



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La conciencia histórica del cuerpo y sus vías de significación en el arte de las primeras y segundas vanguardias (1909-1978)

Karina Alicia Alvarado Matteson

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**Karina Alicia Alvarado Matteson**

(1909-1978) LA CONCIENCIA HISTÓRICA  
**DEL CUERPO**  
Y SUS VÍAS DE SIGNIFICACIÓN  
**EN EL ARTE**  
DE LAS PRIMERAS Y SEGUNDAS VANGUARDIAS

**TESIS DOCTORAL**

Director: Doctor Pere Salabert  
Tutora: Doctora Magda Polo Pujadas

Programa de doctorado:  
Història i Teoria de les Artes

Departament d'Història de l'Art



**UNIVERSITAT DE  
BARCELONA**

Barcelona, 2018

**Karina Alicia Alvarado Matteson**

(1909-1978) LA CONCIENCIA HISTÓRICA  
**DEL CUERPO**  
Y SUS VÍAS DE SIGNIFICACIÓN  
**EN EL ARTE**  
DE LAS PRIMERAS Y SEGUNDAS VANGUARDIAS

**TESIS DOCTORAL**

**Dirección: Dr. Pere Salabert**  
Universitat de Barcelona  
Departament d' Història de l'Art

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
RESUMEN	11
INTRODUCCIÓN	13
0.1. Objetivos, metodología y estado de la cuestión	13
0.2. Estructura temática y periodización histórica	16
0.3. Especificación y fundamentación del marco teórico	30

## PRIMERA PARTE

EL CUERPO MAQUINAL	47
1.1. Los paradigmas de la velocidad y la energía: el cuerpo «a toda máquina» en el Futurismo y Vorticismo	47
1.2. La concepción mecanicista del «cuerpo maquínico» del Dadá neoyorquino y la Fotografía Directa	61
1.3. La fabricación del «cuerpo automatizado» en la producción capitalista: entre el documento y la ficción	71
1.4. El Expresionismo Alemán y la «plétora matérica» en la instauración de la República de Weimar	81
1.5. La clasificación de tipos en la Nueva Objetividad: el «cuerpo genérico»	89
1.6. El efecto alienador del escenario, el gestus y el cuerpo en el teatro épico	103

1.7. La vista aérea y la percepción a distancia del cuerpo en la Nueva Visión	113
---	-----

3.4. El embotamiento del pensamiento. Del narcisismo a la narcosis	261
--	-----

3.5. La inmovilización y la resistencia como fuentes de dolor en las acciones de Rebecca Horn	273
---	-----

## SEGUNDA PARTE

EL CUERPO HIBRIDO	125
-------------------	-----

2.1. El prototipo de perfección y el cuerpo en la transición del Dadá al Surrealismo	125
--	-----

2.2. La búsqueda espiritual, la fragmentación en el cuerpo del Surrealismo y en el teatro épico	139
---	-----

2.3. El «cuerpo-mercancía» en el surrealismo y los medios de comunicación masivos	157
---	-----

2.4. La fetichización cósmica y el cuerpo surrealista: clivaje o mercancía	169
--	-----

2.5. El pigmalionismo y la estatuomanía: la figura de cera o maniquí y las figuras escultóricas clásicas en el Surrealismo	185
--	-----

CONCLUSIONES	289
--------------	-----

LISTA DE ILUSTRACIONES	293
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES	301
------------------------------	-----

A). Catálogos	301
---------------	-----

B). Filmografía	302
-----------------	-----

C). Hemerografía en línea	303
---------------------------	-----

D). Hemerografía impresa	305
--------------------------	-----

E). Libros de artista	307
-----------------------	-----

F). Memorias, cartas, diarios, y/o entrevistas	307
--	-----

G.) Monografías	308
-----------------	-----

H). Obras de referencia básica	309
--------------------------------	-----

I). Obras literarias	310
----------------------	-----

## TERCERA PARTE

EL CUERPO NARCISISTA	211
----------------------	-----

3.1. La configuración de la imagen del «cuerpo-cosa» en los dibujos de Hans Bellmer y Joseph Beuys	211
--	-----

3.2. La evocación del deseo y la prohibición. Las fotografías instantáneas de Lucas Samaras	227
---	-----

3.3. El cuerpo y el encubrimiento del deseo en el Posminimalismo y el Nuevo Realismo	241
--	-----

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi director de tesis, Pere Salabert, porque reconozco su gran exigencia académica, su guía, sabiduría y conocimientos. Además siempre ha estado al pendiente de mi trabajo; incluso, después de mucho tiempo, me alentó a proseguir con esta investigación para llevarla a buen término. También demuestro gratitud hacia la labor de mi asesora Magda Polo Pujadas quien supervisó de cerca el desarrollo de la presente investigación, así como los resultados de la misma.

Durante tres años fui beneficiaria de un organismo público mexicano denominado *Programa de Apoyo para estudios en el extranjero* otorgado por el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes). También recibí la beca de *La Fundación-Colección Jumex* para mis estudios en Barcelona, España. No fue suficiente. Así, pues, muestro una humilde y sincera gratitud a mi madre, a mi padre y a su esposa, Carmen. A mi madre por brindarme su apoyo emocional y económico, así como haber cuidado en los veranos a mi hija. De igual forma, demuestro gratitud por la ayuda financiera de mi padre y su esposa durante el primer año que estuve en Barcelona, la realización de trámites engorrosos que tuvo que realizar mi padre para la renovación anual de mis becas y porque él siempre ha estado atento de mi doctorado.

Por último, agradezco a mi hija por su paciencia y porque mostró mucha fortaleza para adaptarse a la ciudad de Barcelona. Aprendió hablar perfectamente catalán, tuvo que comer calamares que tanto le disgustan, y quedarse hasta tarde en la guardería. De igual forma, agradezco a Anahid Ortiz por el diseño editorial de esta tesis, así como a Karla Enríquez por su apoyo incondicional. Y no puede faltar, Amalia, quien atiende la cafetería de la *Facultad de Geografía e Historia*, que no ha perdido su buen humor y la ciudad de Barcelona y su gente a la que he guardado siempre mucho cariño.

## **RESUMEN**

El propósito de la presente investigación es la realización de una historiografía sobre la conciencia y significación del cuerpo en el periodo aludido en el título de esta tesis. Esta línea de conocimiento está sustentada en teorías artísticas, estéticas y filosóficas concomitantes a una suerte de síntomas de alienación o cosificación hegemónica acontecidas paralelamente en Europa, Estados Unidos y México. La mayor parte de las vanguardias artísticas del arte moderno y las que le sucedieron, a mi juicio, crearon un cuerpo cuyo común denominador fue la retórica de discursos que connotan un cuerpo que deviene cosa. El cuerpo no sólo sugiere una división concluyente entre una sustancia que ocupa un espacio, es exterior y visible y la esencia interior e invisible; sino que el cuerpo, acentúa la materia que siempre precede al espíritu. El cuerpo, luego entonces, deviene una cosa.

## **ABSTRACT**

The purpose of the following doctorate dissertation is to concatenate a historiography concerned with the perception and significance of the body in art during the period alluded in the title of this thesis. This particular sphere of study encompasses artistic, aesthetic and philosophical theories concomitant to a persistent hegemonic alienation or reification occurred in a parallel manner in Europe, United States and Mexico. I believe, the Avant-garde and the Neo-avant-garde, created a body according to a common denominator, the rhetorical discourse that connotes an objectified body. This body not only suggests a conclusive division between a substance that occupies a space, is external, and visible and the inner and invisible essence, but also accentuates matter that always precedes the spirit. The body then becomes degraded to the status of a mere object.

## INTRODUCCIÓN

### 0.1. Objetivos, metodología y estado de la cuestión

El objetivo de la presente investigación es sustentar teóricamente el cómo y el porqué la figura humana o el cuerpo en ciertas vanguardias de la historia occidental del arte durante el periodo aludido en el título, invariablemente deviene *cosa*. En primer lugar, y en alusión al cuerpo humano, entiendo aquí por cosa a un objeto inerte que carece de vida y posee una entidad meramente material. Se entiende, pues, un cuerpo humano que lejos de responder a la espiritualización de la materia, obedece a la materialización del espíritu; éste concepto se define en su acepción común y corriente, la facultad que permite al hombre pensar y experimentar sentimientos. Luego entonces, el “cuerpo” significa algo privado de características humanas que suelen enmarcarse dentro de las actividades intelectuales del pensamiento y las facultades anímicas del sentimiento.

Aunque en su momento se plantearon propuestas divergentes a la imagen tradicional de dicha figura con la experimentación de estilos insólitos, composiciones poco usuales, así como técnicas y nuevos medios de expresión, la mayor parte de las manifestaciones de vanguardia y las que le sucedieron, engendraron un modelo de lo que en adelante llamaré cuerpo-cosa, cuyo común denominador es la retórica de discursos que connotan un “cuerpo” que al cabo *siempre es materia*. Se trata de una cosificación hegemónica del cuerpo en la historia aquí propuesta, a razón de una pluralidad de creaciones plásticas, visuales, teatrales o literarias que evidencian una variedad de formas expresivas circunscritas en el terreno del arte, la estética y diversos campos científicos.

Los estudios que explícita y estrictamente narran una temática del cuerpo o la figura humana en las primeras y segundas vanguardias son escasos; de vez, en cuando, se hace referencia al respecto. Tampoco prevalece bibliografía que trata puntualmente el tema del cuerpo-cosa en la historia del arte con excepción de hemerografía especializada que examina exclusivamente algunos aspectos vinculados con dicho objeto de estudio.

Aunque escasos, estudié aquellos conocimientos concomitantes a la aparición del cuerpo-cosa en el decurso histórico, así como la producción artística que surgió en dicha época. Dichas teorías complementaron y sustentaron, a mi parecer, de manera idónea, la interpretación y análisis del cuerpo-cosa. Las fuentes de primera, o en su defecto, segunda mano fueron esenciales para no caer en re-interpretaciones discursivas. Algunos documentos de primera mano, los traduje al español, lo más fiel posible, puntualmente, textos en el idioma inglés, uno que otro, en francés.

Además de un enfoque multidisciplinario aplicado al estudio del arte, el análisis de la composición y la técnica artística, fue esencial. En efecto, tampoco hay publicaciones en el ámbito artístico y la teoría estética que versan estrictamente sobre el cuerpo y su relación con el carácter renovador y experimental del vanguardismo de la primera mitad del siglo veinte, así como sus subsiguientes resonancias expresivas.

El análisis formal exhaustivo, la explicación del significado de las obras en cuestión que incluye la producción teatral, literaria, cinematográfica y plástica, por mencionar algunos medios expresivos, a razón de una concepción o visión personal, acorde a los objetivos anteriormente establecidos, sin perder de vista, las cualidades científicas necesarias para la realización de esta tesis, demarcaron dicha conceptualización y constructo crítico del cuerpo en el discurrir histórico.

Es, así pues, que la metodología para la realización de esta investigación, fue presidida y circunscrita a una revisión histórica que comprendió una exploración exhaustiva de ciertas manifestaciones artísticas relacionadas con las premisas anteriormente mencionadas. Se revisaron documentos monográficos de artistas, catálogos de exhibición, así como producción literaria y cinematográfica. Posteriormente, se sintetizaron y delimitaron las características generales, así como las diferentes modalidades discursivas y conceptuales por medio de una clasificación cronológica, descriptiva, interpretativa, analítica y sistemática de dichas creaciones para la consolidación de los hitos y prototipos, que considero, más relevantes del periodo histórico examinado. De igual forma, los discursos asentados en recursos de primera mano, enriqueció la interpretación y le brindó sentido al cuerpo-cosa aludido en dichas obras de arte: manifiestos, publicaciones periódicas del arte de vanguardia, libros de artista, cartas, diarios, autobiografías y entrevistas. Estas publicaciones, por un lado, brindaron testimonios valiosos concomitantes a las diferentes formas y las causas por las cuales este cuerpo *se convierte en cosa*, así como nociones reivindicativas que resultaron enriquecedoras para la presente investigación. La recopilación, estudio y análisis de dichos escritos, por otro lado, delimitó la narrativa histórica. Se detectaron vacíos históricos y se procedió a la correspondiente investigación profundizando en los aspectos más significativos, así como la detección y delimitación de los conocimientos existentes al respecto. Se ahondó en los puntos que requirieron mayor esfuerzo de elucidación y clarificación para la concatenación de una historia del arte que analiza el cuerpo con estas características dando lugar a interpelaciones discursivas inéditas que posibilitaron una reflexión teórica del arte sobre la representación del cuerpo-cosa en el decurso de la historia.

Además de esta indagación reflexiva de índole artística y estética, se examinaron otros campos científicos para la obtención de nuevos conocimientos al respecto. Con

ello, se desarrollaron correspondencias conceptuales con una suerte de ideologías que caracterizaron el pensamiento moderno y posteriormente experimental en dicha época. Este conjunto de conocimientos científicos están correlacionados con la significación crítica del «cuerpo-cosa». Asimismo, estos desplazamientos científicos proporcionaron los conocimientos necesarios para entender los fenómenos y las circunstancias que condicionaron dicha forma de pensar en la historia del arte, así como también crearon referencias polifacéticas del devenir cosa por parte del cuerpo.

La ordenación sistemática de cada una de las secciones que conforma la narración de los capítulos fue una labor ardua y la más relevante al respecto. Considero significativa e inédita la creación de una clasificación temática o categorización conceptual del cuerpo, sin perder de vista el orden cronológico de la historia con la integración de los objetivos estéticos inherentes al objeto artístico. Es decir, la conjugación de experimentaciones expresivas, recién estrenadas técnicas artísticas y conocimientos modernos relativos a otras ciencias que en apariencia no tenían nada que ver con este cuerpo-cosa en el arte.

En sentido amplio, se establecieron conexiones causales y lógicas para que hubiese consistencia y coherencia en la estructura del discurso argumentativo que integra la estructura y el modo de organización de todas las partes del discurso propuesto; un juego de relaciones que mantuviera entre sí diversos elementos permitiendo hacer una lectura interpretativa y contextual del cuerpo-cosa en la historia del arte. Aquí, es necesario subrayar que este estudio no es un “tratado del cuerpo”, sino que se trata de un estudio histórico cuyo principio y método multidisciplinar constituye diferentes circunstancias y formas del devenir cuerpo-cosa y su efecto en el arte. Por ello se entiende, el análisis de las causas por las que se produjo dicho cuerpo. Si bien los capítulos están dispuestos en un orden cronológico cuya clasificación está determinada en el estudio de un quehacer artístico en particular, es común encontrar una suerte de desplazamientos que pertenecen a la Antigüedad clásica donde la deificación del cuerpo o el ideal antiguo de perfección resultó esencial en la expresión de la espiritualización de la materia.

Ello generó como resultado la estructuración de un análisis minucioso dividido en tres capítulos que argumentan las técnicas artísticas, diferentes composiciones formales, discursos artísticos, estéticos y científicos de mayor envergadura del devenir cosa por parte del cuerpo cuya característica principal es el modo mediante el cual el cuerpo se expone en su materialidad, en Europa, Estados Unidos y México en un periodo que transcurre de 1909 hasta 1978.

## 0.2. Estructura temática y periodización histórica

En la primera parte, abordo la forma por la cual el cuerpo maquinal se convierte en una cosa dentro de los confines de la industrialización y sus respectivos efectos. El periodo narrado abarca la conocida 'era de la máquina' o el periodo del auge de la industrialización, la Primera Guerra Mundial y la posguerra mejor identificada como los 'dorados años veinte'. No únicamente, fue una transformación delimitada a todo aquello relativo a la mecanización en los medios de producción capitalista, sino que también sucedieron innovaciones en la ciencia y cambios en la obtención de nuevas fuentes de energía siendo fenómenos que tuvieron sus antecedentes en el positivismo y la Revolución Industrial. Los argumentos que sostienen la significación del cuerpo-cosa, se deduce a razón de una revisión exhaustiva circunscrita a otras disciplinas relacionadas con la historia, filosofía, estudios de fisiología, la ciencia, la economía, la psicología social, la sociología o inclusive el urbanismo. La mayor parte de estas teorías corresponden a pensadores que anteceden la Escuela de Fráncfort, aquellos que pertenecieron a la primera generación de dicha ideología filosófica o autores vinculados de manera indirecta con dicho pensamiento. El cuerpo «a toda máquina» en el arte surge como consecuencia de las innovaciones tecnológicas y las ciencias exactas que estudiaron el tiempo, espacio, su medida y sus relaciones, así como el movimiento y la energía. Estos descubrimientos marcaron un punto crucial en la historia y repercutieron en la filosofía de la época, así como en la composición formal del cubismo, futurismo y vorticismo.

El «cuerpo maquínico» del dadá neoyorquino y algunas reproducciones de la fotografía directa hacen referencia a la máquina. La máquina no estuvo circunscrita únicamente al decimonónico, hay indicios de su existencia desde antes. En el siglo diecisiete, las máquinas resultaron ser bastante inútiles e improductivas porque consistieron en la imitación mecánica del cuerpo humano o algún animal. Lewis Mumford, historiador estadounidense, escribe que el plano de una máquina de vapor del inventor italiano Giovanni Branca mostró una caldera con la forma de la cabeza y el torso de un hombre. Un siglo después, la misma técnica se remonta al pato maquinal, que aparentemente animado comía, digería e inclusive excretaba, inventado por el ingeniero francés, Jacques de Vaucanson. Los brazos fueron palancas, los pulmones fuelles, los ojos lentes, el corazón, una bomba, el puño, un martillo y los nervios un sistema telegráfico conectado con una estación central (Mumford, 1992).

Sin embargo, fue en el siglo diecinueve que la técnica moderna, evolucionó drásticamente los sistemas mecánicos de manera aislada e independiente de las funciones anatómicas del hombre. Aún así, hubieron algunas creencias, en las que se suponía que el movimiento alternativo, como el de brazos y piernas, era la forma "natural" de movimiento, e incluso, se utilizó para justificar la concepción original de

la turbina. Lo paradójico, fue que dichos instrumentos mecánicos fueron diseñados antes de que se describieran con precisión algunas de las funciones fisiológicas del cuerpo humano referidas en este apartado.

Con la aparición del capitalismo, sin embargo, el cuerpo humano, dejó de ser el modelo ideal para la conformación de la máquina como hasta entonces se había concebido. El cuerpo pasó a emular los mecanismos de la máquina y fue subordinado a ella y dejó de ser el exponente principal de la mecanización, convirtiéndose en un elemento no sólo mecánico, sino abstracto y racional que sirvió a dicho sistema económico.

Adam Smith, economista y filósofo escocés del siglo dieciocho, menciona que para la industria fue necesaria la división del trabajo o especialización, porque permitió a los obreros dedicarse por hábito y costumbre exclusivamente a un tipo de trabajo, aquel donde fueran más aptos, sea por su edad, sexo, estatura o fuerza física. El factor más perjudicial, en la producción masiva, fue el suministro del trabajo humano; un cuerpo-cosa, tratado como máquina o una mercancía más. Éste fue concebido económicamente por medio del concepto de abstracción.

El «cuerpo automatizado», luego entonces, surgió por la necesidad de tener una amplia provisión humana, y cuanto más inerte mejor. De este modo, la labor resultó conveniente para los dueños de producción. El efecto de separación abstracta la padece el obrero porque no crea un artículo en su totalidad, sino únicamente interviene en una parte del todo. La abstracción está presente en la medida del valor de los bienes. Ésta no procede de muchas horas de trabajo del obrero, sino más bien, el valor se estima, mediante lo que en aquel momento, se denominó regateo y puja en el mercado:

Es más frecuente que cada uno de los artículos mercantiles sea comparada con otros, en lugar de ser equiparada con el trabajo que conlleva su realización. Por lo tanto, parece más natural estimar su valor en cambio por la cantidad de cualquier otra mercancía, y no por la cantidad de trabajo con él que se puede adquirir. La mayoría de la gente comprende mejor qué significa una cantidad de una determinada mercancía que una cantidad de trabajo. Aquella es un objeto palpable; y ésta, una noción abstracta que siendo lo suficientemente inteligible, no es del todo naturalmente obvia (Smith, 1909, p. 38).

Siegfried Kracauer, teórico alemán, explica la racionalización como la aplicación de todos los medios que ofrece la tecnología y la organización sistemática para elevar la economía e incrementar la producción de bienes a bajo costo. De tal suerte, que el hombre se convierte: «en una formación de espantosa despersonalización, en donde uno sólo aparece superfluo y casi como un accidente: el ser humano mismo y su alma (2006, p. 50)».

Dicho ritmo de producción determinó la importancia de la urbe para la industria porque fue el lugar donde se establecieron las fabricas cuya línea de ensamble conformó el sistema económico capitalista. El transporte permitió la expansión del mercado económico, imprescindible para dicha producción en masa; agricultores, campesinos y granjeros emigraron a la urbe. La «plétora matérica» aparece en la posguerra, cuando el capitalismo afectó a enorme escala las recién formadas metrópolis donde proliferó la multitud. Dicha masificación acarrió un caos que no se observó en épocas anteriores. También, la repentina presencia de hombres discapacitados, efecto de la Primera Guerra Mundial, fue una de las manifestaciones más contundentes que enfrentó la nueva democracia de Weimar. El gobierno no supo qué hacer con los veteranos. Inclusive algunos políticos creyeron que el único camino para limpiar las calles, era la eugenesia. Esta época constituyó la segunda generación de expresionistas alemanes y la historiadora estadounidense, Carol Poore, arguye que los veteranos conforman parte de un nuevo grupo social en la ciudad de Berlín. Algunos se presentaron como mendigos y no tardaron en alcanzar una escala masiva para hacerse visibles al público y atribuir un significado de crítica social a razón de dicha exhibición del cuerpo. El crecimiento de las ciudades no se pudo evitar y repercutió en el ámbito social, fue imprescindible generar cierto orden, y por ende, clasificación de la masa. La formación de tipos reunió las condiciones necesarias y óptimas para ello. La tipología combate el desorden, es una forma y estructura ordenadora. Dicha clasificación, sin embargo, es un arma de dos filos, reconoce la vida o la rechaza. Es, así, pues, que se constituyó un «cuerpo genérico» en la vanguardia conocida como la Nueva Objetividad que utilizó como composición y técnica creativa la clasificación de objetos o clases sociales. De forma, concomitante, se establece una clasificación sociológica de los trabajadores de las pequeñas empresas o compañías, compuesta por asalariados o empleados. Las calles de Berlín fueron consideradas como el movimiento de multitudes anónimas y hubo necesidad de establecer orden dentro de una creciente alienación entre los habitantes de la ciudad.

En la última parte del primer capítulo, el lector se percatará que la ciencia y la tecnología, en sus formas más desarrolladas, implicó una evolución de las máquinas de aeronáutica y la óptica fotográfica que sirvió a la inteligencia militar alemana para bombardear al enemigo en la Gran Guerra. Dicha técnica aumentó la precisión y facilitó referirse a objetivos principalmente, ingleses y franceses. Paradójicamente, la misma técnica utilizada en dicha guerra de índole industrial, conformó parte de las estrategias de la vanguardia fotográfica conocida como la Nueva Visión. Esta tendencia tuvo como aportación creativa la apreciación de la autonomía del medio fotográfico, que se caracterizó, a mi modo de ver, en la percepción del cuerpo a una distancia notable. Aquí, se genera un juego de descubrimiento y encubrimiento del cuerpo. De tal modo, que la eliminación total hasta donde fue posible por la

preferencia humana, la destrucción del propio hombre, se generó a partir de una violencia a escala industrial extendida no sólo a las incursiones terrestres y marítimas, sino aéreas:

Océano de Tierra  
A.G. de Chirico

He construido una casa en medio del Océano  
sus ventanas son los ríos que fluyen de mis ojos  
pululan pulpos por ahí donde se levantan los muros  
escuchad latir su triple corazón y sus picos golpeando los cristales  
casa húmeda  
casa ardiente  
estación rápida  
estación que canta  
los aviones ponen huevos  
atención que vamos a echar el ancla  
atención a la tinta que se echa  
sería conveniente que bajaseis del cielo  
la madreselva del cielo trepa  
los pulpos terrestres palpitan  
y además somos tanto nuestros propios sepultureros  
pálidos pulpos de las olas gredosas oh pulpos de pálidos picos  
En torno a la casa está ese océano que conoces  
alrededor de la casa el océano que conoces  
y que nunca descansa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> VÉASE Apollinaire, Guillaume (2008). *Obra Poética. Tomo II. Edición Bilingüe*. (Ediciones 29, trad.). Barcelona: Ediciones 29, p. 192-193. Aquí, por caso, el poeta francés con tono deshumanizado, reconoce en su poesía una percepción maquinal y metafóricamente expresa un combate aeronáutico hacia el que se dirigen los aviones alemanes que volaron sobre la costa francesa:

*Océan de Terre*  
AG. De Chirico

J'ai bâti une maison au milieu de l'Océan  
Ses fenêtres sont les fleuves qui s'écoulent de mes yeux  
Des poulpes grouillent partout où se tiennent les murailles  
Entendez battre leur triple cœur et leur bec cogner aux vitres  
Maison humide  
Maison ardente  
Saison rapide  
Saison qui chante  
Les avions pondent des œufs  
Attention on va jeter l'ancre  
Attention à l'encre que l'on jette  
Il serait bon que vous vinssiez du ciel  
Le chèvrefeuille du ciel grimpe  
Les poulpes terrestres palpitent  
Et puis nous sommes tant et tant à être nos propres fossoyeurs  
Pâles poulpes des vagues crayeuses ô poulpes aux becs pâles  
Autour de la maison il y a cet océan que tu connais  
Et qui ne se repose jamais

En la segunda parte de esta tesis, discuto la problemática acerca de la creencia en el progreso y sus consecuencias negativas. Si en un principio la mecánica se convirtió en la nueva religión y dio al mundo un nuevo redentor que fue la técnica, ésta después de la Gran Guerra, en lugar de garantizar un medio de perfección, confirmó ser un instrumento de dependencia que encerró en sí misma a la propia muerte. Aquí, al principio, realizo un análisis de obras artísticas que considero que en su conjunto implican una concepción iconoclasta que rechaza la reconocida autoridad de modelos divinos, su esencia o naturaleza sobrehumana y su supuesta analogía con la técnica. Incluso, estas obras desmantelan deidades de toda índole. La desconfianza en las posibilidades de la ciencia en la construcción de un «cuerpo maquinal» que en apariencia pulveriza limitaciones humanas, no existe. Las obras que fueron seleccionadas en esta sección no evocan una ‘deificación’ del cuerpo consecuencia de la tecnología porque sus efectos sobre el cuerpo *no* hacen de él algo perfecto. El propio arte da cuenta que los procesos subjetivos son tan importantes como los fisiológicos y de hecho concomitantes. El cuerpo subyugado a la ciencia, posee límites humanos. De ningún modo es ideal, no posee un poder absoluto, no es todopoderoso, no tiene conocimiento de todas las cosas reales y posibles, como tampoco está presente en todas partes a la vez, como en un principio o algunos sectores económicos consideraron a la misma tecnología.

Si bien la Primera Guerra Mundial marcó una nueva conciencia del cuerpo, también sugirió un ambiente donde se percibió y prevaleció un sentimiento de pérdida y nostalgia infundida en la posguerra. Dicho efecto se convirtió en motivo de inspiración para algunos escritores, filósofos y artistas plásticos, en su mayor parte, surrealistas, que no compartieron las creencias en torno a las ideas del progreso. Ellos enfatizaron el trauma o impresión negativa y el concepto de pérdida ya sea individual o colectiva acaecida por dicho desastre belicoso en la creación de expresiones complejas acerca del cuerpo cuya técnica más significativa fue el fotomontaje. En esta línea, propongo el análisis de un cuerpo físicamente desmembrado o fragmentado que conformó parte de la imagería surrealista ya sea de sus integrantes ortodoxos o disidentes. Los surrealistas del primer grupo, aluden a una fragmentación idealista o relativa a los procesos psíquicos; mientras que los surrealistas que conformaron la segunda agrupación, sugieren una lectura bajo materialista por medio de la exhibición de la desmembración de la carne. De cualquier forma, la finalidad de la desmembración surrealista, desde mi perspectiva, obedece primordialmente a un sacrificio consciente, y a veces, inconsciente, o si se prefiere, intencional o espontáneo (automático) donde una ablación corporal resultó necesaria para la obtención de una liberación espiritual en todos los sentidos de la palabra. Esta búsqueda, se generó, en el desarrollo de estructuras de conocimiento, así como diversas creaciones artísticas mediante la utilización de gestos metafóricos.

Hanno Möbius, ubica el término ‘montaje’, a mediados del siglo dieciocho en Francia, donde específicamente fue referido como el ensamblado de un mecanismo complejo que hacía que un objeto específico pudiera funcionar como tal (2000, p. 16). La referencia en el proceso de montaje *monteur* (alemán), sugiere una reivindicación del artista para convertirse en un mecánico, en lugar de un artista. La palabra ‘montaje’ se originó dentro de un contexto relativo a la maquinaria y la industria, con el paso de los años, fue refiriéndose a una técnica nueva que apareció en la posguerra, análoga a la parte funcional de máquinas con valor de uso.

En dicho sentido, sin embargo, pretendo exponer una lectura diferente con respecto a la técnica del montaje o collage de fotografías y su relación con la significación del cuerpo en el surrealismo. En este sentido, planteo que el fotomontaje surrealista, tiene una connotación distinta, cuya finalidad, fue la realización de un objeto de culto. El culto se produce desde el punto de vista del concepto de representación, en particular, aquella relacionada con la función de la fotografía. La fotografía remite a un referente, la presencia de la persona o de la cosa, que sin embargo, está ausente. De acuerdo con la teoría del filósofo francés Edgar Morin: «la fotografía puede ser exactamente nombrada recuerdo, puede asimismo ser llamada vida reencontrada, presencia perpetuada (2001, p. 26)».

De tal suerte, que la fotografía crea un vínculo con valores culturales en ocasiones de índole fetichista entre referente y objeto. La fotografía, luego entonces, convierte en presencia real, sustituye o reemplaza una vivencia, contexto u objeto ausente, en concreto, la presencia real de la cosa representada. De acuerdo con dicha conceptualización, la creación del fotomontaje concierne dicha noción de recuerdo, en el que el recorte y pegado de pedazos fotográficos en la construcción de una nueva configuración del cuerpo resulta equiparable al sentido de objeto ‘construido’ (fetiche, ‘feitico’, ‘facticius’).

En la nostalgia, el recuerdo habita el pensamiento, el pasado se torna presente y puede resultar placentero. En otras ocasiones, provoca un sentimiento de pena que incluso es dolorosa por la ausencia o pérdida del vínculo o relación del sujeto con un objeto determinado. De ahí, que la nostalgia del griego νόστος ‘regreso’ y ἄλγος ‘dolor’ describe el deseo de conseguir una vivencia, imaginario u objeto perdido en un tiempo y espacio ideal. También el pasado retorna al presente no sólo en el pensamiento sino de forma tangible a través de la concreción material que ciertos autores han denominado: objeto de culto, entre otros objetos sustitutos, cargados de significados subjetivos, o si se quiere, connotaciones que reemplazan al objeto original. La imagería surrealista, en mi opinión, se basó en el fotomontaje porque a través de esta técnica, encontró la creación de un sustituto ante el trauma de la pérdida efecto de la guerra donde la creación de una nueva figura humana

se construye con la unión de fragmentos. Como dice el pensador francés Jean Baudrillard: «El proyecto mismo de vivir, fragmentado, decepcionado, significado, se reanuda y se aniquila en los objetos sucesivos (2004, p. 229)».

Georges Bataille dice que un objeto de culto, se crea a razón de lo que él denomina gasto improductivo. A diferencia de los gastos mínimos necesarios para la conservación del hombre, el autor entiende por gasto improductivo aquél que tiene su fin en sí mismo. El principio de pérdida debe ser el mayor posible para que dicha acción alcance su verdadera razón de ser: la creación por medio de la pérdida. De tal suerte que el anhelo por la emancipación espiritual, la noción de pérdida, la fragmentación del cuerpo y su respectiva unión alude a las consecuencias destructivas de la Gran Guerra; un campo de batalla, donde a pesar de todo, el ejército francés salió “triumfante”. En este sentido, también la fragmentación especular de algunos artistas de la escuela de la Bauhaus, son esenciales para la comprensión del cuerpo desmembrado como fenómeno que dio origen al surrealismo.

Posteriormente, discurso sobre la trasposición del cuerpo desmembrado como punto focal de una economía de producción de mercancía masiva y una industria publicitaria prevaleciente en la cual dicho cuerpo aparece por doquier. Si la obstinación con el cuerpo desmembrado en el arte surrealista originalmente fungió como respuesta a las consecuencias negativas de la guerra y discursó sobre los problemas estructurales inherentes en la utilización del cuerpo en una acción social, después de la segunda mitad de la década de los veinte y durante los treinta, se generaron efectos visuales más allá de la agitación surrealista. La multiplicación de figuras mutiladas o desmembradas influyó notablemente en los quehaceres creativos de muchos otros artistas y había ganado terreno en el diseño gráfico. El cuerpo desmembrado figuró por doquier en los grandes almacenes y sobre los muros de las calles europeas y americanas. De tal modo, que el lector se percatará de que el surrealismo no únicamente dependió del cuerpo desmembrado como fuente de inspiración, denuncia o emancipación de libertad en la producción de un objeto cultural, sino que la creciente industria publicitaria transformó el cuerpo en una cosa subordinada para el mercado de toda clase de bienes materiales. La cultura de consumo dependió de estas imágenes para exhibirlas en muchos anuncios publicitarios. Lo que en un principio fue la manipulación de fragmentos del cuerpo en un proceso de reconstrucción, así como los fenómenos que se plantearon anteriormente, el cuerpo desmembrado vino a constituir parte de los motivos para la publicidad de bienes de consumo con carácter comercial, dando cabida a lo que he denominado «cuerpo-mercancía».

El cuerpo desmembrado que apareció en la posguerra, apreciado como objeto de culto, pasó a constituir parte del fetichismo de una mercancía. El cuerpo

desmembrado, mercancía y respectivo consumo vienen a ser lo mismo, una relación entre cosas. Acorde con Walter Benjamin, influido por el fetichismo de la mercancía ideada en el pensamiento marxista, el cuerpo fue considerado en relación directa con las cosas ya que en éstas, el proceso de producción se autonomiza de la voluntad del ser humano: «El flâneur, que de producción no entiende nada, pretende convertirse en un experto sobre el mercado (los precios) (2005, p. 380)». Esta simbiosis, en la ciudad de París, según dicho autor, tiene sus precedentes en el siglo diecinueve con la aparición de los pasajes. No únicamente fueron un fenómeno arquitectónico, histórico y sobre todo, económico, sino constituyeron la concepción de dicho cuerpo-cosa. La construcción de las galerías comerciales fue concomitante a la edificación urbana. Ambas construcciones, tuvieron una ambición enfática puesta en lo nuevo; pero que entre tanto, perdieron su novedad, se hicieron obsoletos, consecuencia de la hegemonía capitalista.

Además del cuerpo desmembrado omnipresente en París, la ciudad simultáneamente se encontró fragmentada porque surgió la necesidad de modernización y renovación de la ciudad, en particular, la demolición y destrucción de avenidas, pasajes o cualquier vestigio del pasado, tratado como ineficaz y anticuado. Este proceso de destrucción-construcción, insinúa, en mi opinión, una característica falaz del concepto de un supuesto “progreso capitalista”. Sin embargo, el énfasis puesto en el pasado, en aquellos vestigios no fue considerado para el surrealismo como retroceso, para ellos fue una forma de avanzar hacia el progreso. La imaginería del pasado, significó el descubrimiento de una realidad que estuvo por encima de la mera apariencia de las cosas. La atención puesta en los vestigios, fue el indicio por el que se infirió dicha realidad y la construcción sobre la ruina, metafóricamente, implicó, también un vínculo significativo con la pérdida, que recuperada por la imaginación, el recuerdo, el sueño y el arte, fue el anhelo de la época. Y es dicha dialéctica filosófica benjamiana la que resultó análoga en la predilección de la imaginería surrealista por lo anticuado como crítica hacia el régimen económico en boga. Los surrealistas, sin embargo, fueron los primeros en descubrir el específico mundo objetual del siglo diecinueve, al percibir el mundo objetual como si se tratase de un sueño. De tal suerte, que el fetichismo de la mercancía estuvo destinada a proporcionar el esquema central del capitalismo, el movimiento surrealista y la ideología benjamiana.

También en la medida que proliferó el capitalismo en la industria, se encontró en el otro polo de la producción capitalista, la burguesía, blanco de la “crítica” de los surrealistas franceses. El burgués subordinado a la mercancía u objetos que con engaño lo dotaban de superioridad, venía a ser de acuerdo con el filósofo marxista húngaro, Georg Lukács, una conciencia “falsa”. Los burgueses quisieron ser individuos, pero los objetos, que les pertenecían, los cosificó porque su adquisición

nació de la inmediatez, y por ello, su pensamiento presentó una limitación externa insuperable. En el arte, la figura del burgués a menudo, quedó representada bajo estas premisas. El cuerpo dominado por la mercancía o los objetos de consumo representó una figura inerte sometida a las leyes sociales y al juego de las apariencias. Este cuerpo reprimido, oprimido y manipulado por el capitalismo, fue un cuerpo visto como fetiche y mercancía, un objeto, una cosa más...una nada que reunida con las imágenes desmembradas del cuerpo, los accesorios de moda, la figura del maniquí y la estatua afectaron directamente la concepción del cuerpo haciendo de él una cosa.

Mientras que la industria de la moda fue ganando consumidores de todas clases sociales, consecuencia de las estrategias publicitarias, se generó también un proceso de fetichización de los accesorios que se llevaron en el momento e inclusive partes del propio cuerpo. Fue común que ciertas cualidades físicas de las cosas o la inclinación hacia determinadas partes de la figura humana ejercieran reverencia que cobró poder sobre el propio cuerpo. Por lo que en este contexto, planteo la forma por la cual los sombreros, abrigos, zapatos se tornan fetiches; la manera en la que el fetichista siente atracción por un fragmento del cuerpo convirtiéndolo paradójicamente en un accesorio; y describo algunos casos donde fragmentos del cuerpo poseen analogía con ciertos accesorios: «La moda prescribe el rito según el cual el fetiche en que consiste la mercancía pide ser adorado (Benjamin, 2005, p. 55)».

El concepto de fetiche se introdujo en muchos análisis eruditos y discursos ficticios tornándose categoría crítica y significativa dentro de la conceptualización del cuerpo en el surrealismo. Hay diferentes consideraciones acerca del concepto 'fetiche'; sin embargo, todas lo definen en términos generales como el reemplazo o sustituto de una pérdida<sup>2</sup>. Por caso, de acuerdo con el Baudrillard, para que el artículo no básico sea un objeto de consumo es condición necesaria que se convierta en signo. Es decir, un objeto cargado de connotaciones subjetivas en una relación que no hace más que significar. Dicha cosa se convierte en el signo sustitutivo de una realidad ausente. Se trata, pues, de una práctica idealista de signos cuya materialidad o significativa es el pretexto de un proceso sistemático e ilimitado de consumo. De tal suerte que, el objeto-signo, en su idealidad en todo momento, llena, reemplaza, sustituye y representa, la falta o carencia de una relación con una realidad que no está presente sino ausente, fragmentada e inclusive perdida. Esto bien lo conoce el mercado, por ello: «hoy en día, todos los deseos, los proyectos, las exigencias, todas las pasiones y todas las relaciones se abstraen (o se materializan) en signos y en objetos para ser comprados y consumidos (Baudrillard 2004, p. 225)».

<sup>2</sup> Ya sea por un gasto, un sacrificio, e inclusive psicoanalíticamente hablando, por el trauma derivado del complejo de castración.

Según la teoría freudiana, el fetiche propiamente dicho, resulta de la pérdida implícita en el complejo de castración y del trauma que de él deriva. El fetiche, necesariamente no tiene que ser un objeto, sino que también puede ser una parte específica del cuerpo. La fotografía surrealista vincula la experiencia del deseo con la representación del cuerpo. En este sentido, el fotomontaje o collage de la figura humana anexada con accesorios de moda, a diferencia de los casos anteriores, confiere en mi opinión, la unión entre sujeto y objeto al sugerir la cicatrización de la herida de castración o cualquier otra pérdida.

En la década de 1930, lo que se había dado en llamar "surrealismo", fue arraigado en la fotografía comercial y de moda. De igual forma, la *agalmatofilia* del griego *agalma*, (estatua), y *philia* (amor), se entendió como la atracción por la figura de cera o maniquí y las figuras escultóricas clásicas. Ambas figuras humanas, también forman parte de las directrices básicas del tema a estudiar. De acuerdo con los estudios del historiador del arte estadounidense, Hal Foster, el maniquí, constituyó una construcción del cuerpo en objeto, en fetiche y/o mercancía fabricada, es más, la propia imagen de la reificación capitalista (1993, p. 126). El maniquí, se manifestó progresivamente de autómata, a prostituta, hasta producto mercantil.

De tal suerte que, el maniquí presentó las condiciones de fetiche-mercancía con las que el sujeto se deshumanizó. Aunado a ello, dado las antinomias entre objeto animado e inanimado, suscitó confusión en el espectador:

Ante las figuras de cera todos hemos sentido un peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro (Ortega y Gasset 1966, p. 370).

José Ortega y Gasset, define al arte moderno, como un movimiento dominado por el asco a lo humano, semejante, al que ciertas personas sienten ante las figuras de cera. En cambio, la macabra burla cerina había entusiasmado a otras personas porque fueron semejantes al cuerpo humano. El mercado, incluso, tuvo que idear una estilización lo más abstracto posible para que no compitieran dichos modelos con la mercancía exhibida en los escaparates: «A pocos pasos del banco, las joyas, los vestidos, los automóviles esperan en los escaparates el día en que servirán para demostrar el esplendor creciente de un industrial siniestro y de su vieja esposa, más siniestra aún (Bataille 2003, p. 125)». De igual forma, la estatuaria, fue esgrimida como rechazo a lo moderno y la industrialización, o de forma paradójica, conceptualizada como una mercancía más producto del capitalismo industrializado

ya que se había hecho manifiesta también en la esfera de la moda. La estatuaría clásica había ofrecido vastas posibilidades tanto para la moda como para el arte.

No fue hasta la Segunda Guerra Mundial cuando los surrealistas finalmente se convencieron que la “revolución” no fue el camino a la libertad. A esta decepción se sumaron muchos de los aspectos negativos de la ciencia y tecnología. Y a consecuencia de ello, el cuerpo en el arte intentó restablecer el equilibrio dinámico entre la materia y el espíritu, ya que éste último componente se había eclipsado. La intención era suponer que en la ficción el cuerpo aún poseía vida. En este contexto, el filósofo alemán, Theodor Adorno, ya se había dado cuenta de la situación inhumana que había afectado la existencia del hombre: «Para que el ser realmente se torne vivencia, se tendrá que escudriñar en lo más oculto, la ilusión de que aún hay vida y no la ilusión de que ya no la hay (2004, p. 17)».

Es así, pues, como en el tercer capítulo, planteo que los artistas experimentaron con la producción de placer y/o dolor porque de esta forma fue plausible sumar lo subjetivo a lo objetivo y hacer del cuerpo una unidad monista. El énfasis puesto en una *res extensa* que satisface sus impulsos y experimenta sensaciones agradables o aflitivas cual roedor de laboratorio fue perfecto para la creación de un cuerpo “animado”. Ello, supuestamente, iba a contrarrestar los síntomas negativos del desarrollo científico y tecnológico, así como las consecuencias sociales de la enajenación capitalista. Hay alusión a ello, en ciertas obras que ponen énfasis en un cuerpo que busca satisfacer deseos, impulsos o instintos en la experimentación de sensaciones agradables o aflitivas, que desde mi manera de considerarlo, fue perfecto para la creación de este cuerpo. Por ello, muchas representaciones del cuerpo se centran visualmente en la boca, el ano, los genitales, los ojos, la piel, entre otras zonas erógenas y los músculos. Estas partes se pueden irritar, fastidiar o agotar con facilidad proporcionando una fuente eterna de estimulaciones y sensaciones en el cuerpo. Basta traer a la memoria los ya bastante conocidos discursos metonímicos del artista neoyorquino Vito Acconci que alcanzó el orgasmo cuando en 1971 se masturbó debajo de una rampa en una galería; mientras que en otra ocasión, en el mismo año, se frotó e irritó el brazo hasta alcanzar una herida.

De igual forma, el sueño también significa una retracción narcisista de la libido tornada al propio cuerpo con el deseo exclusivo de dormir en la búsqueda de la producción de placer, así como la satisfacción de un instinto de conservación. El sabido filme *Sleep* (Dormir, 1963) del artista pop de origen estadounidense, Andy Warhol, expone dicho estado. Había registrado durante muchas semanas al poeta, John Giorno, acostado y dormido para luego realizar la edición, o como es referido por el artista, “falsificación” de un bucle de cinco horas y cincuenta y un minutos. El filme incluye la grabación de distintas imágenes en primer plano. Abarca el

continuo movimiento del abdomen producido por la respiración del desnudo, el encuadre de todo el cuerpo, hasta que finalmente la *Bolex* de 16mm, se acerca y enfoca el rostro inexpresivo de frente y de perfil, y otra vez, se repite el patrón. Warhol encontró en la repetición similitud con las cosas aburridas. Le gustaba que las cosas fueran iguales una y otra vez:

Esto no quiere decir que estas cosas me aburran [...]. Aparentemente a la mayoría de la gente le gusta mirar las mismas cosas, siempre y cuando los detalles sean diferentes. Sin embargo, soy lo opuesto. Si me voy a sentar a ver el mismo programa de la televisión de la noche anterior, no quiero que sea esencialmente igual —quiero que sea exactamente igual. Ya que cuando más y más miras la misma cosa, el significado desaparece. Y te sientes más puro y mejor (1991, p. 16).

Si se deja a un lado la concepción aristotélica del arte, esto es la repetición o mimesis de la naturaleza en la obra de arte, la repetición en muchas de sus acepciones es la potencia del lenguaje expresivo del cuerpo en las segundas vanguardias. Además, la repetición determina la composición y el significado de la obra. En este contexto, se encuentra la repetición o acumulación de lo mismo, elementos idénticos que tienen el mismo concepto, acciones que se repiten constantemente o la reproducción de imágenes especulares del cuerpo.

No es coincidencia que de forma simultánea en este periodo de la historia del arte, el filósofo parisino, Gilles Deleuze, propone una lectura del concepto de repetición en el inconsciente, el lenguaje y el arte. En el exhaustivo estudio *Diferencia y repetición* (1968), extrae de la repetición, por más oculta, diferencias; y a la inversa, de la diferencia, por más desplazada, repeticiones. En el primer sentido, el autor incluye los caracteres opuestos de dos repeticiones, la de lo mismo, y no tiene diferencia sustraída; y la repetición de lo diferente o lo que también constituye la diferencia sin concepto. La diferencia no es una variante extrínseca y accidental, sino otra forma de repetición que no es de lo mismo. A esto el filósofo, lo denomina como repetición metafórica o enmascarada. En esta significación, el arte tampoco forzosamente tiene que imitar:

sino que ante todo, repite: y repite todas las repeticiones, debido a una potencia interior (la imitación es una copia, pero el arte es simulacro, invierte las copias convirtiéndolas en simulacros). Incluso la repetición más mecánica, la más cotidiana, la más habitual, la más estereotipada, encuentra su lugar en la obra de arte, quedando siempre desplazada por respecto a otras repeticiones, y a condición de que se sepa extraer de ella una diferencia para las otras repeticiones (1988, p. 461).

Las segundas vanguardias, incluyen en su imaginería, un cuerpo vulnerable que pasa por la apropiación de toda suerte de potencialidades instintivas por medio de técnicas que incluyen un quehacer o proceso de repetición como medio expresivo.

Dentro de esta restitución o liberación, sin embargo, el cuerpo alude a la frustración del mundo exterior. El cuerpo es incapaz de proyectarse hacia el exterior porque todos los factores que implican una mirada al mundo han quedado abolidos. Se trata de la sujeción del cuerpo sobre el propio cuerpo. En este sentido, se vislumbra la forma por la cual la atracción hacia el propio cuerpo hace de éste un cuerpo narcisista. La propensión hacia el narcisismo cambia la estructura de la imagen del cuerpo y adquiere una nueva significación en el arte donde el énfasis en el aislamiento del mundo exterior, y por consiguiente, el rechazo del objeto son el común denominador. Sin embargo, como es fácil suponer, se trata de un cuerpo que tampoco tiene vida y que deviene también cosa: «El yo narcisista no tiene más que un cuerpo muerto, ha perdido el cuerpo al mismo tiempo que los objetos (Deleuze 1988, p. 195)». De tal suerte, que las expresiones artísticas analizadas en este capítulo, sugieren un mayor interés, mejor dicho, aberración por el cuerpo haciendo a un lado al objeto, el entorno, el mundo. El propio cuerpo es objeto de la pulsión en la búsqueda de toda clase de satisfacciones; por lo tanto, el estudio del cuerpo sugiere la auto-satisfacción de los instintos de conservación y destrucción. Se trata de un cuerpo vulnerable que pasa por la apropiación de las potencialidades instintivas y hace de estas fuerzas el elemento principal del cuerpo en la ficción. Sin embargo, esta especie de restitución o liberación del deseo o la libido alude a la frustración del mundo exterior. Dicho de otra forma, el cuerpo en la ficción es incapaz de proyectarse hacia el exterior porque todos los factores que implican una mirada al mundo o a la “realidad” han quedado abolidos.

En virtud de ello, expongo además, la forma por la cual, el «cuerpo-cosa» discursa sobre la pérdida y la fragmentación relacionada con el narcisismo primario, y por ende, lo abyecto. Aquí, dicha noción no se interpreta, como comúnmente se le ha atribuido en otros estudios, la materia que cae del cuerpo como proceso natural de vida; la vacilación entre lo que ya no está contenido dentro del cuerpo, y que a pesar de ello, prolonga sus confines; sino propongo una lectura distinta, lo abyecto que ciñe paradójicamente los lindes hacia el interior del propio cuerpo. Se trata de un cuerpo absorto, ensimismado que en la ficción expresa metáfora y metonímicamente toda clase de potencialidades instintivas relacionadas con la obtención de placer y dolor en los *confines* del propio cuerpo. No hay una diferenciación de los lindes entre sujeto/objeto, el propio sujeto es su propio objeto (sujeto-objeto). Luego entonces, el cuerpo abyecto es la fuente eterna de estimulaciones y sensaciones dirigidas únicamente hacia adentro con exclusión de todo aquello que está afuera: «Entonces la abyección es una especie de crisis narcisista [...] Lo abyecto es la violencia del duelo de un “objeto” desde siempre perdido (Kristeva 2006, p. 24)».

Cabe mencionar que la falta de interés por el entorno y la exclusión del mundo cuanto la inclusión del cuerpo en sí mismo y el interés exclusivo y reiterado sobre el

propio cuerpo, comúnmente implica el trabajo de los artistas en sus estudios. De tal forma, que en esta tercera parte la metodología de estudio propuesta, difiere de los métodos de investigación de los capítulos precedentes. En lugar de contextualizar históricamente las obras analizadas en cuestión, se desarrolla un análisis formal exhaustivo y su significación en términos antropológicos, y más aún, psicoanalíticos, con respecto a la significación del cuerpo. Inclusive, este capítulo comprende el análisis de algunas piezas artísticas en las cuales el cuerpo no aparece de forma explícita, sin embargo, la alusión a él se halla latente, presente está. De tal suerte, que la antropología o el psicoanálisis se verá aplicado al cuerpo en el arte.

Bajo este parámetro, se vislumbrará la forma por la cual la atracción hacia el propio cuerpo hace de éste un cuerpo narcisista. En este contexto, por ejemplo, basta recordar nuevamente, por caso, el filme de Acconci que utiliza en 1971 la cámara como espejo. El artista únicamente se señala a sí mismo cuando apunta con su dedo el centro del monitor. El deseo y la propensión hacia el narcisismo cambia la estructura de la imagen del cuerpo y adquiere una nueva significación en las artes visuales. Asimismo, el narcisismo otorga valor a todas las partes del propio cuerpo. La libido no está vinculada con un objeto exterior y tiene por objeto la propia imagen del cuerpo. El cuerpo existe por sí mismo y no como parte del mundo. El cuerpo es posible sin objeto. Esto quiere decir que el propio cuerpo es objeto de la pulsión en la búsqueda de satisfacciones vinculadas con el placer y el dolor.

Según la terminología freudiana y vinculándola con la ficción, el cuerpo no es objeto para otro, sino que para sí mismo. No necesita de un objeto para experimentar placer: «Ningún objeto de ningún Not, puede satisfacer la pulsión, ésta al objeto le da la vuelta, lo contornea (2006, p. 175-176)». Tampoco es forzoso que todo deseo sea actuado en la pulsión. Este es el caso de los deseos prohibidos. Porque está prohibido, no se puede evitar referirse a ello. En la ficción, ello implica una posible justificación a la ausencia de mirada al mundo exterior, por lo mismo, un mayor interés —mejor dicho— aberración por el cuerpo haciendo a un lado al objeto, el entorno, el mundo.

### 0.3. Especificación y fundamentación del marco teórico

Es consabido en muchas publicaciones que la palabra ‘vanguardia’ es francesa. No es casualidad, que la Revolución Francesa (1789) fue un acontecimiento en la historia europea que provocó, más que cualquier otro, una ruptura con el pasado. Con ella, se estableció una conciencia de cambio que afectó a la sociedad y política prevaleciente. Y fue un periódico del ejército francés, donde se encontró por primera vez asentado el término: *L'Avant-garde de L'armée des Pyrénées orientales* (La vanguardia del ejército de los Pirineos orientales, 1794) en el que se describe la conocida Guerra del Rosellón que consistió en la ocupación del norte de España, y como apoyo al Terror jacobino de 1793, llevó en su estandarte la imagen de una espada grabada con el lema “*Vivre libre ou mourir*” (Vivir libre o morir) (Estivals, Gaudy y Vergez, 1968, p. 22-34).

Sin embargo, la definición del término como tal, la ubico históricamente con la estrategia napoleónica de guerra, precisamente, en contra de la Primera República Francesa y la instauración de los sucesivos imperios de Napoleón Bonaparte en Europa; razón de su éxito ya que sus oponentes no comprendieron su forma de luchar, y por lo tanto, no dieron una reacción adecuada. Dicha técnica de guerra consistió en provocar primero al enemigo y preparar el camino para que lo siguiera el cuerpo del ejército francés. Aquí, la vanguardia o avanzada se define como un destacamento que marcha adelante del cuerpo principal del ejército: los puestos de avanzada son los ojos del ejército. El historiador alemán Peter Paret describe dicha táctica:

Los planes estratégicos de Napoleón (o más concretamente, sus preparativos estratégicos, ya que no le gustaban las implicaciones de un diseño fijo e inmodificable), apuntaban a una clara decisión táctica, es decir, a provocar una gran batalla, o varias, que permitieran eliminar al ejército enemigo. Sus campañas más brillantes se caracterizaron por rápidos y profundos avances en el territorio enemigo; pero esos avances no iban nunca dirigidos a una zona en particular o a un objetivo geográfico concreto. Por el contrario, lanzaba un potente ejército hacia adelante, de manera que el enemigo se veía forzado a combatir. El objetivo de la estrategia napoleónica era atraer al enemigo a una batalla decisiva. La campaña podía comenzar desde una posición central, lo que permitiría la derrota progresiva del enemigo en distintos sectores, o mediante una maniobra contra su retaguardia, para rodear las posiciones del enemigo y amenazar sus líneas de comunicación [...] Si su oponente era marcadamente superior en número, Napoleón intentaba una batalla frontal siempre [...]. Una vez que el enemigo estaba empeñado en combate a lo largo de todo el frente, las reservas actuaban de “unidades de ruptura”, atacando una parte del frente y, una vez, roto, se movían hacia los flancos, atacando por la retaguardia (1991, p. 142-144).

En los años sucesivos, con la restauración de la monarquía, alrededor de 1815, el espectro político francés buscó tácticas para mejorar el asentamiento social; siendo uno de los líderes más influyentes, el conde Claude-Henri de Saint-Simon. Él proclama en *L'artiste, le savant et l'industriel* (El artista, el científico y el industrial) lo siguiente:

somos los artistas los que serviremos como su vanguardia; el poder de las artes es de hecho el más inmediato y el más rápido. Tenemos armas de toda clase [...] Nos dirigimos a la imaginación y a los sentimientos del hombre; y debemos tomar la acción más rápida y decisiva [...] No hay destino más hermoso para los artistas que ejercer una poderosa influencia en la sociedad –ése es nuestro llamado– y combatir con todas nuestras facultades intelectuales... (1977, p. 210-11, 216).

De acuerdo con Saint-Simon, el artista de vanguardia debía ser un soldado al servicio del progreso. Poco antes de su muerte en 1825, elaboró un modelo de socialismo estatal-tecnocrático en el que la sociedad estaría dirigida por un triunvirato de profesiones: el artista, el científico y el industrial. El quehacer creativo, el optimismo científico y la fe en la tecnología, engendraría un creador “vanguardista”. Según esta perspectiva, los artistas serían “los hombres de la imaginación”, y esta revalorización de la imaginación, en oposición a la dependencia de la razón que había llevado a la sociedad a su atolladero, fue característica de gran parte de la teorización social de la época. La acuñación ‘vanguardia’ de Saint-Simon como caracterización del papel del arte fue político con cierta propensión estética, susceptible de lograr cierta unidad en una nación traumatizada por la Revolución Francesa.

Alrededor de 1830, miembros de movimientos políticos revolucionarios franceses ya se referían a sí mismos como de ‘vanguardia’. La vanguardia originada como estrategia militar referida a un ‘puesto de avanzada’ que explora el terreno delante del ejército, empezó a ejercer cierta hegemonía en el terreno político y posteriormente, en el arte, en especial, la literatura.

Al mismo tiempo, con la intención de ennoblecer el carácter humano en el ámbito de la educación del hombre, el filósofo alemán, Friedrich Schiller, en la redacción de sus cartas sobre la educación estética del hombre (1795) fue el primero en explícitamente relacionar el dominio de la política con la estética: «Convenceros de que para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad (1999, p. 121)».

El escritor socialista utópico, Benjamin Olinde Rodrigues, discípulo de Saint-Simon, aplicó el término vanguardia para referirse a los hombres de visión de los futuros estadistas, filósofos, científicos y hombres de negocios, cuyas acciones orientarían el desarrollo futuro de la humanidad. La noción de futuro, implicó que la concepción

de vanguardia, al igual que en el contexto militar de la palabra significó estar por delante de su propio tiempo. En la medida en que la idea de vanguardia implicó una crítica radical del pasado, un compromiso con la transformación y los principios ideológicos del futuro, no resulta difícil entender la razón por la cual los modernos, estuvieron a favor, durante los últimos dos siglos, de la aplicación de la combativa metáfora del 'Avant-garde' (guardia avanzada o vanguardia) en diversos ámbitos, incluyendo la política, las artes plásticas y la producción literaria.

Las manifestaciones militares del concepto esclarecen la posición y la inclinación respecto a la conciencia más amplia del ámbito moderno. Dentro de este modo de pensar, subsiste de acuerdo con el crítico literario rumano, Matei Călinescu (2016), un claro sentido de militancia, elogio del inconformismo, valiente exploración precursora y, en plano más general, confianza en la victoria final del tiempo e inmanencia sobre las tradiciones que intentan aparecer como eternas, inmutables y trascendentalmente determinadas: «Ser miembro de la vanguardia es formar parte de una élite –aunque esta élite, a diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado–, está comprometida con un programa totalmente en contra del elitismo, cuyo objetivo utópico final es que toda la gente comparta de forma igualitaria todos los beneficios de la vida (2016, p. 111)».

El seguidor de Charles Fourier, crítico del capitalismo, Gabriel-Desiré Laverdant, en 1845 escribió (como cita Poggioli, 1964) que: «El Arte, expresión de la Sociedad, manifiesta un impulso más alto, las tendencias sociales más avanzadas: es anticipador y revelador [...] para saber si el arte cumple bien su propia misión de iniciador, si el artista está verdaderamente situado en la vanguardia, es necesario saber a dónde va la Humanidad, cuál es el destino de la especie... (p. 25)».

El carácter político del concepto vanguardia de Saint-Simon, por otra parte, fue arduamente criticado en el *Manifiesto del partido comunista* (1848) escrito por Karl Marx y Friedrich Engels. Ellos pusieron en tela de juicio el carácter autoritario del socialismo sansimonismo porque si bien trató de reunir a todos los sectores de la sociedad mediante una obediencia incondicional ante el liderazgo de un triunvirato integrado por científicos, industriales y artistas, marginó a la clase trabajadora. Y es que Saint-Simon y sus seguidores, consideraron al proletariado como una clase sin ninguna iniciativa histórica o movimiento político independiente (Cottingham, 2013).

Fue entonces, que Marx y Engels intentaron recobrar el poder potencial del proletariado concluyendo su manifiesto con la perorata: «Los proletariados, con ella, no tienen nada que perder, como no sea sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo entero que ganar. “¡Proletarios de todos los países, uníos!” (1949, p. 108)». De

tal suerte, que sustituyeron el triunvirato con el movimiento comunista señalando que ellos no iban a formar un partido distinto, opuesto a los demás partidos obreros. Aunque no utilizaron el vocablo vanguardia como tal, aquí el concepto está implícito.

Por último, Renato Poggioli, estudioso de la literatura comparada, quien se dedicó a estudiar el arte de vanguardia como concepto histórico y punto central de ideas y tendencias artísticas hace alusión a la estética anarquista y al pensamiento del revolucionario ruso Mikhail Bakunin, quien tituló el diario efímero que publicó en Suiza en 1878 bajo el título *L'Avant-garde* (1964, p. 25). De acuerdo con el anarquista, la estética se debía desarrollar sobre dos principios fundamentales: por un lado, la concepción del arte como libertad creadora; y por otro, la idea del arte como expresión del pueblo argumentando que para producir cambios profundos de índole social era necesario revolucionar a la estética. De tal forma que, el término fue omnipresente para la historia militar, la política, la sociedad y el ámbito creativo. Hacia finales del siglo diecinueve, certeramente, el uso de la noción vanguardia se extendió para designar la idea de una renovación social a través de un desafío cultural, más que una actividad ceñidamente política.

De forma reciente, el filósofo francés Jacques Rancière, infiere que la revolución social descende de la revolución estética y es inherente a cualquier política de emancipación. El autor define a la estética como el régimen de identificación y funcionamiento del arte, así como la redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible y la manera por la cual éstas conllevan a una política o metapolítica (conocida como la falsedad de la política<sup>3</sup>). Aquí, dos principios centrales de la teoría marxista del siglo veinte resucitan: la importancia de la emancipación y la visión del arte como transformación del pensamiento en la experiencia estética:

Al mismo tiempo, Marx proponía la nueva identificación perdurable del hombre estético: el hombre productor, que produce al mismo tiempo los objetos y las relaciones sociales en los cuales éstos son producidos. Es sobre la base de esta identificación que la vanguardia marxista y la vanguardia artística pudieron intersectarse alrededor de los años veinte y ponerse de acuerdo sobre el mismo programa: la supresión conjunta del disenso político y de la heterogeneidad estética en la construcción de las formas de vida y los edificios de la vida nueva (2011, p. 151).

<sup>3</sup> VÉASE Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. (Horacio Pons, trad.). Argentina: Nueva Visión, págs. 82-120. En el capítulo “De la arquipolítica a la Metapolítica”, define el segundo concepto como la práctica que pretende desvelar la verdad de una figura distorsionada o falsa, al mismo tiempo que hace de la adquisición de ese conocimiento, la base para indicar el camino que debe seguir la política-emancipadora. De tal modo que, la consecución de la libertad del individuo, debe alcanzarse develando la supuesta igualdad política, sinónimo de desigualdad social.

El ensayista alemán, Hans Magnus Enzensberger, también recuerda la conexión entre las vanguardias políticas y artísticas, quien valiéndose de la función y misión de la guardia, que es la de luchar, distingue que es en la lucha, y sólo en ella, donde queda demostrado lo que ésta vale tanto en el ámbito político como artístico. Su razón de ser no es la productividad sino el enfrentamiento; siempre militante. En el año 1919, (como cita el autor, 1963) en efecto, Lenin definió al Partido Comunista como “vanguardia del proletariado” (p. 12).

En esta dirección, dentro de una concepción que entiende a la vanguardia como la articulación de una política cultural dentro de una amplia gama de formaciones sociales, Mike Sell, sostiene que: «ésta puede enfocarse como una variante y circunstancial articulación de la “política de la forma”. El planteamiento de esta premisa permite no sólo traer más teorías al ámbito de los estudios de vanguardia, sino que también considera a las producciones culturales de las vanguardias ya aceptadas de una manera más compleja»<sup>4</sup>. Por consiguiente, los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo veinte, o en su defecto, manifestaciones afines, que se analizarán en el presente trabajo de investigación, enarbolan la bandera de la libertad, entendiendo conquistarla intencionalmente o no por la vía revolucionaria del arte. En este sentido, la idea de vanguardia histórica, se entenderá, no tanto como una representación del futuro, sino que se delimitará en la presente tesis, como la entiende Enzensberger<sup>5</sup>, la búsqueda de una élite que aspira encontrar lo propiamente humano en la sociedad y el arte interpretando a la historia como una continua lucha de clases, la vanguardia en las artes impone doctrinariamente la libertad (1963, p.14).

Además, considero necesario esclarecer algunos puntos del término ‘primeras vanguardias’, denominada también por algunos autores, ‘vanguardias históricas’ en la teoría del arte, así como las características que delimitan dicha noción. Para ello, hay que dejar claro, que no fue hasta el último cuarto del siglo diecinueve que la metáfora de la vanguardia se transfirió de la política a las actividades del ámbito artístico propiamente dicho, incluyendo a la producción literaria. La noción de vanguardia en su forma más estridente, se estableció de manera concomitante a toda una serie de conceptualizaciones científicas, y en las cuales, se sitúa la vanguardia literaria francesa como tal.

<sup>4</sup> Sell, M. (2010). Resisting the Question, “What Is an Avant-Garde?” *New Literary History*, 41(4), 765

<sup>5</sup> VÉASE Enzensberger, Hans Magnus (1963). *Las aporías de la vanguardia*. (Pablo Simon, trad.). Buenos Aires: Revista Sur, págs. 11-20. Precisamente, aquí es donde reside la tesis del autor. Para él, no está claramente definida la libertad a la cual se refieren los manifiestos de la vanguardia en las artes, ni el significado de la palabra revolución que en ellos abunda configurando así una aporía en la teoría del arte. No obstante, la interpretación que la presente investigación le brinda al sentido de búsqueda de libertad está vinculada con la acción de redimir los rasgos espirituales del ser humano a razón de discursos artísticos del concepto «cuerpo-cosa» propuesto en esta tesis. En corto, la redención de un proceso de alienación capitalista y los efectos que conlleva independientemente de cualquier partido militante.

Bert Cardullo, dramaturgo y crítico de teatro, sugiere que el término ‘vanguardia’ no es simplemente una metáfora militar, utilizada primero en la política para luego ser transferida al arte. No se trata tampoco de un fenómeno nuevo e independiente; es más bien, el efecto de un proceso complejo basado en la transformación de la visión ‘estática’ o cíclica de la existencia humana hacia una percepción de índole evolutiva. Es así pues, que las primeras vanguardias tienen estrecha relación con las innovaciones científicas del periodo. El darwinismo sienta las bases de una ciencia moderna del universo que evoluciona con el tiempo. Esta visión científica afectó al pensamiento político y social mucho antes de que penetrara en las manifestaciones artísticas siendo la verdadera razón por la cual la metáfora de la vanguardia fue primero política y después artística (2001, p. 13).

Ya se ha aludido que a mediados del siglo diecinueve, el uso más amplio de la palabra ‘vanguardia’ se extendió al ámbito cultural, al mismo tiempo que se hace alusión a ella en las doctrinas marxistas. Los ritmos acelerados e innovadores del periodo fueron descritos con este epíteto. Sin embargo, aún prevalecía cierta relación con el sentido militar de la expresión y, en el mejor de los casos, el primer literato que acuñó este término con una significación artística, fue el poeta francés Charles Baudelaire. Él a principios de la década de 1860, en un libro publicado póstumamente como *Mi corazón al desnudo*, escribió las siguientes líneas: «predilección apasionada de los franceses por las metáforas militares»; «los poetas del combate»; «los literatos de la vanguardia»; «esta debilidad por las metáforas militares»; «es una señal de naturalezas que no son en sí mismas militaristas, sino que están hechas para la disciplina, es decir, para la conformidad»<sup>6</sup>. Aquí, desde luego, el poeta francés, califica a la vanguardia con cierto desdén, quizá por su inclinación marcadamente romántica, pero sobre todo, porque sugiere que la creación literaria de esta índole estuvo basada (como cita Călinescu, 2016) en un conformismo borreguil (p. 17).

De cualquier forma, lo que resulta evidente, fue que por un lado, el término calificó a los escritores como radicales ideológicamente de izquierdas (Poggioli, p. 26) y marcó un cambio en la idea saintsimoniana del arte. Se concibe un nuevo sentido, una vanguardia dentro del arte, señalando la aparición moderna y la utilización común y corriente del término.

Posteriormente, a finales del siglo diecinueve, surgieron ciertos grupos que procuraron resguardar su quehacer creativo del mercado artístico y la academia. Ellos se convirtieron en un conjunto de creadores alternativos y radicalmente innovadores que intentaron obtener sus propios medios de producción, distribución

<sup>6</sup> VÉASE Baudelaire, Charles (2012). *Dibujos y fragmentos póstumos*. (Ernesto Kavi, trad.). Barcelona: Sexto Piso, p. 151. En este documento se pueden leer dos pasajes que afirman los comienzos de la utilización del vocablo ‘vanguardia’.

y difusión. También compartieron ideologías plenamente opositoras, decididos no sólo a promover su propia obra, sino acometer de forma antagónica la hegemonía del establecimiento cultural; pero sobre todo, la estructura social en la cual muchos artistas modernos habían obtenido su renombre (Williams, 1997). Así, la defensa de un tipo particular de arte, que en esta tesis, denomino de vanguardia, se convirtió en principio de autogestión artística, y luego, de manera más crucial, en un ataque contra del orden social prevaleciente, ése orden que engendró, a través del discurso artístico, es lo que he denominado en la presente investigación, el «cuerpo-cosa».

Acorde a ello, la mayoría de los autores analizados, coinciden que la primera vanguardia propiamente dicha, fue el futurismo<sup>7</sup>. El teórico alemán, Peter Bürger, menciona que dado que una de las características de la vanguardia, es rechazar la idea de arte como representación, es equivoco, por tanto, incluir el cubismo entre los movimientos de vanguardia (2000, p. 103). Sin embargo, no comulgo con él, sino con el argumento del crítico de arte francés Philippe Sers (como se citó en Eburne & Felski, 2010) que invoca lo que él denomina, el *ethos* ontológico de la obra de vanguardia como una forma particular de revelar un significado. La vanguardia, en su opinión, no señala la ruina de la representación sino su redefinición; no la desacreditación de la verdad, sino una nueva relación con la verdad<sup>8</sup>. En esta dirección, el carácter mimético del arte clásico, expresión de una concepción unívoca de la realidad, no es apartada, cuanto redefinida.

De acuerdo con esta misma conceptualización, el teórico de arte alemán, Boris Groys (2008) dice que el arte de la vanguardia, incluida la rusa es desde luego, un fenómeno demasiado complejo para que se le pueda estudiar con una sola pauta. Sin embargo, de todos modos, al parecer, no será una simplificación exagerada afirmar que su *pathos* fundamental consiste en la exigencia de que se pase de la representación del mundo a la transformación de éste.

La disposición a copiar amorosamente la realidad exterior de que dieron muestra los artistas europeos a lo largo de muchos siglos –su voluntad de una mimesis cada vez más perfecta–, se basaba en la admiración de la Naturaleza como creación total y consumada en sí misma de un Dios único, que el artista sólo podía imitar, si quería que su propio don artístico se acercará en grado sumo a lo Divino. En el curso del siglo XIX, la creciente irrupción de la técnica en la vida de Europa y la desintegración del acostumbrado cuadro total del mundo provocada por la técnica, condujeron a la vivencia de la muerte de Dios o, más exactamente, del asesinato de Dios, cometido por la nueva humanidad tecnificada (p. 47).

<sup>7</sup> VÉASE Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. (Jorge García, trad.). Barcelona: Ediciones Península. También, es notable que en relación a la conceptualización de los movimientos de vanguardia de dicho autor, no menciona en ninguna parte, al expresionismo alemán, fenómeno consabido dentro del campo de la literatura, cine y arte de principios del siglo veinte. Quizá ello, se debe a que esta vanguardia, exageró las formas de representación.

<sup>8</sup> Eburne, J., & Felski, R. (2010). Introduction. *New Literary History*, 41(4), 7.

Es necesario precisar la diferencia entre el concepto de vanguardia y arte moderno, ya que frecuentemente son asimilados como sinónimos. Si bien comparten ambas expresiones ciertas afinidades, hay diferencias fundamentales. La vanguardia estuvo integrada por agrupaciones sociales e intentó proteger su quehacer creativo de las normas académicas y la hegemonía mercantil. De tal forma, que encontró sus propios medios de producción, distribución y difusión artística como una forma de atacar a su enemigo, el establecimiento institucional. La antigua metáfora militar de la vanguardia, que se había utilizado en la ideología política y social, adoptó una posición y actitud dentro de un contexto en el cual nuevos artistas fungieron como militantes de una creatividad que reviviría y liberaría a la humanidad. De tal modo, que más que rechazar al arte como representación, la vanguardia pretende una redefinición de su representación mediante una crítica de la realidad con la intención de transformarla.

Lo moderno, en cambio, se refiere a las formas en la que los artistas de toda clase articularon sus experiencias acerca de la conciencia histórica de la modernidad, ya sea que hayan estado en grupos de vanguardia o no. David Cottington, historiador del arte inglés, escribe que se puede considerar ‘moderno’ aquello que designa cualquiera, o cualquier combinación, de quizás tres posibles tipos de experiencia. La primera, es la experiencia de aquellos cambios sociales, políticos, demográficos y tecnológicos sin precedentes que caracterizaron especialmente al mundo occidental y aquellos con los que se entró en contacto desde principios del siglo diecinueve: la producción fabril, crecimiento urbano, movimientos sociales y políticos en masa, nuevas formas de transporte, etc. La segunda, es la experiencia de los nuevos medios de comunicación como la fotografía, periódicos de gran circulación, alfabetización masiva, teléfonos, radio y cine. La tercera consiste, en el estado mental y psicológico que puede relacionarse con esos cambios: pérdida de comunidad, desarraigo, descentralización, alienación, nuevas identidades grupales y similares. Para los artistas de todos los medios, estas experiencias fundaron el seno a partir del cual sustentaron su quehacer creativo, simbolizando y articulando una respuesta ante la modernidad, con mayor frecuencia a través de un compromiso con las características específicas de los medios elegidos y una exploración de la forma por la cual anteriormente habían sido sus convenciones (2013, p. 20).

La clasificación anterior es en términos generales, la ordenación que la mayoría de los historiadores y teóricos del arte le han dado al nombre de lo ‘moderno’. Octavio Paz, poeta mexicano, añade a dicha concepción la función crítica que tiene el periodo moderno cuando describe la literatura de vanguardia inglesa:

la oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno; y más: es una de realizarla. El tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica.

La modernidad se identificó con el cambio, identificó el cambio con la crítica y a los dos con el progreso. El arte moderno es moderno porque es crítico [...] Frente a la historia y sus cambios, postuló el tiempo sin tiempo del origen, el instante o el cielo; frente a su propia tradición, postuló el cambio y la crítica. Cada movimiento artístico negaba al precedente, y a través de cada una de estas negaciones el arte se perpetuaba. Sólo dentro del tiempo lineal la negación podía desplegarse plenamente y sólo en una edad crítica como la muestra la crítica podía ser creadora (1990, 210-211).

La vanguardia, luego entonces, la distingo del arte moderno, en la mayor parte de esta investigación, como aquella agrupación cuyas características y actitudes, estuvieron a favor o rechazaron rotundamente, los aspectos enumerados por Cottington adoptando una actitud a veces socialista, anarquista o fascista, pero sobre todo, *anticapitalista* cuya finalidad fue la emancipación del hombre en todos los sentidos de la palabra, y en particular, a través del objeto de estudio de la presente investigación que es el «cuerpo-cosa» dentro de los confines del arte. De tal suerte, que los movimientos de vanguardia políticos y luego artísticos exigieron programáticamente que el arte pasara de “representar” a transformar el mundo para encontrar los rasgos propiamente espirituales del hombre haciendo referencia directa o indirecta al cuerpo con técnicas inusuales hasta entonces experimentadas en el arte. Más que una crítica del pasado y un énfasis puesto en el futuro, las vanguardias abordadas, en los subsiguientes capítulos, se comprenderán a través de un lente que exige un compromiso y conciencia con el cambio para alcanzar en un mundo que objetiva, lo propiamente humano. He aquí, donde encuentro la diferencia principal entre la el concepto de arte moderno y vanguardia. Como expresa nuevamente Călinescu:

La vanguardia es en todo aspecto más radical que la modernidad. Menos flexible y menos tolerante de matices, es naturalmente más dogmática –tanto en el sentido de autoafirmación y, a la inversa, en el sentido de autodestrucción–. La vanguardia toma prestado prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna pero al mismo tiempo los amplía, exagerándolos, y los sitúa en los contextos más inesperados, haciendo que sean a menudo completamente irreconocibles (2016, p. 105).

La alusión a la ruptura para transformar el mundo está presente en otras teorías del arte. No es casual que a mediados del diecinueve, la *Tesis XI* de Marx, resonó con un trasfondo similar: «Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es transformarlo (Harnecker 2005, p. 23)».

Marx no anuncia la muerte de la teoría, como la vanguardia tampoco anuncia la muerte de la representación mimética, pero en ambos movimientos, un proceso de ruptura está claramente involucrada. En el primer caso, implica una discordia con las teorías del hombre y la historia, que no hacían más que contemplar e interpretar

al mundo, siendo incapaces de transformarlo por la praxis porque no se conocía el funcionamiento de las sociedades. En el segundo caso, la vanguardia, indica una desavenencia con todas las teorías del arte que estuvieron tradicionalmente favor de la representación de la mimesis. Por tanto, la concomitancia de la política, la sociedad y el arte condicionan el surgimiento de las vanguardias estéticas y su evolución como procesos en los que los segmentos “revolucionarios” y los movimientos artísticos radicales fusionaron lo discursivo y lo pragmático, la vida y el arte.

Paz, dice que la vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura (1990, p. 148). Según varias teorías del arte que abordan el tema de manera general, la vanguardia sólo se refiere a lo que se considera más actual, lo más progresivo en el arte moderno. Lo que estuvo por delante. Si bien ésta es una cualidad, no define a la vanguardia del todo y resulta ser imprecisa dicha afirmación. A veces, el desafío y en definitiva un repudio violento con el pasado mediante un énfasis en la creatividad y el rechazo de la tradición, está presente. Sin embargo, en otras ocasiones, está ausente, como sucedió en las teorías e imaginaria de la vanguardia surrealista. Dicho caso, como se observará más adelante, demuestra que no se puede hacer un análisis lineal de una historiografía vanguardista, sino que más bien, hay que subrayar su complejidad y carácter multinacional. De cualquier forma, sea cual sea, la reflexión al respecto, el lector advertirá que: «la aceleración del cambio y la proliferación de escuelas y tendencias ha provocado dos consecuencias inesperadas: una pone en entredicho a la tradición misma del cambio y la ruptura, la otra a la idea de “obra de arte”(1990, p. 162)».

Cuando Bürger propone conceptualizar una definición de los movimientos artísticos de principios del siglo veinte con la intención de marcar una distinción precisa de los fenómenos artísticos modernos apunta que la influencia de la ciudad fue esencial dentro de la conceptualización moderna de vanguardia. Las verdaderas bases sociales de la primeras vanguardias fueron a la vez cosmopolitas, metropolitanas e inclusive añadido, políglotas. Inclusive Benjamin se refiere a las ciudades como campos de batalla (1970, p. 13). No se puede dejar de lado que hubo una rápida transferencia e interacción entre diferentes capitales y países en occidente. Así, pues, dentro del referente teórico de Bürger, la vanguardia artística es internacional: «el sentido de su reflexión excede las atenciones peculiares. La gran ciudad proporciona el ámbito idóneo para la práctica vanguardista por cuanto acentúa la condición de extrañamiento, tanto del artista como de su práctica, respecto a los valores que controlan la convivencia (p. 13)».

También, desde mediados del siglo diecinueve, como se hizo referencia en la periodización histórica correspondiente, la invasión de ciertos aspectos comerciales

en la vida cotidiana, consecuencia de la consolidación del capitalismo, incluyó a las prácticas culturales de las sociedades que participaron en ella. Ello provocó que algunos artistas anhelaran escapar de las convenciones, la mercantilización y la satisfacción de un arte académico o plenamente establecido adoptando una posición antagónica ante estas cualidades. Muchos escritores, encontraron en su propia existencia contradicciones vinculadas con los efectos de una burguesía materialista; su disgusto por tales cualidades no sólo los alienó de las instituciones sociales y artísticas existentes, sino que generó una profunda oposición a la burguesía. Esta alienación, estableció el origen de las vanguardias dentro de una significación moderna de la misma, una vanguardia dentro del arte, pero separada de las convenciones de otros artistas: «Pertener a la guardia es un sello de distinción. Constituye un cuerpo exclusivista. Toda guardia, la vanguardia inclusive, se considera como una elite. Se enorgullece no sólo de estar más adelante, más allá, sino también de representar a una minoría selecta (Enzensberger 1963, p. 11-12).

Lo anterior deriva en una postura anti-burgués de la vanguardia. No únicamente dentro de la sociedad, sino también frente a los artistas burgueses. En oposición a la autoridad de un “arte académico” y sus ideas patrocinadas por el Estado como conservadoras y pasadas de moda, la vanguardia artística acorde con Raymond Williams, surgió a mediados de la década de 1880. Los artistas de vanguardia, afirmaron estar en contra de la burguesía. Al respecto este teórico marxista, señala que en realidad ‘burgués’, en todas sus significaciones es una clave en los numerosos movimientos que sostuvieron ser lo contrario: «Pero cualquiera fuera el camino tomado, siempre había un único contraste a él. Hostil, indiferente o meramente vulgar, lo burgués era la masa que el artista creativo debía ignorar y evitar, o bien sacudir, ridiculizar y atacar cada vez más (1997, p. 76)».<sup>9</sup> Sin embargo, una supuesta relación entre la vanguardia política de izquierda con la cultural, es engañosa e incompleta, porque las actividades políticas de los artistas de vanguardia, también incluyeron otras políticas como ya hice alusión con anterioridad. Como observa dicho autor, aunque la vanguardia de fines del siglo diecinueve y principios del siglo veinte se definió a sí misma en parte en términos de su oposición a la ‘burguesía’, dicha oposición también se expresó desde posiciones diferentes: anarquistas, fascistas, comunistas, socialistas, entre otras (incluidas aquellas políticamente incompatibles).

<sup>9</sup> De acuerdo con Raymond Williams, entre vanguardia y vanguardia, subsiste una ambigüedad del término burgués. Para él, la ambigüedad subyacente era histórica, en tanto que dependía de la variable posición de clase desde la cual se veía lo burgués. La mayoría de los artistas, escritores e intelectuales no se encontraban en ninguna de estas posiciones fijas de clase. Pero de maneras diferentes maneras podían superponer sus quejas a las de cada una de las clases contra el cálculo burgués del mundo. A pesar de ello, la interpretación histórica que se le ha brindado al objeto de estudio de la presente investigación ha sido sustentada en las definiciones propuestas por el marxismo, neomarxismo, así como algunos pensadores de Escuela de Fráncfort o afines a dicha ideologías.

No hay que ir más lejos, cuando el movimiento comunista, elaboró su crítica e identificó a la burguesía como organizadora y agente del capitalismo y debilitamiento de todos los valores humanos, la vanguardia tuvo la oportunidad de apoyar un movimiento amplio que derrocaría y sustituiría a la sociedad burguesa. Esta actitud, –continúa Williams–, asumió la forma de una identificación entre artistas y trabajadores, por ser ambos grupos prácticamente explotados y oprimidos; o, aunque con menos frecuencia, una identificación favorable, en la que los artistas se comprometieron, en su arte, con las causas del pueblo (1997, p. 78).

En este tenor, los movimientos de vanguardia se definen, acorde con Bürger (2000), como un ataque al estatuto del arte en la sociedad-burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución del arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida en contra del funcionamiento del arte en la sociedad que decide sobre el contenido y efecto de la obra (p. 103).

En respuesta a ello, el manifiesto se convirtió en la insignia de dichos grupos pasando a divulgarse a sí mismos los artistas como vanguardistas donde se dictaron las pautas o el modo de entender la práctica artística de una orientación estética precisa. Es común observar directamente o entre líneas, explícita o implícitamente, un rechazo hacia el régimen económico capitalista. El manifiesto y la vanguardia como proyecto para transformar al arte a través de la autorreflexión, de la autocrítica de sus principios y técnicas, fusiona el tono axiomático de sus textos con el carácter de sus obras; el empeño doctrinal establece un ámbito del que texto y obra participan (Bürger 2000, p. 14).

La Segunda Guerra Mundial, puso fin a muchas vanguardias. Aunque, bien es cierto, algunos medios expresivos o técnicas artísticas fueron experimentales y significaron conmociones y afrentas radicales. Hay teóricos del arte, por lo regular de izquierda, que señalan que éstas se convirtieron en convenciones operativas de un arte comercial, institucionalizado, recobrando así pues, el estatuto convencional del arte. Hay doctrinas, por otro lado, que plantean y defienden el retorno de las vanguardias históricas con la finalidad de interpretar y plantear una lectura y discurso de lo que se conoce como ‘neovanguardias’ o segundas vanguardias. De tal modo que la neovanguardia es una construcción teórica que se encuentra en una relación dialéctica con la noción de la vanguardia histórica de principios del siglo veinte. Los teóricos generalmente de izquierda, plantean que la vanguardia, en el sentido de movimiento artístico, al mismo tiempo acción política, pasó a ser notablemente menos común: «La vanguardia es la gran ruptura y con ella se

cierra la tradición de la ruptura (Paz 1990, p. 148)». Luego entonces, la noción de 'neovanguardia' surge para describir este ámbito creativo de posguerra bajo nuevas condiciones políticas y sociales, así como técnicas artísticas que incidió en el modo de entender la conciencia histórica del sentido del cuerpo en el arte.

La neovanguardia, según Bürger (2000), no es un término que tenga una periodización acordada, aunque regularmente la fecha de finalización suele situarse entre finales de la década del sesenta y finales de los setenta, efecto de los cambios económicos producidos en aquel periodo. Cabe precisar, que en la teoría del arte, es frecuente emplear el término vanguardias históricas. Ello obedece a que en este periodo la restauración del mercado, la institución y el estatuto tradicional de la obra de arte indicaron que la vanguardia de la primera mitad del siglo veinte, había pasado a la historia. El hecho es, sin embargo, que generalmente se supone que el concepto delimita un perímetro histórico en particular y un amplio abanico conformado de medios expresivos que compartieron rasgos en común.

En sentido estricto, el término 'neovanguardia' fue bautizado por Bürger cuando reconoce en la *Teoría de la vanguardia* (1974) la aparición de manifestaciones artísticas en la década del cincuenta y sesenta, que se remontaron a los movimientos de la vanguardia histórica, entre éstos, el futurismo, dadá, constructivismo y surrealismo, dando origen, por caso, al Nuevo Realismo francés<sup>10</sup>, así como al arte pop, estadounidense. Este teórico del arte, sin embargo, apunta que este tipo de expresiones únicamente fueron susceptibles de considerarse una fórmula inauténtica de la vanguardia histórica:

la neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas. Esto es cierto al margen de la conciencia que tenga el artista de su actividad, y que muy bien, puede ser vanguardista. Pero en lo concerniente al efecto social de la obra, éste ya no depende de la conciencia que el artista asocie con su obra, sino del *status* de sus productos. El arte neovanguardista es arte autónomo en el pleno sentido de la palabra, y esto quiere decir que niega la intención vanguardista de una reintegración del arte en la praxis vital. Incluso, los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos, que adoptan carácter de obra con independencia de la voluntad de sus productores (2000, p. 115-116).

<sup>10</sup> VÉASE Restany, Pierre (Ed). (1986). *1960: Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, pág. 84. En 1960 estas expresiones llevaron a la formación del Nuevo Realismo, encabezada por el crítico de arte francés Pierre Restany. El 16 de abril de 1960 publicó el primer manifiesto que lleva el nombre de dicha neovanguardia, y, el 27 de octubre, fundó oficialmente el grupo (Restany 1986). El Nuevo Realismo comenzó a utilizarse como un término que aglutinó un amplio campo de actividades artísticas inspiradas en una "naturaleza moderna". Es decir, las nuevas realidades de los medios de comunicación, el mundo de la publicidad y las imágenes populares.

La vanguardia, dejó de definir un periodo polémico inclinado a lucha y a la transformación del mundo; es decir, donde había convergido la política y el arte. De tal modo, que culmina un proceso donde las estructuras sociales dejaron de ser entendidas como el lugar de conflicto exclusivo entre dos clases hegemónicas: la burguesía y el proletariado. Jean François Revel (como se citó en Sebrel 2000), al respecto escribe que la vanguardia dejó de formar parte de una etapa combativa, por la que pasa todo estilo nuevo que lucha para imponerse contra las fuerzas reaccionarias y constituye, un género en sí mismo, no ya el anuncio de un estilo nuevo, sino un estilo en sí (p. 205).

La neovanguardia, luego entonces, constituyó una nueva forma de academicismo y el destino de la vanguardia radical, como reconoce Bürger, pasó a ser en gran medida perpetuada a subterfugios estéticos e ideológicos de índole comercial en los años cincuenta y sesenta: «cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica (p. 107)». En este mismo tenor Enzensberger (1963) hace alusión a la neovanguardia, como retaguardia, definida como el retorno epigonal de lo históricamente conocido, que imita modelos anteriores, los deteriora y deforma:

Toda vanguardia es hoy repetición, engaño o autoengaño. El movimiento como grupo entendido doctrinalmente –organizado hace treinta o cincuenta años para quebrar la resistencia de una sociedad compactó al arte moderno–, no ha sobrevivido a las condiciones históricas que lo engendraron. La conspiración en nombre de las artes sólo cabe allí donde éstas son reprimidas. Una vanguardia que se deja fomentar por el estado ya no tiene razón de ser (p. 22- 23).

A pesar de ello, hay autores como Poggioli que plantean que la práctica de las artes, que inician a partir de las vanguardias y subsiste en las neovanguardias sigue mostrando una manifestación violenta del ámbito estético fuera de los límites institucionales establecidos por la tradición:

Las vanguardias rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) le impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia atórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro; de esta manera se realiza una serie de operaciones que respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas, se revelan más limitadas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual (Poggioli 1964, p. 50-51).

Por último, hay autores que no coinciden con los planteamientos precedentes de izquierda, sino que más bien, categorizan a las expresiones de neovanguardia o segundas vanguardias, como la acepción sugiere, con la idea de retorno. Esta postura, ha sido adoptada por los historiadores del arte estadounidenses Benjamin H.D. Buchloh y Hal Foster. De acuerdo con el planteamiento del primero, la repetición caracterizó las expresiones en las cuales una agrupación heterogénea de artistas estadounidenses y de Europa occidental de la década del cincuenta y sesenta, decidió revisar los dispositivos de las vanguardias precedentes para de este modo establecer un paradigma crítico estructurado en una colección de ensayos reunidos bajo el título de *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Neovanguardia y cultura industrial. Ensayos sobre arte europeo y estadounidense de 1955 a 1975). La intención de Buchloh, es establecer las diferencias acorde con un criterio histórico, ideológico y estético, entre la cultura de posguerra europea neovanguardista y la cultura de posguerra estadounidense para proporcionar una redefinición de las segundas vanguardias en la historia del arte. Es evidente que dicho juicio, discernimiento refuta el planteamiento propuesto por Bürger:

En lugar de conformarse con la postura cómoda en la que la izquierda por tradición ha declarado que los espacios y actividades de producción neovanguardista se realizan de manera corrompida, comercial o contaminada [...] el título de esta colección de ensayos indicará al lector que [...] se continúa observando una dialéctica en la cual las fuerzas mutuamente excluyentes de la producción artística y de la industria de la cultura, como su extremo opuesto, todavía pueden ser rastreadas en sus perpetuas interacciones (2000, p. 23).

Y en efecto, la producción de las teorías del arte actuales de origen estadounidense, estructuran un discurso acerca de las segundas vanguardias donde prevalecen presupuestos semióticos, marxistas y posestructuralistas. De tal forma, que la historia del arte de los años posteriores a la neovanguardia entabla una dialéctica con dichos enfoques filosóficos. Foster, hace una contextualización histórica de los avatares receptivos del pensamiento europeo sobre la vanguardia en la teoría estadounidense de neovanguardia. También construye un discurso teórico sobre la crítica del planteamiento de Bürger al hacer referencia a un arte que ha heredado, y por ende, continuado el carácter de las primeras vanguardias pese que éstas completaron su decurso histórico. Aún así, ofrece una definición más precisa:

En el arte de postguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblado, el *readymade* y la retícula... (Foster 2001, p. 4).

En consecuencia de ello, el tercer capítulo de esta tesis, correspondiente a la conciencia histórica de las segundas vanguardias y su relación con las diferentes significaciones del cuerpo, está basada en posturas de teóricos que abordan la semiótica, el marxismo y el estructuralismo. En cada caso, la apuesta del retorno es la estructura del discurso: no tanto lo que el marxismo o el psicoanálisis lacaniano significan, sino el cómo actúan y lo qué significan<sup>11</sup>.

