

CUEKPO  
ENTADO









COLECCIÓN TEA

# EL CUEKPO INVENTADO

17 nov 10 > 13 feb 11



COLECCIÓN TEA

# EL CUEKPO INVENTADO

TEA Tenerife Espacio de las Artes  
17 nov 10 > 13 feb 11



**Ricardo Melchior Navarro**  
Presidente del Cabildo de Tenerife

El cuerpo humano posee la propiedad del atractivo de aquello que aunque nos resulte cercano puede parecer en buena medida también desconocido. Todos somos cuerpo y nos identificamos en él, aunque no siempre somos capaces de reconocer sus múltiples aspectos y posibilidades, entre los que se encuentra una extraordinaria vertiente artística, como es la que se puede hallar en un modelo realmente singular.

Esta exposición nos habla de ello, de la cara más atractiva de la anatomía humana, de la que nos ofrece la inspiración del artista, la de aquel que sabe extraer del plano físico un significado sentimental y transmitirlo a los demás. Si el arte commueve, el que surge de la propia figura del hombre también turba y emociona de una manera singular.

Esas son las impresiones que asaltan al espectador de este conjunto de obras reunidas por TEA Tenerife Espacio de las Artes, originales de autores de genialidad contrastada. En todas ellas coincide el cuerpo, pero no en la forma más común sino de una manera expuesta, con la que se pretende demostrar que existen otras visiones menos definidas de un arquetipo aparentemente perfecto. Todas ellas son válidas y también reales.

Con esta convocatoria continúa su marcha el plan concebido por el Cabildo a la hora de crear TEA, que no es otro que ofrecer a los tinerfeños una nueva oportunidad de acercarse a la cultura, al arte y al conocimiento, herramientas fundamentales para el enriquecimiento personal. Los beneficios de esa política se aclaran más cada vez que este centro –una obra de arte en sí mismo– acoge en sus salas una actividad que contribuye a fortalecer la base cultural de la sociedad isleña.

Porque TEA viene desplegando un dinamismo notable con el que cumple su papel de auténtica referencia en el ámbito del Archipiélago. Este presente innegable dará paso a un futuro sin duda venturoso. Esa es la idea: incidir en la promoción de la actividad ligada a la cultura y atraer hacia ella a los tinerfeños, a quienes se ofrece el acceso a unos medios hasta ahora muy difíciles de alcanzar.

Esta es una exposición sugerente y llena de interés por la que debemos felicitar a sus inspiradores.



**EL CUERPO INVENTADO | 11**

Yolanda Peralta Sierra

**LA BELLEZA DEL CUERPO EN LAS OBRAS DE MARY WOLLSTONECRAFT  
SHELLEY Y SUS ACTUALES CONTINUADORAS | 23**

Javier González de Durana

**EL CUERPO RESUCITADO | 33**

Paloma Tudela Caño

---

**FRAGMENTACIONES Y MUTILACIONES | 36**

**ENCORDAMIENTOS, METAMORFOSIS Y ARTIFICIOS | 56**

**EL INCONSCIENTE CORPORAL | 84**

---

**LISTADO DE OBRAS | 111**

**ENGLISH TRANSLATION | 115**



Y además, en realidad, la anatomía, por ejemplo, ya no existía, hacía falta reinventarla y llevar a cabo su propio asesinato con la ciencia y el método de un gran cirujano.

Guillaume Apollinaire, “Pablo Picasso”, *Montjoie!*,  
14 de marzo de 1913.

En el arte el cuerpo lo ha sido todo: escenario, laberinto, espejo, laboratorio, campo de batalla, terreno de juegos, signo, símbolo y metáfora. Y es que, como afirmaba el crítico de arte Maurice Raynal, los artistas rehacen el cuerpo humano, reinventando nuestra realidad corporal. Desde las primeras vanguardias artísticas hemos asistido al aumento de la complejidad en las representaciones de lo corpóreo y al progresivo abandono de su imagen de unidad, dejando paso a los fragmentos, los órganos y las anatomías parciales.

## El inconsciente corporal

En 1929 los surrealistas elaboraron un mapa del mundo<sup>1</sup>, proponiendo una nueva relectura del mismo, según la importancia que le daban a cada una de las regiones geográficas. De la misma forma, emprendieron también la tarea de rediseñar el cuerpo humano estableciendo una nueva cartografía anatómica basada en lo sexual. El cuerpo humano quedaba convertido en el laboratorio en el que los surrealistas, siguiendo la fórmula propuesta por Breton, experimentaron en busca de la belleza convulsa. “*La beauté* –escribía Breton en su obra *Nadja*– *sera convulsive ou ne sera pas*”. La convulsión se convertía así en la condición única para la aparición de la belleza y las transmutaciones corporales, basadas en la dislocación del cuerpo para su posterior reconstrucción, en una de las herramientas para llegar a ella.

A partir de la reorganización de las partes se pretendía recrear una imagen corporal que fuera capaz de revelar su naturaleza profunda. Los límites corpóreos se confunden y las

---

<sup>1</sup> Denominado *El mapa del mundo en la época de los surrealistas*, fue publicado en 1929 por la revista *Variétés*.

partes se deshacen, los órganos se redistribuyen en una nueva configuración anatómica y la cabeza pierde, en ocasiones, su preeminencia para confundirse con el cuerpo y con el sexo antes de desaparecer por completo.

En uno de sus cuentos, escrito a finales del XIX, Alphonse Allais narra la historia de un cirujano americano, que tras descubrir que su mujer le engaña con otro hombre, decide cumplir un deseo escrito por ésta en una carta dirigida a su amante: *Estar siempre contigo, no separarme nunca de ti, que nosotros dos seamos uno sólo*. Durante una cena en la que anestesia a ambos, el cirujano corta las extremidades superiores e inferiores del amante y de su esposa y tras unirlas, crea un único cuerpo:

Quitó, desarticulándolos, el brazo derecho y la pierna derecha de su mujer. A George, por la misma operación, le quitó el brazo y la pierna izquierda. A lo largo de todo el flanco derecho de Berta, a lo largo de todo el flanco izquierdo de George, extrajo una banda de piel de unas tres pulgadas de largo. Entonces, uniendo los dos cuerpos de modo que las dos heridas vivas coincidieran, las mantuvo pegadas la una a la otra, muy fuerte, por medio de una larga banda de tela que envolvía cien veces el contorno de los jóvenes.<sup>2</sup>

El cirujano había creado un collage corporal, en la línea de los *collages* plásticos, que como los de Juan Ismael, hacen posible la creación y producción deliberada de cuerpos. El resultado es una imaginería corporal extraña que tiene su origen en lo más profundo del ser humano. Es el inconsciente freudiano que alimenta las fotografías de Val Telberg, con el cuerpo femenino transformado en mano –o la mano convertida en cuerpo–, fundido en un rostro masculino aprisionado en una hoja. Esa misma corporeidad onírica está presente en las fotografías de Tony Catany en la que los contornos de la figura se desdibujan y no sabemos exactamente si los cuerpos aparecen o se desvanecen.

---

2 Traducción de la autora. "Il enleva, en les désarticulant, le bras droit et la jambe droite de sa femme. À George, par la même opération, il enlève le bras gauche et la jambe gauche. Sur toute la longueur du flanc droit de Bertha, sur toute la longueur du flanc gauche de George, il préleve une bande de peau large d'environ trois pouces. Alors, rapprochant les deux corps de façon que les deux plaies vives coïncidassent, il les maintint collés l'un à l'autre, très fort, au moyen d'une longue bande de toile qui faisait cent fois le tour des jeunes gens." Alphonse Allais, *Collage*, en *À se tordre*, Flammarion, París, 2002.

En ese mundo onírico también hay lugar para pesadillas con seres de estética circense, salidos de aquellos circos y ferias transhumanas del siglo XIX que mostraban falsas criaturas, monstruosas e híbridas pero también anomalías de la naturaleza. En una sociedad en la que priman los modelos sociales basados en la belleza y en el triunfo, Joel-Peter Witkin compone en un mal sueño, el relato de una mujer desnuda con el rostro oculto bajo una máscara, sosteniendo a la altura del pecho el diminuto cuerpo de un recién nacido semioculto por una tela. Parece formar parte de su anatomía ¿una protuberancia, un apéndice o quizás una hermana siamesa que no llegó a desarrollarse? La puesta en escena de Witkin convierte el cuerpo de esta mujer en algo monstruoso, en una versión grotesca del cuerpo humano perteneciente a un universo *freak*. De ese límite entre el ser y el no ser emerge otra imagen en movimiento, la figura femenina de Mónica Sardiña, que desde el umbral se materializa ante nuestros ojos. Cuerpo presente o cuerpo ausente, lo visible y lo invisible entre dos espacios que se comunican. Apariciones y rastros de vida y muerte, en un discurso en el que la muerte forma parte indisoluble de la vida.

A partir de 1940, muchos de los desnudos femeninos realizados por Domínguez en sus pinturas presentan ablandamientos, alargamientos y extrañas deformaciones. La cabeza se hace cada vez más diminuta y los miembros se presentan descomunales. Es la etapa del denominado cuerpo desmontable, aquel que, en palabras de Dalí:

Es la aspiración y la verificación del exhibicionismo femenino, el cual se volverá furiosamente analítico, permitiendo enseñar cada pieza por separado, aislar, para darlas a comer aparte, anatomías montadas sobre zarpas, atmosféricas y espirituales.<sup>3</sup>

Ya con anterioridad Domínguez había tomado de Dalí todo un repertorio formal de mutilaciones, alargamientos, imágenes dobles y ablandamientos realizados en la década de los treinta, plasmados en una serie de objetos basados en la fragmentación del cuerpo y su posterior recomposición, negando a cada órgano su especificidad y otorgándoles fun-

<sup>3</sup>"Le corps démontable est l'aspiration et la vérification algide de l'exhibitionnisme féminin, lequel deviendra furieusement analytique, permettant de montrer chaque pièce séparément, d'isoler pour les donner à manger à part, des anatomies montées sur griffes, atmosphériques et spectrales (...)." Salvador Dalí, *Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral*, en *Minotaure*, 1934, nº 5, p.22.

ciones más perversas que naturales con el objetivo de provocar un desajuste sensorial. Los miembros de sus mujeres desmontables se alargan y cambian de posición, basando su movilidad en el intercambio. Las piezas que componen estos cuerpos pueden ser manejadas a merced, como un juguete, proyectando sobre el mismo el deseo sexual a partir de su incorporación a la experiencia erótica. En estas figuras recostadas, que remiten a modelos de la tradición pictórica occidental, se exalta el desnudo a través de una deformación cercana a la parodia. La propia deformación acromegálica que padecía Domínguez ha sido establecida como el origen y el arranque de estos desnudos desmontables, que vendrían a ser la reacción del artista hacia una enfermedad que le aterraba. Su progresiva deformidad física discurriría en paralelo al proceso de deformación al que sometía la anatomía femenina, aunando en estas imágenes el sufrimiento por la enfermedad y el deseo erótico.

En las deformaciones del cuerpo humano, los espejos han servido para producir extraños efectos. En ese juego de deformaciones corporales y experimentando con el gran angular, Bill Brandt descubrió el poder metamorfoseador de la perspectiva, aplicándolo a sus fotografías de desnudos. Concentrándose en un detalle o en un fragmento del cuerpo y aplicando perspectivas deformadas, Brandt consigue composiciones de carácter misterioso que remiten al universo surrealista. Por esos mismos años, a comienzos de los cincuenta, Irving Penn, uno de los fotógrafos de moda más importantes del momento, retrató los esbeltos cuerpos de modelos que adornaban las páginas de las revistas, pero en paralelo, como si de una liberación de la belleza frívola se tratara, captó con su cámara un conjunto de desnudos, que vieron la luz tras su muerte, en 1992 *Antítesis de los cuerpos esbeltos* y estilizados, sus rotundos desnudos recostados sin cabeza ni extremidades, dejan ver las ondulaciones de la carne, transformadas por Penn en una suerte de paisajes imaginados. Carnalidad y opulencia contenida en estas pesadas masas de carne preparadas para ser engullidas por los ojos, en un festín de sensualidad carnívora.

