

CORPOGRAFÍAS DEL LÍMITE. ENTRE EROS Y TÁNATOS

Lorena Amorós Blasco*

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia

RESUMO

En la Posmodernidad se ha producido una ampliación del campo de lo visual, desplegada más allá de la apoteosis barroca de la mirada que pronosticara Walter Benjamin o del triunfo del simulacro que abanderan pensadores como Jean Baudrillard. La irradiación de los mass-media ha propiciado desestimar los lugares de pensamiento cerrados, y en su lugar ha favorecido un conocimiento que empieza a difundirse fuera de los canales especializados del arte. Conscientes de esta escena contemporánea, en nuestra investigación nos detendremos en la imagen autorreferencial vinculada a la voluntad de autodestrucción desde distintas perspectivas artísticas.

El desarrollo de esta perspectiva sobre la identidad está orientado a defender nuestra hipótesis de partida, que trata de corroborar cómo la experiencia límite puede ser un dispositivo activo y generador de conocimiento, vinculado a la búsqueda de identidad y a la auto-reafirmación del sujeto.

Palavras-chave: Arte Contemporáneo, identidad, autodestrucción.

ABSTRACT

Postmodernism has produced an ampliation of the visual field, opened out beyond the baroque apotheosis foretold by Walter Benjamin or the triumph of the simulacrum defended by authors like Jean Baudrillard. Irradiation of the mass media has led dismiss closed places of thinking, and in its place it has contributed to a knowledge that begins to diffuse out of the art specific channels. Aware of this contemporary scene, we treat in our research the self-referential image linked to the will of self-destruct from different artistic perspectives. The development of this perspectives about identity is aimed at defending our hypothesis, which seeks to corroborate how the extreme experience can be an active device and generator of knowledge, linked to the search for identity and self-affirmation of the subject.

Keywords: Contemporary Art, identity, self-destruction.

*lorenamo@um.es

INTRODUCCIÓN

Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido. Por regla general, no podemos dar cuenta de ese impulso. Es incluso aquello de lo que, por definición, nunca nadie dará cuenta; pero sensiblemente vivimos en su poder (Bataille, 1997, p. 44).

En la posmodernidad se ha producido una exteriorización del campo visual, desplegada más allá de la apoteosis barroca de la mirada o del triunfo del simulacro que abanderan pensadores como Walter Benjamin o Jean Baudrillard respectivamente. La irradiación de los *mass-media* ha propiciado desestimar los lugares de pensamiento cerrados y aislados, y en su lugar ha favorecido un conocimiento que empieza a difundirse fuera de los canales especializados del arte. Conscientes de esta escena contemporánea, en permanente cambio, a lo largo del texto nos detendremos en la imagen autorreferencial vinculada a la voluntad de autodestrucción desde distintas perspectivas artísticas para defender nuestra hipótesis, la cual trata de probar "cómo la experiencia límite puede ser un dispositivo activo y generador de conocimiento vinculado a la búsqueda de identidad y a la auto-reafirmación del sujeto" (Amorós, 2006). Para ello, nos haremos eco de las distintas formas de auto-representación/auto-exposición del individuo, que ha tratado de llevar el arte y la vida a sus extremos. Tanto desde el autorretrato pictórico próximo a la muerte del artista, donde se evidencia una transformación particular de los rasgos, es decir, una especie de desestructuración del rostro, hasta proyectos actuales de autorretrato de carácter pictórico, fotográfico y performativo, donde el sujeto protagonista de modo metafórico parece preferir morir vivo a vivir muriendo (Amorós, 2005).

En nuestro argumento revisaremos los conceptos de autorrepresentación, humor y enfermedad desde una visión de carácter post-estructuralista. Al respecto, daremos cabida a las reflexiones de pensadores como Georges Bataille,

Vladimir Jankélévitch, Jean-Luc Nancy y Simon Critchley, con el fin de aproximarnos a la cartografía de un nuevo mapa de significados en relación a la imagen del autorretrato último.