No hay que dejar de lado, que a principios de la década de 1950, después de años de adaptaciones terapéuticas del psicoanálisis, Lacan hace una lectura semiótica de Freud. También, en este periodo, se intenta establecer una aproximación entre psicoanálisis y marxismo. Lo que es seguro, continúa Foster, sin embargo, es que estos retornos son tan fundamentales para el estudio del arte de las segundas vanguardias como lo son para las subsiguientes expresiones creativas de la posmodernidad basadas en teorías posestructuralistas y ante tales restablecimientos, marcan las periodizaciones históricas correspondientes en la historia del arte del siglo veinte.

<sup>11</sup> Foster, H. (1994). What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, 70, 6

## PRIMERA PARTE

### EL CUERPO MAQUINAL

#### 1.1. Los paradigmas de la velocidad y la energía: el cuerpo «a toda máquina» en el Futurismo y Vorticismo

El poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti, a principios del siglo veinte, decidió dedicarse exclusivamente a la literatura. Después de haber publicado poemas y colaborado en revistas, el 20 de febrero de 1909, es conocido que publica el primer manifiesto futurista en las columnas del periódico parisiense *Le Figaro*. Fue una declaración dirigida a los jóvenes de la península, marcó el hito que sirvió de punto de referencia para adorar la velocidad omnipresente y exaltación a la violencia. Asimismo, estuvo en contra de los museos, profesores, arqueólogos, chamarileros, anticuarios, así como rechazó el culto al pasado, la moral y la imposición de las academias de arte.

Esta vanguardia idealizó el futuro porque desde hace tiempo la pintura italiana se había detenido en el academicismo. Después de haber estado por mucho tiempo a la cabeza del movimiento artístico universal, Italia había quedado detrás de Francia, Holanda, Inglaterra, España y Bélgica. Fue entonces necesario actualizar a las artes plásticas ya que habían quedado arraigadas a un mero ejercicio de habilidad profesional (Apollinaire 2008, p. 67).

Fue así, pues, que un año más tarde en el escenario del teatro Chiarella en Turín, con la finalidad de enaltecer las cualidades modernas y oponerse a la pedantería académica, algunos pintores emitieron ante un público conformado por artistas, escritores, estudiantes y fisgones, su respectivo manifiesto. En este documento, se asentó el interés en la creación de un arte alternativo que cantara al ritmo del espíritu dinámico de la gran urbe y la máquina. Ello significó la abolición de las normas clásicas de expresión en la inclusión de los ideales futuristas. Los artistas plásticos, luego entonces, se apartaron de las formas clásicas de representación. El género del desnudo fue suprimido para la renovación de la pintura:

No hay nada inmoral a nuestros ojos; es la monotonía del desnudo la que combatimos. Se nos dice que el asunto es lo que menos importa y que todo está en la manera de tratarle. De acuerdo. Nosotros lo admitimos también. Pero esta verdad, indiscutible hace cincuenta años, no lo es hoy, en cuanto al desnudo, desde el momento en que los pintores, obsesionados por la necesidad de exhibir el cuerpo de sus queridas, han transformado los salones en mercados de jamones podridos (Marinetti 1968, p. 202-203).

A medida que los futuristas proclamaban que por lo menos durante los siguientes diez años se dejara a un lado el desnudo, aproximadamente un año más tarde en París, el artista francés, Marcel Duchamp manifestó atracción en la representación del movimiento cuando realizó la pintura que lo llevaría a un inmediato reconocimiento mundial: *Desnudo bajando una escalera no. 2* (1912) (fig. 1). La gama cromática y la cualidad cinemática cubista están presentes. El cubismo, definido como la representación de la realidad bajo todos los planos de un determinado objeto o la acción de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados, no de la realidad de la visión, sino de la realidad de la concepción (Apollinaire 2008, p. 93).

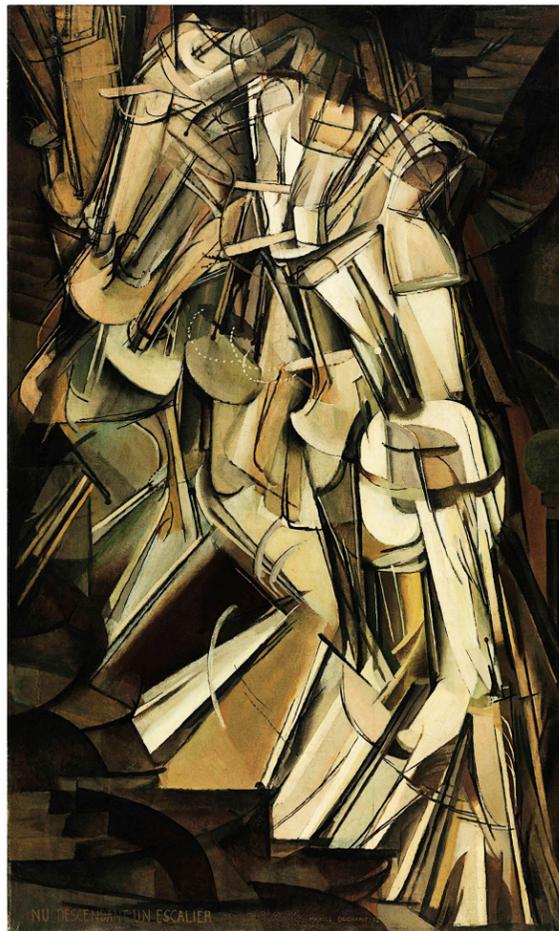


Fig. 1. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera no. 2*, 1912, óleo sobre tela, 147.5 x 89 cm, The Philadelphia Museum of Art, E.U.A.

Duchamp experimentó con el cubismo un tiempo relativamente breve. En este caso, pintó las formas abstractas de la figura humana que aparecen en un plano mientras que la escalera y el espacio por la que se “mueve” están pintadas de forma

tradicional mimética. El desnudo zangolotea y engulle la escalera a medida que baja torpemente. Tal parece que se puede oír el traqueteo del metal generado por el roce con la escalera. El título realizado en mayúsculas sobre la tela, es lo único que sugiere o, mejor dicho, impone que se trata de un desnudo.

En el ámbito artístico fue conocida la cronofotografía científica del inglés Eadweard Muybridge donde la captura del movimiento con la acción de varias cámaras ordenadas en serie sirvieron para disparar en secuencia al cuerpo. El movimiento del torrente sanguíneo y músculo simulado, entre otros estudios, también inspiraron al fotógrafo francés Étienne-Jules Marey, investigar el cuerpo. Desde el inicio de su carrera, concibió la grabadora para registrar el latido del pulso humano, publicó el primer libro sobre la circulación de la sangre basado en un estudio gráfico y editó su estudio más conocido *El Movimiento* (1894) donde por medio de la cronofotografía tradujo el movimiento orgánico a una forma *gráfica*. Él por su cuenta utilizó un aparato de su invención, el fusil fotográfico, cuyo funcionamiento fue similar a una arma de fuego pero cargada de placas que registraron las fases del movimiento.

E. Onimus y A. Martin, posteriormente, fotografiaron en 1895 los movimientos del corazón en experimentos de vivisección. Dado que el movimiento de este órgano alcanzaba una paralización y cambiaba de dirección en los momentos de mayor expansión y contracción fue registrado nítidamente en la placa fotográfica. Rudolf Arnheim, teórico alemán, denomina estas transiciones, ‘dimensiones temporales,’ cuando estudió los elementos de la cinematografía y su comparación con la percepción de la realidad. Por caso, si se toma una fotografía de un rostro, sin ninguna dimensión temporal de por medio, que sin cambiar de lugar modifica, la expresión del mismo, resultará una imagen borrosa porque las fases sucesivas de la expresión facial habrán sido captadas una tras otra (1986, p. 122-123). De tal forma, la representación de cada una de las fases del movimiento alternadas con una dimensión temporal generó los principios por los cuales la máquina cinematográfica fue capaz de proyectar fotogramas de forma rápida y sucesiva en la creación de la impresión de movimiento. Esta máquina inventada por los Hermanos Lumière, proyectó por primera vez en París en 1895 varias cintas comerciales, *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat* o *La llegada de los congresistas*, entre otras cuyo tema principal fue el movimiento. El cine alemán, sin embargo, había presentado dos meses antes una máquina que reprodujo imágenes en movimiento en una exhibición pública cuando los hermanos Skladanovsky dieron a conocer su *Bioscop* (bioscopio) en Berlín (Kracauer 1985, p. 23). De tal suerte, la cronofotografía, inventada en 1890, abrió paso a la invención del cine y luego la creación del futurismo, entre otras composiciones formales de vanguardia. Ahora bien, dentro de los estudios de la motricidad de Muybridge, se encuentra la fototipia de un desnudo femenino *Mujer bajando la escalera* (1884-1887). La obra

de Duchamp sugiere un parecido con ésta. Dado que la exclusión de carne en la obra del artista francés, no permite la distinción del género de la figura “humana”, –supongo–, que el desnudo es de una mujer. En la concepción futurista la figura femenina connotó amor, lujuria y cariño. La vanguardia manifestó desprecio hacia estos sentimientos y convencidos de que esta obsesión romántica causaba en el alma una impresión espiritual, consideraron a la mujer obstáculo que impedía el progreso y evolución del hombre «multiplicado». El ámbito vanguardista encontró un tipo inhumano y la vida carnal debió quedar limitada a la función conservadora de la especie.

El desnudo femenino de Duchamp, un año después en 1913, luego de haber sido rechazado en el *Salon des Indépendants* en París, fue exhibido en el *Armory Show*, la primera exposición de arte moderno celebrada en la ciudad de Nueva York. Obtuvo aceptación y admiración de los estadounidenses, fue el lienzo más célebre y coincidió con la puesta en práctica de la producción en serie de la fabricación de los automóviles de la *Ford Motor Company*<sup>12</sup>, y un año después, la inauguración de las oficinas de la IBM (*Internacional Business Machines*)<sup>13</sup>. No cabe la menor duda, *Desnudo bajando una escalera no. 2*, se creó a la par con el auge de la máquina e irónicamente Duchamp no sólo fue un francés y un cubista, sino paradójicamente, fue un *desnudo femenino*, el mejor cuadro que siguió al pie de la letra el trazo futurista. La repetición de la misma figura sugiere que aquella máquina corpórea, cuerpo mecanizado, cuerpo multiplicado, se mueve para bajar. Aunado a ello, el título de la obra compuesto por un gerundio subraya que en ese instante un cuerpo está descendiendo, evoca la idea de movimiento. Si el controvertido desnudo fuese acompañado de un título más tradicional o académico, no hubiera llamado tanto la atención. El título hace toda la diferencia. Los cánones clásicos tan arraigados hasta entonces en la historia del arte, no hubiesen aceptado una figura en estas condiciones. Es decir, un desnudo en movimiento distinto a uno convencional de pie o recostado. Duchamp logró pintar un género pictórico por excelencia, desafiando, a su vez, las normas clásicas de representación.

Hasta entonces, la representación del cuerpo siempre había respetado el ideal clásico. El dibujo y la escultura que se enseñaba en las academias de arte se basó en el estudio de obras maestras del pasado que representaron la anatomía humana bajo las formas, técnica y estética greco-romana. Este modelo o prototipo de perfección

<sup>12</sup> Los primeros automóviles fueron producidos a finales del siglo XIX, sin embargo su producción en masa no fue hasta 1908 con la introducción del ‘Modelo-T’ del fabricante estadounidense Henry Ford. Con el objetivo de suministrar coches de acuerdo con la demanda mercantil, el industrial desarrolló la primera línea de montaje en 1913, para la creación de un modelo de producción en masa que relegó al ser humano a una mera parte de la máquina.

<sup>13</sup> Empresa que se dedicó a la fabricación y venta de todo tipo de maquinaria mecánica, desde balanzas industriales hasta *cronómetros*, pasando por cortadores de *carne*.

consistió en la unión del espíritu con el cuerpo expresado con formas dispuestas en un determinado entorno o situación concreta. De acuerdo con la estética de G. W. F. Hegel, filósofo alemán quien teorizó sobre las propiedades espirituales del cuerpo en la escultura y pintura clásica, la representación de la figura humana clásica debía expresar siempre el espíritu en los rasgos, porte y *postura*. El espíritu, de acuerdo con dicho filósofo, no era el alma, aquel correspondía al hombre, éste a un animal con vida. El espíritu, luego entonces, se encontró por encima de lo meramente vivo, no tuvo en ella más realidad que la del pensamiento.

La espiritualidad como forma artística en la concepción hegeliana debía captarse en la representación de un cuerpo en posición erecta, libre y espontánea. De modo que el cuerpo y el espíritu no mostraran algo distinto. El cuerpo en movimiento debía expresar un inicio y preparación, una intención, o bien revelar un cese y un retorno que va de la acción a la calma. En estas condiciones, la figura siempre posaba, debía permanecer en una postura inmóvil (1989, p. 523-544).

Acorde con el historiador del arte británico, Kenneth Clark, el cuerpo no fue un tema del arte sino una forma de arte, el modo de realización de un ideal artístico. Los griegos lograron abstraer la envoltura carnal para hacer de él un instrumento de pensamiento del cual supieron extraer un canon matemático, un modelo de medida que determinó el cosmos. No hay que dejar atrás la proposición de Protágoras evocada por Platón en *Teeteto* o de la ciencia: «El hombre es la medida de todas las cosas; de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto son (1990, p. 152)». Así, pues, por medio del desnudo clásico, no sólo se encontró un sistema científico de proporción, sino que la intención original de este género en la historia del arte no había sido reproducir un cuerpo desnudo, sino imitar la concepción sobre lo que debía ser éste. La representación del movimiento en el cuadro de Duchamp y en la pintura de la mayoría de los futuristas, sin embargo, no sugiere la dependencia del cuerpo respecto al pensamiento, sino a la materia y lo que de ella deriva expresado en aras del movimiento. La inclusión en el plano figurativo de una serie repetitiva de contornos anteriores y posteriores del cuerpo o de una parte de él y los planos superpuestos a medias fueron denominados por los futuristas ‘líneas de fuerza’ y constituyeron un conjunto coherente de trazos realmente innovadores en la representación del movimiento. El procedimiento dio como resultado el recubrimiento parcial de los planos delimitados con la atribución a cada fragmento corporal de luz manifestando nuevamente el dualismo, entre la materia y la esencia espiritual abordado en los párrafos anteriores.

La independencia del cuerpo con el espíritu se hizo presente en la multiplicación de la figura donde se entrevé una rigidez mecánica moviéndose detrás de lo que tiene vida. La representación del movimiento, por otra parte, hace de algo que

puede moverse, algo inerte. De acuerdo con Henri Bergson, el pensamiento tiene la limitación de aprehender el tiempo, el cambio y el movimiento en sí mismo, y lo hace esquemáticamente como si fuese una simple instantánea captada por el entendimiento. Hay una ruptura en la continuidad de estos procesos. La noción que el pensamiento tiene con respecto a éstos está contenida por la medida. Cuando se habla del tiempo, se piensa en la medida de la duración y no en la duración misma. Si se trata del cambio, se tiende a descomponerlo en estados distintos y yuxtapuestos reemplazados en seguida por una serie de estados más breves que se descomponen, a su vez, si es necesario, y así indefinidamente. En cuanto al movimiento, la inteligencia no retiene de él, sino una serie de posiciones, primero un punto alcanzado, luego otro, y otro, y así sucesivamente. Ello significa que el pensamiento opera sobre la realidad por medio de esquemas. Hace de esta realidad, una recomposición artificial de algo que es perpetuamente móvil algo inmóvil, espacial y separado (1972, p. 119).

Es el lenguaje hablado, escrito o visual lo que limita el intelecto y hace que se separe de la realidad. Si no se hubiera tenido la necesidad del lenguaje, según Bergson, el intelecto estaría involucrado por completo en sí mismo. Si el movimiento no se puede entender por sí mismo y hay que recurrir a los esquemas, luego entonces, la materia precede al pensamiento.

La materia que precede al pensamiento y su relación con el movimiento del cuerpo había sido cuestionada con anterioridad por el filósofo también de origen francés, Julien Offray de La Mettrie. Lo nombraron médico militar y había padecido una fiebre, durante su convalecencia examinó atentamente el flujo de la efervescencia de la sangre en su propio cuerpo y arguye que el pensamiento no es más que el resultado de la organización de una máquina. Fue así, que con el estudio de la física, la anatomía y las funciones intelectuales publicó sus deducciones bajo el título de *Historia natural del alma* (1745); manifestó que desde Aristóteles hasta Nicolás Malebranche ningún filósofo había podido explicar la esencia del alma y describió exhaustivamente la esencia de la materia, sus relaciones con la forma y extensión.

La Mettrie estudió la teoría del inglés William Harvey, planteada en el estudio de fisiología *Acerca del movimiento del corazón y la sangre en los animales* (1628) donde dio a conocer que la circulación de la sangre se hace a través del bombeo del corazón. Fue entonces que en la obra aparecida de forma anónima en Leiden en *El hombre máquina* (1748), concluye que el cuerpo no requiere de un corazón para poseer vida en tanto movimiento porque el principio de vida no está en el alma (que no era para él más que materia), sino que el cuerpo era organización que se movía por un principio que le era propio:

Si las disecciones se hicieran en criminales ajusticiados, cuyos cuerpos aún están calientes, se verían en su corazón los mismos movimientos que se observan en los músculos de la cara de los decapitados [...] Tal es ese principio motor de los cuerpos enteros, o de las partes cortadas en trozos, que produce movimientos no irregulares, como se ha venido creyendo, sino muy regulares, y eso tanto en los animales calientes y perfectos como en los que están fríos e imperfectos (La Mettrie, 2000, p. 100).

El movimiento pertenece exclusivamente al cuerpo en tanto materia. Él mismo monta sus propios resortes para tener todo cuanto requiere para moverse, incluso para pensar, —ya que según, La Mettrie—, el resorte principal es esa materia gris, llamada cerebro. Lo esencial en el universo es la materia y los fenómenos mentales son algo derivado de ésta. El cuerpo como máquina no está inicialmente hecho para el conocimiento. Únicamente mediante cierto abuso de su funcionamiento, el cuerpo llega a un estado de saber; la idea de que el pensamiento, no se llega a formar sin alguna violencia. El alma en tanto pensamiento, se dio después:

Llegaron las palabras, las lenguas, las leyes, las ciencias, las bellas artes, y gracias a ellas el diamante en bruto de nuestro espíritu fue por fin pulido. Se amaestró a un hombre como a un animal; nos convertimos en autores como mozos de cuerda. Un geómetra aprendió a hacer demostraciones y los cálculos más difíciles, como un mono aprende a quitarse o ponerse su sombrero y a montar en un perro dócil (La Mettrie, 2000, p. 68).

La noción de docilidad juega un papel determinante en la significación del cuerpo en movimiento considerado de forma independiente al pensamiento. En la Edad Moderna, el hombre visto como máquina, tiene sus orígenes con la aparición de un cuerpo que fue susceptible al análisis científico, que se examinó mediante la cirugía, la práctica de incisiones, disecciones e injertos. El cuerpo fue objeto de estudio de la ciencia experimental que venía produciéndose en Europa, el cual se podía explicar según las leyes de la mecánica; fuerzas que creaban y movían el mundo. Sin embargo también en el arte, es dócil un cuerpo que se deja representar y materializar en movimiento, hasta reducirse a objeto, materia cautiva dentro de la reconstrucción gráfica y plástica del movimiento<sup>14</sup>. En vista de ello, lo que en realidad se observa en las imágenes futuristas como en el desnudo duchampiano, es un mero objeto, aunque éstas sean susceptibles de dar forma a la idea de que se trata de un cuerpo animado. Estas obras no tienen la posibilidad de ser superpuestas mediante un estroboscopio para dar la impresión de que el movimiento del cuerpo emigra varias

<sup>14</sup> VÉASE Foucault, Michel (1999). *Vigilar y castigar*. (Aurelio Garzón del Camino). Barcelona: Círculo de lectores. En este estudio dicho autor concibe al cuerpo dócil dentro de otro contexto al describir las técnicas que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo para asegurar la sujeción constante de las fuerzas imponiendo una relación de docilidad-utilidad conocida como disciplina. De tal suerte, que Foucault entiende al cuerpo dócil como aquel que se deja dominar por medio de ciertas distribuciones espaciales, control de actividades, e implementación de fuerzas como mecanismos de un poder estatal en diversas agrupaciones, por caso, el ejército.

veces a ese mismo cuerpo, que no es más que otro cuerpo casi idéntico. Y esto en realidad no es posible, porque aunque un cuerpo se detuviera, el otro le seguiría. La recomposición artificial del cambio, se observa en el *Autorretrato plegable de Marinetti* (1914) colgado en la exhibición *Libre Futuriste Internazionale* en la *Galerie Sprovieri* en Roma, hace recordar *Las aventuras de Pinocho* (1883) del autor italiano Carlo Collodi. A Pinocho le falta algo para ser niño, carece de un alma que sea capaz de hacerle discernir entre el bien y el mal; sin embargo, tiene más de lo necesario para ser un juguete de madera. El autorretrato hecho de madera cuyos componentes están articulados con chinchetas favorecen la descomposición de la figura en la conformación de diversas posiciones y tratándose de un móvil que está suspendido, —o mejor dicho—, sujeto del techo, se mueve dada la fuerza de la gravedad (fig. 2).

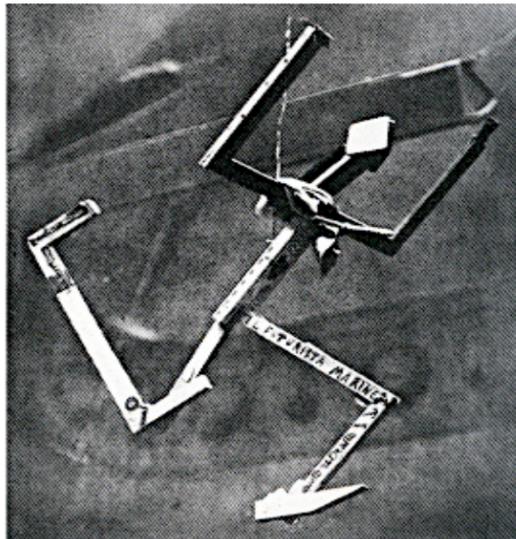


Fig. 2. Filippo Tommaso Marinetti, *Autorretrato plegable*, 1914, ensamblado, Colección Francesco Canguillo, Roma.

Las aportaciones líricas de Marinetti sobre el vínculo del cuerpo con la materia, partieron de los descubrimientos del naturalista francés Jean-Baptiste Lamarck quien estudió los caracteres de organización, las causas de desarrollo y las facultades de los animales; puntualmente aquellos que dan lugar a los fenómenos de la inteligencia y el sentimiento. La independencia de ambas facultades con el movimiento establece la diferencia entre el movimiento involuntario y voluntario en los seres orgánicos. Dice que primeros se mueven por efecto de irritaciones o excitaciones exteriores; mientras que los segundos, se mueven con los nervios y constituyen ideas, experimentan pasiones y tienen memoria, entre otras capacidades. En virtud de ello, el ideólogo futurista proclama:

El hombre completamente averiado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosas, ya no ofrece ningún interés. Por consiguiente debemos abolirlo de la literatura y finalmente sustituirlo por la materia [...] Sustituir la psicología del hombre, ya agotado, por la OBSESIÓN LÍRICA DE LA MATERIA [...] Guardaros de atribuir sentimientos humanos a la materia, sino más bien adivinad sus diferentes impulsos directivos, su fuerza de comprensión, de dilatación, de cohesión y de disgregación, sus grupos de moléculas en masa o sus torbellinos de electrones (Marinetti, 1978, p. 161).

La fuerza del movimiento del torbellino, en concreto, el vórtice, inspiró a Ezra Pound, poeta estadounidense imagista y al pintor de origen británico, Wyndham Lewis, inaugurar la vanguardia inglesa conocida con el nombre de vorticism. Este término lo había utilizado por vez primera Pound; apareció en uno de sus poemas titulado "Plotinus" (Plotino) en 1908 dentro de la colección de poesía titulada *A Lume Spento*. En una nota de la versión mecanografiada identifica el vórtice con un cono, un remolino, la cosmogonía. Años después, en 1913, utilizó el término vórtice para hacer referencia a la ciudad de Londres, de acuerdo con él, absorbía la energía de los suburbios como un vórtice que atrae fuerza de la periferia. Lewis, por su parte, dominó el movimiento con su personalidad, polemista y difusor de ideologías. No fue el más importante de los artistas abstractos ingleses alrededor de 1914, pero sus publicaciones fueron los eventos más trascendentes del arte de vanguardia en aquel momento. Fue la revista *BLAST* (EXPLOSIÓN) cuyo primer número con cubierta color fucsia estridente salió el 20 de junio de 1914; y la segunda publicación, con portada en blanco y negro, el 15 de julio de 1915, donde él junto con otros colegas, declaró sus doctrinas modernas<sup>15</sup>. Detrás de la grandilocuencia y la propaganda, explosiones y bombardeos, el movimiento fue un intento serio que estableció un estilo moderno viable en Inglaterra que probablemente habría tenido éxito si no hubiera estallado la Gran Guerra<sup>16</sup>. Y es que el vorticism existió dentro de los confines de ambas revistas. En ellas, con tono aforístico ubicado entre la crítica artística, propaganda política y estética humorística, incisiva e irónica, se expresa un ataque visceral en contra de las ideas victorianas consideradas inadecuadas en aquel tiempo en Inglaterra. El naturalismo y el sentimiento romántico fueron reemplazados por escenas mecánicas y urbanas, casi hasta llegar a la abstracción objetivada. Los vorticistas, lograron visualizar, en el mejor de los casos, la barbarie mecánica europea; evidenciaron a un ser humano bruto que controló irresponsable el entorno; y manifestó la aceleración de escenarios urbanos cuyas figuras "humanas" en campos de profundidad contribuyeron significativamente al arte vanguardista inglés. Muchas de las obras de Lewis, entre otros vorticistas,

<sup>15</sup> En 1914, semanas antes de la Gran Guerra, el Centro de Arte Rebelde de Londres había publicado *BLAST*. Lewis detonó esta explosión resultado de una irónica derivación de blastomoderno, término de la embriología. La tipografía de la revista fue innovadora en la historia de la literatura inglesa; compuesta con titulares de caracteres gruesos. Y son los títulos íconos mas no frases literarias.

<sup>16</sup> En el segundo número de la revista se observa que constantemente hacen alusión a dicho conflicto.

reproducidas en ambas revistas, desaparecieron y parecen haberse inspirado en la fotografía aérea, utilizada estratégicamente en la milicia.

A diferencia de los artistas plásticos italianos, los integrantes del movimiento británico, no registran la recomposición del movimiento con la repetición de formas, sino que simbolizan la vida moderna con formas extendidas y tonalidades estridentes cuyo objetivo fue atraer la mirada del espectador hacia el centro de la tela. El futurismo, buscó reproducir sensaciones dinámicas con imágenes sucesivas para ser miradas simultáneamente en un mismo plano sobre un fondo plano y simple; el vorticismismo, en cambio, extendió la impresión visual de movimiento hacia la profundidad para crear una perspectiva potente y desmesurada, la irrupción explosiva de una fuerza centrípeta (fig. 3).



**Fig. 3.** Wyndham Lewis, *Muchacha reclinada*, 1919, tiza sobre papel, 381 x 559 cm, Colección Tate Modern, Londres.

El vórtice fue considerado sinónimo de energía, la figura humana, su concreción. Considero que la concepción del cuerpo vorticista despuntó con los conocimientos científicos del momento. No hay que dejar de lado que supuestamente toda la materia del universo se originó a partir de la energía, y al revés, la materia no es más que una forma de energía; descubrimiento que tuvo lugar en 1905 resultado de la ecuación física de Albert Einstein. El énfasis puesto en la relación entre masa y energía está sugerida en uno de los prefacios de los manifiestos vorticistas. Lewis hace una comparación entre *La Gioconda* (1503-1517) de Leonardo da Vinci y lo que entre líneas parece ser la obra *Kermesse* (1630-1635) de Pedro Pablo Rubens. La modelo del pintor italiano posa con vitalidad infinita y el pigmento oliva de la piel despide más energía que la representación de aldeanos carnosos y voluminosos que pintó el artista flamenco, figuras fondonas echadas sobre un prado, incapaces de siquiera deslizarse; formas tan obesas que no evidencian ni vida como tampoco plenitud y tampoco caben en el interior de una habitación contigua.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Lewis, W. (1914). Long live the Vortex. *Blast*, (1), p. 7

Además en contraste con el futurismo, la vanguardia inglesa no idealizó el futuro como tampoco rechazó el pasado, tan solo estuvo a favor del presente. La energía que fluye a través del cuerpo<sup>18</sup> más la vivacidad hierática de la máquina significó para los ingleses, el punto máximo de potencia, que traducido en términos mecánicos significa, máxima eficacia.<sup>19</sup> Con ello se deduce que el cuerpo vorticista, representa, por lo tanto, un apéndice con un valor único funcional o utilitario como también lo esboza Lewis:

hay que otorgarle a la estatua mejillas color carmesí, hacer que se muevan sus ojos y caderas hasta finalmente hacerla hablar. Esto está puesto en marcha, la estatua viviente —que aparece en escena va de la mano con la fusión del hombre-robot y la multitud de hombres que se encargan del buen funcionamiento de las máquinas, que sin reconocimiento de la diferencia, son como los títeres de Hoffmann (Michel 1969, p. 287).

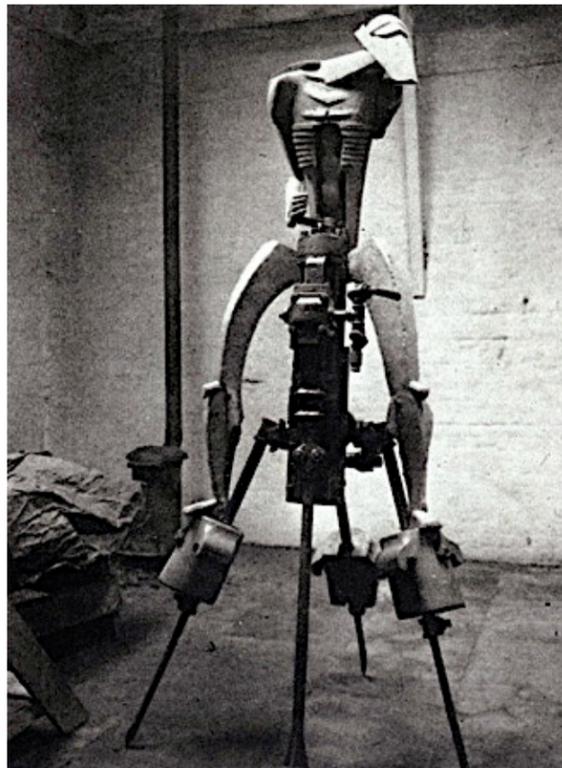
En lugar de adorar a la máquina en flujo, los vorticistas dominaron a la máquina, encontraron su forma conceptual relacionada con la noción del cuerpo y el principio de energía para subrayar que la subjetividad emocional y sentimental debía ser mínima. El *einfihlung* o la endopatía romántica y la noción del concepto de sentimiento como reacción espiritual quedó reducida a una mera abstracción maquinal. Esta esencia conformó la base de su caracterización referida en la enunciación vorticista de que mientras menos “mental” es el hombre, se torna más estúpido. Y el hombre mientras más estúpido, más primitivo; y cuanto más primitivo, se halla por debajo de la cadena del ser, dentro de la esfera de lo mecánico. Tal como es aludido en la creación de la figura de un hombre de escayola ensamblado sobre una taladradora; los taladros ruidosos y potentes, rompen la roca madre con perforaciones mecánicas, entre acumulaciones de partículas rocosas, para construir algo nuevo, sabiendo que acortará la vida de quienes las operan<sup>20</sup> (fig 4). Considero que la pieza es un monumento inglés a la energía. Hace alusión a la técnica de la extracción de carbón que alimenta los motores de vapor, y así sucesivamente... génesis del movimiento maquinal. En el imaginario de estos mercenarios primitivos del mundo moderno, la distancia con lo humano se ejerció de forma habitual. El amor y el odio significaron limitaciones convencionales de representación. La figura humana debía aún prevalecer y los vorticistas consideraron que su representación en la antigüedad clásica devenía anacrónica. La deshumanización, sin embargo, (fue) el principal diagnóstico del mundo moderno.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> *Ibid* p.132

<sup>19</sup> *Ibid* p.153

<sup>20</sup> La industria minera, en particular, la extracción del carbon para la producción de vapor, generó enfermedades del pulmón, cardiovasculares y del sistema nervioso. Dada las explosiones, intoxicaciones, fallas, colapsos, derrumbes y asfixia, la muerte de los mineros. Fue precisamente, la Revolución Industrial, la cual inició en Bretaña en el siglo XVIII que utilizó dicha materia prima para otorgar energía a las máquinas de vapor y alcanzó su máximo desarrollo industrial en 1913.

<sup>21</sup> Lewis, W. (1914). The New Egos. *Blast*, (1), p. 141



**Fig. 4.** Sir Jacob Epstein's, fotografía de la instalación original de *La taladradora de roca*, 1913-15, Birmingham City Art Gallery, Estamento de Jacob Epstein, Reino Unido.

Al igual que las teorías mecanicistas analizadas con anterioridad, la materialización de la inteligencia para los ingleses fue de razón de la existencia de este cuerpo en el arte. La energía concentrada en el centro de un remolino, actividad creativa e intelectual. El hincapié puesto en el materialismo estuvo presente en la mayor parte de la producción literaria y plástica vorticista. La imagen, considerada un nodo radiante, lugar donde las ideas constantemente corren (Wagner 1957, p. 149). La figura humana fue considerada autónoma e inteligentemente materia en movimiento.

En este sentido, desde mi perspectiva, cualquier movimiento de esta índole es susceptible de devenir comicidad. Bergson publicó en *La Risa* (1900) un ensayo sobre el efecto y la significación de lo cómico en la experiencia y dimensión estética de la imagen del cuerpo. El cuerpo que anticipa al alma, o si se quiere, el movimiento del cuerpo sin la vida. Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo son risibles en la medida que hacen pensar en una cosa o algo mecánico. Lo que provoca risa, primero, reside en lo inanimado calcado sobre lo vivo y para que se consiga dicha impresión, debe producirse una especie de anestesia del sentimiento, metafóricamente hablando, el corazón; segundo, es preciso que entre el efecto y la causa se dé una fisura más que clara; y tercero, los movimientos del cuerpo deben

aparecer como involuntarios. En esta acepción, no es, pues, reitera Bergson, el repentino cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, un yerro quizá, así como un efecto de velocidad adquirida.

El orden de causa y efecto propuesto en el párrafo anterior, sin embargo, puede verse permutado. Bergson, dice que si se ríe del aspecto de un animal, se debe a que se ha descubierto en él, un comportamiento o gesto humano. ¿Quién no ha reído ante un mono que saluda con la mano? Si un animal, o por qué no, cualquier cosa produce la risa, es siempre por su semejanza con el hombre, por la marca impresa por él o por el uso hecho por éste. Lewis, en este tenor, apunta que el hombre es una cosa cuyo propósito es imitar la flexibilidad de una persona y mostrar el efecto de algo vivo.

El efecto cómico para los vorticistas, fue un tanto más fuerte. La descripción del cuerpo satírico debe excitar aversión para infundir en una cosa el género particular de vida:

La raíz de lo cómico se halla en la sensación que se produce observar una *cosa* comportarse como una persona. Desde este punto de vista, sin embargo, todos los hombres necesariamente son cómicos: todos son *cosas*, o cuerpos físicos, comportándose como *personas*. Es únicamente cuando se llega a negar que son 'personas', o que hay una 'mente' o 'persona' que el mundo de la apariencia se acepta como bastante natural, y no del todo ridícula. Luego, con una negación de 'la persona', la vida se convierte de forma inmediata 'real' y seria (1928, p. 247-248).

De tal suerte que la concepción de lo cómico bergosiano se produce por una fisura evidente en la percepción entre lo inanimado y lo animado, la cosa que actúa como persona. Tan pronto como interviene el interés por el cuerpo, puede haber una infiltración cómica. En este aspecto, según Lewis, únicamente se requiere de una falla en la energía intelectual fundada en la rigidez de la cosa y el automatismo animal cartesiano.

## 1.2. La concepción mecanicista del «cuerpo maquínico» del Dadá neoyorquino y la Fotografía Directa

Raymond Roussel, escritor francés que siempre ocultó sus sentimientos, inventó una máquina para leer su última obra, pero antes, escribió *Impresiones de África* (1910), novela con una minuciosa composición basada en combinaciones lingüísticas. El escritor relata que en una región mítica de África próxima al ecuador, náufragos se entretienen con acciones mecánicamente estrambóticas. Éstos pintan, tejen y componen música en escenas que siguen una estructura rigurosa, –lo que me hace creer–, que a este dramaturgo admirado por los dadaístas, le tranquilizaba el orden, atormentaba la espontaneidad y lo imprevisible: ¿Configuración y precisión maquinal? En dicha obra, el autor en todo momento describe “cuerpos” que se mueven con una perfección maquinal o máquinas corpóreas cuya operación depende de la magia, la ciencia y la tecnología. Además del efecto de mecanización, generado entre lo que parece ser un sujeto, y a su vez, un objeto, Roussel relata una escena donde los movimientos mecánicos de un personaje al que le faltaban todos los miembros, incluyendo brazos y piernas, se mueve con agilidad porque da pequeños saltos con los muñones como si fuese accionado por un mecanismo:

A la derecha, visto de perfil y formando uno de los costados laterales del mueble, había un bombo de maza mecánica y, en frente, a la izquierda, un par de platillos fijados en la extremidad de dos sólidos soportes de cobre. Tançrède accionaba sin cesar, con un hábil salto en el que sólo se le movían los hombros dejándole la cabeza independiente, una tablilla colocada encima de un muelle y sobre la que estaba de pie; al caer pesadamente el cuerpo sobre ella, la delgada superficie móvil accionaba al tiempo de la maza y el par de platillos, cuyo ensordecedor roce se confundía con el sonoro retumbar del bombo (2004, p. 93-94).

Además de las máquinas corpóreas presentes en la literatura dadá, la esfera íntima del hogar y la vida cotidiana fue también invadida por la máquina. Ya se había generado una atracción masiva hacia ésta. La abundancia de aparatos electrodomésticos, máquinas de escribir y automóviles, fueron manipuladas por la clase media. Durante este periodo se cuajó la plena mecanización penetrando en las esferas más íntimas de la vida. Si en un principio la mecanización y la técnica correspondieron a la vida íntima de la élite, en este periodo, cualquier hombre tenía una máquina de afeitar, toda mujer una máquina para lavar ropa, y cualquiera, un gramófono para escuchar música (Banham 1970, p. 9-10).

En vista de ello, es probable que Duchamp se hizo llamar un ‘aspirateur’ (juego de palabras que combina el sentido de aspiradora y respiro libre). El artista sugiere el nacimiento de un pseudónimo inspirado en un electrodoméstico que aspira polvo, inventado a principios del siglo veinte. La idea de respiro está vinculada tanto con la ‘inspiración’ como ‘venir a vida’ dentro de los confines de la industrialización. Y es

que la máquina eléctrica alrededor de 1920 se inserta e invade la esfera doméstica y toma posesión de la casa. Varios aparatos de este tipo se convirtieron en artículos necesarios para el hogar. La aspiradora eléctrica en 1917 fue publicada en catálogos, entre muchos otros electrodomésticos. De tal suerte que la distribución eléctrica significó una alteración definitiva, una de las más decisivas en la historia de la tecnología doméstica al introducir en el hogar la maquinaria pequeña al alcance del control femenino como la aspiradora 'eléctrica'.

En la búsqueda de la practicidad, no sólo los electrodomésticos facilitaron el quehacer de las amas de casa, sino también la máquina de escribir, inventada en el primer cuarto del siglo diecinueve, suplantó a los acompasados copistas y otorgó un carácter objetivo a los escritos. Primero, la escritura a mano, luego, la aparición de la imprenta y después la máquina de escribir afectó el pensamiento. La escritura, y sobre todo, la tipografía cosificó la palabra, y con ella, la actividad intelectual del escritor. Platón a favor de la cultura oral dice que la escritura destruye la memoria y debilita el pensamiento (Ong 2006, p. 82). La escritura presenta el pensamiento y el enunciado separados, esquematizados, independientes y aislados en una superficie.

Cuando se mecanografía, no se admiten errores de ortografía, gramaticales o sintácticos como sucede con los textos manuscritos porque no se puede borrar o tachar con tanta facilidad. De hecho, la escritura a máquina debía carecer de errores o cualquier corrección visible. El escritor requería de un borrador que es la redacción provisional de un escrito hecho a mano en el que se hacen cambios. La equivocación pertenece al ser humano; la velocidad y la precisión, a la máquina. No hay nada más humano que la espontaneidad o inclusive el azar, la tipografía, en cambio no es aleatoria. La escritura a máquina resultó artificial con su orden simétrico, líneas regulares y justificadas, así como renglones y márgenes predeterminados con un tabulador, timbre marginal y palanca de carro libre que transcribe el pensamiento. De igual forma, la dactilografía:

alivia a la expresión del pensamiento de los rasgos personales y del lenguaje pintoresco por su inmediata y deslumbrante claridad...jamás confundida por los remolinos y la ilegibilidad de la escritura manual [...] Los pensamientos transpuestos en mecanografía están efectivamente publicados, y la publicación aleja la expresión de esos pensamientos de la esfera íntima y personal [...] Como sistema de escritura, la máquina es mucho más eficiente a mano. Los dedos traducen automática y simultáneamente lo que se está pensando [...] La máquina de escribir es útil para poner distancia (McLuhan 1971, p. 102-103).

Cualquier clase de lenguaje está de forma inherente relacionada con la muerte — como se abordó en el apartado anterior. Las flores secas entre las páginas de un libro cuya escritura transformó al pensamiento en algo muerto es metáfora de la

práctica de introducir en los libros flores para que se marchiten. Se sabe que la falta de espontaneidad propia de la escritura a máquina la había tenido en cuenta Stéphane Mallarmé, poeta decimonónico francés que experimentó con la tipografía libre y el espacio en blanco. Es consabido que en 1897 elabora su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados jamás deroga el azar) donde logró imprimir con fuentes y tamaños libres de muchos tipos una página que parece una caída libre tipográfica. La intervención del azar cuando se lanzan los dados está presente. La intención del poeta fue evitar la narración y los espacios predeterminados en la lectura de un poema. De modo que la página, con sus espacios tipográficos y no la precisión maquina de la línea constituyó la unidad del verso.

La unión entre la máquina y la energía eléctrica amalgamadas con la figura humana en las artes plásticas se rastrea en el estilo creativo de Francis Picabia, dadaísta de origen francés —quien como Duchamp pasó la mayor parte del tiempo exiliado en la ciudad de Nueva York. Conoció el trabajo de los vorticistas quienes atribuyeron a la energía y el cuerpo un papel significativo dentro de la creciente deshumanización de la sociedad en la producción de composiciones dinámicas, casi abstractas y la incorporación de mecanismos energéticos en la figura humana. De acuerdo con Picabia: «La máquina se ha convertido en algo más que un mero adjunto de la vida. En realidad, es parte de la vida humana [...] quizá su propia alma»<sup>22</sup>.

Picabia asoció la electricidad con la figura de la mujer en la creación de dibujos dadá. Los antecedentes del cuerpo eléctrico se remontan a *Voilà Haviland* (1915), retrato del escritor de arte francés Paul Haviland:

Estamos viviendo la era de la máquina. El hombre hizo a la máquina a su imagen y semejanza. Tiene miembros que se mueven; pulmones que respiran; un corazón que palpita; un sistema nervioso por el que corre electricidad. El fonógrafo es la imagen de su voz; la cámara, imagen de su mirada [...] Después de haber hecho a la máquina a su imagen y semejanza [el hombre] ha hecho del ideal humano un maquinomórfico.<sup>23</sup>

Picabia seleccionó el anuncio publicitario de una lámpara portátil eléctrica, la copió y eliminó algunos detalles e inscripciones y la presentó como un retrato metafórico de su amigo. Si bien se percibe la lámpara como un objeto vertical parecido a una figura de pie, el artista encontró una analogía funcional de la electricidad con el cuerpo. El crítico y la lámpara son fuentes de luz<sup>24</sup>. La relación de la figura femenina con la electricidad, tiempo después, se hizo más evidente. Fue, así, pues, que la revista *391* hizo visible la efervescencia de la máquina en los dibujos de

<sup>22</sup> Picabia, F. (October 24th, 1915). French Artists Spur on American Art. *New York Tribune*, p. 2

<sup>23</sup> Haviland, P.B. (1915). *291*, (7-8), afirmación asentada en la portada y contraportada de la revista.

<sup>24</sup> Camfield, W. A. (1966). The Machinist Style of Francis Picabia. *The Art Bulletin*, 48(3/4), p. 314

todas las portadas, así como ilustraciones. Se trataba de una publicación editada mensualmente y redactada principalmente en francés, dedicada a la defensa y divulgación de las tendencias modernas de vanguardia. Había sido creada y editada por Picabia cuando regresó a Barcelona en 1917.<sup>25</sup> Los primeros cuatro números fueron publicados en Barcelona, el primero, editado el 25 de enero de 1917, para posteriormente publicarse en Nueva York, Zúrich y París.

En la ilustración para la cubierta de julio, número VI, del mismo año, Picabia interviene la imagen de un foco, añade las palabras 'coquetear' y 'divorcio', la tituló *Américaine*. Alrededor de 1910 los anuncios de los focos de la marca *Edison Mazda* fueron impresos por doquier haciendo hincapié en el continuo desarrollo de la nueva tecnología. Al artista le fascinaron aspectos de la vida en los Estados Unidos, asociaba a la mujer neoyorquina con el progreso y la energía radiante de aquel país. Ella era susceptible de contraer matrimonio, ser infiel e incluso divorciarse cual objeto<sup>26</sup>.

Picabia mantuvo relaciones sexuales con muchas mujeres y tuvo muchos coches durante toda su vida; su vínculo con ellas y la pasión por los automóviles marcó el desarrollo del vocabulario maquinista cuya influencia se mantuvo a lo largo de toda su carrera. Inclusive, hay historiadores del arte que interpretan la atracción del dadaísta por los automóviles como una manifestación explícita de temas sexuales en su producción artística. Las bailarinas, por otra parte, también formaron parte de su imaginería, como la actriz francesa Stacia Napierkwska, convertida en un instrumento científico, un radiómetro. La afinidad entre las fuentes de radiación de las paletas y la energía radiante de la bailarina es más que clara. El radiómetro gira en respuesta a la radiación solar mientras ella hace piruetas agitadamente ante las candilejas<sup>27</sup>.

De cualquier forma, entre los dibujos impresos en la revista *391*, también hay partes mecánicas que Picabia copió de los catálogos de venta de automóviles. En la portada de la revista número VII, agosto de 1917, editada en Nueva York, con un tiraje de cuatrocientos ejemplares, aparece la impresión de un dibujo al carboncillo que reproduce una pieza mecánica, *Ballet mecánico* (fig. 5). El dibujo simula la reproducción en serie de piernas de bailarinas que unidas forman un círculo. Se trata de una almohadilla de bronce utilizada en los primeros vehículos que sirvió para sostener el eje de las ruedas del puente trasero. Este dibujo evoca el ideal del

<sup>25</sup> Fue una publicación dada que imitaba la publicación neoyorquina precedente *291*, a cargo del fotógrafo estadounidense, Alfred Stieglitz quien apoyó a los dadaístas.

<sup>26</sup> Dennison, M. C.. (2004). Francis Picabia's 'Américaine' from the Cover of '391', July 1917. *The Burlington Magazine*, 146(1218), p. 621-622.

<sup>27</sup> Henderson, L. D.. (1989). Francis Picabia, Radiometers, and X-Rays in 1913. *The Art Bulletin*, 71(1), p. 114

cuerpo multiplicado de la vanguardia italiana analizada en el apartado anterior en tanto que emula los impulsos maquínicos en la obtención de la metalización de la danza futurista. Esta obra dada, sin embargo, refiere mejor dicho, a los automóviles fabricados en serie de Henry Ford. Dicho industrial estadounidense, había comenzado a fabricarlos en una cadena de montaje, sistema totalmente innovador que le permitió alcanzar cifras de producción hasta entonces impensables.

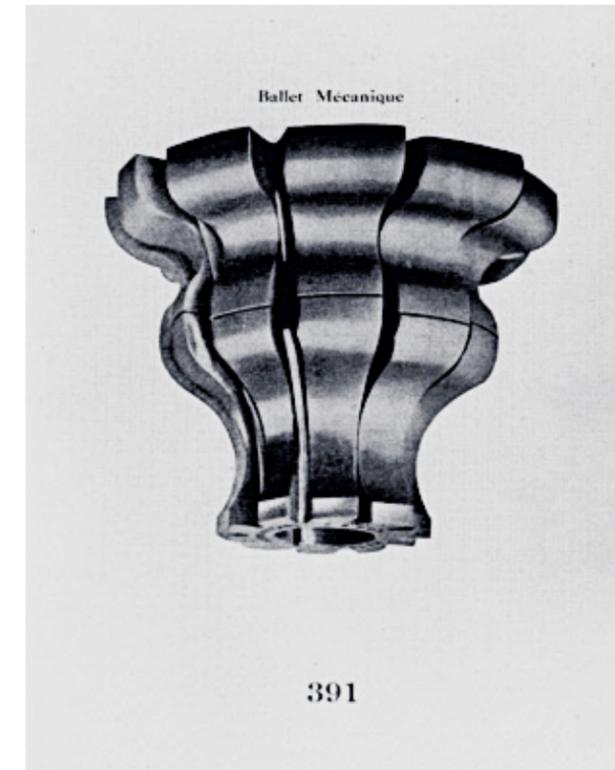


Fig. 5. Francis Picabia, *Ballet mecánico*, 1917, reproducción de la revista *391* (New York), no. VII, agosto, 26 x 37 cm, Bibliothèque littéraire, Doucet, París.

El historiador suizo, Siegfried Giedion, plantea que en este periodo, la mecanización generó una ruptura del hombre con lo espiritual. Dicho alejamiento, obedeció puntualmente, a la producción en cadena o fabricación en serie donde la industria se consolida en una estructura en movimiento, sincronizada, rítmica y mecanizada. Desde su primera aparición hasta el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, la línea de ensamble conformó el sistema económico capitalista estadounidense. Esta forma de producción tuvo su origen en el estado de Ohio, Estados Unidos; proceso revolucionario para la industria en la que la línea de ensamble delegó a cada trabajador una función específica y especializada<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> VÉASE Giedion, Siegfried (1970). *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. New York: Oxford University Press. En este libro el autor describe el primer sistema de ensamblado moderno en

No tardó en suscitarse la creencia de que el automóvil podría convertirse en un artículo de producción en masa. Y fue esta convicción, la que aseguró la aparición del sistema social y económico denominado como fordismo. Al igual que la producción en masa de muchas carnicerías, la manufactura de un nuevo medio de transporte, en este caso, el automóvil, siguió el mismo sistema, la línea de ensamble, impuso las rutinas más disciplinadas y rígidas del trabajo maquinal en las fábricas. El cuerpo se había insertado en este mecanismo para asegurar una línea de producción sin interrupción alguna. De tal forma que las carnicerías y la producción en serie de automóviles, ambos procesos de producción capitalista, extendieron la multiplicación del cuerpo subordinado a la máquina<sup>29</sup>.

La idea de sumar la producción en cadena de mercancía no sólo significó una transformación económica, sino también representó cambios de índole artístico en la creación de figuras “humanas” concebidas como un ensamblado de partes. El principio discursivo entre la producción de carnes, pasando por la aparición de “cuerpos” seriados hasta llegar a la manufactura de los automóviles, sin duda alguna, estuvo referida en esta pieza de Picabia publicada en la revista ‘391’.

El fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz estuvo convencido que las máquinas no únicamente iban a producir artículos de alta calidad, sino también arte como bien intentó demostrar con la cámara fotográfica. Había conocido en 1918 a la pintora del mismo origen, Georgia O’Keeffe. Él tenía cincuenta y cuatro años y ella treinta y uno. Después de veinticinco años de frustración personal y sexual en su primer matrimonio, el fotógrafo encontró una renovación amorosa e inspiración artística gracias a la relación con la pintora. Por muchos años le había cautivado la idea de utilizar la fotografía como una forma de explorar el cuerpo hasta que en 1937 guardó su cámara debido a problemas de salud. O’Keeffe inspiró en él una pasión creativa que nunca había sentido. Él siempre decía que cuando hacía fotografías hacía el amor. Esta especie de relación amorosa con la máquina se hace concreta en más de cien desnudos de la pintora realizados en los dos primeros años de su relación con ella. Sin embargo, el romance del fotógrafo con otras mujeres siempre condujo a O’Keeffe a un estado de depresión, por lo que, de 1929 hasta la muerte del fotógrafo ella pasó todos los veranos en Nuevo México. Cada otoño retornaba a

E.U.A. que surgió a principios del siglo diecinueve en los rastros de empacadoras de carne; después de la captura del cerdo, matanza, escaldado y raspado del animal, éste era colgado en un carril aéreo donde la carne se movía de manera continúa pasando por una serie de trabajadores. Cada uno de ellos, realizaba una sola operación, uno cortaba el animal, otro, le extraía las entrañas, un tercero removía el corazón, el hígado, y otro, lavaba el interior con una manguera (p. 89).

<sup>29</sup> Giedion, narra que en un matadero, los cerdos, colgados por las patas, pasaban ininterrumpidamente frente a una mujer negra fornida que se hallaba situada en la curva del sistema transportador. La función de esta mujer únicamente consistía en marcar con un sello de goma a los animales (p. 124). Era una criatura “humana” adiestrada para no hacer otra cosa que marcar, día tras día, durante una jornada completa de trabajo, miles de cadáveres de animales.

la ciudad de Nueva York, su relación con Stieglitz se vio renovada.

Fue el primer otoño cuando el fotógrafo le tomó a su pareja un sinnúmero de fotografías, logrando capturar su fuerza e independencia. Sarah Greenough, curadora del Departamento de fotografías de la *National Gallery of Art* en Washington, E.U.A. aprecia que mientras hay momentos afectivos, ella mira fijamente a la cámara y con frecuencia también, pasiva y resignada, voltea hacia el costado. Si se reconoce el distanciamiento que se generó entre ellos, estas fotografías debían haber sido los trabajos más difíciles del fotógrafo —ella era consciente que también fotografiaba a su asistente, aprendiz, amante, siempre omnipresente, Dorothy Norman. A consecuencia de ello, de vez en cuando, la pintora, aparece en algunas fotografías, de forma más independiente, colocando emblemas que aluden a su “libertad”. Lógicamente se observa en las reproducciones, sin embargo, la subordinación a determinados objetos, entre ellos, su automóvil.

Hasta entonces Stieglitz había retratado diferentes partes del cuerpo y en especial, el rostro de su mujer recostada, así como también la naturaleza, —cielos, nubes, árboles. La serie de impresiones donde aparece su mujer recargada en su nuevo automóvil, sin embargo, es distinta. El fotógrafo, a pesar de haber estado asociado con Picabia en diversos proyectos como las revistas descritas anteriormente, nunca había reproducido ninguna clase de maquinaria.

Las fotografías que más se repiten en el repertorio artístico de Steiglitz en este periodo de su carrera profesional fueron la representación de las manos de la pintora. Las manos de la artista, siempre seductoras, sostienen un racimo de uvas; sujetan su cabello o abrochan el botón de su vestido; aparecen sobre sus cuadros, sostienen el ala de su sombrero; al parecer también tuvo la costumbre de alisar las arrugas de su falda. En una de estas reproducciones, se deja ver la mano de O’Keeffe colocada sobre la rueda de su automóvil. En el verano de 1933, Stieglitz, la había retratado cuando compró un *Ford V-8*, un cupé convertible, una nueva máquina de la *Ford* con un motor de ocho cilindros, los tubos que movían el émbolo de la máquina eran en forma de V. Este motor no fue una novedad desde el punto de vista técnico, la compañía tuvo el mérito de haber llevado el automóvil de ocho cilindros a un nivel de sencillez y economía tal que en pocos años se convirtió en el tipo de máquina del que se construyeron más ejemplares en todo el mundo.

La luz y movimiento de las formas geométricas producidas por el brillo del metal y la mano que aparece como accesorio del neumático, y no al revés, el automóvil como vehículo del cuerpo es evidente (fig. 6). La mano figura en primer plano limpia y refulgente como el objeto; pareciera que O’Keeffe asistió al salón de belleza para que le realizaran una manicura y de esta forma no competir con su vehículo recién

estrenado; sobresale más el fondo y el sello forjado del logotipo, el anonimato del cuerpo, es lo de menos, alusión a una suerte de despersonificación objeto del sistema de distribución capitalista.



**Fig. 6.** Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe-Mano y rueda*, 1933, impresión de gelatina de plata, 23.4 x 19.5 cm, Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

De igual forma, el anonimato del cuerpo se hace evidente en el método utilizado para la realización de esta imagen. La Fotografía Directa fue un método practicado por Stieglitz, favoreció la precisión de la imagen. Ésta ya no buscó la imitación de medios pictóricos, la creación de escenas construidas como alegorías, la utilización excesiva y artificial de utilería sofisticada, manipulaciones en el revelado, como tampoco la captura de escenas difusas con borrosidad de los días nublados. A diferencia del pictorialismo, la Fotografía Directa, obtuvo resultados a través de procedimientos rigurosamente fotográficos como el encuadre de la imagen y el recorte de la realidad proporcionada por el lente fotográfico. Ambos fenómenos mecánicos. La fotografía reproduce el entorno y lo hace de forma fragmentada. La imagen aparece recortada y no necesariamente con tijeras o una plantilla, sino por

las propias características mecánicas de la maquina fotográfica (Cavell 1979, p. 24). En la fotografía de Stieglitz, aparece recortado el cuerpo de la pintora, la totalidad de su figura. El recorte hace del cuerpo un anonimato. La presencia implícita de su identidad, por así decirlo, no se muestra explícitamente. En cambio, aunque el automóvil, aparece como componente limitado dentro de los confines del recorte, la certificación e identificación de la autenticidad del producto, no ha quedado eclipsada. El énfasis puesto en el sello forjado de la marca del automóvil, es más que suficiente, para reconocer la certificación de la autenticidad de un producto, en este caso, un automóvil con las características anteriormente descritas.

La dependencia del cuerpo con la máquina sucede con más frecuencia que con cualquier otro objeto. Ello obedece a que el automóvil está integrado por diversos componentes, que a su vez, se pueden desintegrar y amoldar con el propio cuerpo. La especialización de los movimientos del cuerpo favorecen dicha unión como sucede en las actividades específicas y especializadas de los trabajadores fabriles con la máquina en el fordismo, entre otros sistemas de producción industrial en serie. La relación del cuerpo y subordinación con respecto a la fragmentación del objeto en detalles, es habitual cuando se trata de objetos fabricados lo suficientemente complejos para prestarse a lo que Baudrillard, identifica con el término, 'desconstitución mental'. La división del objeto en partes no únicamente favorece la inserción del cuerpo en la máquina sino que también el pensamiento se ve afectado. No es difícil deducir que esta fotografía señala que el automóvil conlleva la subyugación del amor, a la mano de una mujer, un "ser" simbólico. Y es que el objeto, en este caso el automóvil, cuanto más técnico, simple, funcional y abstracto, el hábito de discontinuarlo y apropiarse simbólicamente de él y de las funciones de sus piezas con el pensamiento, resulta inevitable: mi volante. Se dice: freno, acelero, arranco. Y es que de acuerdo con dicho autor, todos los objetos poseen una función en cuanto a su utilidad se refiere, están relacionadas con el cuerpo de un modo posesivo. No del orden metafísico del haber, sino del ser: «Frente a un ser viviente se puede decir MI, pero no se puede ser YO, como se hace al apropiarse simbólicamente las funciones de la pieza del automóvil (1997, p. 116)». En este tenor, la pintora estadounidense, en una ocasión se refería a su sentimiento de vacío y la posesión de su vehículo de la siguiente manera: «No he hecho nada en todo el verano, excepto esperar a *ser yo misma* otra vez —me compré un nuevo *Ford* y *conduje sin nada en la cabeza* [las versalitas son más] (Greenough 1989, p. 213)». El sentido figurado es más que evidente. No hay que olvidar, cuando uno sale de su casa sin su reloj puesto, automáticamente suele decir: «*Disculpe me da su hora...*». Esta frase viene a ser lo mismo que en los casos anteriores donde el pensamiento se ve afectado, en este caso, por una máquina que sirve para medir el tiempo.

### 1.3. La fabricación del «cuerpo automatizado» en la producción capitalista: entre el documento y la ficción

A propósito de las máquinas que sirven para medir el tiempo o dividir el día en horas, minutos y segundos, el *cronómetro* como método instauración de movimientos en la producción capitalista fijó el tiempo necesario para la realización de cada una de las actividades incrementando la celeridad en movimientos elementales y técnicos. Asimismo, este método de medición de tiempo y movimientos, debilitó la avanzada resistencia obrera, deshizo la confraternidad de los gremios, así como redujo el tiempo muerto o la holganza obrera; transformaciones que abolieron no únicamente el alargamiento de la duración del trabajo, redujeron notablemente los costes de producción, sino que también destruyeron la propia *voluntad* en el obrero. ¡No tenía tiempo para pensar! Éste se convirtió en un autómatas, producto de la mecanización más la racionalización (conocimiento técnico) en un tiempo determinado. Este cuerpo automático que se caracterizó no sólo por una mecanización disciplinada y especializada, sino también rápida y constante, fue engendrado en el taylorismo<sup>30</sup>. Con él se hizo posible aprovechar al máximo el potencial productivo de la industria. El obrero se vio sometido al aumento de su destreza no sólo con la especialización y el conocimiento técnico cuanto a la mecanización rápida y constante en el desempeño disciplinado de sus actividades.

La descomposición del espacio y el tiempo en el proceso de producción significó el desgarramiento de la figura del obrero. Éste quedó inserto, como parte mecanizada, en un sistema moderno de producción que funcionó con plena independencia de él y a cuya técnica fue subordinada. En este contexto, cabe recordar *Metrópolis* (1927) del director de cine alemán Fritz Lang, cuyo guión también se le atribuye a su esposa, Thea von Harbou, posteriormente partidaria del nazismo. En la película aparece un reloj que marca diez horas, así como un trabajador en la parte superior de la fábrica que exclusivamente sirve para mover las manecillas de un cronómetro enorme hasta que finalmente desfallece. Aquí queda más que evidente, la subordinación

<sup>30</sup> El taylorismo fue fundado a principios del siglo veinte por el ingeniero mecánico, Frederick Winslow Taylor. Con la aparición del fordismo, condujo a una reformulación práctica en la producción en cadena que consistió en cambiar el diseño en la planta industrial para acelerar la velocidad de circulación de la mercancía en la línea de montaje en conjunto con el ahorro productivo derivado en el descenso del tiempo para la elaboración de mercancía. La sintomatología del movimiento perpetuo de la fábrica es criticada cuando el actor, director y productor inglés, Charlie Chaplin, queda atrapado en el maquinismo. En *Tiempos Modernos* (1936), interpreta el papel de un obrero que trabaja en una fábrica y su tarea consiste únicamente en enroscar tornillos en una cadena de montaje. Para asegurar la circulación del conjunto de piezas, él se queda quieto en su puesto de trabajo para que el producto quede completamente montado al final del transportador. El protagonista no necesita inteligencia para hacerlo, ni siquiera energía muscular es requerida y probablemente lo ha hecho por años. No hace sino mover ligeramente las manos de un lado a otro, girar el producto que pasa rápidamente delante de él en una cinta transportadora. Es demasiado rutinaria su tarea que queda mentalmente trastornado. Intenta enroscar todo lo que le rodea, inclusive, ataca con una llave inglesa los botones del vestido de una mujer que se encuentra en la calle, es arrestado.

del hombre a la máquina, el trabajador se desvanece ante el trabajo y el reloj se convierte en la medida exacta del rendimiento de los trabajadores:

El tiempo lo es todo y el hombre no es ya nada, como no sea la encarnación del tiempo. Ya no importa la cualidad. La cantidad sola lo decide todo: hora contra hora, día contra día...Con ello pierde el tiempo su carácter cualitativo, mutable, fluyente; cristaliza en un continuo lleno de "cosas", exactamente delimitadas, cuantitativamente medibles (que son los "rendimientos" del trabajador, cosificados, mecánicamente objetivados, tajantemente separados de la personalidad conjunta humana) y que es él mismo exactamente delimitado y cuantitativamente medible: un espacio (Lukács 1975, p. 131).

El obrero, por otro lado, al no haber sido más que un instrumento de trabajo, que como sucede con la mercancía, el coste varió según la rapidez con la que ejecuta una monótona ocupación, así como el creciente empleo de máquinas, la división de trabajo y la celeridad de ejecución le quitaron al obrero todo carácter independiente. No hubo vuelta atrás, éste se había convertido por completo en una cosa útil a la máquina.

De acuerdo con la teoría económica de Marx, ello se debió a que hubo un momento donde resultó difícil para los dueños de producción aumentar su inversión. El componente 'trabajo vivo' (cuerpo como objeto instrumental) había disminuido. Se necesitó entonces, cíclicamente, una fuerte disminución de 'capital muerto' para recuperar la tasa de ganancia. Lo que significó que las 'máquinas' requerían de más obreros. No era el 'trabajo vivo' el que se realizaba en el trabajo material, sino que era el trabajo material el que se conservó y acrecentó por el uso del 'trabajo vivo', gracias a lo cual se convirtió en un valor que se valorizó, en capital y funcionó como tal<sup>31</sup>. Los medios de producción fueron, de acuerdo con la producción capitalista los que utilizaron el cuerpo y no a la inversa:

Los medios de producción que emplea el obrero en el proceso real de trabajo son, ciertamente, propiedad del capitalista y en cuanto capital se enfrentan —tal como lo hemos desarrollado anteriormente— al trabajo, que es la manifestación vital misma del obrero. Pero por otra parte es él quien los emplea en su trabajo. En el proceso laboral efectivo el obrero consume los medios de trabajo como vehículo de su trabajo, y el objeto de trabajo como la materia en la cual su trabajo se ofrece a la vista. Precisamente por esto transforma los medios de producción en la forma, adecuada a un fin, del producto (Marx 1990, p. 17).

De igual forma, dado que el costo de fabricación se halló determinado por el tipo de producción; es decir, mientras más especializado el trabajo, más cara la elaboración de un producto, la fábrica automatizada buscó que el trabajo, generalmente, se hiciera sin costo alguno y la utilización de cuerpos de niños de modo ilegal,

<sup>31</sup> Desde que la industria ya no dependía de los esfuerzos musculares, inconstantes e irregulares, no era el obrero quien utilizaba la máquina, fueron los medios de producción los que lo utilizaron.

resultó idóneo. La finura de sus dedos, la baja estatura, la talla pequeña de sus brazos y piernas hicieron de ellos los únicos aptos para efectuar ciertos trabajos, particularmente, textiles<sup>32</sup>. Los niños podían deslizarse bajo el telar con mucha agilidad para asistir a la máquina y anudar un hilo roto o ajustar una lanzadera averiada. Estos cuerpos, sin embargo, peligraban en la industria del hilado; los más pequeños, aterrorizados por el movimiento giratorio y el ruido de la maquinaria, debían arrastrarse por debajo de las máquinas para recoger el algodón del suelo; en tanto, los más grandes, trabajaron en la parte interior de las máquinas, actividad aún más arriesgada. Fue habitual que los delantales, el cabello y los miembros fácilmente se enredaran en el mecanismo de los telares mecánicos causando daño al cuerpo, inclusive, la muerte. La biografía de un huérfano e indigente que salió del hospicio de San Pancracio, Londres, llamado Robert Blincoe, obligado a trabajar como aprendiz sin remuneración alguna, durante catorce años en la industria textil, fue documentado por John Brown. El periodista británico narra que para convencer a los niños que abandonaran los hospicios para ingresar a las fábricas de la industria textil de algodón fueron falseados con cuentos ilusorios e ingeniosos, eclipsando la verdadera naturaleza de su servidumbre. Según la declaración de este huérfano, se les había prometido relojes de plata, asado, pudín de ciruela y dinero en efectivo para de esta forma, transformarse en verdaderas damas y auténticos caballeros (1832, p.13). Blincoe describió el enredo de una obrera que trabajó con él en la misma fábrica de hilados.

Una chica llamada Mary Richards, guapa para muchos, al salir del hospicio con casi diez años de edad, se encontraba unos centímetros arriba del suelo, asistía una máquina para hilar. Había un eje horizontal que hacía que giraran los marcos situados en la parte superior. Sucedió una noche, su delantal quedó atorado en un eje. En un instante, una fuerza irresistible jaló a la pobre chica estrellándola contra el suelo. Echó gritos desgarradores. Ante la escena de horror, Blincoe corrió hacia ella, espectador impotente. La niña giraba y giraba, enrollada con el eje, se oían chasquidos, huesos de brazos y piernas se quebraron, aplastados como átomos, mientras la maquinaria la rodaba, el eje torcía cada vez más su cuerpo hacia la estructura interna del telar; sangre embarrada sobre los marcos y desparramada por el suelo, cabeza en trozos; por lo menos, su cuerpo enmarañado había sido atascado entre los ejes rápidamente hacia dentro [...] Cuando la extrajeron, cada uno de los huesos había quedado en pedazos, su cabeza atrocemente aplastada. Se la llevaron casi sin vida (Brown 1832, p. 26).

No hay que olvidar la novela clásica *Oliver Twist* (1838), escrita pocos años después por el escritor inglés, Charles Dickens, basada seguramente en la biografía de Blincoe. Y qué se puede decir del desenlace de *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert donde el suicidio con veneno de su heroína, Emma, quien deja huérfana a su única hija, Berthe, a cargo de una humilde tía lejana, había sido enviada a una hilandería para ganarse la vida. Por último, la novela de la literatura moderna

<sup>32</sup> Los primeros síntomas de la Revolución Industrial y el origen de su régimen fue con el nacimiento de la máquina textil.

estadounidense *To Kill a Mockingbird*, 1960 (Matar un ruiseñor) de la escritora Harper Lee; inspirada en la vida de la autora y un suceso que acaeció cerca de su ciudad en 1936 cuando niña. La narración en primera persona transcurre a lo largo de un período de tres años durante la Gran Depresión en un pequeño poblado en el estado de Alabama. A su padre, Atticus, le es encargada la defensa de un hombre de raza negra llamado Tom Robinson acusado de violar a una mujer blanca llamada Mayella Ewell. La víctima de la injusticia racial, sin embargo, tiene una discapacidad física, no pudo haber cometido el acto del cual era acusado.

Los hombros poderosos de Tom Robinson se dibujaban debajo de la delgada camisa. El negro se puso de pie y permaneció con la mano derecha apoyada en el respaldo de la silla. Parecía sufrir una extraña falta de equilibrio, aunque ello no venía de la manera de estar de pie. El brazo izquierdo le colgaba, muerto, sobre el costado, y lo tenía unas buenas doce pulgadas más corto que el derecho, terminado en una mano pequeña, encogida, y hasta desde un punto tan distante como la galería pude ver que no podía utilizarla. —Scout -dijo Jem—. ¡Mira! ¡Reverendo, es manco! El reverendo Sykes se inclinó y le susurró a Jem:—Se la cogió en una desmotadora de algodón (en la de mister Dolphus Raymond) cuando era muchacho... Parecía que iba a morir desangrado..., la máquina desprendió todos los músculos de los huesos... (Lee 1994, p. 180).

No hubo vuelta atrás, la puesta en marcha de las fabricas fueron sujetas a normas que emplearon mujeres, adolescentes y niños en el proceso de manufactura. Además de que su utilización, disminuyó desembolsos considerables de capital, la explotación ilegal sin límites de menores a bajo precio, facilitó la economía y generó la reducción del número de máquinas, disminución pecuniaria y la reducción de vapor ya que sería sustituido por los esfuerzos musculares rápidos de brazos y dedos mecánicos en una jornada larga (Marx 1990, p. 248-249).

Con respecto a la violación de las leyes de trabajo, vale detenernos en el trabajo del maestro en sociología estadounidense, Lewis Hine, quien de 1906 a 1918 se asoció con el *National Child Labor Committee* (Comité Nacional de Trabajo Infantil), organización creada para la lucha en contra de la utilización de niños en las plantas industriales de la Nueva Inglaterra. La encomienda marcó el momento idóneo para fusionar las habilidades profesionales de Hine con la fotografía de orientación social. No tardó en viajar por todo el país para documentar dichas condiciones de trabajo; tarea monumental que según él se comparaba con el trabajo detectivesco<sup>33</sup>. El fotógrafo produjo más de mil fotografías en las cuales presentó las condiciones de trabajo extremas y en sólo un año colaboró en un informe sobre trece fábricas de algodón, diez fábricas de tejido, cinco fábricas de seda, tres fábricas de lana, así como fábricas de vidrio y calzado (Hine 1992, p. 4).

<sup>33</sup> Los primeros síntomas de la Revolución Industrial y el origen de su régimen fue con el nacimiento de la máquina textil.

El propósito fue evidenciar la utilización ilegal del cuerpo fabril y luchar en la implementación de leyes que prohibieran el trabajo de niños en las fábricas, la fotografía sirvió como medio de reforma social. La entrada prematura de cuerpos pequeños —por no decir niños— a las fábricas, no únicamente alteró o privó su cognición en plena evolución, sino también, tratándose de cuerpos en pleno desarrollo, no sólo físico, sino también intelectual, el volumen y actividad de los músculos de miembros aumentó, mientras, —como se dice vulgarmente—, el cerebro se atrofió.

Hine estimó la edad de los niños con su tamaño, utilizó los botones de su gabardina como cinta métrica. Por supuesto, el fotógrafo no fue bienvenido en las grandes fábricas; se le negó la admisión. Pero como es de suponer, siempre encontró la manera de acceder a las plantas, decía ser vendedor de libros o seguros, inspector de medidas de seguridad, así como también dijo ser fotógrafo encargado del registro y documentación de la maquinaria (los niños). El quehacer documental evidenció la atmósfera hostil y mancillada de las fábricas; sobre todo, mostró abiertamente al público, un cuerpo que debía permanecer oculto, como se escamotea un cadáver que trasciende los límites de lo aceptable. Y es que la mayor parte de la sociedad estadounidense no estuvo dispuesta a aceptar la existencia y proliferación de la entrada de obreros de edad prematura a las fábricas. Iban a reaccionar con violencia y hostilidad en contra de la organización para la que trabajaba el fotógrafo. Las imágenes aparecieron, sin embargo, publicadas en agencias publicitarias populares y desacreditaron a todos aquellos que insistieron en la “inexistencia de tales condiciones”.

En noviembre de 1908, Hine fue asignado para investigar el trabajo infantil en las fábricas textiles de Carolina del Norte y Carolina del Sur. En este último estado estadounidense, fotografió el 30 de noviembre a una obrera que atendía los marcos giratorios de hilar; la niña le da la espalda a la ventana, la luz, la libertad. Se trata de *Sadie Pfeifer, Hilandera de algodón*<sup>34</sup>, 1918 (fig. 7). La fotografía denota una niña que no representa un estado vívido. Ni siquiera la podemos imaginar como araña en el desenlace de Aracne, mito griego que lleva su nombre, condenada a hilar el resto de su vida. Aquí se trata de un cuerpo inanimado: un objeto junto con todos los demás. Tratándose de una fotografía en blanco y negro, el cuerpo se confunde con la maquinaria, la gama grisácea del cuerpo está a tono con la máquina. Adicionalmente, la imagen de la niña a quien el fotógrafo no identificó por la edad, sino meramente por su altura de 121 centímetros, como si de un objeto se tratase, sugiere que lo que importa es la niña en tanto encarnación de datos

<sup>34</sup> Esta imagen fue pieza central en los esfuerzos de la reforma de dicha organización. La imagen se imprimió en varias ocasiones en la segunda y tercera década del siglo veinte y esta obra junto con otras, difundidas ampliamente en la prensa, tuvieron éxito ya que ejercieron presión para la elaboración de una serie de leyes que restringieron la mayoría de las formas de trabajo infantil.

sociológicamente objetivos: altura, edad, lugar de trabajo, duración del trabajo y situación jurídica; sinécdoque de trabajo infantil como mal social<sup>35</sup>.



**Fig. 7.** Lewis Wickes Hine, Sadie Pfeifer, *Hilander de algodón*, 1918, Lancaster, Carolina del sur, gelatina de plata, 27 x 34.3 cm, Colección J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

El sociólogo, no únicamente tomó fotografías, también escribió breves descripciones sobre lo que había retratado quedando asentadas y exhibidas junto con las imágenes para garantizar que su lectura no generara ninguna ambigüedad con respecto a la situación real. Las pequeñas historias, como las hacía llamar él, tuvieron la intención de concientizar al público acerca de las condiciones aterradoras de reclutamiento infantil. Para convencer a la sociedad, en el mejor de los casos, que votara por la reforma, sin embargo, paradójicamente, la leyenda que acompaña la imagen es simplemente relativa no a una persona “humana” sino a la estadística.

De tal modo que la provisión de cuerpos que asistieron a las máquinas, literalmente insertos dentro de éstas, cosas meramente añadidas a las máquinas, tiene su origen y explicación en la naturaleza económica de las propias circunstancias fabriles capitalistas. En primer lugar, como ya se analizó, por la especialización en el proceso de producción. La hilandera se dedica solamente en un detalle del proceso de fabricación de un objeto determinado. La máquina junto con ella reducen a hilo el algodón. La máquina servida por el cuerpo son intermediarios entre el algodón y el hilo. Como consecuencia, el obrero tiene valor por lo que produce. Deja de ser una existencia para sí y no es más que una función ubicada dentro de la mensurabilidad

<sup>35</sup> Dimock, G. (1993). Children of the Mills: Re-reading Lewis Hines, *Child-Labour Photographs*. *Oxford Art Journal*, 16(2), p. 43

constituyendo una existencia para algo distinto de sí. En estas condiciones, el “individuo” no existe verdaderamente en función de sus productos personales como sucede en la elaboración artesanal cuando los medios de producción son sus propias manos y el producto final es del artesano. En el trayecto recorrido por el proceso de elaboración de objetos del artesanado a la industria maquinista, hay una creciente racionalización y una eliminación progresiva de las propiedades cualitativas, individuales y humanas del cuerpo. El proceso de producción se descompone cada vez más en operaciones parciales abstractamente racionales con lo que se rompe la relación del obrero con el producto como un todo y su trabajo se reduce a una función especial que se repite mecánicamente, que sólo exige las operaciones más sencillas, más monótonas y de más fácil aprendizaje... se ha transformado en autómeta.

La hilandera, en segundo lugar, releva el poder de la mano a la potencia constante y regular de la máquina. Al parecer sólo asiste a la máquina y en ocasiones anuda hilos. Y es que la mano que no suelta siempre es símbolo de poder. Lo puso en sus manos, estaba en su mano, está en la mano de Dios. El acto de agarrar que no es más que asir e incorporar, facultad de los monos y el hombre, es el acto central y el más celebrado de poder, además de ser la acción que pertenece naturalmente al hombre y lo diferencia de los animales (Canetti 2005, p. 110). El agarrar está involucrado en casi todo tipo de trabajos manuales o acciones cotidianas, sin que se le preste nunca mayor atención. De forma contraria, tratándose del obrero, éste ha sido cogido y confinado por una resistencia sobre la que no tiene dominio. En tercer lugar, la incapacidad para pensar más allá de lo inmediato, el más allá que sustituye el aquí y el ahora en la conciencia del obrero favorece también el dominio de la máquina sobre él, visto como un objeto, una mercancía, una cosa más. La lucha de clases, entendida por Marx, la lucha entre “malos” y “buenos”, burgueses y proletarios respectivamente, propicia la subyugación de este «cuerpo-cosa» ante la máquina. A ello se le conoce como la ‘cosificación’ del trabajo y la ‘cosificación’ de la conciencia del trabajador, que para librarse de ella, el obrero deberá luchar consigo mismo mediante un juicio crítico sobre él mismo y su posición como proletario dentro de la sociedad. Es el dominio y sometimiento, la antinomia de la burguesía y el proletariado, la que provoca la crisis del capitalismo. En el terreno de la lucha de la burguesía, ésta resulta económica e ideológicamente superior al proletariado. Esto es fácil de comprender puesto que prescindiendo, incluso de sus medios de fuerza reales, la burguesía tiene en este aspecto, más conocimientos a su disposición; ni tampoco puede sorprender que ésta se encuentra en una posición de superioridad.

De acuerdo con Georg Lukács, filósofo marxista de origen húngaro, la superioridad del proletariado y su conciencia de clase, radica en una sincronía entre la teoría y la práctica; sin embargo, el proletariado es incapaz de levantar conscientemente

y hacerse una autocrítica como momento definitivo de dicho equilibrio. Lo que provoca una crisis en el capitalismo, cuyos fundamentos se hallan en los principios del marxismo ortodoxo, son las diferencias engendradas en la lucha de clases que únicamente provocan una polarización aún mayor. La única solución a la antinomia de clases no se encuentra tampoco en el comunismo propuesto por Marx y Engels, cuyo sistema pretende la abolición de la propiedad privada para que el trabajo acumulado no sea más que un medio de ampliar, enriquecer y hacer más fácil la vida de los trabajadores. Para Lukács, la única solución viable para dejar de alienar y considerar a los obreros cosas, es su propia toma de conciencia con respecto a su propia clase. Y es sólo esta conciencia la que conduce a la redención de la crisis del capitalismo. La conciencia de clase no es la conciencia entendida como el conocimiento que el ser humano posee sobre sí mismo, sobre su existencia y su relación con el mundo como tampoco es el conjunto de rasgos o características que individualizan o distinguen a un individuo, sino que se define en el sentido, hecho consciente, de la situación histórica de clase (1975, p. 80). La conciencia como había anteriormente postulado Marx, tiene que alcanzar no una clase “frente al capital”, sino más trascendente, una clase “para sí misma”. Por lo tanto, el obrero tendría que levantar la necesidad económica de su lucha de clase a una *voluntad* consciente, una *conciencia* de clase. Es necesariamente, dicha toma de conciencia la que sobrellevaría a la crisis de la burguesía mas no del triunfo o fracaso en luchas de clase aisladas. El proletariado, no obstante, es producto del capitalismo y tiene que estar necesariamente sometido a las formas de existencia del que lo engendró. Esa forma de existencia en la ideología marxista se conoce como ‘cosificación’. Si el obrero no toma conciencia de su clase jamás podrá levantarse por encima de lo negado más que expresado en negación —valga la redundancia. En tanto conciencia ‘cosificada’, el obrero es mero espectador *pasivo*. El capitalismo ignora la distancia que separa el estado de conciencia de los trabajadores, de la verdadera clase del proletariado, hecho que se explica en la doctrina marxista de la lucha de clases donde el proletariado se realiza a sí mismo al suprimirse y superarse, al combatir hasta el final su lucha de clase y producir así la sociedad sin clases. La lucha por esa sociedad, de acuerdo con Lukács, no debe ser sólo una lucha con el enemigo externo, sino una lucha consigo mismo, con la consecuencia destructiva y humillante del capitalismo en su conciencia de clase. El obrero no conseguirá triunfar hasta haber superado esos efectos en sí mismo (p. 88).

Ahora bien, el énfasis puesto en la problemática de la reproducción masiva, en concreto, la que corresponde a la producción de la obra de arte, así como sus consecuencias en el ámbito estético y sus efectos sobre el cuerpo están sugeridas en la fotografía *Érotique-voilée* (1933) del fotógrafo estadounidense, Man Ray (fig. 8). Méret Oppenheim, artista plástica alemana, desinhibida aparece desnuda detrás de una rueda de una máquina de imprenta con tinta de prensa embadurnada en

las manos y en el antebrazo posando como si estuviese agotada...de qué, no se sabe, parece estar cansada de *reproducir, mecánica y repetitivamente* su figura, sin excluir, que la manija de la rueda simula un falo. La fotografía fue tomada en París en el taller del grabador polaco Louis Marcoussis<sup>36</sup>; sugiere la forma por la cual el arte moderno, en estas condiciones, se define en relación con los nuevos medios técnicos expresivos transformando con ello la noción del cuerpo.



**Fig. 8.** Man Ray, *Érotique-voilée* (Meret Oppenheim), 1933, Man Ray Trust/ADAGP/DACS. Wilson Centre for Photography, E.U.A.

Benjamin, incluso, se refirió a la producción y distribución masiva de la fotografía y el cine, como fenómenos concomitantes a la producción de una nueva imagen del cuerpo producida en serie, masificada; una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara. En el lugar del espacio trabajado conscientemente por el hombre, aparece otro, trabajado inconscientemente y evidentemente diferente, un otro que se abre ante la cámara (2003, p. 86). El autor plantea que las artes

<sup>36</sup> Pintor francés de origen polaco que se estableció en París en 1903. Tras una etapa impresionista y fauvista, se orientó hacia el cubismo y se dedicó al dibujo satírico. Como grabador, ilustró obras de los escritores franceses Tristan Tzara y Gérard de Nerval.

plásticas están compuestas por propiedades materiales o valores exhibitivos, así como cualidades inmateriales o valores culturales propios del acto contemplativo.

Dicha experiencia estética, no es más que, el culto o devoción hacia una obra de arte única. Sin embargo, cuando son accesibles las reproducciones fotográficas a la mayoría de la gente, la percepción espacial y temporal del *aquí* y el *ahora* de la obra de arte se ve reemplazada por algo material perdiendo su valor de culto. Incluso en una reproducción perfecta, insiste Benjamin, falta algo que es su existencia *irrepetible* en el lugar en que se encuentra. La multiplicación de las *reproducciones* genera una presencia masiva, en vez, de una presencia única. El hecho de que el arte moderno fue susceptible de ser reproducido de forma múltiple haciéndose más asequible a la mayoría, hacía de los valores culturales, su extinción...un deseo consumado. Ello representa una ruptura con respecto al culto y una disminución del valor de una obra de arte. Es lo inaccesible e inasequible sinónimo de valor cultural. El problema no consiste tanto en la técnica de reproducir en serie. La técnica de reproducir en serie la obra de arte, no es algo nuevo; los griegos practicaron la fundición de bronce y terracota. En la Edad Media, el grabado en cobre y aguafuerte fue usual en las reproducciones religiosas. La litografía en el siglo diecinueve, reprodujo a gran escala los dibujos o grabados en piedra caliza. La crítica benjamiana reside en que dicha reproducción supone que todas las personas tendrían en sus manos una obra de arte. En este sentido, el aura efectivamente, llámese valor cultural del objeto artístico o halo de la autonomía de la obra de arte, es aquel atributo que la envuelve y que posee un rastro intangible irrepetible.

#### 1.4. El Expresionismo Alemán y la «plétora matérica» en la instauración de la República de Weimar

Las multitud efecto del desarrollo de las ciudades modernas fue un fenómeno de la realidad social que afectó la concepción moderna del cuerpo en las artes plásticas en la década de los veinte y treinta, cuyo precedente se remonta a mediados del siglo diecinueve. La causa fue un movimiento directo y progresivo de la agricultura a la industria urbana. El crecimiento acelerado de las grandes ciudades europeas y americanas, no únicamente originó una cultura moderna, así como dio lugar a experimentaciones de vanguardia, sino también produjo un conjunto de conocimientos que interpretaron y explicaron algunos fenómenos urbanos y sus efectos sociales. La sociología urbana y la psicología social encontraron que la facultad espiritual del individuo integrado en multitud se ve afectada. Charles Baudelaire, habitante romántico de París, publicó en 1863, una observación empírica, descripción retórica e interpretación del comportamiento de la existencia ciudadana y el tráfico urbano de la civilización industrial. Para él, el individuo integrado en multitud sufre enajenaciones similares a los que sufriría ante la experiencia estética de lo sublime, causando una pérdida pasajera de la razón o la privación del juicio propiamente humana: «Aquel que se amolda fácilmente [*épouse facilement*] a la multitud experimenta febriles deleites, que no conocerán nunca el egoísta encerrado como un baúl, y el perezoso ensimismado como un molusco (1995, p. 24)». También el pensador francés narra que detrás de los cristales de un café, un convaleciente, contempla con gozo la multitud, mezclándose con todos los demás pensamientos que se agitan a su alrededor. Se trata de una alteración mental como la que se percibe en la niñez ante la estimulación ambiental:

El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se asemeja más a lo que llamamos inspiración que la alegría con la que el niño absorbe la forma y el color. Me atrevería a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y todo pensamiento sublime se acompaña de una conmoción nerviosa, más o menos fuerte, que repercute hasta el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En el primero, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el segundo, la sensibilidad ocupa todo su ser (p. 84-85).

La pérdida transitoria de la razón en el hombre y de los sentidos en el niño, es evidente. Aquí, vale sustituir la expresión 'cosa' por 'masa'. Hay que destacar el hecho de que los cuerpos en multitud deben entenderse bajo una concepción teórica que corresponde a 'masa'. Baudelaire, a menudo, describe al hombre moderno como un 'flâneur' pululando entre la muchedumbre; una inefable orgía, –dice el poeta francés–, una santa prostitución del alma, de aquel que toma “un baño de multitud”. Y es que fue en el siglo diecinueve donde la transformación de la ciudad de París, le había llamado la atención. En el Segundo Imperio de Napoleón III, el prefecto del departamento urbano, Georges-Eugène Haussmann, transformó

la ciudad dejando atrás algunas de sus características medievales para dar lugar a una nueva urbe; renovó las calles convirtiéndolas en grandes avenidas para mejorar la fluidez del tránsito, entre otras infraestructuras. Aunque las ciudades han existido desde el origen de la civilización, pasando por el establecimiento de la polis, fue en el siglo diecinueve, donde su crecimiento tanto en escala y cantidad, así como su transformación rápida, fue notable. La mayoría de los artistas plásticos y escritores modernos encontraron que la ciudad era el lugar idóneo para vivir y el sitio adecuado para la creación y divulgación de propuestas experimentales de vanguardia. El bohemio, artistas, poetas e intelectuales dieron rienda suelta a su creatividad (Baudelaire, 1995).

A finales del siglo diecinueve, el sociólogo francés, Gustave Le Bon, estableció y explicó las características y los fenómenos básicos del comportamiento de las multitudes. Si bien, la difusión de su doctrina científica, no alcanzó apogeo, hasta la década de los veinte, su teoría muestra la presencia de un 'alma' de las multitudes, conformada por impulsos elementales, organizada por creencias hegemónicas y cuya resistencia hace poco sensible a los sentimientos y a la razón del 'individuo' integrado en multitud. De la misma manera, que ciertos "individuos" podrían obedecer ciegamente a un hipnotizador que lo ha envuelto en el sueño, el 'alma' de las multitudes obedece a las sugerencias de un conductor que le impone su voluntad. La enajenación hace ejecutar a estas personas aquello que en un estado habitual, jamás harían. En la evocación de imágenes ilusorias, en lugar de la realidad, y al dar una serie de órdenes, el conductor de masas toma posesión, somete a la multitud a la voluntad o arbitrio de un dirigente como el enfermo hipnotizado responde ante las instrucciones de un médico; luego entonces, numerosas reacciones del cuerpo y espíritu se encuentran modificadas. El pensamiento se torna automatizado, el cuerpo deviene una cosa incapaz de razonar pasando *ipso facto* de la idea al acto dando origen a comportamientos amorales, unánimes, impulsivos, irresponsables, y sobre todo, irracionales. De ahí deriva su fuerza. Por caso, –continúa Le Bon–, intelectualmente puede haber una desigualdad notoria entre un matemático y su zapatero; pero desde el punto de vista del carácter en masa la diferencia es usualmente escasa, o sencillamente, no la hay. En la 'mente' colectiva, las aptitudes intelectuales se debilitan, por consiguiente, disminuye la característica particular de la personalidad que distingue a un individuo de otro, pudiéndose denominar carácter o individualidad. El simple hecho de que las masas posean en común cualidades ordinarias, explica la razón por la que nunca pueden ejecutar actos que demandan un alto nivel de inteligencia. En la masa es la estupidez y no la perspicacia la que se acumula (2000, p. 30)<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> El cuento anónimo estadounidense *El hombre de jengibre* (1875) describe una galleta hecha con masa de harina. No era ágil de pensamiento, como en un principio hace creer la narración. Para que no se la comieran, una vez horneada, sale huyendo. Todos los animales de la aldea la auxilian en su huida, excepto el lobo, que se la come cuando el hombrecillo le pide ayuda para cruzar el río y se monta en el lomo del animal.

Las multitudes tienen como característica principal la fusión de los individuos en un 'espíritu' común que desaparece las diferencias de identidad y disminuye las facultades intelectuales, cualquiera que sea la clase social, el género, la edad, la educación o la cultura de los participantes. Los integrantes de la multitud se siguen unos a los otros. Desde el momento en que están en masa: «el ignorante y el sabio se vuelven igualmente incapaces de discernimiento. El conglomerado, arrastra a los individuos en su dirección, como un grano de arena inmerso entre muchos otros que el viento agita a su capricho (Le Bon, p. 33)».

En resumen, hay ciertas ideas y sentimientos que no surgen, o no se traducen en acción, excepto cuando los individuos forman una multitud. Las causas por las que las ideas y los sentimientos de las personas aglomeradas adquieren una dirección definida y su personalidad consciente desvanece, –para Le Bon–, parece no tener complicación. Ello obedece a una parálisis de la actividad mental efecto de un estado de fascinación por contagio y sugestión dentro de un fenómeno de orden hipnótico. El 'individuo' se convierte en esclavo de todas las actividades inconscientes que el hipnotizador dirige a su voluntad. De tal suerte, todos los pensamientos y sentimientos se inclinan en la dirección que ha determinado el hipnotizador. El individuo ya no es él mismo sino que se ha convertido en un autómeta que ha dejado de estar guiado por su propia voluntad (p. 32). Dado que las masas poseen un pensamiento y razonamiento de un orden muy inferior y obviamente tampoco son convencidas con argumentos, sino más bien son operadas con la seducción, la exageración, afirmación y utilización recurrente de repeticiones, es común que los argumentos encaminados a demostrar algo son eludidos en dicha fascinación o atracción masiva. No cabe la menor duda, la masa únicamente experimenta sentimientos simples o es intelectualmente inferior, inclusive ambos.