## Encordamientos, metamorfosis y artificios

En 1934, el mismo año en el que Dalí anuncia que la mujer “se volverá espectral por la desarticulación y la deformación de su anatomía”<sup>4</sup>, Hans Bellmer inicia la construcción de su *Poupée* y de una serie de obras que ejemplifican, mejor que ninguna otra, la conversión del cuerpo femenino en objeto manipulable y la pulsión surrealista hacia la muerte y la violencia. Se trata de una muñeca articulable de tamaño natural con unas junturas en forma de bola, que permitían su total modulación y transformación en un juego de variaciones posicionales. El resultado final es realmente perturbador: una muñeca de apariencia infantil, desarticulada y decapitada a la que Bellmer retrata de forma obsesiva tirada en el suelo como una víctima de la violencia. La puesta en marcha de un macabro juego metamórfico produce la mezcla de órganos sin orden, la disolución de las fronteras corporales y la fusión de lo interno con lo externo. La incertidumbre de no saber si estamos ante figuras animadas o inanimadas otorga a estas imágenes fotográficas de un carácter tenebroso e inquietante con un componente onírico que proporciona el coloreado de partes concretas.

En este acercamiento al cuerpo femenino, el maniquí se erige, junto a la muñeca, en el objeto sobre el que volcar las obsesiones y deseos más profundos. Los surrealistas vieron en el maniquí la *belleza convulsa* reclamada por Breton, y a su vez el símbolo de las contradicciones de la vida moderna. En este objeto siniestro que, en opinión de Freud, representaba al ser humano primitivo y reprimido nacido del subconsciente, se confunden las fronteras entre lo animado y lo inanimado, el hombre y la máquina, lo masculino y lo femenino, lo sexuado y lo asexuado y en último término entre la vida y la muerte.

En la imaginería surrealista, el maniquí manifiesta la obsesión de los artistas por convertirse en ‘pigmaliones’, siendo todo un símbolo en el marco de las exposiciones surrealistas. En la de 1938, dieciséis maniquíes invadieron la Galerie des Beaux-Arts, en la rue du Faubourg Saint-Honoré de París, convirtiéndose en la imagen más emblemática de la muestra organizada por André Breton, Paul Eluard y Marcel Duchamp. Dispuestos en una

<sup>4</sup> “La femme deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie”, Salvador Dalí, *Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral*, en Minotaure, 1934, nº 5, p.22.

avenida y con rótulos de calles inventadas sobre sus cabezas, los maniquíes fueron vestidos y distorsionados por diversos artistas, quedando transformados en extravagantes Galateas, coronadas por las más surrealistas creaciones. Enteros y fragmentados, inexpresivos y perturbadores, en la frontera entre lo recreado y lo animado, estos seres inorgánicos remiten al concepto del doble artificial y del simulacro.

Lejos de este discurso sobre el maniquí se inscribe la obra de Claude Cahun titulada *Objeto, maniquí*. Como en el conjunto de sus fotografías, Cahun cuestiona las identidades construidas socialmente y basadas en las distinciones anatómicas según el sexo, empleando para ello accesorios, ropa y objetos que pueden ponerse o quitarse, elementos provisionales e inestables como las identidades. El torso de un maniquí aparece aquí en un ambiente de extrañamiento como resultado de su confrontación con otros objetos de lo más dispares: una espina de pez, una flor, un pañuelo, unos zapatos de hombre. A partir de la mezcla de objetos asociados a lo masculino y a lo femenino, Cahun parece querer emborrifar las fronteras que separan la masculinidad de la feminidad, cuestionando los postulados que marcaban la manera de ser mujer en la sociedad y buscando la individualidad más allá de los roles asignados y definidos cultural y socialmente.

Y en esa construcción de la feminidad, la belleza juega un papel fundamental. En el mundo occidental el cuerpo de mujer ideal es el cuerpo delgado. El modelo ectomorfo extremo que difunden los medios de comunicación y las empresas vinculadas al mundo de la moda, ha quedado establecido como el ideal de belleza femenino. En *Contracuerpo*, Eduardo Chaperro-Jackson narra, con profunda sutileza, la dramática historia de una joven obsesionada por su físico, que inicia un camino hacia la autodestrucción al intentar modelar su cuerpo para que se parezca al de un maniquí de escaparate.

El cuerpo de la mujer ha quedado convertido en un objeto estético y en ese universo corporal el ‘modelo barbie’ ha sido uno de los más difundidos. Convertida en ícono cultural, quintaesencia del glamour, la muñeca Barbie representa el cuerpo femenino idealizado pero además simboliza la opresión y la tiranía de la belleza que ha afectado –y afecta– a muchas generaciones de adolescentes, desde su aparición en Estados Unidos en la década de los cincuenta. Con sus barbies ha recreado David Levinthal las obras de arte más conocidas

das (la Venus de Milo, la Mona Lisa, *La joven de la perla*,...), reduciendo a sus protagonistas femeninas originales a un único estereotipo: el de la muñeca Barbie de pelo rubio, piel blanca, mirada insinuante y labios carnosos.

En 1958 Bellmer intentó llevar más allá sus investigaciones con muñecas, al querer transformar el cuerpo de su mujer, la poeta y también artista, Unica Zürn, en el objeto, esta vez real, de sus experimentos, para alcanzar las cotas que no había logrado con aquellas. Las nalgas, piernas, vientre y pecho de Unica serán comprimidos por un alambre hasta conseguir un nuevo cuerpo, un cuerpo moldeable, a partir de la deformación y abultamiento de la carne atada. La reelaboración del cuerpo de la mujer llega con Bellmer a los recónditos rincones del deseo sadomasoquista, volcados esta vez, sobre el cuerpo vivo. Las imágenes del cuerpo atado de Unica Zürn nos remiten a las fotografías de Nobuyoshi Araki: mujeres desnudas en incómodas posturas inmovilizadas por cuerdas, acompañadas por lagartos y flores. El *bondage* es un tema recurrente en los trabajos fotográficos de Araki, una práctica sexual que en Japón recibe el nombre de *kinbaku*. Atar el cuerpo desnudo de una mujer responde a una pulsión de carácter simbólico: el cuerpo es lo único físico que se puede atar, no se puede atar el corazón, sólo las partes físicas pueden ser atadas. Atar a una mujer, como ha explicado en alguna ocasión el artista, se convierte en una especie de abrazo, que altera y modifica temporalmente la forma humana.

La metamorfosis de la forma permite la superación de los límites corporales y la continuidad vital a través de la mutación. La transgresión de las fronteras corporales puede conducir a la evolución de la forma hacia lo animal. La noción de la animalidad humana ha sido una cuestión de interés para muchos artistas y en la imaginería femenina, el pelo es un elemento directamente asociado con el mundo animal, y a su vez con lo sexual. Así lo explica Georges Bataille en su obra *El erotismo*:

La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas: justamente sus partes pilosas, sus partes animales (...) La belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p.149.

En *Rizos de Medusa* Mabi Revuelta remite a la historia mitológica de la ninfa Medusa. Poseedora de una gran belleza, fue seducida por Poseidón uniéndose a él en el templo de Palas Atenea. Enojada, la diosa castiga cruelmente a la ninfa convirtiéndola en un horrible monstruo, transformando los rizos de su cabellera en serpientes, sus dientes en colmillos afilados de jabalí y su mirada en un castigo terrible a los hombres que se atrevieran a contemplarla. Pero la fotografía de Mabi Revuelta alude a otro mito o leyenda que, aunque perteneciente al mundo mitológico –el de las ménades del séquito de Dionisio–, procede también del mundo del cine, del comic y de la literatura: el mito de la mujer animal, cubierta por pelo, mujer pantera o mujer loba, mujer felina, metamorfosis que representa un retorno a lo salvaje, pero a su vez la liberación de lo reprimido. Tumbada, medio adormecida y en reposo, con las garras afiladas, estamos ante una criatura de difícil catalogación en un mundo animal en continua transformación.

Desde un punto de vista simbólico, el bosque equivale a un mundo irracional, un lugar lleno de peligros donde la naturaleza se muestra en su forma esencial. Representa así mismo el laberinto humano interior en el que perdernos para volver a alcanzar el exterior. Los bosques pueden ser también esa barrera difícil de franquear entre la naturaleza y el hombre, metáforas de refugios imaginarios. Y en ese mundo de vegetación descontrolada, las formas humanas adquieren vida vegetal ¿o son las plantas que metamorfosean en formas humanas? En este escenario emerge el enigmático *Desnudo con ramas* de Val Telberg, figura de mujer, moderna Dafne en cuyo cuerpo parecen brotar las ramas de un árbol. Mujer-árbol o deidad arbórea, en el imaginario surrealista la mujer y la naturaleza son dos misterios que deben ser descubiertos: la mujer como elemento de la naturaleza se torna algo inalcanzable. Como el cuerpo que deviene en paisaje, en la serie fotográfica de Iñigo Royo: vasta transformación y mutación progresiva de la que surge un mundo ingravido, inmaterial, casi transparente. Desaparición de lo corporal, de la silueta, para dar paso a un espacio solitario, cargado de una atmósfera íntimamente ligada a lo fantástico.

La mujer en la tradición artística occidental ha sido emparentada e identificada con el mundo vegetal y animal. El hombre, en cambio aparece vinculado a lo tecnológico, al mundo de las máquinas. En clara caracterización masculinizada, las máquinas fueron descritas durante la Revolución Industrial en función de su potencia y fuerza. En una sociedad como

la nuestra, que engulle compulsivamente toda clase de tecnología, se están planteando numerosos retos en su relación con el cuerpo humano. Uno de estos retos es la posibilidad de que el aparato tecnológico amplíe el cuerpo. La técnica, queramos o no, está unida al ser humano y forma parte de su existencia. La tecnología, la cirugía y la ingeniería aplicada al campo de la genética han engendrado nuevos seres fruto de la simbiosis entre el cuerpo y la máquina, materializados en ciborgs, androides, robots y clones. Asistimos a la maquinización del ser humano, en paralelo a la desnaturalización del concepto de lo ‘natural’. Convivimos casi sin darnos cuenta, de forma progresiva con lo artificial: las prótesis, los marcapasos, las lentes de contacto, las dentaduras postizas, la ortopedia, nos modifican. Como señala el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway:

A finales del siglo XX (...) todos somos quimeras, híbridos, teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs.<sup>6</sup>

Organismo cibernetico, híbrido entre la máquina y el organismo, el ciborg es un arquetipo posmoderno, es un ser que cuestiona la corporeidad situándola a medio camino entre lo tecnológico y lo orgánico. Es la imaginería de la máquina humana, del hombre -máquina de Francis Naranjo, el cuerpo reinventado de un organismo tecnológico que a través de la robótica y de la genética nos indica el camino hacia una nueva realidad: esa en la que los ciborgs ya no forman parte de la imaginación. ¿Es este el cuerpo posthumano?

## Fragmentaciones y mutilaciones

La fragmentación corporal con un alto contenido sexual es un recurso constante en el Surrealismo ¿A qué responde el interés por esta temática concreta? A la creencia en que el cuerpo es una máquina que puede y debe ser desmontada, pues el placer vendrá dado por la contemplación de ese universo del despedazamiento, como fase previa a la ingestión del cuerpo en un ritual violento.

---

<sup>6</sup> Donna Haraway, *Un Manifiesto Cyborg: Ciencia, Tecnología, y Socialismo-Feminista en el Siglo Veinte Tardío*, 1985.