1. LA AUTORREPRESENTACIÓN LÍMITE

"El autorretrato es la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de reposar, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser" (Steiner, 1998, p. 249).

Esta cita de Steiner puede servirnos como preámbulo para abordar la imagen del autorretrato último ligado a la experiencia límite que queremos subrayar. No obstante, antes de avanzar en esta cuestión, convendría señalar cómo en la contemporaneidad la idea de autorrepresentación se mantiene prácticamente sin variantes conceptuales, pero sí con algunos matices destacables en lo que respecta a la forma, dado que desde mediados del siglo pasado se ha intensificado el planteamiento que propone la equiparación de vida y obra. Teniendo en cuenta este vínculo y las raíces etimológicas del concepto de auto-retrato, formado por el prefijo griego *auto* y el término proveniente del latín *retractus*, participio de verbo *retrahere* y que podría traducirse como "traer de nuevo a la luz", "hacer revivir a uno mismo", no sería insensato afirmar que el arte contemporáneo parece un enorme autorretrato de artista, a pesar de la existencia de manifestaciones que rechazan la subjetivación del sujeto e imitan la estructura del mundo administrado donde, aparentemente, no es el yo lo que está en juego.

En las dos acepciones del término "último" que vamos a tratar, tanto en el autorretrato llevado a cabo en los momentos finales de la vida de un artista, como en el autorretrato contemporáneo ligado a la experiencia límite, puede observarse que la figura del creador se desdobra en dos figuras aparentemente contradictorias pero curiosamente complementarias entre sí: la víctima y el verdugo. Desde esta perspectiva extrema, el carácter reflexivo

de cualquier autorretrato, tradicionalmente debido a su condición especular, devuelve con respecto a las características tradicionales del género la transgresión principal, es decir, la designación del propio artista por los no valores. La herida, la enfermedad y la simulación de la muerte, dan forma al aspecto mostrado por este individuo que sufre la experiencia del dolor desde los dos lados que señalábamos: el de la víctima y el del verdugo. Así, estas respectivas posturas vitales se ponen en evidencia en un perverso ejercicio de autodomínio, y el gesto reflexivo que se sustrae con respecto a los valores que imperan en las sociedades occidentales del bienestar, conlleva una paradójica condición que tiene que ver con su exhibición, donde la agresión se proyecta simbólicamente en *el otro* (el espectador), a pesar de parecer sometida únicamente al artista por el carácter introspectivo del autorretrato.



Fig.1 - Helene Schjerfbeck, *Autorretrato*, 1945.

Como reflexiona Jean-Luc Nancy, el cuerpo se presenta como "expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia. Extensión del ahí, del lugar de fractura por donde eso puede venir del mundo" (Nancy, 2010, p. 22). Y es entonces

en ese trance de la meta-representación, donde la pantalla simbólica que proyecta esta toma de conciencia se convierte en una donación que irrumpe en el modelado de los narcisos colectivos, en las autoimágenes asociadas a los ideales del bienestar o la salud que se explotan en las industrias cosméticas de la realidad.

Teniendo presente estas cuestiones, los artistas establecen unas mismas estrategias o patrones a la hora de autorrepresentarse de forma extrema y sus respectivas obras transgreden el sistema artístico que vive de la reproducción de objetos. A tal efecto, apenas existen diferencias en el resultado final de una obra infográfica de Orlan como *Selft-Hybridations* (1998) y *Foc* (1994), una pieza de Marcel.Í Antúnez-Roca. Lo mismo sucede si comparamos las *Body Suspensions* (1981) de Stelarc con la fotografía de David Nebreda, *El hilo de la madre* (1989-1990). En ellas, el tipo de mortificación a la que los dos artistas se someten es parecido aunque sus



Fig.2 - Orlan, *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*, 1993.