Gabriel Tarde, sociólogo francés, considera que la acción coercitiva en la masa es la imitación consciente o inconsciente y se produce entre los individuos que la integran. Tanto en el mundo físico que estudia el astrónomo como en el de los animados, dos cuerpos son capaces de ejercer atracción entre sí. La imitación, luego entonces, el autor la entiende como la reproducción de un comportamiento que pertenece a otro sometiéndose a modelos externos, sin ningún sentido crítico, inteligente y autónomo:

Con frecuencia en el transcurso de la vida, ajustamos nuestros actos a modelos colectivos e impersonales a la par que inconscientes; pero antes de hablar, de pensar y obrar como se piensa, se habla y se hace en nuestro fuero interno, hemos empezado por hablar, pensar y ejecutar como él, o ella hablan, piensan y ejecutan. Y este él o esta ella, son tal cual que nos eran familiares. En el fondo del se, buscando bien, sólo encontramos cierto número de ellos y ellas que, mezclándose en confusión, se han multiplicado (1898, p. 30).

En la recién instaurada República de Weimar, tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, fue la industrialización la que reunió a la gente en la ciudad de Berlín. Georg Simmel, sociólogo alemán, se opuso a la supresión de la individualidad y autonomía de la persona sea por motivos sociales, políticos o tecnológicos. De acuerdo con él, la especialización del trabajo con criterios funcionales engendra un cuerpo alienado que se acomoda y se ajusta a las exigencias de la vida social alemana. De tal modo que la subjetividad emotiva es reemplazada por la objetividad racional efecto de la economía prevaleciente, así como mecanismo de defensa ante la estimulación excesiva de la transformación continua de imágenes e impresiones discontinuas. Berlín, sede de la economía monetaria y la evolución racional provocan displicencia entre sus integrantes. No asumen ningún tipo de trato emocional. Los intereses económicos fríamente calculados provocan una objetividad racional frente a la subjetividad emotiva del individuo quien desarrolla, lo que el autor denomina, actitud *blasée*. Este comportamiento, –describe Simmel–, muestra indiferencia hacia los demás. El individuo se convierte en un simple engranaje de una enorme organización de poderes y cosas que le arrebatan de las manos todo progreso, espiritualidad y valor para transformarlos de forma subjetiva en una forma puramente objetiva (1988, p. 59).

Es, así pues, como dicha actitud indiferente se hace manifiesta en imágenes de las calles infestadas de cuerpos en Berlín. La película, *Die Straße*, 1923 (La calle) del director de cine, Karl Grune, fue proyectada en muchas ciudades alemanas y muestra un mundo en donde la gente de la calle en la ciudad no tiene ningún vínculo entre sí. La gente no es sino exterioridad como la propia calle. En la calle pasan muchas cosas sin que realmente suceda algo:

La agitación de las figuras se asemeja al torbellino de los átomos; no se encuentran, sino que colisionan; se dispersan, pero no se separan. En lugar de vivir en unión con las cosas, van cayendo lentamente en los objetos que se mueven hacia la muerte; en los automóviles, las ristas de muros, los anuncios luminosos que, indiferentes al tiempo, se iluminan y se oscurecen en el tiempo; en lugar de llenar el espacio, trazan su camino en el desierto; en lugar de entenderse mediante el discurso, dejan sin decir lo que podría poner de acuerdo o desunir. El amor es apareamiento, el asesinato es un azar y la tragedia no tiene lugar (Kracauer 2006, p. 207).

La masa berlinesa aumentó a consecuencia de las víctimas colaterales de la Primera Guerra Mundial, surgieron veteranos minusválidos y desempleados. De acuerdo con Carol Poore, el amputado, es emblema de una sociedad irremediamente estigmatizada, un discurso nacional que generó una discrepancia entre la eugenesia o su inclusión en las labores industriales. El establecimiento de la República de Weimar, intentó compaginar la transición de un imperio autoritario hacia la democracia, y la aparición del cuerpo discapacitado, osciló entre una forma limitada de vida estigmatizada y una existencia moldeada por la

solidaridad del Estado (2007, p. 1). De acuerdo con ella, los cientos de cuerpos de veteranos discapacitados que retornaron de dicho enfrentamiento bélico presentaron un desafío con respecto a los objetivos de inclusión social en el país. En años precedentes, la iglesia había tomado la iniciativa de cuidar a los niños discapacitados, los adultos desproporcionadamente pobres, así como los obreros lesionados en accidentes laborales. La guerra, en cambio, propagó un gran número de veteranos discapacitados de todas clases sociales y programas de asistencia social gubernamentales surgieron como reivindicación legítima para brindar apoyo moral y financiero para reintegrarlos en la sociedad. Dado el tumulto económico y social de los años inmediatos a la posguerra, el gobierno no pudo darse abasto con 2.7 millones de lesionados, haciéndose visibles en la esfera pública como nunca antes se había visto. Al recibir pensiones gubernamentales insuficientes, muchos no tuvieron otra alternativa que la mendicidad y el único medio de supervivencia fue tocando órganos de barril o vendiendo fósforos<sup>38</sup>. El cuerpo que se manifestó masivamente durante el caos económico en los primeros años de la instauración de la República de Weimar fue un esfuerzo concertado de veteranos para hacerse visible en la urbe en la búsqueda de reconocimiento público por su sacrificio cuyo efecto atribuyó una conciencia y significado del cuerpo para la nación y el ámbito cultural.

Como consecuencia, profesionales de la rehabilitación que anteriormente habían trabajado principalmente con ‘niños lisiados’ comenzaron a poner en práctica un conjunto de técnicas y métodos que sirvieron para recuperar las funciones del cuerpo que los veteranos habían perdido. Dado los avances en la tecnología protésica, junto con el énfasis puesto en la eficiencia de producción moderna, el gobierno dispuso una amplia gama de ocupaciones y actividades para que muchos veteranos con impedimentos funcionales pudiesen sentirse útiles y retornar a trabajar, especialmente, en las fábricas. La fusión mutua del cuerpo con la máquina tuvo aspectos liberadores, simultáneamente, opresivos. La rehabilitación estatal del *Instituto de Psicotécnica* en Berlín recomendó el rediseño de la maquinaria industrial para que se pudiesen adaptar las prótesis e inclusive había afirmado que las fábricas y compañías llegarían a ser más eficientes al integrar en sus sistemas de producción cuerpos tecnológicamente mejor adaptados: «La tendencia social fue hacer funcionar a los cuerpos de los trabajadores en la industria para la obtención de ganancias capitalistas; en lugar de una transformación de las condiciones de trabajo alienadas para que los trabajadores fuesen tratados no como máquinas sino más como seres humanos (Poore, p. 33)».

<sup>38</sup> Fue común en este periodo ver calles repletas de vendedores ambulantes como únicamente se solía ver en las fiestas patronales de los pueblos, –declaró Richard Huelsenbeck en *En Avant Dada* (1920). Cuenta que los vendedores de salchichas calientes cargaban cajas térmicas de latón y cabían a duras penas en los portales de las casas. Por un lado, se ríen, por otro lado se mueren de miedo (2000, p. 81).

Aunado a los discursos que exigieron la rehabilitación y reintegración de veteranos discapacitados a la esfera laboral, se presentaron, sin embargo, otros proyectos aún más radicales al respecto por parte de un espectro político conformado por conservadores y socialdemócratas. El hecho de que la guerra exterminó e incapacitó a muchos jóvenes saludables generó descontento en dicho sector y éste defendió la eugenesia, conocida en Alemania como higiene racial. Esta política se opuso al despilfarro de los recursos de la nación ya que consideró a los veteranos como *cosas inservibles*. En sus abundantes publicaciones, los seguidores de la eugenesia agredieron a muchos discapacitados llamándolos despectivamente “comedores inútiles” de una estética repelente (Poore, p. 4). De tal suerte, se buscó eliminar a los discapacitados desafiando el derecho de igualdad entre los ciudadanos e incluso su derecho humano de existir como solución para superar la crisis socioeconómica. De modo que el Estado, limpió las calles de cuerpos discapacitados que pedían limosna en la calle.

Las posturas antes descritas sobre el lugar apropiado para los cuerpos con discapacidad en la sociedad weimariana manifestadas por expertos en rehabilitación y médicos, funcionarios del gobierno y críticos culturales, –continúa Poore–, desató discrepancias. No obstante, muchos artistas progresistas e izquierdistas, fotógrafos y escritores, no se recataron e hicieron visible esta “miseria”. Durante los primeros años de la república, crearon un gran número de imágenes de ‘lisiados de guerra’ para criticar la crisis económica, el militarismo, la indiferencia social y la injusticia política. No se deshicieron de las imágenes de discapacidad, sino que las convirtieron en uno de sus temas más significativos<sup>39</sup> para atribuir una conciencia nacional. Los discursos enfatizaron la limitación corporal para manifestar al público los ideales superficiales de índole nacionalista y militarista. Simultáneamente, incluyeron la representación de trabajadores discapacitados como cosas o conjuntos funcionales de piezas mecánicas y protésicas, imágenes anticapitalistas. Los artistas hicieron visible la discapacidad en la época de Weimar, más que cualquier otro momento de la historia del arte en Alemania, siendo el asunto más conspicuo en la plástica, y en menor medida, la literatura.

Es, así pues, que el expresionismo alemán de la segunda generación (1915 a 1925), puso al descubierto la pobreza e hizo del sufrimiento humano su tema principal. La perspectiva histórica de Stephannie Barron, sugiere que el expresionismo alemán no culminó con la Primera Guerra Mundial, sino que continuó de forma vigorosa durante la primera mitad de la década de los veinte<sup>40</sup>. Las obras sugieren atracción

<sup>39</sup> Según la investigación de Carol Poore, si bien la mayoría de los veteranos discapacitados fueron provistos por el Estado, los artistas plásticos prefirieron representar a los veteranos amputados como mendigos y relegados dentro del nivel socioeconómico más bajo para criticar el sistema militarista que había causado esta miseria.

<sup>40</sup> En el catálogo de la exhibición itinerante que se llevó a cabo en 1988 y cuya primera sede fue en el Los Angeles County Museum acompañada del título *German Expressionism 1915-1925: The Second Generation*, la

por el paisaje urbano palpitante tipificado de Berlín. La mayoría de los artistas del grupo no sólo tuvo experiencias bélicas que transformaron su vida cuyo efecto fue la desilusión, sino que muchas obras alcanzaron una madurez creativa principalmente en una ciudad considerada inferior en Europa. Por lo que, el sufrimiento humano en comparación con las obras de la primera generación, puso mayor énfasis en un contenido que abordó el sentido de un cuerpo amputado efecto de la crisis por la que atravesaba el país. Se trató de un cuerpo, que fue común encontrarlo por doquier en la República de Weimar, principalmente su capital, Berlín; emblema de una sociedad irremediabilmente marcada por la humillación nacional, inestabilidad política y social, así como paralización económica.

El pintor y veterano alemán Otto Dix, con sátira y de manera exagerada, puso de manifiesto dicha crisis cuando pintó un amputado en una posición de caída, ligada con la debilidad, la degradación del cuerpo. En el centro de la composición *Vendedor de cerrillos II*, 1920 (fig. 9), hay un perro orinándose sobre un miserable veterano inválido con uniforme echado sobre una acera en la ciudad de Berlín. La indiferencia de sus contemporáneos es indudable. Ni siquiera el perro lo considera, —aunque vivo—, capaz de moverse. ¡El veterano vive atado! El animal lo husmea y lo confunde con un árbol, se orina encima de él, cual objeto. Esta figura contrasta con los personajes que están de pie y se alejan de él, llevan prisa. Los transeúntes están libres. No están apoyados en algo. Estar de pie, no sólo deriva de la primera vez que un niño se sostiene de pie sin ayuda de nadie ni nada, sino contribuye a una imagen de supremacía sobre la mayoría de los animales. Quien está de pie se siente independiente. Quien se ha levantado, está al final de un esfuerzo y es lo más alto que se puede llegar a ser (Canetti 2005, p. 456).

*Prohibida la mendicidad y la venta ambulante* se lee detrás del pordiosero. Aquí, no hay venta ambulante. Hay caminantes, ello alude a la masa de transeúntes que no sólo ignoran al mendigo, no le compran nada, sino que se alejan de él. El vendedor con dos estacas de madera en los muñones, está fijo, no puede ir de un lugar a otro, está echado sobre el suelo, es incuestionable, no puede moverse, menos aún levantarse. El pintor ha colocado su firma en el cuadro, se incluye como un habitante más que no quiere saber nada del desdichado vendedor. El veterano está ciego, los cerillos jamás podrán alumbrarle la vista. Es la reproducción de un cuerpo dentro del nivel socioeconómico más bajo. El lienzo degrada la dignidad y el orgullo de una figura en tercera persona, una figura anónima, sugiere ausencia de dolor en los

curadora, Stephannie Barron, menciona que la historiografía que afirma que todos los logros significativos del expresionismo alemán ocurrieron antes de 1914 es bastante conocida siendo los integrantes de la segunda generación relegados a un segundo plano. Es común que la mayoría de los historiadores del arte y las muestras de obra expresionista alemana trazan la disolución de la pintura expresionista tajantemente con el surgimiento un grupo de pintores alemanes expresionistas reunidos en Dresde entre 1905 y 1913 bajo el nombre *Die Brücke* (El Puente).

peatones. Esta pintura atrae la atención sobre la debilidad específicamente humana y en especial sobre la deficiencia corporal.

Dix, creó un grupo significativo de pinturas, dibujos y gráfica entre 1915-1925; de forma voluntaria y con optimismo se unió a filas para servir en el ejército y como muchos artistas alemanes, tuvo una aproximación esperanzadora de la guerra, creyó que la convulsión económica, social y política desvanecería una vez llegada a su fin. No fue así. Si bien muchos artistas condenaron la injusticia social, después de 1923, en contra de la ineficacia del nuevo régimen, el grupo de expresionistas se disipó. Incluso, encontraron que una nueva clase trabajadora recién constituida, en lugar de apoyar sus esfuerzos, tuvo desprecio por ellos.



**Fig. 9.** Otto Dix, *Vendedor de cerillos II*, 1920, óleo sobre tela, 1.46 x 1.66 cm, Colección Bild-Kunst, Bonn, Alemania.

### 1.5. La clasificación de tipos en la Nueva Objetividad: el «cuerpo genérico»

Después del impacto de la crisis económica que azotó a la sociedad alemana entre 1919 y 1923, en la que la democracia en ciernes fue propensa al conflicto político y la agitación social, surgió en la República de Weimar, un período relativamente estable comprendido entre 1924 y 1929. Ello se debió a un auge económico y a una renovación política, como lo fue la elección de Paul von Hindenburg en 1925 como segundo presidente de la república y quien se apegó a la constitución. Hubo una regeneración espiritual, y desde entonces, se conoce como los 'los años dorados'; tiempo marcado por un entusiasmo sin precedente por la vida, la juventud disfrutó de nuevas formas de ocio, libertad sexual y emuló la moda de los Estados Unidos (que simultáneamente vivía sus felices años veinte o años locos).

Entre 1924 y 1929, durante la fase estable de Weimar, apareció la 'Neue Sachlichkeit' (Nueva Objetividad)<sup>41</sup> en la que se desarrollaron medios expresivos que abordaron el cuerpo dispuesto en una ordenación de clase y tipo. La Nueva Objetividad no declaró sus propósitos en un manifiesto, ni bajo ninguna tendencia política; y sin embargo, comulgó con la búsqueda de la objetividad y el realismo para manifestar escépticamente a la sociedad alemana. De tal modo que a finales de la década, el término previsto como una descripción estilística de la pintura, se aplicó a otras creaciones modernas.

Si bien, esta vanguardia compartió con el expresionismo alemán, la representación de un cuerpo cuyo efecto se debió a la aparición de un nuevo grupo de personas con discapacidad que formó parte de la masa berlinesa, la Nueva Objetividad también surgió a raíz de la aparición de la dinámica caótica de una vida metropolitana y sus efectos en la sociedad moderna. Dicha vanguardia buscó representar una percepción concreta, estoica y objetiva del cuerpo, –en mi opinión–, fue producto de la masa homogénea desordenada en Berlín. El ensayista alemán, Siegfried Kracauer, acorde con lo dicho, define a la Nueva Objetividad como una manifestación de la esfera de lo real y el arte que señala un estado de parálisis. Cinismo, resignación, desilusión; tendencias que señalan una mentalidad poco inclinada a comprometerse en dirección alguna (1985, p. 157). La ciudad y sus habitantes, en este sentido, mostraron un ritmo de vida desasosegada cuyo propósito fue despojar el carácter mítico o idealizado de los aspectos de la realidad relacionados con la idea de progreso que la sociedad europea había idealizado durante el siglo pasado y principios del siglo veinte.

A lo anterior se suma el interés de muchos aficionados de hacer hincapié en la cotidiano y fortuito. El público en general tuvo acceso a las cámaras; sin ninguna

<sup>41</sup> Conocida también por críticos de arte de aquel periodo como 'Nuevo Realismo' y 'Post-expresionismo'.

clase de complicación, con únicamente presionar un botón, la facilidad de hacer fotografías como una actividad de ocio de masas reunió las condiciones óptimas para la reproducción de aglomeraciones que diariamente transitaban las calles. Entre las innovaciones técnicas estadounidenses más influyentes sobre la sociedad y la cultura alemana fue la cámara portátil, los negativos sobre papel, el soporte universal para rollos de 24 exposiciones de papel sensibilizado y la producción de una caja en forma de cámara llamada 'Kodak' de George Eastman. A estas novedades técnicas, se sumaron los inventos de origen alemán, como la cámara portátil 'Leica'. De tal suerte, todo aquello que pasara o se presentara inesperadamente delante de la cámara ejerció una irresistible atracción. De aquí, pues, se entiende la razón por la cual el atractivo por las aglomeraciones haya sido uno de los temas más usuales en el arte moderno, en particular, la fotografía. Incluso, ya desde 1859, con el desarrollo de las grandes urbes, en América del norte, las estereoscopías neoyorquinas mostraron composiciones calidoscópicas de vehículos y peatones; más tarde, las fotografías victorianas revelaron una incipiente multitud. La ciudad y sus habitantes, luego entonces, se convirtieron en tema fotogénico por excelencia de lo moderno (Kracauer 1960, p. 19).

Es, así pues, que la significación del cuerpo en la Nueva Objetividad, fue concomitante a los efectos del desarrollo de la ciudad de Berlín. Las multitudes de gente o el retrato en particular, se convirtió en el tema artístico. La acuñación del término de esta vanguardia se le atribuye al crítico alemán Gustav Friedrich Hartlaub, quien mandó circular el 18 de mayo de 1923 la intención de montar una exhibición integrada con pinturas que rechazarían las cualidades expresionistas precedentes. En la introducción del catálogo de dicha exposición que se celebró dos años después en la galería Kunsthalle en Mannheim, Hartlaub se esforzó en introducir la Nueva Objetividad como rechazo ante el efecto de subjetividad, interioridad, espiritualidad del expresionismo alemán. No hay que ir más lejos, la objetividad se define como una relación con las cosas sin ningún vínculo con el sentimiento. Franz Roh, por otra parte, en 1925, definió y describió la vanguardia en términos formales en relación a una clasificación de adjetivos opuestos: sobriedad en lugar de extático, estático en vez de dinámico, frío/cálido, objetivo/subjetivo (1928, p. 11). Y bajo este complejo estilístico, el término fue difundido en el periodismo como algo típicamente weimariano. De cualquier forma, para dicho historiador del arte, la Nueva Objetividad, buscó plasmar de forma objetiva el mundo, transformado bajo una perspectiva creativa basada en la observación exacta de todas las cosas frías e inanimadas que fluyeran delante del observador [...] un complejo verdaderamente inagotable comprendido bajo el concepto cosa (p. 39-40).

La Nueva Objetividad encontró que la reproducción exacta de las cosas fue por medio del cine y la fotografía. El cine, encontró su auge en la segunda mitad del período

de Weimar y mediante diferentes formas de representación, las proyecciones de imágenes anhelaron abordar la realidad de una manera más directa y objetiva, un nuevo realismo. La atención puesta en la producción filmográfica de la Gran Guerra iba a ser la razón de una representación realista y coincidió con la aparición de la Nueva Objetividad. Ello se debió a que en su producción y edición se utilizaron documentos fotográficos y fílmicos del frente. Bernadette Kester, especialista en la historia del cine en el periodo de Weimar, divide estas películas en 'documentales' y 'ficción realista'. Aquellos enfatizan una perspectiva objetiva, neutral e histórica, mientras que en éstas, el aspecto evocador de la guerra fue el punto central. Si bien el tema de la muerte, determinó el destino final de ambas películas, los 'documentales' formaron parte de un proceso de luto social destinado a brindar un sentido didáctico acerca de la guerra. Ello se observa en las imágenes finales, que muestran monumentos de guerra y cementerios militares (2002, p. 220-221). Al menos cinco películas son similares con respecto a la forma en la que representan la lucha en el frente, siendo las únicas realizadas en el período de Weimar: *Der Weltkrieg I*, 1928 (Primera Guerra Mundial), *Der Weltkrieg II*, 1928 (Segunda Guerra Mundial), *Somme*, 1930 (Verano), *Douaumont*, 1931 (Documento) y *Tannenberg*, 1932 (Abeto). Las principales características que distinguen a estas películas de aquellas totalmente dramatizadas fue el uso extensivo de imágenes de archivo y la construcción de imágenes de batalla destinadas a parecerse a las reproducciones originales.

Además de las imágenes de archivo para la construcción y edición de secuencias cinematográficas de las películas de la Gran Guerra, la concepción de clasificación como punto de partida en la búsqueda del realismo tuvo influencia en otras manifestaciones de la Nueva Objetividad, principalmente, la fotografía. El archivo, conjunto ordenado de documentos generado mediante la clasificación para brindar una identidad y reconstrucción histórica de una nación, en este caso Weimar, fue representativo en el periodo comprendido entre 1928 y principios de 1930. La secuencia de fotografías de archivo fue utilizada para la edición de libros-objeto, libros de artista, también conocidos como foto-ensayos y evidenció un retrato de la sociedad weimariana afectada por las tensiones de la crisis económica mundial que se había desarrollado al final de la década. La tasa de crecimiento económico del país había caído en el año de 1928, y hacia finales del año siguiente, se desplomó.

El libro *Antlitz der Zeit* (El rostro de nuestro tiempo) del fotógrafo alemán August Sander publicado en 1929, está compuesto mediante el arreglo y clasificación de fotografías cuya secuencia discursiva brindó identidad a los fenómenos sociales de la realidad urbana en Weimar. Las ideas acerca de la urbe y sus fenómenos sociales, fueron prevalecientes no únicamente en el campo científico y cultural, sino también artístico y el fotógrafo deseó que este pequeño volumen fuese la introducción de un

proyecto más ambicioso, la publicación de 540 retratos de alemanes de todas las clases, profesiones y posiciones ideológicas en la sociedad. El título de aquella obra *Ciudadanos del siglo XX*, no pudo concretarse como tantas ambiciones artísticas de la época, víctima del fascismo, los negativos fueron destruidos en el fuego durante un bombardeo; un proyecto inconcluso basado en más de cuarenta mil retratos capturados antes de 1946. De cualquier forma, *Antlitz der Zeit* únicamente pudo ser integrada por sesenta retratos fotográficos, los únicos que sobrevivieron. La secuencia de retratos individuales o grupales está dispuesta según la profesión o edad, cada imagen aparece sobre una página en blanco, acompañada de una descripción mínima acerca del individuo y ocasionalmente queda asentada la fecha de la imagen. También las fotografías están clasificadas en una serie de secciones claramente definidas. El lector, en primer lugar, encuentra una serie de retratos de campesinos y agricultores al aire libre. Luego, se pueden hojear algunas imágenes que representan la vida en poblaciones provinciales. Después de una transición marcada por la inserción de una imagen que representa un tipo completamente moderno –el boxeador, vinculado con la industria del ocio de Weimar– aparece una serie de secciones más pequeñas dedicadas a la división urbana del trabajo: 1) artesanos urbanos (un cerrajero y un acomodador de alfombras); 2) imágenes de obreros industriales urbanos, una especie de trinidad: un consejo obrero, un grupo de anarquistas y un grupo de estudiantes revolucionarios; 3) imágenes de la nueva clase urbana, cada vez más dominante, los trabajadores de cuello blanco empleados por el Estado y grandes empresas y compañías; 4) profesionales y las clases media-altas; 5) el capital mismo y; 6) las artes. El volumen concluye con la representación de los marginados urbanos de Weimar: imágenes de un camarero o barman, sacerdote, un marinero desempleado y totalmente desnaturalizado y un trabajador indigente<sup>42</sup>. La clasificación y secuencia de imágenes sugiere claramente la transformación demográfica de Alemania durante las primeras tres décadas del siglo veinte que consistió en la transición de las personas que trabajaron la tierra o en medios rurales hacia las ciudades, un movimiento que avanza de la agricultura a la industria. Michael Jennings, investigador de la cultura europea del siglo veinte, sostiene que *Antlitz der Zeit* y la alusión de la polarización entre ‘agricultura o industria’: «acentúa un posicionamiento del fotógrafo “a favor” de la ciudad y su industria especializada. [...] Captura, sin embargo, elementos humanos que sugieren que la naturaleza y la tierra no han sido abandonadas del todo».<sup>43</sup>

De cualquier modo, la Nueva Objetividad, utilizó un proceso de clasificación en la creación de muchas obras de arte. La lógica de establecer distinciones claras, en una sociedad moderna homogénea y desordenada, resultó perfecta para delimitar

<sup>42</sup> Jennings, M. (2000). Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic. *October* (93), 29

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 33

las distinciones de clases dentro de las multitudes en Weimar. La tipología, en este sentido, fue concebida como sinónimo de identidad, estrategia para dotar una característica particular de personalidad a un individuo para que fuese posible distinguirlo de los demás de su especie. La clasificación, generó una forma de organización de la sociedad que de cierta forma hubiese permanecido amorfa y amedrentada ante una falta de distinción entre sus integrantes. En mi opinión, esta necesidad de organización estuvo intrincadamente relacionada con el impulso de ordenar y clasificar a la plétora matérica. El escritor alemán de la Escuela de Fráncfort, Siegfried Kracauer, la describe: «no tanto individuos con contornos delimitados dedicados a ésta o aquella búsqueda definida, sino muchedumbres sueltas de figuras incompletas e indeterminadas (1960, p. 72)». Es así, pues, que la tipología fotográfica se conformó precisamente como una nueva forma artística de organizar y representar a la sociedad (fig. 10).

Al mismo tiempo que surge la necesidad de clasificar archivos fílmicos y fotográficos, surge una nueva clasificación social de los integrantes de la masa berlinesa. El ambiente de progreso fue testigo del crecimiento de una nueva clase de trabajadores, los de cuello blanco o asalariados, cuyo entusiasmo con los nuevas formas de consumo, moda y ocio, estuvo condicionada por la racionalización de su vida laboral en las esfera del consumo igualmente uniforme.



**Fig. 10.** Hein Gorny, *Sin título*, (cuellos), 1928, impresión sobre gelatina de plata, 18 x 24 cm, Hein Gorny-Colección Regard, Berlín.

Benjamin, describe la capital de Weimar, como una ciudad con una cultura pronunciada de empleados que pasan de manera anónima y taciturna por la vida. No hay clase cuyo *pensamiento* y *sentimiento* esté más alienado que la realidad concreta de su existencia cotidiana. No hay nada más que degrade moralmente a los empleados asalariados que su relación indirecta con el proceso impersonal de producción en donde tiene lugar la reificación de las relaciones personales. En este mismo tenor, Kracauer, tilda a este nueva clase trabajadora: «Berlín hoy es una ciudad con una cultura [...] hecha por empleados para empleados y vista por la mayoría de los empleados como cultura (1998, p. 111)». Él publicó en el diario *Die Frankfurter Zeitung*, su observación sobre la rutina banal de dicha clase que abarca desde la descripción del trabajo tedioso de oficinas hasta la explicación de sus gustos estéticos. Posteriormente, bajo el título *Los empleados. Un aspecto de Alemania más reciente* (1930), reunió dichos ensayos y describe el mundo cotidiano de los oficinistas de cuello blanco en los últimos años de Weimar (fig. 11).



**Fig. 11.** August Sander, *Escritor de la clase trabajadora* (de la serie *Rostro de nuestro tiempo*), 1928, gelatina de plata, 25.8 x 18.7 cm, Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Mientras que la clasificación de Sander consiste en la ordenación o división de un conjunto de elementos en clases a partir de un criterio determinado basado en la migración de los agricultores, campesinos y granjeros a la ciudad efecto de la industrialización; la clasificación de Kracauer, determina la clase o grupo al que pertenece el asalariado, empleado o el trabajador de cuello blanco. Este grupo de trabajadores se dejó dirigir maquinalmente en una realidad económica racionalizada, viéndose afectado por ocho horas de oficina y condicionada durante su tiempo de ocio a espectáculos masivos frívolos y superficiales. Kracauer clasifica las formas de organización y comportamiento de los empleados asalariados en relación a sus hábitos cotidianos dentro del descubrimiento de este nuevo estrato social.

Según dicho autor, la economía prevaleciente produjo en masa ‘empleados asalariados’ como parte dominante de la esfera pública. De igual forma, el autor alemán registra el devenir en la conformación de una identidad recién creada y describe los nuevos mecanismos físicos de selección y estandarización bajo los cuales las fisonomías de los oficinistas comienzan a parecerse unas a otras, en apariencia un nuevo tipo metropolitano, que no es más que una masa inmensa integrada por empleados que perciben salarios:

No es demasiado aventurado afirmar que en Berlín se está desarrollando un tipo asalariado y estandarizado en dirección de una deseada complexión. El habla, la ropa, los gestos y los rostros se han asimilado y el resultado de dicho proceso es una apariencia idéntica agradable que con la ayuda de las fotografías ampliamente se reproduce. Una clase selectiva que se lleva a cabo bajo la presión de las relaciones sociales apoyada necesariamente en la economía a través de las necesidades del consumidor (Kracauer 1998, p. 39).

Los empleados asalariados viven actualmente en masa, –continúa el autor–, cuya existencia, especialmente en Berlín y en las otras grandes ciudades, asume cada vez más un carácter estándar. Las relaciones de trabajo y los contratos colectivos condicionan su estilo de vida, que también está sujeta a la influencia de la producción capitalista. Estas compulsiones sin duda, dieron lugar a ciertos tipos estándar de vendedores, asistentes de pañería, taquígrafos, empleados de ventas, contadores, cajeros, gerentes subalternos, entre otros, asalariados, al mismo tiempo, cultivados en teatros de revista y cines. El cine ya no se produce en un cinematógrafo, sino en grandes salas de espectáculo, palacios de distracción, donde apenas y caben, los asalariados<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Kracauer en el periódico *Frankfurter Zeitung*, en 1926 publicó en *Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas* que los Palacios de la Ufa, el del Zoo, el capital erigido por el arquitecto Hans Poelzig y la Casa de mármol, fastos de la superficie, agotaban siempre las localidades (1998, p. 215).

El consumo masivo de entretenimiento para los trabajadores de cuello blanco, los lugares de ocio y momentos de distracción le permitieron un respiro de la monotonía del trabajo en la oficina, como era transcribir a máquina (fig. 12). La naturaleza de tal entretenimiento, –acorde con Kracauer–, son producto de la gracia de un intelecto que no conoce la gracia; compensación ante una carencia espiritual e intelectual que se explica por la falta de significado impuesto por lo mundano y las rutinas monótonas de dicha clase trabajadora. El trabajo, uniforme, siempre igual, produce aburrimiento en la oficina:

hombres cuyo deber les hace bostezar de vez en cuando pueden encontrarse menos aburridos que aquellos que hacen sus negocios porque tal es su inclinación. Estos desdichados se ven cada vez más profundamente entremezclados en el interior del engranaje, hasta que ya no saben dónde está su cabeza, de tal modo que ese aburrimiento radical, modélico, que podría reunirlos de nuevo con su cabeza, permanece para ellos eternamente lejano. Ahora bien, nadie carece absolutamente de ocio. La oficina no es ningún asilo permanente, y el domingo se ha convertido en una institución (Kracauer 2006, p. 182).

Los oficinistas a más de amontonarse en las enormes salas de cine, la disolución en la masa, permitió luego entonces, el surgimiento de una nueva masa homogénea, donde el gerente de banco hasta la secretaria, desde la actriz de cine hasta el contador empresarial, comparten un mismo sentido, el gusto por las manifestaciones frívolas e insignificantes.

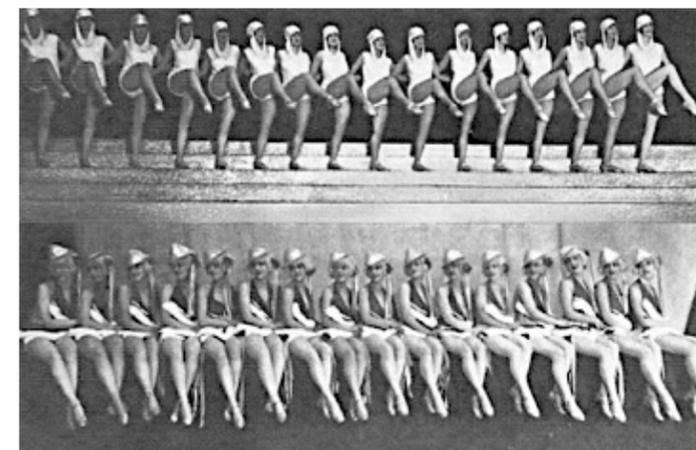


**Fig. 12.** August Sander, *Oficinista* (de la serie Rostro de nuestro tiempo), 1928, gelatina de plata, 25.8 x 18.7 cm, Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En el ámbito de la cultura del cuerpo está el ornamento de la masa conformado por cientos de cuerpos que se exhibe en los teatros de revista, las *Tiller Girls*<sup>45</sup> (fig. 13). Se trata de una fabricación de entretenimiento de origen londinense donde no hay muchachas individuales, sino complejos de jóvenes asexuadas del mismo peso, talla y altura en trajes minúsculos cuyos movimientos de brazos y piernas son aplaudidos por los espectadores multitudinarios que ocupan las gradas:

El graderío únicamente aclama la regularidad del modelo que dibujan [...] El interés estético se vuelve [...] hacia el ornamento de la masa; simples estructuras lineales. Es la masa la que se pone en juego. Sólo en cuanto que miembros de la masa, y no como individuos que creen estar formados de dentro a afuera, son los seres humanos fracciones de una figura. El ornamento es un fin en sí mismo (Kracauer 2006, p. 258-259).

En el *Ornamento de la masa* (1927), Kracauer menciona que este espectáculo es semejante a las vistas aéreas de ciudades donde desde la superficie se sustrae a la inmanencia de la conciencia de los cuerpos que la configuran. El ornamento que se desprende de dichos cuerpos se concibe racionalmente, como se percibe la abstracción racional en el capitalismo. La abstracción es equivalente y producto de la especialización del trabajo en la producción en cadena. Estos cuerpos que son portadores del ornamento no figuran en absoluto como personalidad. No hay vida anímica. Es decir, queda excluida la unificación entre “cuerpo” y “espíritu” en la que aquélla obtiene demasiado y éste demasiado poco. No son seres humanos cuanto ornamento. La figura humana puesta en juego en el ornamento de masas ha emprendido la mudanza desde la expansiva magnificencia de lo orgánico y la tendencia a la configuración individual hacia aquel anonimato en el que se enajena (2006, p. 269).



**Fig. 13.** Presentación de las Tiller Girls, *An Alle* (A todos), 1924. Erik Charell, director de cine y teatro presentó su primer teatro de revista en el Großes Schauspielhaus (Gran Teatro) en Berlín.

<sup>45</sup> Las *Tiller Girls* fueron una compañía de danza popular producida por el director de teatro musical, John Tiller en Manchester, Inglaterra, en 1889. Tiller percibió que en las actuaciones teatrales el efecto general de un coro de bailarines era a menudo estropeado por la falta de disciplina. En esta danza de precisión, a menudo, las muchachas fueron entrenadas para levantar las piernas uniformemente con una precisión y altura fantástica.

Cuando las piernas de las *Tiller Girls* componen una línea o forma geométrica como el círculo, en un abrir y cerrar de ojos, se desintegra superficialmente la masa en partículas. Ciertamente, –insiste Kracauer–, la masa que permanece se cierra frente al propio cuerpo como una mera forma cualquiera. Las muchachas, –o mejor dicho– unidades entrenan con disciplina para la producción de ‘formas’; sin embargo, éstas se disuelven para configurar otras nuevas, como un calidoscopio.

El quehacer creativo de Sander, la estratificación social de una clase trabajadora emergente, y el teatro de revistas, reúnen un modelo de expresión y concepto universal que intenta brindar una explicación de la realidad social por medio de una clasificación abstracta de seres humanos definidos como tipos. El término *tipología* descende de las raíces griegas y significa ‘estudio y clasificación de diferentes clases o modelos’. Sus componentes léxicos son *typos* (modelo, carácter grabado) y *logos* (palabra, tratado), más el sufijo *-ia* (cualidad). De acuerdo con Gustav Radbruch, jurista alemán y ministro de justicia en la República de Weimar, la clasificación y la tipología, son útiles para ordenar, explicar y comprender fenómenos de la realidad; sin embargo hay una diferencia: «Los tipos [...] quieren ser sólo medios para el conocimiento de los reales fenómenos individuales, constituyen nada más que la red en que los fenómenos individuales pueden ser debidamente dispuestos [...] Los fenómenos individuales son subsumidos *en* los conceptos de clasificación, pero son dispuestos entre los conceptos de tipos».<sup>46</sup> En otras palabras, los conceptos de clasificación separan las diferencias, y posteriormente, los de tipo unen las semejanzas dando lugar a un carácter sustantivo a los fenómenos sociales. En las fotografías de Sander, los tipos de individuos son una abstracción expresada en términos clasificatorios que permite su reconocimiento en la sociedad. La tipología, por lo tanto, adquiere entidad propia cuando establece un grupo de rasgos susceptibles de ser abstraídos en un objeto para configurar su forma respectiva. De tal forma, que el tipo en las imágenes del fotógrafo alemán definen, no un individuo en particular, sino una persona genérica dentro de su tipo ya que representa y comparte cualidades o características exteriores determinadas; un espécimen. Sander clasifica y encuadra el retrato fotográfico de un espécimen que establece patrones de diferencia de manera independiente a los demás integrantes de la población. En apariencia, redime al “individuo” de su disolución en masa; sin embargo, al establecer modelos objetivos de similitud en la formación del tipo se forma una sustancia carente de vida:

Aceptar una forma objetiva supone la pérdida de toda individualidad humana: además, se adulteraría su vitalidad al congelarla dentro del molde de lo ya caduco. Lo que en estos casos hay que salvar no es la individualidad de la vida, sino la vida de la individualidad. La originalidad es, por así decir, sólo la *ratio cognoscendi* que nos

<sup>46</sup> Radbruch, G. (2009). Conceptos de clasificación y conceptos ordenadores en el pensamiento jurídico. *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, (2), p. 3

asegura que la vida es pura por sí misma y no las formas que son su expresión, objetivación y solidificación dentro del fluir<sup>47</sup>.

Asimismo, desde mi perspectiva, la forma de estratificación social en la que se determina a los trabajadores de cuello blanco acorde a la realización de actividades en común como las labores rutinarias, monótonas y aburridas de oficina, así como la concurrencia a los mismos lugares de esparcimiento, se entiende como una forma de objetivar, efecto de las condiciones modernas e inestables de transformación en la ciudad de Berlín. El otorgarle a la persona un carácter objetivo prescindiendo de las consideraciones personales, subjetivas, interiores, espirituales se entiende a razón de la definición etimológica de ‘persona’ que alude a la máscara que los actores antiguamente usaban para representar un papel o personaje en el teatro. Al parecer el latín, la retomó del etrusco ‘phersu’, y éste del griego ‘prósopon’ (πρόσωπον), hasta llegar a la designación de individuo. Así pues, persona significó primero ‘máscara’ o ‘papel del actor’. El actor no podía escoger el personaje que le correspondía representar como tampoco podía rechazar al que se le había asignado; sin embargo, por obvias razones tampoco podía identificarse si no era por medio de ésta. Era a través de la máscara que el individuo adquirió un papel y una identidad en la colectividad. La persona se constituyó a través de una adhesión, y a su vez, una distancia respecto a la máscara social: «la acepta sin reservas y, al mismo tiempo, se diferencia casi imperceptiblemente de ella (Agamben 2011, p. 69)».

La identificación a través de la ‘máscara’ o la estructura, el porte del cuerpo y sus respectivos atributos materiales no es exclusivo de las fotografías de Sander y en general de la Nueva Objetividad. El arte clásico idealmente permitió que la persona fuese reconocida por medio de atributos, sin embargo, aquellos signos característicos meramente externos, no debían eclipsar a la figura humana. La expresión espiritual no podía quedar oculta si se pretendía demostrar o reconocer la identidad de una persona. Tales distintivos, sin embargo, devienen igualmente necesarios para reconocer necesariamente a una figura y su carácter individual. Así, pues, los atributos en la composición debían aparecer como cosas secundarias, enfatizando las cualidades expresivas por medio de la armonía con el todo, cada uno de los más pequeños rasgos de la figura y de la expresión (Hegel, 1989 p. 549-551).

Los retratos hieráticos de Sander, no expresan o reconocen en ellos ningún sentimiento, únicamente manifiestan lo superficial, la vestidura del espíritu. Es el rostro humano, especialmente cuando expresa algún sentimiento que el cuerpo deviene en algo espiritual. La fisonomía o el aspecto del rostro de la persona queda

<sup>47</sup> Simmel, G. (2000). El conflicto de la cultura moderna. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (89), 323

ensombrecida en una apariencia externa acompañada de un título que enuncia, y simultáneamente oculta, como una máscara y el papel que desempeña el personaje dentro de una sociedad como un eslabón o engranaje dentro de una sociedad.

Sea como sea, encuentro que la clasificación o la tipología se acomodó a las necesidades modernas en miras de obtener una percepción estructurada y definida de la sociedad. La búsqueda de identidad, se convirtió en una medida necesaria para superar la despersonalización y su crisis. Los esquemas clasificatorios, particularmente, en las ciencias sociales y el arte, luego entonces, brindaron contornos a una sociedad en desorden producida por la desestabilidad urbana. Se procuraron establecer confines dentro de una multitud urbana sin rostro, sin alma. No obstante, si el trabajador de cuello blanco, fue reducido a un tipo, una forma de representación por la cual esta especie de “ser humano” se reconoce, luego entonces, no existe el individuo como tal. Éste se hace presente bajo una clasificación de rasgos uniformes y manifestaciones distinguibles que se oponen a la personalidad o esencia espiritual del individuo. El tipo se ve comprometido a un principio homogéneo diferenciado en la mera apariencia del hábito objetivo, fijo y rígido. La palabra individuo viene del latín *individuus*, que significa indivisible (la unidad mínima y no divisible menor en un grupo es el individuo). Se forma con la negación *in* sobre la raíz del verbo *dividere* (dividir). El individuo, luego entonces, es una unidad indivisible aplicada al ser humano, el sentido espiritual se ha visto afectada en formas o estructuras clausuradas en los confines de imitaciones exteriores y tangibles. Y es que la vida está siempre en latente oposición con la forma, lucha contra ella. Las formas intentan moldear e interpretar la vida del individuo –escribe Simmel:

Son armazones donde se solidifica el potencial creativo de la vida; sin embargo, ésta pronto los trasciende. Almacenan la vida imitativa para la que, en el análisis final, no hay espacio que sobre. Muestran una lógica y regularidad propias, un sentido y fuerza de resistencia específicos, una cierta rigidez e independencia muy alejadas de la dinámica espiritual que los creó. En el momento de esta creación corresponden a la vida pero, a medida que tiene lugar su desarrollo continuado, se mantienen en una exterioridad consolidada, algo que nos hace independientes [...] Cuando la vida devenida espiritual engendra incesantemente formas que encierran una pretensión de autoclausura, duración y atemporalidad, estas formas son inseparables de la vida, como la condición necesaria sin las que no puede manifestarse, sin las que no puede ser vida espiritual. La vida es un devenir incesante, su ritmo agitado se presentifica en toda estructura en la que se produce una nueva forma de ser, se opone a la duración o a la validez atemporal. Cada forma cultural, una vez creada, es minada por las fuerzas de la vida<sup>48</sup>.

La clasificación, se concibe como una forma de juzgar y calificar en abstracto la apariencia externa del cuerpo. A partir de un criterio objetivo, se clasifican las cosas

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 315-316

con características comunes referidas a su clase o naturaleza acorde con una relación de semejanza y uniformidad. Este principio que no considera aspectos espirituales del ser humano, fue representativo en la sociología y la Nueva Objetividad. Lo que podría haber sido singular, se ha generalizado, y así sucesivamente como una metodología para explicar los fenómenos sociales por la que atravesó la República de Weimar. Dichas estructuras no afirman nada acerca de la persona, sino que resultaron convenientes para organizar de alguna manera el pensamiento científico. La constitución de tipos, sin embargo, genera y explicita un contenido específico a partir de las características que delimitan un concepto genérico de propiedades y atributos que estrechan la esencia de una individualidad delimitada. Fue esta concepción alemana la que generó la doctrina de que la apariencia y la personalidad deben ser concebidas de la misma manera expresada en términos de clasificación objetiva o tipología abstracta haciendo de lado, una concepción total de la esencia del cuerpo donde lo particular se expresa en la universalidad y no al revés.

### 1.6. El efecto alienador del escenario, el gestus y el cuerpo en el teatro épico

El expresionismo alemán de posguerra, de acuerdo el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, presentó el mundo como imaginación, y trajo consigo un solipsismo radical. Por ende, él trató de revolucionar el teatro como respuesta a la crisis social. El expresionismo alemán, exagerado en su forma y gesto, fue producto de una cosmovisión compuesta por individuos angustiados, que incapaces de explicar la realidad fuera de su propia existencia y como objeto de la praxis humana se habían quedado atrás. Brecht, influido por la filosofía marxista<sup>49</sup>, anheló la transformación del mundo por medio de la didáctica, ya sea con ella o adecuada para ella. Experimentó con una forma comparativamente nueva de actuación en varios teatros alemanes. En términos generales, sus cualidades descriptivas y discursos explícitos, así como el uso de técnicas nuevas, le valió el nombre de 'épico'. Así pues, Brecht creó un teatro de vanguardia, a diferencia del teatro dramático que se caracterizó en teorías clásicas formuladas por Aristóteles quien basó su actuación en la identificación y la representación imitativa. Brecht mediante técnicas innovadoras, nuevos métodos de actuación y la utilización de recursos y dispositivos de escenificación poco usuales, descubrió un teatro dialéctico que denunció las contradicciones presentes en la realidad social.

El teatro épico buscó manifestar ideas de vanguardia semejantes a las que manifestó la Nueva Objetividad y ejerció una transformación notable en la redefinición del drama moderno. En palabras del propio dramaturgo, se intentó lograr: «un teatro que pone más énfasis en la representación ajustada del mundo, basada en criterios objetivos y externos al individuo (Brecht 2004, p. 89)».

Al igual que la Nueva Objetividad, este teatro de vanguardia, buscó traducir la realidad tal cual, evitando cualquier indicio de ilusión. La técnica teatral de Erwin Piscator, director de teatro alemán, ejerció una influencia notable en Brecht y fue él quien llevó a cabo el intento más radical de brindar al teatro un carácter didáctico.

<sup>49</sup> Cfr. Oesmann, Astrid. (2005). *Staging History. Brecht's Social Concepts of Ideology*. United States of America: State University of New York Press, p. 1. El estudio "Escenificando la historia. Los conceptos sociales de la ideología social de Brecht" de dicha autora, argumenta que el compromiso con la transformación social presente en la teoría teatral de Brecht, no dependió del todo de la ideología marxista, como se supone, sino que su quehacer teatral, debe comprenderse como un todo coherente. Si bien Brecht utilizó el escenario para evidenciar un pensamiento político con diseños experimentales donde los actores y los espectadores reflexionaron sobre las relaciones entre el pensamiento abstracto y la vida social concreta, Oesmann ubica a Brecht como principal teórico de izquierda del siglo veinte. Dicha ideología fue concomitante a la de Theodor W. Adorno, Benjamin y Lukàcs, quienes de igual manera, se centraron en teorías acerca del realismo, la estética, la mimesis y la historia natural, así como también examinaron nuevas formas de comprender a la sociedad de masas y a la industria, una búsqueda que los impulsó a desarrollar un nuevo concepto de historia natural. Así, pues, la periodización de la trayectoria teatral de Brecht, debe comprenderse como un todo y es el siguiente: «un período temprano (1919-1927) en el que produjo obras de teatro anárquicas; un período intermedio (1927-1932) donde leyó a Marx y escribió obras teatrales con un crudo acento propagandístico; y una fase de maduración (1933-1956) durante la cual desarrolló la teoría del "teatro épico"».

Se pretendió evidenciar todos aquellos sucesos que privaron de características humanas a la sociedad alemana. Y se logró, entre otras cosas, transformando por completo el escenario tradicional. Para ello, se utilizaron proyecciones de imágenes como recurso idóneo para la conservación de un realismo explícito evitando a como diera lugar la construcción o el dibujo de escenas. Brecht al respecto dice que: «la proyección es ya incorpórea respecto de la palabra y necesita el material burdo de la realidad [...] La proyección representa la realidad de una manera abstracta (p. 65)». De tal modo que con la usanza de recursos visuales fuera de lo común, entre otras estrategias, se minimizó la relación empática de la audiencia con los actores. En lugar de lograr una participación afectiva con aquello representado, se trató de optimizar la trasmisión de un determinado mensaje conocido como 'Entfremdungseffekt' (efecto de alienación).

Brecht no percibe Weimar como un estado democrático coherente, sino como una ciudad con parlamentos, tribunales y medios de comunicación que permanecen completamente ajenos a la clase trabajadora. De acuerdo con él, la prensa era manipulada y no tenía ninguna libertad de expresión para expresar o denunciar la situación opresora de la República; más bien, se perpetuaba un ideal "democrático" de la cultura burguesa (Oesmann 2005, p. 90). Para poner al descubierto dicha dialéctica, Brecht estructuró un teatro en el que las personas y las instituciones desempeñan papeles asignados, como a su vez, propuso la fotografía alemana de August Sander, aludido con anterioridad. Si la esfera pública es percibida como teatral, sus formas de representación se abren a una clase distinta de crítica, una que se traduce en acción, para luego ser conducida de lo teatral a lo social, a la realidad. De acuerdo con Astrid Oesmann, se trata del 'desenmarascamiento' del rostro. Esta acción y efecto de desenmascarar, no obstante, puede tener efectos contrarios a los esperados, como más adelante se discutirá.

La representación de la problemática de la migración a las ciudades, fue una temática común en la República de Weimar, como ya la había puesto en evidencia la fotografía de August Sander. Este asunto fue manifestado también en la producción poética de Brecht porque constituyó un discurso actual de la realidad que afectó a todo el país privando de características humanas a la sociedad. La emigración masiva, que como se aludió de forma precedente, obedeció en gran medida a los empleos que produjo el sistema industrial en las zonas urbanas, se puede rastrear en la obra de Brecht *Lesebuch für Städtebewohner*, 1927 (Libro de lectura para los habitantes de la ciudad). El poema, en particular, "Esto me enseñaron", anuncia de manera retórica la inmigración a la ciudad de Berlín, interpretada como confrontación deshumanizadora del desplazamiento de individuos en su propio país, en este caso, Alemania. Aquí, luego entonces, la ciudad se presenta, como escenario no únicamente de la supervivencia, sino también de la lucha de clases

donde el único objetivo es ganar el sustento suficiente para sobrevivir en un lugar apartado del lugar original de procedencia:

*Sepárate de tus compañeros de tren  
Vete de mañana a la ciudad con la chaqueta abrochada  
búscate un alojamiento, y cuando llame a él tu compañero,  
no abras. ¡Oh, no, le abras la puerta!  
Al contrario,  
borra todas las huellas.*

*Si encuentras a tus padres en la ciudad de Hamburgo,  
o donde sea,  
pasa a su lado como un extraño, dobla la esquina, no los  
reconozcas  
Baja el ala del sombrero que te regalaron.  
No muestres tu cara. ¡Oh, no muestres tu cara!  
Al contrario,  
borra todas las huellas.*

*Come toda la carne que puedas. No ahorres.  
Entra en todas las casas, cuando llueva, y siéntate  
en cualquier silla,  
pero no te quedes sentado. Y no te olvides el sombrero.  
Hazme caso:  
borra todas las huellas.*

*Lo que digas, no lo digas dos veces  
Si otro dice tu pensamiento, niégalo.  
Quien no dio su firma, quien no dejó foto alguna,  
quien no estuvo presente, quien no dijo nada  
¿cómo puede ser cogido?  
Borra todas las huellas.*

*Cuando creas que vas a morir, cuídate  
de que no te pongan losa sepulcral que traicione donde estás,  
con su escritura clara, que te denuncia,  
con el año de tu muerte, que te entrega.  
Otra vez lo digo:*

*Borra todas las huellas.  
(Esto me enseñaron)<sup>50</sup>*

Adicionalmente, estas líneas, en mi opinión, establecen claramente los primeros indicios de la influencia marxista de Brecht, que posteriormente dicho dramaturgo, aplicaría a la propia técnica actoral y su relación con el cuerpo, la alienación. Este efecto distanciador o extrañamiento, que suscitó una carencia de identidad en el individuo, fue la aportación a su producción teatral que le valió el apelativo de

<sup>50</sup> VÉASE Brecht, Bertold (1999). *Poemas y canciones*. (Jesús López Pacheco y Vicente Romano, trads.). España: Alianza Editora, p. 19.

vanguardista en el sentido estricto de la palabra. La palabra 'alienación' proviene del latín *alienato* y significa "acción y efecto de producir la pérdida de la identidad (alien (otro), más el sufijo -ción (acción y efecto). Se trata originalmente, de un concepto marxista entendido como la alteración del cuerpo y su aspecto humano causado por las estructuras del capitalismo.

El concepto de alienación marxista, como se ha aludido, incluye varios componentes básicos, que desglosados, radican en que el trabajador está alienado de su actividad productiva. El producto no pertenece a él, como tampoco puede utilizarlo para satisfacer sus necesidades primarias. El trabajador la mayoría de las veces tiene una percepción unitaria o totalitaria de lo que produce porque realiza tareas especializadas. Por último, los trabajadores están alejados de sus compañeros de trabajo o están privados de cualquier relación interpersonal con ellos. Aun cuando los trabajadores de una cadena de montaje, por ejemplo, sean amigos íntimos, la naturaleza de la tecnología produce una profunda sensación de soledad (Marx, 1990).

En resumidas cuentas, el proceso de alienación en la producción capitalista, consiste en que el obrero está privado de sí mismo en tanto que ser humano. La estructura del capitalismo separa todas y cada una de estas relaciones y los trabajadores no disponen de su propio potencial humano en la sociedad capitalista. Los individuos se realizan cada vez menos como seres humanos y quedan reducidos en su trabajo al papel de máquinas o cosas. El resultado es una masa incapaz de expresar sus aptitudes puntualmente humanas, una masa de obreros alienados. También, la clase obrera, está alienada en su propio país porque ha tenido que emigrar del campo a la ciudad.

En este sentido, opino que Brecht, comparte el mismo pensamiento crítico con respecto a la alienación y lo traspone a la técnica actoral y su relación con el público. Hay un distanciamiento o extrañamiento de los actores en la personificación de sus papeles con el objetivo de crear en los espectadores tal sentimiento de alienación. De tal suerte, que la base de la teorización de Marx, la constituye su pensamiento sobre el potencial de los seres humanos, referidos por él, 'seres genéricos' y en Brecht, como efecto de alienación entre el personaje y el público. Hay una distanciamiento consigo mismo y con el personaje que representa el actor, respectivamente. En ambos casos, tanto el obrero como el actor, están alienados de sí mismos, aquel dentro de una estructura social capitalista, éste en un escenario. Brecht hace de los procesos sociales, por lo tanto, una escenificación.

Roland Barthes describe que las obras del dramaturgo alemán, están compuestas con el mismo método de explicación en la doctrina marxista para hacer perceptible

las realidades alienadoras que carcomen al individuo dentro del sistema económico capitalista:

el teatro de Brecht no es un teatro de tesis, no es un teatro de propaganda. Lo que Brecht toma del marxismo, no son consignas, una articulación de argumentos, sino un método general de explicación. Como consecuencia de ello, en el teatro de Brecht los elementos marxistas parecen siempre recreados, inventa sin cesar el marxismo. El tema ideológico, en Brecht, podría definirse con gran exactitud como una dinámica de hechos que mezcla la constatación y la explicación, la ética y la política: de acuerdo con la enseñanza profunda del marxismo, cada tema es a un tiempo expresión y querer ser de los hombres y del ser de las cosas, es a un tiempo protestante (porque desenmascara) y reconciliador (porque explica) (2003, p. 113).

Adicionalmente, a partir de la idea de que no se conocen realmente las personas en la ciudad, Brecht formula una ley de la vida urbana, o por qué no, una ley moderna de la sociedad de masas. Tanto su quehacer teatral como su política, enfatizan un interés creativo en la vida social de las personas. En la búsqueda para comprender la ruptura entre la identidad y la representación, Brecht dispuso de prototipos simultáneamente teatrales y sociales que abarcan desde la noción de identidad hasta el juego de roles, de la representación a la demostración, de la acción a la política, de la catarsis dramática a la enseñanza o didáctica y del cuerpo expresivo al cuerpo alienado. De acuerdo con Brecht, la forma de comprender, reproducir y transformar a la sociedad de masas es intrínsecamente teatral.

Para examinar a las masas modernas y explorar las leyes que rigen su comportamiento y vida, el dramaturgo alemán, escribió una serie de poemas y creó obras que connotan la pérdida de la identidad y su representación, tal fue la obra *Mann ist Mann (Un hombre es un hombre)*, estrenada en 1926). Ésta fue de las primeras obras que precedieron el teatro épico y se desarrolla en India después de la Primera Guerra Mundial. Hay un desfase histórico<sup>51</sup>, la Reina Victoria, es aludida como la monarca en trono. Cuatro soldados británicos roban un templo indio. Uno de ellos, Jeraiah, se queda atrás cuando intentan escapar. Temerosos de ser atrapados por el crimen que cometieron, los tres soldados amenazan a un portero irlandés, Galy Gay, y lo obligan a hacerse pasar por Jeraiah. Galy se reconstituye como Jeraiah, gradualmente se convierte en un soldado perfecto: pierde su propia identidad, hace de él su propio panegírico: «¿Cómo reconoce Galy Gay que el mismo es Galy Gay? Si le arrancaran el brazo y él lo encontrara en un rincón, ¿El ojo de Galy Gay reconocería el brazo de Galy Gay? ¿Y el pie de Galy Gay gritaría: es él?» (Brecht 1981, p. 72). La obra culmina con el fusilamiento de Galy, lo que indica que ha alcanzado el estado del soldado perfecto. Se transforma de un hombre simple o, para los propósitos del dramaturgo, en un soldado ideal:

<sup>51</sup> Aquí, se observa que los anacronismos históricos de Brecht son intencionales y elementales en el concepto de enajenación del teatro épico y que más adelante se discutirá.

Brecht ataca el concepto del yo cuando reemplaza al Individuum (individuo) por un Dividuum (divisible) como el personaje principal, un hombre que es incapaz de decir "no" y que se amolda a una determinada situación al adaptarse a papeles siempre cambiantes. La adaptación, entonces, se convierte en participación, un concepto que Brecht proyecta en términos de acción política (Oesmann, p.91).

La relación entre la identidad carnal y aquella construida es asumida en el papel protagónico de Galy. Él no es más que la fabricación de un hombre de masas que suprime su propia individualidad y subjetividad para reemplazarlas con mecánicas sociales. No existe en función de su persona, su pensamiento o sentimiento. Las leyes económicas capitalistas se trasponen a la interacción humana. A Brecht, le interesa la condición humana. La pieza teatral *Un hombre es un hombre* (fig. 14) como muchas otras de sus obras despliegan discursos de socialización, y la forma por la cual, la sociedad, en este caso, representada por los soldados, manipula a un individuo para actuar como quiere que se actúe.

Las masas viven experiencias de violencia, opresión, explotación y, en el sentido más amplio del término, alienación. Poseen evidencia material y sensual de la restricción de posibilidades en sus vidas, de su libertad de movimiento. El cambio de Galy Gay es un acto que surge de la experiencia, experiencia que literalmente no deja espacio para la libertad de la subjetividad. La sabiduría de Galy Gay se basa en su incapacidad para decir no, lo que le garantiza una continua participación (Oesmann, p. 96).

De nuevo, como se ha discutido, la referencia a la ciudad y la falta de identidad hace pensar en la noción de máscara y su respectivo desenmascaramiento que reluce por su singular efecto de extrañamiento. Mientras que la máscara calla e impide la genealogía de la realidad, la acción de desenmascarar dispone un efecto de enseñanza o didáctica no únicamente en la sociedad, sino como puente entre los actores del teatro épico y su respectivo público. El rostro que surge debajo de la máscara es diferente al que estaba cubierto con la máscara y el rostro será diferente al que una vez fue descubierto. La eliminación de la máscara no únicamente revela un rostro vulnerable, sino que también trae a la memoria la cara que la máscara cubrió alguna vez, un vaivén de límites, una memoria incierta cuya validez se confirma mediante el reconocimiento de transformaciones continuas del semblante, una metamorfosis en la apariencia del rostro. En relación a ello, Brecht evidencia aquellos desenmascaramientos representación de aquellos oponentes políticos patrocinados por el Estado: «De ahí desenmascarar equivale a una cierta restauración, pero difícilmente la cara que una vez conocimos. Algo nuevo ha surgido (Oesmann, p. 165)». Igualmente, hay dos aspectos del marxismo que según Roy Connolly y Richard Ralley son particularmente relevantes. En primer lugar, la inferencia de este modelo teórico, con respecto al orden natural de las cosas y el énfasis que lo acompaña, junto con la psicología de principios del siglo veinte acerca de la construcción de lo 'humano'. Y, en segundo lugar, la preocupación del

marxismo de elevar una actitud conciente sobre las relaciones de poder y respectivas estructuras. Acorde con dicho supuesto, el teatro épico, busca irrumpir la idea de la naturaleza humana y pretende revelar la identidad del ser humano como una construcción artificial relacionada con los factores sociales, políticos y económicos antes aludidos<sup>52</sup>. Al hacerlo, Brecht requiere que el espectador tome conciencia de su opresión social y política. Wright (como se citó en Oesmann, 2005) viene a decir que:

la perspectiva de la entidad humana como un ser social más que biológico es captado cuando Brecht especula como en las matemáticas, sólo la serie asigna significado. "Uno no es nadie". Uno tiene que ser abordado por otro; el hombre solo surge a través del lenguaje de un colectivo, al ser llamado a ocupar un lugar. La identidad no está allí desde el nacimiento, sino que se produce dentro de un sistema significante. En estos términos, el ser humano se representa como materia narrativa o datos con su identidad en el mejor de los casos inestable (p. 35).

En definitiva, el dramaturgo alemán buscó alcanzar un teatro revolucionario cuya creación atrajera el intelecto de la audiencia en lugar de complacerlo con emociones. Quiso que el público pensara en dicha situación de opresión y condición humana en lugar de tener una ilusoria catarsis emocional, revolucionando con ello, la forma y el discurso actoral. Para evidenciar la alienación marxista, también el cuerpo o lenguaje corporal fue determinado por ciertos aspectos de comportamiento físico y de acuerdo con un principio selectivo de realismo. La forma de presentar la realidad tal cual consistió esencialmente en que el actor debía mostrar acciones concretas y sencillas y tenía que distanciarse de su personaje (se distancia de las palabras que pronuncia, a veces, leyendo como si estuviese citando o se refiere a su personaje en tercera persona)<sup>53</sup>. De tal suerte, que este extrañamiento, alienación o distanciamiento, generó que el gesto (del latín *gestus*) se separara del actor para convertirse, en palabras de la teórica de teatro francesa Patrice Pavis: «en la visión exterior del director de escena o en la del espectador sobre los actores. El actor acaba viéndose a sí mismo como un objeto exterior, un cuerpo de demostración... Aquí es donde reside la diferencia principal con las otras teorías del cuerpo: la teoría del gestus es abordable y manipulable desde el exterior».<sup>54</sup>

Esta técnica de actuación fue conocida como 'gestus brechtiano' e introdujo objetividad, hieratismo y distancia del director con el actor y del público con lo

<sup>52</sup> Connolly, R. & Ralley, R. (2008). Brecht and the disembodied actor. *Studies in Theater & Performance*, 28(2), 100.

<sup>53</sup> VÉASE Brecht, Bertolt. (2004). *Escritos sobre teatro*. (Genoveva Dietrich, trad.) Barcelona: Alba Editorial, pp. 131-158. Aquí, en este capítulo, el dramaturgo alemán teoriza acerca de la nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento.

<sup>54</sup> Pavis, P. (1998). El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea. *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. (70-71), 121.

escenificado. Brecht rechazó el arte de la identificación y lo logró por la distanciamiento. En este aspecto, la actuación se representa como ajena, precisamente, como un fenómeno social, en oposición a la naturalidad o espontaneidad:

El contacto entre el público y el escenario se produce generalmente, como es sabido, sobre la base de la *identificación*. Los esfuerzos del actor convencional se concentran tan a fondo en la consecución de este acto psíquico que podemos decir que ve en ello exclusivamente el objeto principal de su arte [...] Nuestras observaciones introductorias ya demuestran que la técnica que produce el efecto distanciador es diametralmente opuesta a la técnica que busca la identificación. El actor está obligado por ella a no provocar el acto de la identificación (Brecht 2004, p. 132).

La teórica francesa en su conocido diccionario, define a la distanciamiento como una percepción política de la realidad. Con el anhelo de modificar la actitud del espectador y activar una percepción de índole crítica. La distanciamiento no es solamente un acto estético, sino también político: el efecto de distanciamiento no se vincula con una percepción nueva o con un efecto cómico, sino con la alienación social. La distanciamiento permite pasar del nivel del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte (Pavis, 1988).



Fig. 14. Bertolt Brecht, escena de los cuatro soldados la obra teatral *Un hombre es un hombre*, Berlín, 1931.

Además del manejo de una utilería más realista y no tanto ilusoria en la composición de la escenificación, la catarsis entendida como el pilar de la estética predominante que se originó en el teatro clásico con la que el espectador se identifica con el actor en un acto de purificación psicológica, se vio transformada. Brecht, revolucionó esta idea, igualmente con el efecto de distanciamiento, construyó los medios estéticos de una crítica hacia cualquier imagen engañosa provocada por una falsa percepción de la realidad. Él no quiere que los actores convezan a los espectadores de que ellos realmente son el personaje que representan. No desea que el actor se

pierda en el papel, persuadiéndose a sí mismo y, por lo tanto, a otros, de que él se transforma completamente en el personaje. Brecht no quiere conmovir al público, por el contrario, Brecht busca un teatro en donde el actor sea un demostrador, no un generador de emociones. En relación a ello, el teórico francés, Georges Didi-Hubermann, escribe: «Críticar la ilusión, poner en crisis la representación, esto empieza remarcando a modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: distanciar, es mostrar, afirma primero Bertolt Brecht. Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa (2013, p. 76).

El paso vanguardista de la forma dramática a la épica, sin embargo, no estuvo motivado únicamente por una cuestión de estilo formal, por caso la utilización de proyecciones de imágenes, pancartas o carteles narrativos en el diseño escénico, sino por la intención de transformar a la sociedad mediante un análisis inédito de ésta. Y fue a través de la actuación épica, que el actor trató de impedir la identificación continua del espectador con el personaje. La destreza para alcanzar dicha finalidad brechtiana reside en el propio cuerpo de los protagonistas: «[éste] no constituye un fin en sí mismo, un continente por explorar y admirar, sino un simple portador de signos [...] El gestus ejerce así un control absoluto sobre el cuerpo, los individuos controlan sus pulsiones y sus excesos. Reina el orden social del cuerpo»<sup>55</sup>.

Para Pavis, luego entonces, el cuerpo no debe excederse como tampoco sentir más de los límites previstos. El cuerpo convertido en gestus muestra exactamente las relaciones sociales en un sistema semiótico. Hace del cuerpo un artífice subyugado, algo hermético que no deja adivinar expresión o sentimiento. Tampoco alude a la sensación que el actor tiene de su cuerpo. Dicha técnica, tan sólo sugiere un comportamiento social y económico que trasciende los sexos, la edad, entre otros signos distintivos de identidad que diferencian a ése cuerpo de los demás, entendiéndose como una dimensión existencial significativa que le es propia. La identidad no se entiende como *idéntico a sí mismo*, sino que el individuo ha de ceder su función a la colectividad. En este punto, considero que la técnica brechtiana no es únicamente debe de ser algo ejecutado hábilmente por el actor, sino también funciona como el propio mensaje discusivo para hacer alusión a una estructura social: «Plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permiten al espectador una actitud crítica (Brecht, p. 24)».

Por último, además del gestus y el efecto alienador, y su relación con el cuerpo, la técnica de 'historización' brechtiana brinda un efecto de alienación o distanciamiento: "Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir efímeras (Brecht 2004,

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 120.

p. 84). Para ello, es necesario mostrar una acción o un personaje en su posición, rol o papel social negándose a mostrar al ser humano bajo su aspecto individual y anecdótico, para revelar la estructura social y económica, descrita al principio de este apartado.

### 1.7. La vista aérea y la percepción a distancia del cuerpo en la Nueva Visión

La fotografía aérea definida como el registro visual de un fragmento de terreno desde una posición elevada hacia abajo, tuvo sus antecedentes, a mediados del siglo diecinueve, y continuó durante algunas décadas con cámaras transportadas a lo alto suspendidas en palomas, globos aerostáticos, cometas, cohetes y paracaídas, hasta llegar a la aparición de los primeros aviones. En principio, este tipo de fotografía, sirvió para las investigaciones meteorológicas y cartográficas. La primera vez que se intentó hacer una fotografía aérea fue en el verano de 1858, cuando el fotógrafo francés Gaspard-Félix Tournachon conocido como Nadar, después de varios fracasos, ascendió una vez más por encima del barrio *Le Petit Bicêtre* en París, estacionó su globo, *El gigante*, y a una altura de 80 mt, disparó su cámara y reprodujo la escena en una placa de colodión. En cuestión de pocos años, evolucionaron los dispositivos que reprodujeron la vista aérea. Se perfeccionaron los aparatos que permitieron la corrección de la visión. El profesor de óptica, Henri Chrétien, diseñó un objetivo gran angular denominado 'Hypergonar' capaz de mostrar un campo de visión de 180 grados (Konigsberg 2004, p. 291). En 1911 se inventó la cámara de ocho lentes creada por Theodor Scheimpflug, comandante austriaco, quien descubrió un aparato para la corrección de la perspectiva distorsionada en las fotografías aéreas<sup>56</sup>. La cámara Scheimpflug voló sobre un globo como parte de las maniobras del ejército alemán. El ingeniero alemán Alfred Maul, en 1912, lanzó un cohete de combustible con polvo en un pequeño dispositivo fotográfico. Cuando alcanzó su punto más alto, el cohete tomó una fotografía y volvió a la tierra con una velocidad más lenta.

Durante los primeros meses de la Primera Guerra Mundial, los países aliados descubrieron que los dirigibles, zepelines y aviones alemanes, a veces, traían cámaras aéreas, pronto siguieron dicha estrategia. De tal suerte que la fotografía aérea, evolucionó y se practicó en dicho conflicto bélico como una de las grandes contribuciones de la inteligencia militar; surgieron los 'aviones de reconocimiento' equipados con cámaras que registraron defensas enemigas y reconstruyeron el campo de batalla.

De acuerdo con Paul Virilio, teórico urbanista, concebir a la guerra desde una perspectiva puramente terrestre, es absurdo ya que el conflicto consistió en un juego de escondite en donde millones de hombres fueron atrincherados y enterrados durante cuatro años. La aparición del bombardeo de saturación desde una altitud en la que la potencia de fuego no deja ninguna zona libre de efectos

<sup>56</sup> La ley o principio de Scheimpflug establece que con una cámara de gran formato se consigue la máxima profundidad de campo en el plano del motivo cuando las prolongaciones imaginarias de éste, el del objetivo y el de la imagen coinciden en un punto común.

destruidores fue lo que determinó la victoria –más que la disposición de las tropas y la geometría estricta de sus movimientos. De modo que las armas de fuego rápido reemplazaron en gran parte las armas individuales. La lucha cuerpo a cuerpo y la confrontación física terrestre fue sustituida por una carnicería hecha con bombardeos a distancia desde arriba, en la que el enemigo, fue más o menos invisible, salvo por el destello y resplandor de sus propias armas. La evolución de la fotografía aérea fue concomitante al desarrollo de una visión cada vez más amplia y precisa como estrategia militar y reproducción del campo de batalla (1989, p. 69-70). Así como las armas y las armaduras se desarrollaron al unísono a lo largo de la historia, la percepción aérea, demostró que el juego de visibilidad e invisibilidad evolucionaron simultáneamente, produciendo armas invisibles que hacen visible las cosas.

Como consecuencia del bombardeo de saturación alemana, apareció el camuflaje que permitió que se disimulara el ejército inglés ante la vista aérea contrincante. El acercamiento y el alejamiento de los planos de visión, hizo que el enemigo idease una forma para ocultarse y no ser percibido desde arriba. Norman Wilkinson, ilustrador y oficial naval británico propuso pintar los barcos aliados en colores blancos y negros para deslumbrar la mirada del contrincante (fig. 15). Él, artistas asociados y estudiantes de arte, lograron refulgir esquemas de camuflaje bautizado como 'Razzle Dazzle' (Juega Cegadora). Ello dificultó la percepción de la forma, tamaño, distinción y velocidad del barco de los ingleses. Así, en caso de ser reconocidos, al no haber forma clara de calcular la dimensión del barco, ni su rumbo o su velocidad, fue fácil esquivar los misiles alemanes.

Virilio plantea una fenomenología apoyada en el estudio de los fenómenos de percepción moderna en conjunción entre el poder de la máquina de guerra, la aeronáutica y el efecto técnico de los dispositivos de observación y registro. Considero, que la sustitución de la visión horizontal terrestre a la aérea no sólo cambió espectacularmente la percepción de la guerra, sino que también influyó en la fotografía de vanguardia de posguerra y la significación del cuerpo. Algunas vanguardias aprovecharon la nueva perspectiva fotográfica en la creación de imágenes nítidas y la utilización de ángulos oblicuos o planos de picada dificultando el reconocimiento de las figuras o cosas situadas en los escenarios inferiores. La claridad y la alteración en la composición, establece una yuxtaposición de la noción de descubrimiento y encubrimiento en el reconocimiento de las cosas, que no es más que el efecto de la distancia. Se trata de la acción o resultado de volver a distinguir una persona o cosa entre varias (el prefijo re- significa repetición, intensidad, *cognoscere* (conocer) más el sufijo -miento, medio, instrumento, modo). La distancia considerada desde una perspectiva lineal, de arriba hacia abajo, sugiere un juego recíproco de lo que aparece en la superficie y lo que se oculta. La distancia, oculta,

'enmascara'. No permite una percepción clara de las cosas. No se sabe con exactitud lo que hay detrás. Lo superficial y visible se transforma en algo desconocido e indescifrable, casi invisible; un juego de escondite, que encubre no únicamente objetivos como estrategia militar sino que en estas composiciones fotográficas de vanguardia las cosas y la figura humana no se distinguen con claridad pese a la precisión del lente en la cámara.



**Fig. 15** Fotografía de un buque cañonero inglés HMS (abreviatura en la náutica de Gran Bretaña que connota 'Barco de Su Majestad la Reina') pintado en camuflaje 'Razzle Dazzle', 1914-1918.

Bajo estos parámetros, Lászlo Moholy-Nagy, Aleksandr Ródchenko, y Márton Munkácsi, tuvieron algo en común, compartieron la convicción de que la fotografía debía ser un medio autónomo y había que desvelar sus potencialidades. Así pues, siguiendo una práctica eminentemente moderna basada en dichas innovaciones ópticas, experimentaron con la esencia del medio. De acuerdo con Moholy-Nagy, cuando la fotografía utiliza las características que le son exclusivas, se obtienen resultados inéditos. En *Pintura, fotografía y cine* (1925) definió la autonomía fotográfica en relación a las técnicas de encuadre fotográfico con ángulos de visión poco comunes con respecto a la perspectiva tradicional para suscitar en el espectador un encuentro inusual con la realidad utilizando, por caso, planos oblicuos y picados: «Apenas hemos empezado a explotar las posibilidades asombrosas que nos ofrece la cámara fotográfica. En la ampliación de nuestro campo visual, el objetivo de hoy, ya no se halla sujeto a los límites restringidos de nuestro ojo (2005, p. 67)».

La 'Neues Sehen' o 'Neue Optik' (Nueva Visión) fue una nueva forma de comprender el mundo moderno y emuló algunos de los paradigmas y cualidades formales de la Nueva Objetividad, en particular, el énfasis puesto en la apariencia externa de

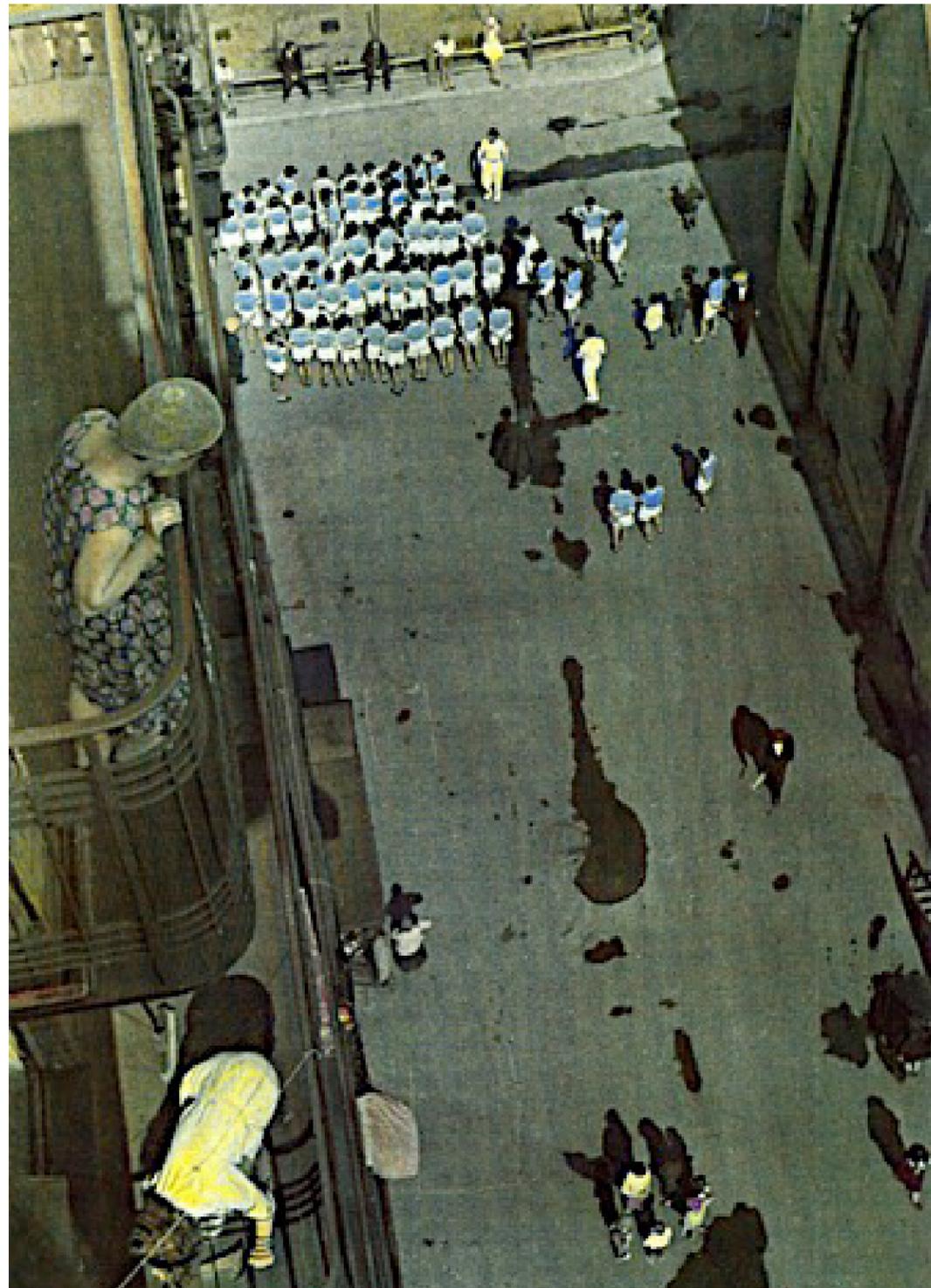
las cosas. La fotografía, fue concebida como un registro de la realidad y el ritmo repetitivo de acumulación, un factor determinante (Krauss 2002, p. 51). Estas reproducciones, experimentaron nuevos encuadres determinados por la posición de la cámara y su distancia óptica. De acuerdo con dicha vanguardia, si había una fotografía objetiva que buscó restituir la apariencia exacta de las cosas, también debía existir una fotografía, radicalmente nueva, creativa y autónoma, una nueva visión: «esa cosa mecánica, la fotografía, puede ser considerada en sentido artístico y creativo, y que, a pesar de un desarrollo irrisorio, en cien años haya conquistado el poder y se halla convertido en la forma objetiva visual de nuestro tiempo (Moholy-Nagy, p. 190)».

La Nueva Visión, por un lado, quiso hacer lo más realista posible la apariencia de los objetos mediante la fotografía. La exactitud y absoluta fidelidad de la imagen y su precisión mecánica pretendió producir una documentación objetiva y una visión realista. Los fotógrafos de este movimiento quisieron conseguir o aspirar una visión fidedigna de la realidad; sin embargo, se sabe que las imágenes producidas por la cámara, obviamente son un signo, una representación que se presta a la interpretación. En aquellos días se pensó que estas reproducciones conformarían la reproducción más precisa del mundo, mientras que se llegó a afirmar que se trataba de la realidad misma. A pesar de que la fotografía intentó mostrar la realidad sin ninguna concepción o visión personal, por otro lado, los objetos reproducidos no se reconocen con tanta facilidad. Ello se debió a que los encuadres utilizados fueron poco comunes, en particular, el énfasis puesto en los primeros o últimos planos. Esta visión cercana o lejana da la ilusión de que los objetos o figuras humanas se acercan o retroceden. Esta nueva visión no tardó en convertirse en uno de los propósitos pedagógicos de la Escuela de la Bauhaus en Weimar donde Moholy-Nagy fue maestro de fotografía y acuñó el término de la vanguardia fotográfica. La nueva relación objetiva con el mundo visual a través de la capacidad sensible de mirar formas variadas de la realidad, provocó una conciencia vanguardista del mundo moderno y proporcionó nuevas perspectivas de las cosas comunes y corrientes.

La búsqueda de hacer visible el mundo mediante la ciencia y la tecnología, los emplazamientos y desplazamientos de grupos en la composición espacial de segmentos geométricos divisibles, está presente en la obra de Ródchenko integrante del constructivismo ruso, movimiento artístico y arquitectónico acaecido en 1913. Él había realizado composiciones espaciales y figuras con puntos, líneas y planos, presentándolos como elementos de pensamiento visual y reducidos a la simplicidad de una fórmula matemática. Su concepción científica no se vio reflejada únicamente en su gráfica, pintura o escultura, sino también a partir de 1923 en su fotografía. Su interés fotográfico demuestra en términos matemáticos, un ángulo determinado en la representación de figuras situadas perpendicularmente sobre papel.

No fue la parte del cuerpo, lo que le interesó al fotógrafo, excepto visto como una estructura y organización espacial. El cuerpo aparece como forma geométrica propia del constructivismo. No se pueden negar sus logros científicos en el campo de este movimiento, en particular, la geometría. Ródchenko giraba la cámara en una posición vertical, tomaba fotografías en un plano horizontal, alzaba la vista al cielo para captar a la gente en las plantas superiores de los edificios, o miraba hacia abajo desde un balcón para retratar a los paseantes, siempre fascinado por la sombra del cuerpo, considerada por él, inmensurable. Su trabajo fotográfico se caracterizó básicamente por la dependencia y la subyugación de la ciencia moderna: el plano contrapicado, oblicuo y picado, así como el escorzo, la geometría y la construcción espacial. El fotógrafo constantemente fue rechazado por el manejo de perspectivas inusuales en el quehacer artístico de su época, en particular, su manera de escorzar la figura humana. Él siempre defendía sus puntos de vista supuestamente insólitos, insistiendo que su intención, era brindar una visión nueva del cuerpo y los objetos ordinarios: «Sólo un ignorante no posee puntos de vista. Una cosa es “buscar trayectorias” y otra “tener puntos de vista propios”. Lucho en contra de ello y lo seguiré haciendo como lo hacen mis nuevos colegas. Tomaré fotografías con todos los puntos de vista, excepto a partir de “el ombligo” (Phillips 1989, p. 246)». La afirmación de Ródchenko, es una crítica a la mayor parte de los hombres que no tienen opinión, y es preciso que les venga aunque sea de afuera, como entra el lubricante en las máquinas. Resulta difícil imaginarse a Hine, haciendo piruetas para fotografiar a los pequeños obreros (some of the so-called “helpers”). ¡Él sí tenía su cámara oculta en su gabardina a la altura del ombligo!

La obra *Agrupación para la realización de una demostración*, 1932 (fig. 16), denota una formación en serie compuesta por cuerpos, cuyos rostros están ocultos y de espaldas. Por un lado, la posición del grupo, hace pensar en el fusilamiento, la posición de la cámara arriba y en ángulo oblicuo, alude a un bombardeo. ¡El fotógrafo disparó! La cámara colocada desde una altura notable, por otro lado, alude al poder del artista y al sentimiento de superioridad de quien observa la fotografía. La perspectiva da la ilusión de que la figura de los niños es más pequeña, es notable la distancia entre la cámara y la agrupación. Ello obedece a que la cámara estuvo situada encima y a lo lejos del grupo. El cuerpo, parece mirar hacia abajo y pareciera ser que las figuras están colocadas una arriba de otra, en lugar de una detrás de otra. Asimismo, el ángulo de la cámara no sólo sirve como alarma y señal, reduce el cuerpo del convicto en número. Este ángulo, junto con la experimentación de otros, fue considerado una práctica incorrecta en el cine y la fotografía tradicional. Cualquiera se hubiera apenado de presentar un ángulo oblicuo. Todo aquello que se tuviera que mostrar en la pantalla o en el papel se tomaba desde un ángulo que presentara claramente el cuerpo y sus movimientos; se consideraba que la función de la cámara consistía exclusivamente en captar y registrar la vida.



**Fig. 16** Aleksandr Ródchenko, *Agrupación para la realización de una demostración*, 1932, impresión de gelatina sobre plata retocada con crayón, 40.5 x 26 cm, Casa de la Fotografía de Moscú, Rusia.

El cuerpo con uniforme en blanco y azul complementa la indumentaria de color amarillo de los operarios, a su vez, colores repetidos en el vestido que lleva puesto la mujer asomada en el balcón, situada debajo de Ródchenko, así como la mujer que está trabajando en sus labores domésticas en el balcón que le sigue. El título alude a la ejecución práctica de una prueba, quizá científica: una demostración seguramente de los desplazamientos de un grupo cuyo principio es la geometría. Este principio en la obra de Ródchenko fue común, retrató todo tipo de desfiles. También una demostración implica el razonamiento o aplicación que muestra la verdad de algo, la realidad que se hace visible y está a nuestro alcance sujetar al sujeto re-presentado a objeto.

José Ortega y Gasset, cuestiona la razón por la cual en años anteriores las aglomeraciones habían sido poco comunes y el motivo de su proliferación en este periodo, dado que era increíble imaginar que surgieron de la nada. Fue lógico suponer que después de la Primera Guerra Mundial, el número de personas hubiera disminuido. Las aglomeraciones, sin embargo, repentinamente se habían hecho visible en las grandes ciudades, —que según el autor—, obedece a un fenómeno de nivelación histórica. Se nivelan las fortunas, la cultura entre las distintas clases sociales, se igualan los sexos, hasta llegar a la nivelación de los continentes en occidente. Luego el crecimiento de las aglomeraciones, no únicamente responde al crecimiento del mundo en mayores dimensiones, sino que se incluyen en él más cosas que hacer. «Hay más actividades vitales que se desean, intentan, hacen, deshacen, gozan o repelan. La masa es el personaje principal. Ya no hay protagonistas: sólo hay un coro. El concepto de muchedumbre es cuantitativo y visual (1946, p. 145)».

La masa es el hombre medio, de tal suerte, se convierte lo que es meramente cantidad, en una determinación cualitativa. Se trata de la cualidad común, —dice Ortega Gasset—, lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que se repite en sí, un tipo genérico. El único ser capaz de destacar entre todos los cuerpos aglomerados en masa, es aquel que se esfuerza por sobresalir. La inclinación de *ser reconocido* en sociedad es propio del ser humano porque es sólo a través del reconocimiento de los otros que éste puede destacar como 'persona'. Y es que el reconocimiento de la individualidad ha sido desde siempre el atributo más relevante en la conformación de lo humano dentro de una sociedad, colectividad o cualquier otro grupo. El individuo únicamente es susceptible de destacar o sobresalir por su valor o por su calidad. De esta manera, continúa Ortega y Gasset, la vida noble queda: «contrapuesta a la vida vulgar o inerte, que, estáticamente, se recluye a sí misma, condenada a perpetua inmanencia como una fuerza exterior no la obligue a salir de sí. De aquí que llamamos masa a este modo de ser hombre, —no tanto porque sea multitudinario—, cuanto porque es inerte (p. 183)».

La inercia entendida como la resistencia de los cuerpos para cambiar su estado de reposo, sin intervención de alguna fuerza, remite al yacido. El estar de pie demuestra voluntad, puesto que si ya no se desea estar de pie, el cuerpo cae. Por eso la expresión espiritual de la figura humana, –de acuerdo con la estética clásica–, adopta la posición erecta. En la medida que alzarse del suelo guarda conexión con la voluntad y por consiguiente con lo interno y lo espiritual; connota la libertad y la autonomía de un individuo cuyas actitudes, intenciones, propósitos y fines no dependen de otros. Está sobre sus propios pies. Sin embargo, la posición adoptada por el cuerpo en forma yacente, extendida, boca arriba, sugiere sumisión, como también sucede con los animales. La obra *Campamento de verano cerca de Bad Kissingen* (1928) del fotógrafo húngaro Márton Munkácsi es una confesión de vulnerabilidad. La acumulación de cuerpos yacentes sugiere un deponer las armas: «proceso externo que corre paralelo al proceso interno del dormirse, donde también se saca y se deja de lado mucho de lo que parece indispensable: determinadas vías protectoras y constricciones del pensar, las vestimentas del espíritu (Canetti 2005, p. 460)».

Munkácsi contribuyó al nacimiento del periodismo fotográfico con reportes y fotografías de los deportes de mayor envergadura, así como recreaciones al aire libre. Los encuadres inusuales y recortes fotográficos extraordinarios lo convirtieron en una figura revolucionaria no sólo dentro de este campo de índole informativo, sino también como creador de la fotografía de moda. Dejó su país de origen a la edad de treinta y un años para trabajar en Berlín, –como ya se ha dicho–, uno de los núcleos artísticos más ajetreados de la época. Fue en septiembre de 1928 donde se instaló para trabajar en la casa editorial *Ullstein Verlag*. Al mismo tiempo mantuvo relaciones con su país natal donde sus fotografías fueron publicadas regularmente en periódicos y revistas en Budapest. La empresa, tiempo después, lo hizo fotógrafo en jefe para la *Berliner Illustrirte Zeitung*, el periódico con mayor circulación en aquella ciudad, así como la primera revista alemana orientada al mercado de masas; su estilo fotográfico se aproximó a las ideas, formas y técnicas de la Nueva Objetividad y la Nueva Visión.

La fotografía aérea *Campamento de verano cerca de Bad Kissingen* (fig. 17), está compuesta por un plano en picado donde figuran cuerpos amontonados que brindan un panorama instantáneo de tensiones entre el concepto de individualidad y colectividad. El retrato se torna frío, no son imágenes de “sujetos” y aunque la imagen fue reproducida con exactitud, sugiere que debajo de todas las expresiones plácidas se esconde algo; no hay rostros, ni posiciones que expresen alegría, juego o inocencia, sino alienación: «objetos que no pretenden moverse lo más mínimo y que, sin embargo, resultan inauditamente reales, extraños esquemas misteriosos, y, sin embargo, visibles hasta en sus ínfimos detalles! (Roh 1928, p. 37)».



**Fig. 17** Marton Munkácsi, *Campamento de verano cerca de Bad-Kissingen*, 1929, Alemania, gelatina de plata, 30.9 x 24.3 cm, Colección Museo de Arte Moderno en San Francisco.

Las cualidades neutrales, frías y factuales de la Nueva Objetividad y el plano de picada característica formal de la Nueva Visión está presente en la fotografía de Munkácsi. La imagen provee, por un lado, la identificación precisa de un fragmento de realidad, lo más exacto posible; y por otro lado, cierto placer sutil en lo extraño, lo oculto, lo inusual del mismo mundo circundante. Ello obedece a que el encuadre hace que los cuerpos aparezcan a distancia. La fidelidad de la fotografía aérea distorsiona el grado de visión que se tiene del cuerpo, como una bisagra que sirve de punto de unión o articulación entre la visibilidad e invisibilidad fotográfica, un efecto ambivalente de enmascaramiento. En este sentido Canetti, viene a decir:

El efecto de la máscara es principalmente hacia *afuera*. Crea un *personaje*. La máscara es intocable y establece una distancia entre el espectador y ella [...] Pero éste, de por sí, debe permanecer donde está. La rigidez de la forma deviene rigidez también de la distancia: que no cambie en lo más mínimo es lo que tiene de *fascinante*. [...] tras la máscara comienza el misterio. En los casos estrictos, plenamente configurados, de los que aquí se habla, o sea ahí donde la máscara es tomada en serio, no debe saberse qué hay detrás de ella. Expresa mucho, pero más es lo que oculta. Es una *separación*:

cargada de un contenido peligroso, que no se debe conocer, con el que una relación de familiaridad no es posible, se aproxima mucho a uno; pero permanece, precisamente en esta proximidad, nítidamente separada de uno. Amenaza con su secreto, que se acumula tras ella (Canetti 2005, p. 443).