La Venus de Milo es, sin lugar a dudas, una de las esculturas clásicas más conocidas y admiradas de la Historia del arte. La escultura representa la figura de una mujer a la que le faltan los brazos y aunque se trata de un cuerpo incompleto, nadie pone en duda que estamos ante un símbolo de la belleza ideal clásica. ¿Qué proceso ha operado en este caso para que un cuerpo sin los miembros superiores esté considerado un ícono de la belleza clásica en una cultura, como la nuestra, que valora la belleza física y la integridad? Asistimos en este caso a la estetización del fragmento, lo que nos permite reconstruir, reparar y completar imaginariamente la forma de esta escultura. El estado fragmentario en el que fueron halladas muchas esculturas clásicas caló hondo en los artistas, que se ejercitaban en la práctica del dibujo y el modelado copiando estas imágenes de cuerpos mutilados. En ese universo de las desmembraciones corporales, entendidas como experimentos de los sentidos sobre el cuerpo de la mujer, se insertan el fotocollage de Eduardo Westerdahl, la pintura de Juan Ismael representando un cuerpo femenino desmembrado y el *Torso escultórico* de Francesc Torres Monsó.

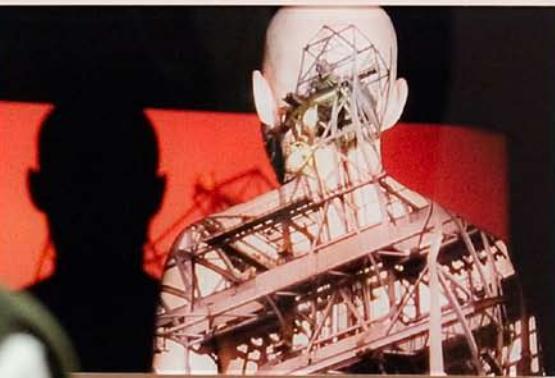
¿Y qué hacer con los miembros tras la mutilación? Los fragmentos extraídos de un todo, son agrupados de nuevo para construir y reinventar un cuerpo, pero en ocasiones esos fragmentos del cuerpo adquieren autonomía. Convertidos en una totalidad orgánica, los miembros separados funcionan como un ente animado. Frente a estos miembros mutilados surge la inquietante extrañeza, que según la definición de Freud es el sentimiento fuerte y oscuro que nace en nosotros ante la amenaza de perder el miembro sexual. El *Corpus Medius* de Witkin podría pertenecer al hombre del sueño que Breton narra en el Primer Manifiesto Surrealista, aquel a quien una ventana había cortado en dos, pero aún así, “*caminaba partido por la mitad del cuerpo, aproximadamente por una ventana perpendicular al eje de aquél*”. Pero además, *Corpus Medius* es una profunda reflexión acerca de lo efímero de la existencia humana: el cuerpo convertido en naturaleza muerta. El propio Bretón en ‘Aviso a los lectores de La Femme 100 têtes de Max Ernst’, al definir la surrealidad señala que “*es función de nuestra voluntad de extrañamiento completo de todo (...) está claro que incluso podemos pretender extrañar una mano aislando de un brazo, y esta mano gana con ello en tanto que mano*”<sup>7</sup>. Como le ocurre a la mano feliz de Walter Marchetti: un

---

<sup>7</sup> André Breton, *Avis au lecteur pour La femme 100 têtes* (1929), *Point du jour*, Gallimard, París, 1934.

miembro disperso, cortado, con actividad independiente, una mano amputada con vida propia, que acaricia las teclas de un piano. En la misma línea de ensamblaje objetual se inscribe *Rrose Selavy-Cheap Imitation* de Juan Hidalgo, unión de dos objetos asociados, uno a la masculinidad –el sombrero– y otro a la feminidad –el expositor de medias–, en un claro homenaje a Marcel Duchamp, artista que como Claude Cahun, incorporaron el travestismo a su discurso artístico, criticando y cuestionando las clasificaciones de género. Esa disolución de los géneros queda visualmente plasmada en su *Hombre, mujer y mano*. Compuesta por 28 fotografías de los cuerpos troceados de un hombre y una mujer morenos y un hombre y una mujer rubios, en esta acción fotográfica Hidalgo apoya su mano sobre diferentes partes de los cuatro cuerpos desnudos, empleando la fragmentación como técnica. Cada posición de la mano es una fotografía y a su vez un fragmento del cuerpo en una serie marcada por lo narrativo, la variación y la seriación.

John Coplans y Alex Francés cuestionan, como Hidalgo, el concepto de masculinidad a través de su propio cuerpo, empleando el medio fotográfico con una estética basada en el fragmento. Exhiben a la mirada enjuiciadora el cuerpo desnudo masculino, colocándolo en el lugar en el que durante siglos ha estado el cuerpo femenino. Coplans propone otro tipo de distorsión corporal, aquella que se aleja del cuerpo joven, sano, atlético y bello, exponiendo el suyo propio con primeros planos que muestran las huellas del paso de los años y los cambios físicos del cuerpo, el tiempo como agente que modifica y transforma nuestra corporalidad. La revisión del concepto de lo masculino está presente en *Flor, semilla y fruto* de Alex Francés, a partir de la relación y de la unión del cuerpo masculino con la naturaleza. Convertido en objeto y despojo, como aquellas muñecas de Bellmer tiradas y descompuestas, entre el ramaje y semioculto aparece el cuerpo abandonado, indefenso y frágil de un hombre. Francés somete así el cuerpo masculino a la misma objetualización sufrida por el de la mujer, reivindicando a través de sus imágenes la pasividad como elemento asociado al mundo masculino, pero además la fragilidad corporal y sus límites.



# LA BELLEZA DEL CUERPO EN LAS OBRAS DE MARY WOLLSTONECRAFT SHELLEY Y SUS ACTUALES CONTINUADORAS

Javier González de Durana

25

Vivimos una estética de la *desencarnación* (proceso contrario a la *reencarnación* como destino final del cuerpo en las culturas orientales, y diferente de la *resurrección*, destino del cuerpo en el pensamiento cristiano), escribió el psicólogo del arte argentino Walter Cenci<sup>1</sup>, siguiendo a Octavio Paz. Una *desencarnación* que supone un paulatino desplazamiento del cuerpo de su condición material e, incluso, de su forma hacia un estado de artificialidad funcional, cuyos signos estéticos ya no son voluptuosos sino lábiles y exangües. Y esto supone un desarrollo nuevo en el proceso de abstracción que afecta al cuerpo lanzándolo a la esfera cibernetica y clónica a la que cada vez se acerca más. Este proceso de abstracción es el núcleo del nihilismo del cuerpo, de su defeción gradual y de su suplantación virtual.

Es muy difícil decir lo que constituye la escena del cuerpo. Por lo menos esto: es ahí donde se representa, y muy especialmente a sí mismo, donde se escapa a su inercia, en el gesto, donde se desata, en el aura de la mirada, donde se convierte en alusión y ausencia; en suma, donde se ofrece como seducción.<sup>2</sup>

Teniendo en cuenta esto, el escenario del cuerpo es lo que hace de él algo metafórico, una representación más que una materialidad orgánica. Y esa representación puede adquirir un doble aspecto: uno metafísico, espejo de la alienación del Otro como instancia gestora de la dimensión imaginaria, en donde el cuerpo queda inhibido, envuelto fantasmagóricamente en él, elaborando relatos inconscientes, y otro metamórfico, estadio de una ilusión superior, como alusión y máscara, un recubrimiento que hace al cuerpo elemento de ausencia, de elipsis.

En nuestros sueños los personajes que los habitan actúan como monstruos, por las acciones que cometen, pero también se presentan como seres físicamente monstruosos y cuando ocurre no siempre es por el regreso de imágenes formadas por la lectura de libros o por la visión de animales o seres deformes durante nuestra vigilia, sino que sus monstruosidades son, por decirlo así, creación propia nuestra, de ese cerebro que, sumido en el

---

1 Walter Cenci. *Estéticas de la alteridad*, UNSAM, Buenos Aires, 2004, p. 109.

2 Jean Baudrillard. *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 31.

sueño, ha bajado las barreras y abierto las puertas para que circulen con libertad las más variadas y espantosas figuras de nuestra imaginación desarbolada.

Sin embargo, nuestra imaginación inconsciente no actúa *ex novo*, sino que se alimenta de lo visto en la realidad durante la vigilia. Una deformación física en alguien a causa de un accidente, una malformación congénita o cualquier variación física respecto a un *standard* normalizado –que aceptamos sin problemas porque la educación y nuestras relaciones sociales aconsejan que actuemos ante sus portadores como si no existieran (una mezcla de respeto y deseo de no herir sensibilidades)– son las vías de acceso para que se abra la posibilidad onírica a la existencia de amputaciones mayores, de mutilaciones más severas y profundas, de mezclas híbridas contra-natura y de alteraciones fantasiosas en la posición de los órganos corporales.

No es sólo en el terreno de los sueños donde esas imágenes de cuerpos mutilados y monstruosos aparecen, pues al despertar de esas pesadillas tendemos a darles una forma literaria oral y, así, las leyendas y cuentos populares tienen a menudo habitantes de estas características que sirven como identificación física del mal (estableciendo que a un mal físico corresponde un mal moral), un mal en ocasiones dotado de capacidades y fortalezas casi sobrenaturales que son usadas con perversa violencia sobre otros habitantes de esos cuentos. Si salud y virtud van de la mano, lógicamente, mutilación y maldad (enfermedad, infección...) también se presentan como un binomio inseparable. Observamos una mutación en el cuerpo de alguien o la mutilación de alguna de sus partes y sentimos un inmediato e inevitable rechazo; inconscientemente, sospechamos que lo que vemos nos puede contagiar corporal o espiritualmente.

Pero más allá de las incomprendiciones que las gentes de otras épocas pudieron sentir acerca de las mutaciones del cuerpo y sus enfermedades –incomprendiciones que aparentemente quedaban resueltas en el plano de lo mágico–, aun hoy todo cuerpo desmembrado, todo órgano hipertrofiado, toda herida sangrante inexplicable, toda infección corrosiva... nos confronta con la idea del final de ese cuerpo y, por extensión, de nuestro cuerpo, y esta confrontación con la muerte nos angustia y atemoriza. De esa *angst* derivan más monstruos mentales a los que a veces se quiere dar forma visual, en un intento de exorcización y alejamiento de nuestras vidas.

Uno de esos monstruos fue la criatura articulada por el Dr. Frankenstein, científico inventando por Mary W. Shelley, una joven de 17 años capaz en 1818 de imaginar la creación de un ser vivo a partir de la construcción de un cuerpo por la suma de sus diversas partes gracias a la ciencia, partes que, a su vez, procedían de diferentes cadáveres. La novela actualizó el mito de Prometeo al plantear la posibilidad de que el ser humano sea capaz de crear vida, equiparándose con los dioses. La novedad es que en esta ocasión ese objetivo divino se logra –desgraciadamente, al final– por la aplicación de los recursos científicos. La Ciencia es el mito del hombre moderno y, si bien consigue que algo artificialmente construido tenga vida propia, esa vida nace infectada y termina ocasionando la muerte de su creador, su criatura y sus máquinas.