discursos difieran. Consiguientemente, como comentábamos, la idea de autorretrato poco ha variado entonces, aunque sí sus formas si nos remitimos a sus orígenes. Así lo asegura el *art charnel* de Orlan, el caso más radical en este sentido y ahora también más

conocido, cuando afirma:

Mi trabajo se puede considerar como un trabajo clásico de autorretrato; clásico, aún cuando en un principio se realiza con ordenadores, pero, ¿qué se puede decir cuando se trata de inscribirlo en la carne de forma permanente? En lo que a mí se refiere yo hablaré de un "arte carnal", entre otras cosas para diferenciarme del arte corporal, aunque con frecuencia esté unido a él. Para mí se trata de llevar el arte y la vida a sus extremos (Orlan, 1996, p. 60) .

La artista le devuelve al rostro humano, entendido como palimpsesto orgánico, la importancia que éste había perdido como receptáculo de la identidad desde la proliferación de las acciones y performances de los Accionistas vieneses y del Body Art hasta nuestros días, donde prima la presentación del cuerpo del autor como material con la intención de dotar a la obra de una mayor expectación y veracidad. Pese a ello, el rostro que

nos muestra Orlan ya no es el que era, no es un "objeto privilegiado" en el sentido de intocable y depositario de la identidad tradicional. Como diría Vladimir Jankélévitch, ella "ahonda y hurga bajo su apariencia, perforando la corteza y penetrando a través de la envoltura, para poner al descubierto el reverso del anverso y el otro lado de las cosas, con el fin de encontrar así la osamenta que la epidermis disfraza" (Jankélévitch, 2002, p. 56).

Esta forma propuesta por Orlan de romper con la unicidad imperante de la identidad nos remite a los últimos autorretratos de pintores como Otto Dix, Helene Schjerfbeck, Pablo Picasso o Paul Klee, donde la deconstrucción a la que vemos sometidos los rostros, no es sinónimo de ruptura sino de libertad, es decir, de una progresiva transformación morfológica. Un rasgo asimismo evidente en los autorretratos de Antonin Artaud, Francis Bacon o Arnulf Rainer.



Fig.3 - Orlan, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel...*, séptima operación quirúrgica-performance realizada en Nueva York 21 de noviembre de 1993.

<http://www.orlan.eu/works/performance-2/>

Desde el punto de vista de Orlan, sólo desde una perspectiva radical se puede aportar algo nuevo al concepto de identidad.

Es cierto que a pesar de no estar de acuerdo en muchos de los aspectos de su trabajo, es una visión que compartimos, ya que, bien se trate del cuerpo en general o del rostro en particular, es necesario un ataque a la somnolienta homogenización de la identidad para abrir nuevos espacios de conocimiento y discutir sobre nuevos posicionamientos contemporáneos, sin dejarnos arrastrar por los binomios verdadero y falso o bueno y malo, que únicamente entorpecen la pluralidad de las interpretaciones. De ahí la pertinencia de la representación de un autorretrato estridente alejado del espacio artístico "doméstico-conformista" y mercantilista, con el fin de generar un pensamiento que forje un espacio de duplicidad, reacio a reducir las prácticas extremas o los cuerpos explícitos a esa especie de tanatofilia contemporánea de la que habla y critica Paul Virilio.

2. EL HUMOR CRUEL

"Lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno" (Baudelaire, 1998, p. 23).

Lo cómico resulta clave en el discurso y en el proceso de las obras que elaboran

determinados artistas que nos parece oportuno referir para aproximarnos a la cartografía del autorretrato último que propone nuestra investigación. En este sentido, es importante hacer hincapié en el curioso misterio que se da en la risa, al provenir ésta, como apunta Georges Bataille, "del hecho de que nos regocijamos de algo que pone en peligro el equilibrio de la vida" (Bataille, 2002, p. 127). Esta afirmación alude al esquema bergsoniano de *La risa*, es decir: "lo mecánico apropiándose de lo vivo" (Bergson, 2003, p. 12). La serie fotográfica de Hippolyte Bayard, que lleva el título de *Le Noyé* (1840) reseña en el plano artístico este mismo esquema, lo cual implica un juego de asociaciones y disociaciones relacionadas con lo trágico, donde entra en juego lo real, la ficción y el artificio.