La distancia impone una máscara y la máscara impone una distancia. Y aunque de forma continua es incitada la curiosidad de quien mira la reproducción del fotógrafo húngaro, es difícil hallar la manera de descubrir lo que hay detrás de la materia, oculta en el cuerpo aglomerado. La acumulación de cuerpos, no permite distinguir el género. También el alejamiento de la cámara dificulta hacer una distinción de género. Ni siquiera se ha planteado esta diferencia mas que el tipo común (niños). Las figuras, –menos aún–, guardan parecido con sus referentes, fueron tomadas desde lo alto y a lo lejos. Esta transformación fotográfica hace que lo retratado se transforme en algo despersonalizado y desconocido. No es nada fácil reconocer con certeza a alguien en particular. El alejamiento ocasiona que las diferencias desaparezcan, el individuo deja de existir, y todo lo que queda es la universalidad. De tal suerte que se desvanecen los dotes individuales, lo heterogéneo se moldea con lo homogéneo. El individuo y la colectividad son cuestión de una diferencia de distancia. Con la pérdida de los rasgos característicos e individuales que pudieran haber distinguido a estos personajes, se aprecia que ya no son siquiera tipos cuanto arquetipos de manera que los rostros inexpresivos y hieráticos se apartan aún más de la mirada del observador. Es esta franqueza la que otorga una sensación de indiferencia, objetividad, distancia e imparcialidad.

Y sin embargo, si se fija la vista y espulga la fotografía, damos cuenta que las figuras femeninas están separadas tajantemente por líneas diagonales que en realidad son cables de electricidad. Los cuerpos femeninos llevan puestos vestidos; los masculinos traen pantalones cortos. Y si se logra establecer, se trata de una diferencia que se revela mediante cosas secundarias que no son atributos que denotan las cualidades o la esencia de un ser. Se ha querido leer a la fotografía como una invitación a rescatar al individuo de la aglomeración. Las figuras, sin embargo, constituyen figuras alegóricas del anonimato en una indeterminación anecdótica que de acuerdo con un estándar cada una conlleva atributos superficiales. El intento de establecer un contacto con lo mirado es imposible, la subjetividad en la imagen es inaccesible. La intención de examinar y penetrar en la fotografía rebota en la superficie cual objeto. Y es que esta fotografía es un “retrato” que en efecto poco tiene que ver con las personas que representa. Lo que se halla es una fórmula inflexible que arrasa con la individualidad, a la persona con abstracción de las demás. El retratado simplemente no es reconocido y por lo tanto no se sabe si aquella persona es la misma que se supone. El deseo de ‘reconocer’ y crear una ‘identidad’ de los rostros probablemente es provocado por una sensación de inseguridad porque lo desconocido siempre concibe lo intangible y misterioso. No

eres único: «eres uno más del montón». No hay compromiso de cualquier aspecto espiritual o interior de las cosas fotografiadas y para nada puede ser considerada, –de acuerdo con Roland Barthes–, un arte de la Persona: de su identidad [...] de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la reserva del cuerpo (1989, p. 124)».

Si a ello, se suma que se trata de la reproducción fotográfica del cuerpo de niños, evoca fragilidad. La figura acostada y extendida, sugiere la falta de autonomía en el individuo, por otra parte, insinúa que puede ser herido o dañado físicamente. En este sentido, dicha posición no es sinónimo de debilidad, no encontramos las figuras encogidas, por el contrario, significa estar expuesto a recibir lo que sea, caricias, cosquillas y hasta heridas, así como los bañistas se exponen al sol. De ahí, que vulnerable derive del latín *vulnus, vulneris* que significa herida. Tanto las caricias, las cosquillas y las heridas producen en aquellos que lo experimentan espasmos instintivos; contracciones violentas e involuntarias de uno o más miembros o músculos del cuerpo. De la risa al llanto en el cosquilleo hay un paso, es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio, hay convulsión. La posición, luego entonces, revela la búsqueda de arriesgar y exponerse al amor, el juego y el dolor. La posición del cuerpo permite descubrir dichos efectos porque se muestra abiertamente. Ser vulnerable también significa estar dominado por la propia vulnerabilidad —valga la redundancia. Por tanto, al insinuar esta vulneración, de acuerdo con la estética clásica, se vulnera el ideal mismo.

La representación del cuerpo múltiplemente disperso en este contingente es más que evidente. Esto es, una figura está tendida boca arriba porque las otras también lo están. Si bien todas las figuras están colocadas en diferentes direcciones, todas son del mismo tamaño, excepto cuatro supervisoras vestidas de blanco con la cabeza erguida que mantienen una parte girada con respecto al resto del cuerpo. Todas las demás figuras tienen su forma determinada en virtud de la otra, la apariencia de la contingencia en el cuerpo representado, lejos de expresar la espiritualidad, materializa lo que en un principio debiera representar cuerpos vivos.

Por último, el 21 de marzo de 1933, Munkácsi documentó el ‘Día de Postdam’, fecha que conmemora el día que el presidente, Paul von Hindenburg, facilitó que el canciller Adolf Hitler, tomara el poder reportándolo en el *Berliner Illustrirte Zeitung*. En la ciudad de Postdam sectores de la élite política se reunieron en la Hof-und Garnisonkirche Potsdam (Iglesia de la Guarnición en Potsdam) para constituir la ceremonia de apertura del nuevo parlamento alemán. La unidad entre el movimiento nacionalsocialista, la élite política y el ejército prusiano dio a los nazis plena competencia legislativa marcando el comienzo del Tercer Reich y la futura coalición entre la defensa militar (Reichswehr) y el nazismo. El ejército, fue

sobre todo, el blanco del nuevo canciller ya que iba a requerir del apoyo de dicha milicia (fig. 18). Si bien, la Nueva Objetividad y la Nueva Visión, tuvieron su auge en la época dorada weimariana, ambas vanguardias culminaron en 1933, con los nazis en el poder. La mayor parte de sus obras fueron consideradas 'arte degenerado', las composiciones de Munkácsi propiciaron enemistades con el gobierno nazi y la Bauhaus fue censurada. Moholy-Nagy se exilió en los Estados Unidos para continuar sus labores docentes en la ciudad de Chicago donde fundó una escuela de diseño a la que denominada 'Nueva Bauhaus'. Y Ródchenko permaneció en Moscú, retomó la pintura, marginado en la pobreza.



**Fig. 18** Marton Munkácsi, *Día de Potsdam* (La marcha del ejército alemán) 1933, impreso en *Berliner Illustrirte Zeitung*, colección especial, del 21 de marzo de 1933..

## SEGUNDA PARTE

### EL CUERPO HIBRIDO

#### 2.1. El prototipo de perfección y el cuerpo en la transición del Dadá al Surrealismo

Los estudios de la escultura clásica coinciden en que la expresión de unidad y perfección consolidan el ideal de perfección. Estas cualidades son el factor primordial en la adaptación categórica donde todas las partes se necesitan recíprocamente para que se consolide la espiritualización de la materia. Hegel dice que las propiedades indestructibles y maleables del mármol crean la armonía entre el espíritu y la materia en la representación de la belleza en el cuerpo. En este caso: «favorece, por su translucidez: la suavidad de los contornos, su dulce decurso y apacible encuentro; por eso en la tersa blancura de la piedra, la delicada, artística perfección aparece (1989, p. 567)». De forma que el ideal del cuerpo humano en la reproducción escultórica en mármol alcanzó la expresión de dicha unidad. La unidad perfecta, se sintetiza en seis cualidades técnicas: un contorno suave, sentido de límite, plasticidad, movimiento, gracia y sus respectivos efectos visuales o táctiles.

J.J. Winckelmann menciona que la escultura clásica evitó toda deformación, estigma o cicatrización en la figura humana, debía connotar la superioridad del cuerpo sobre los humanos. Los escultores, en ocasiones, llevaron a cabo su oficio en los gimnasios, donde los jóvenes practicaron ejercicios corporales para conservar y realzar el cuerpo: «Allí mismo se aprendían los movimientos de los músculos, las posturas del cuerpo; se estudiaban los contornos de los cuerpos o la silueta de la impronta que los jóvenes luchadores dejaban en la arena [...] La más bella desnudez de los cuerpos se mostraba aquí en actitudes tan variadas, tan naturales y tan nobles...(1987, p. 23-24)». El contorno del cuerpo, incluso debajo de la vestimenta, fue esencial en la consecución del ideal escultórico. Había que tallar la materia de tal manera que se le brindara elasticidad, flexibilidad, dinamismo y elocuencia entre otras cualidades en un sistema de relaciones que deviniera una conciliación entre la materia y espíritu<sup>57</sup>. Dicha unidad de las partes entre sí, y con respecto al todo, conforma la belleza clásica. Se trata, luego entonces, de un concepto de

<sup>57</sup> La técnica escultórica de paños mojados representa las transparencias del cuerpo producidas cuando la tela está mojada. El paño, se acomoda al cuerpo, puede drapearse o formar pliegues, incluso se adhiere a él, para revelar formas sensuales. Aquí, se presenta otra paradoja, al menos aparente. La textura de la tela permite la percepción de la anatomía desnuda, y a la vez, se aprecia la vestidura con dobleces expresando en la materia, efectos variados en una determinada distribución sugerida por contrastes de luces y sombras. También, la posición inmóvil de las figuras, se ve contrarrestada con el movimiento expresivo del ropaje que cubre e intenta ocultar el cuerpo.

belleza que es como: «un espíritu que de la materia [...] busca engendrar para sí un ser a imagen y semejanza de la primera criatura racional concebida en la mente de la divinidad. Las formas de semejante imagen son simples e ininterrumpidas, y en su unidad son múltiples razón por la cual también son armoniosas (Winckelmann 1958, p. 18-19)».

De acuerdo con el historiador del arte suizo, Heinrich Wölfflin, el espíritu plástico del clasicismo estuvo sometido al sentido del límite, de lo cerrado sobre sí mismo. Define el concepto de clasicismo bajo los parámetros de un estilo relacionado con la riqueza plástica con la que se ha modelado la figura. Dicha plasticidad disuelve la forma rígidamente limitada y la vuelve flexible, hace fluida la forma en su totalidad y crea la impresión de cambios y transformaciones para la consecución de un efecto táctil de movimiento. La forma plástica se da en la soltura de los miembros en el cuerpo, constituye la aparición de movimientos contrastados y sensibiliza la relación entre el aspecto frontal y dorsal del cuerpo. El clasicismo no lo da la mera libertad, sino la energía con la cual la figura puede sentirse como tal, figura (1988, p. 40-41).

Luego entonces, junto con el contorno visual, concepto más elevado al que puede llegar el arte porque resume todas las partes en una belleza ideal, el sentido de límite y la plasticidad háptica,<sup>58</sup> también estuvo presente en la escultura clásica. Los escultores griegos superaron la rigidez de la materia para infundirle vida mediante la posición o el porte de la figura por medio del 'contrapposto'<sup>59</sup>. Ello define en términos formales, la separación de la función de las piernas, sosteniendo todo el peso del cuerpo en una, mientras que la otra queda liberada y relajada para configurar un estado en el cual ésta está a medio camino entre la flexión y la extensión completa, apoyada en el suelo sólo con la punta de los dedos y ligeramente hacia la parte posterior. La postura y la flexibilidad de las líneas que se tornan curvas, permite que se arquee todo el cuerpo; curva exagerada que se convirtió en el modelo ideal conocido como 'curva praxiteliana'. Esta línea fue emulada por los posteriores escultores renacentistas en la configuración del contorno del cuerpo que en términos expresivos dotó a la escultura, un movimiento sutil y flexibilización de la posición frontal para sugerir la espiritualización matérica. Se le atribuye dicha creación de gracia y soltura de la línea a Praxíteles cuando en 1877 arqueólogos alemanes hallaron en las ruinas del templo dedicado a Hera en Olympia, la escultura del dios Hermes con el niño Dionisio. Hermes es descrito como un dios rápido y astuto que solía moverse libremente entre el mundo terrenal y divino. Tanto así, que se le erigieron esculturas en las encrucijadas de las carreteras y al borde de los caminos, pues su sola presencia servía para dar valor al viajero y alentar al

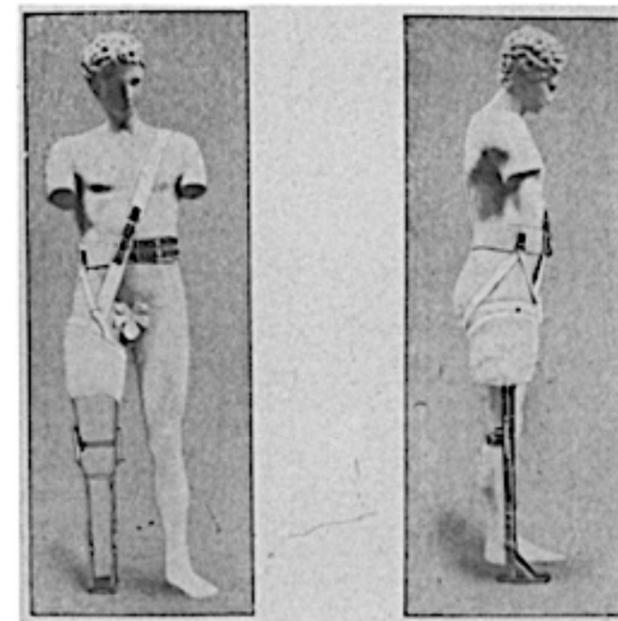
<sup>58</sup> Término acuñado por Wölfflin referida a las propiedades táctiles de la arquitectura, relieves y escultura.

<sup>59</sup> Aceptación renacentista italiana que significa contrapeso.

mercader ambulante en su dura labor. El dios alejaba de la humanidad los peligros de la ruta y funestos encuentros. Hermes, por lo tanto, debía siempre expresar fuerza y rapidez.

Asimismo, se cree con frecuencia que los escultores griegos contemplaron muchos modelos y eliminaron los aspectos que no les gustaba; partían de una cuidada reproducción de un hombre real y lo iban hermoseando, omitiendo toda irregularidad o todo rasgo que no se conformara con sus ideas de un cuerpo perfecto (Gombrich, 1997 p. 103). De tal modo que, en las buenas copias de su escultura, la transición de las formas debía expresar un deslizamiento suave, la suavidad de la transición de las mismas formas debía quedar reducida, en cada sección, a unas pocas curvas radiales (Clark, 1956, p. 46).

En el catálogo *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte* (Prótesis y soportes auxiliares para lisiados de guerra y víctimas de accidentes), se publicita en 1919 lo último en tecnología prostética donde aparecen un sin número de fotografías de carne yuxtapuesta con hierro. Entre las imágenes de dicha publicación, se distingue un modelo prostético acoplado a una escultura torpe y rígida que imita una clásica de Hermes de Praxíteles (fig. 19). Y es que como se ha abordado en uno de los capítulos precedentes, después de la Primera Guerra Mundial, las prótesis no ampliaron los órganos o miembros, sino que los sustituyeron.



**Fig. 19** Fotografía de la estatua de Hans Spitzzy (ortopedista vienés), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, 1919, Colección Julius Springer, Berlín..

De acuerdo con Mia Fineman, dicha imagen es una afirmación paradójica del arquetipo de perfección. Es la imagen de "Homo prostheticus", el ideal anticuado castrado con una hoja de higo suplementado con lo último en tecnología moderna. La pieza posa entre la ciencia y el arte mientras cojea con valor hacia el futuro con la ayuda de una prótesis temporal. El ideal antiguo de perfección resucitado con la tecnología está en ruinas ya que: «Esto únicamente resolvió provisionalmente un problema más serio. La prótesis de metal provee un sustituto provisional de la estatua dañada, pero en lugar de restaurar la pérdida del todo, así como la autosuficiencia de la forma humana, funciona como símbolo de una falta irreparable»<sup>60</sup>.

Además, considero que en contraste con los ideales clásicos, dicha copia sugiere violencia, constricción, la posición de la figura está tiesa, imposible reconocer en ella el alma. En primer lugar, el contorno en sí inconcluso, está reparado con una prótesis de hierro. El contorno, factor esencial de toda escultura clásica, en esta copia, nada dice. El contorno sustituido por la prótesis resulta extraño a la forma. La forma no ha sido deslizada con suavidad, sino mecánicamente, se ha omito la plasticidad. La idea de las partes que componen esta copia, únicamente se concentra en la prótesis. La prótesis no es extensión del cuerpo, parece tener una existencia independiente. No es parte íntima del cuerpo, y no reacciona sobre sus capacidades. La apariencia de la imitación no se delinea en su totalidad, es decir con toda su dimensión y grandeza, por el contrario, está dividida, en partes desunidas –en palabras de Winckelmann: «ocurriéndole a la vista lo que al viajero, a quien tanto más se le alarga el camino cuanto más son los descansos que se toma (1958, p. 86)». En segundo lugar, la prótesis altera la actitud del cuerpo y es demasiado visible ese trastorno que resultaría perjudicial para los ideales antiguos de belleza. No hay unidad y la simplicidad no está amalgamada con armonía o combinada en proporción, el sustituto hecho con hierro, lo impide. Por último, en esta imitación burda de Paraxíteles, está presente la rigidez, el Dios Hermes, no se halla en postura relajada, se ha ofendido su dignidad. Es una pieza rígida, no expresa gracia. Se ha perdido la majestuosidad, el cuerpo no está firme como tampoco es grácil. No transmite una idea de vitalidad como tampoco ligereza. Esta escultura, pesa, pierde el equilibrio. Si no fuera por el hierro que la sostiene caería por el peso de gravedad. En corto, no hay sentido de integridad, totalidad humana, unidad, ésa expresión que sugiere que el espíritu y el cuerpo son uno. La idea de un modelo o tipo perfecto que representa la noción de belleza expresada en la apariencia de un cuerpo escultórico, se ha invertido, ha sido extraída de la realidad, constituyen un mundo mortal.

Si bien los griegos, por una parte, anhelaron humanizar a sus dioses fusionándose con ellos, y por otra, ellos poseían una forma humana perfecta dentro de los

<sup>60</sup> Fineman, M. (1997). *Ecce Hommo Prostheticus. New German Critique*. 76, 87.

cánones de belleza griega jactándose del comportamiento humano, los dioses fueron dotados de una fuerza sobrehumana. La mitología narra que todo lo que hacían era de forma rápida. Se movieron por el espacio sin perder tiempo. Los dioses fueron concebidos en forma de seres humanos y para ser como los hombres, debían experimentar amor y dolor caracterizado por la más alta cualidad y de forma magnífica. También fungieron como ejemplo de continua reverencia, respeto e idolatría. Al mismo tiempo, surgió un sentimiento de deificación del hombre y una lucha para tornarse parecido a la presencia divina. Pues fue conveniente venerar a los dioses materializados con una forma humana para que el hombre pudiera sentir algo en común, pero sobre todo, consiguiera venerarlos. Sin embargo, la estatua de Hans Spitzzy resulta imperfecta en todos los sentidos. La pieza sugiere una falta de creencia y total dependencia de la fortaleza espiritual de un dios; ser divino eternamente joven con enormes poderes y facultades inaccesibles al hombre. La debilidad está sugerida en la estatua del ortopedista vienés y parece que la figura renquea con un hierro temporal sujetado en el torso de la figura, paradójicamente, musculoso. No hay una semejanza del hombre con lo divino y la expresión de las cualidades ideales de la belleza, el espíritu.

En Francia, la maquinaria en el ámbito del transporte, fue evidente. El motor de combustión interna, inventado en la década de 1880, facilitó el establecimiento de una red ferroviaria hecha para recorrer todo el país, la primera competencia ciclista del *Tour de Francia* tuvo lugar en 1903 y se inauguraron numerosas carreras automovilísticas. Como se ha estudiado, uno de los principios básicos del progreso en la 'era de la máquina', fue la reducción del movimiento a un cálculo del tiempo. El valor, fue de hecho, movimiento en tiempo. El estar "fuera de tiempo" fue inconcebible. La presencia de dispositivos mecánicos o motorizados para el servicio de transporte público, influyó en el deporte cuyas carreras midieron la resistencia, la potencia y la rapidez del cuerpo humano aludido en la producción literaria francesa. En algunas narraciones, los personajes principales configuran y redefinen las relaciones entre las facultades del espíritu y el cuerpo humano. Esta última noción, considerada como una forma o experiencia de sentimiento y pensamiento propio, fue reemplazado en el universo literario con el funcionamiento de artefactos y dispositivos que le dotaron al cuerpo un poder y una fuerza inigualable. Dado que la literatura dramatizó la desvinculación del cuerpo con el espíritu, la parte subjetiva fue cuestionada para hacer del cuerpo un signo artísticamente inteligible.

La novela del dramaturgo francés Alfred Jarry, *Le Surmâle*, 1902 (El Supermacho) como sugiere el título, vincula las artimañas mecánicas relativas a la masculinidad. El protagonista, André Marcueil, posee un falo sobrehumano para la potencia sexual. Se trata de un relato futurista que se lleva a cabo en 1920 que exagera la representación de la fuerza humana, no solamente en el aspecto sexual, sino

también, relativo a la rapidez sobrehumana. La descripción de las escenas conllevan una explicación detallada de las características de todo tipo de máquinas, dispositivos e instrumentos –luces eléctricas, pulsadores de puertas, dinamómetros, máquinas voladoras, coches en forma de conchas militares, entre otros. Marcueil, el Supermacho, es enclenque, desapegado, insensible y sin identidad, se percibe como prototipo del futuro. Él conquista cualquier dominio, es todopoderoso, realiza actos sobresalientes; no hay quien lo supere. No obstante, dicho sobrehumano es víctima de las propias máquinas que ha superado porque depende de ellas, resultando contra prudente, la falta de subjetividad lo conduce a despojarse de su independencia individual.

El relato comienza con una carrera entre una locomotora de alta velocidad y ciclistas que superan al tren en exceso de velocidad. Las bicicletas alcanzan velocidades de más de 300 kilómetros por hora. Los ciclistas llevan una máscara para la protección, el anonimato, presente está. Prevalece, la necesidad de ocultar un ser interior, una fachada que al mismo tiempo les permite mirar al mundo. El Supermacho, no parece estar compuesto de carne y hueso, imposible imaginar su rostro oculto siempre detrás de una máscara. Está enmascarado y disfrazado, entidad corroída. A veces confunde inclusive su identidad sexual. La novela lleva en sí, la significación de un cuerpo virulento, resistente y potente produciéndose una entidad funcional y poderosa. El protagonista rescinde las nociones del límite del cuerpo humano como ciclista y más adelante se centra en el sexo. Esta cosa insensible tampoco piensa; posee fuerzas impersonales, sólo busca satisfacer sus necesidades y nada más. Así como el deporte resulta diferente a la norma, también lo es la ejecución del acto sexual: fornicación casi de modo infinito. Lleva puesta una máscara de polvo marmoleño mientras realiza estos actos sexuales prácticamente sin interrupción. Tal personaje está diseñado para vanagloriarse de su órgano viril en la consecución de su propia satisfacción y cuando demuestra con éxito su proeza sexual, obtiene la adulación de su séquito. Marcueil, sin embargo, no goza de relaciones emocionales con sus compañeras sexuales, es un cuerpo marmóreo destinado a producir efectos físicos e incapaz de sentir amor. La mujer que participa en el evento no es más que un medio para un fin: un artefacto cuya única función es permitirle el cumplimiento de una necesidad. Al final de la novela, aparece en escena, Ellen Elson, hija de William Elson, un célebre químico estadounidense que ha desarrollado un potencial femenino: la ninfomanía. Ellen, se enamora de este organismo de hierro que es incapaz de amarla. Luego entonces, es indispensable para retornar al equilibrio del mundo que otra máquina fabricara el espíritu. Hubo que producir algo que se pudiera “enamorar” de la joven. El reto fue imposible y únicamente se había logrado fabricar una máquina diseñada para conducir diez mil voltios de electricidad a través del cuerpo del protagonista que lo pulverizó en un desenlace absurdo: «El Supermacho estaba muerto, ahí, enroscado con el hierro.

Ellen está curada y casada. Sólo impuso una cláusula para aceptar un esposo; que fuera capaz de mantener su amor dentro de los límites de las fuerzas humanas... Encontrarlo fue... “apenas un juego” (1976, p. 187)».

La mortalidad de Marcueil, efecto del desinterés en el amor, de la temporalidad ante la infinitud, la mortalidad ante la inmortalidad, lo efímero y lo perenne, el cuerpo y el alma, lo interpreto, como una desvinculación con el idealismo platónico. Así como la escultura clásica procuró expresar los ideales de perfección, anteriormente analizados, por medio de la unidad y la belleza, la teoría del amor de Platón, también intenta descubrir ciertos ideales en el ser amado para la consecución del modelo integral de perfección (1986, p. 228).

El amor platónico eleva al espíritu de lo meramente material la creación y captación de la idea de la belleza y con referencia a ello es como se produce el conocimiento. De igual forma, el amor es el trayecto, el elemento de unión con la perfección y la belleza, entre lo divino y humano, el alma y el cuerpo. Esta idea de la belleza, según testimonio de Fedro, se distingue de las otras porque se manifiesta de manera sensible (p. 206).

Deduzco que en términos idealistas, la muerte del Supermacho, obedece a la carencia del ‘Eros’ (amor) y despreocupación del protagonista de alcanzar la inmortalidad. La obra de Platón *El banquete* (379-384 a. de C), es un debate acerca del amor y la función que desempeña en la vida humana, sus efectos y diversas manifestaciones. Las cualidades de Eros están determinadas, por una parte, en una figura proporcionada, flexible y elegante, pues es de saberse, entre la deformidad y dicho dios, hay antagonismo. Como amante de la sabiduría, se reconoce en él, por otra parte, la templanza en el dominio de los placeres (p. 234-235).

El propio Marcueil condujo a su propia destrucción. Él únicamente buscó, conseguir sus propios fines o propósitos carnales, ocupándose en los deseos de su propio cuerpo y por ende se desvinculó de la reproducción de la especie. De acuerdo con Platón, la procreación, es el único camino para llegar a la inmortalidad. Y es mediante la trascendencia en la procreación biológica que se desencadena la belleza de un cuerpo y el alma, hasta llegar a la fugaz intuición de la belleza pura (p. 254-255). De tal modo, que el anhelo hacia el descubrimiento y conocimiento del ser amado y la generación o procreación, es decir, la inmortalidad del ser, transmitida a los hijos, no se limita al cuerpo, sino que se extiende en el alma.

El cuerpo, como se ha abordado de modo constante hasta este momento en el arte, representó una forma de comportamiento subyugado a la ciencia. Dicha transformación experimentada en el ámbito científico no tardó en generar

descontento. Los descubrimientos de artefactos innovadores, no únicamente en la economía capitalista o la racionalización, sino en las ciencias que estudiaron el cuerpo humano, su discapacidad y su rehabilitación física no fueron promisorias. El cuerpo no se enunció como supremo sobre la naturaleza, sino más bien, destinado a fenecer y su capacidad de rendimiento infaliblemente es reducido. El afán de dominar a la naturaleza, fue inútil y produjo efectos contrarios a la felicidad como el estupor o embotamiento. Al respecto, Sigmund Freud, escribe que el hombre ya desde hace tiempo se había imaginado un ideal de omnipotencia y omnisciencia que personificó en sus dioses, atribuyéndoles todo lo que parecía inaccesible a sus deseos o lo que le había sido privado. Y es que cuando el hombre, se encuentra muy cerca de alcanzar dicho ideal, cuando parece haberse transformado en un Dios, pareciera ser que ya no necesita depender de sus dioses para atribuirles todo lo que en un principio creía inalcanzable. Lo que produce la tecnología sustituye lo que él siempre había deseado, un poder absoluto y conocimiento de todas las cosas reales y posibles. Sin embargo, Freud, observa que aún así el hombre sigue insatisfecho. El hombre ha llegado a ser, un dios con prótesis: «bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero éstos no crecen de su cuerpo y a veces aun le procuran muchos sinsabores [...] El hombre no se siente feliz en su semejanza con Dios (2006, p. 36-37)».

La “deificación del cuerpo”, no tardó en suscitar una actitud escéptica, sino incluso, se concibió una postura negativa en contra de los adelantos científicos. Efectivamente, al finalizar la Primera Guerra Mundial, la mayoría de la gente perdió fe en el progreso:

Los hombres se han asustado ante el progreso que de esperanza ha pasado a ser amenaza. La fe en el progreso radica en el montón de desechos, junto con otros muchos símbolos devaluados [...] Con una celeridad increíble, la energía atómica pasó del papel y los laboratorios a la realidad, realizando “trucos fantásticos” y amenazando con aniquilar la cultura humana (Giedion 1970, p. 715-716).

También se disiparon las sensaciones placenteras ya que éstas no eran duraderas. Se buscó “restaurar” la mente en el hombre, para que nuevamente fuera capaz de gobernar sus acciones y experimentar sensaciones agradables que le atribuían vida. Como consecuencia de ello, se intentó restablecer el equilibrio dinámico del cuerpo para alcanzar la felicidad como proceso auténtico de regeneración: «La relación entre métodos de pensamiento y de sentimiento está gravemente afectada e incluso rota. El resultado es una personalidad dividida. No existe equilibrio entre lo racional y lo irracional; entre el pasado, —tradición—, y el futuro— exploración de lo desconocido; entre lo temporal y lo eterno (Giedion 1978, p. 720-721)».

La pérdida de la ilusión en el progreso científico rápidamente se difundió, afectó a la población en general. Incluso en esta dirección muchos discursos en el ámbito

artístico concerniente al cuerpo fueron transformados. Tal fue el caso de Elsa von Freytag-Loringhoven, que durante su estancia en la ciudad de Nueva York, comulgó con Duchamp en la descontextualización de objetos industriales, así como la utilización de detritus urbano en la conformación de ensamblados: «Hacía cosas que nadie había armado, cansada de hacer trabajos manuales, estropeó materiales finos con basura barata (Freytag-Loringhoven, Hjartarson & Spettigue, 1992, p. 30)». Además de la composición de ensamblados, se dedicó a realizar poesía, crítica o acciones, siempre creando géneros híbridos para enfatizar principalmente la temática del cuerpo. Dada su desnudez pública, sexualidad desinhibida, trajes extravagantes y la apropiación estética de objetos utilitarios, Freytag-Loringhoven fue designada la ‘Mamá del dadá’.

De acuerdo con Irene Gammel, quien redactó la biografía de la artista, la ‘Mama del dadá’ solía afeitarse la cabeza y teñirse el cabello de color rojo, utilizó polvo amarillo en el rostro y pintalabios negro. Ocasionalmente, se colocó estampas pegadas sobre sus mejillas, caminó por las calles de la ciudad únicamente con una manta india y un falo gigantesco de yeso para provocar a las mujeres solteras. Dicho órgano lo convirtió en un juguete sexual domesticado susceptible de reproducirse infinitamente como cualquier otro artículo de consumo diseñado para satisfacer el deseo y la obtención del placer femenino (2003, p. 194).

Amelia Jones, historiadora del arte estadounidense, dice que la pieza iconoclasta titulada *Dios*, 1917 (fig. 20), es la contorsión de un falo, la acusación perfectamente sucinta de la masculinidad y el falocentrismo (sin mencionar el fordismo), ya que inevitablemente conspira contra el racionalismo industrial (Dickerman & Witkovsky 2005, p. 166). Gammel, por otra parte, especifica que la pieza es algo extrañamente humanizado que configura una torcedura de intestinos de hierro fundido que apunta al cielo. El bucle de la trampa sugiere un criptograma de las letras minúsculas g-o-d. El poder sugerente de la obra reside en una abstracción corporal. La idea misma de que Dios produce desechos corporales desmantela a la deidad omnipotente de la cultura occidental (p. 219).

Gammel escribe que la baronesa dadá fue atea y hace que en Dios se reconozca una humanidad defectuosa, un hombre viejo, desconcertado y lento, que se ha asentado en todas las debilidades humanas. Dios está tristemente atrasado y necesita ponerse al día. Tal como la baronesa escribe una carta dirigida a la coleccionista de arte moderno estadounidense Peggy Guggenheim:

Todos saben [Dios] es hojalatero—con recursos ilimitados. Pero, ¿por qué tantos remiendos? Debiera fordizar—aprender de América—comenzar a fabricar máquinas expertas—Ford puede suministrar experiencia—fondos—se rumorea—ya que aún es sutilmente torpe—densamente inteligente—ineficiente—inmenso— (el Señor claro—por supuesto no Ford). [...] [Dios] que le de prisa hacia el progreso—que se modernice—uti-

lizar su propia omnipotencia inteligentemente-listo-o todos expiraremos en enredo. Bueno, el Señor sabe (¿lo sabe?).<sup>61</sup>

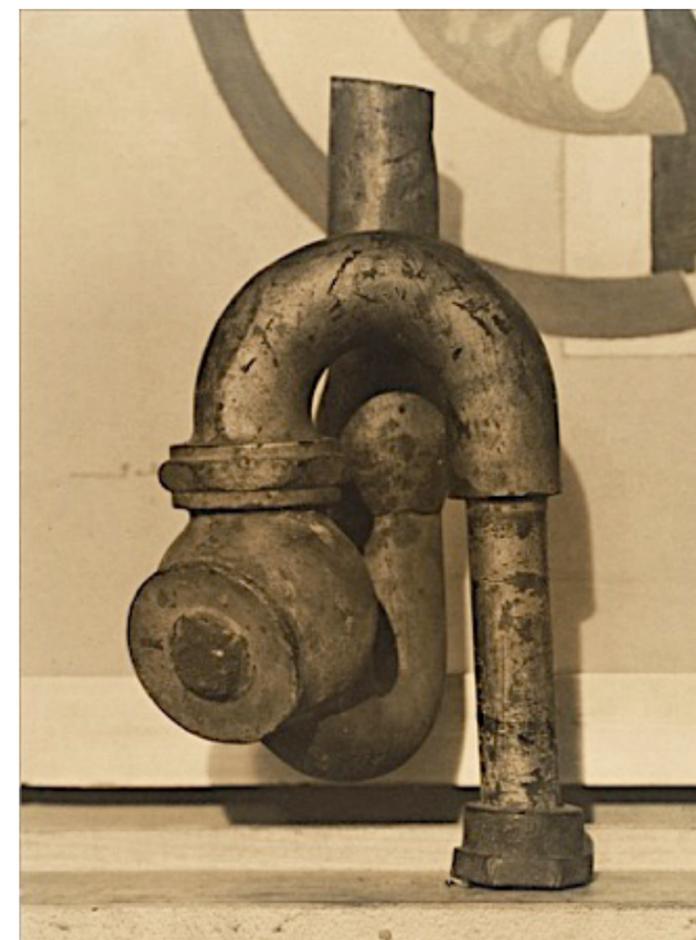
De acuerdo con mi lectura, la obra sugiere una desilusión del progreso cuando la artista ensambla un sifón de plomo abollado al revés sobre un inglete. Duchamp había declarado que las mejores obras de arte podían ser producto de la ingeniería como los puentes, la plomería o fontanería. La lectura de esta obra en particular, es más que explícita, tiene relación con la devaluación de los avances científicos y técnicos. La aplicación más frecuente de los sifones es en los desagües de los aparatos sanitarios como fregaderos, lavabos y escusados funcionando con la acción de la gravedad. La curva de la forma de este sifón hace las veces de trampa para que el desagüe no emita mal olor. Dado que en esta obra está puesta al revés, precisamente sucede lo contrario, sale el hedor que debiera quedar atrapado. Este discurso se ve reafirmado porque el sifón está colocado sobre un inglete que “dirige” a otro ángulo el “agua hedionda”. Por último, el título sugiere una analogía de la figura omnipotente y omnipresente de Dios con el progreso, que ha contagiado a la mayoría, y sobre todo, apesta. Y es que en este periodo del decurso histórico, ya se enlistaban una serie de prerrequisitos en la creación de un nuevo hombre: «Es hora de que volvamos a ser humanos y que dejemos que la escala humana gobierne todos nuestros hechos [...] Nos preocupa poco la cuestión de si el hombre alcanzará un día un estado de perfección infinita (Giedión 1978, p.720)».

Lo que en principio fue considerado un sueño positivista o una fantasía en los avances científicos, como la aparición de una máquina nueva, o si se quiere, una simple prótesis técnica, no tardó en dejar de ser una ampliación de los órganos o miembros para convertirse en un arma potente capaz de aniquilar al hombre tal como sugiere la batidora de huevos del fotógrafo estadounidense, Man Ray, cuya fecha de creación remata con la culminación de la Gran Guerra (fig. 21). Se trata de un aparato de cocina, una prótesis que tritura alimentos, que en mi opinión, descontextualizado de su función ordinaria, metafóricamente se convierte en una moltura con varillas cuyo movimiento destruye al hombre simbolizado por un falo.

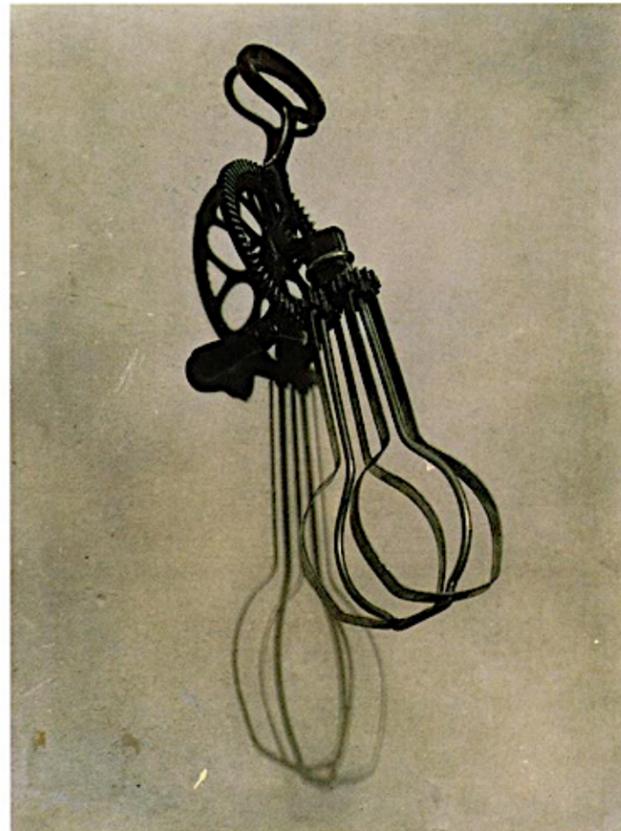
Man Ray, luego, en 1930 fotografió una manzana cuyo tallo fue sustituido por un tornillo, en mi juicio, combinó la teología con la mecánica (fig. 22). La fruta edénica, inevitablemente evoca la resonancia de la vida humana y el paraíso, la mortalidad y la inmortalidad, lo natural y lo sobrenatural. El componente mecánico

<sup>61</sup> VÉASE, Irene (2003). *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. USA. Massachusetts Institute of Technology, pág. 228. La versión original, sin traducir al español, es la siguiente: «All know-[God] is tinkerer-limitless of resources. But why so much tinkering? He better fordize-learn from America-start expert machinshop-Ford can supply experience-funds- is rummored-for as yet he is clumsily subtle-densely-intelligent-inefficiently-immense-(Lord not Ford-of course). [...] [God] better hotfoot it towards progress-modernize-use his own omnipotence intelligently-smart or we'll all expire in tangle. Well Lord knows-(does he?)».

sobre la manzana resulta una resonancia. Según las creencias judía y cristiana, Dios creó a Adán y Eva con dones sobrenaturales y prenaturales y los puso en el paraíso de Edén. Ambos cometieron un pecado al comerse dicho fruto considerado prohibido. De él brotó el dolor, el sufrimiento, las guerras entre otras calamidades que padece el hombre en la tierra; fruto proveniente de la ciencia del bien y del mal. Eva al percibir que la manzana fue agradable a la vista y un árbol codiciable, para alcanzar la sabiduría le dio también de comer a su pareja. Una desobediencia que les acarrió la expulsión del paraíso; expulsión en la que Dios les castigó con la inmortalidad. De tal suerte, que ambos perdieron una vida perfecta en armonía con Dios engendrando la constitución de la especie humana al someter la voluntad a las pasiones y el intelecto al error. Ello no es más que el intento de dominar la naturaleza y la significación religiosa de la caída del hombre cuya lectura moderna, la vinculo con el gesto de Man Ray, algo más allá de un simple bricolaje y respectiva manipulación espontánea de objetos familiares y mundanos. El hombre no está en el paraíso como se creía en un principio. No hay progreso y el cuerpo no es perenne.



**Fig. 20** Elsa von Freytag-Loringhoven, *Dios*, 1918, inglete y sifón de plomería, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, E.U.A.

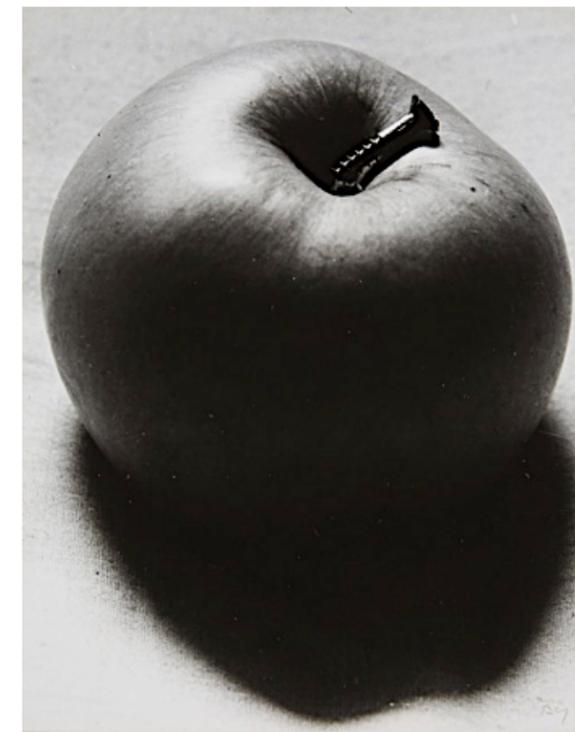


**Fig. 21** Man Ray, *Hombre*, 1918, impresión sobre gelatina de plata, altura 48.3 cm, Minneapolis College of Art and Design Collection, E.U.A.

El historiador estadounidense, Lewis Mumford, define el progreso a partir de un sistema de poder. Para él, progreso significa sencillamente más poder, más beneficio, más productividad, todo ello reducido a unidades cuantitativas. El hombre sólo tiene una misión de relevancia en la vida: conquistar la naturaleza. En términos abstractos, el tecnócrata únicamente desea dominar el tiempo y el espacio, acelerar todo proceso natural, apresurar el conocimiento, apretar el paso del transporte y derribar los obstáculos para la comunicación. En efecto, conquistar la naturaleza supone suprimir todas las barreras naturales y las normas humanas. Es así pues, que la máquina se erigió a un nivel superior al de cualquier ser vivo convirtiéndose en el “poder supremo” un objeto de reverencia:

solo existe un ritmo eficiente, *cada vez más rápido*; solo un destino deseable, *cada vez más lejos*; solo un tamaño aconsejable, *cada vez más grande*; solo una meta cuantitativa racional, cada vez más. Partiendo de aquí, el objetivo de la vida humana, y por ende, de la totalidad del mecanismo productivo, es suprimir los límites, acelerar la velocidad de cambio, diluir nuestros ritmos estacionales y minimizar los contrastes regionales, in fine, promover la innovación mecánica y destruir la continuidad orgánica (2011, p. 279).

Mumford percibe al respecto que únicamente cuando el hombre moderno pueda comprender la necesidad de la continuidad y la modificación selectiva de su propia capacidad en vez de someterse a ciegas a su propia tecnología, podrá disponer de posibilidades de verdad innovadoras a su alcance. Lo que en un tiempo significó la vida en la ‘era de la máquina’, se evangelizó como apéndice de un proceso técnico y material de producción sin autonomía que privó al hombre de una esencia propia. Si bien parece contradictorio, para Theodor W. Adorno, atento lector y discípulo de Benjamin, la evolución de la tecnología lleva consigo, el impedimento hacia el progreso. La racionalidad se pone en duda y el progreso es definida como la resistencia en todos los grados, no el entregarse a la progresión ascendente o descendente (1973, p. 47). De tal suerte, el autor propone que en lugar de querer ir más allá en el ámbito técnico, es necesario mejorar la esencia y naturaleza del ser, su existencia, lo humano, la vida. No se trata de permanecer en el contenido inherente de una cosa, sino avanzar hacia adelante con autonomía y sustancia propia. De lo contrario, se creará la ilusión de que ya no hay vida: «A la vista del progreso regresivo, la inteligencia se convierte automáticamente en estupidez (2001, p. 141)».



**Fig. 22** Man Ray, *Manzana y tornillo*, 1931, impresión sobre gelatina de plata, Colección Man Ray Trust/A.D.A.G.P.

Por último, la sociedad industrial que se desarrolló durante este periodo, de acuerdo con la visión anticapitalista de Herbert Marcuse, conquista para sí gran parte del terreno en el que debiera florecer una libertad nueva. La industria abstracta y racional se apropió de la conciencia y la naturaleza del hombre en la creación de una figura contraria a su propia imagen cuyas necesidades reales no provienen de su propia naturaleza. Se trata de la satisfacción de intereses particulares. Esto no es progreso. Parece que la felicidad, se alcanza mediante bienes externos que surgen en la contingencia que no se puede prever cuando se trata del orden social de la vida. De tal forma que la industria ocupa el ámbito subjetivo y objetivo de aquel reino de libertad. El progreso de la razón se impone a costa de la felicidad de los individuos. Feliz, sin embargo, es aquel que ha adecuado su existencia a su carácter, voluntad y arbitrio especiales. De esta forma, se goza a sí mismo en su existencia. Hay que buscar la felicidad en el alma y el espíritu (1967, p. 99).

## 2.2. La búsqueda espiritual, la fragmentación en el cuerpo del Surrealismo y en el teatro épico

Vasseur pedía un millón de francos a Paul Orlac, rico heredero, en cambio de devolverle sus manos amputadas en un hospital después de haberlas perdido en un accidente ferroviario. «¿Es por el dinero por lo que me persigue incluso en mis sueños?» —pregunta Orlac. «El mismo experimento que el profesor Serral hizo con tus manos... su asistente hizo con mi cabeza...» —insiste el estafador más talentoso del mundo... El trasplante de órganos, y sobre todo, miembros fue un recurso que utilizó a menudo Maurice Renard, escritor francés. En 1920 escribe *Les Mains d'Orlac* (Las manos de Orlac) y cuatro años después, el director de cine mudo nacido en Breslavia, Robert Wiene, filma su versión. En ambas ficciones, el pianista Paul Orlac, pierde ambas manos en un accidente de tren. Por suerte o desafortunadamente, un cadáver reemplaza los miembros del músico. El injerto no es infectado, sino más bien el peligro reside en que estos trasplantes fueron de un ladrón y asesino cuya cabeza ha sido recién guillotizada. La esposa del paciente, desconoce el trasplante, grita de forma histérica: «Salve sus manos...Sus manos son su vida». El cirujano le contesta: «Le queremos devolver a su marido...en parte. Hoy podrá ver su rostro». La referencia a la fragmentación es evidente cuando la pareja se reencuentra y la dama susurra al oído de Orlac: «Tus ojos...cómo los amo...Tus cabellos...Y tus manos...tus bellas manos tan dulces...». Tiempo después, el pianista recibe una nota anónima que dice que las manos trasplantadas son de un asesino. El cuerpo, la carne, la materia, comienza a gobernar su pensamiento. Cree que efectivamente él es ahora un asesino porque encuentra el puñal de Vasseur en su casa, su manuscrita es la del homicida, ya no puede tocar el piano y siente el impulso irresistible de destruir... «Siento algo emanar de [mis manos] algo que se desliza a lo largo de mis brazos hasta el fondo de mi alma... frío, espantoso, inexorable... ¡Malditas...malditas manos!». Después de algunos años, apuñalan al padre de Orlac. Se hallan ante un misterio inexplicable. Encuentran las huellas digitales de Vasseur en el arma homicida. Este criminal debía estar muerto, pero sus manos están vivas... «Lo sabía...he sentido...que mis manos me empujaban al crimen»—dice Orlac.

Como se ha aludido en capítulos anteriores, en el decurso histórico, la amalgama de carne con metal comenzó, en los campos de batalla y no terminó en el armisticio de 1918, sino continuó en diversas clínicas y centros de rehabilitación, no sólo en la República de Weimar, sino París, capital del movimiento surrealista. Mucho antes de la creación de textos, manifiestos o las renombradas revistas que señalaron la aparición de la cultura literaria y plástica identificada como el surrealismo, los escritores André Breton y Louis Aragon en 1917 se habían alistado para entrenarse como médicos en el hospital militar Val-de-Grâce. Este hospital construyó un museo de cirugía reconstructiva con las ruinas que dejó atrás la Gran Guerra con la

finalidad de despertar esperanza en los franceses El museo exhibió huesos, prótesis, yesos, escayoladas, instrumentos quirúrgicos, esculturas de cera, fotografías, dibujos, pinturas, modelados de cera y la preservación de fragmentos del cuerpo humano, así como diversos registros de los efectos científicos que se obtuvieron en la reconstrucción del cuerpo.

La colección de vaciados en cera, especialmente la gran cantidad de cabezas de rostros deformes, demostró la forma por la cual se llevaría a cabo no sólo una “reparación física”, sino también una reconstrucción nacional. La evidencia de un supuesto “progreso” ocurrió mediante la reparación quirúrgica de cuerpos mutilados. En forma simbólica, la innovación técnica, así como el progreso terapéutico fue representada en Val-de-Grâce mediante muestras de lesiones corporales y subsiguientes estrategias de reparación. La colección del museo fabricó una iconografía de reconstrucción basada en la exhibición de diferentes partes del cuerpo; mismas que enmarcaron la redención francesa en términos corporales. Amy Lyford, historiadora del arte estadounidense, sostiene que dicha desmembración en la imaginería surrealista hizo del daño espiritual una experiencia material concretizada en un cuerpo desmembrado<sup>62</sup>.

El cuerpo desmembrado, en el terreno científico, también fue analizado simultáneamente en 1919 por Freud, cuando estudió los efectos que producía el retorno de lo reprimido en algunos de sus pacientes y teorizó sobre la experiencia estética del sentimiento de lo siniestro en el campo de la ficción. Para el psicoanalista, fue comprensible suponer que los miembros separados evocaran dicho sentimiento en la confusión de juicio entre la fantasía y la realidad, más aún, si tienen movilidad propia, recurso que a menudo se da en la ficción literaria o en la imaginación. En la vida real no son siniestras muchas cosas que en la ficción literaria lo serían. La creencia o superstición, —o lo que sea—, con respecto a si una parte del cuerpo tenga movilidad propia, por lo menos para muchos, —espero—, queda superada. El cuerpo desmembrado, es peor que nada, subraya que lo que lo animaba ya no está precisamente allí. Para que se suscite el sentimiento de lo siniestro es necesario, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble superado, después podría ser posible en la realidad. La duda entendida como esa dimensión de la cual se está colgado en la incertidumbre, en la sospecha, aunque dure un instante, cuando se desvanecen los límites entre la ficción y la realidad, en ese ligero equilibrio vacilante, es cuando el sentimiento de lo siniestro emerge. A propósito de la duda, Breton se pregunta: —«¿Cómo reconocer la mano de cera de la verdadera mano? (1965, p. 55)<sup>63</sup>».

<sup>62</sup> Lyford, A. (2000). The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917. *Cultural Critique*, (46), 46

<sup>63</sup> VÉASE Breton, André (2008). *El amor loco*. (Juan Malpartida, trad.). Madrid: Alianza Editorial, pág. 21. Hay relación entre lo siniestro freudiano, lo maravilloso y la belleza convulsiva en el surrealismo. De acuerdo con

El ensayo del poeta, periodista parisino y ferviente admirador del surrealismo, Robert Desnos, *Penalites de l'Enfer ou Nouvelles Hebrides*, 1922 (Las penalidades del infierno o las noticias híbridas) publicada en la revista *Littérature*, es decisiva para la comprensión del papel que tuvo la desmembración en el arte surrealista. En ella figuraba la integración de imágenes del cuerpo masculino, desmembrados y reconstruidos con la intención de formar una nueva unidad. El texto dramatiza la situación de posguerra parisina donde el cuerpo es concebido como un conglomerado de partes dispersas y posteriormente construido como una gramática de la carne. También subraya la continua mutilación, traslado y reorganización del cuerpo dentro de un proceso de reconstrucción y describe a la desmembración como una muerte en masa, un final colectivo (1978, p. 25-26).

Aunado a ello, se encontró en el barrio parisino de Saint-Denis, el cadáver extraordinariamente despiezado de una mujer. Desnos, observó cierta semejanza de este homicidio con los asesinatos cometidos por el inglés Jack el Destripador en el año de 1888. Decidió estudiar la historia de aquel homicida que rondó por las noches en Whitechapel en Londres persiguiendo prostitutas. La intención del periodista fue demostrar que en la década de los veinte en París, la forma por la cual el célebre destripador desmembró a sus víctimas no había cambiado en nada y describió de forma detallada cada uno de sus crímenes. Desnos los publicó en 1928 en el *Paris-Matinal*. Dice que hay concomitancia de la categoría estética de lo maravilloso con estas proezas como describe a continuación: «Y ese mismo cuchillo ha cortado literalmente en rebanadas el vientre de la víctima con la misma facilidad con la que se corta, los domingos en los hogares ingleses, el tradicional plumcake (2008, p.15)».

La fragmentación estuvo presente en la poesía de Guillaume Apollinaire. Es conocido que al estallar la Gran Guerra, se alistó y fue herido en la cabeza, muriendo en 1918 en París, víctima de la pandemia identificada como la gran gripe o gripa española. Había acuñado la palabra ‘caligrama’ para designar la fragmentación intencional de la estructura lógica y sintáctica de la poesía. Este tipo de composición compromete mayor síntesis para que el lector descubra la unidad subyacente de fragmentos aparentemente aleatorios en la creación de una nueva configuración que no guarda relación de dependencia con lo que se presenta a simple vista. El poema se despliega en una relación mutua entre las partes del todo, ya sea en el espacio o la experimentación con la secuencia lineal. Además, Apollinaire utilizó por primera vez el término ‘surréaliste’ en la introducción de su obra *Les Mamelles de Tirésias*,

una de las descripciones bretonianas, los ojos y las cabezas modernas de cera, generan emociones de éxtasis, furor y espanto. En dicha novela escrita entre 1933-1936, el autor redacta que estas cualidades debieran provocar una turbación física en quien las contempla. Breton hace una analogía entre los ojos de algunos personajes literarios con las modernas cabezas de cera y escribe en ambos casos que se caracterizan: «por la sensación de un golpe de viento en las sienas susceptible de ocasionar un verdadero escalofrío».

1917 (Las tetas de Tiresias). El crítico de arte, define el drama surrealista como el reconocimiento de una realidad por medio de la creación imaginativa que se encuentra por encima de la realidad cuando emplea la preposición francesa 'sur' (encima) como prefijo. El surrealismo no es meramente una realidad representativa. Dado que 'por encima' puede definir, aquello que queda cubierto u oculto por la cosa de la cual se está refiriendo de la realidad; entonces deduzco que el surrealismo, se define como una creación que encubre una "realidad". En términos freudianos, se trata de una realidad constituida por deseos, instintos y recuerdos en la que el pensamiento racional no tiene acceso. Tiempo después, Breton como parte de una demostración pública de admiración a Apollinaire, decidió utilizar el término 'surrealismo' para nombrar el movimiento que él encabezaría tiempo después.

De cualquier forma, la desmembración o el cuerpo deshecho se convirtió en el paradigma de los orígenes del surrealismo cuyo objetivo fue, –en un principio–, la denuncia de lo que el estado francés deseó ocultar, así como la búsqueda de la belleza convulsiva, lo maravilloso y la libertad en todos sus sentidos. El movimiento surrealista anheló idealmente una liberación espiritual, social y económica manifestándose en contra de una sociedad hipócritamente acatada a reglas de decoro y a una burguesía naciente identificada con la economía capitalista. A diferencia de otras vanguardias, ésta no rechazó el pasado, sino que lo incluyó dentro de sus preferencias creativas, sobre todo, el primitivismo. El inconsciente se manifiesta en algunas prácticas primitivas, el sueño y el automatismo porque conllevan a una forma de comportamiento espontáneo que conduce a una liberación espiritual que de otro modo estaría contenida. La espontaneidad entendida como aquello que pudiese realizarse por propia voluntad, sin estar coaccionado u obligado al decoro moderno, fue requisito imprescindible para alcanzar dicho objetivo. Los surrealistas intentaron dejarse llevar por sus impulsos naturales, sin atender a lo que dictaba la razón o la convención social.

Georges Bataille, con frecuencia transpone el tema del primitivismo, el mito y el sacrificio clásico a un nivel metafórico para introducir la cuestión del exceso con la creatividad. Esta búsqueda se hace clara en muchos de los ensayos que publicó antes y después de la revista surrealista *Documents*<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> La revista publicó en París quince números en dos volúmenes entre 1929 y 1930 con una variedad de artículos ilustrados cuyo temática versa sobre la etnografía, arqueología, antropología, estudios sobre sacrificios, rituales y arte primitivo. La importancia de la revista, en esta línea de investigación, fue el resurgimiento del primitivismo ya que se convirtió en una fuente visual del arte surrealista en la década de los treinta. La contribuciones más destacadas fueron redactadas por Georges Bataille, Georges Limbour, Robert Desnos y Michel Leiris. Dichas personalidades disidentes, anteriormente miembros del grupo surrealista ortodoxo, compartieron una perspectiva de índole bajo materialista muy diferente al pensamiento idealista de Breton. La crítica de Bataille en contra del idealismo bretoniano fue definida por él como la obsesión de una forma *ideal* de la materia y que se acerca más a lo que la materia debería ser provocó una respuesta virulenta asentada en el *Segundo Manifiesto* de Breton (1930).

En dicha revista hace referencia<sup>65</sup> a los *Annales médico-psychologiques* (1924) de un supuesto doctor Borrel. El médico narra que la mañana del 11 de diciembre paseaba por el bulevar de Mènilmontant, cuando llegó a la altura del cementerio *Père-Lachaise*, observó a un joven que miró fijamente al sol y recibió de sus rayos la orden imperiosa de arrancarse un dedo; sin pensarlo, lo arrancó completamente. Dicho relato, no hace sino confirmar, la asociación que Bataille hace en términos generales de las prácticas primitivas con las experiencias interiores de algunos enfermos mentales; en concreto, la conocida mutilación sacrificial de la oreja cortada de Vincent van Gogh. De acuerdo con Bataille, la práctica primitiva de arrancarse los ojos, la circuncisión, la extracción de un diente, la ablación de un dedo o cualquier fragmento corporal es una práctica análoga a la automutilación violenta que sufren los dementes. Y es que la demencia, –de acuerdo con el autor–, no hace más que eliminar los obstáculos que en las condiciones normales se oponen al cumplimiento de un instinto tan elemental como el impulso contrario que nos hace comer (2008, p. 86). La tesis de Bataille, queda demostrada en la descripción de las relaciones perturbadoras que el pintor mantuvo con el sol y cuyas sugerencias están representadas en las pinturas de girasoles ya sea erguidos o dentro de floreros. El autor, descubre, que la asociación de la estrella con la luz también está presente en los candelabros, velas, así como lámparas de gas que reprodujo en sus lienzos Van Gogh. Bataille distingue en algunos libros sobre el pintor que la obsesión con el sol aparece en el periodo de París (1886-1888) donde aparece un crepúsculo. Y el sol no aparece "en toda su gloria" hasta 1889 durante la estadía del pintor en el asilo de alienados de Saint-Rémy, después de la automutilación. Y como es de suponer tras la partida de Saint-Remy (enero de 1900) y hasta el suicidio (julio de 1890) el sol de gloria desaparece casi enteramente de las telas.

Es conocida la correspondencia que el pintor mantuvo con su hermano Theo, donde evoca en varias líneas, sus creencias sociales y religiosas, así como sentimientos al respecto; en particular, la conciencia unánime de los burgueses. En una de las cartas dirigidas a su hermano, Van Gogh escribe que se considera a sí mismo un ser despreciable porque tiene escrúpulos de conciencia pueriles de índole social y religioso y desea a como de lugar liberarse de ellas. No sabe cómo: «No sabremos decir nunca qué es lo que nos encierra, lo que nos cerca, lo que parece enterrarnos, pero sentimos, sin embargo, no sé qué barras, qué rejas, qué paredes... Tú sabes cómo puede desaparecer la prisión...Además la prisión se llama algunas veces prejuicio [...] falsa vergüenza (Van Gogh 2003, p. 45)».

Es, así pues, que tomando en consideración ambas narraciones, la interpretación de Bataille y las cartas de Van Gogh, interpreto que el pintor neerlandés, sacrificó

<sup>65</sup> Ensayo publicado en *Documents* acompañado del título *La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent van Gogh* (1930).

y perdió su oreja para dársela al sol, a cambio, de una 'liberación espiritual' cuando simbólicamente se la entrega a una joven en un burdel. El gesto del pintor de cortarse la oreja, es un sacrificio para el sol que lo reclamó en una de sus alucinaciones o delirios, cuya ganancia fue la obtención de una catarsis. El burdel significa precisamente el lugar en el que se ejerce la prostitución, establecimiento que más repugna el decoro de la sociedad. Se trata, en mi opinión, de un acto de redención que pone en libertad al pintor a través de su propia carne para superar los obstáculos religiosos y sociales que pudiesen haberlo contenido en algún momento. La mutilación de una parte del cuerpo y subsiguiente suicidio en el campo, resulta ser un signo sagrado de reconocimiento a su espíritu.

Antonin Artaud, quien participó en el movimiento surrealista de 1924 a 1926, escribe que Van Gogh, murió por haber sido corporalmente el campo de un problema, en torno del cual, desde sus orígenes, se debate el predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otro (1999, p. 17). El ensayista francés se identifica con el pintor a razón de los efectos de alienación, un hombre mutilado por la sociedad. De acuerdo con él, la alienación se manifiesta cuando la sociedad evita ciertas voluntades con respecto al sexo y las eclipsa a razón de preceptos religiosos. Y ello es justamente, el terreno en el que el Van Gogh fue casto, casto como ni una virgen ni un serafín podrían serlo, porque son ellos, justamente los que han promovido y alentado en sus inicios la gran maquinaria del pecado (p. 9).

Al retomar nuevamente el argumento que plantea Bataille, él sugiere que los enfermos mentales, suelen liberarse del sentido de culpa que los acongojan y vinculan sus mutilaciones con un delirio religioso o con sentimientos de culpabilidad. El significado de 'sacrificio', expresa un impulso revelado por una experiencia interior<sup>66</sup> o de manera inconsciente. En un ensayo posterior, Bataille define al sacrificio en términos marxistas, primitivos y cristianos<sup>67</sup>. Dice que a través de esta práctica se crea un objeto de culto a razón de la pérdida del gasto incondicional. En el gasto destaca la pérdida, que debe ser lo mayor posible para que el consumo adquiera su verdadero sentido. Asimismo, el culto implica también la noción de pérdida, un derroche sangriento de hombres sacrificados. En el sentido etimológico del término, el sacrificio no es más que la producción de un objeto sagrado. Desde un principio, se advierte que las cosas sagradas se constituyen

<sup>66</sup> La experiencia interior la entiende Bataille como un arrobamiento que permite experimentar al individuo una condición ajena y desconocida sin acotarse a normas establecidas de índole religiosa o social. Es la creación de una defensa consciente. Describe un desgarramiento de la experiencia y existencia individual desde dentro y fuera de sí mismo, un encuentro con toda una suerte de fuerzas que alcanza hasta el límite de lo posible. Al alcanzarse dicha experiencia se fusiona el espíritu con lo sagrado. Si bien Bataille, abandona, su ideología cristiana, continuamente hace referencia a ella.

<sup>67</sup> La definición de sacrificio se encuentra en otro ensayo bajo el título *La noción de gasto* (1933).

mediante una operación de pérdida; en particular, el existo del cristianismo: «debe explicarse por el valor del tema de la crucifixión denigrante del hijo de Dios, que lleva la angustia humana a una representación de pérdida y de la degradación sin límite (2008, p. 115)».

Bataille se asoció a la revista *Documents* en el verano de 1928. No tuvo la intención de establecer definiciones exhaustivas sobre las bellas artes cuanto conferirle un orden simbólico religioso por medio de la exhibición de toda suerte de instintos, deseos e impulsos invertidos en cualquier objeto. El sacrificio fue en términos generales, una forma de ritual cuyo significado quedó desconocido, e inclusive, eclipsado dado que fue considerado un fenómeno ofensivo en la sociedad moderna. El decoro prohibió cualquier referencia a la muerte, en particular, la muerte natural y la descomposición orgánica, que se tornó demasiado asquerosa para contemplar o hablar de ella. El objetivo del autor fue claro, trasgredir las normas relativas al decoro de la sociedad parisina. El decoro no sólo concernió la observación de las normas socialmente establecidas cuanto religiosas también. La repugnancia hacia la carne es considerada por Rudolf Otto, teólogo francés, como la lucha de ésta contra el espíritu en el idealismo moral que constituye la religión cristiana. Para el autor dicha oposición alude a una distinción dualista. La 'carne' es el ámbito 'inferior' de la naturaleza donde las pulsiones se hallan determinadas instintivamente; en cambio el 'espíritu' designa los intereses superiores, la prevalencia y el dominio sobre lo meramente instintivo. Y es por medio de la medida, el orden, la prudencia y el decoro como se alcanza dicha superación espiritual. Dicho comportamiento genera un dominio y vencimiento del ámbito inferior en favor del superior:

A menudo, la idea de «carne», que en principio es puramente metafórica, se interpreta de forma realista. Es decir, el combate contra la autonomía de los instintos se equipara a la lucha contra la carne, el cuerpo, los miembros. El propio cuerpo se convierte en el «hermano asno», terco y rebelde, que uno querría perder de vista y al que, en todo caso, debe apalearse y fustigar. Acabamos de ver cómo aquello contra lo que se lucha, el instinto, el deseo, la pasión, se vincula siempre a una excitación biológico-corporal, a la alimentación opípara, al amaneramiento en el cuidado del cuerpo, al bullir de la sangre, a su acaloramiento o enfriamiento (2009, p. 193).

En este contexto, el sacrilegio y el uso profano de lo sagrado, fueron factores determinantes del surrealismo cuyo tono residió en la acentuación del bajo materialismo en dicha revista. Bataille en una ocasión manifestó con cierto disfemismo, que un templo religioso y el rastro eran lo mismo, el lugar en donde se realiza la matanza de seres vivos y la exhibición de la carne. Por caso, en *Documents* 6 (1929), el filósofo, puntualiza que el sacrificio del ganado siempre se lleva a cabo en lugares ocultos de la ciudad como consecuencia reticente de los habitantes de enfrentar dicha violencia, a pesar de que esta gente saborea con deleite la carne:

En el presente el matadero es maldito y puesto en cuarentena como un barco infectado de cólera. Pero las víctimas de esa maldición no son los matarifes o los animales, sino esa Buena gente que ha llegado a no poder soportar más que su propia fealdad, una fealdad que responde en efecto a una enfermiza necesidad de limpieza, de pequeñez biliosa y de tedio: la maldición (que solo aterroriza a quienes lo profieren) los obligue a vegetar tan lejos como sea posible de los mataderos, a exiliarse por corrección en un mundo amorfo donde ya no existe nada horrible y donde, sufriendo la indeleble obsesión de la ignominia, se ven reducidos a comer queso (2008, p. 50).

Las imágenes que acompañan el texto de Bataille pertenecieron a uno de los mataderos de *La Villette* en París, reproducidas por el fotógrafo francés, Eli Lotar (fig. 23 y 24). El fotógrafo trabajó por encargo del autor en la realización de una serie de imágenes que acompañaron la definición crítica del vocablo 'Abattoir' (matadero). Una de ellas, evidencia trozos de carne en descomposición; mientras que otra fotografía, muestra los intestinos de un buey. En ambos casos, los trozos de carne están sobre el pavimento. La exhibición de la carne en las aceras expuesta a la vista de los habitantes de la ciudad, trasgrede los preceptos de decoro de los ciudadanos de París. De igual forma, la yuxtaposición de ambos materiales (orgánicos e inorgánicos), en mi opinión, constituye una crítica al pensamiento predominante burgués que comulga con conceptos peyorativos relativos al primitivismo y una noción tergiversada de la noción de progreso y civilización. Por último, fue una táctica de la vanguardia surrealista exponer y desafiar los preceptos prevalecientes acerca de lo "higiénico". A pesar de ello, Lotar expuso con éxito en Bruselas junto con otros fotógrafos como Man Ray, Lászlo Moholy-Nagy, Germaine Krull, André Kertész y Berenice Abbott.



**Fig. 23** Eli Lothar, *La Villette Abattoirs (Aux abattoirs de la Villette)*, 1929, impresión sobre gelatina de plata, 6.5 x 9 cm, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, París.



**Fig. 24** Eli Lothar, *La Villette Abattoirs (Aux abattoirs de la Villette)*, 1929, impresión sobre gelatina de plata, 6.5 x 9 cm, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, París.

El etnólogo francés, Michel Leiris, colaborador de la misma revista, en el ensayo *L'homme et son intérieur* (El hombre y su interior) publicada en *Documents*, 5 (1930), narra que una mujer se encuentra en una carnicería frente a una carcasa destripada. Ella intenta no desmayarse y pregunta ante la vista de semejante cosa: «¿no tenemos otra cosa más que vileza en el interior de nuestros cuerpos?». Leiris sugiere que la vista de las vísceras, es terrible para algunas personas; sin embargo, en ocasiones es necesario exhibirla para que el ser humano adquiera conciencia sobre sí mismo y sobre su existencia aunque hay cierto aspecto en la sociedad que se maneja de modo inherente, vergonzoso o aborrecible y que nunca puede ser tratado o referido abiertamente, con respecto al sacrificio y a la muerte.

Benjamin, teniendo en cuenta lo anterior escribe en *El Narrador* (1936), que desde hace una serie de siglos se percibe que la conciencia colectiva del concepto de muerte ha sufrido una pérdida de ubicuidad, así como fuerza expresiva. Dicho proceso se ha acelerado hasta llegar al siglo diecinueve, donde la sociedad burguesa, por medio de mecanismos higiénicos y normas sociales, produjo un efecto contrario, facilitarle a la gente la posibilidad de evitar la visión de la descomposición de la materia orgánica. La muerte fue en antaño un proceso público y significativo en la vida de un individuo; sin embargo, morir, en la modernidad, es un proceso que se sitúa cada vez más lejos del mundo perceptible de los vivos:

Hoy los ciudadanos; en espacios intocados por la muerte, son flamantes residentes de la eternidad, y en el ocaso de sus vidas son depositados por sus herederos en sanatorios u hospitales. Pero es ante nada en el moribundo que, no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida y ése es el material del que nacen las historias (2001, p. 120-121).

Por lo demás, la descripción sórdida de todo tipo de prácticas sacrificiales aparecen difundidas en la revista. La práctica del sacrificio entendida como rasgo fundamental de la experiencia humana, está presente en la descripción de dicho

rastró local; la descripción de altares aztecas donde fluyó sangre acompañada de la reproducción del Códice Borgia; las reproducciones de las creaciones del artista francés André Masson; así como, los relatos de algunas experiencias místicas. Tal fue el relato de la revelación e impulso espontáneo que sufrió Leiris. Narra en la revista y posteriormente en *L'Âge d'homme*, 1939 (La edad del hombre) que visitó en 1927 el Templo de Zeus y no pudo resistir el deseo de ofrecer una libación a las ruinas; recuerda que fue un hermoso día soleado, se escuchaban sonidos de insectos, y el aire olía a pino: «Tuve el sentido [...] espontáneo de que ofrecí un sacrificio, con todo lo que esta palabra implica, místico e intoxicante (1992, p. 28)».

Cabe señalar que la producción literaria de dichos surrealistas disidentes sobre el “sacrificio” como denuncia al pensamiento rígido de la sociedad francesa, parece estar estrechamente vinculada con los conceptos de lo ‘sagrado’ y lo ‘numinoso’. Éste es un neologismo acuñado por Otto en 1917, para referirse al poder de lo sagrado en la inducción de sentimientos contradictorios de misterio, terror, y fascinación: «El contenido cualitativo de lo numinoso –que se presenta bajo la forma de misterio– [...] está constituido de una parte que atrae, capta, embarga, fascina. Ambos elementos, atrayente y retrayente, vienen a formar entre sí una extraña armonía de contraste (2005, p. 50)». De tal forma que el núcleo de dicha manifestación dual de lo sagrado operó por medio del sacrificio.

En cuanto a Masson se refiere, cabe mencionar, que sus primeras naturalezas muertas a menudo incluyen dagas. Inclusive, Georges Limbour, poeta francés y surrealista en contra del idealismo bretoniano, en el ensayo publicado en *Documents 5*, (1930), etiqueta al pintor como ‘Masson le dépeceur universal’ (El desmembrador universal). El pintor realizó las litografías que ilustraron la novela erótica más conocida de Bataille, *La historia del ojo* (1928), la cual se establece en una cadena de imágenes de fragmentos del cuerpo que continuamente se sustituyen unas a otras: oídos, huevos, testículos culminando con la imagen de un ojo en un sexo femenino. Bataille, presencié la enucleación y muerte del torrero Manuel Granero y Valls en 1922 durante una visita en Madrid. En la novela dicho evento se incorpora en la narración; la protagonista Simone se coloca en el culo un testículo blanco de toro, el otro se lo come, y el ojo de Granero saltó fuera de su rostro. En el desenlace, yace el cadáver de un sacerdote, se le recorta la carne y ligamentos con unas tijeras finas para luego arrancarle de la órbita el ojo e insertarlo en el pubis de la protagonista (1981, p. 87-103).

De acuerdo con Barthes esta novela es realmente la historia de un objeto, las aventuras de una cosa, en este caso, un ojo, que cambia simplemente de propietario. Es un órgano que sin duda pasa de mano en mano y de imagen a imagen: «se trata de la narración de una migración, el ciclo de sus avatares [...] por los que pasa lejos

de su ser original, según la pendiente de una imaginación que lo deforma, sin por ello abandonarlo (2003, p. 325)». Según Barthes, Bataille, narra una descripción de la migración del ojo hacia otros objetos (y por consiguiente hacia otras funciones distintas a las de “ver” hace de tales objetos sustitutivos, una relación afín, metafórica (puesto que todos son globulosos) y sin embargo, diferentes (puesto que están nombrados de modo diverso).

En fin, los surrealistas disidentes, reflejaron el dinamismo y las teorías del sacrificio que caracterizó el surgimiento del estudio de las bellas artes con un enfoque multidisciplinario, puntualmente, antropológico, etnográfico, sociológico y los estudios comparativos de las religiones de finales del siglo diecinueve.

De cualquier forma, Breton hace referencia a la fragmentación en el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), cuando define el sueño como una representación constituida por fragmentos de la realidad. Con respecto a la desmembración del cuerpo, cuenta que en una ocasión antes de quedarse dormido recuerda haber imaginado que una ventana parte a la mitad a un hombre. Ello insinúa que el aislamiento de un objeto en la composición de una imagen es tan significativo como la integración de yuxtaposiciones incongruentes de entidades independientes. El cuerpo desmembrado, visto como fragmentación del cuerpo o del cadáver, –que en esta investigación viene a ser lo mismo—, también se asocia con la alteración corporal de los cadáveres exquisitos del surrealismo (1925). Aquel juego que consistió en que varias personas componían una frase o un dibujo en cada uno de los pliegues de un papel sin que ninguna de ellas podía saber qué habían escrito o dibujado los anteriores. En los dibujos, el azar, se traducía en fragmentos trazados temporalmente en la hoja de papel doblada, cuando acababa el juego, al extender el papel, figuraba una especie de cuerpo hecho con fragmentos.

Considero que la fragmentación del cuerpo referida en los casos precedentes entre otros, dio lugar a la usanza del fotomontaje en el movimiento surrealista y vanguardias afines. Si bien, dicha técnica se practicó desde el decimonónico, no es casual, que el término ‘fotomontaje’ haya sido inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, para designar un quehacer o proceso artístico que utilizó la introducción de imágenes recortadas (destruidas) para generar nuevas configuraciones inéditas y más complejas. Es decir, una pérdida y ganancia implícita en la destrucción de referentes fotográficos para la consecución de una composición fotográfica que se aprecia por encima de la ‘realidad’. Esta técnica se divulgó en el seno de la producción artística de la década de los veinte, principalmente en el surrealismo y cuyo efecto también fue notable en otros ámbitos. El verbo ‘montar’ proviene del francés *monter* (subir encima, armar) y éste del latín vulgar *montare* (subir una montaña), éste a su vez, de *mons, montis* (monte). En esta línea de

conceptualización, propongo, que el fotomontaje, pretendió ir más allá de mostrarse como una mera técnica que analiza la realidad, está por encima de ella. El fotomontaje también consiguió algo más que una obvia descontextualización del entorno por medio de diversos fragmentos de realidad, posee una función simbólica en relación a la noción del cuerpo fragmentado; una unidad significativa en la acción de cortar y pegar (una pérdida y ganancia análoga a la práctica de sacrificio ya analizada).

Al mismo tiempo, sustento en este trabajo, que la realización del fotomontaje, tiene cierta analogía con el automatismo ya que presupone una manía destructiva por medio de las manos. Esta tendencia, en ocasiones, suele ser meramente automática<sup>68</sup>. La mano, precisamente por su sencillez, se torna peligrosa. Se sabe libre de la intención de matar y por ello puede realizar cualquier operación. Lo que efectúa aparentemente concierne solamente a las manos, su agilidad y capacidad de rendimiento, su inocua utilidad. En cualquier momento en que este efecto mecánico de destrucción de las manos, transformada en un complejo sistema técnico, suministra la parte automática, irreflexiva del proceso resultante (Canetti, p. 2005, p. 258). En este sentido, la técnica del fotomontaje inscribe el mismo proceso destructivo en el irreflexivo juego de los dedos en cualquier individuo; cuando quiebra los cerillos; se arranca los padrastrós de la propia mano o en su defecto se muerde las uñas; se arruga el papel hasta transformarlo en una bola compacta o se rompe en pedazos antes de tirarlo; cuando se dobla la servilleta una y otra vez; se doblan los palillos de dientes en la mesa, o se hacen bolitas con migajón del pan que ha sobrado después de comer.

Para el artista checo, Karel Teige, que mucho más tarde, se incorporó al surrealismo, la fragmentación sirvió como herramienta para criticar a la burguesía y al capitalismo y como manifestación en contra de lo que él suponía una falsa reivindicación de libertad pregonada por el comunismo. El grupo surrealista checo fue uno de los más activos que surgió en el extranjero. Disfrutó de excelentes relaciones con el 'Partido Comunista Checo', y uno de los intelectuales comunistas, Závěš Kalandra, manifestó un juicio positivo en relación a los ideales políticos surrealistas. Incluso, Breton anheló que dicha ideología pudiera ejercer influencia en el comunismo francés. Teige supuso plausible que sus creaciones se acercaran a todas las clases sociales a razón de la desmembración de la figura femenina hecha con recortes fotográficos de revistas ilustradas y sus múltiples aplicaciones creativas, entre ellas, el fotomontaje. A razón de la fotografía buscó aproximarse a la libertad, bandera con la que navegó en sus orígenes el surrealismo. El artista proclamó que el surrealismo había abierto nuevos horizontes para la participación de todas las clases sociales y económicas en el arte aludiendo a nociones de revolución o liberación del individuo. La fotografía

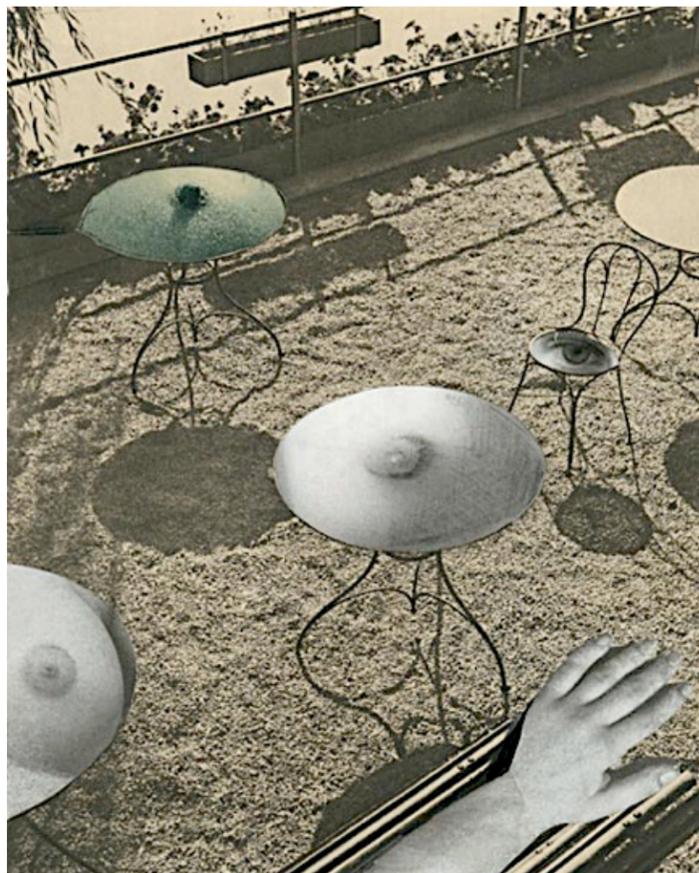
<sup>68</sup> Falta de intervención de la voluntad, la reflexión o la conciencia plena en la realización de movimientos o actos mentales; experimentación en boga en el movimiento surrealista.

no se hallaba atada al mercado especializado; cualquiera podía operar una cámara (incluyendo un obrero); ampliaba la visión e imaginación del artista no profesional. Según él, la fotografía confiscaría el arte de la burguesía, a su vez, uniría a la clase trabajadora con el mundo en la lucha de clases.

Algunos fotomontajes citan fragmentos arquitectónicos, paisajes naturales y espacios urbanos que componen figuras femeninas híbridas, por lo regular, desnudas, decapitadas o desmembradas. Teige, influido por la belleza convulsiva o lo maravilloso, incluye la representación de interiores burgueses decimonónicos, ruinas románticas y la yuxtaposición del pasado con maniqués modernos. En otras obras, combina la figura de la mujer con atuendos pasados de moda, corsés, ligas y sombreros con construcciones de hierro. Posteriormente, incluye el cuerpo desprovisto de sexo. Teige arguyó que la falsa reivindicación de libertad comunista había sido el blanco de su práctica surrealista. Su objetivo fue tripartito: confirmar que el surrealismo era un arte revolucionario acorde con la ideología marxista; presentar una postura personal del realismo socialista; y denunciar, una realidad indigna porque los nexos humanos fueron degradados a relaciones entre objetos, el cuerpo era un objeto más en el mercado.

En el mundo inanimado de los objetos, o del cuerpo visto como objeto, el fetichista intenta organizar su propio ser. De acuerdo con ello, aprecio que el artista checo, tiene inclinación fetichista por ciertas partes del cuerpo para la creación de fotomontajes, -quehacer creativo relacionado con la manía destructora de recortar imágenes de catálogos de moda o fotografías (fig. 25). Entre 1922 y el año sucesivo, la máquina fue el asunto que ocupó gran parte de su obra y que dejó a un lado durante un periodo relativamente breve. Dicho tema, sin embargo, reaparece en los fotomontajes realizados a mediados de la década de los treinta. La máquina es el accesorio y contrapunto en las curvas de la figura que aparece siempre fragmentada, en particular el ojo y el pecho, sujetas a distorsiones y convulsiones variadas.

El pecho fragmentado aparece primeramente en el diseño de la cubierta de la revista de Teige titulada *Pantomima* (1926) y está omnipresente en la mayor parte de su quehacer artístico a partir de 1936. La presencia de la figura femenina interrumpe el contexto temporal en la narrativa de sus fotomontajes. Es con el fotomontaje, que Teige encontró un modo de expresión material; no tanto en el empleo de materiales diversos como la arena, trozos de tela o papel periódico como en los collages cubistas, sino invirtió las imágenes fotográficas de su contexto original. En sus escritos de 1922 a 1933, siguió estrechamente la asimilación eventual del materialismo dialéctico de Marx, hasta la transición gradual del idealismo de Breton, concretada particularmente mediante la técnica del automatismo, que consistió en la escritura y el dibujo espontáneo.



**Fig. 25** Karel Teige, *Collage no. 326*, 1947, papel, 20.8 x 16.4 cm, Colección Památník národního písemnictví, Praga.

Hasta cierto punto, el artista checo consideró el fotomontaje sinónimo del *collage*, con ciertas diferencias. El fotomontaje desde luego consiste en la unión de fragmentos de reproducciones de fotografías, mientras que el *collage*, se vale de fragmentos de papel y otros materiales. No obstante, de acuerdo con Teige, el *collage*, estuvo demasiado arraigado con el cubismo y el fotomontaje expresa un cambio revolucionario en los medios de comunicación de la época. Se trata de un quehacer mecánico que obedece a las necesidades de la propaganda política y tiene similitudes con el cine. La influencia del filme es evidente, ambos tienen un común: el montaje de marcos individuales en secuencia. La cinta mediante la proyección de fotogramas de forma rápida y sucesiva a través del tiempo; el fotomontaje en el montaje de fotografías sobre papel cuya función es análoga a los marcos individuales de una película: «El fotomontaje es una síntesis óptica simultánea sobre una superficie. Podrá decirse que es un filme estático, una síntesis ilustrativa en la que entran en conflicto diversos elementos en una única superficie (1982, p. 198)». Por lo demás, las teorías de Teige al respecto fueron sustentadas con el término 'montaje' y ello le permitió relacionar la técnica con el filme.

Con respecto a la abolición de las distintas clases sociales y económicas, Benjamin con la idea de que el obrero tomara conciencia de su condición como productor sin perder de vista su naturaleza espiritual, también creyó necesaria la propaganda política para que todas las clases sociales y económicas participaran en el arte y de esta manera liberarse espiritualmente. De forma similar, su doctrina, recurre a la teorización de lo que ha dado en denominar el 'principio de interrupción'. Éste radica en fragmentar bruscamente la aparente plenitud en la narración dramática de este periodo; motivo por el que insiste retomar las nociones precedentes del montaje en la obra épica de Brecht para definir el fotomontaje. No hay que dejar a un lado, que el aparato escénico del dramaturgo alemán, tuvo un carácter ecléctico. La composición de elementos diversos integraron el escenario: luces, elementos narrativos en la actuación (carteles o textos), canciones que interrumpían la acción dramática, proyecciones que proporcionarían un comentario visual, como en las producciones de Picasator; y subtítulos que resumían los argumentos políticos de la obra, así como contenido de las escenas individuales. La yuxtaposición de estos elementos narrativos o épicos con la acción dramática incitó al espectador para que adoptara un papel crítico al desempeñar y evaluar las diferentes piezas de información, así como completar e interpretar ciertas zonas de indeterminación. De tal modo, que la interrupción o fragmentación explica la relación entre la producción de la época y la obra literaria. Por razones plásticas, Benjamin apela al fotomontaje que de acuerdo con él, se había transformado en una tendencia<sup>69</sup> y lo que tenía éste de vigente, lo transpone a la forma literaria; en particular, el teatro épico de dicho dramaturgo. De acuerdo con él, el teatro épico, no tiene que desarrollar acciones sino exponer situaciones. Esas situaciones, se obtienen interrumpiendo las acciones. El teatro épico, por tanto, incorpora un procedimiento de montaje como sucede en el cine, el radio y el fotomontaje. Lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta. En el teatro de Brecht, la interrupción sirve para evitar tratar la realidad tal cual porque no tiene la intención de reproducirla cuanto descubrirla. Ello, se genera en la interrupción del curso de los hechos; sólo que la interrupción no tiene, –según Benjamin–, un carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Lo que hace es detener el curso de la acción y así fuerza al público a tomar una postura edificante más que saturarlo con sentimientos. De tal suerte que «el montaje corta –interrumpe, quizás mejor– el contexto en que se inserta. Nada que decir, sólo mostrar; ninguna expresión ingeniosa. Afinidades y disonancias, pero no para describirlas sino para recordarlas (1975, p. 130)».

A finales de los veinte y durante la siguiente década, el contacto del artista austriaco Herbert Bayer con el surrealismo le brindó cierta libertad expresiva cuando comenzó a utilizar el fotomontaje. Había colaborado en la Escuela de la

<sup>69</sup> Ponencia titulada *El autor como productor* que presentó para el Instituto para el estudio del fascismo en París, el 27 de abril de 1934.

Bauhaus y experimentó con la maquetación y la tipografía. En 1936, comenzó la realización de una serie de fotografías llamadas ‘fotoplastiks’, término que Moholy-Nagy, utilizó para describir los fotomontajes de este artista. Fue con la creación de los ‘fotoplastiks’ que Bayer reunió el potencial escultórico del medio en la creación de ambientes y entornos oníricos. Si bien, la mayoría fueron investigaciones sobre la reproducción escultórica, en las cuales experimentó con figuras geométricas, algunas recurren a la imaginería surrealista como la utilización de esculturas clásicas, objetos anticuados y partes de cuerpos (manos y ojos) yuxtapuestos con entornos artificiales y naturales. Las imágenes integran la deformación e insustancialidad, a veces, simbólicamente erótica. Cuando Bayer describió la técnica del fotomontaje, utilizó con frecuencia la palabra ‘surreal’.

Elizabeth Otto, plantea que algunos fotomontajes de los artistas de la Bauhaus, entre ellos, Bayer, crearon figuras fragmentadas que contribuyeron a la construcción de una noción de masculinidad en relación con el programa de dicha escuela, cuya intención fue rehacer el mundo. De acuerdo con su perspectiva, a veces, las obras sugieren una remodelación de la experiencia humana posterior a la Primera Guerra Mundial; a menudo, aparecen figuras híbridas que evocan tecnológicamente hablando, la conformación de una nueva unidad, la que corresponde al artista como constructor. En otros casos, los fotomontajes reúnen formas diferentes que aluden al tema de la virilidad y que constituye desde el héroe apreciado con sorna hasta aquel que ha sido violentamente minado. Hay otras imágenes que experimentan con identidades en las que el género y la sexualidad se presentan de manera juguetona. En este caso, las composiciones que se comprometen con la noción de masculinidad, evidencian un cuerpo regimentado y estandarizado, efecto de la guerra (2009, p. 34).

Hay un autorretrato de Bayer en donde se observa el torso del artista reflejado en un espejo, él mira con asombro porque se ha convertido en yeso o mármol. Se espanta cuando descubre un hueco en su brazo que revela un interior endurecido, mientras que el otro, sujeta el pedazo faltante. El personaje parece no estar consciente que él tiene la pieza que ha perdido. ¿Es incapaz de sentir dolor o cualquier otro tipo de sensación? Fue común que el diseñador cortara y desplazara pedazos del cuerpo humano, en este caso, una rodaja que imita una forma geométrica. El cuerpo se multiplica, cortado en rodajas, y a su vez, duplicado en el espejo...afín a la estructura geométrica propia de la Bauhaus (fig. 26).

Florence Henri, fotógrafa neoyorquina, por lo regular identificada con la Bauhaus, deformó la “realidad” con formas geométricas y abstractas y recurrió a los espejos, así como a los encuadres para conseguir efectos que distorsionaron la figura humana. Moholy-Nagy, exhortó a sus alumnos para que experimentaran con el

espejo y vidrio transparente, entre otros materiales industriales y arquitectónicos porque poseían una apariencia lustrosa, limpia y lisa cuya asociación con la ‘era maquinal’ fue axiomática y su superficie reflectora permitió nuevas construcciones e interpretaciones del espacio. Los espejos le permitieron a Henri explorar extensiones de índole espacial, o al contrario, fragmentaciones del cuerpo (fig. 27).

En el autorretrato de la fotógrafa, no son las manos las que recortan y pegan. Ni siquiera es la imagen especular la que fragmenta el cuerpo, cuanto la mirada de la artista, el ojo que mira a través de la máquina fotográfica haciendo que el resto del cuerpo se pierda en el espacio.

En relación al órgano del ojo, parece imposible pronunciar otra palabra que no sea seducción, pues nada es más atractivo en el cuerpo, –dice Bataille: «Pero la seducción extrema probablemente está en el límite del horror [...] el ojo podría ser relacionado con lo *cortante*, cuyo aspecto provoca igualmente reacciones agudas y contradictorias (2005, p. 37)». Al tiempo de la reproducción de dicho autorretrato, Henri se había instalado en París. Si bien, la fotógrafa estuvo vinculada con los anti-surrealistas dada su amistad y filosofía estética, no se aisló. Había exhibido junto con varios surrealistas idealistas muchas muestras de fotografía, así como publicado imágenes de su obra en revistas ilustradas surrealistas como *Variétés* (1929)<sup>70</sup> editada en Bélgica. Inclusive, exploró las mismas temáticas apreciados por los surrealistas evidenciando que los lindes entre vanguardias no siempre se hallan tajantemente limitados —valga la redundancia. Por caso, la práctica del cuerpo desmembrado no fue central al surrealismo sino que también se extendió a la Bauhaus, entre otros movimientos, y en este caso, el quehacer de Henri fue paralelo a los surrealistas.