Se suele establecer un paralelismo entre la pretensión del Dr. Frankenstein de crear vida mediante la ciencia y la obsesión del pintor Frenhofer, imaginado por Honoré de Balzac en *La obra maestra desconocida*, de retratar a una mujer en un lienzo que fuera tan perfecta que de hecho no fuera ya pintura, sino mujer real. También el asunto acaba aquí en tragedia y locura, pero demuestra que el mito prometeico se vigorizó notablemente en los comienzos de nuestra época moderna a instancias de los avances científicos y la capacidad de la mente humana, espoleada por el romanticismo, para imaginar lo absoluto o lo imposible. Ambos textos, el de Shelley y el de Balzac, aparecen claramente conectados por las ambiciones de sus protagonistas, pero también por la fecha en que fueron escritos<sup>3</sup>. Un siglo más tarde, René Magritte realizó una obra en la que se observa a un pintor pintando una mujer, pero no en un lienzo sino en la realidad, con lo que hizo visible el afán de Frenhofer. Es una mujer desnuda, tal y como venimos al mundo todos, pero adulta y a la que le falta un brazo para ser una mujer completa, si bien el pintor de la pintura está en la tarea de terminarla/crearla. Es una mujer hermosa, pero su origen no humano –carece de madre, de nacimiento y surge por un procedimiento asexuado–, unido a su incompletitud física, la hacen particularmente temible y espantosa.



<sup>3</sup> Shelley dio a conocer su *Frankenstein. El Prometeo Moderno* en 1818, pero revisó el texto en 1832. Balzac empezó a escribir su relato en 1831, publicó su primera versión aquel mismo año y lo fue reelaborando en los siguientes.

El monstruo de Mary Shelley, sin embargo, llega a la vida no por pinceladas perfectas que le hacen ser poco a poco, sino que también nace adulto, pero construido a base de restos de otros cuerpos, nace gracias a que otros murieron y Franskenstein ha aprovechado una parte de este cadáver y esa parte de aquel otro para construir un autómata. Así que mutilar cadáveres está asociado al hecho de construir una nueva vida, que es un puzzle de las anteriores que recuperan vigor gracias a la intervención en última instancia de un rayo lanzado por el cielo. El escenario de la operación es fantástico: un castillo antiguo, en los Alpes, contiene un laboratorio científico avanzado con la última tecnología del momento pero que requiere de la energía del rayo (el cielo actuando, al fin y al cabo), fuerza de la naturaleza que ha sembrado de temores el espíritu humano desde el comienzo de los tiempos. Una vieja construcción contiene herramientas modernas y un pensamiento científico pretende desterrar ansiedades antiguas; todo ello en la naturaleza pura de las montañas y a la espera de la actuación celeste.

Llama la atención que la criatura surgida del laboratorio tuviera, según se dice en la novela, “*ocho pies de altura*”, pues no cabe comprender que con partes de cuerpos que pertenecieron a hombres normales se pueda llegar a tal estatura. He aquí otra fuente de perturbación: la posibilidad de que mediante el montaje y el ensamblaje, la yuxtaposición de partes traídas desde diferentes cuerpos/lugares, el autómata resultante sea mayor –y mejor– que aquellos con cuyos miembros desgarrados ha sido confeccionado. ¿Podría el hombre no sólo equiparar la obra de Dios, sino incluso superarla?

Dando un salto en el tiempo, es interesante adentrarse algo en el trabajo de tres artistas (mujeres, como Mary W. Shelley) que han trabajado sobre el cuerpo como un todo compuesto por partes que pueden enfermar y modificarse involuntariamente (Hannah Wilke), que pueden modificarse voluntariamente y crear la propia imagen según los deseos (Orlan), y que pueden ser repuestos por órganos genética y artificialmente creados en animales vivos y, así, prolongar la vida humana (Patricia Piccinini).

El trabajo realizado por Hannah Wilke resultó excepcional en numerosos sentidos. Al principio y al final de su trayectoria, por la radicalidad con la que utilizó su propio cuerpo, primero, con la belleza de la juventud, como desnuda exhibición de una orgullosa falta

de complejos y después, con la enfermedad devastadora, como análisis de lo que con demasiada frecuencia nos resistimos a ver y reconocer. A lo largo de toda su existencia, destiló reflexiones escritas en las que volcaba ideas, dudas y críticas acerca del feminismo, el arte de su tiempo y su propio trabajo. Wilke es una de las artistas más representativas, si no la más elocuente, de entre aquellas que configuraron la primera generación de mujeres,

que tuvieron que militar a la vez en distintos frentes por primera vez en la historia (el arte dominado por la acción y visión de los varones, la política conservadora, los prejuicios sociales, las discriminaciones sexistas...) y que finalmente crearon las condiciones para la aparición no sólo de unas circunstancias igualitarias entre hombres y mujeres, sino además un modo inédito de hacer y entender el arte, por surgir de las manos, cuerpos y mentes de mujeres. Unos cuerpos que, no pocas veces, debieron ser ofrecidos, como ofrenda o como sacrificio, a la mirada de los otros. *The body is a battleground*, se dijo, y en efecto, Wilke lo entregó / se dio en el campo de batalla.

El devastador seguimiento que realizó de la enfermedad de su madre, primero, y después de la sufrida por ella misma, concentrando la mirada en los órganos dañados, sin miedo a la mutación y a la amputación, permitió contemplar el cuerpo humano, en este caso el de las mujeres, con la naturalidad de la vida, que incluye su decaimiento y su final, sin pretensiones de recreación o sustitución, sino aceptando el cuerpo tal y como es, en la salud y en la enfermedad. Como escribió Juan Vicente Aliaga<sup>4</sup>, en esta etapa de su vida, cerca de la muerte, decidió mostrar sin tapujos su cuerpo abotargado, marcado por las cicatrices, sin cabello, demacrada, antítesis de todas las idealizaciones en que el arte ha caído respecto a la belleza femenina, incidiendo en la presencia de una materialidad transformada por




---

<sup>4</sup> Juan Vicente Aliaga. *La fuerza de la convicción*, en *Hannah Wilke. Exchange Values*, catálogo de la exposición en ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, 2006, p. 53.

el uso médico de la quimioterapia, las radiaciones, el transplante de médula ósea y otras terapias y tratamientos invasivos (en la serie póstuma *Intra-Venus*, 1994).



La obra de Orlan posee varias vertientes que la conectan con mitos antiguos y con incertidumbres de la sociedad en que vivimos, sometida a sobresaltos éticos a causa de las nuevas fronteras que día a día supera la ciencia sobre el mundo, en general, y la biología y la cirugía sobre el cuerpo humano, en particular. Las actuales técnicas de clonación, los avances de la quiroplástica, etc. abren un abanico de posibilidades por descubrir que, de una parte, intuimos como batallas transitorias que le ganamos al dolor y a la muerte, pero que, de otra, nos aproximan peligrosamente al fuego pome-teico que conduce a la locura y la auto-destrucción. La posibilidad de auto-re-crearse hoy -o sea, de hacerse a sí mismo a diferencia de cómo se es- prolonga el viejo anhelo humano del re-nacimiento, del ser otro distinto y mejor, y que en una fase ulterior y perversa puede transformar el anhelo en delirio, pretendiendo consumar el mito de la creación artificial de vida.

Orlan, simulando que persigue la belleza física de su cuerpo de acuerdo con determinados iconos instalados (pero cambiantes) en el entorno social, en realidad, cuestiona los cánones propagandísticos de la misma impuestos por los grandes intereses económicos y la dictadura de la moda, causante de complejos incurables, anorexias ahorrativas y liposucciones impropias; al respecto, Octavio Paz dijo que:

El arte contemporáneo no nos ha dado una imagen del cuerpo: es una misión que hemos confiado a los modistas y a los publicistas.<sup>5</sup>

A pesar de lo que puedan tener de aberrante, tampoco debe negarse toda validez a estas posibilidades de auto-intervención y (transitorio) mejoramiento. Si los ciudadanos tienen

<sup>5</sup> Octavio Paz. *La novia desnudada por sus solteros*, en *Conjunciones y Disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991, citado en Flavia Puppo, *Mercados del Disco*, Buenos Aires, La Marca Editorial, 1998, p. 69.

libre albedrío para elegir a sus gobernantes, y ello es estupendo, también lo tendrán para escoger su tipo de dieta o el grosor de sus labios, lo cual no debe ser necesariamente negativo.

Orlan pregunta qué tipo de redención se persigue con esta obsesión actual por el permanente cuerpo perfecto (en mutación), por la constante plenitud sexual (en apariencia), por el éxtasis inacabable (en pequeño)... y por qué es preciso sufrir por ello. Orlan nos recuerda que la belleza y el dolor, el poder y la muerte, siempre han estado unidos. Por eso, ella debe ser presentada como la encarnación contemporánea del viejo aforismo barroco acerca de lo transitorio de la vida, de lo perecedero de todos nuestros logros y fantasías: '*Sic transit gloria mundi*' (así pasa la gloria del mundo).

La respuesta que Mary W. Shelley daría en la actualidad a la figura de Prometeo, seguramente, no estaría muy lejos de los trabajos de la artista australiana Patricia Piccinini, para quien la repercusión de la biotecnología en la sociedad, la compleja flexibilidad de la bioética, la ecología, la relación cada vez más confusa y difusa entre lo natural y lo artificial, forman la base de su discurso artístico. Ya no es la articulación de miembros corpóreos tomados de cadáveres, sino la manipulación genética la que nos abisma a la capacidad creadora restringida hasta ahora a los dioses. En muchos de sus trabajos subyace la idea de que sus criaturas híbridas han sido creadas para proporcionar órganos de repuesto a seres humanos, una idea que nace de la posibilidad muy real de hacer eso mismo utilizando animales (cerdos) genéticamente modificados. Las piezas de Piccinini nos muestran criaturas que, en cierta medida, parecen tener sentimientos o quizás es algo que nosotros proyectamos por la característica 'animal' de parir que compartimos. No podemos por menos que empatizar con ellas y la moraleja de la obra parece obvia: ¿cómo podemos dar vida a esas preciosas criaturas sólo para matarlas? Nos sentimos conmovidos por su aparente sentimiento y fatalismo. Sin embargo, tiene otra parte menos evidente: ¿cómo nos sentiríamos si ellas o sus proles llevaran el



corazón que tu hijita necesita para vivir? Si llegara el caso de tener que elegir entre sus vidas o las de nuestros hijos, no nos resultaría difícil tomar una decisión. Sus trabajos nos plantean el reconocimiento de nuestra ‘animalidad’, lo que significa también entender nuestra humanidad. En la vida ha de haber algo más que genética y biología.

Sólo nos queda, aquí, a finales del año 2010, recordar lo escrito por Baudrillard:

En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien, en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar al Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas vírales y terroristas que nos obsesionan.<sup>6</sup>

El epítome que resume el encuentro entre el miedo, el cuerpo y la búsqueda de una existencia mejor sería que los viejos mitos encuentran su reencarnación en el terrorismo contemporáneo, en el terrorista suicida que sacrifica y despedaza su cuerpo para que otros vivan.

---

6 Jean Baudrillard. *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 90.





La conciencia que el ser humano tiene de su cuerpo no ha sido siempre la misma. De hecho, esta conciencia sobre el cuerpo –el propio y el ajeno, el real y el imaginado, el anhelado y el causante de innumerables frustraciones– nunca había sido tan real ni tan dramática. Tampoco fue nunca objeto de tanta controversia ni de debates que, más allá del ámbito científico, alcanzan también a la política, la economía o la ética. El cuerpo venía siendo el lugar del yo, el hábitat donde residían el alma y la psique, el espejo del paso del tiempo, el lugar de la vida y de su irremediable decrepitud, la más o menos amplia antesala de la muerte; nada más y nada menos que todo esto. Pero ocurrió que un día el cuerpo comenzó a perderse. Dejó de ser el lugar de cada uno e inició su transformación en una especie de abstracción colectiva, indefinida y etérea como la que es hoy. Y en esta evolución la fotografía tuvo un papel crucial.