En las tres variaciones de la imagen, Bayard no dudó en actuar de forense de sí mismo, controlando cuidadosamente la forma de exponerse con el fin de criticar el ámbito social y artístico de la época. Por entonces, todo reconocimiento como inventor independiente de la fotografía iba dirigido a Daguerre, cuando él mucho antes había realizado positivos directos con la cámara. De ahí que posando irónicamente como cadáver, Bayard encuentre la forma más adecuada de reafirmarse, provocar y reivindicar su trabajo.

Ciertos autorretratos pictóricos de James Ensor (1860-1949), aluden asimismo a esta tilde humorística-macabra. Por ejemplo, en su obra *Les cuisiniers dangereux* (1896)



Fig.4 - Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, 1840.
<http://www.ivasfot.com/2011/08/hippolyte-bayard/>

hace una parodia de las cenas de artistas reconocidos de la época. En el cuadro se autorrepresenta haciendo gala de su personalidad tragicómica, como una víctima de la persecución, de la calumnia y de la incompreensión de su entorno. En esta ocasión, su cabeza reposa sobre un plato junto a un arenque ahumado y el rótulo "Art Ensor", permitiendo un juego de palabras basado en la similitud fonética de ambas palabras ("hareng saur" y "art Ensor") y haciendo referencia explícita a los ataques dirigidos contra su pintura.

Mi retrato en el año 1960, un grabado de 1888, es igualmente una obra paradigmática de esta actitud tragicómica. En ella se representa a sí mismo presagiando la descomposición de su cuerpo, no obstante, en la actualidad existen otros paradigmas más extremos.



Fig.5 - *Visiting Hours*, 1992, Sick. *The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (Kirby Dick, 1997).

El caso de Bob Flanagan es significativo en este sentido. El film de Kirby Dick *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997), un documental que explora la vida y la obra del artista hasta su fallecimiento, evidencia la utilización del "humor-destrucción" como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte. La sátira es la forma de exposición que Flanagan elige para presentarse al mundo y combatir los sentimientos compasivos que genera su condición de enfermo de fibrosis quística. Una enfermedad que padecía desde los dieciocho meses de edad.

A lo largo de toda la película, donde se indaga asimismo en la relación con

Sheree Rose -su compañera dominante- en relación al masoquismo consensuado de ambos, puede sentirse el efecto analgésico de esta especie de humor negro, que desde la enfermedad posibilita una relación comunicativa y reaccionaria con el espectador.

La búsqueda desesperada del placer como afirmación de la propia existencia se lleva a cabo a través de continuas dosis de humor, más allá de una conducta meramente autodestructiva.

La comicidad se impone al sufrimiento y actúa de lenitivo, constatando su acción antidepresiva, que no surte efecto mortificando el yo, sino mediante una relación de conocimiento de nosotros mismos. Como señala Simon Critchley, es una relación profundamente cognitiva con

nosotros y el mundo, que nos recuerda "la modestia y la limitación de la condición humana, una limitación que no apela una afirmación trágico-heroica, sino al reconocimiento cómico y risible" (Critchley, 2010, p. 134). *Sick* lo prueba sin concesiones, constituyendo un crudo ejercicio de autorreflexión, donde el humor posibilita un tipo de conocimiento que trasgrede los límites impuestos por el discurso de la experiencia colectiva.

Así pues, teniendo en cuenta las obras de estos artistas, podemos afirmar que los aspectos de la degradación auto-aceptada para crear situaciones cómicas están relacionados con la agresión

y, por ende, con una voluntad de autodestrucción. El humor se convierte entonces en un componente esencial de sus obras por su alto potencial subversivo. Un potencial capaz de desestabilizar el orden público y protestar contra los ideales preestablecidos de la sociedad.