La escuela de la Bauhaus, se inauguró en 1919, aproximadamente cinco meses después de que concluyera la Gran Guerra. Muchos de los maestros que ejercieron la docencia en dicha escuela instalada en aquel periodo en Weimar, fueron veteranos y subsistió, la creencia de un nuevo comienzo. Este primer momento de la ‘Staatliche Bauhaus’ (Casa de la Construcción Estatal), pretendió disolver los lindes entre las diferentes clases sociales, los géneros sexuales y las diferentes disciplinas artísticas. Walter Gropius, arquitecto alemán, fundador de la escuela con ideas socialistas, ideó dicha integración, deduzco, para la extinción de la fragmentación acaecida en la sociedad, efecto del capitalismo, y la aparición de un cuerpo desmembrado, consecuencia del enfrentamiento bélico. Es así, pues, que la integración de relaciones de igualdad, resultaría consonante en la construcción de dicho mundo nuevo, motor de un progreso histórico.

<sup>70</sup> *Variétés* fue una revista surrealista fundada por Paul-Gustave van Hecke, se creó en mayo de 1928 como una revista ilustrada. Los editores fueron Albert Valentin, Denis Marion y E. L. T. Mesens.



**Fig. 26** Herbert Bayer,  
*Autorretrato con espejo*, gelatina  
de plata, 1932, 39 x 29.3 cm,  
1932, Colección The Museum of  
Modern Art, Nueva York.



**Fig. 27** Florence Henri,  
*Autorretrato*, 1928, impresión  
sobre gelatina de plata, Colección  
Stiftung Ann und Jürgen Wilde,  
Pinakothek der Moderne, Munich,  
Alemania.

### 2.3. El «cuerpo-mercancía» en el surrealismo y los medios de comunicación masivos

La publicidad creció con el capitalismo, en consecuencia, se comprende bajo la perspectiva del entorno económico, social y cultural. Asimismo, las circunstancias que la hicieron posible, fue el desarrollo de los medios masivos, el crecimiento de la producción en masa, y por supuesto, una creciente clase consumidora. La producción en masa no sólo permitió la manufactura eficaz de una multitud de bienes de consumo, sino que creó la prensa de alta velocidad e hizo posible la publicación de revistas, carteles y afiches de circulación masiva. El crecimiento de dicha industria tuvo la necesidad de emplear a más trabajadores por lo que hubo una inmigración considerable a las ciudades –como se analizó en la primera parte de esta investigación. La convergencia de la disponibilidad de productos de marca, la habilidad de brindar una distribución a nivel internacional y el surgimiento de consumidores de clase media evolucionó lo suficiente para que en la década de los veinte y treinta, se estableciera una industria de la publicidad. De modo paralelo, la obstinación con el cuerpo desmembrado en el arte surrealista no únicamente fungió en un principio como respuesta ante las consecuencias negativas de la guerra, sino que la fragmentación del cuerpo se manifestó en el ámbito de la publicidad como un accesorio más de los bienes de consumo.

De acuerdo con Benjamin, la comercialización masiva tuvo sus antecedentes en el siglo diecinueve con la construcción de los pasajes o galerías comerciales en París<sup>71</sup>. La primera condición del florecimiento de dichos espacios coincidió con el comercio textil y con él, emergieron almacenes repletos de novedades y artículos de consumo especializados. Estos pasajes comerciales, –que en la década de los treinta estaban en ruinas– habían sido una manifestación de suntuosidad industrial cuyos espacios cerrados, cubiertos de cristal, y revestidos de mármol, se encontraron las tiendas más elegantes, cuidadosamente alineadas y alumbradas con iluminación de gas. Además, fueron edificadas con hierro, material que aparece por primera vez en la historia de la arquitectura; utilizado no sólo en los pasajes, cuanto pabellones de exposiciones y estaciones de tren. En fin, construcciones que servían a fines transitorios... (2005, p. 38).

Los apuntes, citas, observaciones, comentarios, reflexiones personales, sobre todo, aforismos asentados en diferentes tipos de papel, incluyendo algunos recortes de periódico, constituye un proyecto inconcluso que ocupó de 1927 a 1940 a dicho autor. Fue, así, que durante trece años, Benjamin se dedicó a registrar documentos

<sup>71</sup> Los pasajes cubiertos de París (*Passages couverts de Paris*) son considerados como los precedentes de las galerías o centros comerciales que se conocen hoy día. Éstos fueron construidos en la primera mitad del siglo diecinueve y a mediados del siglo París contó con 150 pasajes y la cifra disminuyó con la renovación urbana de Haussmann.

y textos relativos al comercio de artículos de consumo y su respectiva difusión, conforme a una concepción marxista relativa a la reificación de la cultura: «la imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías (2005, p. 49)».<sup>72</sup> No fue hasta después de su suicidio, que dichos fragmentos se estructuraron acorde a un criterio establecido, editados en el *Libro de los pasajes*. Esta publicación, dio a conocer su punto de vista respecto al fetichismo de la mercancía y la publicitación de los artículos de consumo, entre otros aspectos, que conformaron el conjunto de modos de vida y costumbres de la ciudad parisina en el siglo diecinueve.

La reunión y organización de dichos fragmentos póstumos traslada al lector al mundo decimonónico parisino y sugiere que los pasajes, espacios privados de índole peatonal abiertas en los dos extremos para el público con locales y tiendas especializadas, atrajeron alguna vez a las multitudes que vestidas con prendas, adornos y complementos de moda conformaron una nueva clase social como consumidores. Sin embargo, escribe Benjamin, que en su estancia en París, únicamente quedan los vestigios de lo que alguna vez fue el refugio de aquella mercancía, convertida en locales con bienes de consumo pasados de moda, como la exhibición de corsés y crinolinas, sugiriendo una especie de montaje ecléctico obsoleto, claramente anticuado<sup>73</sup>.

Dicho proyecto descriptivo fue el anhelo que inspiró al escritor denunciar el origen de la era del consumo masivo donde los productos se multiplicaron en proporciones monumentales en el siglo diecinueve, y que en la década de los veinte y treinta del siguiente siglo, generó la apertura de grandes almacenes comerciales; centros inmensos y abrumadores para una gran clientela. Las ruinas de los pasajes, a mi modo de ver, transportan al individuo a un mundo de ensueño. Se trata de una oscilación entre una experiencia colectiva de una fantasía y la realidad moderna ubicada en el periodo aludido; significa estar perpetuamente envuelto en una especie de quimera fragmentada cuya reminiscencia, aún presente está. El libro con un tono aforístico y fantasmagórico define a la cultura del consumo en términos marxistas:

<sup>72</sup> En palabras de Benjamin, seguramente influido por Adorno, los medios de comunicación y la reproducción mecánica fueron susceptibles de publicitar cualquier tipo de mercancía, mera imagen de una ilusión.

<sup>73</sup> VÉASE el catálogo de exposición *Poiret: King of Fashion*. (Poiret: Rey de la moda) que se llevó a cabo en el Museo Metropolitano de Nueva York en 2007. El ensayo "The Prophet of Simplicity" (El profeta de la simplicidad) escrito por Harold Koda y Andrew Bolton dice que el corsé en este periodo histórico fue obsoleto. El modisto francés, Paul Poiret, hacia finales del siglo diecinueve, liberó el cuerpo de la mujer del corsé. La cintura corseada, persistió casi sin interrupción desde el Renacimiento, dividió la forma del cuerpo femenino en dos grandes masas distintas (pág. 13).

La mercancía se ha transformado en un ídolo que aún producto de la mano del hombre, manda sobre los hombres. Marx habla del carácter fetichista del mundo de la mercancía. El carácter fetichista del mundo de la mercancía, surge del peculiar carácter social del trabajo que produce las mercancías...Es sólo la concreta relación social de los hombres que adopta aquí para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas (2005, p. 201).

Marx entiende el fetichismo de la mercancía, como el culto a la mercancía y la adhesión a los valores que representa; forma parte del capitalismo y es consecuencia de la existencia de la mercancía y del valor, del trabajo abstracto y del dinero que se produce cuando hay una doble naturaleza de mercancía. El valor mercantil, que es creado por el trabajo abstracto y representado por el dinero, constituye únicamente un vínculo social. La atribución del valor de la mercancía, sin embargo, debe ser tratada proporcionalmente según el valor 'humano' individual necesario para su producción. Y no es así, pues, el producto sólo se convierte en mercancía porque en él se representa una relación social "fantasmagórica" (en el sentido de que no forma parte de la naturaleza de las cosas). Aquí, el verdadero carácter de las relaciones de producción, aparece encubierto, por medio de la venta y compra de mercancía, envoltura de las relaciones de producción. El fetichismo de la mercancía oculta el contexto real: la subordinación del trabajo al capital y la explotación de la clase obrera. En la superficie de los fenómenos, la relación entre capitalistas y obreros aparece como relación entre poseedores iguales de mercancías. Todas las ideas ilusorias sobre la igualdad y la libertad engendradas por el capitalismo se apoyan en dicha forma tergiversada, inevitable en la sociedad capitalista, en la que se manifiestan las categorías económicas. La economía política burguesa, utiliza el fetichismo de la mercancía con el propósito de encubrir la auténtica naturaleza del capital y ocultar la causa verdadera de la explotación de la clase obrera (Marx, 2002).

Bataille, cuenta que durante su infancia, percibe que la mayoría de las personas, observan las chimeneas de las fábricas, ven únicamente en ellas, el signo del trabajo del género humano. Nunca se imaginan el escenario inhumano que se desarrolla oscuramente dentro de ese género humano. Da cuenta que nadie observa lo que se le muestra como la revelación de un estado de cosas violentas en el que se halla envuelta la producción masiva. La gente, no mira con espontaneidad, como lo hacen los niños o los salvajes. La apreciación de las cosas ha sido sustituida para considerarlas desde una perspectiva científica cuyo efecto es precisamente mirar una chimenea de fábrica tal cual, una construcción de piedra que forma un tubo destinado a la evacuación del humo a gran altura, es decir, una abstracción. No hay nada, más visible, sin embargo, que las formas arquitectónicas atemorizantes de las grandes chimeneas de fábrica, verdaderamente tubos de comunicación entre el cielo siniestramente sucio y la tierra barrosa y fétida de los barrios de hilanderías y tintorerías. Es demasiado notoria, la lúgubre suciedad que dejan atrás aquellos

enormes tentáculos, escribe el autor, el humo negro a medias inclinado por el viento, los montones de escorias y de limaduras, atributos posibles de esos dioses de un Olimpo de asco... (Bataille 2008, p. 51).

Así, pues, parece ser que para el escritor francés, la única forma de difundir la verdadera definición de *chimenea* es por medio de una aclaración exacta del significado de la palabra, enunciando las propiedades concretas que designan unívocamente, el trabajo humano y su respectiva función dentro de la sociedad. Dicha definición de *Chimenea de fábrica* (1929) fue publicada en la revista *Documents*. Acorde con Bataille, es imprescindible mostrar el error de las definiciones de esa índole, al insistir en el hecho de que una chimenea de fábrica pertenece a un orden completamente mecánico:

Apenas se eleva a la primera nube que la cubre, apenas el humo se enrolla en su garganta, es ya la pitonisa de los acontecimientos más violentos del mundo actual [...] motivo por el cual es más lógico dirigirse, para situarla en un diccionario, al chico aterrorizado en el momento en que ve nacer de manera concreta la imagen de las inmensas, de las siniestras convulsiones en las que va a desarrollar toda su vida y no a un técnico necesariamente ciego (p. 52).

De cualquier forma, en el fetichismo de la mercancía, las cosas comienzan a ejercer poder en sus consumidores. En realidad, la dominación proviene de las relaciones sociales que han adquirido una forma material. Esta materialización de las relaciones de producción del hombre o dependencia de él respecto al movimiento espontáneo de la mercancía, constituye la base de dicho fenómeno. El hombre se imagina que la mercancía, por su propia naturaleza, está dotada de propiedades misteriosas que no tiene en realidad.

La palabra fetiche viene del término portugués “feitiço”, que significa ‘hechizo’. Benjamin plantea al fetichismo como una ilusión óptica en el que se logra fantasear sobre aquellos espacios suntuosos y las cosas que alguna vez fueron exhibidas en los pasajes. El fetichismo se genera por medio de la producción de efectos sobre la realidad en los cuales ni el valor de cambio, como tampoco, el valor de uso, agota el significado de la reminiscencia de dichas cosas. El pasado, el recuerdo de lo que alguna vez fue, se torna presente. Esa presencia, sin embargo, queda oculta bajo la apariencia de las cosas, el fetichismo propiamente dicho. El escritor, cree que el acto de enfatizar el pasado en el presente, servirá de potencial para la expresión simbólica del gran sueño de la humanidad, la libertad. De lo contrario, el individuo quedara apoderado en una mera imagen recubierta por el fetichismo de las cosas que carece de verdadera realidad. Benjamin considera necesario interrumpir el sueño en el que está envuelto la humanidad y la única forma de escapar del hechizo que se ha apoderado del hombre es mediante el conocimiento que el ser humano posee sobre sí mismo, sobre su existencia y su relación con el mundo: «El siglo XIX

es el sueño del que hay que despertar: una pesadilla que pesará sobre el presente en tanto que no se deshaga su hechizo (Benjamin 2005, p.16)».

En un principio fueron los surrealistas los que reconocieron que la moda y sus vestigios en el presente poseían un poder mítico análogo con las imágenes de los sueños. Y fueron ellos quienes sintieron fascinación por lo anticuado; sin embargo, fue el surrealismo que quedó hechizado y apoderado en el reino del sueño. La novela *Le Paysan de Paris*, 1926 (El campesino de París) escrita por Aragon<sup>74</sup>, también describe el fetichismo de las cosas. En tanto que los pasajes de Benjamin parecen circular entre la realidad y la ensoñación en un imaginario colectivo, la narración de Aragón, es un umbral entre la subjetividad y la objetividad del ámbito privado y público al tomar la posición del campesino. Este aldeano, cual persona que ha vivido y trabajado en el campo, recién llegado a la ciudad, deslumbrado y encantado, trata como fetiches a los pasajes, escaparates, carteles y afiches publicitarios. La novela comienza con la descripción de la luz artificial que reina en las partes aledañas de los bulevares de la ciudad, en particular, el ‘Pasaje de la ópera’; pasadizos ocultos a la luz del día, iluminados en la noche con un resplandor glauco, semejante al súbito claror que irradia una pierna descubierta al levantarse una falda. Además de dicha reverencia a una parte del cuerpo en fusión con el pasaje, –considerado por el aldeano–, santuario de un culto a lo efímero y transformado en un paisaje fantasmal, la referencia a la desmembración del cuerpo está presente, cuando más adelante, el protagonista descubre en el mismo pasaje, un anuncio de una obra que se publicita en la ventanilla del Théâtre Moderne:

Lo que la imaginación designa así con traslúcido índice, es la pequeña barra de madera donde se despachan las entradas para el Théâtre Moderne. Se apoya en una empalizada gris, que a la hora del poniente adquiere tonos de tordo y en la que se abre una puerta de la librería Flammarion. Una cajera que cada vez que atravesáis su campo de visión, salmodia detrás de su taquilla el precio de los asientos y la naturaleza de los atractivos de su casa, de los que tres o cuatro fotografías enganchadas en la cabaña dan una idea simple y suficiente. *Este seno, estas piernas* resumen claramente la intención de los autores, como en la puerta de los cines las imágenes con revólver apuntado, barco arrastrado por los pies [las itálicas son mías] (1979, p. 69-70).

El Théâtre Moderne, establecido en 1825, se demolió por la mitad cien años después para permitir la prolongación del bulevar Haussmann. Y el campesino, en dicha novela, hace referencia a ello. Lee en el diario *L’Intransigeant* que aquel ‘enorme

<sup>74</sup> VÉASE Scholem, Gershom, & Adorno, W. Theodor. (Ed.). (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. (Manfred R. Jacobson & Evelyn M. Jacobson, Trans.). USA: The University of Chicago Press, pág. 488. El 31 de mayo de 1935 en París, Benjamin describió en una carta a Adorno, la concepción del proyecto de los pasajes. Le cuenta que cada vez que leía *El Campesino de París* de Aragon, por la noche recostado en la cama, no pudo leer más de dos o tres páginas porque su corazón comenzaba a palpar tan fuerte que tuvo que dejar el libro. Le asombró la cantidad de años que trabajó en un proyecto semejante al del surrealista y que de manera coincidente, los bosquejos preliminares de los pasajes se originaron en el momento en el que el Aragon publicó dicha novela.

roedor', una vez devorado la manzana que lo separaba de la calle *Le Peletier*, no tardaría en destripar el matorral que atravesaba con su doble galería el pasaje de la Ópera, para desembocar en diagonal en el boulevard *Italiens* (fig. 28).



**Fig. 28** Charles Marville, *Galerie de l'Horloge*, 1866, impresión de un negativo restaurado digitalmente, 27.3 x 31.4 cm, pasaje provenientes del uno de los pasajes de la Ópera, 1866. (Destruída en la prolongación del bulevar Haussmann en 1925), Colección GDC-Paris.

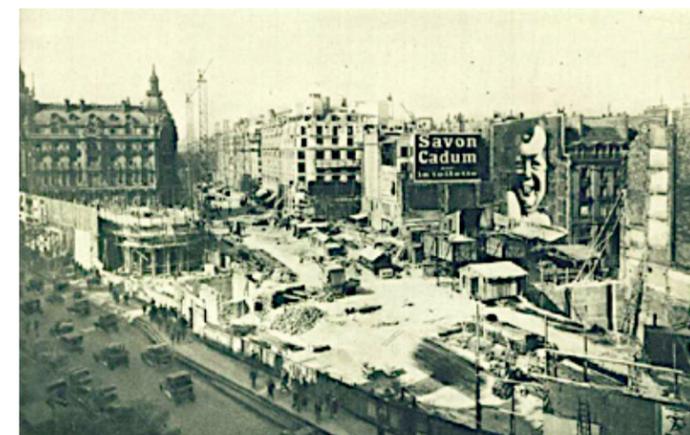
En virtud de ello, este fenómeno de renovación urbana junto con la fragmentación del cuerpo en torno el cual se cristalizó el movimiento moderno, la entiendo en este trabajo con la lógica vanguardista de la destrucción y la construcción (quizá ruptura). Nuevamente, el capital industrial, sus necesidades de producción, intercambio y consumo, plantearon transformaciones acorde a exigencias comerciales. Ya desde el siglo pasado, se plantearon teorías, metodologías y técnicas específicas para la reconstrucción de París, sumamente criticadas por algunos pensadores anticapitalistas; entre ellos, la inclusión de una cita de Benjamin en su proyecto inconcluso:

En tiempos de Haussmann, se necesitaban las nuevas vías que él hizo...Es el primer rasgo que choca en su obra: el desprecio de la experiencia histórica... Haussmann traza una ciudad artificial [...] Las vías de Haussmann no suelen tener utilidad y nunca tienen belleza. La mayoría son aberturas sorprendentes que parten de cualquier sitio para desembocar en ninguna parte, invirtiéndolo todo a su paso; cuando hubiera bastado con doblarlas para conservar preciosos recuerdos... No hay que acusarlo de haber haussmannizado demasiado, sino demasiado poco. A pesar de su megalomanía teórica, en la práctica, en ninguna parte ha visto con suficiente amplitud, en ninguna

parte ha previsto el futuro. Todas sus vistas carecen de amplitud, todas sus vías son demasiado estrechas. Ha tenido una mirada grandiosa, pero no ha mirado ni a lo grande, ni con justicia, ni a lo lejos (2005, p. 158).

Los bulevares, un sistema amplio de planificación urbana, incluyeron, comercios, bancos, tiendas de todo tipo y la plantación de nuevos árboles. La nueva construcción deshizo edificios, desplazó a muchas personas, y destruyó barrios que habían sobrevivido desde hace muchos años. A propósito de ello, los ingenieros de Haussmann inventaron una máquina para arrancar árboles que permitió trasplantar ejemplares de treinta años con follaje, creando en un abrir y cerrar de ojos, aparentemente de la nada, avenidas con sombra. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de artista demoledor, –añade Benjamin. Se sintió llamado a hacer su trabajo, y lo subraya en sus memorias. Entretanto, vuelve extraña a los parisinos su ciudad. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad (Benjamin 2005, p. 47).

Entre los afiches de los grandes bulevares de París, en particular, la recién renovada Haussmann, la enorme cabeza de un bebé de la marca francesa de jabón *Cadum*<sup>75</sup> había sido montada sobre la fachada de varios edificios (fig. 29). Se trata de una cabeza ubicua y grotesca hecha por el ilustrador francés Arsène-Marie Le Feuvre, imagen que en este periodo, justo después de la Gran Guerra, se asomó por toda la ciudad; cabeza erigido en la ruina de una ciudad fragmentada, al fin y al cabo, moderna. El afiche de una cabeza, cubrió una realidad, la ruina, el pasado, el recuerdo. Surreal. El énfasis de la influencia del cuerpo desmembrado surrealista reproducido masivamente y difundido por doquier y su relación con la ruina, hace pensar que el énfasis puesto en el retroceso es una manera de avanzar. En otras palabras, traer a la memoria el decimonónico, es hacer conciencia de la crisis moderna desde sus raíces para la renovación del futuro.



**Fig. 29** Albert Harlingue, Afiche de *Bébé Cadum* (La nueva construcción del bulevar Haussmann), 1926.

<sup>75</sup> Cadum es una marca francesa de jabón creada en 1907.

Para entonces, fue evidente que muchos artistas, diseñadores y fotógrafos europeos y americanos, establecieron los estándares en el campo de la fotografía publicitaria en revistas, carteles, carteleras, afiches, encolados, entre otros medios de comunicación. Se supone que en 1922 el tipógrafo estadounidense, William Addison Dwiggins, acuñó el término 'diseño gráfico' con el objetivo de hacer una distinción entre los diferentes tipos de diseño para impresión. En un principio, la expresión 'gráfica comercial' tuvo connotaciones peyorativas ya que impuso una jerarquía en la que el arte plástico aparentemente no había estado asociada al comercio. En el periodo de entreguerras, el diseño gráfico comenzó a ganar terreno. En París, la yuxtaposición de elementos inesperados, la figura humana desmembrada fusionada con la mercancía, fue una estrategia disruptiva destinada a exponer el fetichismo de los bienes materiales. De igual forma, provocó intriga en los consumidores causándoles asombro como parte de una percepción en pleno desarrollo vinculada con las teorías freudianas.



**Fig. 29** A. M. Cassandre, *Watch the Fords Go By* (Mira pasar los Fords), 1937, cartel para la Ford Motor Company, litografía offset, Colección The Museum of Modern Art, Nueva York.

Adolphe Jean-Marie Mouron, ucraniano de origen francés, mejor conocido como, A.M. Cassandre. Él trabajó por encargo para varias marcas reconocidas francesas e internacionales. Lo que distingue a la obra de Cassandre, fue la forma en que redujo la complejidad de sus composiciones a una llana simplicidad, característica del purismo, al configurar formas sencillas y funcionales para la comercialización. Para ello, sintetizó la fragmentación del cuerpo en la comunicación comercial emergente en la industria gráfica. Por caso, *Watch the Fords Go By*, 1937 (Mira pasar los Fords) (fig. 30), es la imagen de un ojo, que predominó en un sin fin de novelas e imágenes surrealistas. El lema, otorgó un sentido de visión moderna, siempre en movimiento, mientras que el icono V8 impreso, sugiere la fusión fetichista del cuerpo con la tecnología. De tal modo, que el trabajo del diseñador bebió directamente de la sociedad de consumo, en concreto de las calles de París que en pleno periodo de entreguerras fue un hervidero de gente en busca de las últimas novedades en los escaparates (Domínguez 2010, p. 77). La llaneza fotográfica, la velocidad y facilidad con la que se ejecutaron dichos carteles fotográficos reemplazó las imágenes

hechas a mano como el dibujo o la ilustración. Esto fomentó el auge de la publicidad capitalista en expansión. La fotografía satisfizo la demanda de los clientes en busca de bienes materiales dentro de una creciente cultura del mercado.

En la Ciudad de México, la valla publicitaria urbana alcanzó una disyuntiva entre el cuerpo desmembrado y los elementos de la vida moderna. El fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, comenzó a recorrer en 1924 las calles del centro dado que tuvo tiempo libre y gustó deambular en ellas. Ejerció en él una gran fascinación por la librería Robredo, las vitrinas de Avenida Madero y Cinco de Mayo, los anuncios en las paredes, los extraños aparatos que se exhibían en los escaparates de las tiendas de instrumental médico, cúmulos de martillos, serruchos, bisagras de distintos tamaños en las tlapalerías, y en especial las máquinas (Debroise 2005, p. 297).

De modo fortuito, el fotógrafo se encontró con dos figuras humanas instaladas en la luz eléctrica, es ella quien toma el mando. Es ella la gran estrella que ilumina la fachada de un edificio que reza con la metáfora del Conde de Lautréamont<sup>76</sup>. Es la tecnología, la que aparece en lugar del rostro y nombre personal de fulanita o menganito. No hay un rostro de alguien, de una persona en particular, de un individuo. No sólo se trata de dos figuras fortuitas, sino anónimas también. No obstante, queda en tela de juicio el camino por el que condujo a los surrealistas europeos experimentar con el mundo de lo maravilloso entre dos realidades distantes puestas en relación a través de un sistema de representación onírica. No hay que dejar de lado, este fotógrafo y la Ciudad de México fueron asignados por Breton como exponentes del surrealismo; por lo que, no fue casual, encontrarse la fusión de la figura humana con elementos mecánicos o tecnológicos. La obra aludida, se titula *Dos Pares de Piernas*, 1928-29 (fig. 31). Hay dos pares de ventanas abiertas a la oscuridad, que no dejan entrever nada, alusión al vacío. Las ventanas sirven de mediación entre un espacio interno y uno externo vistas desde el exterior; si son abiertas o sin cortinas aluden al vacío interior. Resulta curioso observar que la ventana vista desde el exterior, no es una apertura para que penetre la luz e ilumine un espacio interior, para lo que comúnmente sirven las ventanas; sino por el contrario, no se puede ver nada a través de las ventanas, parece haber un cuarto vacío, no podemos asomarnos hacia adentro, sólo se percibe oscuridad. Es una fachada, no es un espacio vivido por el transeúnte o los observadores excepto en la imaginación. En la parte superior de una de las ventanas, paradójicamente, hay un rótulo en el que se lee: *Instalaciones eléctricas Hubard y Bourlon* y en la parte inferior de las mismas hay dos lámparas que iluminan efectivamente dos pares de piernas y el eslogan publicitario: *zapato inimitable*. En palabras del historiador del arte, Roberto Tejada se trata de un anuncio de un modesto local que suministra instalaciones eléctricas y:

<sup>76</sup> El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección.

es empujado por el fragmento de un letrero que muestra dos estilizados pares de piernas sobre la palabra "inimitable". Álvarez Bravo explota el contraste entre dos patrones: la imperfecta retícula del anuncio y las desvencijadas ventanas de la construcción capitalina que se encuentra detrás. Con su característica ironía, hace uso del plano dividido para examinar un tema moderno: la diferencia entre el mundo moderno y sus copias, ya sean las representadas en una imitación pintada o las registradas bajo la forma casi especular de la fotografía (2002, p. 28).

Álvarez Bravo tuvo contacto con el surrealismo, seguramente, por la revista *Minotaure*<sup>77</sup>, en donde Breton publicó nueve de sus imágenes. El fotógrafo admitió que el movimiento surrealista pudo llevarlo a producir obras bajo su influencia como probablemente sucedió con la pieza *El sistema nervioso del gran simpático*, 1929 (fig. 32). Es la imagen de un anuncio de corsés reductores para mujeres con los precios asentados en cada uno de ellos<sup>78</sup>. En el centro de la composición está la figura recortada de un torso anatómico fijado con clavos que sugieren los broches que sujetan al corsé con las medias. El torso muestra las funciones del sistema nervioso simpático que se encarga de regular el conjunto de las funciones automáticas del organismo –la respiración, la circulación, la digestión y la eliminación. Álvarez Bravo sugiere el involucramiento del cuerpo y sus acciones automáticas; la parte del sistema nervioso que controla las acciones involuntarias del cuerpo. Incluso, hace referencia a un estado de vigilia, en ausencia de respuesta hacia uno mismo o el entorno, en el que sólo se aluden respuestas motoras reflejas, sin interacción voluntaria y consciente hacia el medio. En el estado vegetativo las funciones antes descritas están conservadas. Ésta sugerente conjunción de realidades, a mi parecer, plantea las cuestiones del papel de un «cuerpo-cosa» a razón de la fragmentación en el diseño de revistas y la publicidad en los medios masivos, así como el automatismo surrealista.

La fotografía *Parábola óptica*, 1931 (fig. 33) de Álvarez Bravo, reconoce el anuncio de una tienda óptica que lleva un ojo que se repite en el vidrio del escaparate acentuando la naturaleza paradójica del acto de ver. Si bien la tienda anuncia instrumentos diseñados para mejorar la vista, el anuncio está intencionalmente revelado al revés para dificultar leer el nombre del local comercial *Óptica Moderna*,

<sup>77</sup> VÉASE *Minotaure 1933-1939*. (Réédition en fac-similé). (1981). Paris: Genève Editions d'art Albert Skira, pág. 32. En el número 12-13 de la revista, el poeta francés, expresa fascinación por la Ciudad de México, considerada por él surrealista. Le llamó la atención, sin embargo, que la mortandad infantil ascendía hasta el setenta y cinco por ciento. En 1939 hace referencia a ello en el texto *Souvenir du Mexique* y describe el taller de ataúdes para niños acompañada de la reproducción *Escala de escalas* (1931) de Manuel Álvarez Bravo. De acuerdo con él, el taller es una equilibrada construcción plástica donde contrastan con el fonógrafo, evocadores de la atmósfera sensible en la cual está inmerso todo el país.

<sup>78</sup> VÉASE Debroye, Olivier; Tejada, R. (2002). *Manuel Álvarez Bravo. Parábolas ópticas*. México: Museo Nacional de Arte, pág. 296. El autor escribe que en 1916 Álvarez Bravo comenzó a trabajar en la Oficina de Contraloría. Muy pronto fue escalando puestos: nadie como él para sumar, restar y multiplicar sin necesidad de papel y sin jamás cometer errores. Vivió muchos años con la cabeza llena de números, sumando, restando, multiplicando y dividiendo que la más veloz de las calculadoras.

lo que sugiere la dificultad de ver claramente dentro de un mundo moderno lleno de contradicciones. La apariencia no es la realidad. La apariencia cubre la realidad. Surreal. Tejada observa, que los nombres invertidos en el letrero y vidrio –E. Spirito y A. Spirito– se refieren no sólo a los dos ópticos, quienes, de acuerdo con ambas versiones de la imagen, presumiblemente están emparentados entre sí:

Su apellido, que puede ser leído como "espíritu", también se convierte en un irreverente sarcasmo acerca del medio material que contiene la, de otro modo, fantasmal imagen fotográfica. Con referencias directas al ojo humano, la "parábola" de esta imagen trata de la poca fiabilidad de la mirada, acerca de la recapitulación visual o de la alteración del punto de vista y, en consecuencia, acerca de la naturaleza de la fotografía misma. Al explorar la diferencia entre diseño y metáfora en esta y otras imágenes, Álvarez Bravo hace una referencia visible a la superficie subyacente de lo que vemos y a la confianza excesiva que ponemos a las apariencias (p. 36).

También el nombre del negocio, puede ser entendido literalmente, puede leerse como 'el punto de vista moderno'. El título de la imagen, –escribe Tejada–, es también un juego de palabras: parábola tiene un significado en geometría y otro narrativo, sugiere la conexión recíproca entre las formas y sus significados, sin importar que tan desarticulados parezcan.



**Fig. 31** Manuel Álvarez Bravo, *Dos pares de piernas*, 1928-29, gelatina de plata, 23 x 18 cm, Colección Álvarez Urbajitel.



**Fig. 32** Manuel Álvarez Bravo, *El sistema nervioso del gran simpático*, 1929, impresión sobre gelatina de plata, 24.2 x 19.2 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California, E.U.A.



**Fig. 33** Manuel Álvarez Bravo, *Parábola óptica*, 1931, impresión sobre gelatina de plata, 23.7 x 17.9 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California, E.U.A.

#### 2.4. La fetichización cósmica y el cuerpo surrealista: clivaje o mercancía

Ningún transeúnte contó haber visto a Duchamp travestido con pieles, joyas y maquillaje paseando por las calles neoyorquinas. Con una “r” o con dos, el personaje Rose Sélavy se hizo entre el final del verano y principios del otoño de 1920; su talento sugestivo la llevó a realizar muchos juegos irónicos de índole verbal y visual hasta que en 1941 Duchamp discretamente cerró el telón. El artista francés no quiso cambiar de identidad, no iba a conformarse con tan poco: ambicionó poseer dos identidades. En un principio pensó sustituir su nombre por uno de origen judío y contrarrestar su formación católica; sin embargo, le gustó más el nombre de una mujer y en Francia el nombre más cursi fue Rose (Cabanne 1972, p. 52).

Como se puede advertir, Sélavy se ocultó, no se mostró abiertamente; entre 1920 y 1921, durante su estancia en la ciudad de Nueva York, deseó posar para quien más tarde iba a ser el mejor fotógrafo de glamour artístico: Man Ray. El fotógrafo encontró el estereotipo de una mujer vanidosa y fría como la muerte. En el retrato de Duchamp como Rose Sélavy (fig. 34), está cubierta de pieles oscuras que contrastan con una piel pálida, está adornada con alhajas, lleva puesto un sombrero de fieltro y sobresalen sus facciones toscas. Las manos y el sombrero pertenecieron a Germaine Everling, amante del dibujante y pintor francés Francis Picabia, tal como Sélavy lo había inscrito en una de sus versiones fotográficas (Shwarz 1997, p. 697). Fue más que evidente que en un segundo viaje a la ciudad de Nueva York, Duchamp no engendraría el personaje de R. Mutt<sup>79</sup> como lo hizo en su exilio y primera estancia en aquella ciudad; ahora un personaje femenino sería su propio medio, instrumento y soporte artístico en la búsqueda de una vida (Rose-eros) feliz y color de rosa, una vida artificial en todos los sentidos de la palabra.

La otra aparición de Sélavy fue cuando perfumó y enfrascó su aliento en una botella de perfume *Rigaud* (fig. 35). La fotografía del perfume había aparecido un año después en la cubierta de la revista *New York Dada*. Man Ray capturó la imagen glamurosa y fugaz de Sélavy, además de inscribir cuidadosamente el nombre del perfume: en la etiqueta del frasco se lee *Belle Haleine* (Bello aliento). Sélavy quiso “coger” el aire porque de él derivan todas las formas de vida. Tomando en cuenta que a Sélavy le gusta el doble sentido: ‘haleine en dessous’ (aliento debajo) y ‘les dessous en laine’ (la ropa interior de lana), hace pensar que la bella trae calzón de lana o que por debajo emite cierto olor; quizá ambos. Sélavy además lleva puesto un sombrero emplumado elegante, que a diferencia del otro es más femenino. Es

<sup>79</sup> R. Mutt, nombre que utilizó Duchamp en 1917 para ocultar la autoría del urinario de alfarería esmaltada que presentó en el *Salón de los Artistas Independientes* en la ciudad de Nueva York, donde participó como uno de los miembros fundadores y jurado de la exposición que llevó el mismo nombre. El objetivo de este espacio alternativo había sido organizar exposiciones libres sin premio ni jurado. El urinario se escondió estratégicamente detrás de un tabique el día de la inauguración y por razones obvias nunca apareció en el catálogo.

una seductora, torturadora, viuda alegre, infiel y además está perfumada...Este perfume se distribuye en Nueva York y París. En el frasco no se lee 'Eau de toilette' (agua de olor), cuanto 'Eau de voilette' (agua velada), lo cual confirmó el pacto de Sélavy con la muerte. El frasco y la caja con doble fondo, característico de este perfume, son objetos que se abren y cierran, o si se quiere, el personaje que oculta a la mujer que se oculta.



**Fig. 34** Man Ray, *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*, 1920-21, gelatina de plata, fotografía con paspartú, 21.6 x 17 cm, Philadelphia Museum of Art, E.U.A.

Todo esto conlleva a pensar en el disfraz. El personaje de Duchamp existe únicamente en razón de éste. Hizo de su personaje la construcción artificial de un ideal conforme a su modelo, que es Sélavy. El disfraz está vinculado con el fetiche, el cual conceptualmente ha sufrido, desde sus orígenes, una distorsión semántica. Primero su significado original estuvo relacionado con la "fabricación" de un "artefacto"; deriva del latín 'facticius'. En esta primera acepción, el sentido de 'hacer' es primordial. Después, en un segundo sentido, 'imitar con signos' es lo que está presente, derivando del vocablo 'maquillaje' como en las raíces germanas 'maken, to make, machen' o 'facio, facticius, feítico' y que en español deriva 'afeitar' (embellecer), 'afeite' (cosmético). En francés 'feint, feindre' (simulación, fingir) y también en español 'hecho', 'hacer'. De ahí "hechizo" (artificial, fingido, postizo).

Por lo que 'maquillar', así como los vocablos derivados de 'facticius', sugiere no sólo pintar el rostro, sino también disfrazar y enmascarar. Asimismo, las pieles tienen ciertas cualidades que atañen los sentidos del tacto y el olfato en la construcción del fetiche. La alusión al olfato también está presente en el frasco de perfume y el juego de palabras implícito en él, sin olvidar la tendencia obsesiva de algunas personas hacia la colección de todo tipo de cajas y frascos cual tesoro.



**Fig. 35** Marcel Duchamp, *Belle Haleine* (Bello Aliento), 1921, frasco de perfume con etiqueta, 16.3 x 11.2 cm, Colección privada, París.

Aunado a ello, la referencia a la parte con el todo constituye una característica del fetichismo. Los abrigo de piel, además de poseer la misma cualidad bipartita que la ropa interior implícito en la *Belle Haleine*, hace del cuerpo un simple apéndice, incluso con frecuencia el cuerpo o una parte de éste no es sino accesorio del objeto: «La parte es escogida en el lugar del todo, mientras que con el mismo derecho también se podría invertir el orden de las cosas (y sin duda entonces estaríamos más cerca de la clínica) y "ver en la totalidad" [...] del cuerpo un simple soporte, casi un apéndice del objeto fetiche propiamente dicho (Pontalis 1978, p. 83)».

Para Adorno, el mundo moderno fue simplemente apariencia donde las imágenes fueron fetiches capitalistas convertidos en artículos de consumo. Fue en el

surrealismo donde la cosificación o reificación capitalista se hizo más patente con los fetiches-mercancía. Aquí el fetiche hace del cuerpo un objeto, un simple soporte porque el individuo se descubre a sí mismo como desanimado, virtualmente como lo muerto (2003, p. 101). El autor sugiere que el surrealismo es un lenguaje que sustituye el objeto del deseo por la materialización gráfica de collages, montajes o fotografías, entre otros medios expresivos:

Senos cortados, piernas de maniquís con medias de seda [...] ésas son notas recordatorias de aquellos objetos de los impulsos parciales que una vez despertaron la libido. En ellas lo olvidado se revela cósmico, muerto, como aquello que el amor quería propiamente hablando, aquello a lo que él mismo quiere asemejarse, aquello a lo que nos asemejamos. El surrealismo es afín a la fotografía en cuanto despertar petrificado (p. 102-103).

Ese objeto del deseo referida por dicho autor no es más que el reemplazo o sustituto de la pérdida del objeto. En este caso, argumento que, el objeto perdido es identificado con un accesorio y cuando es anticuado, identificado con el recuerdo<sup>80</sup>. De ahí, el énfasis de los surrealistas por los accesorios pasados de moda. El fetichismo corresponde a una división que implica una fragmentación entre sujeto y objeto en un acto de represión. El *yo* al ver que la unidad sujeto-objeto se ha fragmentado produce un mecanismo de defensa para hacer frente a la angustia que de ella deriva, dicho mecanismo se denomina: clivaje. Éste es manipulado por el *yo* pero puede caer víctima en dicho proceso. Al clivar el objeto, el *yo* se cliva a sí mismo, lo que da una confusión o pérdida de límites. Si el *yo* es privado, entonces busca identificarse con otro objeto, una cosa, luego entonces, *x* es reemplazo por *y*. La nueva identidad artificialmente construida reza así: Fragmento del *yo* + objeto parcial = fetichismo (nueva unidad)<sup>81</sup>.

En el ámbito literario surrealista, la búsqueda y encuentro fortuito del objeto está presente en una de las anécdotas narradas en *El amor loco* (1937) publicada originalmente en la revista *Documents* en junio de 1934 bajo el título *Ecuación del objeto hallado*. En la novela Breton cuenta, que en una ocasión en compañía del

<sup>80</sup> VÉASE Benjamin, Walter (1999). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. (Jesús Aguirre, trad.). España: Taurus, págs. 48-49. El autor en el ensayo *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929) publicado en la revista weimariana *Literarische Welt* escribe que la mujer es lo más insignificante en el amor esotérico. Hace referencia a la producción literaria de Breton. Sugiere que Nadja, una de las protagonistas de *El amor loco* (1937), está más cerca de las cosas que de ella misma. Estos objetos son lo anticuado, las primeras construcciones de hierro, edificios de fábricas, fotografías antiguas, objetos obsoletos, pianos de cola de los salones y en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar en boga, entre otras cosas.

<sup>81</sup> VÉASE Allouch, Jean. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. (Silvio Mattoni, trad.). Argentina: Ediciones Literales, p. 163. De acuerdo con Freud, el individuo siempre está buscando el sustituto del objeto perdido. En el contexto que nos ocupa, el sustituto es identificable con un accesorio o complemento. Sin embargo, cuando muere su hija, dice que el objeto es irremplazable. Allouch, psicoanalista francés, pone en cuestión dicha teoría freudiana, aquella relacionada con la sustitución del objeto. De igual forma, la pérdida de la hija de Freud coincide con la aparición del concepto de la repetición y la pulsión de muerte; conceptos que se abordarán en unas cuantas líneas más adelante.

escultor suizo Alberto Giacometti andaba curioseando en un mercado de pulgas. Ahí el escultor encontró una máscara; Breton por su parte, halló una cuchara de madera, en cuyo mango, cuando reposaba, se elevaba un zapato: «Era un hallazgo. Este hallazgo, junto al de la máscara de Giacometti respondía a un deseo que no es un deseo cualquiera de uno de nosotros sino un deseo de uno de nosotros al que el otro, en virtud de circunstancias particulares, se encuentra vinculado (Breton 2008, p. 42-43)». Tiempo después cuando Breton se encontró tranquilo en casa, se detuvo a observar su descubrimiento, y cuál fue su sorpresa, la cuchara suscitaba otras asociaciones imaginativas. Fue entonces que le encomendó a Giacometti realizar una escultura de vidrio en forma de zapato. La imaginación fue muy importante en el juego de asociaciones. Asimismo, Breton sostiene que la pérdida y hallazgo o creación de un fetiche que sustituyera al objeto original debía de forma inesperada estar regida por el azar y la sorpresa.

Quizás no sea excesivo insistir en el hecho de que la zapatilla de la Cenicienta adquiere en nuestro folclore, por excelencia, la significación de objeto perdido, de manera que retrotrayéndome al momento en que concebí el deseo de su realización artística y de su posesión, no tengo dificultad alguna en comprender que la zapatilla simbolizaba para mí una mujer única, desconocida, magnificada y dramatizada por mi sentimiento de soledad y por la necesidad imperiosa de desterrar de mí ciertos recuerdos (Breton 2008, p. 48).

La ropa de mujer, en particular, la forma de los sombreros<sup>82</sup> y sus adornos, de acuerdo con el surrealismo reveló metafóricamente una búsqueda de identidad, así como los deseos e impulsos más recónditos. En *D'un certain Automatisme du Goût*, 1933 (De cierto automatismo del gusto) publicado en la revista *Minotaure*, Tristan Tzara dice que los sombreros tienen connotaciones en la teoría del gusto independientemente del capitalismo, la moda y su respectiva publicidad. Si bien la moda influye en el gusto, siempre subsiste una mínima posibilidad de elección. Al ensayista rumano le llamó la atención que las mujeres llevaran puestos fedoras cuando habían sido exclusivamente diseñados para el sexo opuesto (fig. 36). Este cambio no sólo fue sorprendente, sino también significativo. El autor hace un

<sup>82</sup> VÉASE Benjamin, Walter; (2005). *Libro de los pasajes*. (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trads.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1926), pág. 107-108. Fueron comunes las connotaciones sexuales que sugirieron los sombreros para dama. Benjamin cita un texto en su proyecto inconcluso que hace referencia a ello. Se trata de la relación que hay entre la forma de campana con visera saliente en la parte delantera del 'schute' (sombrero Poke), que después de 1860 pasó de moda, con la crinolina o miriñaque. Además de que ambos accesorios surgieron en 1830, fueron utilizados por la aristocracia y la burguesía y tienen la misma forma acampanada. La cita dice así: «Difícilmente hay una parte del vestuario que pueda tanto expresar como disimular más variedad de tendencias eróticas que el sombrero femenino. Si el significado del sombrero masculino en su ámbito –la política– está rígidamente unido a unos pocos modelos fijos, los matices del significado erótico en el tocado femenino son inabarcables. No interesan aquí tanto las distintas posibilidades de aludir simbólicamente a los órganos genitales. Puede resultar sorprendente la conclusión que se puede obtener del vestido a partir del sombrero [...] el Schute, sombrero de ala ancha contemporáneo de crinolina, representa en realidad las instrucciones de uso de esta última, dirigidas al hombre. Las alas anchas del Schute están curvas hacia arriba –indicando cómo ha de abrirse la crinolina para facilitarle al hombre el acceso sexual a la mujer».

inventario de diferentes sombreros y su analogía con el sexo femenino en una interpretación psicoanalítica bastante curiosa. La forma del sombrero que cubre la cabeza o en su defecto el rostro lo llevó a plantear lo siguiente:

Los labios de las hendiduras de los sombreros que están de moda van desde el resquicio más ancho (podemos encontrar sombreros verdaderamente crapulosos), hasta aquellos que tienen los labios muy finos invitando a un sueño de fragilidad y delicadeza. El extremo del erotismo está en la hendidura cuyos labios están cosidos para dejar visible sólo la comisura, constituyendo un correctivo o acto de compensación. Entre decenas de modelos, lo que determina la elección de un sombrero en lugar de otro corresponde infaliblemente a un deseo automático. En la serie de sombreros hendidos según su abertura encontramos imágenes llenas de pureza [...] también encontramos los órganos sexuales de la mujer que parecen carne magullada (ver los sombreros de duelo que representan con el color negro el dolor y cuyo velo cae en colgajos buscando satisfacer ciertos deseos masoquistas; o simulacro con la caída completa, donde la hendidura, en lugar de indicar un vacío, está en relación con la superficie visible). Algunos de estos sombreros se adornan con botones o cintas cosidas. Para aumentar o reducir la hendidura hay cintas que se pueden jalar hasta juntar los bordes de las valvas; hay anillos metálicos que atraviesan los labios, castidad involuntaria [...] Los sombreros con abertura ancha son los más baratos [...] las mujeres muy inhibidas llevan también sombreros con una gran abertura en búsqueda de una identidad<sup>83</sup>.

Lo inorgánico y lo orgánico mutuamente englobados en esta teoría del gusto deviene comicidad. De acuerdo con la inteligencia bergosiana, lo cómico hay que estudiarlo cuando el objeto se manifiesta detrás de lo vivo, y aquí, la sustitución de lo natural por lo artificial es más que evidente. El cuerpo visto como cosa provoca la risa. En este caso, el objeto (una parte del sombrero) y una parte del cuerpo (vulva), toman la delantera del espíritu. La rigidez de una cosa cualquiera, en este caso, el sombrero aplicado a la movilidad de la vida, en particular, la sexualidad femenina produce un efecto cómico. Si el objetivo de Tzara fue hacer una analogía de la vulva con la flexibilidad de la valva en el sombrero invitando a reírse de ella, el cuerpo es quien sufre las consecuencias, es él el que ha quedado ridiculizado en una cosa. Lo mismo sucede con Sélavy. ¡Qué más cómico hay que el propio Duchamp travestido! Es cómico porque se percibe como cosa. La moda también es ridícula bajo este aspecto. No es que la moda por sí sola genere lo cómico, —fuera de lo que es propiamente “humano” no hay nada cómico—, sino que la moda conlleva el uso hecho por el hombre.

Cuando se trata de la moda actual, sin embargo, se acostumbra uno a ella hasta tal punto que parece que cualquier accesorio de moda forma parte del cuerpo. No obstante, cuando se enfatiza la distinción sujeto/objeto como hizo Tzara mediante una analogía resulta cómico. La risa se explica por el contraste:

<sup>83</sup> Tzara, T. (1933). *D'un certain Automatisme du Goût. Minotaure 1933- 1939 (Réédition en fac-similé)*, 3-4, 81-82.

No se nos ocurre oponer la rigidez inerte de la envoltura a la flexibilidad viva del objeto envuelto. Lo cómico permanece, pues, aquí en estado latente. Apenas si lograría apuntar al exterior cuando la incompatibilidad entre la envoltura y el objeto envuelto sea tan profunda, que no puede consolidarse su unión ni por un secular contacto: tal ocurre, por ejemplo, con nuestro sombrero. Pero suponed que un excéntrico se vista con arreglo a una moda ya anticuada: nuestra atención recaerá entonces sobre el traje, haremos una distinción absoluta entre él y la persona, diremos que la persona se disfraza (como si toda vestidura no fuese un disfraz), y el lado ridículo de la moda que hasta entonces permaneció en la sombra se nos presentará a plena luz (Bergson 1985, p. 52-53).

Qué más cómico hay que los diseños de la creadora de moda italiana, Elsa Schiaparelli, conocida de Duchamp, Picabia, Man Ray, Stieglitz, entre otros, cuyas creaciones fueron absorbidas por muchos surrealistas, y éstos, a su vez, atraídos por su costura, propiciaron que el surrealismo contrajera matrimonio con la moda. Fue imposible distinguir al arte de una mera función utilitaria. El movimiento tuvo efecto en la diseñadora únicamente en un aspecto superficial y decorativo ya que los cortes se ajustaban a las tendencias de la época. Schiaparelli, introdujo el cierre en los vestidos de alta costura y fue la sombrerería para damas lo que le permitió explorar nuevas formas. En 1936 presentó un sombrero con forma de zapato de salón invertido hecho en blanco y negro; y otro de terciopelo de color rosa estridente (fig. 37). Ella creyó que la utilización de cuerpos femeninos alargados, sobre todo, amorfos, exhibirían de forma óptima la vestimenta en la industria de la moda.



**Fig. 36** Man Ray, *Sin título*, 1935  
(Imagen que complementa el ensayo de Tristan Tzara *D'un certain Automatisme du Goût* publicado en la revista *Minotaure* 1933- 1939)

En el celebre collage, *El sombrero hace al hombre* (1920) de Max Ernst (fig. 38), surrealista alemán, hay una serie de tubos o conductos obstruidos con recortes de sombreros de un catálogo de moda. Las formas tubulares están dibujadas con lápiz y tinta, así como pintadas con acuarela. No son poco comunes las interpretaciones

psicoanalíticas al respecto, tomando en cuenta el simbolismo del sombrero sobre la cabeza y su relación con el miembro viril. Esta concepción conlleva significados sexuales cuya asociación con las referencias sociales queda asentada por escrito en la inscripción localizada en la esquina inferior derecha del collage 'Cubierto por semillas, hombres apilados, sin semillas, sistema nervioso que ajusta, también nervios que ciñen' (El sombrero hace al hombre, el estilo lo da el sastre).

En las lecciones de Freud acerca de los sueños pronunciadas entre 1915 y 1917 recopilada luego bajo el título *Introducción al psicoanálisis*, el sueño posee para los genitales masculinos un gran número de representaciones simbólicas, entre ellas el *sombrero* y el *abrigo*. En la composición de Ernst, el significado del sombrero, es más que evidente. Para el psicoanalista, el símbolo del sombrero permanece ininteligible y en general cualquier otro cubrecabezas, denotación que la mayor de las veces tiene un significado masculino; pero en algunos, femenino. También encontramos una protuberancia en el centro en forma cilíndrica que asemeja un puro. ¡Esto es un puro! Freud reconoce que también un puro podría ser también sencillamente, un puro...



**Fig. 37** Christian Bérard, bocetos para el sombrero-zapato de Schiaparelli, 1937, pluma sobre papel, Musée des Arts de la Mode, París.

Además, el sombrero es un accesorio que sirve para cubrir la cabeza (la parte superior del cuerpo del hombre) y formalmente se asemeja a la cabeza del miembro viril, por lo tanto, no es difícil deducir que el sombrero aparece como encubrimiento asociado con la represión. Se sabe que la represión freudiana influye en la conducta del individuo manifestándose de una forma u otra a través de los actos fallidos, la risa, el chiste o lo cómico, así como en los sueños, por citar sólo algunos procesos en la vida cotidiana del hombre cuya función es mantener lo más bajo posible el equilibrio anímico. El sombrero emblema de distinción igualmente está asociado con las reglas impuestas en una sociedad "civilizada": el hombre se quita el sombrero para dar los buenos días —sobre todo a las damas. También tiene asociación con el complejo de castración implícito en la psicología freudiana y del inmenso papel que desempeña en la vida psíquica, que emerge en la niñez, que con deseos primitivos tiene que hacer frente con las leyes y convenciones sociales. A diferencia de la figura del soldado representada por doquier con prostitutas en la segunda generación del expresionismo alemán, se ha aludido que la sociedad burguesa, cautiva de las normas y convenciones sociales en general fue criticada por el surrealismo en la década de los veinte, vista como un muñeco, cuyo único atributo, fue su desmesurada presunción y cuyos instintos sexuales fueron hipócritamente contenidos. Si miramos detenidamente el collage distinguiremos una gorra militar en la parte inferior del collage que no se halla unida, *está libre*, se halla sola, no está apilada ni reunida como las demás sombreros. Ello remite a la crítica del burgués, cuyo precedente se sitúa con la descripción del *dandi* parisino de mediados del decimonónico en la literatura de Baudelaire, que empecinado con lo artificial, representó el deseo de la subordinación del cuerpo en la búsqueda de una superioridad con objetos que en su conciencia falsificada,<sup>84</sup> lo enaltecen más allá de la mediocridad de sus semejantes. El dandismo retoma el concepto: *estar-en-venta* en la calle como si se tratase de una pasarela.

En esta línea, el crítico literario romántico inglés, William Hazlitt, establece que en la búsqueda de una supuesta identidad, el individuo depende de la moda. La identidad, la comprende llanamente, como el papel y posición de un individuo en la sociedad, así como la función que desempeña su vestido en el establecimiento de los rasgos que lo distinguen. El autor aborda la cuestión de la función de la moda en el siglo diecinueve, definiéndola como un proceso de cambio constante, superficial, costoso y confinado a la clase más adinerada:

La moda es una extraña mezcla de contradicciones, simpatías y antipatías. Existe sólo cuando participa de ella un número reducido de personas y su esencia se destruye cuando se transmite a un número superior. Es una lucha continua entre "gente profana" para aventajar o igualar a los demás en la carrera de las apariencias mediante

<sup>84</sup> Autoengaño que se produce en armonía con su situación de clase, pese a todas sus contradicciones y falsedad.

la adopción, por parte de algunos, de símbolos tan externos y fantásticos como llamar la atención y despertar la envidia o la admiración del espectador, y que tan pronto como se dan a conocer y se exponen a la mirada pública son acertadamente copiados por la multitud –servil rebaño de imitadores que no desean quedar rezagados de quienes les superan en apariencia externa y pretensiones–, y sin previo aviso se hundén después en el descrédito y el desdén. Así pues, la moda vive únicamente en una rutina constante de innovación vertiginosa y vanidad sin sosiego. Estar anticuado es el peor delito del que se puede acusar a una capa o a un sombrero. [La moda] es el proceso perpetuo de establecer y repudiar una pauta determinada del gusto, de la distinción y del refinamiento cuyo único fundamento y autoridad es la elegancia predominante en ese momento, que ayer era ridícula por nueva y mañana será aborrecible por común [...] No puede ser duradera, pues depende del cambio y de la variación constante de sus propios disfraces de arlequín; no puede ser verdadera, pues si lo fuera no dependería de la inspiración del capricho; debe ser superficial, para producir un efecto inmediato en la multitud boquiabierta; y frívola, para aceptar que su existencia sea usurpada con placer por todos aquellos que siguiendo la moda aspiran a distinguirse del resto del mundo. [La moda] piensa únicamente en no ser contaminada por el uso vulgar, avanza con curvas y quiebros como una liebre y recurre a los trucos más ruines para evitar que le den alcance los sabuesos comunes que la persiguen constantemente. Se las ingenia para mantener sus exigentes pretensiones, no por la dificultad de lograrlas, sino por la rapidez y la naturaleza efímera de los cambios [...] La cabeza de Níobe sepultada bajo la capota con ala, y los sombrereros y marchands des modes franceses han demostrado ser superiores a los escultores griegos en lo que a buen gusto e indumentaria se refiere (2003, p. 73).

El reconocimiento de la burguesía, de acuerdo para Marx, está relacionada con una dialéctica interior y exterior porque en términos económicos es definida como una figura de intrínseca duplicidad porque el deseo de distinción será posible sólo a partir de la existencia del proletariado y las masas. No obstante, tanto el burgués como el obrero comparten un común denominador: la ‘cosificación’ de todas las manifestaciones de la vida. Marx escribe que ambas clases representan la misma ‘autoextrañación’ humana. La primera clase se encuentra a gusto en esa autoextrañación, sabe que es su propio poder y posee en ella la apariencia de la existencia humana; la segunda, se siente aniquilada en la extrañación, ve en ella su impotencia y la realidad de una existencia inhumana. La clase burguesa, dueña del proceso de producción y los intereses que de él manan, impiden la formación de conciencia de clase en el obrero, ello lleva a la burguesía hacia el desarrollo de su conciencia de clase. En estas condiciones, la significación del sombrero en la obra de Ernst, es alusión al encubrimiento de una verdadera conciencia. A diferencia del proletariado, el burgués entra en una contradicción consigo mismo. Los burgueses pretenden ser individuos, pero los objetos que le pertenecen, los cosifica porque el método propio nace de la inmediatez, y por eso su pensamiento presenta una limitación externa y por ello insuperable. En cambio, el proletariado puede rebasar la limitación de la inmediatez *en el punto de partida*, en el momento de asumir su posición o punto de vista. En otras palabras, la situación ambigua de la burguesía, —que no es más que una contradicción dialéctica—, le otorga a la individualidad

una importancia que hasta entonces no había tenido, simultáneamente, suprime toda individualidad por su situación económica, que obedece a la cosificación engendrada por la producción de mercancía.

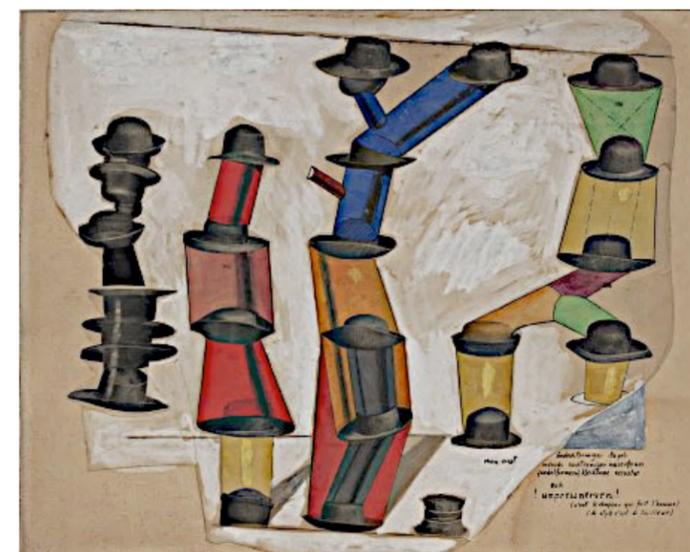


Fig. 37 Max Ernst, *El sombrero hace al hombre*, 1920, collage compuesto por acuarela, tinta china y lápiz y recortes pegados sobre cartulina. 35.6 x 45.7 cm, Colección Museo de Arte Moderno. New York.

El burgués al igual que el obrero, de acuerdo con la teoría de Lukács, no tiene conciencia de la totalidad del proceso de producción. El proletariado, sin embargo, sale ganando porque él se encuentra en el centro del proceso de producción y puede actuar y superarse, como si se tratase de una fuerza centrífuga. A diferencia del proletariado, la burguesía actúa como clase en el proceso económico objetivo de la sociedad, pero no puede adquirir conciencia del desarrollo de ese proceso, ejecutado por ella misma, más que como un proceso externo a ella: «El burgués considera la vida económica desde el punto de vista del capitalista individual y de la “ley natural” omnipotente e impersonal que mueve todo lo social y lo produce espontáneamente (Lukács 1975, p. 69)». Ello produce en efecto a la conciencia de la burguesía algo que, aunque no puede negar o reprimir totalmente, no puede tampoco hacerse plenamente consciente. Pues detrás de esos hechos, está el verdadero obstáculo en la producción capitalista: el capital. Las necesidades subordinadas a la plusvalía aparecen como formas puras del capital:

Precisamente porque en ellas se desdibujan hasta hacerse plenamente imperceptibles las relaciones entre los hombres y de ellos con los objetos reales de la satisfacción de las necesidades, relaciones ocultas en la relación mercantil inmediata, por eso se convierten necesariamente esas formas, para la conciencia cosificada, en verdaderas representantes de su vida social (p. 135).

No cabe duda, la figura del burgués está representada bajo estas premisas, como una cosa contenida, oprimida y manipulada por el capitalismo, así como cautiva de las normas sociales. Por razón de lo anterior, considero que el collage hecho con recortes de imágenes de sombreros, hace referencia a un «cuerpo-fetiché» y cuyas formas tubulares, recuerdan a una figura humana “tubular”. Si un tubo es una pieza hueca generalmente de forma cilíndrica abierta por ambos extremos y en el collage lo vemos obturado por sombreros en ambos extremos, Ernst representa al burgués como un objeto vacío,—como ordinariamente se dice— vive de las apariencias y está contenido (reprimido) al mismo tiempo.

Por lo demás, la realización del collage de Ernst, presupone una manía destructiva por medio de las manos —como ya se observó cuando se analizó la técnica del fotomontaje. Las múltiples ramificaciones de este impulso de destrucción mecánico o automático está entrañablemente atado, por un lado, a la evolución de la tecnología; y por otro, a la pulsión de muerte. La teoría freudiana ha demostrado que el estado de muerte es nulificación del deseo y ausencia total de tensión, es como regresar al estado fetal. De modo inconsciente el hombre o el instinto del *yo* tiende a la muerte mediante el impulso denominado: instinto de muerte. Se trata de una especie de estímulo que ayuda a encontrar una minoración de tensión en el estado anímico para encontrar estabilidad y placer, un estado de quietud sin más necesidades que satisfacer. No obstante en esta búsqueda se interponen, los instintos sexuales, reconociendo en ellos al «eros» que tiende a la conservación de la vida, que a la larga, tan solo irán conduciendo hacia la muerte. Ello lo entiendo como tan sólo pequeños rodeos u obstáculos que se van repitiendo a lo largo de la vida y que hay que vencer para llegar al estado de la muerte: la reconstrucción de un estado anterior, un más allá, un estado inorgánico: «un estado antiguo, un estado de partida, que lo animado abandonó alguna vez y hacia lo que tiende por todos los rodeos de la evolución (1977, p. 113-114)». Con esta lógica, resulta interesante señalar que Freud observó a un niño pequeño con el que convivió algún tiempo, constantemente tiraba sus juguetes fuera de su cuna y el psicoanalista no entendía semejante reacción. Hasta que un día, Freud escuchó que el niño balbuceaba: «fuera, fuera... » cuando aventaba sus juguetes atados con un cordón fuera de la cuna para después jalarlos hacia él y concluyó que la acción de tirar los juguetes ‘fuera’ representaba a la madre que iba a trabajar y lo dejaba solo con la niñera. El niño tenía que repetir como un juego, este suceso triste para aminorar la tensión causada por el displacer. El niño repetía el suceso desagradable, porque con ello conseguía dominar la violenta impresión experimentada por él mucho más completamente de lo que fue posible al recibirla. Esta sensación, la estudió igualmente Freud en el mismo estudio, haciendo referencia a los soldados heridos, la denominó como un displacer que corresponde a una elevación de la cantidad de excitación en la vida anímica y emprende luego una dirección tal, que su última manifestación coincide

con una minoración de dicha tensión y, por tanto, con un ahorro de displacer o una producción de placer.

La pulsión de muerte, también se puede interpretar como un deseo reprimido vinculado con la idea central del concepto de lo maravilloso en el collage surrealista, que no es más que una ruptura en la relación temporal y espacial de las cosas y la figura humana. La realidad, —escribe Aragón: «es la ausencia aparente de contradicción. Lo maravilloso, es la contradicción que aparece en la realidad [...] Hay un estilo noble, en el pensamiento»<sup>85</sup>. Para él, ello quiere decir que mientras que la mimesis oculta el proceso de construcción de la realidad, el collage interrumpe la superficie fluida de ésta como si con la idea de destrucción, se estrellará un espejo y se rellenarán las grietas con otra realidad. El collage se asocia también con la noción de azar definido por Breton, como el punto de intersección entre los instintos del individuo y la realidad sensible en una confrontación entre los instintos y las formas concretas del mundo real.

En el *Collage no. 57*, 1938 de Teige (fig. 39), sobresale en la izquierda una figura pegada, parece que desconfiará de la figura situada junto a ella expresada con unos ojos extremadamente maquillados que miran con sospecha. Los pechos como un segundo juego de ojos tampoco invitan a una mirada, parece que la mujer mira, pero es cogida en su propio encanto erótico. En la otra figura, hay un fragmento de pecho que simula un rostro. No se distingue a una persona en particular, a un individuo. El pezón que simula un ojo, así como una boca remilgada también retocada con pintalabios rechaza hablar. Para Teige fue evidente que el pecho, representó la zona erógena principal del cuerpo femenino. Sin embargo, el ojo y la boca, se interpretan de distintas maneras, ambos son ambiguos, —recortados y pegados—, como la disección de los órganos. La mirada impersonal del ojo actúa como elemento que le quita la poca vida que tiene la figura, cual objeto inanimado, junto con la boca cubierta por cosméticos. Este tipo de censuras, las estudió tiempo después, Baudrillard. El cuerpo marcado por una barra, que muestra y oculta a su vez un fragmento del cuerpo:

Toda la historia actual del cuerpo es la de su demarcación, de la red de marcas y de signos que lo cuadriculan, lo parcelan, lo niegan en su diferencia y su ambivalencia radical para organizarlo en un material estructural de intercambio/signo al igual que la esfera de los objetos [...] La erotización consiste, pues, en todas partes, en la erectilidad de un fragmento del cuerpo sellado por la barra. Es una barra que independiza. Por eso la boca pintada es fálica (pintura y maquillaje forman parte importante del arsenal de valoración estructural del cuerpo). Una boca maquillada ya no habla: labios beatos, semi-abiertos, semi-cerrados, no tienen ya como función hablar, ni comer, ni vomitar, ni besar

<sup>85</sup> Aragón, L. (Avril, 1925). *Idées. La Révolution surréaliste*, (3), p. 30

[...] lo boca maquillada, objetivada como joya, cuyo intenso valor erótico no proviene en absoluto, como se piensa, de su subrayado como orificio erógeno, sino, a la inversa, de su cierre [...] la boca eréctil, hinchazón sexual por la que la mujer se erige y en la que el deseo del hombre quedará atrapado en su propia imagen [...] Lo mismo sucede con la mirada. Lo que realiza el mechón sobre el ojo (y cualquier otro artefacto erótico de los ojos) es la denegación de la mirada [...] Ojos metamorfoseados por el maquillaje, es la reducción estática de esa amenaza [...] no miran a nadie, no se abren sobre nada (1992, p. 117-120).

Aunado a ello, el sombrero emplumado y los vestidos tipifican la indumentaria de la burguesía del siglo diecinueve, lo anticuado. El cuerpo de las mujeres, lleva sobrepuesta una vestimenta que en realidad es una cubierta superficial que subsume el espíritu. Al hacer referencia nuevamente a una postura marxista al respecto, esta pieza posee una lectura relacionada con el burgués, y la “conciencia falsificada” entendida como una duplicidad de la personalidad. El desgarrar de las figuras, como si se estuviesen hechas de una materia poco consistente, se objetiviza en un elemento de movimiento de mercancía y un espectador impotente. Pero para el capitalista ese fenómeno toma conscientemente la forma de una actividad, — sin duda aparente—, de un efecto de su subjetividad. Esa apariencia le esconde la situación real, mientras que para el obrero, que carece de ese ámbito de juego de una aparente actividad, el desgarramiento de su sujeto mantiene la forma brutal de lo que es una subordinación de sus fuerzas corporales en presencia de la máquina.



**Fig. 39** Karel Teige, *Collage no. 57*, 1938, fotomontaje, Colección Colección Památník národního písemnictví, Praga.

Si imaginamos más allá, pareciera que las figuras del *Collage no. 57* fueran a tener hereditarios, al producir más plusvalía, más y más capital, a través de las solapas de los vestidos que asemejan los labios de una vagina dilatada, que en realidad, es alusión al vacío, están huecas. Las figuras puestas verticalmente armonizan con la inquietante simetría del fondo que parece una construcción industrial de índole

constructivista. Teige pegó las figuras, sobre aquel fondo haciendo que no habiten el verdadero espacio, un mundo verdadero que no es posible mientras exista esta conciencia cosificada del burgués. Sus cualidades y capacidades dejan de enlazarse en la unidad orgánica de la persona y aparecen como ‘cosas’ que el burgués ‘posee’ y ‘enajena’, exactamente que los diversos objetos del mundo externo. No hay ninguna forma de relación entre los individuos, ninguna posibilidad humana de dar vigencia a los atributos psíquicos y las a propiedades físicas de las figuras adheridas con la técnica del fotomontaje.

## 2.5. El pigmalionismo y la estatuomanía: la figura de cera o maniquí y las figuras escultóricas clásicas en el Surrealismo

Como resultado de la publicidad y sus medios de difusión, la aportación surrealista alcanzó cierta trivialidad al grado de que en la década de los treinta, la imaginería del cuerpo desmembrado fue absorbida por la moda. El modisto Paul Poiret le pidió a Man Ray su primer encargo fotográfico en el mundo de la moda. El diseñador vistió a la aristocracia, burguesía y personalidades de la socialite afines a la cultura (fig. 40). La atracción del fotógrafo por la moda, ya había sido evidente, cuando un año antes de trasladarse a la capital francesa, hace del cuerpo femenino la figura de una muñeca de papel (fig. 41). Ésta parece ser un objeto recortable, incluso le falta un pedazo a una de las piernas, sugiere también que hay que cubrirla con diferentes prendas doblando lengüetas sobre la misma. Quizá con un abrigo.

Man Ray, fotógrafo surrealista, cuenta que en 1925 cuando se inauguró en París la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Exposición de Artes Decorativas), le encargaron fotografiar la sección de alta costura. En este caso, los vestidos de Poiret exhibidos sobre esculturas, emularon las clásicas<sup>86</sup> con una altura de más de dos metros, maniqués sumamente estilizados. Para ese entonces, sin embargo, la carrera del diseñador se encontraba en declive. Si bien tuvo un papel destacado en la exposición, parecía ser mejor dicho, una retrospectiva a su trayectoria creativa. Las fotografías de la obra de Poiret fueron reproducidas en revistas de moda de producción masiva (Man Ray 2003, p. 169). Poco después, el gran artista de alta costura, cerró sus salones y su casa de modas en 1929. En aquel año, de manera paralela, la figura femenina desprovista de curvas comenzó a entrar también en decadencia<sup>87</sup>. Y el regreso de la figura voluptuosa en la década de los treinta significó una renovación del mercado para la corsetería<sup>88</sup>. Schiaparelli comenzó a reafirmar la cintura del cuerpo, la vestidura dejó de ser suave y fluida, cuanto cinchada. Dentro de este nuevo estilo figuraron también peinados que reemplazaron la melena corta a la *garçonnes* y Eton (aún más corta),<sup>89</sup> por

<sup>86</sup> Los descubrimientos del arqueólogo prusiano, Heinrich Schliemann y el inglés, Arthur Evans en el siglo diecinueve, influyeron en el modisto. Él mismo confesó que mientras estudió la escultura griega, empleó como soporte del vestido, los hombros en lugar de la cintura, de tal manera que la tela no envolviese al cuerpo, sino cayera en forma natural.

<sup>87</sup> VÉASE Cerrillo Rubio, L. (2008). Paul Poiret y el Art Decó. *Anales de Historia del Arte*. Volumen Extraordinario, 522. Poiret impuso la moda libre de corsé en 1906. Un año anterior ya había diseñado túnicas de talles altos y líneas suaves y fluidas.

<sup>88</sup> VÉASE Fields, J. (1999). Fighting the Corsetless Evil: Shaping Corsets and Culture, 1900-1930. *Journal of Social History*, 33(2), 355-384. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3789627>. Ensayo que describe a profundidad las transformaciones y significaciones del corsé con respecto al papel de la mujer en la sociedad.

<sup>89</sup> VÉASE Polan, Brenda & Trede, Roger (2009). *The Great Fashion Designers*. USA: Berg, pág. 31 Fue en el año de 1926 cuando más corta se utilizó la melena.

enmarcados rizos alrededor del rostro<sup>90</sup> (fig. 42). Ya para entonces, Man Ray se había convertido en el fotógrafo para *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Vanity Fair*, entre otras revistas de moda. Dado que el surrealismo fue embelecada con la moda, fue imposible distinguir al cuerpo de lo meramente artificial.



**Fig. 40** Man Ray, *Peggy Guggenheim con vestido de Poiret*, 1924 fotografía en blanco y negro, 30 x 22 cm, Colección Contemporary Art (Larry Qualls Archive), E.U.A.

Además de la sombrería, Schiaparelli, hizo diseños para el poeta francés, Jean Cocteau, y él por su cuenta, en 1937 realizó un abrigo de noche con el diseño de dos perfiles mirándose uno al otro, y en el espacio negativo, un jarrón con rosas sobre una columna estriada; un año más tarde, hizo un broche en forma de ojo, entre otros accesorios. El ilustrador francés, Christian Bérard y Marcel Vèrtes colaboraron con Schiaparelli en varios de los bocetos de la modista y el artista catalán Salvador Dalí, participó en el diseño de telas. En una ocasión, Dalí diseñó motivos bordados para la modista como el traje-escritorio cuyos bolsillos simulan cajones, el vestido de seda con moscas pintadas, así como uno pintado con una langosta enorme. En 1936, el artista catalán, había terminado la escultura *Venus de Milo con cajones*, misma que había colocado en el escaparate de la boutique de Schiaparelli. Ella compartía con los surrealistas, perturbar a la burguesía.

<sup>90</sup> Roberts, M. (1993). Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women's Fashion in 1920s France. *The American Historical Review*, 98(3), 683



**Fig. 41** Man Ray, *Perchero para abrigos*, 1920, impresión sobre gelatina de plata, 12.4 x 7.7 cm, Colección Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, París.

No fue extraño, luego entonces, que en la década de los treinta, descaradamente los artistas surrealistas se tornaran modistos colindando entre el mundo de la moda y la publicidad<sup>91</sup>. Sí, justo cuando aquellos “revolucionarios” ortodoxos pretendieron una década anterior generar discursos críticos en contra de la sociedad burguesa y la economía capitalista. Los surrealistas habían vestido y descontextualizado la herramienta del mundo de lo trivial por excelencia: «la figura de cera o maniquí».

No fue Breton y sus colegas quienes lograron que las imágenes surrealistas llegaran al mercado, sino la industria de la comunicación y la publicidad la que difundió las experimentaciones del grupo artístico. No obstante, el surrealismo y la habilidad que tuvo para sorprender, desarraigar y transformar al arte falló como crítica cultural, se transformó en publicidad. En la publicación duodécima y última de *La*

<sup>91</sup> VÉASE Troy, Nancy J. (2003). *Couture Culture. A Study in Modern Art and Culture*. USA: The MIT Press, p. 6. La escritora, propone que hubo mucha tensión entre el concepto de originalidad y reproducción, entre la obra de arte única y la mercancía producida en masa, considerada desde hace tiempo como un problema crucial en la historia de la modernidad. Por caso, en este período, Poiret y otros diseñadores franceses de principios del siglo, patrocinaron las artes plásticas, y en varias ocasiones, se consideraron a sí mismos artistas para formar parte de la cultura artística. No sólo desearon vender sus prendas a los aristócratas y clientes con un alto poder adquisitivo, sino al mismo tiempo, buscaron seguir el curso aparentemente opuesto, la promoción de la producción en masa.

*Révolution surréaliste* (1929) misma en la que Breton publicó *El segundo manifiesto del surrealismo*, adornada con la impronta de labios fragmentados y declaración que marcó el final de los años más centrados y cohesivos del movimiento, Aragon afirmó que había un abuso de imágenes surrealistas y que si originalmente marcaron una salida viable hacia la humanización, en este periodo, la vanguardia había caído en la imbecilidad. Define a la modernidad como el punto neurálgico de la conciencia de una época. Si bien, lo moderno y sus objetos, poseyeron durante un tiempo imposible de prever una potencia grandilocuente, fueron condicionadas por el tiempo. El carácter implícito de la modernidad más que novedad, fue lo pasajero, lo efímero que con intervención de la publicidad desfiguró el futuro, como sucedía con la Torre Eiffel, las transformaciones de los sombreros, el maniquí y la prostitución del bebé Cadum<sup>92</sup>.



**Fig. 42** Man Ray, *Sin título* (Elsa Schiaparelli), 1933, gelatina de plata, 23.97 x 18.26 cm, Colección San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), E.U.A.

Ambos partidos surrealistas, los idealistas y los bajo materialistas, aunque con ideologías dispares, coincidieron en que la publicidad había invadido la vida cotidiana. Desnos sorprendido, se pregunta en el breve ensayo *Pygmalion et le Sphinx*, 1930 (Pigmalion y la Esfinge), la razón por la cual la publicidad que dotó al mundo moderno de criaturas insólitas, cuyos afiches acaparaban con grandeza

<sup>92</sup> Aragon, L. (Décembre, 1929). Introducción a 1930. *La Révolution Surréaliste*, 15(12), 60

los paisajes y acentuaba la majestuosidad de las montañas, landas y mar, aún no había entrado en el dominio de la estatuaria. El periodista se cuestiona si alguna vez el 'Bebé Cadum' hecho de pórfito podría salir de una bañera de mármol o si los meseros del café *Saint-Raphaël* podrían aparecer detrás del recodo de la carretera. Desnos considera con sarcasmo que estos fetiches merecen mostrar su sombra al sol más que la figura escultórica de un poeta, un general o erudito. La idea central de Desnos consiste en hacer evidente la excesiva proliferación de estatuas o 'estatuamania', fenómeno conocido en aquel periodo en la capital de Francia. Del mismo modo expresa que es absurdo que los escultores intenten desafiar la ley de la gravedad buscando referencias de índole espiritual en las estatuas cuando fueron hechas con materiales pesados: globos de bronce, nubes de piedra o esculturas sostenidas en un pedestal. Se cuestiona cómo es esto posible ya que la escultura estaba controlada por las propiedades terrestres de la materia, y sobre todo, la ley de la gravedad:

Al peso del bronce, mármol o granito se le añade el peso del cadáver o el pesado cerebro podrido de la alegoría que el monumento supuestamente perpetúa. En este simulacro nada es más paradójico que la idea de divinidad [...] Por esto resulta fácil entender que únicamente las estatuas destinadas a perpetuar la vida del hombre son las que se encuentran refugiadas en el Museo [de cera] Grévin. ¿Pero qué se puede decir de los maniqués en los escaparates? Estas estatuas anónimas no nos miran con buen ojo. Hay una seducción bajo el sudor húmedo de la frente y sus ojos de porcelana<sup>93</sup>.

Las fotografías de los monumentos que acompañan dicho texto, fueron captadas de día, pero paradójicamente, el coche está hecho de piedra y el globo de bronce. Las fotografías de Jacques André Boiffard, presentan algo que se reconoce; sin embargo, simultáneamente vuelve inestable aquella llaneza dado el material contradictorio con lo cual están hechas las figuras esculpidas que imitan ambos objetos. El coche hecho de piedra, sugiere algo rudimentario, un periodo paleolítico; mientras que el globo hecho en bronce, sugiere algo pesado.

El maniquí, en un principio fue de madera o tela pesada con una base de hierro que lo sostenía; moldeado con papel maché y serrín; cabello real e incluso, expresiones faciales. Posteriormente, dichos materiales fueron reemplazados por la cera que imitó la piel humana, pero detrás de los escaparates de vidrio, la ductilidad del material hizo que la cera se derritiera bajo el calor de las luces eléctricas, y por el contrario, se agrietara con el frío. Por ello, una década anterior, se comenzó a sustituir la cera con escayola para que los maniqués detrás del vidrio del escaparate de las tiendas, no sufrieran distorsiones desagradables e incluso siniestras. La modista francesa Madeleine Vionnet, se mostró reacia a tomar las medidas de los cuerpos de su clientela en la intimidad de sus domicilios. Prefirió aislarse y encerrarse en

<sup>93</sup> Desnos, R. (1930). *Pygmalion et le Sphinx*. *Documents*, 2(1), 33-40

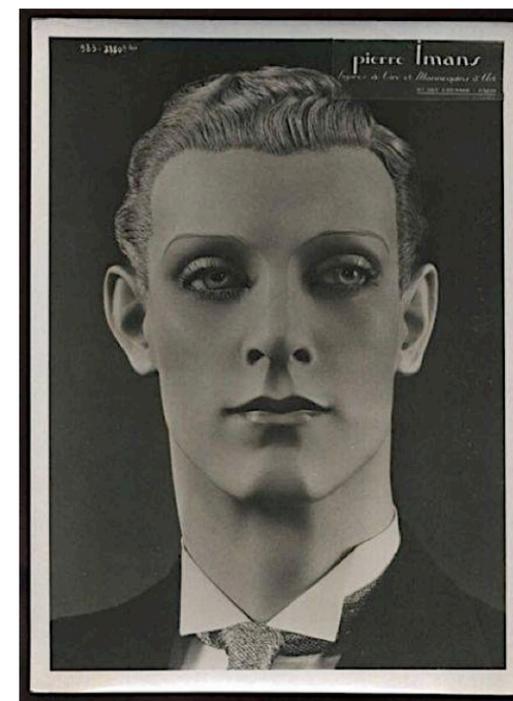
las habitaciones de la avenida *Montaigne* y durante horas, cubría con tul, muselina y seda, tres muñecas de palisandro con articulaciones de una altura de 90 cm (fig. 43). Los materiales etéreos que utilizó permitieron movimiento al vestido. Ello hizo posible que las mujeres no tuviesen que utilizar un corsé que ceñía el cuerpo desde el pecho hasta las caderas. Además introdujo el corte al bias, en sesgo o diagonal, así como el drapeado. Sus logros, sin embargo, fueron ensombrecidos, pues fue una persona reticente comparada con el carácter efusivo de Poiret (Polan & Tredre 2009, p. 47).



**Fig. 43** Madeleine Vionnet confeccionando ropa sobre muñeca articulada en la década de los veinte.

El maniquí debe su nombre a la palabra ‘mannequin’ adaptado del neerlandés ‘mannekijn’, diminutivo de ‘man’ (hombrecito). Con este nombre a finales del siglo dieciocho, se designó la figurilla que sirvió de modelo para los artistas plásticos; a partir de 1830 se introdujo la palabra, como se conoce hoy día en el mundo de la moda. En el siglo diecinueve las tiendas en París utilizaron maniqués de tamaño natural de mimbre o papel maché para la exhibición de ropa. Posteriormente, los maniqués fueron de cera con ojos de vidrio, dientes de porcelana y elaborados manualmente. Los labios, cejas y pestañas pintadas a mano, el cabello, tejido cuidadosamente sobre la cabeza.

Las compañías francesas más reconocidas en la creación y difusión de dichos objetos durante las primeras tres décadas del siglo veinte fueron Pierre Imans (fig. 44) y Siégel. Ambas firmas produjeron maniqués hechos con cera, un material altamente valorado por su capacidad para simular la carne. Imans de origen holandés tuvo una reconocida reputación por la hechura de figuras sofisticadas y refinadas. Estudió con el escultor Ludovic Durand, principal modelador del Musée Grévin.<sup>94</sup> Sin embargo, dicha colaboración únicamente generó que el escultor se distanciara del estilo museístico, que denigró como banal y grotesco. Imans no se consideró modelador de cera, sino escultor ceroplástico (*statuaire céroplasticien*), purgando la palabra ‘mannequin’ de su léxico y describiendo sus figuras simplemente como *Les Cires de Pierre Imans* (Las ceras de Pierre Imans). Dado su renombre, en 1925, fue llamado para la preservación del cuerpo de Santa Bernedette de Lourdes, religiosa francesa, canonizada por la Iglesia Católica. La compañía produjo una piel de cera con cualidades siniestras, cuasi vivientes, para cubrir las manos y rostro y dotar a la figura con cierta “vida”. Ello se debió a que a partir de la década de 1920 se introdujo una gama de materiales nuevos como la cerámica y carnosina (mezcla de yeso y gelatina) para la producción de maniqués más ligeros y resistentes con acabados y efectos modernos diseñados para realzar un estado de lujo detrás de los escaparates de las tiendas (Gronberg 1982, p. 82).



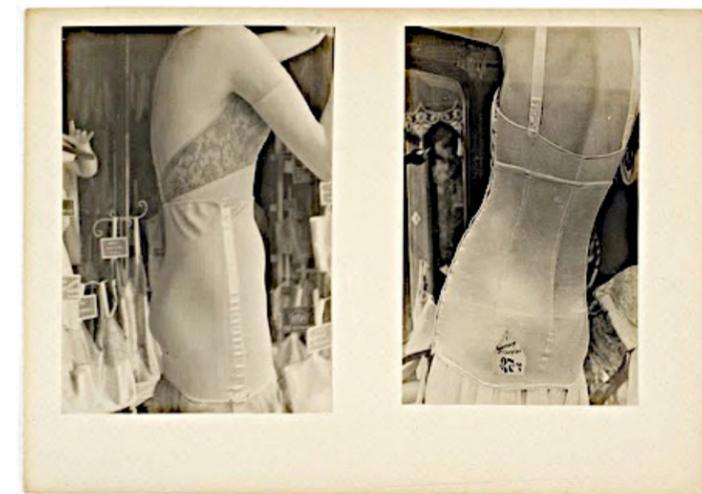
**Fig. 44** Pierre Imans, *Figuras de cera y maniqués de arte*, publicidad que data aproximadamente en la década de los treinta.

<sup>94</sup> Museo popular en París que abrió sus puertas al público a mediados de 1880.

La historiadora del arte inglesa, Tag Gronberg, plantea que el cuerpo de los maniqués a menudo desvió la atención del público, de modo que ésta no se dirigía directamente a la contemplación de la mercancía exhibida en las boutiques. Fue aún más alarmante que la exhibición de maniqués podría correr el riesgo de definir al propio cuerpo humano como mercancía. Sí, los maniqués fueron hechos con diferentes materiales y formas; sin embargo, su característica más conspicua, fue su identificación con la 'estilización'. Ello tuvo como objeto transferir la atención puesta en el cuerpo femenino o masculino a un objeto inanimado, aquel que se pretendía vender, es decir la mercancía. La intención fue clara, despertar la admiración por aquel 'objeto' mas no por el cuerpo. Siégel logró el efecto de estilización y su reivindicación al desplazar la atención del cuerpo a la mercancía por medio de la eliminación de los rasgos faciales. Sus maniqués fueron 'modernos' precisamente por la ausencia de figuración y la desaparición de expresiones legibles del semblante. Ello legitimó el énfasis puesto en la mercancía en lugar del rostro, pudiese decir, un recorrido visual invertido, del objeto al cuerpo. El maniquí y su discurso publicitario, por lo tanto, propuso una innovadora "fisonomía" de lo moderno. De acuerdo con las teorías de la publicidad, el maniquí realzó y duplicó la función del escaparate y la boutique. En el caso del maniquí de moda, éste pretendió ostensiblemente despertar un deseo femenino, el deseo de lo 'eternamente nuevo' constituido por la moda femenina. Al mismo tiempo, el maniquí fue un cartel, un elemento más en la calle de la ciudad, por lo tanto, no sólo el objeto de la mirada femenina, cuanto las nuevas atracciones urbanas. El maniquí fue un sustituto de la cosa real, el cuerpo se transformó en un artificio, el cuerpo se disfrazó de una modelo. La pantalla constituida por la vidriera de la vitrina sugirió una tecnología específicamente moderna: la del cine. La analogía fue evidente para el crítico, Henri Clozot, quien describió los 'étalages' (escaparates) como pantallas luminosas parecidas a las imágenes cinematográficas (1998, p. 82-87).

El vidrio, por cierto, fue el medio de expresión predilecto del artista y profesor alemán de la Bauhaus, Josef Albers. La afición del artista persistió durante todas las encarnaciones formativas de la escuela que abarcó desde sus orígenes en Weimar hasta sus últimos días en Berlín. El vidrio con o sin color, a veces acompañado de metal, madera o pintura está presente en la composición de muchas obras de la década de los veinte, donde destacan, paneles, ensamblados geométricos, y precisamente, fotografías de escaparates con maniqués (fig. 45). Albers dice que el vidrio de las ventanas no sólo invitaba a la luminosidad, sino que también incitaba a dejar atrás el pasado ya que lo relaciona con un anécdota personal: «Tenía treinta y dos...tiré mis cosas viejas por la ventana, empecé de nuevo desde abajo. Ese fue el primer paso que hice en mi vida»<sup>95</sup>. El vidrio, en este caso, el escaparate, da cabida a lo nuevo, evidentemente lo moderno.

<sup>95</sup> Welliver, N. (January, 1966). Albers on Albers. *Art News*, 64 (9), 48



**Fig. 45** Josef Albers, *Maniqués*, 1930, fotomontaje, 29.5 x 41 cm, Colección Fundación Josef y Anni Albers, Connecticut, E.U.A.

La colocación ordenada o emplazamiento en la organización de los escaparates está presente en la narración descrita por el pintor francés, Fernand Léger en *La estética de la máquina: el objeto fabricado, el artesano y el artista* (1924). El cubista cuenta que en compañía de un amigo contemplaron durante una hora cómo el dependiente de una modesta tienda de camisas situada en un callejón en París se hallaba dentro de un escaparate alrededor de mancuernillas y corbatas. Al parecer debía colocar y organizar diecisiete chalecos. Léger y su amigo observaron la forma por la cual el empleado movía cada objeto escasamente un milímetro y continuamente salía a ver el resultado. Había tardado alrededor de once minutos en la acomodación de cada uno de los chalecos sabiendo que su montaje iba a desaparecer y tenía que rehacerla al cabo de cierto tiempo con el mismo cuidado y esmero. El hombre estuvo tan absorbido que no había notado la presencia de Léger y su amigo, quienes aburridos, apenas acomodó el sexto chaleco, decidieron seguir con su camino (1965, p. 51).

No se pueden dejar atrás las reproducciones del fotógrafo francés, Eugène Atget, admirado por Benjamin y los surrealistas.<sup>96</sup> Entre 1890 y hasta su muerte en 1927, durante casi treinta años, hizo un sin número de fotografías del entorno urbano de París. A menudo documentó durante el amanecer y atardecer calles vacías. La ciudad llena de "vida" reproducida en sus fotografías, carece de personas. Son conocidas sus obras de escaparates y maniqués, las primeras que se reprodujeron; reproducciones evocativas de sensaciones perecederas, cosas transitorias. Ni siquiera bulle gente. Lo que la gente hace, se desvanece en la nada, dejando lo material, dejando atrás únicamente sus evidencias poco trascendentes, un mundo

<sup>96</sup> Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, publicado en 1931. El autor considera que las obras de este fotógrafo están imbuidas de misterio porque retrata paisajes urbanos desprovistos de gente.

cósico. Las fotografías, en principio, denotan el aspecto formal y artificio urbano, paradójicamente, conducen al observador, a un atrapamiento y constrictión contemplativa. El reflejo de una cúpula que aparece regularmente en el vidrio de los escaparates en diferentes reproducciones, sugiere que le atrajo deambular en una tienda departamental frente a la fábrica de gobelinos *Manufacture Royale des Gobelins*. Entre 1925 y el año siguiente, frecuentemente pululó entre las calles donde halló tiendas de ropa en los barrios de la clase trabajadora y burguesa. Fue, así pues, como reprodujo la imagen de un escaparate en la que están organizados varios objetos que tienen colocado su precio en pequeños carteles (fig. 46). En el centro del escaparate, sin embargo, destaca un maniquí cuya mirada está dirigida hacia afuera, manos sobre el vidrio sin dejar huella alguna; la figura de una niña contenida dentro de una caja hermética, imagen de un destino meramente material.



**Fig. 46** Eugène Atget, *Magazín, Avenue des Gobelins*, 1925, gelatina de plata, 18 x 24 cm, Colección Museum of Modern Art, Nueva York.

Hay una serie de focos en la parte izquierda del escaparate y en la parte superior del maniquí cuyos brazos tocan el vidrio, se anuncia un traje de Primera Comuni3n. En este ritual sacramental cat3lico, por primera vez, se recibe simb3licamente a Jesucristo. La ceremonia solemne, que se diferencia de una misa com3n, est3

dedicada exclusivamente a los ni3os que se encuentran formados en hilera, uno al lado del otro, quietos por m3s de una hora para luego hincarse cuando as3 lo ordene el sacerdote. Los peque3os comulgantes, a m3s de esto, est3n obligados a vestir un traje o vestido elegante, pero a su vez, sobrio porque al parecer con cierta frecuencia, reciben la comuni3n con un traje de peque3o almirante o princesa de cuento de hadas. Y es que las ceremonias son al cuerpo social lo que el traje al cuerpo del individuo (Bergson 1985, p. 57). Las plantas industriales, el ej3rcito y la iglesia son masas artificiales que presentan jerarqu3as y en el caso de la multitud de 3sta 3ltima, se derivan todas las exigencias del que se hace objeto al individuo creyente (Freud, 1977). En general no depende de la voluntad del individuo entrar o no formar parte de la iglesia. 3Por qu3 bautizan a los reci3n nacidos? Ni siquiera pueden levantar la cabeza por s3 solos, menos tener conciencia de sus actos. Esta ceremonia no s3lo es impuesta por el dominio omnipresente derivado del cristianismo, es un acto de poder que de ella deriva, ejercido por los padres sobre su hijo quien no tiene poder de decisi3n. Aquel cuerpo lleva de por vida el estigma de la consigna de un conjunto de dogmas y pr3cticas relativas a una divinidad impuesta por sus padres y la Iglesia 3No podr3 celebrarse el bautizo a partir de los dieciocho cuando el adulto tiene m3s opciones de donde elegir? Esta "celebraci3n", eufemismo de "imposici3n" de la eucarist3a, el pan y el vino que se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo, no es m3s que una ilusi3n de la presencia m3terica de un dios espiritual. Y qu3 se puede decir de la inclusi3n de dichos trajes ceremoniales en este escaparate puestos en venta...