Cuando la nueva técnica surgió en el siglo XIX, apenas se hubo popularizado, enseguida focalizó gran parte de su producción en la figura humana. Primero fue el rostro y, cuando la moral victoriana comenzó a ceder, la carne y la piel ocultas tras los ropajes. Éstas, que hasta entonces habían permanecido escondidas –salvo en las honrosas excepciones de la pintura mitológica y alegórica–, comenzaron a dejarse ver, a veces tímidamente pero muchas también de manera escandalosamente directa; y si en un principio se fotografiaron con la excusa de servir de ayuda a pintores y escultores, pronto se convirtieron en el oscuro objeto del deseo de quienes tan radicalmente habían renegado de ellas. Fue así como comenzó la transformación de esa conciencia colectiva que primero descubrió la anatomía humana, luego la mostró sin tapujos, después la transformó a su antojo y, finalmente, desde hace ya un par de décadas, la viene haciendo desaparecer.

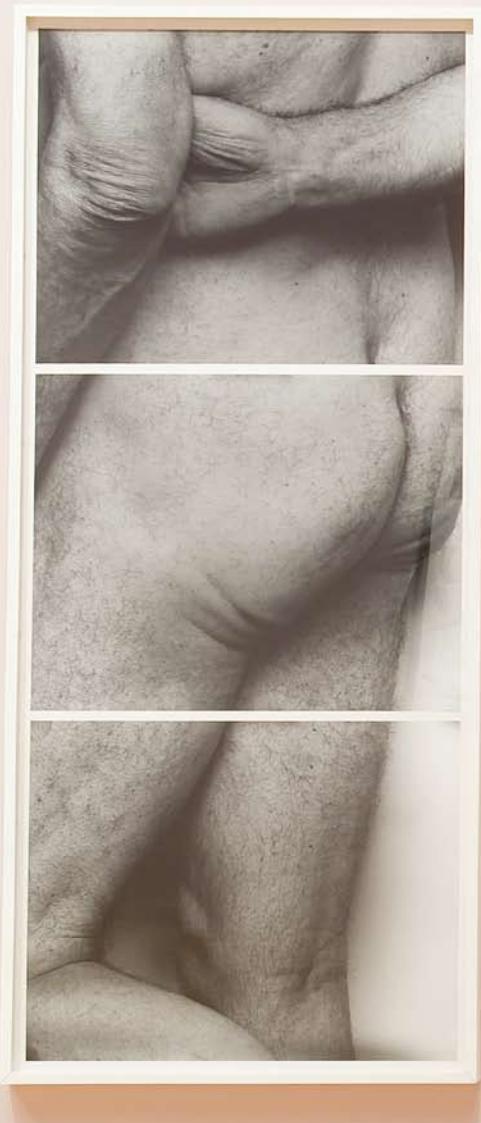
Además de ilustrar este proceso de ‘descorporización’, la fotografía ha sido parte implicada en él. Las instantáneas decimonónicas descubrieron los primeros tobillos para acabar mostrando retocados e idealizados desnudos en las obras pictorialistas. Después, las Primeras Vanguardias fragmentaron la figura y la volvieron a construir, seccionando sus miembros para recolocarlos o transformarlos a su antojo. Ya a mediados del siglo, los objetivos utilizaron el zoom para acercarse a lugares de la anatomía invisibles al ojo humano, aislándolos y descubriendo así nuevas formas de mirarlos.

Hoy, en pleno siglo XXI, el cuerpo ha dejado de serlo, es menos corpóreo que nunca; ha desaparecido aquél que durante siglos sobrevivió a epidemias, catástrofes naturales y guerras mundiales y lo que permanece es sólo una sombra de lo que fue y que apenas nos permite recordarlo. El del hoy es un físico virtual, como virtual es la existencia contemporánea; un cuerpo despreciado por la *redes sociales*, vilipendiado por las modas y la publicidad y maltratado hasta la extenuación por la cirugía plástica; un organismo capaz de surgir de la nada y de clonarse hasta el infinito.

A pesar de todo, nunca antes el hombre había venerado tanto un puñado de huesos re-cubiertos de músculos y de una piel tan perfecta como irreal, despojada de pelos, granos y arrugas. En ninguna otra época como en ésta la obsesión por una apariencia engañosamente perfecta nos había hecho tan esclavos de nosotros mismos y qué duda cabe de que esta esclavitud contemporánea tiene en la imagen fotográfica uno de sus mayores aliados. Modelos, deportistas y demás personajes de la farándula se encargan a diario de alimentar nuestra insatisfacción en una sociedad saturada de mensajes que se obcecán en despojarnos de nuestra individualidad y de unas maravillosas y particulares anatomías, tan imperfectas como humanas.

En medio de esta marabunta de deseos incumplidos y de promesas frustradas, algunas imágenes se empeñan, sin embargo, en recuperar la corporeidad perdida, reivindicando el paso del tiempo y las arrugas, los poros y los pelos (John Coplans), o utilizando el cuerpo como escenario para el exorcismo de miedos y perversiones inconfesables (Joel-Peter Witkin). También las hay que lo explotan como lugar de reflexión sobre la condición humana, sobre su incierto futuro y su deshumanización (Francis Naranjo), o sobre la necesidad de superación de absurdos estereotipos de género (Alex Francés). En todos los casos se trata de obras que, como el resto de las que forman parte de esta exposición, se posicionan en el otro extremo de las imágenes publicitarias y de los *mass-media* y se afanan en recuperar el maltratado cuerpo humano, en devolverlo a la vida, en recobrar su pesantez y en reivindicar su carnosidad y sus cicatrices. Es un alivio saber que, pese a todo, la anhelada vida eterna continúa siendo una entelequia.