3. LA ENFERMEDAD MÁS ALLÁ DEL ROMANTICISMO

"Más aún que de la muerte, soy dueño de mi dolor" (Artaud, 1991, p. 31).

Una cuestión reseñable en el entrettejido de nuestra investigación, es cómo bajo un estado límite, consecuencia de algún tipo de enfermedad o accidente sufridos, los artistas no ven mermadas sus fuerzas y continúan produciendo como si tal estado los redimiese. Son los casos más conocidos de Vincent van Gogh, Antonin Artaud, Paul Klee, Frida Kahlo y, más contemporáneamente, de David Nebreda, Bob Flanagan, Hannah Wilke, Katarzyna Kozyra o Jo Spence. Sobre este aspecto se ha hablado mucho durante el Romanticismo. Además, en esta época, la enfermedad se entendía como medio para llegar a una síntesis más elevada e incluso capaz de dotar al individuo de una sensibilidad mayor a punto de transformarse en un poder superior. Sin embargo, hoy en

día, el enfermo que exaltaban Baudelaire o Novalis es considerado casi una inmundicia carnal debido al lugar que ocupa la higiene en la sociedad. De ahí el valor transgresivo de estos artistas contemporáneos y las controversias que generan en la colectividad, pues desactivan la asociación ideológica del culto a un cuerpo sano y la higiene social que encubre la realidad. Sus obras pueden interpretarse como una metáfora del desorden social, como afección o patología. En ese contexto, el organismo individual infecta el cuerpo social, tanto por su presencia obscena o abyecta, como por la huella sobre el convencionalismo de la felicidad colectiva. El efecto será una interferencia en el límite, en el extremo, un extrañamiento sobre la superficie continua y pulida de la materia.

Al respecto, Hannah Wilke, una de las artistas feministas más incomprendidas por las propias feministas, cuando se le detectó un linfoma, quiso dejar constancia de forma autorreferencial de las etapas de su tratamiento de quimioterapia en su serie póstuma *Intra-Venus* (1993). La serie consta de varios autorretratos en acuarela realizados con los cabellos que poco a poco se le iban cayendo a causa del tratamiento y de trece fotografías de gran formato. En ellas, la artista muestra su cuerpo enfermo despojado de toda ilusión,



Fig.6 - Hannah Wilke: *Intra-Venus Series #3*, August 17 and August 9, 1992.

desprovisto de toda sublimación. El linfoma de Wilke parece ser su nueva identidad, su seña más reconocible. El símbolo de la belleza femenina, presente en series fotográficas anteriores, se convierte en presencia de una muerte anunciada, de una carnalidad en decadencia. A través de poses francas y de claros gestos formales en clave de humor, la artista propone al espectador una nueva imagen de la enfermedad en el contexto feminista.

Su obra ha trascendido como una prueba de resistencia, huyendo de sentimentalismos y dejando signos de su visión del arte y de su pensamiento de forma irónica. Por ello, a pesar de ser extremadamente abrumadora, resulta insistentemente positiva, como en el caso de Bob Flanagan.

La artista polaca Katarzyna Kozyra, una de las artistas feministas más importantes de la Europa postcomunista, también quiso dejar constancia de su tratamiento contra el cáncer en su instalación *Olympia*. En la primera imagen de las tres fotografías que forman esta instalación de 1996, la artista se presenta al espectador en el mismo escenario en el que la *Olympia* (1863) de Manet recibía a un cliente. En la segunda imagen de la instalación, Kozyra se muestra tumbada sobre una camilla de hospital, acompañada de un enfermero y mostrando las progresivas secuelas de la quimioterapia. Es curioso cómo en ambos casos, los cuerpos forman parte de un estado de dependencia, es decir: si la cortesana dependía del oficio de la prostitución, Katarzyna Kozyra depende de la medicina. De ahí que con este trabajo la artista pretendiese retar a la mirada masculina y subvertir el silencio que rodea a la enfermedad.