La acci3n de ordenar los objetos es dominio de clasificar semejante al dominio eclesi3stico. Las figuras contenidas en el escaparate est3n ordenadas como son ordenados los cad3veres en la morgue, la pieza alude a la organizaci3n. La 3nica escapatoria para llegar a ser un individuo dentro de una organizaci3n es tener conciencia de ello cuyo problema deriva en apreciar por separado al individuo y organizaci3n. La organizaci3n, no obstante, hace del cuerpo una cosa, aunque se trate de una relaci3n entre sujetos. El orden es una concordancia entre sujeto y objeto. El orden herm3tico que se descubre en el hueco de pared reproducido en la fotograf3a de Atget luego entonces, conduce a la extensi3n, la determinaci3n rec3proca y necesaria de objetos unos con respecto a otros. Las figuras, por lo tanto, evocan inercia y pasividad; obedece, precisamente, a que cada uno de los maniqu3es y prendas de vestir es contingente a todo lo dem3s. Se trata de un orden querido, de un dominio sobre cada uno de los objetos acomodados. El orden intencional, sin duda, fue posible a la direcci3n de una voluntad superior, una conquista sobre algo, representado por la labor meticulosa del empleado de la tienda.

Lester Gaba, escultor de jab3n y dise3ador neoyorquino de escaparates, convirti3 al maniqu3 en una figura ubicua en el mundo de la publicidad cuando cre3 seis

especímenes de escayola conocidas como las 'Gaba Girls'. Cada una vestida con ropa fina y adornada con joyas tenía su nombre propio. Basta recordar a Cynthia creada en 1932 para un almacén comercial, que con imperfecciones realistas acompañó al escultor a muchos lugares: opera, cafés, bares, entre otros, locales chic (fig. 47).

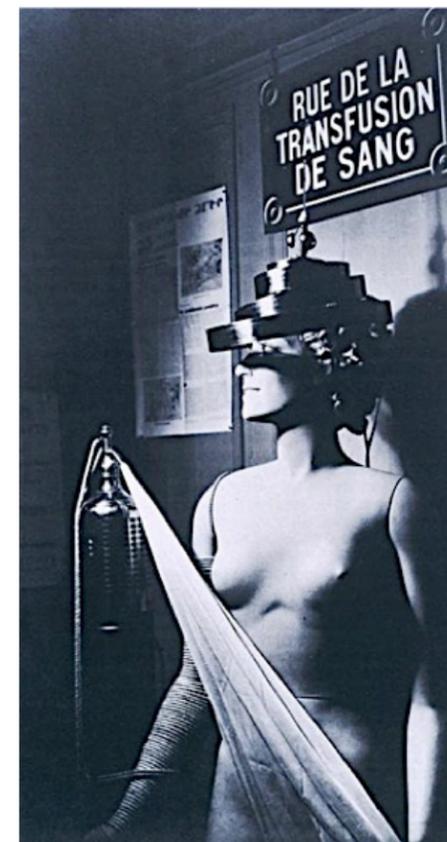


**Fig. 47** Alfred Eisenstaedt, *Quinta avenida* (Cynthia y su creador Lester Gaba sobre autobús descubierto, 1937, Ciudad de Nueva York).

También en aquellos años la fascinación por los maniqués y sus asociaciones condujeron al diseñador de vestuarios de origen húngaro, Marcel Vertès, a la creación de un escaparate para la tienda departamental *Saks Fifth Avenue* en Nueva York e inspiraron a Dalí, a diseñar en 1936, los escaparates de *Bonwit Teller*, en dicha ciudad. No hay que dejar a un lado, los conocidos maniqués que aparecen por doquier dos años después en los únicos documentos de Denise Bellon y Raoul Ubac quienes fotografiaron la primera *Exposición Internacional de Surrealismo* que se llevó a cabo e en París en 1938 en la *Galerie des Beaux-Art*. Fue una exhibición organizada por Breton, Duchamp y el poeta francés Paul Eluard con la participación de alrededor de setenta artistas de catorce países que mostraron cuadros, esculturas, objetos, libros, grabados, fotografías, así como figuras de cera y modelos de carne y hueso. Las inanimadas, a diferencia de las animadas, se ofrecieron a la mirada y tacto del público, inevitablemente sujetas a mayores distorsiones visuales, quizá mejor vestidas que las modelos orgánicas. Ambas figuras vienen a ser lo mismo, cosas siniestras<sup>97</sup>. De modo que provocaron en el público incertidumbre porque fue difícil distinguir la cera de la carne. Se presentó una ausencia de lindes entre

<sup>97</sup> Actualmente se denomina maniquí tanto al modelo inanimado y al animado que se exhibe en las pasarelas.

el maniquí que imita una modelo y la modelo que posa cual maniquí. Algo paralelo sucedió con la operación que consiste en hacer pasar cierta cantidad de sangre de una figura de cera a una de carne y a la inversa (fig. 48).



**Fig. 48** Oscar Domínguez, *Maniquí*, 1938, *Exposición Internacional de Surrealismo*, (ARS), New York, ADAGP, París.

Cuando Aragon delinea, los lugares de moda como las peluquerías, baños, cafés, prostíbulos, tocadores, entre otros espacios públicos de París en la novela antes descrita, traza con palabras la imagen de una figura de cera bastante estremecedora que se halla en un salón de belleza cuyos brazos cruzados en el pecho y con la cabeza deshecha moja sus *vivos* ondulados en el agua de una copa de cristal. De forma contraria, el autor, narra el relato de la experiencia de una cliente detrás del escaparate de una peluquería que con un cabello *sin* vida se preparaba para la ondulación. Su cabeza fue sometida cual cosa a una serie de procedimientos artificiales para mejorar la apariencia:

En libertad en la tienda, grandes fieras modernas acechaban la hembra de hombre presa de las tenacillas: el secador mecánico con su cuello de serpiente, el tubo de rayas violetas, de ojos tan dulces, el fumigatorio con aliento de verano, todos los ins-

trumentos hipócritas y dispuestos a morder, todos los esclavos de acero que un buen día se sublevarán. Los simulacros del escaparate, ya no diré nada más de aquellas *figuras de cera* que la moda tiene desvestidas y señaladas en la carne por el martilleo de los pulgares [las itálicas son mías] (Aragon 1979, p. 44-45).

Los surrealistas buscaron encarnar el ideal de belleza en dichas galateas que no eran más que objetos verosímiles, figuras que parecían reales, cortejadas y transformadas en maravillosas. Pigmalión soñó que su escultura hecha con marfil cobraba vida. Se hacía dócil y suave que provocó en su creador una fusión de placer con temor. El maniquí fue modelo de lo siniestro o maravilloso porque poseía un carácter indefinido dado la paradoja relacionada con lo animado e inanimado, sujeto y objeto, real e imaginario cuya abolición de antinomias o vaivén de límites, respectivamente, suscitó confusión. En el primer manifiesto de Breton publicado en 1924, el cuerpo cede lugar al maniquí: «Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo (1995, p. 33)». Aunado a la descripción de los maniqués que representaron el cuerpo femenino, figuraron modelos que encarnaron el cuerpo 'masculino' como aparece en la obra del artista francés, Jean Hélion<sup>98</sup> (fig. 49). Él perteneció a un pequeño círculo de pintores abstractos en la década de los treinta en París, y a su vez, junto con el pintor neerlandés, Theo van Doesburg, colaborado en la tendencia abstracta del 'concretismo'. Después de la Segunda Guerra Mundial retomó la figuración de motivos cotidianos de la calle mediante lienzos de gran formato, entre éstos, figuras masculinas cuyo rostro se halla oculto detrás de un periódico o el maniquí como manifestación de degradación del hombre para mirarlo como si fuera cosa. El antecedente de dicha imaginería se remonta a la serie de hombres desprovistos de personalidad con mirada escondida

<sup>98</sup> Es importante señalar que la fetichización contraída hace algún tiempo con el cuerpo, no se reduce al femenino. En contra de muchas teorías "feministas" que sostienen que la representación de maniqués se limitó a la figura femenina, resulta sencillo demostrar que también el masculino ya sea fragmentado, y/o convertido en objeto, mediante maniqués o estatuas figura frecuentemente en la imaginería surrealista. En mi opinión, el sexo no importa, lo significativo, es estudiar la forma por la cual en la ficción, el sujeto deviene objeto independientemente del género. La atracción sexual en la agalmatofilia o pigmalionismo no distingue sexos, prueba de ello, se disfruta cuando la protagonista Lya Lys en la cinta de Buñuel *L'Âge d'Or*, 1930 (La edad de oro), chupa gustosamente el pie frío de una estatua blanca masculina puesto que se ve ignorada cuando Modot se aleja para contestar el teléfono. La acción de meterse en la boca el dedo de un objeto sugiere una de las primeras manifestaciones visuales del fetichismo, en este caso, de los pies. El concepto de lo maravilloso bretoniano, en este contexto, significa, una conjunción entre el deseo y la realidad exterior materializada en objetos. El maniquí y la estatua constituyen una construcción del cuerpo en objeto, fetiche y/o mercancía fabricada, es más, la propia imagen de la reificación capitalista. En otras palabras, el maniquí, y luego, la estatua, fueron consideradas una mercancía más producto del capitalismo industrializado ya que en dichos objetos la producción estaba incorporada. VÉASE Foster, Hal (1993). *Compulsive Beauty*. USA: The MIT Press, págs. 126-127. En el capítulo "Cadáveres Exquisitos" el autor plantea una postura similar cuando describe al autómatas y maniquí acorde con una clasificación de género en la producción industrial y el consumo capitalista. El primero evoca un cuerpo (especialmente el masculino) transformado en mercancía. El autómatas, el complemento de la figura anterior en el repertorio de imágenes surrealistas, evoca la reconfiguración del cuerpo (especialmente el masculino).

y grandes sombreros. Hélion al respecto dice: «Los escaparates presentan una enumeración de los accesorios de la vida social [...] He aquí con lo que vivimos. Es también un espectáculo indispensable. Las tiendas tienen forma de escena de teatro. La misma iluminación de candilejas y proyectores (Moeglin-Delcroix 1984, p.139)».



Fig. 49 Jean Hélion, *Mannequinerie avec gisant*, 1951, acuarela, 23,5 x 31 cm, Colección particular, París.

Hubo ocasiones en que los maniqués aludieron a los dos sexos como la fotografía del artista belga Raoul Ubac que participó en muchas actividades del grupo surrealista, entre éstas, la documentación fotográfica del maniquí travestí vestido por Duchamp; o el maniquí desnudo sin cabeza y con delantal que sostenía un libro. En principio éste sugiere un cuerpo femenino, empero, un grifo ensamblado en el muslo, insinúa un cuerpo masculino (fig. 50). La pieza se instaló en el escaparate de la tienda de libros de *Bretano* acompañada del título *Lazy Hardware*. Fue una tienda y editorial especializada en la publicación de literatura francesa. La obra fue instalada escasas dos horas y tuvo la función de promover el libro *Arcane 17* escrito por Breton. El título de la publicación refiere directamente al significado tradicional de la carta de tarot 'La estrella', emblema de esperanza y resurrección. Algunas personas se molestaron con el dueño de la librería causando que la pieza se trasladara al local *Gotham Book Mart* situado del otro lado de la calle en la ciudad de Nueva York. Fue obvio que ya en esta época, la década de los cuarenta, el espíritu revolucionario acompañada de ideologías marxistas se había apaciguado a favor de la producción de mercancía y su respectiva comercialización mediante distintos medios de publicidad:

Los surrealistas, que aspira[ban] a ser radicales de la cultura, y aun revolucionarios, [...] han sido presas de la bienintencionada ilusión de que [...] debían ser marxistas [...] Marx reprochó a la filosofía que sólo intentara comprender el mundo en vez de intentar transformarlo [...] la sensibilidad surrealista, [insinúa] la vanidad de intentar siquiera comprender el mundo y en cambio nos proponen que lo coleccionemos (Sontag 1981, p. 120-121).

El maniquí y la estatuaría clásica ofrecieron vastas posibilidades tanto para la moda como para el arte. Lee Miller, modelo y fotógrafa estadounidense encarna la figura de una estatua en el filme *La sangre del poeta* (1930) de Cocteau. El intrigante desconcierto que transita entre lo animado e inanimado, un drapeado viviente y una figura clásica, lo que tiene vida y lo que carece de ella, engendra una estatua que persiste como ideal artístico y que se anticipa a la muerte. En el filme, después de la muerte de un poeta, personaje que siente y piensa, aparece una estatua envuelta en drapeados. Resulta insignificante que este «cuerpo-cosa» experimente sentimientos, sino más bien, subsiste el anhelo por ‘deformar’ el clasicismo y está determinado por la atracción al cuerpo masculino: «Más me conmueve la enredadera de los órganos que la de los sentimientos, más que los lagos que yacen en las venas que la carne misma. Tengo el ojo de un carpintero sobre el caudaloso del rey. Las planchas me interesan más que el suplicio (Cocteau 1964, p. 71)». De tal forma, que las estatuas se mueven manifestando que el alma está subordinada a todo lo que ofrece la materia: «Se me encuentra espiritual. Entendámonos primero sobre el sentido de este término. Nada me enoja tanto como un rasgo espiritual. Si se me escapa, me avergüenzo tanto como si me hubiere escapado un gas (Cocteau 1950, p. 300)».

Si en un principio la estatuaría clásica se interpretó como un rechazo hacia la industrialización o lo moderno, la obsesión de estos motivos se hizo manifiesta también en los drapeados escultóricos de los vestidos de alta costura creados por Madame Grès que cubrieron los maniquí-estatuas en el *Pabellón de la Elegancia* dentro de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Exposición Internacional de París, 1937) bajo el tema artes y técnicas de la vida moderna. Años antes Grès había inaugurado un taller y negocio con el nombre Alix Barton donde trabajó de forma directa sobre el cuerpo y modeló —mejor dicho— esculpió la materia como si se tratara de mármol (fig. 51). La diseñadora confeccionó con lana y seda vestidos blancos de noche inspirados en los peplos de la Grecia antigua. Estas prendas moldearon la figura y caían dado sus pesados drapeados. Así como Vionnet, que en la década de los treinta consagró su estilo de manera definitiva, Grès también se inspiró en las esculturas griegas, pero a diferencia de ella, sus telas fueron pesadas. Aunado a ello, ésta a diferencia de aquella, no había hecho sus diseños únicamente para la elite, cuanto se mostró interesada en la industria para las masas.

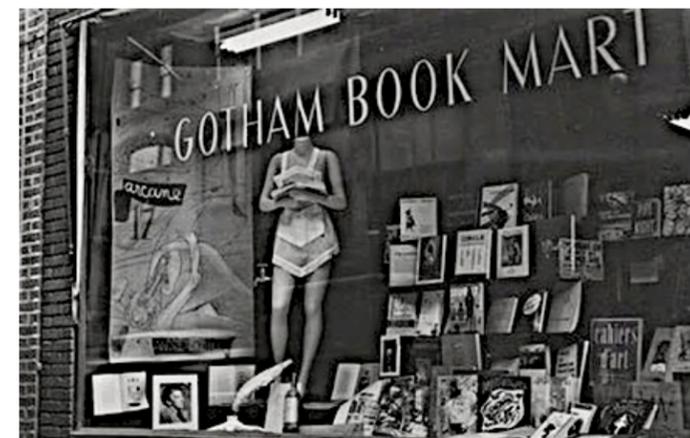


Fig. 50 Marcel Duchamp, *Lazy Hardware*, (escaparate de la librería Gotham Book Mart) 1945, Nueva York, Colección Mme Duchamp, Villiers-sous-Gréz.

El cuerpo y su vínculo afectivo o nostálgico con el pasado se advierte en la serie de fotografías de ruinas arquitectónicas y escultóricas de la Roma clásica reveladas por Henri entre 1932 y 1936. Ya sea un detalle arquitectónico, figura truncada o cabeza inconexa, la fotógrafa, por lo regular, aisló su motivo en el fondo para otorgarle mayor atención —fragmentos de un pasado distante concretizadas a razón de estatuas desmembradas (fig. 52). Dalí por su parte, serializó, a la *Venus de Milo*, una obra clásica por excelencia mediante muchos vaciados de bronce dándole un toque de “distinción” a cada uno. Debido al carácter aurático de la obra de arte, la figura contiene en sí misma a su antagonista (fig. 53). La escultura original data de 100 a.C. y se descubrió en 1820, desde entonces fue incluida en la colección permanente del Museo del Louvre en París, es de mármol blanco y se hizo en partes constituida en varios bloques cuyas uniones son casi imperceptibles. Esta pieza ha mantenido su lugar en la imaginación popular como un símbolo y marca comercial de la belleza. Deben de haber cientos de productos, desde lápices hasta pañuelos para el rostro, salones de belleza hasta automóviles, productos que utilizan esta imagen en sus anuncios, lo que implica un estándar del ideal de perfección (Clark 1956, p.88). Ello, me hace creer, en un gusto estético estereotipado, lo *kitsch* entendido como un producto más en serie del industrialismo y como tal ha dado la vuelta al mundo generando un gusto popular e inmediato.

La escultura *Venus de Milo con cajones* (1936) está pintada de blanco y lleva unos adornos cursis para acentuar la menuda discreción de un cajón entreabierto insertado en la pieza, siendo la escultura y no este vaciado, la que representa el ideal del cuerpo clásico. Los adornos que parecen pequeños plumeros, se interpreta de forma ordinaria como *verle a alguien el plumero*<sup>99</sup>. Que no es más que la advertencia

<sup>99</sup> Se trata de una expresión coloquial utilizada en algunas comunidades de España que significa que se han descubierto las intenciones de alguien. El origen del dicho, hace referencia al uniforme y a los gorros militares adornados con un penacho de plumas como parte del uniforme del ejército que defendió los ideales progresis-

de los pensamientos, ideas o intenciones de alguien; así como la indiscreción de lo kitsch<sup>100</sup> en la totalidad de todas las partes dispuestas en la escultura para el gusto y consumo multitudinario. El vaciado pintado de blanco, imita el color del mármol, alude a la falsedad y al engaño, que junto con el accesorio que pretende ser elegante y refinado sin serlo, resultando ridículo, son *kitsch*. El surrealista catalán, –opino–, utilizó como materia prima un simulacro relativo al academicismo degradando la cultura del helenismo para generar dicha estética del gusto de fácil asimilación:

Ahí esta la fuente de sus ganancias. El *kitsch* es mecánico y opera mediante formulas. El *kitsch* es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El *kitsch* cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El *kitsch* es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El *kitsch* no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo [...] La condición previa del *kitsch*, condición sin la cual sería imposible, es la accesibilidad a una tradición cultural plenamente madura, de cuyos descubrimientos, adquisiciones y autoconciencia perfeccionada se aprovecha el *kitsch* para sus propios fines. Toma sus artificios, sus trucos, sus estrategias, sus reglillas y temas, los convierte en sistema y descarta el resto (Greenberg, 2002, p. 22).

De igual forma, la reproducción de la pieza supedita el carácter único de la obra de arte a una copia. La unicidad es análoga al concepto de individualidad en tanto que no puede multiplicarse y por ende dividirse. Bergson dice, para que la individualidad fuese perfecta, es necesario que ninguna parte separada de los organismos pudiesen vivir, y por lo tanto, la reproducción se haría entonces imposible. Por ello se distingue el cuerpo de todo lo que la percepción aísla o cierra artificialmente comparándolo con un objeto: «Reconozco que una vez que he visto salir muchos cajones de un mueble no tengo ya derecho a decir que el mueble era todo de una pieza. Pues en el presente de ese mueble no puede haber más que en su pasado, y si ahora está hecho de muchas piezas heterogéneas, lo estaba ya, desde su fabricación (Bachelard 2000, p. 25)».

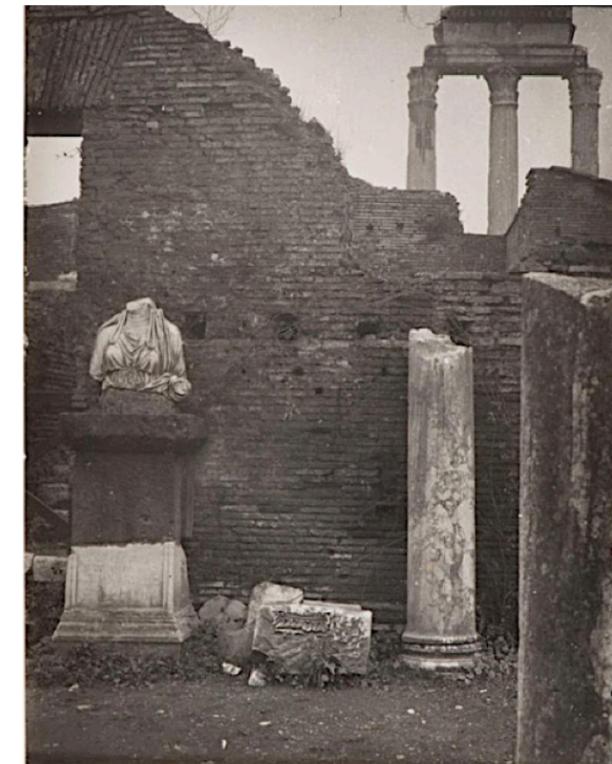
Las esculturas de Dalí son reproducciones seriadas al igual que los cajones. Los cajones que dividen la pieza tienden a ser sencillamente fragmentos, una vez aislados. No sólo le quitan a la escultura las cualidades expresivas espirituales, sino

tas, que estuvo en contra de la ideología absolutista. El accesorio fue llamativo, permitiendo que su identidad fuese distinguida a distancia. El origen de la expresión comenzó a utilizarse cuando en discusiones políticas entre ambos partidos llevadas a cabo en las *Cortes de Cádiz* (1812) en un momento dado los absolutistas vinieron a decir: «a mí no me engañas, que te he visto el plumero», haciendo referencia al gorro con plumas.

<sup>100</sup> VÉASE Greenberg, C. (2002). Vanguardia y kitsch. En *Arte y cultura. Ensayos críticos*. (Justo G. Beramendi, trad). (pp. 15-34). Barcelona: Ediciones Paidós, pág. 21.22. El *kitsch* es una producción en serie para el gusto multitudinario de masas. De acuerdo con el ensayo *Vanguardia y kitsch* (1939) del crítico de arte estadounidense es un fenómeno cultural nuevo cuyo origen se remonta en la revolución industrial y estableció el llamado 'alfabetismo universal'. Lo que los alemanes bautizaron con el nombre *kitsch* es un arte, literatura popular y comercial que se caracteriza por cromotipias, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios y publicaciones en papel satinado, entre otros artículos. Y es que las nuevas masas urbanas presionaron a la sociedad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Fue así, pues, que se ideó una nueva mercancía que satisfizo y cubrió la demanda del nuevo mercado deseoso de distracción: lo *kitsch*.



**Fig. 51** Eugène Rubin, *Madame Grès* posando junto a su modelo, 1946.



**Fig. 52** Florence Henri, *Foro romano*, gelatina de plata, 11.2 x 8.7 cm, 1936, Colección Galleria Martini & Ronchetti, Italia.

que también están entre un abrir y cerrar aludiendo al concepto de pensamiento bergosiano, el racionalismo de índole material. Bergson nuevamente con la intención de definir el cuerpo en la vida del espíritu cae irremediabilmente en la distinción de la materia del espíritu. Por caso, la forma por la cual hace del pensamiento un cajón. Este compartimiento contiene el concepto visible del tener que precede al ser. Es cierto que el cajón para Bergson, —al igual que los marcos—, han sido útiles para clasificar el pensamiento. Los cajones fuera de toda espiritualidad hegeliana, son contingentes. Para Bergson los cajones, sólo sirven para almacenar no tanto la memoria, sino el *recuerdo*. El pensamiento pues, es esquematizado y en tanto imagen es guardado en el almacén o envoltura de la memoria, cuidadosamente en el cajón de los recuerdos<sup>101</sup>. Es en ese cajón donde el sujeto coloca las imágenes acumuladas. Bergson en *Materia y memoria* (1896), opone dos doctrinas opuestas, una la atribuye al cuerpo en donde el cerebro debe engrandar la representación; y la otra, referente al espíritu donde sostiene que el entendimiento tiene la facultad de disociar, distinguir y oponer lógicamente. Entonces, en ese compartimiento, que se abre y cierra, la relación de continente a contenido estriba en la facilidad para percibir (abrir) delante de nosotros el espacio y luego encerrar siempre detrás, la duración:

Esta supervivencia en sí del pasado se impone, pues, bajo una u otra forma, y la dificultad que experimentamos en concebirla procede, sencillamente, de que atribuimos a la serie de los recuerdos, en el tiempo, esa necesidad de contener y de ser contenidos, que no es verdadera más que del conjunto de los cuerpos instantáneamente percibidos en el espacio (Bergson 1900, p. 189)».

Sin embargo, el espacio del cajón va estrechándose porque se colocan en él más y más recuerdos y aquellos que llevan más tiempo en el cajón se van reduciendo y haciendo cada vez más, hacia atrás para dar cabida a los demás. Llegamos un momento en que el recuerdo, reducido de esta forma, encaja también en la percepción del presente. Ya no hay distinción entre percepción y recuerdo. En este momento, la memoria, en lugar de aparecer y desaparecer, metáfora del cajón entreabierto materializa sus representaciones: «El mismo instinto, en virtud del cual abrimos indefinidamente ante nosotros el espacio, hace que cerremos tras de nosotros, el tiempo a medida que transcurre (p. 189)». El papel del cuerpo no es el de almacenar los recuerdos, sino sencillamente el de elegir entre el cajón de los recuerdos. Este juego de abrir y cerrar, —o si se quiere—, oscilación entre el pasado (dentro) y el presente (fuera) está congelado o desvanecido en un instante en los cajones entreabiertos en el vaciado del artista catalán, situándonos, de cierto modo, en la vida del ensueño: «Un ser humano que soñase su existencia en lugar de vivirla, tendría sin duda, de este modo, bajo su mirada, en cada momento, la multitud

<sup>101</sup> Según Bergson, cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías. Luego entonces, se convierte en pensamiento muerto.

infinita de los detalles de su historia pasada (p. 203)». Este rasgo característico de los esquemas, puntualmente el esquema clasificado del pensamiento también es delineado por Freud en *El esquema del psicoanálisis* (1940). De acuerdo con él, el aparato psíquico se divide en tres: el *ello* (preconsciente), el *yo* (consciente), y el *super-yo* (inconsciente). Es decir, mientras el *yo* está conformado por la influencia del mundo exterior, el *ello* y el *super-yo* tienen un común denominador; uno y otro representan las influencias del pasado. El instinto mecanicista de la mente con el descubrimiento de las fuerzas psíquicas inconscientes, queda contrastada con la doctrina cartesiana, la cual sostenía que la mente era indivisible porque todas las formas de conciencia que la conforman son inmateriales.

Para entonces, el fotógrafo alemán Horst P. Horst, había explotado drásticamente la fragmentación del cuerpo. El trabajo por encargo para revistas y casas de moda en las ciudades de París y Nueva York se desarrolló notablemente. Horst no contribuyó al surrealismo, en algunas ocasiones, retrató modelos cubiertas de accesorios de Dalí; sin embargo, compartió la estética del movimiento, en torno a la imagen del cuerpo. No produjo ninguna fotografía surrealista en el sentido literal de la palabra. Él reconoce que tuvo influencia del surrealismo en una fotografía de joyería que realizó para Cartier, una de sus escasas composiciones surrealistas (Kazmaier 1991, p. 12). Muchas de sus imágenes publicitarias brindan a diferentes partes independencia del resto del cuerpo ya sea por imitación de las ruinas clásicas<sup>102</sup> o simplemente mortales de carne percedera yuxtapuesta con maniqués generando confusión entre los fragmentos de cuerpos animados e inanimados, y que a pesar de ello, se hallan circunscritas por un contraste de iluminación (fig. 54). Fue común que bañara y cubriera con cera el cuerpo de sus modelos. El baño de cera, aunque tuvo la pretensión de hacer del cuerpo una cosa resplandeciente, evoca lo siniestro, lo maravilloso o la belleza convulsiva, análogo a las ceras anatómicas que recorrieron anteriormente los recintos feriales. Aquí, puede haber una relación de lo siniestro freudiano en cuanto a la vuelta hacia el clasicismo y la evocación del pasado, el recuerdo, lo reprimido y su retorno (fig. 55). La fotografía de Horst es únicamente superficie, oculta algo. No permite en sus modelos ninguna expresión. No hace ningún comentario, ni fotográfico ni autobiográfico.

Por último, Ortega y Gasset se pregunta en su celebre ensayo, *La deshumanización del arte* (1925), qué hacen unos bigotes pintados sobre la Gioconda reproducida en una postal, cuando da cuenta que el público en general no reconoce a la figura humana en el arte moderno. Para él, el arte rompe con la imagen tradicional de la realidad, es iconoclasta, —del griego, 'eikon', imagen; 'kloein', romper. El arte está lejos de imitar la apariencia sensible de las cosas, ha volcado en contra de

<sup>102</sup> A menudo, Horst P. Horst, utilizó moldes de yeso que imitaban estatuas antiguas, y consolas anticuadas, transformadas a través de iluminación en accesorios de moda.

ella, ha suprimido su aspecto humano, deshumanizado el arte, que de acuerdo con él, el asco a las formas vivas o de los seres vivientes proviene de la antipatía a la interpretación tradicional de la realidad.



**Fig. 53** Salvador Dalí, *Venus de Milo con cajones*, 1936, bronce pintado, 98 x 32.5 x 34 cm, Colección Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam.

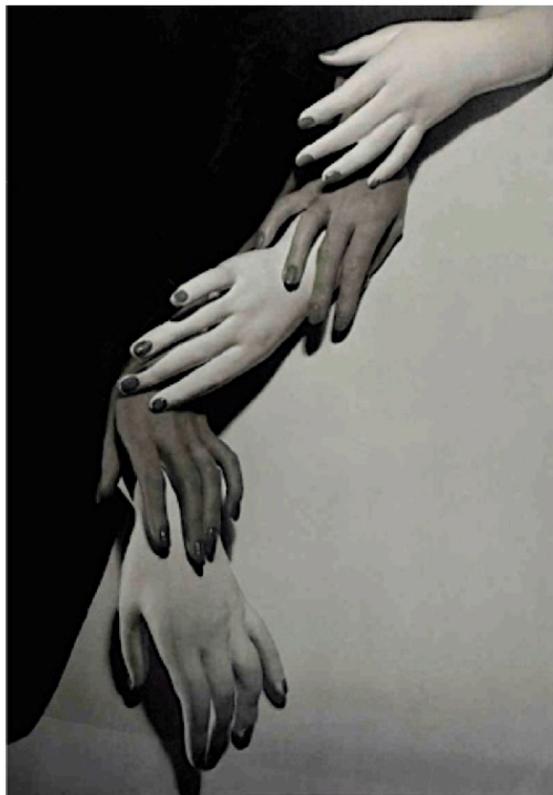
En 1951 en la revista de moda *Vogue* aparecen dos artículos: *Visite à Picasso* y *De Renoir à Picasso* que el cineasta belga Paul Haesaerts le consagró al pintor. La revista que seguramente estuvo en manos de Picasso dado la difusión de su obra, —mas no por la moda femenina que en ella figura—, con la misma intención duchampiana, realizó un sinnúmero de intervenciones con tinta en las hojas de la revista. Como es de suponer, el número es en su mayor parte totalmente dedicado a las colecciones de moda, entre ellas, los trajes de novia. Picasso con grafito propone una segunda lectura, —o mejor dicho—, consolida de forma irónica, el discurso implícito en cada una de las imágenes. Picasso con el grafiti (técnica que alude a la destrucción) subraya, en este caso, el carácter cosificado de la modelo (fig. 56). El gesto es desnudar todo tipo de “vírgenes” vestidas, para dotarlas de placeres

carnales, cuyos cuerpos están cubiertos de blanco como los hábitos de las monjas dado que: el sello distintivo de la moda —como apunta Benjamin es: «insinuar un cuerpo que nunca jamás conocerá la desnudez (2005, p. 96)».

Para que se lleve a cabo el consumo, en ocasiones, no hay que dar nada a cambio. El consumo también está en el acto de hojear una revista, que necesariamente no satisface ninguna necesidad. Se trata de un goce para pasar el tiempo, que aunado con la acción de rayar la hoja, significa aburrimiento. La ociosidad conlleva a la destrucción. También considero que la intervención de Picasso significa un juego perverso en omnipresencia de un tema, la persecución y la provocación sexual. El consumo no se consume, valga la redundancia, en el sentido de extinción porque no tiene límites. Lo que significa el cuerpo que figura en las hojas de la revista, es ironizar el cuerpo para hacer de él un objeto que se consume, porque no se llega a una saturación definitiva, como saciar el hambre o sed. Sin embargo, la intervención de Picasso sobre la figura humana hace del consumo, algo contenible, suprime la idealización en el acto, haciendo de esta figura objeto de consumo, no una ilusión, sino un hecho consumado. La revelación de las piernas abiertas mediante el grafito, es dotar a la “novia” de placeres eróticos, paradójicamente cosifica, la pureza “espiritual” que conlleva el significado de un vestido blanco que cubre las zonas del cuerpo, que de lo contrario despertarían en el observador atracción sexual:

En el fetichismo, el sexo abate las barreras entre el mundo orgánico e inorgánico. El vestido y el adorno son sus aliados. Está en su casa tanto en lo muerto como en la carne. Incluso esta última le indica por sí misma el modo de instalarse en lo primero [...] Hay otro que se abre en el vértigo de la pasión: los paisajes del cuerpo. Ya no están animados, pero aún son accesibles a la vista, aunque ciertamente cuando más se aleja, más cede al tacto o al olfato la guía a través de este reino de la muerte. En los sueños, sin embargo, no pocas veces aparecen pechos hinchados, cubiertos por completo, —como la tierra—, de bosques y peñas, y las miradas han hundido su vida en el fondo de los espejos de agua que dormitan en los valles. Atraviesan estos pasajes caminos que acompañan al sexo por el mundo de lo inorgánico. La moda misma es sólo otro medio que lo atrae aún más profundamente al mundo de la materia (Benjamin 2005, p. 97-98).

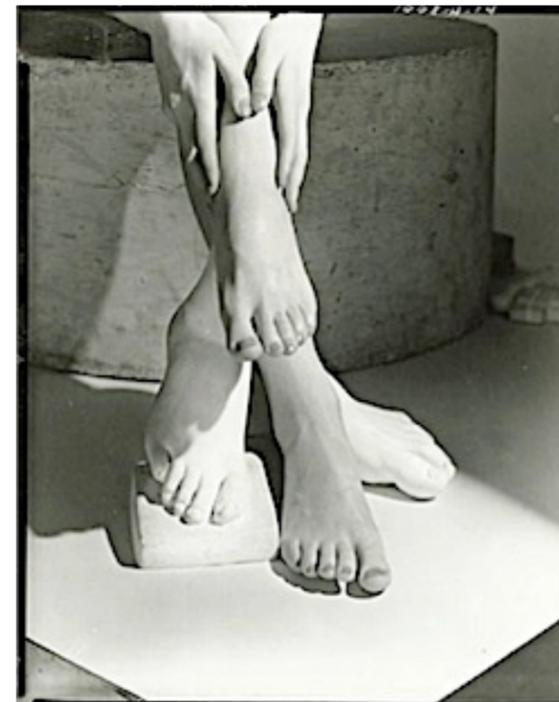
De acuerdo con la estética hegeliana, para que la figura humana exprese algo espiritual, el atuendo puede tener una desventaja, en la medida que sustrae la contemplación de lo que en cuanto meramente sensible carece de significado, oculta los contornos vivos, suaves y libres del cuerpo en su fluido modelado. La tela estirada con pliegues tiesos que cubren el torso de la modelo que publicita un vestido de novia, hace que se pierdan las ondulaciones orgánicas. No hay más que algo producido para acomodarse al cuerpo, que en realidad es únicamente recubrimiento y envoltura: «Algo cortado que aquí está cosido, aquí suelto, en otro lugar fijo, en general formas en absoluto libres, y pliegues y superficies dispuestos aquí y allá según costuras, ojales y botones (Hegel 1989, p. 545)».



**Fig. 54** Horst P. Horst, *Hands, Hands, Hands* (Manos, Manos, Manos), 1941, gelatina de plata, 20 x 24 cm, Colección Galería Atlas, Londres.

De la misma manera, el traje oculta la disposición orgánica de los miembros, a los que generalmente sigue, así como lo que para Hegel es lo sensiblemente bello, las vivas redondeces y abultamientos, —por no decir: piernas, nalgas y pechos. En su lugar el cuerpo está solamente cubierto por un traje que degrada el cuerpo de la “modelo”, transformándola en cosa o haciendo que se mire como si fuera una cosa. No obstante, esta tendencia sólo se puede realizar por completo con los medios de la técnica moderna, en particular, la máquina de coser. La costurera y la máquina poseen un absoluto dominio sobre el cuerpo. Se trata de la sombra de una falsa personalización o el ser extirpado de la vida, una imagen estática del cuerpo.

Además de la “modelo” que esconde su cuerpo y la intervención picassiana, se deja “ver”, como la propia materia pretendiera esconder en ella más materia, se presenta una intimidad abierta que trata de entrever un más allá. La *Venus de Milo con cajones* de Dalí, alude a la intimidad que no es ya intimidad, cuanto un objeto híbrido. No se traza una línea de demarcación entre lo espiritual y la materia. Son un todo indiviso, que en lugar de permitir un acercamiento entre lo vivo y lo inerte, fluyen ambas esencias en un vaivén encerrando la escasa organicidad en el mundo de las cosas.



**Fig. 55** Horst P. Horst, *Barefoot Beauty* (Belleza descalza), 1941, gelatina de plata, 25 x 20 cm, Colección Photo Central, E.U.A.

En suma, el movimiento surrealista supuso que la revolución marxista iba a ser la única con la que se alienaría: «Transformar el mundo, ha dicho Marx; cambiar la vida, ha dicho Rimbaud; para nosotros, estas dos consignas no son más que una (Breton 2003, p. 62)». De igual forma, Breton en el primer manifiesto surrealista obstinadamente insiste: «Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme [...] Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma (Breton 1995, p. 19)». Los surrealistas se ubicaron al “servicio de la revolución” al afirmar ser la parte intelectual del movimiento mediante la liberación de la mente. Habían mirado a la revolución comunista como sublevación en contra de los desajustes sociales y económicos propios del capitalismo.

No obstante, como bien expresó Buñuel «el surrealismo triunfa en lo accesorio y fracasó en lo esencial (2001, p. 139)». En otras palabras, los surrealistas simplemente asumieron que la revolución comunista sería el camino para llegar a un mundo libre. No sólo las paradojas caracterizaron formalmente al movimiento surrealista, sino que también las intenciones de los artistas y los discursos implícitos en la imaginería surrealista se vio contradicha: — ¿Cómo iba el surrealismo alcanzar la libertad social? Los sedujo la publicidad y el mercado burgués. ¡Irónico! Asimismo,

la ensayista estadounidense, Susan Sontag escribe que el legado surrealista en la fotografía llegó a parecer trivial a medida que el repertorio de fantasías y accesorios surrealistas fue absorbido con celeridad por la alta moda en los treinta y la fotografía surrealista ofreció sobre todo retratos de un estilo amanerado reconocible en cuanto al uso de las mismas convenciones decorativas introducidas por el surrealismo en otras artes, especialmente en la [...] publicidad (1981, p. 81).



**Fig. 56** Pablo Picasso, de la serie de fotografías *Mujer-sátiro* de la revista *Vogue*, correspondiente al mes de mayo realizadas con tinta negra y azul, 1951.

## TERCERA PARTE

### EL CUERPO NARCISISTA

#### 3.1. La configuración de la imagen del «cuerpo-cosa» en los dibujos de Hans Bellmer y Joseph Beuys

Después de la Primera Guerra Mundial, el *Tratado de Versalles* (1919), fue redactado para establecer la paz entre los países que participaron en ella. Dicho convenio, reconoció que Alemania fue responsable de las pérdidas en Europa. Se vio obligada a resarcir los daños provocados en la lucha armada con una serie de sanciones, prohibiciones y recortes militares, compensaciones territoriales e indemnizaciones económicas. Ello provocó una crisis ideológica, política, económica y social en el país. Adolf Hitler, decidido en reconstruir el país y recobrar el orgullo nacional, subió al poder en 1933 para perfeccionar la infraestructura militar. El ejército aumentó considerablemente, los caballos fueron sustituidos por automóviles y la industria pesada evolucionó en la fabricación de armamento y artillería. Fue entonces que Alemania, ocupó en primer lugar, los países adyacentes de Austria y Checoslovaquia, se unieron al régimen germano. Posteriormente, el presidente alemán en 1939, transgredió aún más el tratado firmado en el *Salón de los Espejos del Palacio de Versalles*, invadió y destruyó Polonia. Hitler sintió un rechazo rotundo hacia la raza polaca y ambicionó recuperar la ciudad de Dánzig, puerto importante del mar Báltico. Tras la ocupación nazi de Polonia, Gran Bretaña y Francia le declararon la guerra. Alemania, inauguró el desastroso restablecimiento del gran imperio perdido con el estallido de la Segunda Mundial.

En este escenario asolado, se encontró Hans Bellmer, escultor, fotógrafo y dibujante de origen germano-polaco nacido en Katowice; pequeña aldea del distrito de Silesia. En este periodo, dedicó la mayor parte de sus obras a la representación de imágenes donde apareció la figura femenina en escayola, fotografía o lápiz. Había emprendido este trabajo como crítica hacia el autoritarismo nazi. Asimismo, constituyó el medio ideal, o mejor dicho, el remedio compensatorio ante la imposibilidad de una existencia digna. Bellmer adujo, que su quehacer artístico era escandaloso porque el mundo se había convertido en un escándalo. Estas imágenes, son composiciones que reconstruyen nuevas configuraciones; re-articulaciones del cuerpo: «el cuerpo es comparable a una frase que nos invitara a desarticularla, para recomponer, a través de una serie de anagramas infinitos, sus verdaderos contenidos (Bellmer 2010, p. 44)». Aunado al proceso que consistió en desarticular el cuerpo como si se tratase de la creación de una palabra a partir de la reordenación de las letras de otra palabra, percibo que también hay cierta analogía con la sintaxis gramatical

en la formación de oraciones o la creación de palíndromos, —y por qué no—, la composición de capicúas. Es decir, la construcción de un cuerpo como se estructura una oración, que a su vez, invita a la desarticulación en la búsqueda de nuevos significados e insólitas lecturas. En este sentido, cabe reconstruir el sueño del entrometido pintor Franz Bickert narrado por Hoffmann, literato alemán, en el pequeño cuento *El magnetizador* (1815):

un endemoniado poeta bien conocido de todos, pero digamos alguno, armado de una pluma de ganso larguísima y mal cortada, mientras componía versos cojos y diabólicos, pendoneaba sobre mí. Y cuando, otra vez, un demonio anatomista quiso divertirse conmigo desmontándose como una muñeca de movimiento, y haciendo toda clase de pruebas diabólicas, por ejemplo, ver que efecto produciría uno de mis pies puesto en mitad de la espalda, a mi brazo derecho pegado al extremo de mi pierna izquierda (2002, p. 23).

Así pues, las obras más conocidas de Bellmer fueron producto de la creación de su primera muñeca creada en 1933 en Berlín. De esta forma, se conformó la primera serie *Die Puppe* (Alemania, 1934). Dicha figura después fue reciclada para constituir *La Poupée* (Francia, 1936), la impresión de aproximadamente un centenar de fotografías secuenciadas. Utilizó la cabeza y la mano de la figura anterior y elaboró un tronco, brazos, cuatro piernas y pechos estilizados, tres pelvis, así como un vientre esférico. Algunas imágenes fueron coloreadas a mano. De tal forma que la fotografía sirvió como medio de documentación de las diferentes etapas de construcción de la misma. La creación de fotografías construidas de la muñeca con telas, atrezos y utilería reemplazó a las reproducciones anteriores. Bellmer también salió de su taller y colocó la figura en interiores domésticos: la cocina, la recámara, las escaleras, el sótano y la acomodó en exteriores boscosos. A diferencia de la anterior, la primera, ésta muñeca estuvo compuesta por ensamblados más flexibles ya que el artista descubrió la articulación esférica de las muñecas de la escuela del renacentista alemán Alberto Dürero exhibidas en el *Kaiser Friedrich Museum* en Berlín. En ambas series de Bellmer, aparecen muñecas con miembros tumescentes o agujeros que proliferan por doquier. Concibo, que los agujeros simbolizan 'heridas' y las formas tumescentes 'queloides'<sup>103</sup> en un discurso sobre la cicatrización del cuerpo. Hay tantas posibles interpretaciones como agujeros y tumores.

Además en su estancia en la capital de Alemania, Bellmer estudió la colección Prinzhorn, conjunto de obras bidimensionales realizadas en la década de los veinte para un estudio clínico. El historiador alemán Hans Prinzhorn, tuvo la intención de analizar el trazo expresivo y compositivo de autistas y esquizofrénicos. Ello influyó sobre el quehacer artístico de Bellmer, en particular, la unidad formal de los

<sup>103</sup> Un queloide, es el crecimiento de tejido cicatricial adicional. Se presenta en donde la piel ha sanado después de una herida.

dibujos que realizó en la segunda mitad de la década de los treinta. Sin embargo, a diferencia de la estructura dibujística de los objetos clínicos de dicha colección, exageradamente ordenada y articulada que la construcción dirigida hacia fuera, hacia el mundo, se deshace por sí sola, los dibujos del cuerpo bellmeriano evidencian una estructura en todos los sentidos de la palabra. Si bien, de acuerdo con el psiquiatra e historiador del arte alemán Hans Prinzhorn, la repetición formal en los enfermos mentales y artistas obedece a un mismo impulso y converge en un único punto: la regulación de la estabilidad anímica y el intento de construir un mundo exterior, también las diferencias se hacen notar de inmediato:

Para el esquizofrénico, se trata de una experiencia fatídica. La alienación provoca que el mundo sensible le torne extraño, un terreno ineludible contra el cual lucha durante mucho tiempo hasta que finalmente es sometido a su dominio para sentirse poco a poco como en su casa, en este mundo autista enriquecido por el delirio. En el artista contemporáneo, en el mejor de los casos, el alejamiento de la realidad obedece a la misma experiencia, pero por lo menos, este alejamiento surge a razón de una decisión consciente [...] tiene un sentido, por lo menos, teórico (1972, p. 271).

Ello quiere decir que la repetición, no tuvo realmente una intención formal en la composición creativa de los enfermos mentales. Ésta resultó absurda y no formó parte de la construcción de una figura determinada como tampoco condujo a ningún discurso connotativo. La exageración en la repetición fue interpretada por Prinzhorn, como inoportuna sin convergencia entre los elementos e interrelación con el todo. Los motivos proliferan en toda la estructura visual enervando el sentido lógico de cualquier tipo de reflexión conceptual. En cambio, el historiador observó que el orden formal en las obras de los artistas plásticos, esta compuesta por una unidad convincente. De modo que los detalles resultan subordinados, sin que por ello se pierda su unidad. De tal suerte fue plausible establecer que mientras para el autista o el esquizofrénico, la repetición pretendía construir un mundo exterior para hacer frente a una fragmentación interna, fue en el artista que la repetición muchas veces estuvo encaminada a la creaciones de imágenes creativas que sugieren la destrucción física y psíquica del cuerpo como a la pérdida de su objeto (fig. 57). «No nos dejes caer en la tentación» —susurraba un paciente refiriéndose a una cruz que figuraba de lado izquierdo mientras dibujaba figuras femeninas con aureola y una cama con dosel en la parte inferior derecha de su dibujo (Prinzhorn 1972, p. 50).

Asimismo, Bellmer en 1934, le encargó a su hermana que llevara las fotografías de su primera muñeca para mostrárselas a los surrealistas. Ellos, en seguida las publicaron en la revista *Minotaure* no. 6 (invierno 1934-35) bajo el título *Poupée: Variations sur le montage d' une mineure articulée* (Muñeca: Variaciones sobre el montaje de un menor articulado).<sup>104</sup> Un año después, Bellmer, viajó a París y se entrevistó con

<sup>104</sup> Proceso de destrucción y construcción afín a la técnica del montaje planteada en el capítulo precedente.

el escritor Paul Eluard y el editor Henri Parisot —origen de un estrecho vínculo que iba a generar con Francia. Fue así como antes de la culminación de la Segunda Guerra Mundial, Bellmer, se encontró justo en el sur del país. En septiembre de 1939 fue arrestado, proscrito y aislado durante varios meses en el *Camp des Milles* en Aix-en-Provence. El campo años atrás había sido una fábrica de ladrillos, sirvió para internar a los residentes alemanes que si bien no comulgaban con el nazismo fueron considerados enemigos por el gobierno francés. A pesar de las condiciones precarias de confinamiento, Bellmer no desistió, continuó dibujando hasta meses después cuando fue puesto en libertad en junio de 1940. Se trasladó a Marsella donde muchos surrealistas se exiliaron y donde él definitivamente se estableció.

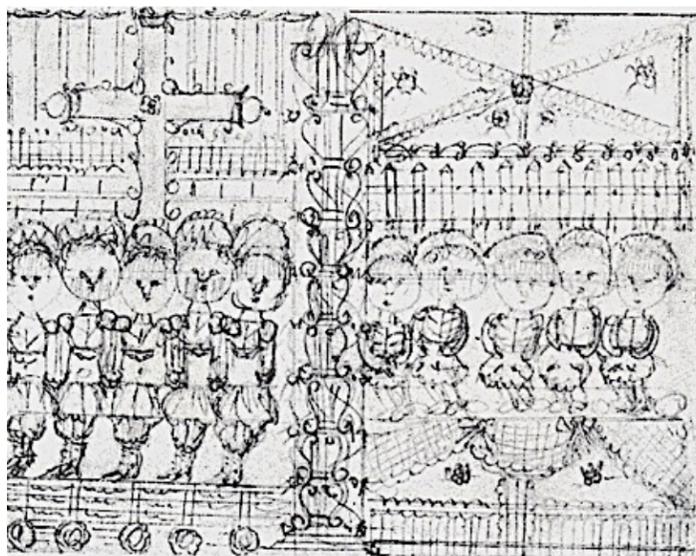


Fig. 57 Anónimo, *Soldados*  
*Madona* dibujo a lápiz, 10 x 7 cm,  
Colección Prinzhorn, Heidelberg,  
Alemania.

El hecho de que Bellmer estuviera excluido del mundo exterior y la experiencia de vivir en la oscuridad en un pequeño horno hecho de ladrillos, sin ventanas con sólo una mesa y cama, supongo, se vio reflejado en su trabajo dibujístico. Es posible que el reclutamiento del artista propiciara la imagen de un cuerpo narcisista: ¡El preso no tenía en qué pensar! El aburrimiento propicia el interés sobre el propio cuerpo. El mito griego de Narciso que deriva de la palabra griega *narcosis* significa entumecimiento. Narciso despreció todo a su alrededor excepto su propia imagen. Cuenta la *Metamorfosis* del poeta romano Ovidio que un joven, se acercó a una fuente para tomar agua, y por vez primera, sin saberlo, percibe su propio reflejo. Se queda inmóvil. Se desea él mismo ignorándolo. Introduce los brazos en el agua para abrazar la figura que aparece en el agua, se deshace, se pierde y desaparece. No quiere ya comer, no puede dormir. Inmóvil, no hace más que contemplar su

propia imagen, desea algo imposible... En esta línea, dice Bellmer: «Puesto que el germen del deseo se da antes que el ser, el hombre antes que el yo, el yo antes que el otro...la experiencia de Narciso alimentará la imagen del tú (2010, p. 26)». Aunado a ello, aprecio que también la ociosidad no sólo está a un paso de la obsesión sino del concepto de destrucción del propio cuerpo que más adelante se discutirá. . Ello remite a uno de los cuerpos bellmerianos: *Rosa o noche verde*, 1945 (fig. 58), que denota una figura que tiene una abertura de dimensiones considerables en el área del torso, entre otros agujeros. También expone los genitales, y con la visibilidad de los intestinos y colón, el ano, referencia metonímica del excremento. El cuerpo presenta múltiples agujeros; sin embargo, no tienen abertura hacia el exterior como tampoco permiten que el espacio circundante o cualquier otro objeto se introduzca en el interior de la figura. El cuerpo con sus múltiples agujeros está obstruido aunque aparece abierto<sup>105</sup>.

Los estudios del psicoanálisis en este periodo enfatizan que los orificios y las protuberancias son relieves que componen y afectan la extensión y el contorno del cuerpo. Como consecuencia, el cuerpo se encoge o se expande, cede partes al exterior e incorpora otras en la producción de placer o dolor. Los orificios, en especial, permiten una interacción con el mundo. Estas sensaciones no sólo afectan el contorno físico del cuerpo, sino también la imagen subjetiva que de ellas derivan, ósea, la conciencia del propio cuerpo. Se aprecia, sin embargo, en el cuerpo bellmeriano, que la boca, ano y genitales inclusive ojos no se hallan en reciprocidad con el mundo. La incisión que delata dicha desconexión, está en la mirada de la figura y el torso, que actúa las veces de obstáculo impidiendo la mirada al exterior<sup>106</sup>. En esta ficción, el cuerpo está ensimismado. Es preso del narcisismo. El cuerpo figura inclinado hacia abajo, dirigido a sí mismo: mirada que no mira al exterior, es un objeto que se ofrece a la percepción. El efecto de rebote queda confirmado porque la figura está obsesivamente absorta, espulgándose las entrañas como los niños que se arrancan las costras hasta sangrar; o los adolescentes, que no dejan de exprimirse aquellas protuberancias pequeñas y purulentas, llamadas espinillas, dejando atrás un poro expuesto a la infección. Por lo menos aquí, hay una penetración y desarrollo de gérmenes patógenos en el organismo: ¡Hay indicios de vida! El cuerpo bellmeriano —como se dice de manera vulgar —no traga, no coge, no caga. En este sentido, Julia Kristeva, viene a decir: «Queda abierto el interrogante, totalmente laico, de si la abyección puede constituir la prueba para aquel que, en el llamado reconocimiento de castración, se desvía de sus escapatorias perversas para ofrecerse como el no-objeto más precioso, su propio cuerpo, su propio yo (moi), perdidos en lo sucesivo como propios, caídos, abyectos (2006, p. 13)».

<sup>105</sup> Observo que la mayor parte de las composiciones de Bellmer tienen esta característica.

<sup>106</sup> VÉASE Schilder, Paul (1958). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. (Eduardo Loedel, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós.

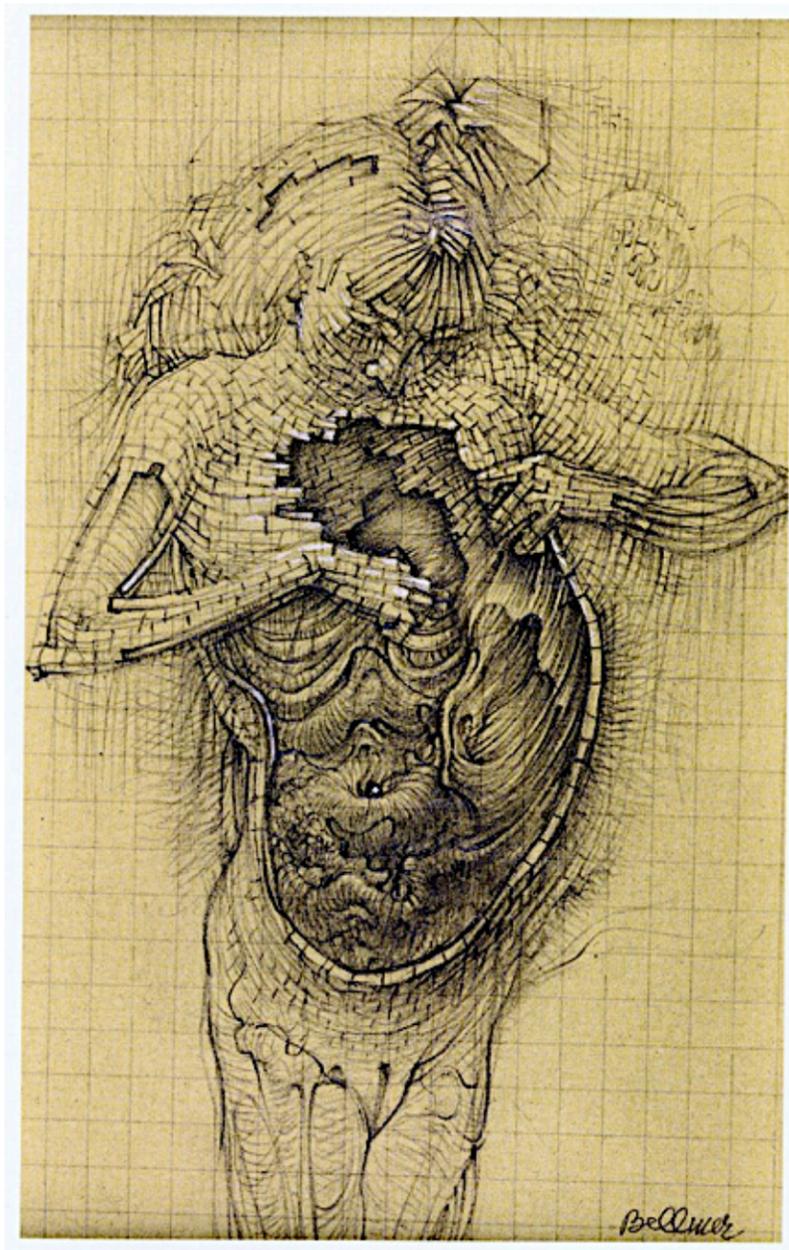


Fig. 58 Hans Bellmer, *Rose ou Verte la Nuit* (Rosa o verde en la noche), 1945, lápiz con reflejos de guache en papel reticulado, 14 x 9 cm, Colección privada.

La noción de pérdida es sugerida por los intestinos y colon que se dejan ver tras la incisión, metonimia de la expulsión anal. La expulsión anal entendida como pérdida del objeto fue analizada exhaustivamente por el discípulo de Freud, el psicoanalista alemán, Karl Abraham. Él por medio de la dialéctica entre el duelo y la neurosis

obsesiva, la depresión y la manía, vistas en relación con la retención y la evacuación de las heces, plantea que la fase anal constituye un papel esencial en la significación del desarrollo de la libido: «El instinto sádico, tal como existe en la libido infantil, muestra dos tendencias que producen placer. Una de estas tendencias consiste en destruir el objeto (o el mundo externo); la otra radica en controlar el objeto (1960, p. 428)».

De tal forma, la expulsión anal es contemplada como pérdida del objeto y también está vinculada con la idea primitiva de eliminación. El excremento de los animales en alemán 'losung' y su conexión con el vocablo inglés 'lose' es más que evidente. Según el punto de vista psicoanalítico propuesto, hay otros idiomas que igualmente expresan la idea de pérdida en dos formas distintas. El vocablo alemán 'verlieren'; en inglés 'to lose'; y en latín 'amittere' significan perder; y en latín 'perdere', así como en francés 'perdre' significan arruinar o destruir (Abraham 1960, p. 428-429).

Abraham, cuenta el ritual de una paciente que psíquicamente requirió laxantes, fue incapaz de des-hacerse y des-estar objetos en des-uso. No obstante, de vez en cuando, sintió la necesidad de librarse de uno de estos objetos (el deseo de satisfacer una necesidad). Había inventado un modo de engañarse a sí misma. Ella salía al bosque, previamente cogía un objeto y lo metía en la parte posterior de su cuerpo. Lo ataba de forma laxa con las cintas de su enagua, —como se puede adivinar—, durante su caminata el objeto caía al suelo (*She would "loose" the thing on her walk in the wood*). Luego retornaba a casa por otro camino, para no toparse nuevamente con aquel desecho. Quizá para no pisarlo. No hay que dejar a un lado, que también de acuerdo con la experiencia freudiana, la pérdida de los objetos es una tendencia inconsciente motivada por el deseo de poner el objeto fuera del camino.

El dibujo de Bellmer, también alude a la noción de pérdida a razón del estancamiento o posible regresión de la libido en el propio cuerpo eludiendo la manera de verse forzada a traspasar las fronteras del narcisismo. ¿Obstrucción intestinal? El objeto se ha perdido y con él, el cuerpo bellmeriano: «Abyección de sí: primer acercamiento hacia sí sin por ello estar amurallado» (Kristeva, p.66).

Hay una tendencia de querer conservar lo más lejos posible los objetos del mundo exterior. Los agujeros no dan cabida al mundo exterior como tampoco permiten una relación del cuerpo con el objeto. Se trata de la representación de una figura que tiene un gran surtido de agujeros, empero, no se le puede atinar nada a éstos. ¡Imposible dar en el blanco! Los orificios bellmerianos niegan la entrada de cualquier objeto como tampoco permiten la salida porque el límite lo ha invadido todo, objeto perdido. Desecho des-hecho. Yo no deseo, yo no necesito, yo no soy.

Objeto: «Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo (Kristeva, p. 12)».

La falta de constancia aludida en el narcisismo volcada hacia el propio cuerpo actúa las veces de tapón impidiendo que la materia detone. No se puede comparar este «cuerpo-cosa» con un animal porque éste impulsado por los instintos de vida tiene un objetivo, preservar la vida. A lo mejor el narcisismo entendido como la autoamputación del *yo* puede establecer una relación con la auto-mutilación de ciertos insectos. Ni siquiera. Los insectos no se han extraviado de sus instintos vitales: «Si se seccionan las antenas y el abdomen de una hormiga, ésta sigue tranquilamente succionando miel [...] Ciertas arañas se devoran las patas cuando éstas se quiebran. Una araña macho a quien la hembra comience a roer durante la copulación, puede proseguir el acto como si nada sucediera (Schilder 1958, p. 171)».

La cosa bellmeriana es peor que la cloaca inmundada porque ésta por lo menos recibe y sumerge aguas residuales. Objeto abierto a la clausura. El «cuerpo-cosa» que dibujó Bellmer nada lo contiene y nunca segregará un mundo exterior. No es el autismo, sino es la constipación la que impide dar un grito de auxilio. De qué sirve. No hay nadie, ni nada, allá afuera. El «cuerpo-cosa» se desase de una posible interacción con el mundo exterior.

Los intestinos sugieren un laberinto con muchos angostillos y encrucijadas sin desembocadura. A este desafío hay que añadir la obsesión por la repetición como cimienta de la configuración del dibujo, en particular, la cuadrícula del fondo y los ladrillos apilados que componen un muro que envuelve al cuerpo. Sí, se sabe que se pretende evitar cualquier intromisión externa. También se repiten los rectángulos que forman el cabello que remata a fuerza de tirones en una cinta, sin dejar a un lado, la torsión interminable de intestinos. En cualquier caso, se puede referir en este primer momento que la repetición está vinculada al sentido de orden expresión del deseo de la dominación sobre el propio cuerpo.

Sin embargo, la serie y/o repetición que constituye la 'construcción material' de la figura, espacialmente se altera, temporalmente se suspende. Los 'socavones' en rostro, brazos y cabeza, incluso la incisión en el torso deshace la noción que de la serie o la repetición formal deriva. Se ha vuelto nuevamente al punto de partida, un callejón sin salida.

Por último, los socavones que aparecen en el «cuerpo-cosa» aluden a la destrucción física y psíquica de un sujeto como a la pérdida del objeto. Se ha de notar que los

rectángulos que constituyen el cabello de la figura semejan un entarimado. Quizá un 'cimienta'. En la imaginación, si este «cuerpo-cosa», sintiera aunque sea placer por ella misma, no sería sino, displacer que obedece a un interés volcado hacia el propio cuerpo que altera y destruye la configuración de la imagen del cuerpo. El narcisismo, en todos los sentidos, otra vez, impide la actuación de los instintos de vida sugiriendo la destrucción del propio cuerpo. Lo que aparece a la percepción, ambiguo, abierto, como el cuerpo bellmeriano es en realidad una estructura serial con límites bien diferenciados: ¡Imposible atinarle al hoyo!

Sí, es oscuro reconocer un objeto si se muestra de cabeza, —mejor dicho—, de pierna arriba a la bellmeriana o con múltiples agujeros entre otras de sus conglomeraciones artísticas en la configuración de la imagen del cuerpo. No obstante, una visión sincrética trasciende el caos aparente o desorden y está preparada para reconocer el carácter íntegro de un objeto, en este caso, la figura del cuerpo humano. Si bien, la composición del cuerpo bellmeriano, en principio, resulta endeble o los elementos están desordenados en múltiples secuencias, de tal suerte que la relación entre las partes se hace incoherente, es una estructura serial bien definida con un número ilimitado de variaciones en la distribución de las partes con el todo. Si se ha de experimentar orden o desorden depende de las facultades de la razón y no de la intuición que concierne a la creatividad o la imaginación. Aquí está la diferencia entre percibir el cuerpo en un fotograma o correr la cinta.

A diferencia de la figura humana de Bellmer, que sugiere que el cuerpo únicamente está dirigido hacia sí y con ello la relación con el objeto y el mundo se ve afectado, el cuerpo que aparece en un dibujo del artista alemán Joseph Beuys, sucede lo contrario (fig. 59). Las tiras adhesivas puestas al revés sobre los muslos de la figura indican que se trata de un cuerpo que desea a como de lugar identificarse con el afuera, con lo *no-yo*, con el objeto. Este cuerpo no se desase del mundo exterior sino de su *yo*. Se trata de una figura que no que tiene agujeros abiertos a la nada, sino que muestra hoyos que si bien aparecen cubiertos con tiras adhesivas, en realidad, se hallan abiertos porque las tiras están al revés.

La curita en este dibujo, no se presenta como demarcación en la constitución de un límite que separa el interior con el exterior dentro de una estructura de reciprocidad con el mundo. La sangre derrama los límites que separan lo de adentro y lo de afuera del cuerpo. El énfasis puesto en la parte opuesta de la tira adhesiva indica que el cuerpo *no* distingue límites sino que: «marca la infinitud del cuerpo propio y provoca la abyección [...] Sólo al precio de esta pérdida el cuerpo se hace propio (Kristeva 2006, p. 143)». Además, el dibujo en términos psicoanalíticos apunta a una fragmentación primaria de la unidad sujeto-objeto, sugiere el tema del complejo de castración y la noción de deseo: el temor a perder el objeto y a perderse como

tal. En la parte superior de la figura encontramos la silueta de un falo que visto en términos simbólicos es independiente del género, de su función biológica y va más allá de todo ciclo instintivo:

no se trata de una forma o de una imagen o de una fantasía, sino de un significante, el significante del deseo. En la antigüedad griega, no se le representa como un órgano, sino como una insignia: es el objeto significativo último, que aparece cuando todos los velos son corridos y todo lo que se relaciona con él es objeto de amputaciones, de prohibiciones [...] El falo representa la intrusión del impulso vital como tal, lo que no puede entrar en el área del significante sin ser tachado, es decir, recubierto por la castración (Lacan 1977, p. 112).

Si la mirada se desliza, del falo a la parte media de la figura, se observa un elemento compositivo ambiguo que podría ser un ombligo o la última gota de esperma. Ello sugiere el nexo implacable entre el complejo de castración y el deseo. Por un lado, el ombligo es la marca que deja la cicatriz a falta de la madre. La alusión a la herida de la fragmentación primaria es referida también por la sangre. Por otro lado, la gota como efecto de forma metonímica significa el deseo satisfecho como lo había considerado Freud, una pauta de reacción y homeostasis o autorregulación que contribuye a la conservación de la vida. Y es que ambos, sea ombligo o gota, castración o deseo, de acuerdo con Lacan, en realidad convergen en un mismo centro que mide la distancia entre la demanda y el deseo: la carencia. Dicho autor, concibe el efecto de la castración y el deseo con una 'marca'. La marca, en este dibujo, la cicatriz u ombligo, signo de reconocimiento de un deseo vacío y que sólo con él adquiere su incidencia especial:

La castración no es real está ligada a un deseo y concierne a un órgano. Lo que quiere decir que, para que el deseo atravesase con felicidad ciertas fases, el falo debe ser marcado por esto: sólo es mantenido, conservado, en tanto ha atravesado la amenazada de castración. Es ahí, en esa relación del deseo con la marca, donde hay que buscar lo esencial de la castración, más que en sus efectos. Volvemos a encontrar esa marca en los ritos de circuncisión, de pubertad, de tatuaje: en cada acceso del sujeto a un cierto nivel del deseo, es marcado. Pero el análisis pone más claramente de manifiesto la estrecha relación del deseo y la marca, que no está allí sólo como un signo de reconocimiento para el pastor. Sin duda desde el origen hay en el deseo un vacío que permite que esta marca adquiera su incidencia especial. La cuestión desemboca en la función del significante en el hombre (Lacan 1977, p. 107).

Cualquier temor a la mutilación o marca se basa en el interés narcisista a todo el cuerpo. El tema del desmembramiento e incluso la marca es la expresión del complejo de castración en el plano del narcisismo. Los trazos de Beuys, manifiestan dicha crisis narcisista, pero en este caso, a diferencia del cuerpo que analizamos en el apartado anterior, éste está del otro lado del límite, no adentro, sino afuera del linde que configura la imagen del cuerpo: «cuerpo limítrofe», deslindado, *demarcado*. Es un cuerpo que «atestigua lo efímero de ese estado al que se llama,

sabe Dios por qué con celos reprobatorios, "narcisismo"; es más, la abyección confiere al narcisismo (a la cosa o al concepto) su estatuto de "semblante" (2006, p. 24). De tal suerte, el cuerpo que dibuja Bellmer y el que traza Beuys, evocan la abyección vinculada con el narcisismo que se manifiesta como una regresión sin objeto con la mirada que retorna a sí mismo, así como la materia que se rebasa los límites del cuerpo y que se extiende a la infinitud, respectivamente.

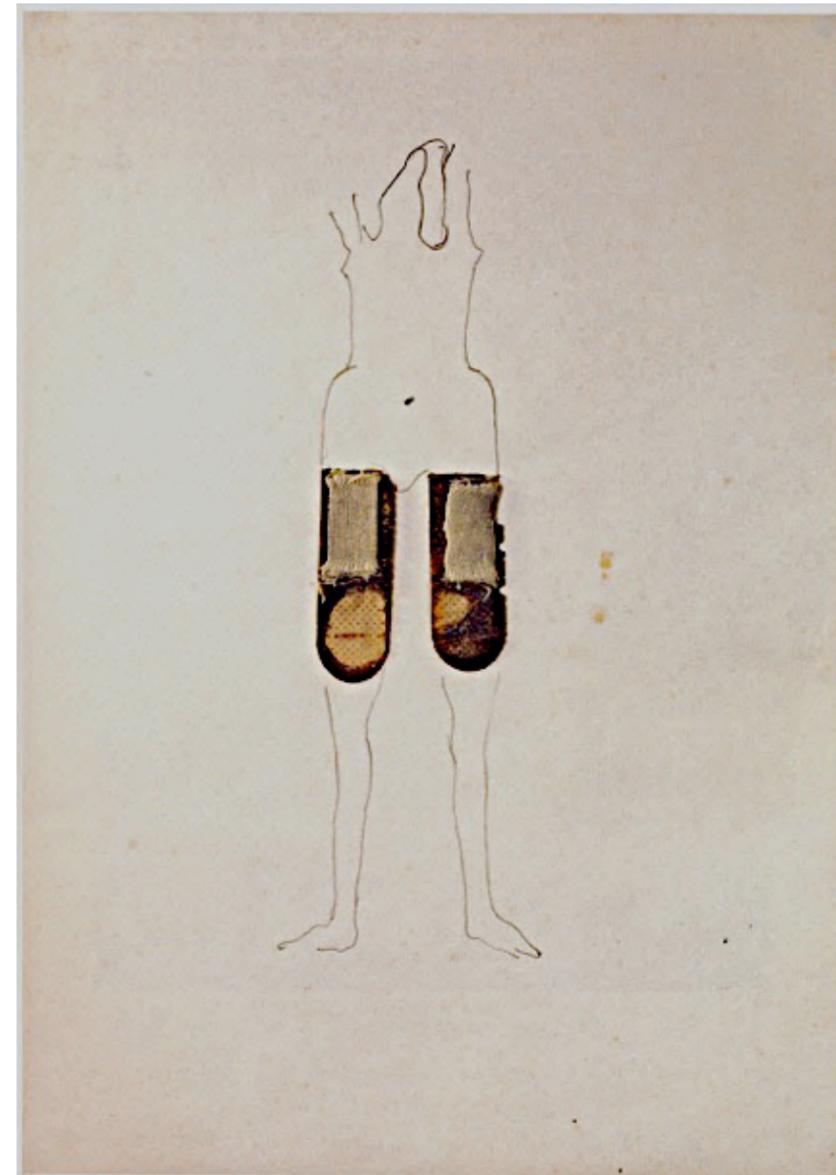


Fig. 59 Joseph Beuys, *Niña*, 1957, lápiz y curitas, 29.7 x 21 cm, Colección Stiftung Museum Schloß Mayland, Colección van der Grinten..

Dentro de los procesos médicos de cicatrización de las heridas, la curita es un apósito esterilizado y autoadhesivo que se utiliza para impedir las secreciones de toda clase de contenidos: sangre, líquido seroso o linfático, pus, entre otros<sup>107</sup>. En el dibujo, el proceso de descomposición de la sangre que ha manchado las curitas, está en continuo estado de cambio. Si la obra no está bien conservada probablemente la sangre no tardará en erosionarse y se desprenderá de la tira. Ello hace imaginar que las heridas han cicatrizado y aluden más que al ardor de la piel, a otra irritación, ligada en todos sus significados con el deseo, el prurito. La comezón provoca el impulso irresistible de rascarse en forma compulsiva para aliviar temporalmente el malestar causado por la cicatrización, se arranca la costra y nuevamente la herida, se abre, sangra y de nuevo los límites se derraman, un ciclo continuo donde se reencuentra el interior con el exterior: la herida y la sangre adquieren nuevamente su frescura. También sucede que rascarse provoca comezón, ello, exige rascarse aún más hasta irritarse...la piel llega a herirse de tal forma que el deseo, llega a convertirse en dolor. Luego entonces, el prurito es la causa de un impulso por rasguñarse cuyo efecto conlleva un enorme placer y a su vez conduce a la autodestrucción, a una nueva herida y de forma simultánea retracción narcisista. El sujeto que sufre irritaciones en el cuerpo deja de interesarse por los objetos del mundo exterior en cuanto no tienen relación con su malestar. El cuerpo retrae a sí mismo sus cargas de libido para destacarlas de nuevo hacia la curación: «La libido y el interés del yo tienen aquí un destino común y vuelven a hacerse indiferenciables (Freud 1973, p. 17)».

Beuys estuvo obsesionado con el tema del cuerpo y el proceso de cicatrización. La grasa para él representó libertad, cambio de estado, fluidez y caos, por lo que, fue concebida como un medicamento, un ungüento que se frota. Dicotomía entre dolor y placer que muestra una distribución de la libido a una modificación en la imagen del cuerpo: cuando hay un dolor cualquiera, surge el impulso de tocarlo, frotarlo o masajearlo. No hay que olvidar que el interés de Beuys por la grasa obedeció supuestamente a un accidente que tuvo en 1943 durante la Segunda Guerra Mundial. Fue enviado como piloto de ataque sobre Ucrania. Después de haber sido disparado por las posiciones rusas, su avión cayó y quedó desestabilizado en una tempestad de nieve. Beuys al ser descubierto entre los restos de la carlinga, una tribu tártara lo acogió en su campamento y le frotó el cuerpo con grasa abrigándolo con fieltro para calentar y curar su cuerpo. Durante ocho días los tártaros prodigaron cuidados al aviador, quien padecía frecuentes pérdidas de conciencia, hasta que al ser descubierto por un comando lo transfirieron a un hospital militar. Mientras la historia parece estar poco cimentada en hechos reales —Beuys minimizó su

<sup>107</sup> VÉASE Stiles, Kristine. (Ed.). (1996). *Theories and documents of Contemporary Art*. USA: University of California Press, pág. 634. Beuys dice que en casi toda su obra, el proceso continúa: reacciones químicas, fermentaciones, cambios de color, putrefacción, desecación. Todo está en continuo estado de cambio.

importancia en una entrevista en 1980—, su poética es bastante fuerte para haber hecho del relato uno de los aspectos más duraderos de su biografía mítica. A partir de ahí, el sebo adquirió un valor personal, además de que se trata de una sustancia maleable que hace referencia al cuerpo. Cuando utilizó la grasa en muchas de sus intervenciones el artista alemán afirmó que eran metáforas: «cicatrizaciones amorfas (Tisdall 1998, p. 90)». También creyó que la grasa, era la sustancia que mejor demostraba el carácter calorífico. Gracias a la flexibilidad y vulnerabilidad de la materia frente a las oscilaciones de temperatura, la grasa también apareció en sus acciones en una relación totalmente caótica, cuando la echaba simplemente o modelándola y colocándola dentro o fuera de distintos objetos. Las transformaciones térmicas de la grasa atribuyen un efecto curativo. La grasa es curativa, evoca una sensación de cura chamanística. Beuys viene a decir: « (el fieltro) y la grasa son herramientas efectivas para cicatrizar la herida que todos tememos (Tisdall 1988, p. 288)».

A diferencia de las cualidades implícitas en el fieltro, la grasa y su relación con el cuerpo, la curita pegada en la figura humana no ofrece protección y tampoco refuerza o cubre la piel agujerada porque está puesta *al revés*. Además de la exhibición de la cara opuesta de la curita, la gasa estéril está limpia —valga la redundancia. No está manchada, sino que la sangre aparece en la tira y con ello sugiere la contaminación. No obstante, dado que la tira está pegada por la cara opuesta, no se trata de la infección del propio cuerpo, sino aquella dirigida hacia fuera al contagio de los demás objetos. Asimismo, la mancha de sangre que no está sobre el apósito previamente esterilizado, que sirve para impedir la infección, sugiere que la sangre no está en su sitio. No está contenida en el cuerpo detrás de la piel como tampoco en el apósito y con ello el cuerpo no únicamente desborda los límites sino que hace referencia a la suciedad y con ello a la contaminación<sup>108</sup>. Sí, así como la basura es esa materia que no está en el lugar apropiado, las secreciones como la sangre o semen que figuran en el dibujo, no aparecen dentro del cuerpo, en el caso de la sangre, sobre el apósito esterilizado. Esa mancha de sangre y la última gota como la suciedad manifiestan algo ubicado en el lugar equivocado. Fue el hombre moderno quien decidió la ubicación “adecuada” de la “inmundicia”. De ser posible, fuera de sus sentidos, del mundo, y en efecto, dentro del cuerpo. Contenida. En este caso, las curitas no invitan a la asepsia cuanto a la contaminación, a la infección, no del sujeto, sino del objeto. La sangre no está en el apósito esterilizado, si así fuera, visto a través de la medicina y la higiene ya no contaminaría. No cabe la menor duda, en nuestra ficción, este cuerpo desea ganar territorio, abarcar el mundo y destruir lo que encuentre en su camino, desea infectar, simbólicamente revolver el orden

<sup>108</sup> VÉASE Kristeva, Julia. (2006). *Poderes de la perversión*. (Nicolás Rosa, trad.). México: Siglo veintiuno editores, pág. 93. En esta línea, la escritora apunta que la suciedad no es una cualidad en sí, sino que se aplica a aquello que se relaciona con un límite y representa, más específicamente, al objeto caído de ese límite, su otro lado, un margen.

del entorno. Tratándose de la representación de una figura femenina, la podemos imaginar como una plaga dando vueltas mientras que entona la canción infantil de origen inglés *Ring a Ring o' Roses* (1881): «*Ring around the rosies. A pocketful of posies. Ashes, ashes. We all fall down*». El significado —fundado o no— que los hermanos Opie le han dado a la canción está relacionada con la plaga Bubónica. La primera línea evoca la erupción circular de color roja que brotó sobre la piel de las víctimas. La segunda línea se refiere al bolsillo con flores fragantes que llevaban en la ropa las víctimas para ocultar la miasma provocada por las llagas y los cadáveres. Una tercera posibilidad incluye la idea de que la palabra 'posies' proviene de una antigua palabra inglesa que significa pus, en cuyo caso, la palabra 'pocket' se refiere a la llaga hinchada. Finalmente, a veces 'Ashes, ashes' es sustituido por 'Ah-tishoo! ah-tishoo' —el estornudo fue el síntoma que precedía la muerte (Opie 1952, p. 365).

En este sentido, el concepto de limpieza y contaminación del cuerpo ha sido irremediamente prescrita por la higiene y los confines del cuerpo. No podemos apartar de la mirada nuestra formación cultural reprochada por muchos autores y desafiada por muchos artistas que como Beuys simbólicamente retan el concepto actual de lo sucio. Freud enumera en *El malestar en la cultura* (1930) que además de los progresos tecnológicos con los que se identifica la civilización, también el nivel cultural está emparentado con la representación del orden y la limpieza siendo que cualquier manifestación de desorden<sup>109</sup> y desaseo es discordante con la civilización y la percepción ideal del cuerpo: «Cualquier forma de desaseo nos parece incompatible con la cultura; extendemos también a nuestro propio cuerpo este precepto de limpieza ... (Freud 2006, p. 38)».

La limpieza ocupa un lugar particular porque es prescrita por la higiene en la prevención de las enfermedades del cuerpo. Sin embargo, Freud insiste que además de la higiene interviene un factor más en la noción de limpieza y su vinculación con el cuerpo que es la erección del hombre a la posición vertical y con ello la atenuación de las excitaciones olfatorias marcando un hito en el origen del proceso de civilización. Ya en las tribus totémicas, la función de las sensaciones olfativas había sido asumida por las visuales porque eran capaces de ejercer un efecto permanente y no intermitente.

La suciedad es un elemento relativo al límite del cuerpo y en el dibujo de Beuys lo vemos simbolizado por medio de la mancha de sangre. En la realidad, las curitas sirven para reafirmar los confines del cuerpo porque se colocan justamente en

<sup>109</sup> VÉASE Mary Douglas, Douglas, M. (1966). *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Great Britain: Northumberland Press Limited, 5. La antropóloga inglesa posteriormente apunta algo similar, cuando escribe que la reflexión acerca de la suciedad implica una reflexión con respecto a la relación entre orden y desorden, ser o no ser, de la forma a lo informe, de la vida a la muerte.

el límite de la materia del cuerpo. La tira vista como una barra, también significa prohibición en el dibujo, al estar colocada al revés y con sangre, no hace sino desbordar los límites, derramarlos, como la sangre, que en ella aparece manchada, marginada. No se trata de la sangre, sino de la mancha que significa lo que está fuera de su sitio. Desorden. En este sentido, la mancha es la que ensucia, representa el otro lado del margen. Los márgenes son peligrosos:

Cualquier estructura inherente a la estructura de las ideas es vulnerable en su margen. Los orificios simbolizan los puntos débiles del cuerpo. La materia que proviene de ellos es obviamente materia marginal. El esputo, sangre, leche, orina, heces o lágrimas han atravesado los límites del cuerpo. También están las escamondas corporales, piel, uñas, cabello. El error está en considerar los márgenes corporales en forma aislada sin tomar en cuenta los demás márgenes (Douglas 1966, p. 121).

En un análisis acerca de la pureza y el peligro en los conceptos de contaminación y tabú, la antropóloga inglesa, Mary Douglas, establece la semejanza y diferencia preexistente entre el concepto primitivo de suciedad con la actual noción que se tiene de ella. La cualidad más importante de la noción contemporánea, a diferencia de la primitiva, consiste en que la eliminación de la suciedad es hoy día una cuestión de higiene y estética. La concepción actual se halla sujeta al conocimiento de los organismos patógenos. El descubrimiento de la transmisión bacteriana fue el gran descubrimiento del siglo diecinueve. Tanto así que resulta difícil pensar en la suciedad si no es bajo el concepto de la patogenia. Sin embargo —continúa Douglas:

nuestras ideas acerca de la suciedad no son tan recientes. Para analizar la tendencia de la exclusión de lo sucio hay que remontarnos por lo menos cien años [...] antes de que la suciedad se transformara en bacteriología [...] antes de que la habilidad que se poseía para escupir y el esputo fueran considerados antihigiénicos. Si es posible ignorar la patogenia y la higiene de nuestra actual noción de suciedad, estaremos ante su definición primitiva, la cuestión de que algo está fuera de su sitio [las itálicas son mías] (Douglas 1966, p. 35).

En los ritos de exclusión, purificación, demarcación y prohibición tabú, así como cuando se lava, friega y empapela, se impone un sistema a una experiencia intrínsecamente desordenada. En dichas acciones los movimientos repetitivos están muy presentes: arriba-abajo, dentro-fuera, de un lado para el otro... Aquí, Douglas encuentra que ambos conceptos de suciedad convergen en un mismo punto, cuando conciernen el juego de relaciones ordenadas y la contravención de aquel orden. Donde hay suciedad hay un sistema —continúa: «La suciedad es el subproducto de un orden sistemático y clasificación de la materia en la medida en que el orden supone el rechazo de elementos inadecuados. Esta idea de suciedad nos lleva directamente al terreno de los sistemas simbólicos de la pureza (p. 35)». La limpieza y la suciedad no deben entenderse a razón de un acto de purificación para evitar el peligro de contaminación o contagio de una enfermedad cuanto a la profilaxis de un: «movimiento creativo, un intento por unir la forma con la función,

hacer de la experiencia una unidad La suciedad es esencialmente desorden: «la suciedad ofende el orden. Su eliminación no es una tendencia negativa, sino un esfuerzo positivo para organizar el entorno (Douglas 1966, p. 2)».

Se han analizado las diferentes acepciones que el límite tiene en relación con la configuración del cuerpo. Todo es una cuestión de saber dónde se encuentra uno situado en el mundo. Si soy yo quien sangra o eyacula mi secreción es mi 'límite' entendido como término que se desborda fuera de mi cuerpo, ahí está mi fin: extensión. Prorroga de vida y materia. Como se dice coloquialmente: ¡Mi gracia! Luego entonces para mi, mi sangre o eyacuación no es marginal porque no ha traspasado ninguna frontera, al contrario, la ha extendido. En cambio, cuando se trata del objeto, su secreción constituye para mi el otro lado del 'límite' concebido como un margen que separa dos cosas: el interior con lo exterior, lo de adentro con lo de afuera, el cuerpo con el mundo. El sangrado o eyección que pertenece a otro individuo es la que rebasa e incluso trasgrede los límites; en cambio la mía siempre se halla dentro de mi límite aunque está allá fuera. Por eso las secreciones de los demás dan asco. ¡Han derramado los límites! Si todo fuera tan sólo pintar una raya, la abyección no tendría un sentido como tampoco la significación del cuerpo, lo siniestro, ni el arte, ni la vida excepto la muerte.

En este periodo de la historia del arte, el cuerpo se ensucia, se revuelca en la mierda sin por ello aludir a la infelicidad y culpabilidad, sentimientos propios de la civilización, –que según Freud– impide la satisfacción de los instintos. ¡A la mierda con la cultura! La ficción busca lo sucio, lo perturbador, lo que no está contenido en el cuerpo. *Dirt is matter in the wrong place* (la suciedad es materia ubicada en el lugar equivocado (Freud 2003, p. 156) (fig. 60).



**Fig. 60** Hans Bellmer, *Sin título*, 1945, Colección Photograph Editions Filipacchi, París.

### 3.2. La evocación del deseo y la prohibición. Las fotografías instantáneas de Lucas Samaras

Como se abordó en la sección precedente, en el primer cuarto del siglo veinte, la repetición formal fue de forma exhaustiva analizada como parte de una experimentación realizada en las experimentaciones psiquiátricas de Prinzhorn. La investigación *El arte de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología y a la psicopatología de la creación* (1922), sostiene que la repetición en los esquizofrénicos, los autistas y los artistas obedece a la regulación de la estabilidad anímica y el intento de construir un mundo exterior. La repetición no tiene realmente una intención formal en la composición artística de los enfermos mentales, cuanto que resulta absurda y no forma parte en la construcción de una forma determinada como tampoco conduce a ningún discurso. Según Prinzhorn, en los enfermos, la alineación, la alternancia regular y la simetría, rara vez está encaminada hacia el establecimiento de un orden libre y animado, lo que comúnmente se denomina ritmo, sino que el orden está sometido a una rigidez mecánica, que deviene pedante, opaca y uniforme. La tendencia hacia el orden a razón de una repetición que carece de una intención sintáctica (formal), pero sobre todo semántica (contenido) engendra una constante digresión: «una discrepancia absurda entre lo que se presenta a la visión y el significado [indicando] un disturbio esquizofrénico (1972, p. 264)». En relación a ello, el crítico de arte, Herbert Read apunta al respecto que cuando la coherencia no tiene sentido: «es la descomposición del significado y se semeja a los escombros que los terremotos dejan atrás, disturbios mentales. Dicha desintegración formal acompaña otra amenaza en la integridad del arte: falta de estilo o sensibilidad (1965, p. 178)».

Una década anterior, Freud observó que en los estados iniciales de la esquizofrenia el paciente padece una serie de modificaciones en el lenguaje. La expresión verbal es objeto de un cuidado exagerado, resulta escogido y redicho: «Las frases experimentan una particular desorganización de su estructura, que las hace ininteligibles, llevándonos a creer faltas de todo sentido las manifestaciones del enfermo. En éstas aparece con frecuencia, en primer término, una alusión a órganos somáticos o a sus inervaciones (Freud 2006, p. 209)».

Prinzhorn concluye que el lenguaje visual en los enfermos mentales obedece a una repetición que conlleva a una “construcción” externa subjetiva y temporal de la fragmentación interna. De aquí se deriva que son dos los principales síntomas (causa y efecto) relacionado con el autismo (del griego ‘αυτος’ uno mismo): el alejamiento del mundo exterior y el comportamiento repetitivo. El paciente autista es retraído dentro de sus fantasías porque las influencias del exterior son intolerables. También en contra de la tentación nacen acciones ceremoniales y obsesivas como defensa

y protección frente a la desgracia esperada. Es entonces que la dicotomía entre la tentación y el castigo en el ceremonial artístico, restricciones y ordenamientos que se cumplen como si respondiesen a leyes, así como el aislamiento del mundo exterior, y por consiguiente, la exclusión del objeto son el común denominador en la obra del artista estadounidense de origen griego, Lucas Samaras.

En 1959 como parte de un proyecto universitario presentó una hoja de papel tamaño carta con un poema formalmente estructurado en el centro (fig. 61). En dicho recuadro, la palabra 'fuck', una y otra vez aparece impresa, meticulosamente alineada y repetida formando varias líneas e hileras. Al final de todos los 'fuck' sobresale el vocablo 'you' que figura sólo y fuera del recuadro. No cabe la menor duda, considero que la forma y el contenido de este poema visual marcó el principio del placer ('fuck') en la exploración narcisista del cuerpo del propio artista y la libido que se torna sobre sí y no halla la manera de verse vinculada sobre un objeto ('you'). Samaras no participó en los happenings en boga en aquellos días sino que otros artistas utilizaron su cuerpo para la realización de acciones. Aquí, contrariamente a ciertas perspectivas en la historia del arte, de acuerdo con mi punto de vista, el cuerpo es el soporte o medio de expresión como el lienzo o los pigmentos en la pintura o la materia en la escultura. El cuerpo es un significante que queda subordinado a discurso que nada tiene que ver con el cuerpo propiamente dicho. Únicamente es el medio para un fin. Sí, no se puede negar que el cuerpo está ahí presente pero también lo está —aunque no físicamente— la mano del pintor o el escultor cuya función va más allá de la mera acción corporal que es la construcción de una ficción que tiene relación con una diversidad de temas.

Además Samaras, posó para el pintor y escultor estadounidense, George Segal, quien realizó figuras humanas con escayola color blanco, alambre y arpillera para sacos (fig. 62). Estas esculturas pop evidencian una crítica a la sociedad de consumo estadounidense a razón del modelado de figuras humanas de tamaño real que adoptan posiciones comunes y corrientes creando la ilusión de estar congeladas en el tiempo y en un determinado entorno. Las figuras están: montando bicicleta, sentadas con una expresión de aburrimiento, esperando cruzar la calle, conduciendo vehículos de transporte público... Sin embargo, su obra en lugar de discursar sobre el cuerpo, es una crítica a la sociedad de consumo.

De cualquier forma, Samaras estudió actuación e historia del arte con Meyer Schapiro en la Universidad de Columbia y pintó con óleo y pasteles. El tema —como siempre— fue su cuerpo. Le encantaban los espejos, en más de una ocasión, con diminutos espejos realizó una serie de autorretratos que fue integrando en cajas pequeñas que reflejan fotografías de su rostro. Las cajas ensambladas en la década del sesenta y realizadas expresamente en pequeño formato para que el artista

se las pudiera llevar consigo a todas partes, fueron cubiertas con la incrustación reticulada de diversos materiales: vidrios, alfileres, plumas, cuentas y tachuelas; en cuyo interior subdividido en pequeños compartimentos hay un amplio surtido de objetos colocados con mucha precisión: pedazos de espejos, diamantina, piedras preciosas, algodón, pelo y fotografías del artista. Esto significa que Samaras encuentra un alto contenido erótico en las cosas iridiscentes, brillantes, frágiles, peludas, granujentas, esponjosas, dendritas, torcidas, pero todas, bajo control. Se trata de objetos materiales que crisan el tacto y no se diga de los elementos puntiagudos, así como materiales abigarrados de color que irritan la vista (fig. 63 y 64). Se trata de *objetos* que no deben ser tocados o vistos. Samaras no debe tocarse o mirarse.