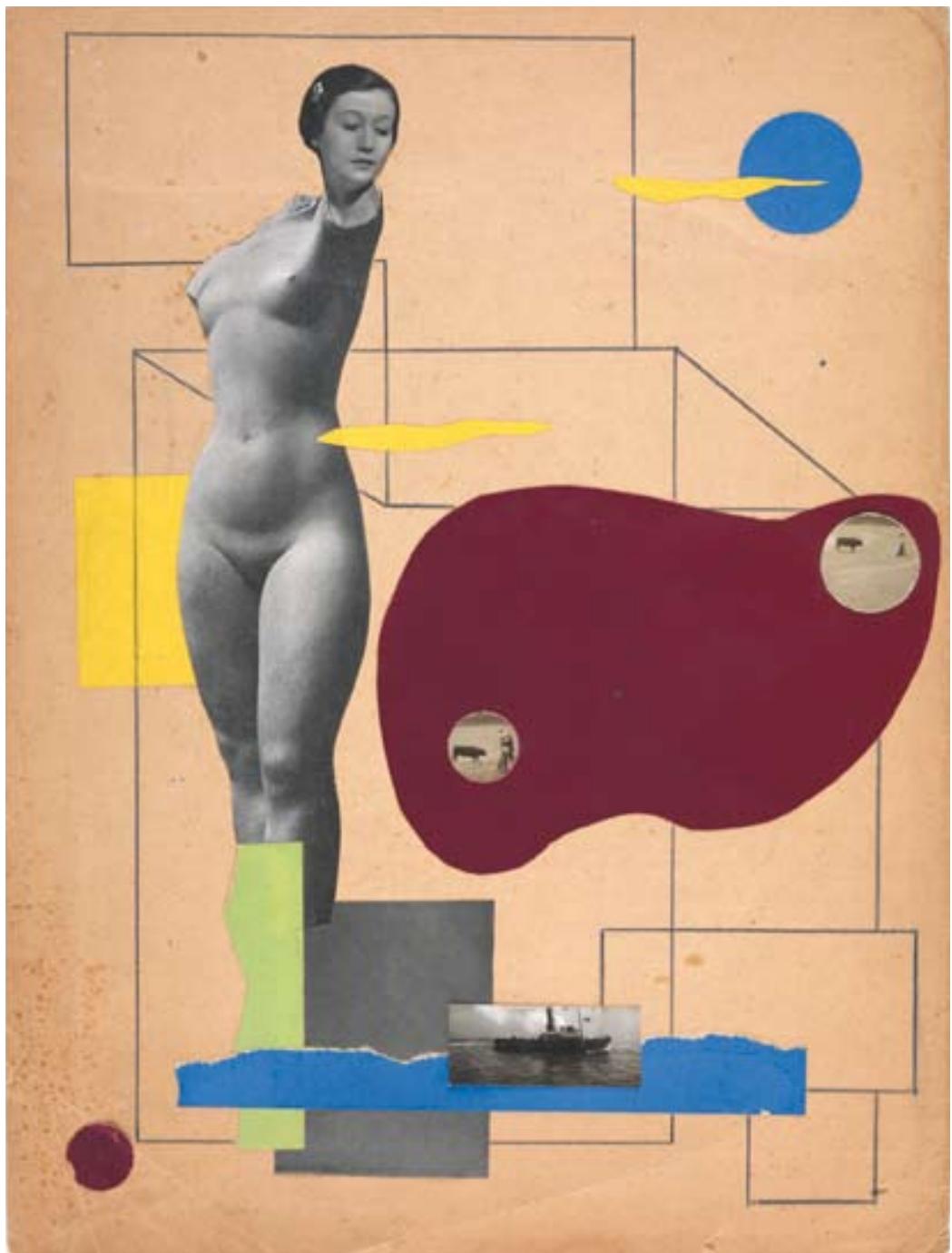


**FRAGM**

# MENTACIONES Y MUTILACIONES







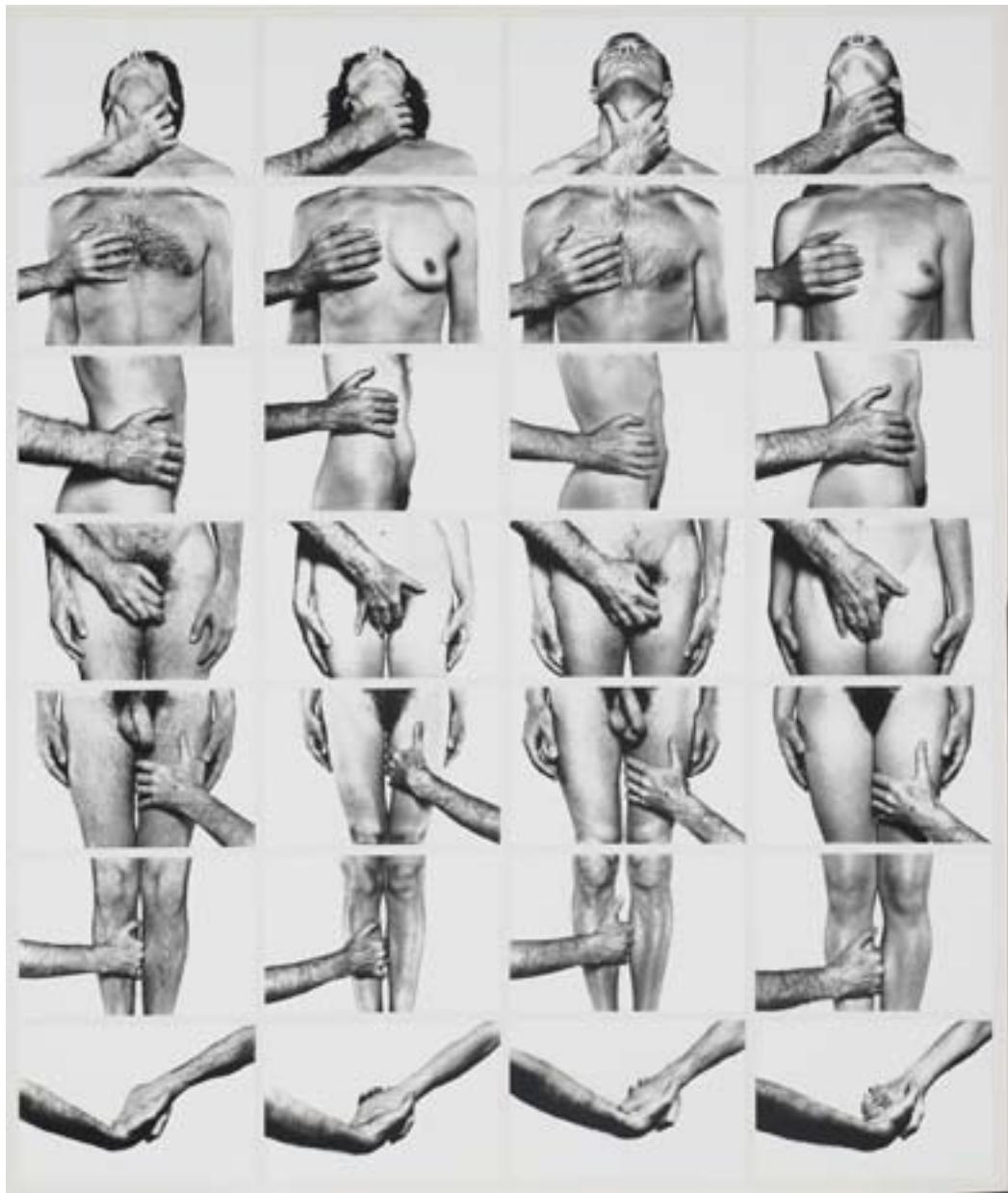


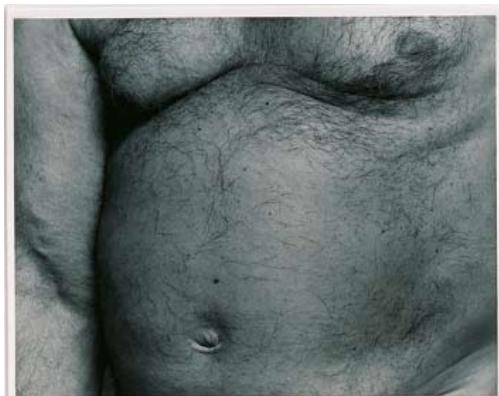


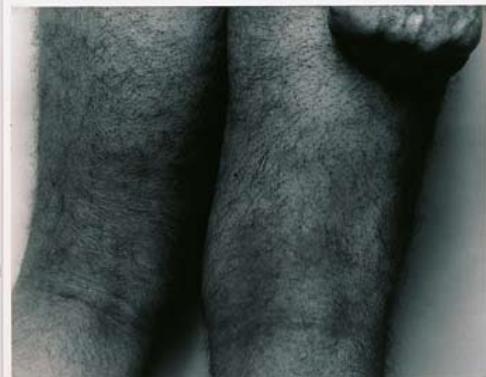
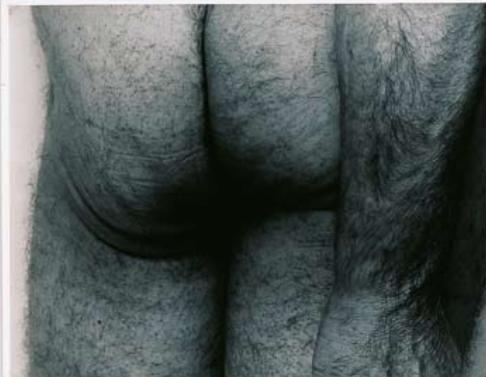












50 | Alex Francés | *Flor, semilla y fruto* | 1999



















**ENCORDAMIENTOS,**

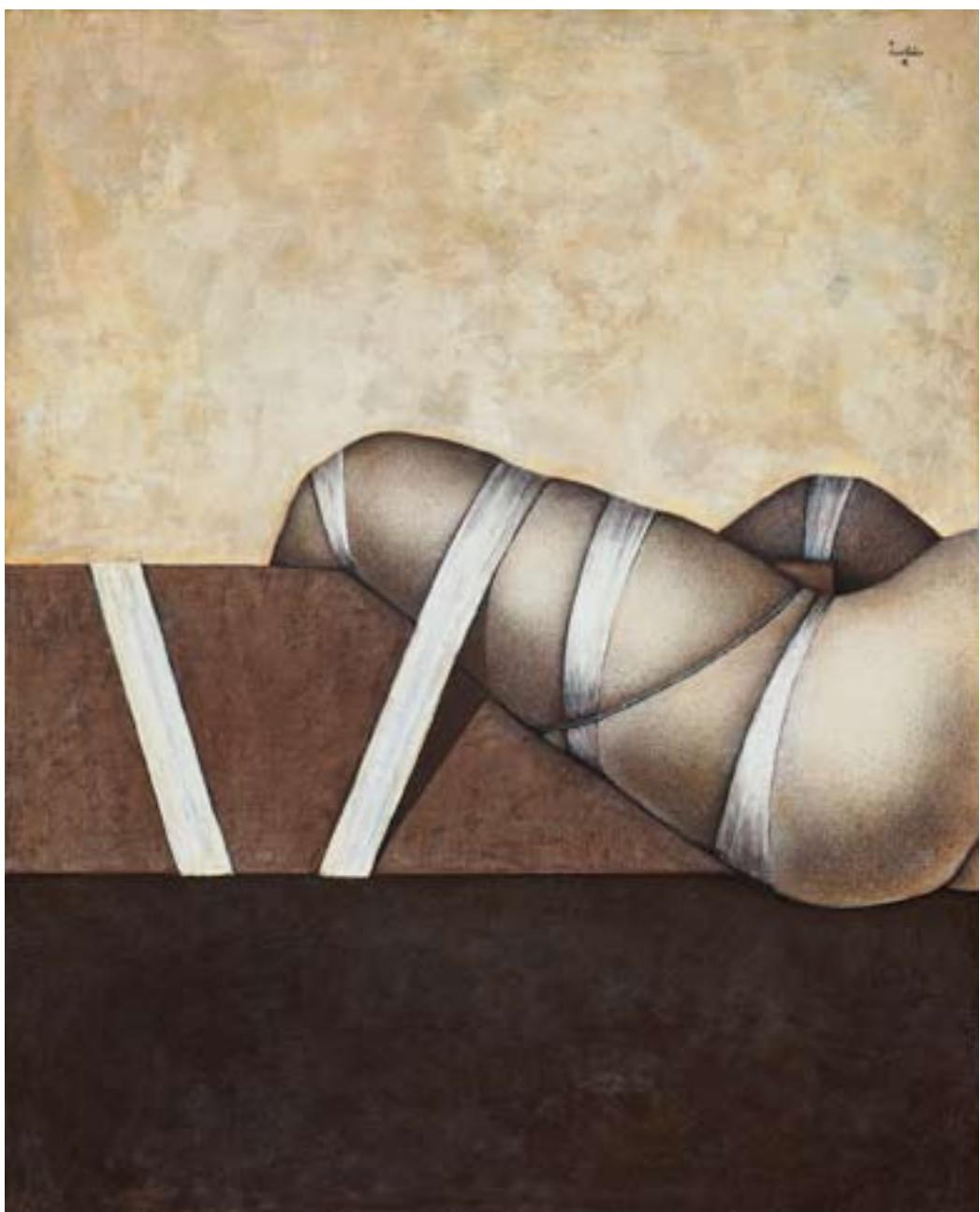


# METAMORFOSIS Y ARTIFICIOS







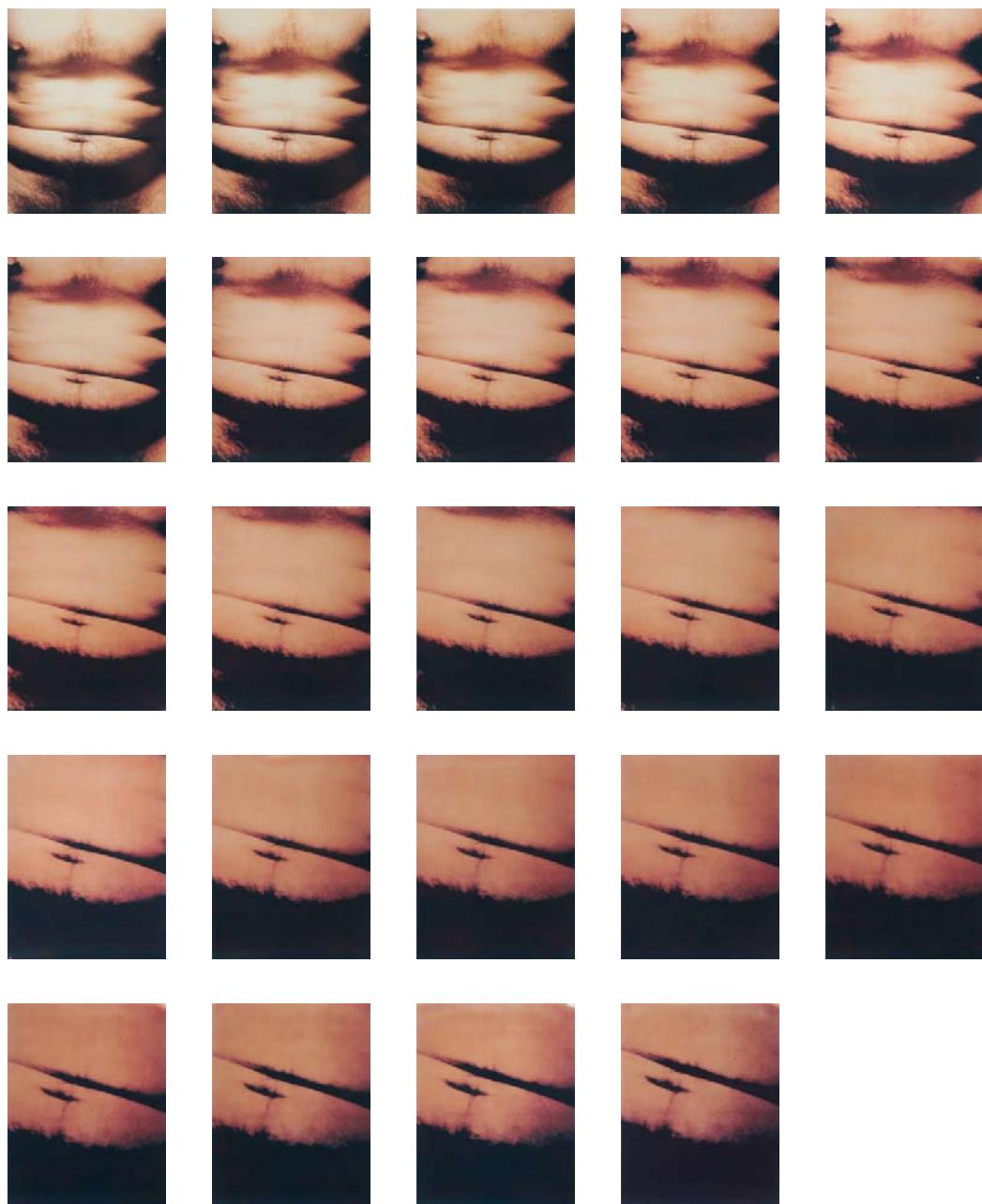


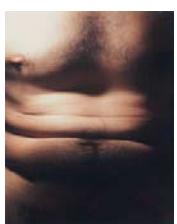
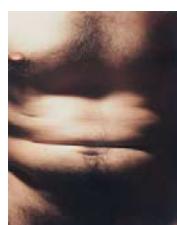