Estas cuestiones pueden encontrarse asimismo en la obra fotográfica de la artista inglesa Jo Spence, cuyo trabajo consistió en desmitificar el cuerpo femenino a partir de un amplio programa de supervivencia que la propia artista elaboró para afrontar su enfermedad. La serie *Narratives of Disease* (1990), es una muestra de este empeño de superación y de confrontación. En la serie, la artista documenta su enfermedad

y la hace visible a través de sus cicatrices, no obstante, no se presenta como víctima sufriente o estigmatizada sino como una persona que acepta su enfermedad y como artista, se muestra al mundo a través de su obra.

La enfermedad, entonces, viene a ser otra forma de auto-reafirmación del sujeto empeñado en autodefinirse y dejarse ver a la sociedad tal como es por aparatosa que sea su situación. Los cuerpos que protagonizan este nuevo espacio, conscientes de su destino de finitud, se ofrecen al mundo con una identidad herida. En términos de Nancy, propician "la otra manera de agotar el cuerpo, de utilizar su sentido, de exhalarlo, de derramarlo, de desbridarlo, de abandonarlo, expuesto en carne viva" (Nancy, 2010, p. 55). La enfermedad, en tanto que experiencia del "cuerpo-en-riesgo", dibuja el límite que, en contradicción con los relatos sociales, ha de ser revisado y puesto a prueba en todo momento.

Llegados a este punto, si reflexionamos sobre las obras de los creadores, podemos destacar que en esta "salida a la arena del circo" (Adorno, 1983, p. 33) los artistas se autorrepresentan mostrando la cara no higiénica y aquella que niega la sociedad. Es decir, intentan "hablar a favor de aquello que oculta la cortina", ya que, para poder subsistir en medio de una realidad tenebrosa como la nuestra, los artistas que no quieren vender sus obras como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Precisamente por ello, prefieren en lugar de vivir muertos, morir viviendo, recurriendo a las formas más drásticas de materialización y exhibición de sus proyectos autorreferenciales, con el fin de conseguir algo de inmortalidad en este perverso acto de autorreafirmación y, por tanto, de auto-conocimiento de sí mismos.

De este modo, me atrevería a concluir afirmando que la imagen del autorretrato último, desde el autorretrato pictórico próximo a la muerte del artista hasta proyectos actuales de autorretrato, se

trata de una imagen impregnada de una voluntad de autodestrucción. Una voluntad que deviene auto-representación en el contexto de la experiencia límite, donde el conocimiento determinado por el autorretrato nos remite al impulso autodestructivo del mito clásico de Narciso. Ahora bien, un Narciso herido que se aleja de Eros para acercarse a Tánatos y devolvemos una definición de sí mismo que no coincide con la que nos impone la sociedad, ligada al bienestar.

Publishing limited.

Bibliografía

- Amorós, L. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Cendeac: Murcia.
- Amorós, L. (2006). Ante la bofetada de lo real, en *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset. 297, pp. 26-42.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Araud, A. (1991). *Van Gogh: El suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de dios*. Madrid: Fundamentos.
- Baudelaire, C. (1998) *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2002). *La oscuridad no miente*. Madrid: Taurus.
- Bergson, H. (2003). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Clair, J. (1999). *Elogio de lo visible*. Barcelona: Seix Barral.
- Critchley, S. (2010). *Sobre el humor*. Torrelavega: Quálea.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. Valencia: Pretextos.
- Nancy, J.L. (2010). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Nietzsche, F. (1997). *Así hablaba Zaratustra*. Barcelona: Edicocomunicación.
- Steiner, G. (1998) *Presencias Reales*. Barcelona: Destino.
- VV.AA. (1996) *Ceci est mon corps...Ceci est mon logiciel...This is my body*. London: Black Dog