Fig. 61 Lucas Samaras, *Fuck*, 1959, 29.70 x 20.99 cm.

Está prohibido que se manoseé y se admire<sup>110</sup>. Quizá se trata de la represión de deseos coprofilicos. No dejemos de lado cómo el niño halla placer primero en

<sup>110</sup> VÉASE Gruen, J. (April, 1976). The apocalyptic disguises of Lucas Samaras. *ARTnews*, 75(4), 34. Lucas en una entrevista viene a decir: Aún no he aceptado el hecho de ser adulto. He decidido para siempre ser niño. Algunas personas siempre han querido ser padres, otras siempre han querido ser amantes, otras quieren ser santos. Yo prefiero cubrirme en la infancia porque [...] puede utilizarse como un arma para destruir mi psique que está en continua construcción. [...] Además cuando era realmente niño [muchas] cosas [...] eran inaceptables y el arte fue la única forma de sobrevivir. Y así sucesivamente, puedo sobrevivir lo que sea siendo un niño. En mi psicología, lo pertinente, es que yo soy el hijo y los demás son la madre y el padre [...] Quiero distancia —distancia para incluirlos en mi trabajo y distancia para continuar mi fantasía.

sustancias suaves y dúctiles, luego en elementos duros y granulados, y finalmente en objetos pequeños y sólidos con una superficie limpia y brillante siendo que en el inconsciente, estas cualidades del objeto equivale a excremento. De acuerdo con el estudio, *Sobre la ontogénesis de un interés por el dinero* (1924), del psiquiatra húngaro, Sándor Ferenczi, el excremento es el primer objeto con el que se entretienen los niños, prohibido a la fuerza o con amenazas de castigo. Las heces, luego entonces, son sustituidas por otros objetos que van de lo más sucio a lo más limpio. Del lodo a las piedras hasta llegar a la obsesión por cualquier objeto brillante (1956, p. 271-278).



**Fig. 62** George Segal, *Hombre apoyado sobre la puerta de un automóvil*, 1963, escayola, madera y metal.

La parte exterior de una de las cajas está infestada con alfileres, la otra en su interior está abigarrada con puntos de colores, una lastima el tacto, la otra irrita la mirada, ambas contienen referencias al cuerpo y la prohibición del deseo. La primera caja invita y no invita a tocarla, la segunda invita y no invita a mirarla. La primera incluso incita al deseo de asomarse a mirarse en el espejo. Ambas aluden a las sensaciones desagradables de los sentidos.

La primera caja, incita al espectador a deslizar la mano, su mirada se dirige hacia el espejo. El espectador seguramente volteara para verificar que nadie mira...deseara mirarse en el espejo. Lo piensa. Su mano se aparta del objeto, —no porque se trata

de un objeto museístico—, sino por temor a picarse o que lo pillen mirándose. No ha tocado el objeto como tampoco se halla reflejado en él. Ha visto la caja pero no la ha auscultado y por ello el deseo está muy presente. El tener que hacer algo y el no tener permitido hacerlo. Compulsión y prohibición. Tener que hacer lo uno y no poder hacer lo otro. Atracción y repulsión. Acariciar o destruir. Deseo de tocar y ver como cuando nos hallamos frente a un cadáver o cuando queremos tocar una parte de nuestro cuerpo y está emparentado con lo “sucio”, con el onanismo o con el miedo al contagio como se abordó en el apartado anterior. Tocar altera el orden bajo el imperio de una conciencia de *culpa*. En un sentido similar Samaras, en una entrevista viene a decir:

La mayor parte de nosotros hemos evadido el cuerpo. Hay cierta palabra que tiene connotaciones negativas: narcisismo. Tú sabes...No te mires en el espejo. Pues bien, cuando vives sólo, no hay gente que te este diciendo “No hagas esto” y “No hagas aquello”. Puedes hacer lo que quieras y si quieres mirarte en el espejo, no resulta tan arriesgado, ni siquiera tan erótico [...] La idea de que el espejo es un área de conflicto erótico es una idea que corresponde a los que no se miran en los espejos<sup>111</sup>.

El contacto, sea táctil o visual del cuerpo, juega un rol importante porque en él se hallan ocultos toda una variedad de deseos. Sin embargo, el individuo aferrado: «a través de los otros sentidos, el ver, el oír, el oler, es mucho menos peligroso: aún deja espacio entre uno y su víctima; mientras subsista ese espacio subsiste una oportunidad de escapar y todo es impreciso. El palpar, en cambio, es precursor del gustar (Canetti, p. 39)».



**Fig. 63** Lucas Samaras, *Box (caja)*, 1963, técnica mixta, 35.0 x 25.5 x 38 cm, Colección Tate Gallery, Londres.

<sup>111</sup> Gruen, J. (April, 1976). The apocalyptic disguises of Lucas Samaras. *ARTnews*, 75(4), 35

De acuerdo con Freud y su estudio *Tótem y tabú* (1913), los neuróticos obsesivos desplazan el deseo inconsciente de índole sexual sobre determinados objetos por medio de la asociación cuya sintomatología consiste en actos obsesivos. En este sentido, Samaras construye su percepción interna mediante un discurso creativo que esgrima en la asociación y la prescripción obsesiva en la revelación de la prohibición de los deseos del cuerpo.



**Fig. 64** Lucas Samaras, *Box # 61*, 1967, media mixta, 34.3 x 29.9 x 48.3 cm, Colección Tate Gallery, Londres.

De la misma forma como en la teoría freudiana la percepción del cuerpo, sobre todo, la que concierne al ámbito del deseo es proyectada hacia otros objetos, es decir, remplazado por la metonimia con sus múltiples vías de significación, en la obra de Samaras, también el deseo es sustituido por su propio cuerpo. Los instintos son dirigidos hacia el propio cuerpo y con ellos su "satisfacción". El objeto por el cual el instinto representa su satisfacción no es algo exterior, sino que es una parte cualquiera del propio cuerpo incapaz de ser sustituido por otro objeto. El cuerpo en el arte de este artista y la alusión a los instintos está discursivamente orientado al propio cuerpo. Es entonces, por medio de esta fijación, obsesión o regresión que el deseo no alude a la represión sino que es transformado y representado con fines pasivos: «[El] objeto es abandonado y sustituido por la propia persona. Con la orientación contra la propia persona queda realizada también la transformación del fin activo del instinto en un fin pasivo (Freud 2006, p. 152)». De acuerdo con Freud, esta fijación obedece a que el sujeto se opone intensamente a la separación del objeto (la madre). La resolución infructuosa del complejo edípico, resulta no

en el complejo de castración, sino a un nuevo mecanismo de defensa orientado exclusivamente sobre el cuerpo. Hay también en la consciencia del cuerpo en el arte de Samaras una traslación del deseo inconsciente dirigido al propio cuerpo y su respectiva representación: «Los objetos artísticos se hacen con gestos eróticos [...] El erotismo no está en la vida o en la muerte o en las parejas intercambiando estados de ánimo sino que es continuo. AUTOERÓTICO. El narcisismo es hacer del cuerpo arte».<sup>112</sup>

En un primer momento, el filme *Self*, 1969 (Ego), producido y protagonizado por Samaras, sugiere que el placer erótico no posee obstáculos que de forma metonímica habían sido materializadas con alfileres, vidrios punzantes o el abigarramiento de colores que evocan la imposibilidad de la exploración sensorial del cuerpo. La obra consistió precisamente en el contacto del cuerpo del artista con diversos objetos en el intento de recuperar el erotismo infantil: mirar y tocar.

Posteriormente, la cinta se materializó en una muestra que incluye las piezas *AutoInterviews*, *AutoBiographies* y *AutoPolaroids* (1971) exhibidas en la galería de la Universidad Pace en la ciudad de Nueva York. Se trató de la exhibición de una serie de entrevistas y biografías realizadas por el propio Samaras, así como una colección de autorretratos instantáneos: «un relato de tres formas distintas sobre el artista por parte del artista»<sup>113</sup>.

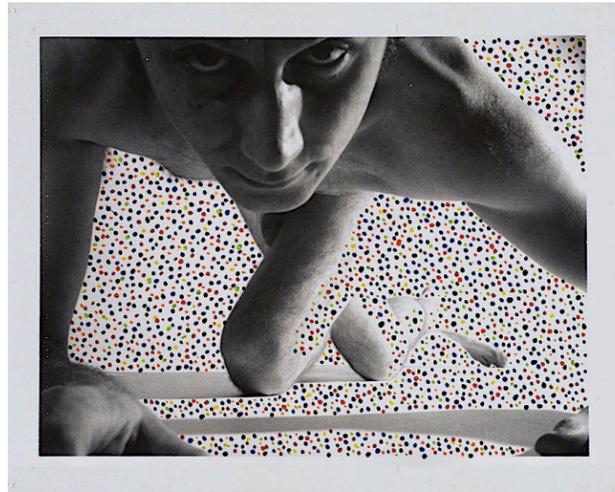
En la última pieza, hay una influencia cinematográfica, la cámara *auto-mática* permitió que el artista participara —aunque de forma desfasada— como observador y como objeto. Ello derivó entonces en la contemplación del propio cuerpo del artista y con ello la constitución de un nuevo fin, ser contemplado. El acto de mirar incluyó la propia contemplación: «El instinto de contemplación es, en efecto, autoerótico al principio de su actividad; posee un objeto, pero lo encuentra en el propio cuerpo (Freud 2006, p. 154)».

Como todos los cuerpos en el arte que se han analizado en este capítulo, también el quehacer fotográfico de Samaras sugiere un discurso vinculado con la situación primitiva en la cual el sujeto se encuentra aún en la formación de la libido, en este caso, revestido de instintos que son capaces de ser satisfechos en el propio cuerpo. De acuerdo con la teoría freudiana, a este estado se le conoce con el nombre de narcisismo y califica de autoerótica a la posibilidad de satisfacción correspondiente. En la contemplación autoerótica el objeto del instinto no es únicamente la mirada sino también la satisfacción del propio cuerpo.

<sup>112</sup> Este enunciado está en el índice de la revista. Samaras, L. (November-December, 1970). *Art in America*, 58(6), 66-83.

<sup>113</sup> Kurtz, B. (December-January, 1971-72). Samaras Autoolaroids. *Arts Magazine*, 46(3), 55

La serie de fotografías *AutoPolaroids* muestra el escrutinio de la anatomía externa del cuerpo del artista, así como las transformaciones de su cuerpo en el proceso de revelado abarrotando las emulsiones con puntos, rayas y garabatos con tinta de diferentes colores (fig. 65). Esta innovación encontró una liberación aún mayor en *Photo-Transformations*, serie posterior de instantáneas de mediados de la década del setenta<sup>114</sup>.



**Fig. 65** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Meses después, las *AutoPolaroids* fueron publicadas en el *Samaras Album*. Los álbumes fotográficos se abren y cierran, así como también contienen objetos preciados al igual que los cofres, baúles o las cajas analizadas en la sección precedente. ¿Qué más tienen en común? El recuerdo. Cuando estos objetos se abren el pasado se torna presente. Lo olvidado se recuerda. Hay memoria porque hay repetición. En el parvulario los niños “buenos” repasan el abecedario y repiten planas para fijarlo en la memoria...reciben una estrella. En la primaria los niños “malos” reciben un castigo. Para recordar la lección de buen comportamiento repiten su falta escrita en el pizarrón. Y es que lo que no se repite se olvida.

<sup>114</sup> VÉASE Gruen, J. (April, 1976). The apocalyptic disguises of Lucas Samaras. *ARTnews*, 36. En relación a ello, Samaras para una entrevista menciona lo siguiente: «comencé a fotografiarme, encontré que podía ver partes de mi cuerpo que nunca había visto. Desde que únicamente miro mi rostro en el espejo sé muy bien como es. Como no estoy acostumbrado a ver mi perfil, cuando lo hago, lo encuentro peculiar, como también es extraño mirar la parte de atrás de mi cabeza. Así que, cuando me fotografio descubro territorios desconocidos que conforman la superficie de mi ego causando una confrontación psicológica bastante interesante [...] De cualquier forma, cuando comencé a fotografiarme podía adoptar posiciones que no habían sido experimentadas por otros artistas. Ello era un área que no se había tocado. Entonces a partir de allí continué. Manipulé mi imagen, la deformé, la embrutecí. La gente pensó que estaba loco pero sentía que tenía que decir estas cosas. Me dio una especie de emoción».

A partir del recuerdo es plausible leer el álbum como lo que es: una serie de auto-conmemoraciones. Empero, estos momentos no son registros en los cuales se puede comparar la apariencia evolutiva como tampoco se trata de la captación de momentos felices.... Samaras es creado de acuerdo a sus deseos y contra deseos. Tratándose de un álbum fotográfico puede obrar en favor o en contra de lo que se pretende<sup>115</sup>. Es entretenido y agradable observar retratos de los demás, o por el contrario, no hay nada más monótono e insoportable que mirarlos siguiendo un orden cuadrangular, repitiéndose sin cesar en todas las hojas del libro (fig. 66 y 67).



**Figs. 66 y 67** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

<sup>115</sup> VÉASE Samaras, L. (November-December, 1970). Auto-interview. *Art in America*, 58(6), 83. El artista en una entrevista apunta que: «A causa de la ausencia de gente podía hacer [con las instantáneas] cualquier cosa y si no estaba bien podía destruirías sin hacerme daño en presencia de otros. Yo era mi propia arcilla para modelar. Me formulé, me aparee y yo mismo me di a luz. Y mi verdadero yo fue producto de las polaroids».

En el primer caso pareciera que el libro concluye muy pronto; en el segundo, que no tiene fin. El orden que se define por la geometría evoca formas de inercia, pasividad y automatismo. Joseph Kosuth, artista “conceptual” de nacionalidad estadounidense dijo en 1967: «el orden tiene sus límites. A los artistas que no les interesa mucho el arte se “obsesionan” con el orden. El arte es aburrido [...] El orden, tal como lo utilizan ciertos artistas se convierte en una “motivación oculta” un recinto secreto (Lippard 2004, p. 58)».

Aunado a la monomanía y monotonía implícita en el carácter narrativo del álbum, Samaras a veces toma posesión del mundo de los adultos. Aquí hay un hombre que reclama y aprueba su madurez: travestí, judío, proxeneta. Experimenta con todo lo que el padre inmigrante condenaría en el hijo también inmigrante. Samaras no hace sino rechazar el sueño de éxito del padre y se naturaliza a razón de la vulgaridad estadounidense. Se corteja. Se hace objeto de su sexualidad y se complace a él mismo (fig. 68).

En otras páginas del *Samaras Album*, entre recuadro y recuadro, poco sucede. Samaras se encorva y se mece. Se estira. Sus pies poco a poco van hacia delante y casi toca la *Polaroid 360*. Parece que Samaras se ha echado hacia atrás. Los pies forman una especie de abertura. Se deja ver. Sonríe. Pausa. Se acerca nuevamente a la cámara. Orificios en nariz y boca. Incluye los ojos. Abre la boca embargado de admiración por él. ¡Arrobado cuadrículado! El cuerpo ha quedado fuera de sí — digo— fuera de cuadro sólo vemos el centro del rostro (fig. 69).

Es paradójico, a Samaras le encanta mirarse, empero, no pudo verse a través del visor cuando el obturador se puso en acción. Clic. Algo parece estorbar. ¿Será que la polaroid auto-mática hace las veces de obstáculo más que un medio para alcanzar un fin? Imaginamos los movimientos rápidos y reiterados del fotógrafo, intentando acomodarse para adoptar en un instante, una posición para ganarle al temporizador, vencer al tiempo, un espacio dónde insertar un cuerpo suspendido en la libido infantil sin perder el estilo, en situaciones motivadas por la excitación.

Las páginas del álbum tienen una estructura cuadrícula, las instantáneas constituyen dos o tres filas con tres, cuatro o cinco fotografías —cuadrículas de seis, nueve o quince imágenes. Algunas hojas únicamente contienen fotografías en blanco y negro, otras comprenden polaroids a color, y en otras páginas, aparecen instantáneas a color y blanco y negro. La cuadrícula y los recuadros también remiten a las orlas, empero en lugar de exhibir los retratos de un grupo, aparecen más Samaras. Hay sin duda, una labor nimia detrás que connota un exagerado carácter puntilloso por parte del fotógrafo, empero, resulta tan excesivo que la ordenación cuadrícula del álbum junto con la repetición de lo que en ella aparece, el efecto

de desintegración, disociación y atomización del cuerpo con el mundo es más que evidente. Esta fragmentación no obedece al enfoque de cada una de las partes del cuerpo cuanto a las imágenes comprendidas en su “totalidad” dentro de una estructura cuadrícula. La cuadrícula vista como un ‘todo’ frustra el orden ortodoxo de la narrativa que suele basarse en un principio, medio y final. La cuadrícula también imita las primeras impresiones que el sujeto tiene en la constitución de la conciencia de su cuerpo que siempre se da en fragmentos como la presencia paralizada de objetos, espacios y partes del cuerpo. Esto es, fenómenos que desaparecen y aparecen, ese espacio temporal intermedio comprendido cuando el sujeto no distingue su cuerpo del entorno; y cuando despunta a tomar posesión de su cuerpo y el mundo.

Sin embargo, Samaras no toma posesión de su cuerpo en el mundo, se detiene a medio trayecto, queda fijado donde el cuerpo no es percibido más que como una serie de sensaciones fragmentadas. La cuadrícula sugiere la percepción del cuerpo no como unidad cuanto fragmento. No en vano cada una de estas partes tiene una perspectiva distorsionada, y a veces, desenfocada. Samaras queda paralizado en su identificación en la correspondencia morfológica, no de una realidad, sino de un espejismo, de una ilusión, de una gestalt: «[...] Verme en el espejo me produce una sensación de asombro. Me pregunto ¿Quién es ese? Me miro la mano o el trasero. ¿Qué es eso?»<sup>116</sup>.

Tal como sucede en el desarrollo infantil de acuerdo con el psicoanálisis de Lacan, parece que Samaras cuando se enfrenta con su cuerpo reflejado en el espejo confunde la imagen con la realidad, con otra cosa que ni siquiera él sabe qué es. Luego comprende que se trata de una imagen, una parte específica de su cuerpo, para finalmente percibir que lo que aparece reflejado es él, que la imagen es suya. Samaras reconstruye la mano y nalgas como partes constituyentes de su cuerpo, pero lo hace como algo externo, un cuerpo alienado, enajenado, fragmentado: autorretratado. “*Tú eres eso*” (Lacan 1971, p. 15). Lo anterior no es sino la formación del yo imaginario como imagen del otro que marca los límites entre lo simbólico, lo imaginario y la ficción. Bien es consabido, Lacan desarrolló el concepto del narcisismo freudiano en *El estadio del espejo como formador de la función del yo* (1936):

para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental (Lacan 1971, p. 15).

<sup>116</sup> Gruen, J. (April, 1976). The apocalyptic disguises of Lucas Samaras. *ARTnews*, 75(4), 35

Así como la mayoría de las fotografías de hoy en día son de gran formato y estructuralmente hablando ejercen en el observador un impacto visual inmediato, la estructura cuadrícula, en ese entonces, constituía seriedad. Samaras deseó que sus fotografías fuesen tomadas con el debido respeto y esmero. La cuadrícula enjaula o pone rienda a lo salvaje: contraposición de la seriedad con la informalidad, la planeación con la improvisación, la razón con el instinto, el *superyo* con el *ello*, Apolíneo con Dionisios, el contra deseo con el deseo, contienda que se origina y se extingue en el cuerpo a razón de la metáfora y su significado (fig. 70). Es entonces que siguiendo la narrativa cuadrícula tan pronto surge la alusión al placer instantáneo connotado en una instantánea o recuadro, luego entonces, la cuadrícula que separa a cada una de las imágenes, impone una limitación a dicho placer. La satisfacción se verá coartada en un instante, se hallará suspendida en el tiempo como todas las instantáneas dispuestas en cuadrícula en el álbum fotográfico.

El placer comprende la síntesis procedente de la repetición de los instantes —mejor dicho— instantáneas acomodadas en forma cuadrícula; lo que en ellas se halla representado coquetea con lo inesperado, permite que lo extraño se vuelva habitual, que lo anormal parezca normal. Dar la apariencia que todo está en su sitio. Todo se halla en un paspartú que resulta del corte perpendicular de dos series de rectas paralelas. Hacer que todo está bajo control sólo reitera el sentido de enajenación y fragmentación del cuerpo. La cuadrícula es metáfora que vendrá a sustituir a los elementos punzantes, abigarramiento de colores o los motivos iridiscentes que irritan la percepción sensorial hasta alcanzar el dolor que de forma metonímica habían sugerido la prohibición de la sensación al sentir y del instinto al deseo.



**Fig. 68** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.



**Figs. 69 y 70** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

En lugar de la galería o el contexto museístico, Samaras —como la mayor parte de sus colegas contemporáneos— siempre escogió su estudio como contexto de su quehacer fotográfico. Empero este pequeño espacio ubicado en el lado oeste de Manhattan, fue un cuarto que hace las veces de taller, dormitorio, comedor y cocina, compacto con todo arreglado, impecable, todo en su sitio. Tanto en él como en muchos artistas, el aislamiento en el estudio confirma la falta de interés por el entorno, la exclusión del mundo cuanto la inclusión dentro de sí y el interés exclusivo y reiterado sobre el propio cuerpo, al diablo con los demás: 'Fuck you'.

### 3.3. El cuerpo y el encubrimiento del deseo en el Posminimalismo y el Nuevo Realismo

En la introducción del catálogo de la exhibición *Post Painterly Abstraction* (1964) que se llevó a cabo en el *County Museum of Art* en Los Angeles, el crítico estadounidense, Clement Greenberg, observó que la claridad era una cualidad del arte minimal: [...] si la pauta en el arte había sido la ambigüedad y no la claridad, como algunos dirán, entonces mucho del arte actual no es arte. No hay ambigüedad en el arte que se cuestiona en este libro. La claridad se impone ante lo ambiguo propio del expresionismo abstracto (Greenberg 1964, p. 3)». Meses después en el ensayo *ABC ART*, la crítica de arte también de origen estadounidense, Barbara Rose, vinculó este arte con el eslogan ‘menos es más’. La autora advierte que el arte minimal se manifiesta como crítica en contra del expresionismo abstracto al referirse a las nuevas expresiones, no sólo de los pintores y los escultores, sino también incluye las creaciones de los bailarines y compositores. Entre las propiedades del arte minimal, está el uso de unidades modulares, regulares o asimétricas, arreglos cuadrículares, la ausencia de procesos manuales, el uso de materiales industriales y la composición serial: «la repetición de un mismo motivo de modo que otorga ritmo al marco del compás [...] demuestra variabilidad y alternancia en el uso de unidades estándar»<sup>117</sup>.

Años más tarde, Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte de origen francés, sintetiza que se trata de un arte que eliminó todo antropomorfismo para imponer la categórica *especificidad* del objeto de la que los minimalistas hicieron su manifiesto:

que se desarrolla vigorosamente como un anti-expresionismo, un anti-psicologismo, una crítica de la interioridad [...] Nada de interioridad, por lo tanto, nada de latencia [...] Nada de tiempo, en consecuencia nada de ser, únicamente un objeto, un “específico” objeto. Nada de recogimiento, por lo tanto nada de misterio. Nada de aura. Aquí nada “se expresa”, porque nada sale de la nada, porque no hay lugar o latencia — un hipotético yacimiento de sentido— en que algo pudiera ocultarse para volver a salir, para resurgir en algún momento... (1997, p. 34).

Por ello, poco después surgió otra tendencia que incluía la repetición, empero, en lugar de utilizar módulos industrialmente prefabricados enfatizó el trabajo manual. De forma que, la rigidez mecánica y la estructura geométrica del arte minimal se vio atenuada y la huella antropomórfica acentuada. Fue una vanguardia que incluyó objetos que no fueron fabricados en serie cuanto materiales suaves también de índole industrial: fibra de vidrio, hule, látex, plomo, entre otros. Estos materiales susceptibles de transformarse con el tiempo indicaron con ello que no eran objetos

<sup>117</sup> Rose, B. (October-November, 1965). *ABC ART. Art in America*, 53(5), 65

creados para la eternidad, sino en contra de ella: «igualar el tiempo al accidente, lo que equivale a igualar el tiempo a su fenómeno (Bachelard 2002, p. 31)».

El crítico de arte, Robert Pincus-Witten, en el artículo, *Eva Hesse: Post-Minimalism to Sublime* (1971), homenaje al trabajo de la escultora estadounidense de origen alemán quien recientemente había fallecido, acuñó esta nueva tendencia con el término *posminimalismo*. Define estas obras como una intersección donde la geometría rigurosa del arte minimal cede lugar a la transformación de los materiales y a los trabajos manuales dando cabida a una forma diferente de creación, el arte de proceso:

El enrollamiento compulsivo implícito en las obras tempranas [de Hesse] —especie de manualidad que induce placer— indica una metodología curiosa. En este punto, he tratado de indicar que se [...] muestra la tendencia por una escultura que es pictórica que surge al final de la década del sesenta y anuncia la fase posminimalista, aunque dicho énfasis aparece a contracorriente de la historia oficial que sitúa al posminimalismo en la conjunción de la escultura suave de Oldenburg y la tradición gestual en el expresionismo abstracto...<sup>118</sup>

Es plausible concebir el posminimalismo como una reacción en contra de los avances tecnológicos que sustituyeron la mano del hombre por la maquina y la producción de objetos con medios mecánicos que relegó la participación del cuerpo en todas las actividades de la vida diaria. El poeta y crítico de arte de origen inglés, Herbert Read en *Los orígenes de la forma en el arte* (1965), escribe que como consecuencia del desarrollo tecnológico, la actividad creativa denominada 'arte' está a un paso de la fuerza destructiva llamada 'crimen'.

Dicha neurosis universal consecuencia negativa del gasto exclusivo de energía del hombre obedece a que exclusivamente jalaba una palanca o presionaba un botón. Read percibe al igual que sus contemporáneos que el hombre ya no hacía cosas con las manos como tampoco se transportaba con las piernas. La inactividad —consecuencia de la revolución tecnológica— es una detención no sólo de los ejercicios que involucran los músculos, imprescindibles en la vida del hombre, sino que también concierne la suspensión de los procesos creativos de origen psíquico, que incluso a nivel de las tareas manuales, incluye un impulso positivo y productivo. Sin embargo, para el autor en cuestión, la diferencia más significativa no es evidente porque es de índole anímica y consiste en: «el contraste entre una mente que carece de intención cuyos movimientos corporales son autónomos y una mente consciente que junto con los sentidos da forma a la sustancia material (Read 1965, p. 149)».

<sup>118</sup> Pincus-Witten, R. (November, 1971). *Eva Hesse: Post-Minimalism to Sublime*. *Artforum*, 10(3), 36

De acuerdo con él, el hombre perdió la destreza manual que se adquiere en el enfrentamiento directo con la materia. La destreza —mejor dicho— técnica está emparentada con procesos mecánicos en lugar de dar forma a la sustancia con las manos, lo sensual ha pasado a ser más cerebral. Esta sustitución transforma las actividades humanas y con ello afecta la mente y el comportamiento espiritual del hombre. La expresión más obvia de tal cambio es la agresión: «Satán halla travesuras en manos ociosas. La energía que no es utilizada y necesita salir [...] explota con violencia (p. 150)».

En síntesis, aunque ambas vanguardias, el arte minimal y el posminimalismo, se inclinaron por la usanza de módulos, tuvieron propósitos formales y contenidos distintos. La primera mediante objetos industrialmente prefabricados intentó mostrarse en contra de cualquier referencia al cuerpo inclusive su huella antropomórfica. Esto se lee como la sujeción del cuerpo a los progresos industriales de la primera mitad del siglo veinte. La segunda, en cambio, se manifestó a favor de la transformación y expresión de la materia, así como las cualidades manuales del acto creativo. Incluso a veces el propio artista se incluyó como parte de su propio proceso manual, en otras, considero que el cuerpo se manifestaba más allá de su presencia física, aludió a los procesos inconscientes derivando un nuevo discurso en la significación del cuerpo.

El arte de proceso, además de sugerir que el tiempo no es nada si en él no ocurre algo a razón de la transformación continua de los materiales, también la serie de acciones implícitas en el proceso creativo, término medio entre artista y materia, es más importante que la obra materialmente terminada. En la acción se halla el deseo sin tener conciencia de ello. Según el idealismo hegeliano esto se postula como la relación entre la autoconciencia y la realidad inmediata. La acción de la mano con la materia, la actividad de la mano por sí misma en contacto directo con el objeto, hace visible lo interior, hace de ello un ser para otro:

lo interior, en cuanto es en el órgano, es la actividad misma. La boca que habla, la mano que trabaja y, si se quiere, también las piernas, son los órganos realizadores y ejecutores que tienen en ellos la acción como acción o lo interior como tal; pero la exterioridad que lo interior cobra por medio de ellos, es el hecho, como una realidad ya desglosada del individuo [...] Lenguaje y trabajo son exteriorizaciones en las que el individuo no se retiene y posee ya en él mismo, sino en que deja que lo interior caiga totalmente fuera de sí y lo abandona a algo otro. Por eso podemos decir tanto que estas exteriorizaciones expresan demasiado lo interior como lo que expresan demasiado poco; demasiado, porque lo interior mismo irrumpe en ellas, porque no permanece oposición alguna entre éste y aquéllas; no sólo expresan lo interior, sino que lo expresan de modo inmediato; demasiado poco, porque lo interior, al pasar por el lenguaje y la acción, se convierte en otro y se entrega así a merced del elemento de transformación que invierte la palabra hablada y el hecho consumado haciendo de ellos algo distinto de lo que en sí y para sí son, como actos de este determinado individuo (Hegel 1999, p. 187).

De acuerdo con esta experiencia, la acción, en particular, aquella que concierne el movimiento de las manos (el en sí) es expresión del interior, en cambio, la obra terminada (la manifestación), es una realidad independiente del interior. Sí, el rasgo y gesto simple de la mano en acción como el tono de la voz, es expresión de lo interior en el idealismo hegeliano, empero, no cobra sentido, sino a través de su materialización. Hay indudablemente en el concepto de mediación hegeliana un fenómeno de repetición vinculado más con lo espiritual que con la reproducción material, empero, sin la segunda no existiría la primera.

Es así, pues, que a veces resulta necesario exteriorizar las ideas en papel con mina de plomo, lo que se escribe no se olvida. La lista sistemática de verbos en infinitivo que expresan la idea de una acción: enrollar, plegar, retorcer, gotear, abrir, anudar, colgar... del escultor procesual estadounidense, Richard Serra, hace de la acción y el tiempo una abstracción, con el énfasis puesto en la materia, una concreción (fig. 71).

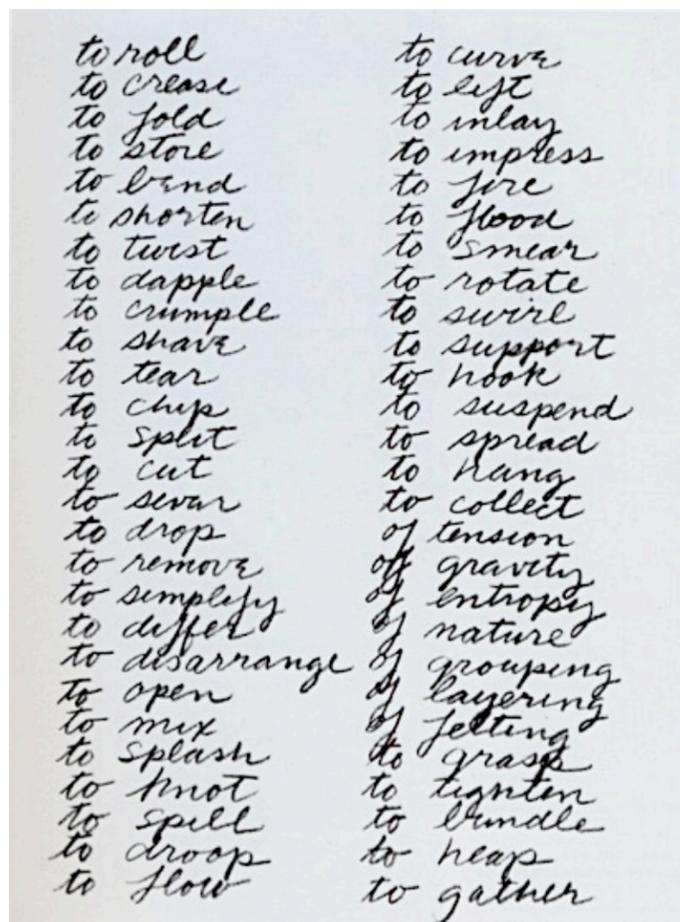


Fig. 71 Richard Serra, *Verb list* (*Lista de verbos*), 1967-68.

Serra no fue el único en hacer listas como parte del proceso de una creación escultural, de forma precedente, el escultor minimalista también de origen estadounidense, Carl Andre, había mecanografiado otra lista: *Essays on Sculpture* (1964) en la cual quedaron asentados entre otros objetos, los siguientes: «Arco..., zanja..., estructura..., bloque..., cercha..., urna». No obstante, la omisión de verbos y la inclusión de objetos en dicha ordenación se entiende como un discurso que manifiesta un desinterés por el cuerpo, una predilección por el objeto y además fabricado, característica del arte minimal.

A diferencia de la lista mecanografiada, en la lista escultural de Serra aparece el verbo asir, por tanto, uno sus procesos. El plomo se funde en la mano en *Hand Catching Lead* (1968) (fig. 72), el plomo se funde en la mano. La mano de Serra de forma reiterada ase y suelta, en ocasiones de-forma (destruye) y luego da forma (construye) laminas de plomo que caen de modo incesante. Esta grabación filmica realizada por el compositor de música minimalista también de origen estadounidense, Philip Glass, es repetitiva, sobria y sin incidentes, aparenta estar regida por el azar. El ritmo palpitante de la mano abierta y el puño cerrado —valga el pleonasma— en el intento de interrumpir la caída del plomo para “esculpirlo” es el propósito del filme.

A veces la mano, pierde el blanco y las planchas metálicas se resbalan. A veces la mano detiene el plomo, a veces, la ase por un instante, la alcanza a plegar, y una vez más, cae. La película está compuesta por la repetición de los siguientes movimientos de la mano: abrir, cerrar, abrir, asir, plegar. Se repite el patrón. Hay en esta acción una referencia directa a la persistencia implacable de hacer algo muchas veces en un tiempo determinado y sin éxito. No se trata de la duración dentro del cual algo progresa y al mismo tiempo, se alcanza un objetivo, sino que abarca un tiempo durante el cual la acción simple y continuamente se hace, en el intento de asir una plancha de plomo que cae, una, tras otra, tras otra. En este punto, se halla el contraste entre la acción y la obtención de un resultado: plegar una lámina de plomo, que si bien se logra hacer, no tardará en caerse de la mano.

El filme *Mano haciendo plomo* no apunta hacia el progreso, porque no es ésa su intención, sino perpetuar el hacer, hacer y hacer, hacer de la acción una duración: un proceso. Es decir, se trata de una acción que no tiene fin, o si se quiere, la vivencia de un instante. Aquel que comprende el momento en el cual la mano está haciendo el plomo: «La duración no tiene fuerza directa; el tiempo real sólo existe verdaderamente por el instante aislado, está por entero en lo actual, en el acto, en el presente (Bachelard 2002, p. 49)». Sin embargo, tratándose de un filme, el instante se halla a razón de una perspectiva esquemática, así como de un engañoso concepto de duración compuesto por una serie de acciones comprendidas en una sucesión

de fotogramas. Otra vez, se trata del tiempo bergosiano que sitúa la verdadera realidad del tiempo en su duración donde aquel sólo identifica estados móviles. El instante es una falsa cesura que comprende dos estados también facticios: el pasado (cuando el plomo cae) y el por-venir (cuando la mano espera la caída de la otra plancha) resultando de esta forma fácil demostrar y distinguir el instante en la ficción, cuando en realidad es imposible. Asimismo, el instante ficticio precisa del carácter vectorial de la fuerza de la gravedad. El brazo aparece horizontal a diferencia de la caída del pesado plomo que se desplaza de arriba hacia abajo hasta ser arrastrado por el pasado indicando con ello la dirección del tiempo. El instante no es sino cuando la materia y la forma se hacen uno: el instante se le escurre de la mano al escultor.



**Fig. 72** Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968, (*Mano asiendo plomo*), filme de 16 mm, blanco y negro, 3:30 min., Colección The Museum of Modern Art, Nueva York.

Si bien el énfasis puesto en la mano podría indicar la fragmentación del cuerpo por medio de una fragmentación física: una mano, un otro independiente, que se gobierna a sí mismo, alteridad que sugiere un estado de desintegración del cuerpo, la sintaxis del título *Hand Catching Lead* ha omitido el pronombre personal, demostrativo o de cualquier otro tipo para enfatizar la acción de asir y todo lo que conlleva. El gerundio indica la continuidad del tiempo y movimiento representada por la caída del plomo, empero, dislocada por la intermitencia del acto. Es decir, la permanencia del tiempo y el movimiento, es sincopado o puntuado en el acto.

En cambio, dicha alteridad se ve confirmada en el lenguaje visual constituido por el encuadre de la extremidad superior que hace referencia al desmembramiento del

cuerpo en uno de los ejercicios de un bailarín en la película *The Mind is a Muscle. Trío A* de la bailarina y coreógrafa minimalista de origen estadounidense, Yvonne Rainer. Esta obra fue la que puntualmente animó a Serra a experimentar con la cámara siendo exhibida en el *Anderson Theater* en 1966 en la ciudad de Nueva York. Fue un movimiento de dedos que favorece el sentimiento de lo siniestro. Aquí, dicha categoría estética no obedece a la aparición de un miembro separado, en este caso, una mano o un brazo que se presenta independiente del resto del cuerpo con actividad autónoma, esto también podría resultar cómico: «Este dedito puso un huevito (meñique). Éste lo cocinó (anular). Éste le puso la sal (medio). Éste lo revolvió (índice). Y este pícaro, ladrón se lo comió, (anular), todo por aquí, por aquí, por aquí». La rigidez mecánica y la ausencia de agilidad y flexibilidad que podría resultar en el movimiento de los dedos en esta personificación ridícula determina un efecto cómico, hace pensar que los dedos son un simple mecanismo desmontable. El ejercicio de los dedos de Rainer engendra lo ominoso porque la mano que manipula los dedos frente a la cámara, lo hace en forma constante, con extrema lentitud y con un movimiento continuo emanando en el espectador momentáneamente cierto animismo.

*The Mind is a Muscle. Trío A*, no tiene pausas entre las diferentes acciones motrices. Las frases coreográficas por sí solas constituyen partes separadas, tales como, articulaciones de los miembros 'pierna derecha, pierna izquierda, brazos'. El final de cada frase inmediatamente se empalma con la siguiente. No hay ningún énfasis entre cada una de las frases. Los miembros jamás se hallan en una relación establecida e inmóvil, sino que se estiran hasta su máxima extensión para crear la impresión que el cuerpo está en transición constante (Rainer 1974, p. 66-67). La coreógrafa, por otra parte, señala que otro factor que contribuye a la continuidad del movimiento obedece a que ninguna parte de la serie es más importante que las demás:

Durante cuatro minutos y medio suceden una gran variedad de formas móviles, pero, todas ellas tienen el mismo peso y están enfatizadas equitativamente. Esto probablemente se le atribuye a la monotonía del "tono" físico que colorea los movimientos, como también al ritmo [...] No hay una repetición constante y consecutiva, sino que, [...] la repetición impone una diferenciación en el movimiento y la objetiva, hace del movimiento un objeto (Rainer 1974, p. 67-68).

En la primera mitad de la década del sesenta, la artista estadounidense de origen alemán, Eva Hesse se da cuenta que el expresionismo abstracto se agotaba, muchos de los artistas de su generación quienes comenzaron su carrera en la ciudad de Nueva York al igual que ella descubrieron que la escultura abría un nuevo camino. No hay que perder de vista que tratándose de una artista que perteneció a la tercera generación de expresionistas abstractos, este movimiento no daba para más. La experimentación con la escultura comenzó en junio de 1964, cuando Hesse

y su esposo, Tom Doyle, escultor estadounidense, invitados por un fabricante de textiles, se trasladaron aproximadamente un año y medio al oeste de Alemania. Ahí comenzó a jugar con la línea variando la longitud y el ancho de cordeles, así como experimentó con las aberturas de los nudos, unos eran ajustados, otros se deshacían con facilidad sugiriendo un espacio, un punto de encuentro, una intersección, unión y pérdida, un nudo marinero, 'beance'. En esta dirección comenta la artista: «Todo en [Vinculum II] es tenue porque las mangueras no están atadas de forma apretada y pueden cambiar...»<sup>119</sup> (fig. 73). Considero que en ésta, como en muchas de sus obras, el quehacer procesual y posminimal de la artista, guarda una relación de semejanza, con el recubrimiento simbólico de los procesos primarios y la noción de brecha, resquicio, y lo que significa, un punto de encuentro entre dos puntos: un vacío.



**Fig. 73** Eva Hesse, detalle de *Vinculum II*, 1969, escultura, malla de alambre, fibra de vidrio, manguera de caucho, 1969, Colección Museum of Modern Art, Nueva York.

Aquí, el nudo construye un espacio que de forma metafórica tiene relación con el concepto de la hiancia lacaniana. De acuerdo con Lacan, hay recuerdos dolorosos que no habitan el pensamiento porque han sido encubiertos por el inconsciente. De tal forma, que detrás del engaño, fantasía, ilusión está el verdadero trauma que él

<sup>119</sup> Nemser, C. (May, 1970). An Interview with Eva Hesse. *Artforum*, 7(9), 63

denomina *lo real*: «Lo real hay que buscarlo más allá del sueño —en lo que el sueño ha recubierto, envuelto, escondido, tras la falta de representación, de la cual sólo hay en él lo que hace sus veces, un lugarteniente. Ese real, más que cualquier otro, gobierna nuestras actividades... (Lacan, 2006, p. 68)». La manifestación de ello, el *encuentro con lo real*, se revela como una hiancia (del francés 'béance'), espacio libre circunscrito en la vacilación con el cual el sujeto se tropieza, y sin embargo, es inasimilable e inaccesible a la localización espacio-temporal.

Hesse experimentó con diversos materiales, y desde luego, conoció lo que otros artistas habían creado en Europa en aquel momento, en particular, Düsseldorf. Quien más ejerció influencia en su quehacer fue el escultor óptico de origen alemán, Günther Uecker, que atraído por la oscilación visual de los fenómenos ópticos, incrustó de modo insistente muchos clavos puntiagudos sobre el bastidor o sobre objetos tridimensionales en la construcción de ensamblados estáticos para crear efectos visuales o ilusiones ópticas tales como la vibración.

En 1965 Hesse regresa a Nueva York y su trabajo comienza a madurar, a lo mejor porque en Alemania había confrontado su pasado. Comenzó a recibir reconocimiento como artista en 1966, cuando presentó su trabajo en la exhibición *Eccentric Abstraction* curada por la crítica de arte estadounidense, Lucy Lippard. En este momento su quehacer creativo ya empezaba a traslucir una tensión *entre* posiciones absolutas que animaron su trabajo y le otorgaron una perspectiva no sólo sensorial, sino también psicológica. La madre de la artista quien sufría de graves episodios de depresión bipolar, se suicida y le ocasionó secuelas a Hesse, que a mi parecer, manifestó de modo inconsciente en las formas divergentes en el espacio escultural:

Mi padre se entrenó como agente de seguros y mi madre se encontraba enferma todo el tiempo. Habitamos diferentes casas porque mi madre entraba y salía de muchos hospitales [...] Estaba sola en las noches y tenía mucho miedo. Mi madre estaba ahí, pero no estaba —ahí, pero no ahí [...] He tenido la fuerza de un gigante y mi trabajo tiene fuerza y todo mi carácter por dentro es fuerte, pero en algún lado dentro de mi persona soy una persona con miedo...(Nixon 2002, p. 1-2).

A partir de ello, deduzco la causa posible del carácter indeterminado implícito en su escultura. Dicha indeterminación, está en el vaivén entre espacio interior y exterior, los materiales orgánicos e inorgánicos, lo rígido y suave, la forma y lo amorfo, el orden y desorden, la repetición y diferencia, la permanencia y el cambio, entre otras cualidades absolutas (fig. 74). Es decir, una composición que connota, a mi juicio, nuevamente la hiancia entendida como un vaivén entre dos espacios, especie de "zona" larvaria que "está" en la indeterminación, *entre* lo que se esconde y lo que se descubre omnipresente en la mayoría de la obra escultural de Hesse.

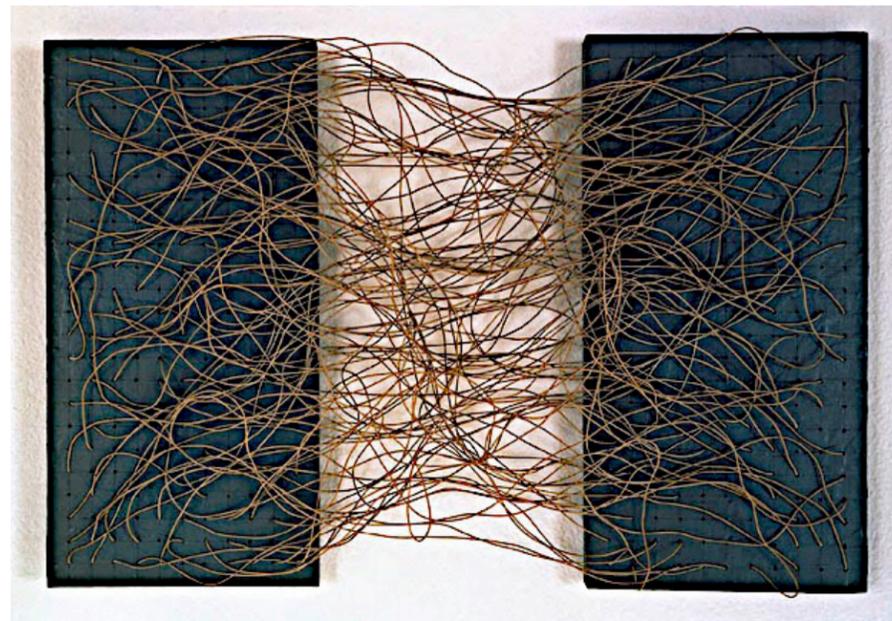


Fig. 74 Eva Hesse, *Metronomic Irregularity I*, 1966, Colección The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zurich London..

También en 1966, Lippard coordinó la exhibición *Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism* donde la escultora instaló la pieza *Hang Up* (Colgar) (fig. 75). El marco está vendado, como si alguien se hubiera roto el brazo o la pierna y trae a la memoria el concepto de extensión, inmovilidad y sujeción propias de las manipulaciones ortopédicas del médico británico, Hugh Owen Thomas, entre éstas, las piernas de hierro o los soportes de brazo con un anillo en un extremo para sujetar los huesos lesionados. En el siglo diecinueve emerge el culto al cuerpo en los rituales funerarios, la redención del cuerpo en los procesos penales, la mirada clínica se desarrolla y la evolución de la ortopedia, es notable. Si bien en *L'Orthopédie*, 1741 (La ortopedia), Nicolas Andry de Bois-Regard bautizó el nombre de ortopedia (del griego 'orthos' derecho y 'paidos' niño), es hasta el decimonónico que las prácticas ortopédicas emergen en el tratamiento de las deformaciones esqueléticas de los niños. Thomas evolucionó el curso de la ortopedia, insistió en la inmovilización de la coyuntura y suspensión del miembro fracturado confeccionando diversos tipos de vendas (Porter 1999, p. 383-84).

Hesse, sin embargo, no sostiene ningún miembro fracturado. El marco que no encuadra nada, está graduado de gris claro a oscuro causando que parezca una escultura insustancial. La estructura metálica que sale del marco es de un metal delicado que se dobla fácilmente formando un circuito junto con el marco. La escultura integra numerosos vaivenes: presencia hecha por una ausencia, espacio

real y representado, luz y oscuridad, expansión y limitación...es y no es. Además de este vaivén de cualidades formales y materiales de la escultura, Hesse viene a decir: «Es tan absurdo que un metal fino y largo salga de aquella estructura. [Este metal] sale mucho alrededor de tres metros, y de qué sale, de dónde viene. De ese marco, sale *algo* y *aún nada*, ah y, más absurdo —está muy, muy bien hecho»<sup>120</sup>.

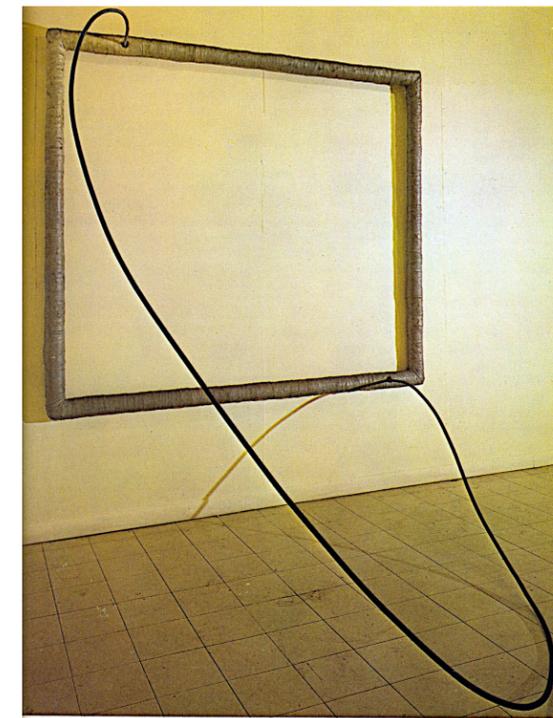


Fig. 75 Eva Hesse, *Hang Up*, (Colgar), 1966, escultura, 182.88 x 213.36 x 198.12 cm, Colección Victor W. Ganz, Nueva York.

El espacio tridimensional que contornea el circuito metálico que emerge del marco que encuadra un espacio bidimensional son espacios aunque vacíos, reales, y a su vez, irreales. De acuerdo con el lugar donde el espectador está situado al contemplar la pieza, hay un punto en ésta, que para nosotros coincide en la parte izquierda, sobre todo, en la inferior, donde de forma óptica un espacio eclipsa parcialmente al otro para vacilar con la ilusión y la realidad, la mirada del espectador y la posición del objeto artístico. Este vacío o espacio libre de momento engendra confusión, ahí se menea la ilusión óptica con la realidad, nuevamente pareciera que esta escultura tiene relación con la hiancia lacaniana, en la cual la ilusión o la fantasía solapa la realidad y se origina una especie de incertidumbre en el terreno óptico y la mirada capta en algún punto inesperado. Sorpresa:

<sup>120</sup> *Ibid*, p. 60

Lo que se produce en esta hiancia, en el sentido pleno de término *producirse*, se presenta como el *hallazgo* [...] la *sorpresa*: aquello que rebasa al sujeto, aquello por lo que encuentra, a la par, más y menos de lo que esperaba: en todo caso, respecto a lo que esperaba, lo que encuentra es invaluable [...] Con todo, este hallazgo, en cuanto se presenta, es re-hallazgo y, además, está siempre dispuesto a escabullirse de nuevo, instaurando así la dimensión de *pérdida* [las itálicas son mías](Lacan 2006, p. 33).

La aparición evanescente de una operación engañosa, una estructura que se sucede entre dos espacios y se pierde como se vuelve a encontrar. En esta especie de vacío entre dos límites: «[La esquizia del sujeto] persiste después del despertar. Persiste entre el regreso a lo real, la representación del mundo que ha encontrado que ha logrado por fin volverse a ponerse de pie (Lacan 2006, p. 78)». ¿Estoy soñando? La duda, situación susceptible de despertar el sentimiento de lo siniestro freudiano o encuentro con *lo real* lacaniano. Es, así, pues, que faltaría sumar a la lista de verbos infinitivos anteriormente analizada: vendar, cubrir, proteger, engañar, soñar, vivir.

Del otro lado del Atlántico y con una brecha generacional de más de diez años, se observa también que ciertos ensamblados neorrealistas, puntualmente aquella producción que abarca de 1969 a 1975 del pintor catalán de signos y de la figura humana, Antoni Tàpies, comparte muchas propiedades formales con la escultura de Hesse, en especial, la que ella exhibió de 1966 a su muerte. Ambos tuvieron un padre abogado y presenciaron todo lo acontecido por el poder y la destrucción. Hesse, el holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial. En cuanto a Tàpies, la Guerra Civil y el franquismo. Eva Hesse, judía nació en Hamburgo, Alemania en 1936. Dos años más tarde, para escapar de la persecución nazi, se trasladó junto con su hermana a Ámsterdam y se instalaron en un hospicio católico. En 1939, junto con su familia, emigraron a la ciudad de Nueva York. Por otro lado, hay que recordar que entre 1939 y 1975, la presencia del general Franco en la cúspide del poder marcó el período donde el ejercicio de mando se llevó a cabo a través de una dictadura aunque la naturaleza del régimen haya sido variable a lo largo de los años. Por último, ambos artistas estuvieron atraídos por el arte de proceso con características táctiles, por el uso expresivo de los materiales (herencia del expresionismo abstracto americano y el informalismo europeo), así como por la añadidura de pintura sobre el objeto y la composición de la línea y el nudo y las acciones de suspender, perforar, insertar, entre otras implícitas en el proceso creativo de la obra de arte.

Después de experimentar con el surrealismo y haber formado el *Dau al Set* (1948), un grupo de orientación surrealista en torno a la revista del mismo nombre, y luego de su investigación con la materia, el objeto hace su aparición plástica en la obra de Tàpies a mediados de la década de los años cincuenta, precisamente en el año de 1956 en *Puerta metálica y violín*. Sin embargo, es hasta alrededor de la segunda mitad de la década del sesenta y durante la siguiente que el objeto y su relación con

el cuerpo hace su aparición. En plena década del setenta, Tàpies se inclinó por la usanza de materiales humildes tomados de su alrededor, aquellos que se encontró en los contenedores de basura en la ciudad de Barcelona, su ciudad natal, así como objetos íntimamente relacionados con su vida personal. El quehacer creativo que comprende este período y faceta creativa de Tàpies, ha sido un tanto ausente por muchos, incluso por la misma historia del arte. A lo mejor, el desinterés, se debe en gran parte a que los objetos de Tàpies no alcanzan la madurez exquisita que consiguió mediante la técnica y los símbolos “espirituales” de su lenguaje matérico de mediados de los años cincuenta.

De cualquier modo, Tàpies informado de lo que se gestó en el exterior, en las capitales del arte, miró siempre con un ojo hacia delante, hacia las nuevas posibilidades que se abrían, y otro hacia atrás, a la tradición y experimenta con el arte objetual en boga en el neodadá americano y el nuevo realismo europeo sin negar la cruz de su parroquia: el uso de los materiales expresivos y la pintura gestual propios del informalismo. De acuerdo con la historia del arte, hacia finales de la década de los cincuenta en los Estados Unidos y Europa aparecieron en escena artistas que tuvieron hastío de los excesivos valores formales abstractos de índole “subjetivo”. Estos artistas sintieron la necesidad de sublevarse en contra del trazo personal del artista y anhelaron manifestar un discurso “objetivo” que se acercara a una “realidad objetiva”. Este discurso artístico se llevó a cabo mediante la representación o la presentación del objeto real añadido en el bastidor o mediante la construcción de ensamblados en pequeña escala y ensamblados de mayor tamaño hasta conformar las ambientaciones que envolvieron por completo al espectador en el arte pop.

En Francia, por otra parte, surgió el nuevo realismo, vanguardia que pretendió también acercarse a la “realidad objetiva” cuando Pierre Restany publica su primer manifiesto en 1960. El crítico francés hace referencia al carácter objetual del dadá. Dice que el objetivo del nuevo realismo es la creación de: «una nueva visión basada en la constatación de una naturaleza moderna objetiva concebida en sí misma como una totalidad expresiva (Restany 1984, p. 74)». La apropiación del objeto no tuvo un discurso en contra del arte como en el dadá, sino que hubo en él un toque utópico de índole revolucionario, una ideología que predominaba en aquella época, principalmente en las grandes urbes, en este caso, París. De igual forma, el crítico de arte francés continúa:

En 1960 ya no se trata de una opción particular, de hacer de una rueda de bicicleta, de un botellero o de un urinario una escultura, sino de una verdadera tautología, de la visión global de toda la lógica del lenguaje [...] El arte gestual se refería al grado cero del hecho dadá, a partir de este momento pasamos a un grado más, de la moralidad pasiva a la moralidad activa, del sentido figurado al sentido propio. El gesto de la apropiación es el agente absoluto de la metamorfosis, el catalizador de la revolución de la mirada (1984, p. 74).

El gesto de apropiación se manifestó con un arte que hacía hincapié en el aspecto 'cuantitativo' de la repetición por medio de la acumulación de objetos idénticos, tal como la aglomeración de puentes y placas dentales en *La vie à pleines dents* (1960) del artista italiano, Armand Fernandez (Arman) (fig. 76). En España, el ocaso de la pintura informalista fue un proceso lento. Para el movimiento fue difícil romper con la aceptación institucional que Franco le había brindado, así como con el apoyo galerístico con el que el informalismo había gozado. Por razones obvias la presencia del lenguaje informal fue idóneo para la dictadura porque la ambigüedad del lenguaje abstracto no denunciaba al gobierno autoritario. En otras palabras, la abstracción convino al poder porque no sirvió como medio para manifestar la disconformidad del pueblo dado que el hermetismo de las formas pictóricas no fue una amenaza. Este conformismo pronto suscitó controversias en el ámbito artístico español. Dado que el informalismo recurrió siempre a la misma 'formula' dando como resultado un arte reciclado y el mercado transformó al arte en un objeto asequible por una minoría, la única salida fue optar por un nuevo trayecto. A como diera lugar la ruptura fue inevitable respecto a las usuales actividades de producción, adquisición, interpretación y apreciación artística. El arte informal comenzó a afectar negativamente el terreno económico, social y cultural del arte.



Fig. 76 Arman, *La vie à pleines dents*, 1960, resina, metal, madera, 18 x 35 x 6 cm, Colección Centre Georges Pompidou.

Muchos artistas españoles influidos por los nuevos movimientos que surgieron en el exterior, principalmente en las capitales del arte, comenzaron a crear un arte que también se acercara más al realismo manifestándose con ideologías similares en la usanza de medios y soportes artísticos diversos, rebelándose y optando por una alternativa realista. En aquel momento alrededor de 1966, el historiador del arte, Vicente Aguilera Cerni, escribió lo siguiente:

Por ahora, los artistas parecen utilizar con timidez el "realismo del objeto", buscando, generalmente, fórmulas refinadas o simplemente haciendo injertos sobre los anteriores planteamientos informalistas. Desde otro ángulo, su recepción de la reviviscencia "dada" es, evidentemente, más cultural que vital. En cierto sentido, se trata de una resurrección del espíritu que caracterizó al Dau Al Set [...] Sin embargo, parece indudable que el fenómeno actual no se hubiera producido en España sin el antecedente supranacional. Es, pues, necesario, recurrir nuevamente a los datos genéricos del problema, a los ready-made y al urinario convertido en escultura por Marcel Duchamp, a la insurrección dadaísta, al neodadá norteamericano y al nuevo realismo europeo (Aguilera 1966, p. 238).

Entre 1962 y 1969, se observan los primeros trazos realistas en la obra de Tàpies, sobre todo, en las figuras del primer plano y la abstracción en la creación del fondo pictórico. Empezó a incorporar con timidez la representación de objetos caracterizados generalmente por la indeterminación de contornos figurativos sobre un fondo pictórico informalista. En un principio aludió a partes de la figura humana, por ejemplo en *Relieve gris sobre madera* (1965) que sugiere la representación de los muslos de una mujer en la parte inferior izquierda del cuadro. Paulatinamente, comenzó a representar de modo más explícito el cuerpo, por caso, en las huellas de muchos pies que forman un círculo en *Pisadas sobre fondo blanco* (1965); o *Desnudo* (1966) que representa una mujer en cuclillas (fig. 77).



Fig. 77 Antoni Tàpies, *Desnudo*, 1966, técnica mixta sobre tela, Colección particular.

Posteriormente, a finales de los años sesenta aparece la colocación de toda clase de objetos reales sobre el soporte pictórico. Entre los materiales y los objetos predilectos de Tàpies están las toallas y prendas de vestir como calcetines, camisetas, medias, pantalones, calzones, suéteres, bastones, entre otros; y se observa también la introducción de cuerdas, textiles, hilos, paja, entre otros materiales, que empleó anteriormente en sus collages surrealistas hasta alcanzar en 1970 la construcción de ensamblados y la presentación del objeto autónomo. Por último, no hay que olvidar que Tàpies perteneció al *Dau al Set* que desde el primer momento apareció con características muy definidas con afinidades al dadá y al surrealismo. Las raíces del artista fueron surrealistas y en ese sentido conoció bien la técnica del montaje y el ensamblado.

En el ensamblado de madera, *Brazo vendado* (fig. 78), Tàpies al igual que Hesse se halla sometido a vendar objetos, acción que conlleva la alusión al cuerpo. Este fragmento de madera parece ser una coyuntura cubierta y suspendida, genera en el observador cierto misterio al igual que otro de sus ensamblajes, *Trozo de tela sobre tronco* (fig. 79). El misterio no obedece a que los objetos están cubiertos, sino a que el vendaje está descontextualizado —afín al marco en la escultura posminimal de Hesse. Aquí, son objetos y no cuerpos los que aparecen vendados. El cuerpo se venda, el objeto se envuelve —a menos de que se trate de un “cuerpo” vendado con natrón y resina, que no es sino un objeto, un cadáver. En esta ficción, no hay turno para el que está sobre las vendas como tampoco para los siervos de Anubis que guiarán a la cosa betuminosa al otro mundo.



**Fig. 78** Antoni Tàpies, *Brazo vendado*, 1971, Colección David Anderson Gallery, Bufalo, E.U.A.



**Fig. 79** Antoni Tàpies, *Trozo de tela sobre tronco*, ensamblado, 1968, Colección David Anderson Gallery, Bufalo, E.U.A.

Se envuelven los objetos para guardarlos y que no sufran daño. Se venda el cuerpo para su curación. El *vendaje* del objeto supone la curación del cuerpo y todo lo que aquello implica. La evocación a la enfermedad se manifiesta en la escultura de Hesse y los objetos de Tàpies. No eran ajenos a la enfermedad. Es conocido hasta la saciedad por el mismo Tàpies, que en una ocasión estuvo al borde de la muerte cuando tenía dieciocho años y sufrió un ataque al corazón, y que después, cayó enfermo de los pulmones y guardó reposo durante casi dos años. Hesse se intoxicó con los químicos utilizados en el modelado de la fibra de vidrio, muere relativamente joven de un tumor cerebral cancerígeno a la edad de treinta y cuatro años. Si bien Hesse y Tàpies tomaron rumbos distintos, el uso de técnicas que enfatizan un proceso (vendar) en lugar de un tema tiene efectos múltiples tanto de interés visual, beneficio terapéutico y relativos a la conciencia del cuerpo en la historia del arte.

El vendaje del *objeto* sugiere, por otra parte, en un sentido amplio, protección. Estos artistas pretendieron ensamblar un fragmento cualquiera, protegerlo y *cubrirlo* haciendo alusión *exclusivamente* al cuerpo. Se trata de la descontextualización de una acción, el vendaje es una simulación. Bien decía Hesse: «Si algo es absurdo, es más absurdo si es repetido...».<sup>121</sup>

<sup>121</sup> Hesse, E. (May, 1970). Interview with Cindy Nemser. *Artforum*, 7(9), 62

La repetición está destinada a reforzar, a subrayar algo otro, luego entonces, lo nimio, lo *absurdo*, es la coraza de lo que es realmente significativo, repetición metafórica desplazada con una venda que en la ficción pareciera evitar un posible retorno de lo reprimido freudiano o un encuentro con lo real lacaniano. *Vendar* un *objeto*, a razón de un desplazamiento asociativo, el significado se torna insignificante, lo trascendental en intrascendental, lo importante en nimio, la impresión en acto hasta hacerse objeto. «el recuerdo no se reproduce como tal, sino como acción, sin saber desde luego que se hace (Freud 2004, p. 152)».

Cuando Freud remueve ese mundo eclipsado dice que en el retorno de lo reprimido es necesario superar la prueba de la realidad para que el paciente se pueda curar. Sin embargo, en dicho proceso hay un conflicto de juicio que se vive entre la fantasía y la realidad: «un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente... (Freud 2001, p. 30)». Se trata de un conflicto de juicio que deviene siniestro, que en este caso, no se imagina cuanto se experimenta: lo *unheimlich*. En esta misma dirección, Lacan sugiere algo similar cuando menciona que en el *encuentro con lo real* o la *tyche* no retornan los signos como tampoco se trata de la reproducción o modulación de una rememoración, sino que se refiere a una repetición que hay que interpretar y que se esconde detrás del *automaton* que el psicoanalista francés tomó del vocabulario de Aristóteles en su investigación de la causa. Se trata de una repetición que consiste en la repetición que deriva de otra, en una cadena de repeticiones y significantes, y por ello, resiste cualquier forma de simbolización porque detrás del engaño, fantasía, ilusión está el verdadero trauma (*lo real*).

Además de que es plausible emparentar la acción de vendar con el *automaton* en tanto que se trata de una repetición que en realidad oculta a otra para proteger al sujeto de un posible encuentro con *lo real*, las obras analizadas en este sección, no *concatenan* nada: marco que no encuadra nada y pedazos de objetos. Lo que los hace igualmente absurdos. De igual forma, la acción queda desplazada de un contexto a otro: un *objeto vendado*, lo que equivale a decir, un *cuerpo envuelto*. Por supuesto, el vendaje constituye un proceso de curación física de las fracturas o deformidades de los huesos o ligadura que sujeta un apósito para la cicatrización de una herida. En este caso, sugiere también lo interior, lo que se halla encubierto por una venda y crea incertidumbre como el carácter vacilante de aquel espacio ilusorio generado en la escultura de Hesse. Aquí al igual que la voz alemana 'deckerinnerungen' que literalmente significa *encubrimiento de recuerdos*, el vendaje se halla enlazado por relaciones simbólicas: «consiste en un desplazamiento sobre la asociación por contigüidad o, si se tiene en vista el proceso íntegro una represión (esfuerzo de desalojo) con sustitución por algo avecindado (dentro del nexo de lugar y tiempo) (Freud 2002, p. 301)». Dicho de otra forma, el desplazamiento

no hace más que disfrazar la certeza, en términos lacanianos, *lo real*, que no se puede representar sino que es más bien una presentificación, *en acto* (Lacan [1964]2006:58)». Deleuze cuatro años después dice al respecto: «[...] la repetición difiere por naturaleza de la representación, por lo que lo repetido no puede ser representado, sino que debe siempre ser significado, enmascarado por aquello que lo significa, enmascarando él mismo lo que significa (1988, p. 62)».

La acción de vendar, como en el autómata, vendar automática y mecánicamente varias veces un objeto, además de aludir a un trabajo manual repetitivo que requiere de mucha paciencia (*automaton*), la venda tirante y presión física implica una especie de resistencia, un impulso irresistible de disfrazar e impedir un encuentro desagradable con la repetición tíquica o lo real. La piel es la envoltura del cuerpo, el inconsciente es el revestimiento del pensamiento y el vendaje constituye una coraza impenetrable que en apariencia de forma simbólica cubre y protege contra el dolor. El dolor que irrumpe a la fuerza en el cuerpo: cuando se le da vuelta a una venda siempre retorna —casi— al mismo punto de partida, los movimientos invierten a su posición inicial: «La rememoración, lo real. Aquí lo real es lo que siempre vuelve al mismo lugar —al lugar donde el sujeto en tanto que cogita, la res cogitans, no se encuentra con él (Lacan 2006, p. 57).

Hay en el vendaje una repetición que no se representa, sino se interpreta. «si algo es significativo es aun más significativo si se dice diez veces»<sup>122</sup>. En la metáfora del vendaje y la repetición, el cuanto tiempo suplanta al cuántas veces. Esta repetición que enmascara sugiere un acto cobarde a favor de la homeostasis del principio del placer, eludir un encuentro con lo inasimilable, lo tíquico, lo real: «Lo real está más allá del automaton, del retorno, de las insistencias de los signos, a que somete el principio del placer. Lo real es eso que yace siempre tras el automaton... (Lacan 2006, p. 62)».

¡Qué coman carne cruda! No nos asombramos que el rey de los dioses olímpicos le haya quitado el fuego a los mortales al descubrir lo que el titán ocultaba detrás de la grasa, la carne es digerible y es más sabrosa que el hueso. Prometeo protector además de mostrar al hombre a engrasarse el cuerpo con ungüentos para el dolor fue un timador experimentado.

El retorno de lo reprimido favorece lo siniestro concebido por Freud o *el encuentro con lo real* según Lacan es para Deleuze la verdad desnuda. Hay dos formas de repetición para Deleuze, atento oyente de los seminarios de Lacan. La una tiene por criterio la exactitud, la otra la autenticidad. La primera sólo desarrolla sus consecuencias en la segunda. No son independientes la una de la otra. Puesto

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 62

que la repetición no es ocultada por nada más, sino que se forma al disfrazarse, necesariamente preexiste a sus propios disfraces, y, al formarse, constituye la repetición desnuda en que se envuelve (Deleuze, 1988, p. 71).

La ilusión de nunca despertar...resistir...no detectar el lugar de lo real. La *vida* es un sueño. La realidad es páfida, ahí está, latente, está aguantada, a la espera, escondida tras la falta de lo que hace las veces de representación. Límites o encuentros. La ilusión sólo tiene una realidad, el engaño.

### 3.4. El embotamiento del pensamiento. Del narcisismo a la narcosis

Cuando el cuerpo no siente dolor está erguido en presencia del mundo, evoca voluntad. El cuerpo con dolor cambia de posición, anticipa la caída que va de lo vertical a lo horizontal. El cuerpo se tuerce, se contrae, retorna a la posición fetal. Las imágenes del cuerpo con dolor pueden ser reducidas a dos tipos: el *herido* y el *doliente*. El primero es un acto y podría decirse que se manifiesta con la posición del cuerpo, el segundo es un estado y se revela con el gesto (Buytendijk, 1962, p. 122).

Es así, pues, que adolecer es percibir únicamente la parte adolorida omitiendo el resto del cuerpo y con ello también el mundo. El dolor contiene un elemento narcisista: «Es una verdadera sensación. Cuando sentimos un dolor, nos importa menos el objeto que lo provoca que nuestras propias sensaciones. Objeto y sujeto no se hallan bien diferenciados uno de otro, pero la falta de discriminación [...] es una de las condiciones determinadas por las experiencias mágicas arcaicas (Schilder 1958, p. 139)». Por ende, el dolor es una experiencia que permanece cerrada. Se vive dentro, demarcación de lo inefable. Las expresiones de dolor en la historia del arte se manifiestan en el gesto del rostro, la posición del cuerpo, y a ello podemos añadir, la lentitud de movimiento —incluso más que cualquier herida en la piel. Pareciera que el gesto, posición y movimiento de dolor son el modo mismo del dolor, irrupción del vencimiento ante el propio cuerpo. Sin embargo, estas formas manifiestan o representan dolor, hacerlo visible, *no* es el dolor. El dolor es inefable. En el arte podemos identificarnos con el dolor ajeno, como propio, pero no sentirlo. El dolor entonces se padece. Ni siquiera el médico, lo percibe, sino que lo interpreta a partir de las quejas del paciente: ¿Qué te duele? —pregunta. El anestésista lo numera: «¿Cuánto es tu dolor del uno al diez?». De cualquier modo, lo que en el cuerpo está presente son los síntomas mas no el dolor. El dolor es invisible, indecible, pero cómo duele.

El dolor es ineluctable, no se puede luchar contra él. Tampoco se puede enunciar o representar sino a través de sonidos y expresiones. En presencia del dolor no hay mirada. Cuando el dolor exige una pronunciación o una representación sucede que se percibe en él más que un accidente que se ha apropiado del cuerpo. El dolor, por lo tanto, se manifiesta hacia *fuera*, se materializa. Lo observamos de la misma manera que observamos cualquier otra «cosa». A propósito de ello, el pensador francés, Michel Foucault argumenta que: «No es la mirada misma la que tiene el poder de análisis y síntesis; sino la verdad sintética del lenguaje que viene a añadirse desde el exterior y como una recompensa a la mirada [...] el espesor de lo percibido no oculta sino la imperiosa y lacónica verdad que nombra (2006, p. 93)». El dolor se siente y su representación es indefinida en el elemento de lo visible, por lo tanto, de

lo que se puede enunciar. El dolor se enuncia y se percibe no como sentimiento sino como entendimiento: «te entiendo, te comprendo» —por ahí se dice. El hipócrita dice: «lo siento». El “dolor” sólo así se convierte entonces en signo, en la ficción, en significante. Se hace visible porque se expresa, se enuncia, se representa. Si el dolor ajeno no puede ser sentido, por lo menos, que se entienda: «*entender un lenguaje* en el momento en que *percibe un espectáculo* (Foucault 2006, p. 155)». Con ello el autor en cuestión, se refiere a la historia de la enseñanza práctica de la medicina y sus métodos, así como el proceso por el cual se hace posible estructurar un lenguaje racional que parte del saber, luego el ver, hasta el ver y saber al mismo tiempo a razón de una especie de materialización de la enfermedad que excluye meras reflexiones metafísicas que conciernen al espíritu: «al decir lo que se ve, se lo integra espontáneamente en el saber; es también aprender a ver ya que es dar la clave de un lenguaje que domina lo visible (2006, p. 165)».

En el futurismo, la representación del cuerpo en movimiento fue esencial, ahora el afán por representar el dolor está presente. En París en el taller de la accionista francesa, Gina Pane, en 1971, se puede descifrar una fotografía de la acción *Escalade non Anesthésie* (Escalada sin anestesia) (fig. 80). La acción no constituye la obra en sí, sino la selección y disposición de la documentación fotográfica. La artista en presencia de una fotografía decidió los ángulos de grabación mientras de forma reiterada sube y baja una estructura metálica con puntas aceradas en los peldaños para provocarse heridas en las palmas de las manos y plantas de los pies, un *acto* mas no un *estado* de dolor. Sí, baja escaleras como lo hacía el desnudo Duchampiano, empero, no para representar el movimiento sino el *dolor*.



**Fig. 80** Gina Pane, detalle de *Escalade non Anesthésie* (Escalada sin anestesia), 1971, documentación de la acción en un armazón de metal con púas metálicas en los peldaños, 320 x 320 cm, París, Colección Georges Pompidou París.

De forma paradójica, se trata de una escalada sin rostro, cuerpo de espaldas. No hay rostro que exprese dolor. El cuerpo está erguido. No hay una posición de caída. Menos aún vemos un cuerpo que languidece sino un cuerpo en movimiento (fig. 81). El cuerpo en principio no alude al cansancio. Es un cuerpo que no está agotado, de lo contrario estaría tumbado. El cuerpo no se dobla, ni se arrodilla, ni se acuesta y tampoco cae. Aquí no es el dolor el que se escapa de los poros, clisé con el que se expresan unos, es el sudor que la piel segrega en el esfuerzo físico para alcanzar el dolor. Parece que el movimiento no es el elemento principal, que se presenta subordinado a favor de las ostentosas laceraciones en la piel, empero, es el movimiento lento, repetitivo y monótono que supone la acción subir-bajar-subir-bajar... la imposibilidad de concatenar. El subir y bajar se interrumpe, se debilita, se detiene: «Un ritmo repetitivo, una melodía monótona dominan las secuencias lógicas quebradas y las transforman en letanías recurrentes, obsesivas... (Kristeva 1991, p. 33)». La escalera de mano está apoyada en el muro como lienzo, empero, no une nada, sube y baja a la nada. No hay un ascenso progresivo ni siquiera descenso regresivo —valga el pleonismo. La unión entre dos espacios no alcanza a establecerse, una situación sin concatenación como expresión de dolor: «es estar aprisionado en un sistema de acción [...] según las modalidades en las que la lentitud constituye una característica. Disminución de la velocidad (Kristeva 1991, p. 34)».



**Fig. 81** Gina Pane, *Escalade non Anesthésie* (Escalada sin anestesia), 1971, documentación de la acción en un armazón de metal con púas metálicas en los peldaños, 320 x 320 cm, París, Colección Georges Pompidou París.

El texto que acompañaba la acción decía: «El dolor interno se une al dolor físico». La práctica de las incisiones obedeció a la escalada de violencia, y por lo tanto, detonante de dolor provocado por las tropas estadounidense en Vietnam. Pane al estar *aislada* en su torre de marfil y la frustración de no poder hacer algo allá afuera para evitar que los estadounidenses invadan territorio ajeno, a mi juicio, se puede constatar que el dolor físico que la artista se infligió embota el psíquico origen del dolor anímico.

En este contexto hubo discrepancias entre los survietnamitas y los habitantes de Vietnam del Norte y en 1964 los estadounidenses intervinieron el territorio con una guerra. *Escalada sin anestesia*, puede leerse como el anhelo de unir ambas regiones, las dos coordenadas: el sur con el norte, subir y bajar a la nada, esfuerzo inútil, desesperanza, ya que la artista francesa excluida del mundo de ningún modo concatenara. Después de la retirada estadounidense, la guerra continuó y hasta mucho tiempo después fue posible la unificación de los dos estados vietnamitas, el estado del Sureste asiático finalmente se *reunificó*.

El dolor físico se convierte en *extensión* del que deriva del pensamiento y éste está por añadidura al cuerpo: «cuerpo-cosa». El dolor causado por la irritación en manos y pies junto con el movimiento repetitivo no es sino la materialización del dolor de pensamiento. Esto es, la obsesión sobre un mismo objeto; las punzadas consecuencia de la tentativa de sublimar el pensamiento se tornan igualmente dolorosas hasta que finalmente el dolor del primer tipo no se siente:

A medida que se acumula [el dolor], nos vemos a merced de nuestro cuerpo, cuyos caprichos equivalen a órdenes. Él es el que nos rige y nos regenta, él es el que nos dicta los humores, nos vigila nos acecha, nos mantiene en tutela y, mientras nos plegamos a sus deseos y sufrimos una servidumbre tan humillante, comprendemos por qué, cuando estamos sanos, nos repugna la idea de fatalidad: es que entonces, al no manifestarse apenas nuestro cuerpo, no percibimos prácticamente su existencia. Si bien en la salud los órganos son discretos, en [el dolor], impacientes por llamar la atención, entran en competencia para ver cuál atrae más nuestra atención [...] Lo malo de esa rivalidad es que nos vemos obligados a ser objeto y su testigo (Cioran 1993, p. 109).

Marshall McLuhan, filósofo canadiense, plantea en *Understanding Media. The Extensions of Man*, 1964 (Los medios. Las extensiones del hombre), que cualquier instrumento tecnológico es una extensión, y a su vez, una *auto-amputación* del cuerpo, y tal extensión, exige un nuevo equilibrio entre los demás órganos y extensiones del cuerpo, y pone por caso, el *audiac*. Se trata de un ruido inducido y violento que sirve para apaciguar la sensación táctil del dolor que se experimenta durante una intervención odontológica (McLuhan 1994, p. 43). El paciente se pone unos audífonos y sube el volumen para no sentir la fresa. El estímulo sonoro intenso produce 'insensibilidad' al estímulo táctil, por lo tanto, un desafío El dolor

es tolerable únicamente bloqueándolo con otra irritación. El narcisismo está a un paso de la narcosis. El mito griego de Narciso deriva de la palabra griega narcosis que significa entumecimiento. En la versión arcaica del mito, el joven Narciso confundió su propia reflexión en el agua con la de otro niño. Dicho reflejo —extensión— en el agua entumeció su percepción hasta que se hizo servomecanismo de su propia imagen repetida.

Lo mismo sucede con la anestesia y la hipnosis que es un estado semejante al sueño inducido por otra persona mediante sugestión donde se somete la voluntad a quien lo provoca. La facultad de razonamiento es eludida para establecer una percepción determinada. La hipnosis depende del mismo principio: aislar uno de los sentidos para embotar los restantes. Incluso ésta se utiliza también para el control del dolor y entumecer la sensación aflictiva o en su defecto para disminuirla. De modo que, la víctima parece inmune al dolor. Sin embargo, el interés asignado a un órgano o su concentración en una parte determinada del cuerpo modifica nuevamente la libido. Y al decir libido entendemos como siempre libido narcisista porque la facultad de producir síntomas de dolor en el propio cuerpo provoca una regresión a la esfera narcisista. La modificación de la percepción del cuerpo que deriva del dolor cambia la estructuración definitiva de la imagen y consciencia del cuerpo. Una vez más, le toca al narcisismo ofrecer —o— restar la realización de los deseos más arcaicos de omnipotencia al cuerpo para otorgarle el ideal de poder absoluto.

«Voy a dar un paseo para distraerme» —dice el aturdido. «Camino para olvidar» —dice el melancólico. El sentimiento de dolor, más difícil de sobrellevar, es no poder olvidarlo. «Subo y bajo» —expresa Gina Pane. La acción sustituye al pensamiento. La compulsión de la repetición física reemplaza el pensar hasta que se transforma en cosa del pasado. De nuevo, la construcción sólo es posible a razón de una permanente y renovada destrucción característica general de los instintos. Cuando se está especialmente desconcertado porque se ha desecho o turbado el *orden* de algo emerge una serie de mecanismos detonantes de tensión. Cuando uno camina, el paso firme, el movimiento y vaivén de cada una de las piernas, el sonido regular de las pisadas y el intervalo ejercido durante la respiración es reconfortante, tanto así que se esclarece el pensamiento, se ordena lo que se hallaba desordenado en el aparato anímico. Si se prosigue el maratón, se estará a un paso de alcanzar a los procesos primarios, transferir y reacomodar el origen de nuestra angustia en el inconsciente. Empero: ¡Hay que poner atención al cruzar la calle! Inclusive al finalizar la carrera muchas veces también sucede que el dolor de piernas sustituye al del pensamiento: *Escalada sin anestesia*.

La repetición es profesora de ilusiones, supuestamente cura, sutura la angustia, empero tan pronto desaparece, el cuerpo no tarda en pedir más. Ella promete

devolver la constancia y estabilidad del cuerpo, apariencia de la verdad, fuente de vida, quimera de la mortalidad: «El deseo no satisfecho es sufrimiento sólo es placer durante la satisfacción y, una vez satisfecho, es decepción (Cioran 1993, p. 120)».

Se ha inferido que el dolor físico es incomunicable a menos que sea trasferido a palabras. Luego entonces, la escritora francesa, Julia Kristeva, se pregunta qué se puede decir del dolor espiritual o psíquico. Hace perder el gusto por cualquier palabra, cualquier acto, inclusive, el gusto por la vida (1991, p. 9). En esta línea, considero pertinente relatar que el pintor neo-mexicanista, Enrique Guzmán, se suicidó en la primavera de 1986 en Aguascalientes, México. Se ahorcó en el cuarto de la casa familiar en la que vivía y pintaba desde entonces. Tenía treinta y tres años. Había cogido a todos desprevenidos, la cuerda no figura entre las metonimias que de manera repetitiva, dibujó y pintó a lo largo de su corta trayectoria artística, entre ellas, la hoja de afeitar desechable, la *gillette*. Se veía venir —mejor dicho— ya se veía caer en los escusados que coincidentemente figuran en muchos de sus obras pictóricas. El *yo* narcisista no tiene más que un cuerpo muerto, caído... Ello es análogo al concepto de pérdida representado por la evacuación de heces según Karl Abraham. Y esta pintura, sugiere, la pérdida del cuerpo y los objetos. En este sentido, Kristeva expresa lo mismo: «antes de ser otro, la cosa [la depresión] es el recipiente que contiene mis defecaciones y todo lo que resulta de *cadere*: es un desperdicio con el que, en la tristeza, me confundo (1991, p. 19)».

Los títulos que acompañan las obras del pintor mexicano: *El melancólico*, *Un perro*, *Espacio interior*, *La marmota herida*, *Enfermo*, *Navajas*, *Sonrisas*, así como un transatlántico llamado *La felicidad* aluden a los instintos de destrucción, la soledad, el dolor y el sentimiento de tristeza. Su obra pictórica, por lo tanto, alude nuevamente a la repetición de la decepción primaria y el complejo de castración desencadenada, en este caso particular, en la melancolía. Y es que en la mayor parte de las significaciones del cuerpo del arte en este periodo, hay una retracción en el propio cuerpo, regresión al narcisismo primario, a las etapas pregenitales de la libido donde el cuerpo se halla sin objeto y encuentra en el propio sentimiento y pensamiento un nuevo reemplazo, el propio cuerpo como sustituto, mayor conciencia del cuerpo, concesión erótica al dolor. La falta del objeto encuentra en la tristeza su sustitutivo. La pérdida de la libido dirigida hacia fuera retorna al cuerpo en forma de tristeza: «[ella] es el único objeto; es, más exactamente, un sucedáneo de objeto al que se fija, doméstica y ama a falta del otro (Kristeva 1991, p. 17)». Me he empachado de tristeza ahora tengo inapetencia. No quiero mirar... A lo mejor, el melancólico, se calumnia, se degrada, sufre porque el carácter narcisista del curso de sus pensamientos está permanentemente con el objeto perdido que lo ha arrancado con él, empero, su cuerpo sigue aquí, está y no está, aquí y allá, de una vez por todas, se ahorca porque sólo del otro lado como objeto podrá finalmente

reencontrarse con él. Esa pérdida de la que se queja en silencio el melancólico, *ese maldito objeto en el que siempre piensa causa de su tristeza la cual en todo momento siente es él mismo*: «MELANCHOLY: A kind of madness, in which the mind is always fixed on one object (Shakespeare) (Johnson 1805)»<sup>123</sup>.

Cabe preguntarse, estará en lo cierto Freud, tomando en cuenta que la libido para él, es una fuerza o energía, tal vez, el melancólico se echa el lazo porque es el único camino hacia la liberación de tan enorme montante de libido narcisista: «El análisis de la melancolía nos muestra ahora que el yo no puede darse muerte, sino cuando el retorno de la carga de objeto le hace posible tratarse a sí mismo como un objeto; esto es, cuando puede dirigir contra sí mismo la hostilidad hacia un objeto; hostilidad que representa la reacción primitiva del yo contra los objetos del mundo exterior (2006, p. 241)».

Abre los ojos, envés de la mirada, Guzmán no le atinó, su odio no iba dirigido hacia él sino hacia otro objeto: «“Lo amo (parece decir el depresivo a propósito de un [...] objeto perdido), pero aún más lo odio; porque lo amo para no perderlo, lo instalo en mí; pero porque lo odio, este otro en mí es un yo malo, soy malo, soy nulo, me mato”. La queja contra sí mismo es, pues, una queja contra el otro y la ejecución es un disfraz trágico de la masacre del otro (Kristeva 1991, p. 15)». Tal vez la respuesta la tiene la medicina, no tuvo efecto la mianserina. A lo mejor habían bajas concentraciones de serotonina, como siempre meras especulaciones, causas y teorías, éstas y muchas más, efecto y sentencia sólo una: *la* muerte.

Diez años antes del suicidio del joven artista hay una tentativa de ocultar el rostro detrás de las manos, de taparse los ojos para no ver, *Autorretrato*, 1976 (fig. 82). Se trata de una metonimia del desapego de la libido del mundo exterior porque no hay objeto, al no haberlo, el cuerpo se refugia en una identificación narcisista y recae el odio orientado hacia el objeto pero retraída al sujeto. «A la ausencia de mi objeto me tapo los ojos, porque me he extraviado y con él me quiero perder» —expresa este autorretrato: «La depresión es el rostro oculto de Narciso, el que lo llevará a la muerte, pero que él ignora cuando se admira en el espejo [...] la sombra lanzada sobre el yo frágil, apenas desasociado del otro, precisamente por la pérdida de ese otro necesario. Sombra de la desesperación (Kristeva 1991, p. 11)». Se desvía su mirada, para qué la fija, si no hay objeto. No hay nada en la cual la mirada puede desplazarse, se oculta en el propio cuerpo, detrás de las manos. A mi juicio, Guzmán se mutiló los ojos, una herida abierta, se quiso perder como objeto, cayó... A veces, la pérdida del objeto “resucita” a través del erotismo oral incorporado como si fuese un trozo de alimento y del que tarde o temprano hay que deshacerse. Se trata de

<sup>123</sup> MELANCOLÍA: Una especie de locura, en la que la mente está siempre fijada en un objeto (Shakespeare) (Johnson 1805).

una regresión a un nivel inferior de la fase anal, la oral o canibalística que consiste en incorporar al objeto perdido. Abraham afirma que el impulso de “comerse” o digerir excremento es expresión de deseo por el objeto perdido. La fuerza de este impulso aumenta hasta que comienza a suscitarse la tendencia a repetir una etapa aún más primitiva: la succión: «Más vale dividido, despedazado, cortado, tragado, digerido...que perdido (Kristeva 1991, p. 16)».



**Fig. 82** Enrique Guzmán, *Autorretrato*, 1976, óleo sobre tela, 25 x 25 cm, Colección Jorge Bribiesca.

Además sucede que después de que el sujeto dirige su libido hacia el exterior, lo hace en exceso con un incremento de toda suerte de deseos, celebra el triunfo sobre el objeto que en otro tiempo dominó su cuerpo. Abraham, en una dialéctica entre el duelo y la neurosis obsesiva, la depresión y la manía vistas en relación con la retención y la evacuación de las heces plantea que la libido se ve afectada en el duelo porque el sujeto ha perdido el objeto mientras que en la neurosis obsesiva, trata de retenerlo a cualquier precio; en la depresión rechaza al objeto, mientras que en la manía, todo lo devora y todo lo expulsa. En la manía el apetito no se limita a la alimentación, sino que todos los objetos son considerados como elementos que hay que *asimilar* y *destruir* en forma rápida:

El paciente “devora” todo lo que está en su camino [...] En tanto que en el estado depresivo se sentía desposeído y segregado del mundo de los objetos externos, en su fase maníaca, proclama el poder de asimilar todos éstos. Pero es característico que este acto placentero de ingerir nuevas impresiones esté correlacionado igualmente con el acto deleitable de expelerlos casi tan pronto como han sido recibidos. Todo el que haya escuchado las asociaciones de un paciente maníaco reconocerá que su fuga de ideas, expresada en un torrente de palabras, representa un rápido y agitado proceso de recibir y expeler impresiones frescas (Abraham 1960, p. 472).

En un festival de liberación melancólica o celebración totémica maniaca, lo blando se vuelve duro y lo duro se vuelve blando en la exhibición de ‘JELL-O Mold’ (Molde de gelatina JELL-O) en la galería Sidney Janis en 1967 en la ciudad de Nueva York (fig. 83). La alegría obedeció al consumo de múltiples suaves del escultor estadounidense de origen sueco, Claes Oldenburg. Él por lo general siempre dirigió su arte hacia la crítica del consumo popular y masivo estadounidense, un secreto abierto, que en realidad, encubrió una obsesión con el cuerpo. Los múltiples fueron platos con vaciados de gelatina y mazapán del rostro del artista con la intención probablemente de definir el ‘consumo’ en todas sus acepciones. La marca registrada JELL-O® iba “dirigido” a la mujer que trabajaba fuera de casa y se hallaba apremiada por el tiempo en la década del setenta. La popularidad de la marca condujo a hacer de este postre el término genérico de la gelatina en los Estados Unidos.



**Fig. 83** Claes Oldenburg, *JELL-O Mold (Molde de gelatina Jello-O)*, 1967 cerámica, gelatina y mazapán.

La gelatina y el mazapán se deshacen rápidamente en la boca, no se tienen que masticar, se engullen, y por lo tanto, en gran cantidad. En 1964 el eslogan ‘Siempre hay espacio para JELL-O’ se introdujo para promover al producto como un ‘postre ligero’, después de una comida pesada fácilmente podía ser consumida. La ligereza de los múltiples de Oldenburg permite interpretarlos como metáfora de un bien de consumo y de fácil aprehensión destinado a la masa como cualquier otro producto insustancial de asimilación inmediata. Baudrillard dice que la producción masiva de múltiples, hace que se conviertan en objetos de la misma clase que unas medias o una silla sin ningún significado (1998, p. 107). Dicha ausencia de valor semántico permite asimilarlos con mayor rapidez. En el caso de los rostros de gelatina, digerirlos hasta engullirlos. El eslogan de la marca comercial confirma lo anterior ‘faster is better’ (mientras más rápido, mejor) (<http://www.kraftfoods.com/jello/>).

Con ello el arte pop y el objeto de consumo no demandan una contemplación estética o participación simbólica, sino que constituyen un signo, un lenguaje, *significan*, empero, son una tautología del significante. Repetición de lo mismo. No hay referencia a algo otro, a algo más allá. El significante se convierte en su propio significado, forma y contenido son uno mismo que cede a una asimilación inmediata: «es el significante que se designa a sí mismo bajo la apariencia de lo que significa (p. 124)».

El concepto de ‘múltiple’ devalúa el concepto de originalidad, y las obras de arte, no son consideradas como objetos raros exclusivamente para los coleccionistas y expertos: «la especulación del arte basada en la singularidad terminó [...] con el ‘múltiple ilimitado’ (p. 106)». El sociólogo francés, menciona que el múltiple visto como una repetición ilimitada está equiparado con las enciclopedias, revistas, libros en rústica, los objetos kitsch, los artilugios, entre otros objetos. De igual forma, para el autor en cuestión, el múltiple visto como consumo cultural se define como el tiempo y el lugar de una resurrección caricatural, la evocación paródica de lo que ya no existe —de lo que no es ‘consumido’ sino ‘consumado’ (acabado, pasado y desaparecido), avatar grotesco que se mantiene con una *referencia legendaria* (p. 99-100). El rostro modelado de Oldenburg para *Molde de gelatina JELL-O* es la imagen del cuerpo que proyecta una “glorificación”. Ese cuerpo “animado”, al cual se hizo referencia a lo largo del presente trabajo, es glorificado en lo que es la desaparición real y su respectiva resurrección caricatural bajo el signo de consumo. El cuerpo es servido en platos con gelatina para encomiarlo, y por qué no, es una especie de liberación melancólica, la cual se hizo referencia en un principio: «No debemos observar esto como mera nostalgia: es la definición histórica y estructural del consumo que, en este nivel “vivenciado” *exalta los signos en base a la negación de las cosas y la realidad* (1998, p. 99)».

Dicha ‘resurrección caricatural’ del cuerpo sugiere una ‘posesión carnal’. La suavidad y el brillo de la gelatina ofrece la seductora figura de un rostro, un cuerpo perpetuamente resucitado. La gelatina es suave, se puede coger y sentir, empero, traiciona, es impenetrable, se deshace y escurre de las manos, es como el agua, hay que apropiarse de ella destruyéndola en forma violenta con la boca. El cuerpo nuevamente es una cosa. Tan pronto se da la resurrección del cuerpo como la producción de cualquier otro objeto conlleva su desaparición, valor comprendido por su consumo y su pérdida. El consumo llega hasta la consumación, simple y mera destrucción. La repetición de múltiples rostros del escultor pop recupera de forma caricaturesca el cuerpo, democratiza al objeto artístico.

En el consumo del derroche la pérdida está implícita desde la elaboración de estos objetos, por ende, de modo obligatorio es consumido como una de las

cualidades y dimensiones de éstos: «su fragilidad, su obsolescencia, su condena a la fugacidad (1998, p. 46)». Son estos objetos los que la sociedad de consumo requiere —mejor dicho— necesita destruir para “ser”. De acuerdo con el autor en cuestión, la destrucción es la alternativa fundamental de la producción, el consumo es simplemente el término intermedio y tiende a excederse —como en la manía. Por medio del ‘consumo’ de la gelatina, el cuerpo de forma retórica adquiere una significación que comprende su producción, su glorificación y su destrucción. Por ello, la mayor parte del tiempo:

Los objetos están presentes por su ausencia, y la razón, por la que su abundancia paradójicamente significa miseria. La mercancía almacenada es la expresión excesiva de escasez y signo de ansiedad. Es exclusivamente en la destrucción que los objetos existen en exceso, y sólo de esta forma, en su desaparición, evidencian riqueza (1998, p. 47).

Es, así pues, parte del público que asistió a la galería Sidney Janis engulló succulentos autorretratos, sobraron otros tantos, unos se destruyeron, otros se perdieron, los demás no tardaron en cubrirse de moho, sin la menor hesitación se echaron a la basura: resurrección del cuerpo, consumo del cuerpo, destrucción del cuerpo, violenta pérdida: cuerpo des-hecho, cuerpo desecho, discurso implícito también en las colillas de cigarros o los retretes que el artista pop también esculpió: «Yo soy para el arte de las cosas desechas, perdidas o desperdiciadas (Oldenburg 1967, p. 39)».

### 3.5. La inmovilización y la resistencia como fuentes de dolor en las acciones de Rebecca Horn

No es de sorprender que las primeras acciones y esculturas de la artista de origen alemán, Rebecca Horn, fueron producto de la afección pulmonar padecida entre diciembre de 1968 y junio del siguiente año. No utilizó una máscara en el modelado de la fibra de vidrio, descuido que indudablemente la llevó a una constante elaboración de máscaras y probablemente la condujo a explorar la percepción del cuerpo. Durante el año que permaneció en reposo hizo bocetos para luego elaborar con materiales suaves, aguja e hilo, apéndices y extensiones, así como envoltorios que añadió al cuerpo en las acciones de finales de la década del sesenta cuyo objetivo, a mi juicio, fue dificultar o aumentar la experiencia sensorial.

La fascinación por el proceso de recuperación del cuerpo y la atracción en la exploración sensorial del cuerpo, no es gratuita ni arbitraria. Es común que la cenestesia (del griego 'kolinos' *común* y 'stesis' *sensación*) se perciba cuando el cuerpo está enfermo, aumentando —como se ha detallado— el narcisismo. En este sentido, infiero que desde Platón, hubo un rechazo a las sensaciones experimentadas por el cuerpo (instintos o deseos) porque fueron considerados por él un obstáculo para el conocimiento de la verdad: «En efecto, son un sinfín las preocupaciones que nos procura el cuerpo [...] si nos ataca alguna enfermedad, nos impide la caza de la verdad. Nos llena de [...] temores [...] que, como se dice, por culpa suya no nos es posible tener nunca un pensamiento sensato (Platón 1982, p. 89)». Aunado a ello, es plausible entender *un* dualismo en la obra temprana de Descartes y a veces un planteamiento según el cual las esencias del espíritu y la materia son idénticas constituyendo una única sustancia. Al parecer, el monismo, está presente en la teoría de dicho filósofo a razón de un silencio corporal en la ausencia de síntomas relacionados con las sensaciones aflictivas o aquellas que indican una necesidad determinada. Si bien en la metafísica cartesiana, se conoce que el movimiento de los miembros proceden del cuerpo; los pensamientos del alma, surge una contradicción por parte de él al poner en cuestión la independencia del alma con respecto al cuerpo. Es así, pues, como en su sexta meditación admite que la cosa, la sustancia que piensa está estrechamente *unida, confundida y mezclada* con el cuerpo, o sea, todo aquello que termina por alguna figura, está colocado en cierto lugar y llena un espacio. Y es que cuando el cogito de hecho *no siente* la necesidad de satisfacer instintos o deseos o padece dolor, es cuando es posible considerar al cuerpo como una sola sustancia: «[...] no estoy metido en mi cuerpo como un piloto en su navío [...] Pues si esto [...] fuera así, no sentiría yo dolor cuando mi cuerpo está herido [...] todos esos sentimientos [...] no son sino ciertos confusos modos de pensar, que proceden y dependen de la íntima unión y especie de mezcla del espíritu con el cuerpo (Descartes 2002, p. 208)».

Por último, Hegel, al comulgar con la crítica platónica sometida a los cuidados del cuerpo que impide tan sólo contemplar con el alma las cosas en sí mismas, supone que la sustancia del espíritu es libertad, empero, la autoconciencia no es libre cuando desea, está sumido cuando siente, señal de que el espíritu no es libre, depende del cuerpo y lo que está allá afuera. Tener que alcanzar un objeto es señal de esclavitud: «una es la conciencia independiente que tiene por esencia el ser para sí, otra la conciencia dependiente, cuya esencia es la vida o el ser para el otro; la primera es el señor, la segunda el siervo (Hegel 1999, p. 117)».

En el quehacer artístico de Horn, cabe diferenciar dos conjuntos de obras. Considero que el primer grupo, experimenta la percepción del cuerpo haciendo que quede inmóvil, o en su defecto, con la imposición de obstáculos lo priva de un sentido. El segundo, explora dicha percepción a razón del movimiento o la extensión de un órgano que afecta a la constitución del cuerpo. De tal forma, que en uno de los ejercicios de Horn, las prolongaciones de partes anatómicas exploran el sentido del tacto en la apreciación de la forma, tamaño y textura de los objetos. La mano de la artista mueve un guante con dedos largos y rígidos que parecen las antenas que tienen en la cabeza muchos artrópodos.

El cuerpo en la acción *Handschuhfinger* (Guantes de dedos) (fig. 84), no solamente es medio de expresión o soporte artístico, es decir, un medio antes que un fin, como ocurre en muchas acciones, sino que además, el cuerpo está limitado a prolongar y especializar una función concreta que pertenece exclusivamente a los miembros superiores. En esta ficción, el cuerpo es relativo a la extensión del guante. El deseo está condicionado no a las sensaciones que experimenta el propio cuerpo, prueba de que el espíritu no se satisface a sí mismo, sino que el cuerpo depende de un instrumento. La mano se sirve de los guantes para palpar. Junto con esta acción puramente instrumental del cuerpo, los dedos articulados del guante son en términos formales excesivamente alargados, parece que en lugar de estar añadidos, el cuerpo es una cosa adjunta a la mano artificial.

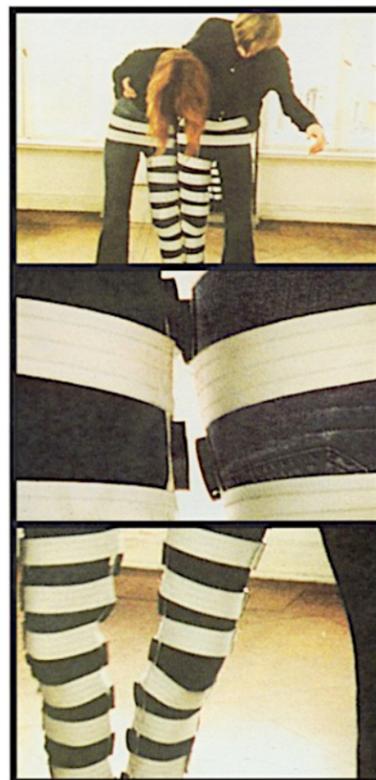
El dominio no de un instrumento sobre el cuerpo, sino de un cuerpo sobre otro, se observa en la dominación sutil de fuerza, a la vez, violenta, en una batalla de intenciones manifiesta en *Die untreuen Bein festhalten* (La pierna infiel) (fig. 85). Este ejercicio trata de impedir el contacto de dos cuerpos a pesar de que están atados con vendas y que en las piernas están colocados una serie de imanes. Se requiere de un esfuerzo monumental para evitar que los polos opuestos de los imanes se activen y las piernas temporalmente queden separadas. Ambos cuerpos procuran caminar, el aparato locomotor de dos cuerpos sanos se ve afectado. Los polos iguales de los imanes sirven para repeler los cuerpos, contrariamente, el vendaje para unirlos. En este ejercicio el movimiento de un cuerpo está dado en

relación al otro, —no es difícil deducir—, ambos cuerpos están “unidos” y cualquier movimiento que no sea coordinado con el otro activará los polos contrarios de los imanes.



**Fig. 84** Rebecca Horn, *Handschuhfinger* (Guantes de dedos), 1972-73, documentación de la acción, tela y madera balsa, la longitud de los guantes es de 70 cm.

Horn también utiliza el cuerpo como lo hacen los anatomistas en el terreno médico cuando se analiza la función de los órganos. Tal es el caso de la *Máquina para la circulación de la sangre* (fig. 86). Es sabido que el sentido de la asimilación del organismo a una máquina fue abordado primeramente por Gómez Pereira, filósofo y médico español de la segunda mitad del siglo dieciséis, quien adelantándose al mecanicismo y al materialismo renacentista, influyó notablemente en la filosofía cartesiana. En *Antoniana Margarita* (1554) creyó poder demostrar que los animales eran máquinas y que no poseían un alma que los condujera al conocimiento, sino que su conducta obedecía a reacciones automáticas. Después en el *Tratado del hombre* (1630-33), Descartes presenta el cuerpo y su semejanza con el modelo de una máquina. En este tratado afirma que la diversidad de funciones que son propias de los seres vivos puede ser explicada con términos y conceptos propios del ensamblado y configuración de una máquina (1980, p. 50).



**Fig. 85** Rebecca Horn, fotogramas de la documentación de la acción, *Die untreuen Bein festhalten (La pierna infiel o Impidiendo que aquellas piernas se toquen)*, 1974-75, tela e imanes, dimensiones variables.

La artista alemana, no obstante, utiliza la máquina que imita al cuerpo y no al revés —como hasta la segunda mitad del siglo pasado se sugirió en el ámbito artístico. El discurso implícito en la obra horniana, no es la máquina en tanto objeto, sino la máquina que tiene la capacidad de experimentar sensaciones de placer y dolor. Tal parece que hasta las máquinas están dotadas de “subjetividad”:

Mis máquinas reaccionan como nosotros. Mis máquinas no son lavadoras como tampoco automóviles. Tienen una cualidad humana. Se ponen nerviosas e incluso a veces deben parar. Si la máquina se detiene, no significa que esté estropeada. Está cansada [...] No quiero que las máquinas funcionen para siempre. Parte de su vida es que se detengan y se desmayen (Celant 1994, p. 27).

En este sentido, también las prótesis en la obra horniana no aumentan el poder de acción del cuerpo, o sea, no extienden la acción del órgano de forma magnificadora o reductora, sino que debilitan el poder de acción hasta en ocasiones obstaculizarla. El cuerpo y el objeto, ficción y realidad son intercambiables. Así pues, en una de las máquinas hornianas el cuerpo está envuelto en un mecanismo hecho de tubos o bombas de plástico que elevan, comprimen y transportan sangre. El cuerpo inmóvil cautivo de la estructura plástica es nuevamente extensión, no de un instrumento cuyo movimiento depende del esfuerzo muscular, sino de un mecanismo que

está en movimiento gracias a una fuente de energía artificial que continuamente bombea sangre. Ello hace pensar en una dicotomía ineludible del espacio cerrado y la claustrofobia —o claustrofilia. Es decir, sensaciones desagradables o placenteras que ha de experimentar el cuerpo contenido en la máquina que actúa las veces de cerramiento. El cuerpo está amarrado mientras la sangre en la máquina circula libremente imitando el sistema circulatorio. Lo que debiera permanecer en el interior está materializado en el exterior para hacer visible el recorrido de la sangre.



**Fig. 86** Rebecca Horn, *Überstromer (Máquina para la circulación de la sangre)*, 1970, vidrio, vitrina de metal, tubos de plástico, bomba eléctrica, agua y colorantes, 165 x 70 x 43 cm, Colección Tate Modern, Londres

En la literatura, semejante máquina de tortura hecha en su mayor parte de vidrio, es la que describe Franz Kafka *En la colonia penitenciaria* (1919). Se trata de un aparato que debe sujetar a los condenados con correas y funciona ininterrumpidamente durante doce horas, desechando por pequeños tubos, la mezcla de agua y sangre de las heridas del sentenciado. La máquina era similar a los aparatos médicos de los hospitales e iba a ejecutar a un hombre de aspecto caninamente sumiso porque había desobedecido e insultado a uno de sus superiores. Al parecer un capitán quiso comprobar si el sirviente cumplía con su deber, abrió la puerta y lo encontró

dormido en el suelo. El criado en vez de levantarse y suplicar perdón a su superior, violentamente sacudió a su amo y exclamó de forma instintiva: «Arroja ese látigo, o te como vivo (Kafka 1971, p. 146)». La sentencia del criado no fue aparentemente severa, consistió en escribir sobre el cuerpo la disposición que él mismo había violado: «honra a tus superiores (p. 144)». Naturalmente no fue una inscripción simple; su fin no era provocar directamente la muerte, sino prolongar el dolor, por ende, muchos adornos rodeaban la inscripción. La punta de las agujas rasgaba la superficie del cuerpo y hasta después de la sexta hora de tortura, el hombre comenzaba a descifrar la marcación: «No es fácil descifrar la inscripción con los ojos; pero nuestro hombre la descifra con su carne (1971, p. 145)». Así la máquina seguía inscribiendo, cada vez más hondo hasta llegadas las doce horas, mientras tanto el condenado lamía, cual perro, puré de arroz.

Los conductos verticales de la máquina para la circulación de la sangre evocan una celda y el cuerpo obligado a mantenerse de pie, el cuerpo entrenado en una prisión. Es en el decimonónico donde la tortura del cuerpo empieza a desaparecer y el culto de las almas se transfigura en un culto del recuerdo ligado a la apariencia del cuerpo. Foucault vincula el cuerpo con cuatro formas de castigo que tienen orígenes históricos diferentes. En el siglo diecinueve la marcación del cuerpo es sustituida por la prisión. La cárcel anteriormente había sido utilizada para retener a los prisioneros quienes recibirían un castigo, con la aparición de la prisión como pena sancionadora, el cuerpo es encerrado. El cuerpo es sujeto a un sistema de coacción y privación. El dolor físico no constituye la pena, el castigo pasa de una industria de sensaciones insoportables al reclutamiento en un espacio físico. Para Foucault, ello no pertenece únicamente a una historia del bien y del mal, sino que concierne un capítulo sobre la historia del cuerpo: «Al cuestionar las ideas morales de las instituciones penales, así como su práctica, se descubre que la evolución de la moral es, sobre todo, una historia del cuerpo o más bien de los cuerpos (Foucault, 1997, p. 34)». La prisión no solamente tiene como objetivo la imposición de un castigo que reemplaza la tortura, sino que además el terreno médico encuentra un lugar en dicho ejercicio penal. En la curación y la recuperación del cuerpo, el médico procura una serie de cuidados relativos a su profesión para apaciguar el dolor.

El sedentarismo, la misantropía y la atracción por los espacios cerrados está presente en las películas de Horn en las cuales las acciones se desenvuelven en un salón o habitación. La capacidad de actuación del cuerpo es limitada y el espacio juega un papel primordial. Los discursos de dolor, placer y fantasía están “localizados” en un cuarto que continuamente se reconstruye. El lugar de rodaje siempre es el mismo, todo sucede en un mismo lugar. Las películas no trasladan al espectador a otros espacios como sucede en el cine, sino que son las acciones las

encargadas de transportar al público. El dar y dar vueltas sobre un mismo tema en una única acción repetitiva lleva al espectador a un viaje inmóvil. Las acciones —mejor dicho— ejercicios cuya temática se repite a lo largo de todas las películas: el baile, el doble, la comida, la medicina, entre otras, son un recorrido de corta duración espacialmente infinito.

El primer enredo ficticio, *Der Eintänzer* (1978), se llevó a cabo en el estudio de la artista en Nueva York. En la ficción es la casa y el estudio de una instructora de ballet de origen ruso. Entre sus alumnas tiene niñas, muchachas jóvenes y un ciego. También temporalmente recibe a dos gemelas que están de visita en aquella ciudad. Una de ellas se interesa en todos los objetos que se encuentran en el estudio, se revela como el doble de la propia artista visual. Está embelesada, sus sentidos son cautivos de las agujas de sombrero, objetos punzantes, se adorna con ellos, se los apropia. La otra, explora por la ventana trasera, se acerca los binoculares para ver mejor, busca el paradero del hombre invisible, o sea, la voz desencarnada —mejor dicho— materializada en el teléfono. Horn en una entrevista viene a decir: «En Nueva York [...] no hay contacto visual entre la gente. Ésta existe a través del teléfono [...] la gente nunca se acerca o toca al otro (Celant 1994, p. 22)».

En uno de los ejercicios dancísticos, el movimiento se complica porque hay cintas que están atadas al cuerpo de las bailarinas (fig. 87). Ello implica mayor esfuerzo en la flexión de piernas y el equilibrio de brazos, componentes de base que garantizan una instrucción general de fuerza, habilidad y docilidad foucaultiana. La instructora —mejor dicho— titiritera ordena una serie de ejercicios a realizar. Las piernas de una alumna están sujetas a los brazos de la otra en un intervalo de diez centímetros. Ambas muchachas con hartos esfuerzos se equilibran de forma vacilante. En todo momento las correas deben mantenerse tensas. El movimiento y equilibrio de una bailarina depende de la otra. Es decir, una con empeño imita o repite el movimiento que hace la otra creando la ilusión de un cuerpo “especular”. Cuál es cuál. Qué importa. En esta mistificación o fenómeno ficticio, una es la extensión de la otra haciendo alusión al espejo, que en realidad, nada tiene que ver con la imagen catóptrica. Los cuerpos ponen en crisis la frontera entre una imagen especular y la semiosis porque en tanto que el espejo dice la verdad, incide tal como incide, la representación de esta acción coreográfica tiene que ver con la ficción, el cuerpo produce una ilusión en tanto que lo que hay, no es lo que aparenta.

Eco, mejor conocido en la historia del arte por haber reconceptualizado la tradicional noción de obra de arte a razón del término obra abierta (1962) que deviene pluralidad de significados, todas válidas según el espectador, en el pequeño ensayo *De los espejos* (1985), escribe que las imágenes del espejo son una repetición sin signos y los signos no son imágenes especulares.



**Fig. 87** Rebecca Horn, 'El ejercicio de la marioneta', 1978, (dos alumnas ejercitando movimientos simultáneos), fotograma del filme *Der Eintänzer*, 16 mm, color y sonido 47 min.

De acuerdo con el semiólogo italiano, el problema reside en que la percepción, pensamiento, conciencia de la propia subjetividad, experiencia especular y semiosis, aparecen como momentos de un nudo inextricable, como puntos de una circunferencia a la que es arduo asignar un punto inicial (1988, p. 12). Cualesquiera los modos de representación del cuerpo hay una sustitución del referente y no está presente para significar porque es referida por signos. En cambio, la imagen en el espejo precisa aquí y ahora del referente, en este caso, del cuerpo. En corto, mientras que la imagen especular es repetición del referente, la representación es repetición del signo.

En cuanto al movimiento preciso de los músculos, así como la resistencia en contra de la gravedad para desarrollar fuerza y flexibilidad en el cuerpo de las bailarinas evoca los cuatro principios de los renombrados ejercicios del instructor alemán Joseph Pilates: alineamiento, centralización, control, precisión y fluidez. El método que lleva su nombre, se centra en el desarrollo de los músculos para mantener el equilibrio del cuerpo, así como proporcionar estabilidad y firmeza a la columna vertebral, y por lo tanto, se utiliza como terapia en la rehabilitación y prevención del dolor de espalda. Dado que Pilates fue un niño enfermizo, había estudiado el cuerpo y la manera de fortalecerlo mediante el ejercicio. Durante la Primera Guerra Mundial, desarrolló los pilates para aliviar el dolor de otros prisioneros de guerra en Inglaterra. Para los más débiles y enfermos montó sobre las camas un sistema

de poleas y cuerdas para ejercitar los músculos, lo cual fue el origen de algunas de las primeras máquinas de ejercicio ideadas por él, así como la incorporación de la banda elástica que sirve para aumentar la resistencia en la práctica de los ejercicios. Finalmente en 1926 emigró a Nueva York e inauguró un estudio de ejercicio corporal. El renombrado bailarín George Balanchine y la bailarina Martha Graham fueron sus alumnos.

No obstante parece que el control del cuerpo, en 'El ejercicio de la marioneta', no es exclusivo de las bailarinas, sino que también lo ejerce la instructora. Parte del proceso general de la enseñanza es responder automáticamente, el alumno está condicionado a reglas. Las formas de autoridad, esto es, la facultad de mandar y obedecer está implícita en este ejercicio, que como en cualquier otro, impone a los cuerpos tareas repetitivas y diferentes, pero siempre graduadas. El ejercicio como forma estrictamente disciplinaria: « [...] garantiza, en la forma de continuidad y de la coerción, un crecimiento, una observación, una calificación (Foucault 1999, p. 242)». Las cintas amarradas al cuerpo de las bailarinas recuerdan a los hilos de las marionetas.

Es entonces que además de los cuatro principios de Pilates relacionados con la resistencia del cuerpo, de forma paradójica, los hilos reducen a las bailarinas a apéndices, instrumentos, meros objetos de la instructora de baile. En otras palabras, se ha negado que en realidad sean bailarinas. De la misma forma, se ha denegado su mayor aptitud que es la resistencia. No hay que dejar de lado, la marioneta es extensión del operador. En ella la fuerza motor del cuerpo se encuentra en cualquier punto que no es necesariamente el centro de poder que abarca el área del torso y el abdomen. En el cuerpo, la mayoría de los movimientos inician y se sostienen en esta zona. El centro del cuerpo es el origen y motor de todo el movimiento corporal. En cambio, en las marionetas los brazos y piernas son apéndices del cuerpo, no soportes del mismo y mucho menos puntos de apoyo en el suelo. En la marioneta, el estímulo proviene de otras partes del cuerpo que están muertas o son meros péndulos. Incluso, puede decirse que la marioneta es superior al cuerpo porque no conoce la inercia de la materia, esto es, la resistencia que tiene el cuerpo para cambiar su estado de reposo o de movimiento sin la intervención de alguna fuerza. La marioneta puede pasar rozando el suelo como ningún cuerpo, así como repetir el mismo movimiento, una y otra vez, con la misma gracia. En cambio para las bailarinas es difícil moverse con gracia después de haber realizado un sinnúmero de veces el mismo ejercicio.

No en vano, en la última escena de la película aparece una mesa negra redonda de cuatro patas largas y delgadas bailando después de un tango ejecutado por la maestra y el torpe ciego. Cuando ellos desaparecen de la escuela improvisada, la

mesa continua el baile indefinidamente con el mismo ritmo con el intento de aflojar su forma rígida. Eintänzer que significa 'bailarín masculino' es el actor sensitivo, gigoló maquinal que en un principio se deja ver en silencio frente a un espejo, como si mirando su propia reflexión "sintiera" placer, una entidad autónoma y solitaria que con la rapidez y precisión de una máquina: «eventualmente aprenderá a actuar por sí sola, como un mono memorizando, mirándose en el espejo (Horn 1977, p. 64)».

El autómeta afloja su forma rígida en el baile tratando de imitar los movimientos "gráciles" de las bailarinas para engendrar una sensación más intensa de libertad. Los hilos en 'El ejercicio de la marioneta' hacen que la gracia y la libertad del movimiento del cuerpo parezca limitada, cuando en realidad surge del propio cuerpo. Lo mismo se puede decir con respecto a la mesa, en el autómeta la gracia aparece en él y como no surge del mueble es cómico. En el primer caso, se impugna la legitimidad de lo que es, en el segundo, lo contrario, se reputa lo que no es.

Se sabe por Bergson que si reímos a la vista de un objeto cualquiera e incluso un animal como el mono es porque hemos sorprendido en él una acción o una expresión humana. Y simultáneamente, se observa el efecto de rigidez de una mesa que se propone bailar un compás de cuatro por cuatro donde hubiéramos querido ver la agilidad y flexibilidad de un cuerpo —mejor dicho— una pareja. La tensión y la elasticidad no aparecen como dos fuerzas complementarias, ésta propiedad llega a faltarle a Eintänzer: «Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo (Bergson 1985, p. 39)». Por último, no se trata de un autómeta que deviene siniestro porque aunque esta categoría estética está a un paso de distancia de lo cómico, la artificialidad del Eintänzer, sin duda es postiza. Se tiene la certeza que se trata de un autómeta, la línea está trazada, tanto así, que el autómeta que hubiéramos tomado por "real" aunque fuese por una milésima de segundo ha caído de forma tajante en lo cómico.

No es difícil deducir que en la secuencia dinámica de los estados musculares en el movimiento de brazos y piernas que va de abajo hacia arriba, el dolor está presente en el esfuerzo para alcanzar el equilibrio y mantener en todo momento las cintas tensas; el placer, en la relajación de los músculos, cuando las partes tensas del cuerpo retornan a su posición anterior: «Con la tensión se halla vinculada una sensación de despliegue de energía; el aflojamiento de la tensión y la relajación de los músculos se hallan relacionados con una pérdida de energía y con la sensación de pesadez en distintas partes del cuerpo (Schilder 1958, p. 180)».

La resistencia ejercida para suspender los miembros y no dejarse caer, es un SUPPLICIO. Otra vez, el objeto que produce el dolor no es tan importante como la

sensación experimentada por él. El cuerpo no desea el fin; antes bien, perpetúa el sufrimiento para luego encontrar el reposo. Se trata del placer que viene con retraso en el tiempo y que es infinitamente más grande de lo que con dolor se ha tenido que soportar o tolerar. ¡No aguanto más! La resistencia no sólo hace sufrir al cuerpo, sino que también provoca y satisface las tendencias masoquistas. Las bailarinas encuentran placer en su propio dolor suspendido en el tiempo. Los segundos son postergados, el tiempo es una espera hacia la eternidad: «[...] el moroso, el que vive la espera en estado puro (Deleuze 2001, p. 76)». La relación entre instructora y bailarina se traduce nuevamente a una correspondencia entre el papel activo y pasivo propios del masoquismo:

El dolor viene a efectuar lo que uno prevé, al mismo tiempo que el placer efectúa a lo que uno espera. El masoquista espera el placer como algo esencialmente retrasado y prevé el dolor como una condición que hace posible, por fin (física y moralmente), el arribo del placer. Posterga pues, el placer todo el tiempo necesario para que un dolor también esperado le dé permiso. La angustia masoquista adquiere aquí la doble determinación de esperar infinitamente el placer, pero previendo intensamente el dolor (Deleuze 2001, p. 75-76).

Es la suspensión del cuerpo o en su defecto tensión de uno de sus miembros la que conforma los rituales de las fantasías de Leopold von Sacher-Masoch. Es en la ficción donde el estado de incertidumbre del lector se relaciona con el héroe enganchado, crucificado o suspendido, mientras que, las posiciones de la torturadora se identifican con una estatua, retrato o fotografía o porque se ve reflejada y congelada en un espejo. Deleuze, al poner en duda la absurda entidad sadomasoquista, unidad que no existe, hace una analogía entre la medicina y el arte. La medicina está compuesta por el estudio de los síntomas (sintomatología); el análisis de las causas (etiología); y el tratamiento para combatir la enfermedad (terapia). Mientras que los dos últimos exámenes pertenecen exclusivamente a la medicina, la sintomatología señala un punto neutral: el dolor. La búsqueda de dicha sensación aflictiva, no sólo pertenece al masoquista, sino también al sádico, y no sólo involucra a la medicina, sino también a la filosofía y al arte: «Tanto en el sadismo como en el masoquismo, la relación con el dolor es un efecto (Deleuze 2001, p. 124)».

Sin embargo, la etiología del dolor que sufren los personajes son disímiles en las obras del Marqués de Sade y Masoch. El instructor sádico se opone al educador masoquista. En éste las consignas y descripciones se superan hacia un más alto poder de sugestión por medio de la persuasión y educación, sin violencia como sucede en el sadismo. Para el autor en cuestión, esta especie de denegación podría parecer más superficial que la negación o destrucción parcial implícita en los instintos de muerte propio del sádico, y no es así, se trata de ejercicios totalmente distintos. La denegación es:

el punto de partida de una operación que no consiste en negar y ni siquiera en destruir, sino más que esto, en impugnar la legitimidad de lo que es, en someter lo que es una suerte de suspensión, de neutralización, aptas para abrir ante nosotros, más allá de lo dado, un nuevo horizonte no dado (Deleuze 2001, p. 34-35).

También genera placer en el espectador observar cómo las bailarinas suspenden los brazos y las piernas porque trasponen el establecimiento de los límites del cuerpo. Si a ello se le añade la sensación de peligro, es decir, el riesgo de morir como el que subsiste en el ambiente del circo, entre otros espectáculos, una enajenación. Se trata de una forma fastuosa de dolor disfrazado o eclipsado con la diversión, el entretenimiento en momentos de ocio, el tiempo libre —recordemos que los instintos de destrucción son su aliado: la cuerda floja. No importa el personaje, sea saltimbanqui, contorsionista, equilibrista, trapealista, domador de leones o acróbata que se echa en la boca seis pelotas para casi asfixiarse es un éxtasis que embarga tensión. Es la vacilación a pelo entre dos polos, contemplar dónde se interrumpirá la oscilación, y el placer aún mayor, cuando se llega sano y salvo a casa a pesar de haber corrido en la carretera. Se trata de llevar al extremo determinadas acciones con el cuerpo y el placer que produce observar estas pruebas que franquean el establecimiento de los límites del cuerpo. Tal como sucede con los fenómenos circenses que introducen en la boca una larga espada, entre otros personajes marginados, retratados una década antes por la fotógrafa estadounidense, Diane Arbus: «No hay nada parecido. La mejor cosa es la diferencia. Yo me quedo con lo que nadie precisa»<sup>124</sup>.

De cualquier forma, no basta que los miembros de las bailarinas sean repetidos o reproducidos en el espejo, prótesis en el cual las jóvenes observan y coordinan sus movimientos, también el movimiento de las bailarinas multiplica sus miembros, la impresión óptica tiende ya a la repetición. Es decir, cada movimiento rápido tiende por sí mismo a la multiplicación: «Cuando uno mira a los bailarines dar rápidas vueltas en la escena en torno de su eje longitudinal, y siempre que los movimientos sean lo bastante rápidos ve (también monocularmente) dos cabezas en lugar de una (Schilder 1958, p. 179)».

Por último, la función del espejo en el quehacer artístico de Horn, no reside en la sustitución o incremento del rendimiento del cuerpo (el espejo considerado como prótesis), sino en la posibilidad de introducir en otro espacio al observador, la tentación de que se considere otro en el umbral entre percepción del cuerpo, empero, es este emplazamiento (no la del cine), donde la ilusión de entrar a través del espejo, el hombre en su enajenación queda fragmentado, cuando se contempla y se imagina que hay otro dentro del espejo en una relación de emplazamientos. Sí, el hombre queda fascinado con la extensión de sí en cualquier otro objeto que no sea

<sup>124</sup> (May, 1971). Five photographs by Diane Arbus. *Artforum*, 9(9), 64

él mismo, es la idea de lo inaprensible del objeto deseado. El mito de Narciso nos dice que el reflejo del joven en el agua es otra persona. La ninfa Eco trató de ganar su amor en vano, Narciso estaba ensimismado con su imagen. Si bien, la imagen de Narciso es la extensión de su cuerpo reflejado también es la amputación del yo. La imagen es lo que atrae su atención y la aparta de algo, ese algo, pues es nada menos que su identidad.



**Fig. 88** Rebecca Horn, fotogramas del filme *Der Eintänzer*, 1978, 16 mm., color y sonido 47 min.

Se ha visto a lo largo de todo este capítulo cómo la extensión de algún miembro o sentido del cuerpo conlleva a la pérdida de sensibilidad de otra parte del cuerpo. Una gemela en *Der Eintänzer* viene a decir: «la forma por la cual puedes distanciarte en el espacio [...] la forma por la que de pronto el tiempo cesa en la materia [...] me columpio [...] para olvidar todo lo demás [...] Y a veces pienso que puedo mecarme para siempre». Las gemelas, toman turnos, se mecen de aquí para allá en el estudio. Se reflejan en los espejos. De por sí repetidas, en los espejos se multiplican. Están absortas.

Las gemelas olvidan que están ahí para dejar correr la fantasía con lo que ven, deliberadamente omiten al referente para idealizar sobre el contenido, entran finalmente por el umbral de la representación. El incesante vaivén del columpio que se repite en la imagen especular invoca el placer en la repetición y la satisfacción de perderse en el ritmo palpitante del cuerpo en movimiento hasta que una retorna al mismo punto de partida, a la materia inanimada, se columpia fuera de la ventana hacia la muerte (fig. 88).

## CONCLUSIONES

Las convulsiones políticas originadas por la Revolución Francesa de 1789, se dieron a lo largo del siglo diecinueve y constituyeron el factor más inmediato de la aparición de las vanguardias en el ámbito tanto artístico como estético. La influencia de dichos cambios históricos en las sociedades fue drástica, y de ellos, se derivó una permutación que sustituyó la percepción dualista del cuerpo. La versión monista del cuerpo irrumpe en el contexto histórico y el espíritu se divorcia del cuerpo. Esta mutación afectó la manera de concebir el cuerpo en todos los ámbitos científicos, y su evidencia, denuncia y crítica se generó precisamente en las vanguardias y sus distintas vías de significación en el arte.

Se percibe en la historia la distinción de dos ópticas antagónicas en el ámbito de la modernidad. Por un lado, se pretendió exhibir en cierta medida un espíritu democrático y una universalidad progresista y que se alcanzó a distinguir en ciertos sectores de la sociedad, entendido como un ambiente de avenencia de mejora y adelanto en la condición humana, en especial referido al ámbito técnico y científico. Sin embargo, por otro lado, subsiste la tendencia opuesta que prevaleció en las vanguardias históricas o modernas, y posteriormente, las segundas vanguardias. En el primer caso, se anheló recuperar los rasgos propiamente espirituales del hombre ante las secuelas negativas del capitalismo. En el segundo caso, dicho objetivo se intentó llevar a cabo por medio de una emancipación del propio cuerpo en todos los sentidos. En ambas circunstancias, el cuerpo constituye el principio de las rebeliones y experimentaciones artísticas y estéticas de la época.

En este sentido, muchas de las manifestaciones del arte de “vanguardia” hicieron hincapié en el liderazgo, en las cualidades que abrieron paso y guiaron el camino en dicha trayectoria de emancipación. En otros casos, las vanguardias, significaron autonomía, es decir, una completa independencia de la corriente artística, estética, económica, social o política prevaleciente.

La obra de arte, pasa a designar algo más que un simple objeto, incluye toda una suerte de manifestaciones que abarcan desde la publicación de manifiestos y revistas, la creación de libros de artista, así como las consabidas acciones performativas, entre otras, en las cuales la alusión al cuerpo y sus virtudes relativas al espíritu, fueron subsumidas a un sistema sentenciador que privó el sentido de identidad del cuerpo.

Se ha visto que en la primera mitad del siglo veinte, el cuerpo está sometido a la lucha de clases, y luego, después de la Segunda Guerra Mundial, el cuerpo aparece subyugado a un conflicto de instintos, pulsiones y deseos. Aquí, las segundas

vanguardias, creyeron encontrar en el propio sentimiento y “pensamiento”, un nuevo reemplazo, el propio cuerpo como sustituto ante la pérdida de lo propiamente humano.

De tal forma, que dichas expresiones artísticas, de alguna u otra forma, manifiestan en el ámbito estético, una reacción en contra del sistema industrial y en contra del capitalismo en general. Lo que condujo a la creación del movimiento obrero, así como a una diversidad de movimientos radicales cuyo objetivo fue derrocar el sistema capitalista, también generó descontento en los artistas de vanguardia que compartieron un modelo creativo que consistió en la desacralización espiritual del cuerpo, que dio cabida a un cuerpo matérico. No es casual que dicha disconformidad precisamente se produjo en las ciudades cuya atmósfera de expansión económica fue prevaeciente. En consecuencia, los progresos en la ciencia y la industria, corroyeron a la sociedad que los hizo posibles.

La vanguardia, se distinguió, por haber configurado movimientos de artistas que generaron una innovación formal de experimentación y radicalismo sociopolítico. Sin embargo, los modos de creación de la vanguardia, analizadas a lo largo de la presente investigación, como estrategias disruptivas de la modernidad, repercutiendo en las formas y procesos creativos, emularon las técnicas correlativas del capitalismo, incluyendo las estrategias de la milicia, provocando la alienación del cuerpo. En otras palabras, paradójicamente, fueron las mismas estrategias capitalistas de interrupción (o ruptura), discontinuidad, distanciamiento, extrañamiento, reproducción masiva, fragmentación, montaje y repetición analizadas a lo largo de esta investigación, las que utilizaron las primeras y segundas vanguardias respectivamente, para enfrentarse a una lucha en contra de la reificación del cuerpo en el arte. En la medida en que la indagación vanguardista fue motivada por una conciencia de posiciones políticas y estéticas, las armas, metafóricamente hablando, con que batieron a duelo, para transformar el mundo a través de la liberación del cuerpo, fueron las mismas que engendraron un producto de alienación histórica gestada desde el siglo diecinueve en el ámbito capitalista.

Resultó que el objetivo de la vanguardia no fue sólo reaccionar contra la institucionalización del arte, sino algo más radical: volver a definir el arte estableciendo nuevas categorías, entre ellas, una redefinición del cuerpo en el arte mediante un desmantelamiento crítico de la enajenación capitalista. De tal forma, que paradójicamente, es el carácter fracturado e indeterminado de las creaciones de vanguardia, su prerrequisito y compromiso como postura de emancipación crítica. En este marco de referencia conceptual, se deduce que la vanguardia apunta a la indeterminación a través de la fragmentación en la cual drásticamente aumenta el extrañamiento o *desfamiliarización* del público ante la representación del cuerpo y

de las connotaciones o significaciones que de ella derivan, así como su expectativa y perspectiva convencional. De este modo, la vanguardia genera una base para una negación crítica de las construcciones culturales, sociales y económicas dominantes del periodo moderno.

Por último, se deduce que mientras que la vanguardia reclama como en la política una toma de consciencia, o concientización, de la relación de trabajo como las condiciones de producción, a través de la reivindicación del cuerpo, los protagonistas de dicho proceso son las clases sociales y el principio que las mueve son las distintas técnicas de producción tanto del régimen económico como del ámbito artístico y estético cuyo objetivo fue transformar la concepción prevaeciente del cuerpo en una resistencia revolucionaria que en cierto modo se prolonga hasta la actualidad.

**LISTA DE ILUSTRACIONES**

**Fig. 1.** Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera no. 2*, 1912, óleo sobre tela, 147.5 x 89 cm, The Philadelphia Museum of Art, E.U.A.

**Fig. 2** Filippo Tomasso Marinetti, *Autorretrato plegable*, 1914, ensamblado, Colección Francesco Canguillo, Roma.

**Fig. 3.** Wyndham Lewis, *Muchacha reclinada*, 1919, tiza sobre papel, 381 x 559 cm, Colección Tate Modern, Londres.

**Fig. 4** Sir Jacob Epstein, fotografía de la instalación original de *La taladradora de roca*, 1913–15, Birmingham City Art Gallery, Estamento de Jacob Epstein, Reino Unido.

**Fig. 5** Francis Picabia, *Ballet mecánico*, 1917, reproducción de la revista *391* (New York), no. VII, agosto, 26 x 37 cm, Bibliothèque littéraire, Doucet, París.

**Fig. 6** Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe-Mano y rueda*, 1933, impresión de gelatina de plata, 23.4 x 19.5 cm, Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

**Fig. 7** Lewis Wickes Hine, Sadie Pfeifer, *Hilandera de algodón*, 1918, Lancaster, Carolina del sur, gelatina de plata, 27 x 34.3 cm, Colección J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

**Fig. 8** Man Ray, *Érotique-voilée (Meret Oppenheim)*, 1933, Man Ray Trust/ADAGP/DACS. Wilson Centre for Photography, E.U.A.

**Fig. 9** Otto Dix, *Vendedor de cerillos II*, 1920, óleo sobre tela, 1.46 x 1.66 cm, Colección Bild-Kunst, Bonn, Alemania.

**Fig. 10** Hein Gorny, *Sin título*, (cuellos), 1928, impresión sobre gelatina de plata, 18 x 24 cm, Hein Gorny-Colección Regard, Berlín.

**Fig. 11** August Sander, *Escritor de la clase trabajadora* (de la serie *Rostro de nuestro tiempo*), 1928, gelatina de plata, 25.8 x 18.7 cm, Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York.

**Fig. 12** August Sander, *Oficinista* (de la serie *Rostro de nuestro tiempo*), 1928, gelatina de plata, 25.8 x 18.7 cm, Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York.

**Fig. 13** Presentación de las Tiller Girls, *An Alle* (A todos), 1924. Erik Charell, director de cine y teatro presentó su primer teatro de revista en el Großes Schauspielhaus (Gran Teatro) en Berlín.

**Fig. 14** Bertolt Brecht, escena de los cuatro soldados la obra teatral *Un hombre es un hombre*, Berlín, 1931.

**Fig. 15** Fotografía de un buque cañonero inglés HMS (abreviatura en la náutica de Gran Bretaña que connota 'Barco de Su Majestad la Reina' ) pintado en camuflaje 'Razzle Dazzle', 1914 -1918.

**Fig. 16** Aleksandr Ródchenko, *Agrupación para la realización de una demostración*, 1932, impresión de gelatina sobre plata retocada con crayón, 40.5 cm x 26 cm, Casa de la Fotografía de Moscú, Rusia.

**Fig. 17** Marton Munkácsi, *Campamento de verano cerca de Bad-Kissingen*, 1929, Alemania, gelatina de plata, 30.9 x 24.3 cm, Colección Museo de Arte Moderno en San Francisco.

**Fig. 18** Martin Munkácsi, *Día de Potsdam* (La marcha del ejército alemán), impreso en Berliner Illustrierte Zeitung, colección especial, del 21 de marzo de 1933.

**Fig. 19** Fotografía de la estatua de Hans Spitzzy (ortopedista vienés), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, 1919, Colección Julius Springer, Berlín.

**Fig. 20** Elsa von Freytag-Loringhoven, *Dios*, 1918, inglete y sifón de plomería, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, E.U.A.

**Fig. 21** Man Ray, *Hombre*, 1918, impresión sobre gelatina de plata, altura 48.3 cm, Minneapolis College of Art and Design Collection, E.U.A.

**Fig. 22** Man Ray, *Manzana y tornillo*, 1931, impresión sobre gelatina de plata, Colección Man Ray Trust/A.D.A.G.P.

**Fig. 23** Eli Lothar, *La Villette Abattoirs (Aux abattoirs de la Villete)*, 1929, impresión sobre gelatina de plata, 6.5 x 9 cm, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, París.

**Fig. 24** Eli Lothar, *La Villette Abattoirs (Aux abattoirs de la Villete)*, 1929, impresión sobre gelatina de plata, 6.5 x 9 cm, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, París.

**Fig. 25** Karel Teige, *Collage no. 326*, 1947, papel, 20.8 x 16.4 cm, Colección Památník národního písemnictví, Praga.

**Fig. 26** Herbert Bayer, *Autorretrato con espejo*, gelatina de plata, 1932, 39 x 29.3 cm, 1932, Colección The Museum of Modern Art, Nueva York.

**Fig. 27** Florence Henri, *Autorretrato*, 1928, impresión sobre gelatina de plata, Colección Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, Munich, Alemania.

**Fig. 28** Charles Marville, *Galerie de l'Horloge*, 1866, impresión de un negativo restaurado digitalmente, 27.3 x 31.4 cm, pasaje provenientes del uno de los pasajes de la Opera, 1866. (Destruída en la prolongación del bulevar Haussmann en 1925), Colección GDC-Paris.

**Fig. 29** Albert Harlingue, Afiche de *Bébé Cadum* (La nueva construcción del bulevar Haussmann), 1926.

**Fig. 30** A. M. Cassandre, *Watch the Fords Go By* (Mira pasar los Fords), 1937, cartel para la Ford Motor Company, litografía offset, Colección The Museum of Modern Art, Nueva York.

**Fig. 31** Manuel Álvarez Bravo, *Dos pares de piernas*, 1928-29, gelatina de plata, 23 x 18 cm, Colección Álvarez Urbajitel.

**Fig. 32** Manuel Álvarez Bravo, *El sistema nervioso del gran simpático*, 1929, impresión sobre gelatina de plata, 24.2 x 19.2 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California, E.U.A.

**Fig. 33** Manuel Álvarez Bravo, *Parábola óptica*, 1931, impresión sobre gelatina de plata, 23.7 x 17.9 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California, E.U.A.

**Fig. 34** Man Ray, *Marcel Duchamp como Rrose Sélavy*, 1920-21, gelatina de plata, fotografía con paspartú, 21.6 x 17 cm, Philadelphia Museum of Art, E.U.A.

**Fig. 35** Marcel Duchamp, *Belle Haleine* (Bello Aliento), 1921, frasco de perfume con etiqueta, 16.3 x 11.2 cm, Colección privada, París.

**Fig. 36** Man Ray, *Sin título*, 1935 (Imagen que complementa el ensayo de Tristan Tzara *D'un certain Automatisme du Goût* publicado en la revista *Minotaure* 1933-1939 (Réédition en fac-similé), no. 3-4, Paris, Genève Editions d' Art Albert Skira, pp. 81-82).

**Fig. 37** Christian Bérard, bocetos para el sombrero-zapato de Schiaparelli, 1937, pluma sobre papel, Musée des Arts de la Mode, París.

**Fig. 38** Max Ernst, *El sombrero hace al hombre*, 1920, collage compuesto por acuarela, tinta china y lápiz y recortes pegados sobre cartulina. 35.6 x 45.7 cm, Colección Museo de Arte Moderno. New York.

**Fig. 39** Karel Teige, *Collage no. 57*, 1938, fotomontaje, Colección Památník národního písemnictví, Praga.

**Fig. 40** Man Ray, *Peggy Guggenheim usando vestido de Poiret*, 1924 fotografía en blanco y negro, 30 x 22 cm, Colección Contemporary Art (Larry Qualls Archive), E.U.A.

**Fig. 41** Man Ray, *Perchero para abrigos*, 1920, impresión sobre gelatina de plata, 12.4 x 7.7 cm, Colección Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, París.

**Fig. 42** Man Ray, *Sin título* (Elsa Schiaparelli), 1933, gelatina de plata, 23.97 x 18.26 cm, Colección San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), E.U.A.

**Fig. 43** Madeleine Vionnet confeccionando ropa sobre muñeca articulada en la década de los veinte.

**Fig. 44** Pierre Imans, *Figuras de cera y maniqués de arte*, publicidad que data aproximadamente en la década de los treinta.

**Fig. 45** Josef Albers, *Maniqués*, 1930, fotomontaje, 29.5 x 41 cm, Colección Fundación Josef y Anni Albers, Connecticut, E.U.A.

**Fig. 46** Eugène Atget, *Magazín, Avenue des Gobelins*, 1925, gelatina de plata, 18 x 24 cm, Colección Museum of Modern Art, Nueva York.

**Fig. 47** Alfred Eisenstaedt, *Quinta avenida* (Cynthia y su creador Lester Gaba sobre autobús descubierto, 1937, Ciudad de Nueva York.

**Fig. 48** Oscar Domínguez, *Maniquí*, 1938, *Exposición Internacional de Surrealismo*, (ARS), New York / ADAGP, París.

**Fig. 49** Jean Hélion, *Mannequinerie avec gisant*, 1951, acuarela, 23,5 x 31 cm, Colección particular, París.

**Fig. 50** Marcel Duchamp, *Lazy Hardware* (escaparate de la librería Gotham Book Mart) 1945, Nueva York, Colección Mme Duchamp, Villiers-sous-Grez.

**Fig. 51** Eugène Rubin, Madame Grès posando junto a su modelo, 1946.

**Fig. 52** Florence Henri, *Foro romano*, gelatina de plata, 11.2 x 8.7 cm, 1936, Colección Galleria Martini & Ronchetti, Italia.

**Fig. 53** Salvador Dalí, *Venus de Milo con cajones*, 1936, bronce pintado, 98 x 32.5 x 34 cm, Colección Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam.

**Fig. 54** Horst P. Horst, *Hands, Hands, Hands* (Manos, Manos, Manos), 1941, gelatina de plata, 20 x 24 cm, Colección Galería Atlas, Londres.

**Fig. 55** Horst P. Horst, *Barefoot Beauty* (Belleza descalza), 1941, gelatina de plata, 25 x 20 cm, Colección Photo Central, E.U.A.

**Fig. 56** Pablo Picasso, de la serie de fotografías *Mujer-sátiro* de la revista *Vogue*, correspondiente al mes de mayo realizadas con tinta negra y azul, 1951.

**Fig. 57** Anónimo, *Soldados Madona* dibujo a lápiz, 10 x 7 cm, Colección Prinzhorn, Heidelberg, Alemania.

**Fig. 58** Hans Bellmer, *Rose ou Verte la Nuit* (Rosa o verde en la noche), 1945, lápiz con reflejos de guache en papel reticulado, 14 x 9 cm, Colección privada.

**Fig. 59** Joseph Beuys, *Niña*, 1957, lápiz y curitas, 29.7 x 21 cm, Colección Stiftung Museum Schlo Mayland, Colección van der Grinten.

**Fig. 60** Hans Bellmer, *Sin título*, 1945, Colección Photograph Editions Filipaccji, París.

**Fig. 61** Lucas Samaras, *Fuck*, 1959, 29.70 x 20.99 cm

**Fig. 62** George Segal, *Hombre recargado sobre la puerta de un automóvil*, 1963, escayola, madera y metal, Colección.

**Fig. 63** Lucas Samaras, *Box* (caja), 1963, técnica mixta, 35.0 x 25.5 x 38 cm, Colección Tate Gallery, Londres.

**Fig. 64** Lucas Samaras, *Box # 61*, 1967, media mixta, 34.3 x 29.9 x 48.3cm, Colección Tate Gallery, Londres.

**Fig. 65** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

**Figs. 66 y 67** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

**Fig. 68** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

**Fig. 69** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

**Fig. 70** Lucas Samaras, de la serie *AutoPolaroids* (Samaras Album), 1970-71, Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York.

**Fig. 71** Richard Serra, *Verb list* (Lista de verbos), 1967-68.

**Fig. 72** Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968, (*Mano haciendo plomo*), filme de 16 mm., blanco y negro, 3:30 min., Colección The Museum of Modern Art, Nueva York.

**Fig. 73** Eva Hesse, detalle de *Vinculum II*, 1969, escultura, malla de alambre, fibra de vidrio, manguera de caucho, 1969, Colección Museum of Modern Art, Nueva York.

**Fig. 74** Eva Hesse, *Metronomic Irregularity I*, 1966, Colección The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zurich London.

**Fig. 75** Eva Hesse, *Hang Up*, (*Colgar*), 1966, escultura, 182.88 x 213.36 x 198.12 cm, Colección Victor W. Ganz, Nueva York.

**Fig. 76** Arman, *La vie à pleines dents*, 1960, resina, metal, madera, 18 x 35 x 6 cm, Colección Centre Georges Pompidou.

**Fig. 77** Antoni Tàpies, *Desnudo*, 1966, técnica mixta sobre tela, Colección particular.

**Fig. 78** Antoni Tàpies, *Brazo vendado*, 1971, Colección David Anderson Gallery, Bufalo, E.U.A.

**Fig. 79** Antoni Tàpies, *Trozo de tela sobre tronco*, ensamblado, 1968, Colección David Anderson Gallery, Bufalo, E.U.A.

**Fig. 80** Gina Pane, detalle de *Escalade non Anesthésie* (*Escalada sin anestesia*), 1971,

documentación de la acción en un armazón de metal con púas metálicas en los peldaños, 320 x 320 cm, París, Colección Georges Pompidou París.

**Fig. 81** Gina Pane, *Escalade non Anesthésie* (*Escalada sin anestesia*), 1971, documentación de la acción en un armazón de metal con púas metálicas en los peldaños, 320 x 320 cm, París, Colección Georges Pompidou París.

**Fig. 82** Enrique Guzmán, *Autorretrato*, 1976, óleo sobre tela, 25 x 25 cm, Colección Jorge Bribiesca.

**Fig. 83** Claes Oldenburg, *JELL-O Mold* (*Molde de gelatina Jello-O*), 1967 cerámica, gelatina y mazapán.

**Fig. 84** Rebecca Horn, *Handschuhfinger* (*Guantes de dedos*), 1972-73, documentación de la acción, tela y madera balsa, la longitud de los guantes es de 70 cm

**Fig. 85** Rebecca Horn, fotogramas de la documentación de la acción, *Die untreuen Bein festhalten* (*La pierna infiel o Impidiendo que aquellas piernas se toquen*), 1974-75, tela e imanes, dimensiones variables.

**Fig. 86** Rebecca Horn, *Überstromer* (*Máquina para la circulación de la sangre*), 1970, vidrio, vitrina de metal, tubos de plástico, bomba eléctrica, agua y colorantes, 165 x 70 x 43 cm, Colección Tate Modern, Londres.

**Fig. 87** Rebecca Horn, 'El ejercicio de la marioneta', 1978, (dos alumnas ejercitando movimientos simultáneos), fotograma del filme *Der Eintänzer*, 16 mm, color y sonido 47 min.

**Fig. 88** Rebecca Horn, fotogramas del filme *Der Eintänzer*, 1978, 16 mm., color y sonido 47 min.

**BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES****A). Catálogos**

- Baldassari, A. (1995). *Picasso et la photographie: À plus grande vitesse que les images*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Barron, S. (Ed.). (1988). *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*. Germany: Prestel-Verlag.
- Borcoman, J., & Atget, E. (1984). *Eugène Atget, 1857-1927*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- Celant, G. (1994). (Ed.). *Rebecca Horn*. New York: Abrams Harry N.
- Collier, C. (2002). *Gina Pane*. Bristol: Southampton John Hansard Gallery.
- Dawn, A. & Baker, S. (Eds.). (2006). *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*. London: Hayward Gallery Publishing.
- Debroise, O. (1986). *Enrique Guzmán 1952-1986*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Galindo, C.B. (1992). *Enrique Guzmán. Transformado y víctima de su tiempo*. México: Ediciones Era.
- Gordon, I. (1990). *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*. San Francisco Museum of Modern Art: Meriden-Stinehour Press.
- Greenberg, C. (1965). *Post-Painterly Abstraction*. USA. Los Angeles County Museum of Art.
- Haenlein, C. (1997). *Rebecca Horn. The Glance of Infinity*. Germany: Kestner Gesellschaft.
- Horn, R. (1977). *Rebecca Horn: Zeichnungen/Drawings, Objekte/Objects, Video/Video, Filme/Films* Kölnischer Kunstverein. Köln.
- Koda, H., Bolton, A., Troy, N.J., Evans, C., Rennolds, C., Davis, M., Goss, J., Silver, K. (2007). *Poiret: King of fashion*. Holt, J. (Ed.). New York: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, New Haven and London.

- Margerie, A. (1994). *Nadar. Les années créatrices: 1854-1860*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Moeglin-Delcroix, A. (1984). *Hélium. Peintures et dessins 1925-1983*. Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- Rebecca Horn: Diving through Buster's Bedroom*. (1990). Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
- Restany, P. (Ed.). (1986). *1960: Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Semff, M. (Ed.). (2006). *Hans Bellmer*. Paris: Musée National d'Arte Moderne, Ostfildern Hatje Cantz.
- Stuart, W. (1988). *The Modern Poster*. New York: Books/Little, Brown and Co.
- Tejada, R. (2002). *Manuel Álvarez Bravo. Parábolas ópticas*. México: Museo Nacional de Arte.

#### B). Filmografía

- Buñuel, L., Dalí, S. (directores). (1930). *L'Âge d'Or* [Cinta cinematográfica]. Francia: Vizconde de Noailles.
- Chaplin, C. (director). (1936). *Modern times* [Cinta cinematográfica]. E.U.A.: United Artists.
- Grune, K. (1923). *Die Straße* [Cinta cinematográfica]. Alemania: Stern-Film.
- Horn, R. (directora). (1978). *Der Eintänzer*. [Cinta cinematográfica]. E.U.A: Bodo Kessler.
- Lang, F. (director). (1927). *Metropolis* [Cinta cinematográfica]. Alemania: U.F.A.
- Lumière, L. (1895). *La sortie des usines Lumière (S)*. [Cinta documental]. Francia: Lumière.
- \_\_\_\_\_(1895). *Le débarquement des congresistes* [Cinta documental]. Francia: Lumière.

Weine, R. (director). (1924). *Orlacs Hände* [Cinta cinematográfica]. Vienna: Listo-Film y Pan-Film.

#### C). Hemerografía en línea

- Adamson, W. L. (2010). How Avant-Gardes End—and Begin: Italian Futurism in Historical Perspective. *New Literary History* 41(4), 855-874. Retrieved March 5, 2018, from Project MUSE database.
- Allen, J. (2007). The cultural spaces of Siegfried Kracauer: The many surfaces of Berlin. *New Formations* (61), 20-33. <http://www.ingentaconnect.com/content/1wish/nf/2007/00000061/00000001/art00003>
- Bohn, W. (1977). From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 36(2), 197-210. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/429751>
- Brecht, B., & Baxandall, L. (1960). *Baden Lehrstück*. *The Tulane Drama Review*, 4(4), 118-133. doi:10.2307/1124883
- Camfield, W. A.. (1966). The Machinist Style of Francis Picabia. *The Art Bulletin*, 48 (3/4), 309-322. <http://doi.org/10.2307/3048388>
- Cerrillo Rubio, L. (2008). Paul Poiret y el Art Decó. *Anales de Historia del Arte*. Volumen Extraordinario, 513-525
- Cianci, G. (1981). Futurism and the English Avant-garde: The Early Pound Between Imagism and Vorticism. *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 6 (1), 3-39. <http://www.jstor.org/stable/43023218>
- Connolly R. y Ralley R. (2008). Brecht and the disembodied actor. *Studies in Theater & Performance*, 28(2), 91-110.
- Dennison, M. (2004). Francis Picabia's 'Américaine' from the Cover of '391', July 1917. *The Burlington Magazine*, 146(1218), 621-622. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20073691>
- Dimock, G. (1993). Children of the Mills: Re-reading Lewis Hine's, Child-Labour Photographs. *Oxford Art Journal*, 16 (2), 37-54. <http://www.jstor.org/stable/1360511>
- Eburne, J., & Felski, R. (2010). Introduction. *New Literary History*, 41(4), 5-15. <http://www.jstor.org/stable/23012701>

- Foster, H. (1994). What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, 70, 5-32. doi:10.2307/779051
- Fineman, M. (1999). Ecce Homo Protheticus. *New German Critique*, (76), 85-114. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/488656>
- Gisela M. A. Richter. (1931). The Hermes of Praxiteles. *American Journal of Archaeology*, 35(3), 277-290. doi:10.2307/498566
- Hadlock, P. (2006). Men, Machines, and the Modernity of Knowledge in Alfred Jarry's "Le Surmâle". *SubStance*, 35(3), 131-148. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/4152874>
- Hofmann, I. E. (1996). Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22(2). 2, 130-197. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/4104318>
- Jennings, M. (2000). Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic. *October* (93), 23-56. <http://www.jstor.org/stable/779156>
- Lahs-Gonzales, O. (1996). Photography in Modern Europe. *Bulletin (St. Louis Art Museum)*, 21(4), 1-64. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40716179>
- Levinger, E. (2004). A Life in Nature: Karel Teige's Journey from Poetism to Surrealism. *Zeitschrift für* 67(3), 401-420. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20474258>
- López-Roldán, P. (1996). La construcción de tipologías: metodología de análisis. *Papers*, 48, 9-29. <http://papers.uab.cat/article/view/v48-lopez>.
- Lyford, A. (2000). The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917. *Cultural Critique*. (46), 45-79. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/1354408>
- Maradi, A. (2007). La tipología desde Aristóteles a las ciencias sociales modernas. *Revista de Ciencia Política y de Relaciones Internacionales*, I, (1), 4-24. <http://www.palermo.edu/cienciassociales/PDFCienciaPoliticaN1/latipologiapolitica1.pdf>

- Radbruch, G. (2009). Conceptos de clasificación y conceptos ordenadores en el pensamiento jurídico. *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, II, 1-10. <http://criminet.ugr.es/recpc/11/recpc11-r3.pdf> Guzmán Dalbora, traductor.
- Roberts, M. (1993). Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women's Fashion in 1920s France. *The American Historical Review*, 98(3), 657-684. doi:10.2307/2167545
- Sell, M. (2010). Resisting the Question, "What Is an Avant-Gard". *New Literary History*, 41(4), 753-774. <http://www.jstor.org/stable/23012705>
- Simmel, G. (2000). El conflicto de la cultura moderna. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89, 315-330. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99717889014> Celso Sánchez Capdequí, traductor.
- Vidler, A. (1991). Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer. *New German Critique* (54), 31-45. <http://www.jstor.org/stable/488425>
- D). Hemerografía impresa**
- Bäckström, P. (Ed.) (Spring, 2007). Nordlit. Centre-Periphery. The Avant-Garde and the Other, (21), 1-343.
- Bohn, W. (Winter, 1977). From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 36(2), 197-210.
- \_\_\_\_\_(Ed.) (1975). *Francis Picabia, 391: Revue publiée de 1917 à 1924*. Paris: Terrain Vague.
- 391 revue publiée de 1917 à 1924 por Francis Picabia*. (1960). Paris: Le Terrain Vague.
- Buchloh, B. (November, 1984). Theorizing the Avant-Garde. *Art in America*, 19-21.
- Connolly, R. & Ralley, R. (2008). Brecht and the disembodied actor. *Studies in Theater & Performance*. 28. (2), 91-110.
- Crow, T. (May, 1987). Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. *Art in America*, 129-136.

- Desnos, R. (1930). Pygmalion et le Sphinx. *Documents*, (1), 33-38.
- Five photographs by Diane Arbus. (1971). *Artforum*. 9(9), 64.
- Enzensberger, H. M. (noviembre-diciembre, 1963). *Las aporías de la vanguardia*. (Pablo Simon, trad.). *Revista Sur*. (285), 1-23.
- Gruen, J. (1976). The apocalyptic disguises of Lucas Samaras. *ARTnews*, (75)4, 32-36.
- Kurtz, B. (1971-72). Samaras' AutoPolaroids. *Arts Magazine*. (46)3, 54-55.
- La Révolution surréaliste collection complète*. (Réédition en Fac-similé). (1975). Paris. Editions Jean Michel Place.
- Levin, K. (1973). Eros, Samaras and Recent Art. *Arts Magazine*. (47)3, 51-54.
- Lewis, W. (1914) *Blast*. (1). London: Bodley Head.
- Minotaure 1933-1939*. (Réédition en fac-similé). (1981). Paris: Genève Editions d'art Albert Skira.
- Nemser, C. (1970). *Interview with Cindy Nemser*. *Artforum*. (7)9, 59-63.
- \_\_\_\_\_ (1971). Subject-Object Body Art. *Arts Magazine*. 46, 38-42.
- Pavis, P. (1998). El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea. *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. (70-71), 119-131.
- Picabia, F. (October 24th, 1915). French Artists Spur on American Art. *New York Tribune*, p. 2
- Pincus-Witten, R. (1971). Eva Hesse: Post-Minimalism to Sublime. *Artforum*. (10)3, 33-44.
- Rose, B. (1965). ABC Art. *Art in America*. (53) 5, 57-69.
- \_\_\_\_\_ (1975). Self-Portraiture; Theme with a Thousand Faces. *Art in America*. (63)1, 66-74.
- Samaras, L. (1979). Autopolaroid and Autointerview. *Art in America*. (58)6, 66-83.

- Sanouillet, M. (1966). *Francis Picabia et 391. Tome II*. Paris: Eric Losefeld.
- Sharp, W. (1970). Body Works. *Avalanche*. (I), 14-17.
- Swenson, G. (November, 1963). What is Pop Art? Interviews with Eight Painters, *Art News*,(62), 60-65
- Wartz, M. (1976). Revelations of the Self. *ARTnews*. (75)4, 36-37.
- Welliver, N. (1966). Albers on Albers. *Art News*, 64(9), 48.

#### **E). Libros de artista**

- Samaras, L. (1971). *Samaras Album*. New York: Whitney Museum of American Art and Pace Editions, Inc.
- Sander, A. & Döblin, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts*. Munich: Transmare Verlag.

#### **F). Memorias, cartas, diarios, y/o entrevistas**

- Bellmer, H. (2010). *Anatomía de la imagen*. (Elisenda Julibert, trad.). Barcelona: Ediciones de la Central.
- Breton, A. (1987). *Conversaciones (1913-1952)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brown, J. (1832). *A Memoir of Robert Blincoe, an orphan boy, sent from the workhouse of St. Pancras, London at seven years of age to endure the horrors of a cotton-mill*. Manchester: Doherty.
- Buñuel, L. (2001). *Mi último suspiro. Memorias*. Barcelona: Plaza & Jonés Editores, S.A.
- Cabanne, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. (Jordi Marfa, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Catoir, B. (1989). *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Greenough, S. (1989). *Georgia O' Keeffe. Art and Letters*. USA: Bulfinch Press.

- Ford, H. (2007). *My Life and Work*. New York: Cosimo Classics. (Obra original publicada en 1922).
- Leiris, M. (1992). *Manhood. A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virality*. (Richard Howard, trans.). USA: University of Chicago Press.
- Radnitzky, E. (2004). *Autorretrato*. (Catalina Martínez Muñoz, trad.). Barcelona: Alba Editorial (Obra original publicada en 1963).
- Scholem, G. & Adorno, W. T. (Ed.). (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. (Manfred R. Jacobson & Evelyn M. Jacobson, Trans.). USA: The University of Chicago Press.
- Serra, R. (1994). *Writings/Interviews*. USA: The University of Chicago Press.
- Van Gogh, V. (1989). *Cartas a Theo*. (Francisco de Oraa, trad.). Barcelona: Gersa.

### G.) Monografías

- Abbott, B. (1974). *The World of Atget*. New York: Horizon Press.
- Baldwin, N. (1988). *Man Ray. American Artist*. New York: Clarkson N. Potter, Inc. Publishers.
- Gammel, I. (2003). *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. USA: Massachusetts Institute of Technology.
- Greenough, S. (2002). *Alfred Stieglitz. The key set Volume one 1886-1922*. Washington / New York : National Gallery of Art, Washington / Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Alfred Stieglitz. The key set Volume two 1923-1937*. Washington / New York : National Gallery of Art, Washington / Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Kazmaier, M. (1991). Horst P. Horst, Photographer. In Tardiff, R. J. & Schirmer, L. (Eds.) *Horst. Sixty Years of Photography*. New York: Rizzoli International Publications.
- Laurentieu, A. (1995). *Alexander Rodchenko Photography 1924-1954*. Köln: Könemann.

- Lichtenstein, T. (2001). *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*. Canada: University of California Press.
- Norman, D. (1990). *Alfred Stieglitz. An American Seer*. Massachusetts: Arca Graphics.
- Oesmann, A. (2005). *Staging History. Brecht's Social Concepts of Ideology*. United States of America: State University of New York Press.
- O'Reilly, S. (2010). *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson.
- Rodríguez, I. (1975). *Herbert Bayer: un concepto total*. México: Universidad Autónoma de México.
- Shwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp, Volume Two*. New York: Delano Greenidge.
- Stachelhaus, H. (1999). *Joseph Beuys*. Barcelona: Parafisal Ediciones.
- Steinorth, K. (Ed.). (1996). *Lewis Hine: passionate journey: photographs 1905-1937*. Zurich: Edition Stemmler.
- Taylor, S. (2000). *The Anatomy of Anxiety*. United States of America: Massachusetts Institute of Technology.
- Tisdall, C. (1998). *Joseph Beuys: We Go This Way*. London: Violette Editions.
- Wagner, G. (1957). *Wyndham Lewis. A Portrait of the Artist as the Enemy*. United States of America: Yale University Press.
- Willett, J. (1968). *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects*. New York: New Directions Books.

### H.) Obras de referencia básica

- Breton, A. (2003). *Diccionario abreviado del surrealismo*. España: Ediciones Siruela.
- Chevalier, J. (1998). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona Editorial Herder, Barcelona.
- Dheilly, J. (1970). *Diccionario bíblico*. Barcelona: Herder.

- Johnson, S. (1805). *A Dictionary of the English Language*. Philadelphia: Jacob Johnson & Company.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. (Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín). Madrid: Akal.
- Kostelanetz, R. (1993). *Dictionary of the Avant-Gardes*. USA: Chicago Review Press.
- Lindley-French J., Boyer, Y. (Eds.). (2012). *The Oxford Handbook of War*. New York: Oxford University Press.
- Mach, E.V. (1914). *A Handbook of Greek and Roman Sculpture*. Boston: Bureau of University Travel.
- Morgan, W.D. (1963). *The Encyclopedia of Photography; the Complete Photographer; the Comprehensive Guide and Reference for All Photographers*. New York: Grey Stone Press.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgía, estética, semiología. Tomo I. La Habana: Edición revolucionaria*.
- Polan, B. & Trede, R. (2009). *The Great Fashion Designers*. USA: Berg
- Rosenthal, M. y Iudin, P. (Eds.). (1946). *Diccionario filosófico marxista*. (M. B. Dalmacio, trad). Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- Vincent, C. P. (1997). *A Historical Dictionary of Germany's Weimar Republic, 1918-1933*. United States of America: Greenwood Press.

#### I). Obras literarias

- Apollinaire, G. (1980). *Calligrammes. Poems of Peace and War*. (A. Hyde Greet, Trans.). London: University of California Press Berkeley.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Apollinaire obra poética. Tomo II. Edición Bilingüe*. (Ediciones 29, trad.). Barcelona: Ediciones 29.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Caligramas* (Nicolás Rodríguez Galvis, trad.). Bogotá: Idartes.
- Aragon, L. (1979). *El campesino de París*. (Noëlle Boer y Ma. Victoria Cirlot, trads). Barcelona: Bruguera.

- Bataille, G. (1981). *Historia del ojo*. (Margo Glanz, trad.). México: Premià Editora.
- Baudelaire, C. (2012). *Dibujos y fragmentos póstumos*. (Ernesto Kavi, trad.). Barcelona: Sexto Piso.
- Brecht, B. (1999). *Poemas y canciones*. (Jesús López Pacheco y Vicente Romano, trads.). España: Alianza Editora.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Teatro completo VII*. (Nicolás, Costa, trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Breton, A. (2008). *El amor loco*. (Juan Malpartida, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Desnos, R. (2008). *El destripador*. (Irene Antón Centenera, trad.). Madrid: Errata naturae.
- Dickens, C. (2003). *Oliver Twist*. England: Penguin Classics.
- Flauvert, G. (2008). *Madame Bovary*. (Germán Palacios, trad.). Madrid: Catédra.
- Hoffmann, E.T.A. (2001). *El hombre de la arena precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*. (Luis López-Ballesteros y de Torres, trad.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Cuentos 1*. (Carmen Bravo-Villasante, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Jarry, A. (1976). *El supermacho*. (Juana Bignozzi, trad.). Barcelona: Editorial Fotamara.
- Kafka, F. (1971). *The Complete Stories*. (Willa and Edwin Muir & Tania and James Stern, Trans.). USA: Schocken Books.
- Lee, H. (1994). *Matar un ruiseñor*. (Baldomero Porta, trad.). Barcelona: Plaza & János Editores S.A.
- Lewis, W. (1928). *The Wild Body. A Soldier of Humour and Other Stories*. New York: Harcourt, Brace and Company, Inc.
- Opie I. & Opie, P. (1952). *The Oxford History of Nursery Rhymes*. New York: Oxford University Press.

Polizzoti, M. (2009). *Revolución de la mente: La vida de André Breton*. (Gabriel Bernal Granados y Juan José Utrilla, trads.). México: Fondo de Cultura Económica.

Roussel, R. (2004). *Impresiones de África*. (María Teresa Gallego y María Isabel Reverte.) Madrid: Siruela.

### J). Obras teóricas

Abraham, K. (1960). *Selected Papers in Psychoanalysis* (Douglas Bryan, Trans). Great Britain: Lowe and Brydone Printers. (Obra original publicada en 1927).

Ades, D. (1976). *Photomontage*. New York: Thames and Hudson.

Adorno, T.W. (1973). *Consignas*. (Ramon Bilbao, trad.). Buenos Aires: Amorrortu. (Obra original publicada en 1969 ).

\_\_\_\_\_(2001). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. (Joaquín Chamorro Mielke, trad.). España: Taurus. (Obra original publicada en 1951 ).

\_\_\_\_\_(2004). *Escritos sociológicos*. (Agustín González Ruiz, trad.). Madrid: Ediciones Akal.

Adorno, T.W. y Horkheimer, M. (1969). *La sociedad. Lecciones de sociología*. (Floreal Mazía e Irene Cusien, trads.). Argentina: Editorial Proteo. (Obra original publicada en 1966 ).

Agamben, G. (2011). *La desnudez*. (Mercedes Ruvituso y María Teresa D' Meza, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Aguilera, V. (1966). *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Allouch, J. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. (Silvio Mattoni, trad. ). Argentina: Ediciones Literales.

Apollinaire, G. (2008). *Crónicas del cubismo (1905-1918)*. (Lucía Dorin, trad.). Argentina: Editorial Leviatán.

Aragon, L. (1981). *Écrits sur l' art modern*. Paris: Flammarion.

Arnheim, R. (1982). *El cine como arte*. (Enrique L. Revol, trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 1933 ).

Artaud, A. (1999). *Van Gogh. El suicidado por la sociedad*. (Marco Antonio Campos, trad.). México: Factoria Ediciones. (Obra original publicada en 1947 ).

Aspelund, K. (2009). *Fashioning Society. A Hundred Years of Haute Couture by Six Designers*. New York: Fairchild Books.

Aynsley, J. (2004). *Pioneers of Modern Graphic Design. A Complete History*. Great Britain: Octopus Publishing Group Ltd.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. (Ernestina de Champourcín, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Banham, R. (1970). *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger Publishers. (Obra original publicada en 1960 ).

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. (Joaquim Sala-Sanahuja, trad.). Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_(2003). *Ensayos críticos*. (Carlos Pujol, trad.). Argentina: Seix Barral.

Bataille, G. (1969). *Documentos*. (Inés Cano, trad.). Venezuela: Monte Avila Editores. (Obra original publicada en 1929-1930 ).

\_\_\_\_\_(2008). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. (Silvio Mattoni, trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. (Alcira Saavedra, trad.). Valencia: Artes Gráficas Soler. (Obra original publicada en 1863).

\_\_\_\_\_(2012). *Dibujos y fragmentos póstumos*. (Ernesto Kavi, trad.). Barcelona: Sexto Piso.

Baudrillard, J. (1989). *The Consumer Society. Myths & Structures*. (George Ritzer, Trans.). Great Britain: Sage Publications. (Obra original publicada en 1970).

\_\_\_\_\_(1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. (Carmen Rada, trad.). Venezuela: Monte Avila Editores. (Obra original publicada en 1976).

- \_\_\_\_\_ (1997). *El sistema de los objetos* (Francisco González Aramburu, trad.). México: Siglo veintiuno editores. (Obra original publicada en 1968).
- Benjamin, W. (1970). *Brecht: Ensayos y conversaciones* (Mercedes Rain, trad.). Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Tentativas sobre Brecht*. (Jesús Aguirre, trad.). España: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. (Jesús Aguirre, trad.). España: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. (traducción Roberto Blatt). España: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. (Andrés E. Weikert, trad.). México: Editorial Itaca. (Obra original publicada en 1936).
- \_\_\_\_\_ (2005). *Libro de los pasajes*. (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trads.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1926).
- Bergson, H. (1900). *Materia y memoria*. (Martín Navarro, trad.). Madrid: Establecimiento Tipográfico de A. Pérez y Compañía. (Obra original publicada en 1896).
- \_\_\_\_\_ (1972). *El pensamiento y lo moviente*. (M.H. Alberti, trad.). Buenos Aires: Editorial La Pleyede. (Obra original publicada en 1935).
- \_\_\_\_\_ (1985a). *La evolución creadora*. (María Luisa Pérez Torres, trad.). Barcelona: Editorial Planeta De Agostini. (Obra original publicada en 1907).
- \_\_\_\_\_ (1985b). *La risa*. (Plaza & Janes Editores, trad.). Madrid: Sarpe. (Obra original publicada en 1900).
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo veintiuno editores.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. (Genoveva Dieterich, trad.). Barcelona: Alba Editorial.
- Breton, A. (1965). *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Éditions Gallimard. (Obra original publicada en 1928).

- Buchloh, B. (2000). *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. London: MIT Press.
- Bürger, P. (2000) *Teoría de la vanguardia*. (Jorge García, trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- Buytendijk, F.J.J. (1962). *Pain. Its Modes and Functions*. (Eda O' Shiel, Trans.) USA: University of Chicago Press.
- Călinescu, M. (2016). *Cinco caras de la modernidad*. (Francisco Rodríguez Martín, trad.). Madrid: Technos.
- Canetti, E. (2005). *Masa y poder*. (Horst Vogel, trad.). Barcelona: Muchnik Editores.
- Cardullo, B. & Knopf, R. (Ed.) (2001). *Theater of the Avant-Garde. A Critical Anthology*. USA: Yale University Press.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*. USA: Harvard University Press.
- Cioran, E. (1993). *La caída en el tiempo*. (Carlos Manzano, trad.). España: Tusquets Editores.
- Clark, K. (1956). *The Nude. A Study in Ideal Form*. USA: Princeton University Press.
- Cocteau, J. (1950). *Le rappel à l'ordre. Oeuvres complètes*. Paris: Marguerat.
- \_\_\_\_\_ (1964). *La difficulté d'être*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Coriat, B. (2000). *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. (Juan Miguel Figueroa Pérez, trad.). México Siglo veintiuno editores. (Obra original publicada en 1979).
- Cottingham, D. (2013). *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Debroise, O. (2005). *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Editorial Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. (Alberto Cardín, trad.). Madrid: Ediciones Júcar. (Obra original publicada en 1968).

- \_\_\_\_\_ (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. (Irene Agoff, trad.). Buenos Aires: Amorrortu. (Obra original publicada en 1967).
- Descartes, R. (2002). *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*. (Manuel García Morente, trad.). Madrid: Tecnos.
- Desnos, R. (1978). *Nouvelles Hebrides et autres textes, 1922-1930*. Paris: Gallimard.
- Dickerman, L. & Witkovsky, M.S. (Eds.) (2005). *The Dada seminars*. Washington, DC: National Gallery of Art/Distributed Art Publishers.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. (Horacio Pons, trad.). Argentina: Manantial.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. (Inés Bértolo, trad.). Madrid: Antonio Machado.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Great Britain: Northumberland Press Limited.
- Durkheim, E. (1984). *The Division of Labor in Society*. (Lewis A. Coser, Trans.). New York: Free Press. (Obra original publicada en 1895).
- \_\_\_\_\_ (2006). *Sociología y filosofía*. (José María Bolaño, trad.). Granada: Editorial Comares.
- Erjavec, A. (Ed.). (2015). *Aesthetic Revolutions and the Twentieth-Century Avant-Garde Movements*. USA: Duke University Press.
- Estivals, R., Gaudy, J.-C. Vergez, G. (1968). *L'Avant-Garde. Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre*. Paris: Bibliothèque Nationale.
- Ferenczi, S. (1956). *Sex in Psycho-analysis*. (Caroline Nexton, Trans.). New York: Dover Publications.
- Foster, H. (1993). *Compulsive Beauty*. USA: The MIT Press.
- \_\_\_\_\_ (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. (Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal.

- \_\_\_\_\_ (2006). *Prosthetic Gods*. USA: The MIT Press.
- Foucault, M. (1999). *Vigilar y castigar*. (Aurelio Garzón del Camino, trad.). Barcelona: Circulo de lectores.
- \_\_\_\_\_ (2006). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. (Francisca Perujo, trad.). México: Siglo veintiuno editores.
- Freud, S. (1969a). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. (Luis López-Ballesteros, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1969b). *Totém y tabú*. (Luis López-Ballesteros, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. (Luis López-Ballesteros, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Psicología de las masas y otros ensayos*. (Luis López-Ballesteros, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1978). *Introducción al psicoanálisis*. (Luis López-Ballesteros, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2002). Sobre los recuerdos encubridores. En J. L. Etcheverry (Traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 291-315). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1999).
- \_\_\_\_\_ (2003a). Acciones obsesivas y prácticas religiosas. En J. L. Etcheverry (Traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. 9, pp. 97-109). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1907).
- \_\_\_\_\_ (2003b). Carácter y erotismo anal. En J. L. Etcheverry (Traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. 9, pp. 149-158). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1908).
- \_\_\_\_\_ (2004). Recordar, repetir y reelaborar. En J. L. Etcheverry (Traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. 12, pp. 145-157). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).
- \_\_\_\_\_ (2006). *El malestar en la cultura*. (Ramón Rey Ardid, trad.). Madrid: Alianza Editorial.

- Gibson, J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. USA: Cornell University.
- Giedion, S. (1970). *Mechanization Takes Command. A Contribution To Anonymous History*. New York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. USA: Harvard University Press.
- Gombrich, E.H. (1997). *La historia del arte*. (Rafael Santos Toroella, trad.) Madrid: Editorial Debate.
- Greenberg, C. (2002). Vanguardia y kitsch. En *Arte y cultura. Ensayos críticos*. (Justo G. Beramendi, trad.). (pp. 15-34). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gronberg, T. (1998). The Art of the Shop-Window. *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris* (pp. 80-113). Great Britain: Manchester University Press.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. (Desiderio Navarro, trad.). Valencia: Pretextos.
- Harnecker, M. (2005). *Los elementos elementales del materialismo histórico*. México: Siglo xxi.
- Hazlitt, W. (2003). On Fashion. In Kim K.P. Johnson, Susan J. Torntore, Joanne B. Eicher (Eds.), *Fashion Founders. Early Writings on Fashion and Dress* (pp. 73-77). United Kingdom: Berg.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre estética*. (Alfredo Brotóns Muñoz, trad.). Madrid: Akal . (Obra original publicada en 1832-1845).
- \_\_\_\_\_. (1999). *Fenomenología del espíritu*. (Wenceslao Roces, trad.) España: Fondo de Cultura Económica.
- Hermand, J. & Trommler, F. (1988). *Die Kultur der Weimarer Republik*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Hine, L.W. (1992). *Photo Story. Selected Letters and Photographs of Lewis W. Hine*. USA: Smithsonian Institution Press.

- Freytag-Loringhoven, E., Hjartarson, P. I., & Spettigue, D.O. (1992). *Baroness Elsa*. Ottawa: Oberon Press.
- Hopkins, D. (Ed.). (2006). *Neo-avant-garde*. The Netherlands: Editions Rodopi B.V.
- Huelsenbeck, R. (2000). *En Avant Dada*. (Horst Rosemberg, trad.). Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Jean, M. (Ed.). (1980). *The Autobiography of Surrealism. The Documents of 20th Century Art*. New York: The Viking Press.
- Jünger, E. (1998). *La emboscadura*. (Andrés Sánchez Pascual, trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_\_. (1993). *El trabajador: dominio y figura*. (Andrés Sánchez Pascual, trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- Kester, B. (2002). *Film front Weimar: Representations of the First World War in German Films from the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University.
- \_\_\_\_\_. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. (Héctor Grossi, trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- \_\_\_\_\_. (1998). *The Duty and Distraction Salaried in Weimar Germany Masses*. (Quintin Hoare, trad.). London: Verso.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Estética sin territorio*. (Jarque Viente, trad.). España: Artes Gráficas Soler.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico por una teoría de desplazamientos*. (Cristina Zelich, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Kristeva, J. (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. (Mariela Sánchez Urdaneta, trad.). Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Poderes de la perversión*. (Nicolás Rosa, trad.). México: Siglo veintiuno editores.

- La Mettrie, J.O. (2000). *El hombre máquina y El arte de gozar*. (Agustín Izquierdo y María Badiola, trad.). Madrid: Valdemar. (Obra original publicada en 1748).
- Lacan J. (1977). *Las formaciones del inconsciente*. (José Sazbón, trad.). Argentina: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_(1971). *Escritos I*. (Tomás Segovia, trad.). México: Siglo veintiuno editores.
- \_\_\_\_\_(1983). *Libro 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Ediciones Paidós.
- \_\_\_\_\_(2006). *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. (Juan Luid Delmont-Mauri y Julieta Sucre, trads.). Buenos Aires: Paidós Editorial.
- Lamarck, J.B. (1986). *Filosofía Zoológica*. (José González Llana, trad.). Barcelona: Editorial Alta Fulla. (Obra original publicada en 1876).
- Le Bon, G. (2000). *Psicología de las masas*. (Florencio Jiménez Burrillo, trad.). Madrid: Ediciones Morata.
- Léger, F. (1965). *Funciones de la pintura*. (Antonio Álvarez, trad.). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. (María Luz Rodríguez Olivares, trad.). Madrid: Akal.
- Lukács, G. (1975). *Historia y consciencia de clase*. (Manuel Sacristán, trad.). Barcelona: Grijalbo. (Obra original publicada en 1923).
- Mann, P. (1991). *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Marcel, G. (1957). *Diario metafísico*. (José Rovira Armengol, trad.). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Marcuse, H. (1965). *Eros y civilización*. (Juan García Ponce, trad.). México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. (E. Bulygin y E. Valdés, trads.). Argentina: Editorial Sudamericana.

- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. (G. Gómez y N. Hernández, trad.). Barcelona: Mondadori Editore.
- Marx, K. (1990). *El capital: Libro I Capítulo VI (inédito)*. (Pedro Scaran, trad.). México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_(2002). *El capital I*. (Juan Miguel Figueroa, trad.). Barcelona: Ediciones Folio.
- Marx, K. & Engels, F. (1997). *Manifiesto comunista*. (Prólogo de Francisco Fernández Buey). España: *El Viejo Topo*.
- \_\_\_\_\_(1949). *Biografía del manifiesto comunista*. (Prólogo de W. Roces). México: Editorial México.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. (Teresa Rubio de Marin-Retortillo, trad.). Madrid: Editorial Tecnos.
- McLuhan, M. (1971). *Contraexplosión*. (Isidoro Gelstein, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- \_\_\_\_\_(1994). *Understanding Media. The Extensions of Man*. USA: The MIT Press.
- Michel, W. (1969). *Wyndham Lewis on Art. Collected Writings 1913-1956*. Great Britain: Publisher by Funk & Wagnalis.
- Möbius, H. (2000). *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. (Gonzalo Vélez y Cristina Zelich, trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Morin, E. (1974). *El hombre y la muerte*. (Abraham Vélez de Cea, trad.). Barcelona: Editorial Kairós.
- \_\_\_\_\_(2001). El encanto de la imagen. En *El cine o el hombre imaginario*. (21-47). Barcelona: Paidós.
- Mumford, L. (1992). *Técnica y civilización*. (Constantino Aznar de Acevedo, trad.). España. Alianza Universidad.

- \_\_\_\_\_ (2011). *El pentágono del poder. El mito de la máquina (dos)*. (Javier Rodríguez Hidalgo, trad. ). España: Editorial Pepitas de calabaza.
- Murphy, R. (2004). *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. United Kingdom: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Nadeau, M. (1970). *Histoire du surréalisme*. Paris: Editions du Seuil.
- Nixon, M. (Ed.). (2002). *Eva Hesse. October Files 3*. USA: The Mit Press.
- Oldenburg, C. (1967). *Store Days: Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*. New York: Something Else Press.
- Ollman, B. (1976). *Alienation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ong, W. J. (2007). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. (Angélica Scherp, trad.). Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (1966). La deshumanización del arte. En *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*. (pp. 353-386). Madrid: Revista de Occidente.
- Otto, E. (2009). Designing Men: New Visions of Masculinity in the Photomontages of Herbert Bayer, Marcel Breuer, and Lászlo Moholy-Nagy. In R. Saletnik J. & R. Schuldenfrei (Eds.), *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. USA: Routledge.
- Otto, R. (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. (Fernando Vela, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. (Manuel Abella, trad.). Madrid: Editorial Trotta.
- Paret, P. (1991). (Ed.). *Creadores de la Estrategia Moderna. Desde Maquiavelo a la Era Nuclear*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Paz, O. (1966). *Estrella de tres puntas. Andre Breton y el surrealismo*. México: Editorial Vuelta.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo. (Obra original publicada en 1972).

- Phillips, C. (Ed.). (1989). *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings 1913-1940*. New York: Arcata Graphics.
- Pincus-Witten, R. (1987). *Postminimalism into Maximalism: American Art (1966-1986)*. USA: UMI Research Press, Ann Arbor.
- Platón (1982). *El banquete/Fedón*. (Luis Gil, trad.). Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Diálogos, III*. (Carlos García Gual, trad.). Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Teeteto*. (Manuel Balasch, trad.). Barcelona: Antropos.
- Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. (Rosa Chacel, trad.). Madrid: Revista de Occidente.
- Polan, B. & Tredre, R. (2009). *The Great Fashion Designers*. New York: Berg.
- Pontalis, J. B. (1978). *Entre el sueño y el dolor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Poore, C. (2007). *Disability in Twentieth-Century German Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Porter, R. (1999). *The Greatest Benefit to Mankind. A Medical History of Humanity*. USA: Harper Collins Publishers Ltd.
- Prinzhorn, H. (1972). *Artistry of the Mentally Ill*. (Eric von Brockdorff, Trans.). USA: Springer-Verlag Inc.
- Rainer, Y. (1974). *Work 1961-73*. New York: New York University Press.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y política*. (Horacio Pons, trad.). Argentina: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El malestar en la estética*. (Miguel Petrecca, Lucia Vogelfang, Marcelo G. Burello, trads.). Argentina: Capital intelectual.
- Read, H. (1965). *The Origins of Form in Art*. Great Britain: Horizon Press.
- Restany, P. (1984). *La pintura moderna*. Barcelona: Ediciones de Carroggio.
- Roh, F. (1928). *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura*

- europaea más reciente*. (Fernando Vela, trad.) Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.
- Saint-Simon, C.H. (1977). *Oeuvres* (facsimil). (Vol. 5). Geneva: Slatkine. (Obra original publicada en 1868-78).
- Sanouillet, M (1973). *The Writings of Marcel Duchamp*. USA: Oxford University Press.
- Scheunemann, D. (2000). (Ed.). *European Avant-Garde: (Avant Garde Critical Studies 15)*. USA: New Perspectives.
- Schilder, P. (1958). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. (Eduardo Loedel, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Schiller, F. (1999). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. (Jaime Feijóo, trad.). Barcelona: Anthropos.
- Sebreli, J. J. (2000). *El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Simmel, G. (1988). La metrópolis y la vida mental. (Juan Zorilla, trad.) En M. Bassols, R. Donoso, A. Massolo, A. Méndez (comps.), *Antología de Sociología Urbana* (pp. 47-61). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Smith, A. (1909). *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*. New York: The Collier Press.
- Sokel, W. H. (Ed.). (1963). *Anthology of German Expressionist Drama. A Prelude to the Absurd*. United States Of America: Anchor Books.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. (Carlos Gardini, trad.). México: Alfaguara.
- Stiles, K. (Ed.). (1996). *Theories and documents of Contemporary Art*. USA: University of California Press.
- Tarde, G. (1898). *Las leyes sociales*. (G. Nuñez de Prado, trad.). Barcelona: Casa Editorial Sopena.
- Teige, K. (1982). *Arte e ideología, 1922-1933* (Sergio Corduas, trad.) Torino: Giulio Einaudi Editore.

- Torreiro, C. y Cerdán, J. (Eds.). (2005). *Documento y vanguardia*. Madrid: Catédra.
- Troy, N. J. (2003). *Couture Culture. A Study in Modern Art and Culture*. USA: The MIT Press.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema. The Logistics of Perception* (Patrick Camiller, trad.). London: Verso.
- Williams, R. (1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. (Horacio Pons, trad.). Argentina: Manantial.
- Winckelmann, J.J. (1958). *Lo bello en el arte*. (Manfred Schönfeld y Sara Sosa Miatello, trads.). Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. (Vicente Jarque, trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- Wölfflin, H. (1976). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. (José Moreno Villa, trad.). Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Reflexiones sobre la historia del arte*. (Jorge García García). Barcelona: Ediciones Península.
- Wood, P. (1999). *The Challenge of the Avant-Garde*. New Haven and London: Yale University Press.