THE HUMAN MACHINE

radiohead

THE HUMAN MACHINE

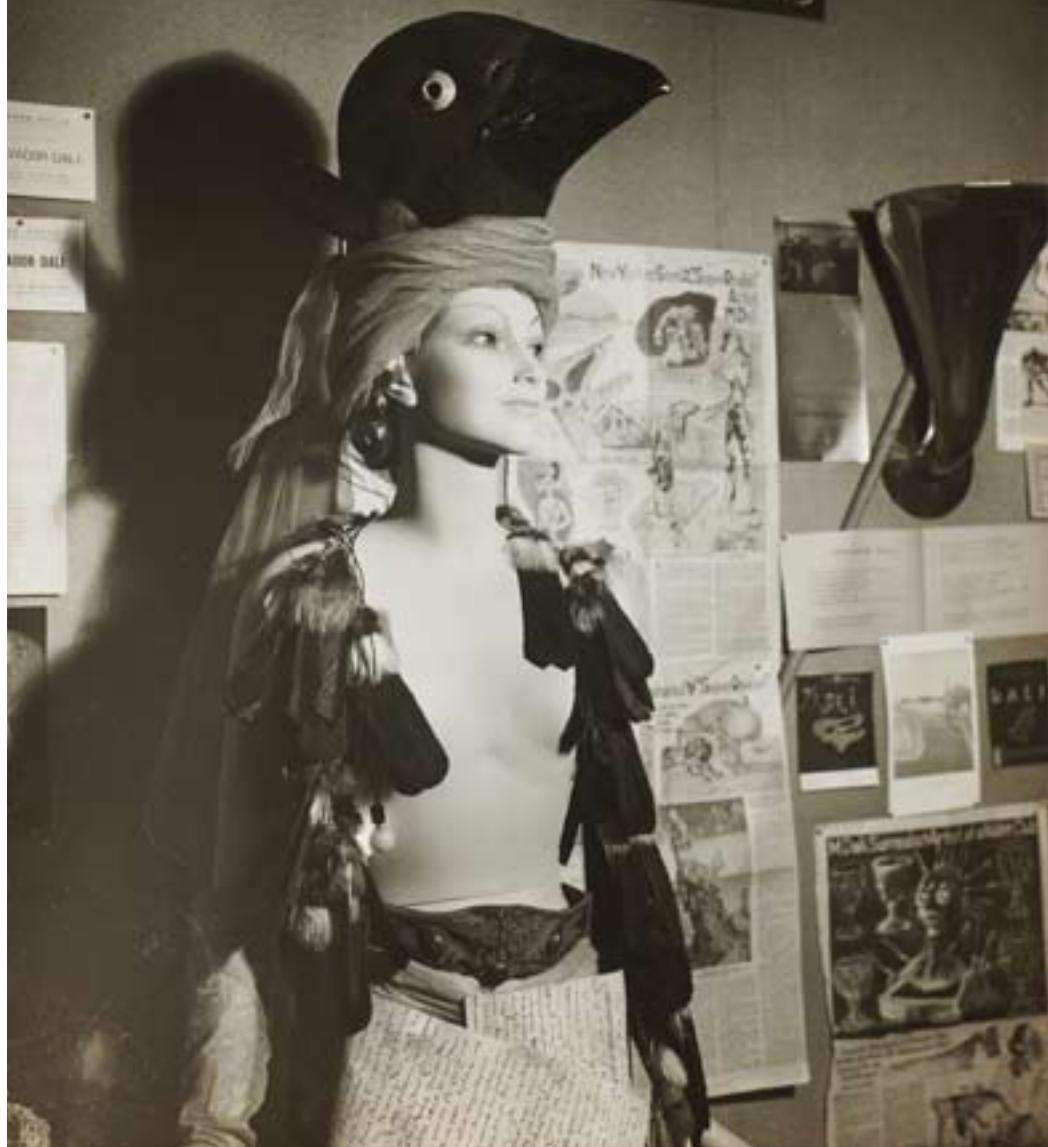
radiohead

THE HUMAN MACHINE

radiohead



PASSAGE  
DES  
PANORAMAS







76 | Claude Cahun | *Object, Mannequin poisson scie* | ca. 1935



















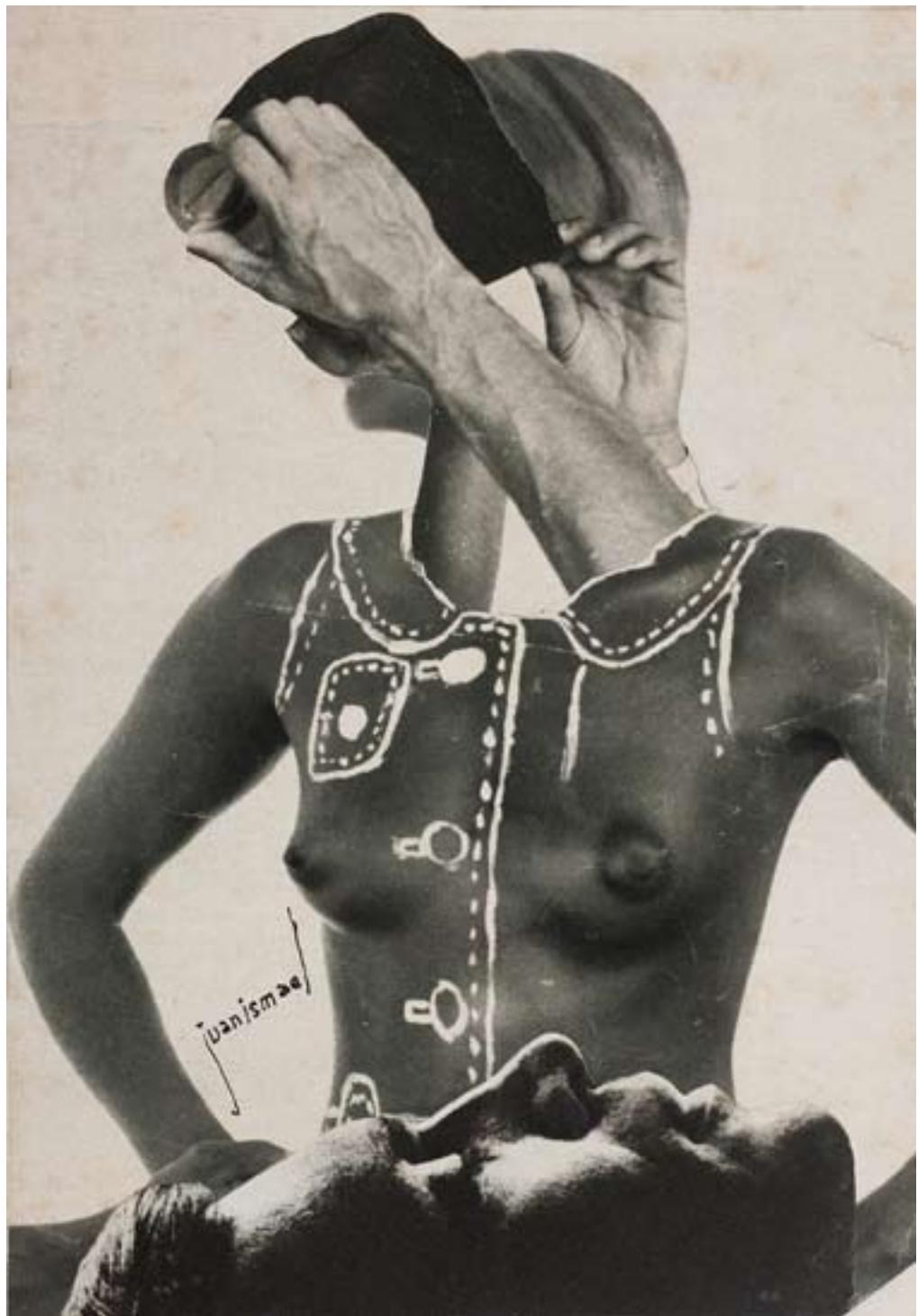


EL



**INCONSCIENTE CORPORAL**













94 | Toni Catany | *Sin título* | 1982







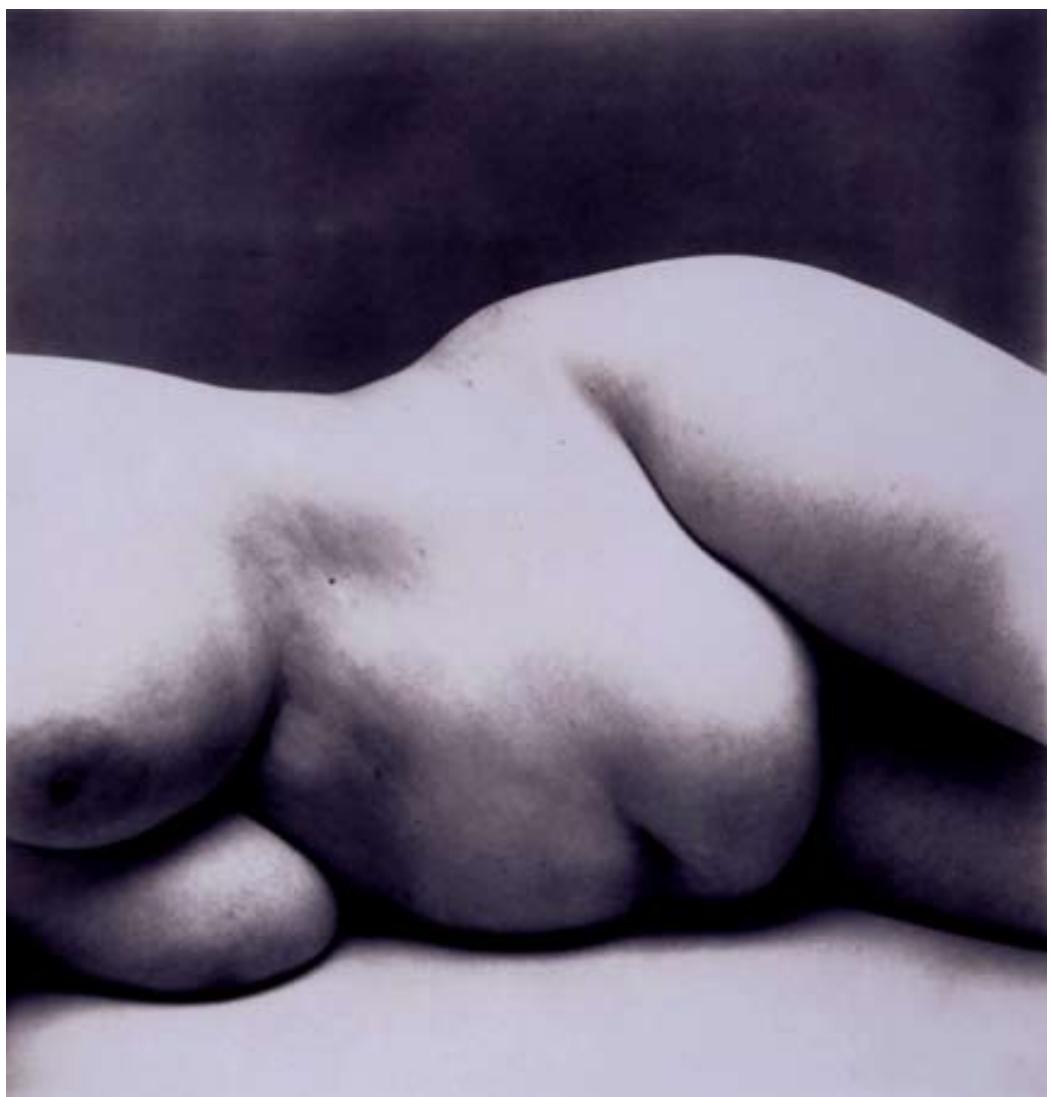
98 | Bill Brandt | *Nude* | 1950



**100** | Bill Brandt | *Nude* | 1951



**102** | Irving Penn | *Nude 99* | 1950



**104** | Irving Penn | *Nude 139* | 1949-1950

















## Listado de obras

113

COFF	Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía
ACA	Depósito de ACA Asociación de Amigos del Arte Contemporáneo
TEA	Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes
CFIT	Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife

ARAKI, Nabuyoshi | 58

*Sin título*

Polaroid color

10·8 x 8·9 cm c/u

TEA | COFF

BRANDT, Bill | 96

*Nude*, 1950

Gelatina de plata

23·2 x 19·6 cm

TEA | COFF

BRANDT, Bill | 98

*Nude*, 1951

Gelatina de plata

23 x 19·6 cm

TEA | COFF

BELLMER, Hans | 80

*Poupée dans le jardin*, 1935-36

Copia de época en plata

14·45 x 14·92 y 14·61 x 14·76 cm

TEA | COFF

CAHUN, Claude | 74

*Object, Mannequin poisson scie*, ca. 1935

Gelatina de plata

18 x 13 cm

TEA | COFF

CATANY, Toni | 92

*Sin título*, 1982

Calotipo virado al selenio

16·7 x 18·7 cm

TEA | COFF

CHAPERO JACKSON, Eduardo | 76

*Contracuerpo*, 2005

Original en 35 mm. 17'

Cortesía de Prosopopeya

Producciones

COPLANS, John | 46

*Self-portrait (Frieze nº 2)*, 1994

Gelatina de plata

190·50 x 315 cm

TEA | COFF

DOMÍNGUEZ, Óscar | 94

*Femme sur le divan*

Óleo sobre lienzo

65 x 81 cm

TEA

FRANCÉS, Alex | 48

*Flor, semilla y fruto*, 1999

Fotografía

30 x 43 cm c/u

TEA | COFF

HIDALGO, Juan | 44

*Hombre, mujer y mano*, 1977

Fotografía

120 x 102 cm

TEA

HIDALGO, Juan | 52

*Rrose Selavy-Cheap Imitation*, 1993

Objeto collage

75 x 50 x 50 cm

TEA

ISMAEL, Juan | 40

*Composición surrealista*, 1935

Óleo sobre lienzo

46 x 38 cm

TEA

ISMAEL, Juan | 86

*Fotomontaje*, ca. 1950-1960

Fotomontaje

22·5 x 15·5 cm

TEA

LEVINTHAL, David | 82

*Barbie Series*, 1998

Polaroid

74 x 56 cm

TEA | COFF

MAN RAY | 70

*Maniquí de Salvador Dalí para la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938*, 1938

Gelatina de plata, copia de época

23 x 13 cm

TEA

MAN RAY | 72

*Maniquí de Sonia Mossé para la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938*, 1938

Gelatina de plata, copia de época

22·9 x 15·4 cm

TEA

MARCHETTI, Walter   50 <i>La mano feliz. Homenaje a Arnold Schoenberg</i> , 1989 Teclas de piano y escayola Dimensiones variables TEA	SARDIÑA, Mónica   106 <i>Umbral</i> , 2010 6 vídeo loops, 1' 15" Cortesía de la artista	TORRES MONSÓ, Francesc   42 <i>Torso</i> , 1974 Bronce 39 x 21 x 17 cm TEA   ACA
NARANJO, Francis   68 <i>The human machine</i> , 2004 Fotografía Dimensiones variables TEA   CFIT	TELBERG, Val   90 <i>Mask of a Dream</i> , ca. 1947 Gelatina de plata 28 x 23 cm TEA   COFF	WESTERDAHL, Eduardo   38 <i>Sin título</i> , ca. 1935 Fotocollage montado sobre la cubierta de la revista Art de enero de 1935 32 x 24 cm TEA   COFF
PENN, Irving   100 <i>Nude 99</i> , 1950 Gelatina de plata virada a sepia 50·8 x 40·3 cm TEA   COFF	TELBERG, Val   64 <i>Nude with Branches</i> , ca. 1945 Gelatina de plata 10·16 x 12·7 cm TEA   COFF	WITKIN, Joel-Peter   54 <i>Corpus Medius</i> , 2000 Gelatinobromuro de plata 29·5 x 37·8 cm TEA   COFF
PENN, Irving   102 <i>Nude 139</i> , 1949-1950 Gelatina de plata 40 x 39·80 cm TEA   COFF	TELBERG, Val   78 <i>Untitled (Doll, Dots, Legs)</i> , ca. 1948 Gelatina de plata 11 x 9 cm TEA   COFF	WITKIN, Joel-Peter   104 <i>Woman with Appendage</i> , Nuevo México, 1982 Bromuro de plata 50·5 x 40·4 cm TEA   COFF
REVUELTA, Mabi   62 <i>Rizos de Medusa</i> , 2000 Fotografía 122 x 190 cm TEA	TELBERG, Val   88 <i>Untitled (Nude in hand)</i> , ca. 1945 Gelatina de plata 22·7 x 14 cm TEA   COFF	TORIBIO, José Luis   60 <i>Simbiosis</i> , ca. 1970 Técnica mixta sobre madera 140 x 114 cm TEA   ACA
ROYO, Íñigo   66 <i>Del cuerpo al paisaje</i> , 1993 Polaroids 12 x 9 cm c/u TEA   COFF		





The human body has the capacity to attract of something which, although it is intimately known to us, may also seem, to a great degree, unknown. We all have bodies and we identify with them, although we are not always capable of recognising the body's many aspects and possibilities, among which is an extraordinary artistic facet, such as can be found in a really unusual model.

This exhibition talks to us about this, about the most attractive facet of the human anatomy, from which it offers us the inspiration of the artist, who knows how to extract from the physical plan a sentimental meaning and to transmit it to others. If art moves us, that which arises from the figure of man himself also disturbs and moves us in an unusual way.

Those are the impressions which strike the audience of this set of works brought together by TEA, Tenerife Espacio de las Artes, by artists of acknowledged genius. They all coincide in the body, but not in the ordinary way but in an exposed manner, which attempts to show that there are other visions that are less well-defined of an apparently perfect archetype. All are valid and also real.

With this event, the plan conceived by the Island Authority or Cabildo when creating TEA continues its progress, which is none other than offering to the people of Tenerife a new opportunity to get close to culture, art and knowledge, fundamental tools for personal enrichment. The benefits of this policy become even clearer each time that this centre – a work of art in itself – houses in its halls an activity which contributes to strengthening the cultural base of the society of Tenerife.

Because TEA is displaying a remarkable dynamism, with which it is fulfilling its role of being a real point of reference in the sphere of the Canary Islands. This undeniable present will give rise to a future which is without doubt successful. That is the idea: to have an effect on the promotion of activities linked to culture and to attract the people of Tenerife, to whom access is offered to resources which have been up to the present difficult to reach.

This is an evocative exhibition which is full of interest, for which we have to thank those who have inspired it.

**Ricardo Melchior Navarro**  
President of the Tenerife Cabildo

## THE INVENTED BODY

Yolanda Peralta Sierra

And furthermore, in reality, the anatomy, for example, no longer existed and it was necessary to re-invent it and carry out its own murder with the science and the method of a great surgeon. Guillaume Apollinaire, "Pablo Picasso", *Montjoie!*, 14<sup>th</sup> March 1913.

In art, the body is everything: the stage, the labyrinth, the mirror, the laboratory, the battlefield, the playing field, sign, symbol and metaphor. And the fact is that, as the art critic, Maurice Raynal, said, artists remake the human body, reinventing our physical reality. Since the first avant-gardes, we have seen the increase in complexity of the representations of the physical and the progressive abandonment of the image of unity, giving way to fragments, organs and partial anatomies.

## The physical unconscious

In the same way that in 1929 the surrealists prepared a world map<sup>1</sup>, proposing a new reading of it, according to the importance which they gave to each one of the geographical reasons, they also undertook the task of redesigning the human body establishing a new anatomical cartography based on the sexual. The human body was converted into the laboratory in which the surrealists, following the formula proposed by Breton, experimented in their search for convulsive beauty. "*La beauté*" – wrote Breton in his book *Nadja* – "sera convulsive ou ne sera pas". Convulsion thus became the sole condition for the appearance of beauty and the physical transmutations based on the dislocation of the body for subsequent reconstruction, in one of the tools to achieve this.

Starting from the reorganisation of the parts, it was intended to recreate a corporal image which would be capable of revealing its deeper nature. The physical limits are confused and the parts separate, the organs are redistributed into a new anatomical configuration and the head loses, on occasion, its pre-eminence to become mixed with the body and with sex before completely disappearing.

<sup>1</sup> Denominated *El mapa del mundo en la época de los surrealistas*, it was published in 1929 by the magazine, *Variétés*.

In one of his short stories, written at the end of the 19<sup>th</sup> Century, Alphonse Allais tells the story of an American surgeon who, after discovering that his wife is being unfaithful to him, decides to fulfil a desire of hers written in a letter addressed to her lover: *To always be with you, never to separate myself from you, that we two should be one only.* During a dinner in which he anaesthetises both of them, the surgeon cuts off the upper and lower extremities of the lover and his wife and joins them together, creating a single body:

"He took off the right arm and right leg of his wife breaking them up. In the same operation, he took off George's left arm and leg. From Berta's right side and George's left he extracted a band of skin of some three inches in width. Then, he joined the two bodies in such a way that the two wounds coincided, he bound them together very strongly by means of a long strip of cloth which was wound around the young couple one hundred times"<sup>2</sup>.

The surgeon had created a physical collage, along the lines of the plastic collages which, like those of Juan Ismael, make the deliberate creation and production of bodies possible. The result is a strange physical imagery which has its origin in the deepest part of the human being. This is the Freudian unconscious which feeds the photographs of Val Telberg, with the female body transformed into a hand – or the hand turned into a body –, merged with a masculine face imprisoned on a sheet of paper. That same dream-like corporeity is present in the photographs of Tony Catany in which the contours of the figure are blurred and we do not know exactly whether the bodies are appearing or fading.

In that dream world there is also room for nightmares with beings of circus-like aesthetics, from those travelling circuses and fairs which in the 19<sup>th</sup> Century showed false creatures,

<sup>2</sup> Translation of the author. "Il enleva, en les désarticulant, le bras droit et la jambe droite de sa femme. À George, par la même opération, il enleva le bras gauche et la jambe gauche. Sur toute la longueur du flanc droit de Bertha, sur toute la longueur du flanc gauche de George, il préleva une bande de peau large d'environ trois pouces. Alors, rapprochant les deux corps de façon que les deux plaies vives coïncidaissent, il les maintint collés l'un à l'autre, très fort, au moyen d'une longue bande de toile qui faisait cent fois le tour des jeunes gens". Alphonse Allais, *Collage, in À se tordre*, Flammarion, París, 2002.

monstrous and hybrid but also anomalies of nature. In a society in which the social models based on beauty and triumph are primary, Joel-Peter Witkin composes in a bad dream the story of a naked woman with her face hidden under a mask holding at her breast the tiny body of a newborn baby, which is half hidden by a cloth. It seems to form part of her anatomy: a protuberance, an appendix or perhaps a Siamese sister which had never developed. Witkin's *mise-en-scène* makes the body of this woman something monstrous, a grotesque version of the human being belonging to a freakish universe. From this limit between being and not being, there emerges another image in movement, the female figure of Mónica Sardiña, which materialises from the threshold before our very eyes. A body present or a body absent, the visible and the invisible, between two spaces which are joined. Apparitions and traces of life and death, in a discourse in which death forms an indissoluble part of life.

From 1940 onwards, many of the female nudes in Domínguez's paintings show softening, lengthening and strange deformations. The head becomes ever smaller and the limbs become huge. This is the stage of the so-called body of detachable parts, which, in the words of Dalí:

"is the aspiration and the verification of female exhibitionism, which will become furiously analytical, making it possible to show each part separately, isolating and feeding them separately, anatomies mounted on paws, atmospheric and spectral"<sup>3</sup>.

Even earlier, Domínguez had taken from Dalí an entire formal repertoire of mutilations, lengthenings, double images and softenings in the 1930s, embodied in a series of objects based on the fragmentation of the body and its subsequent recomposition, denying each organ its specificity and granting them functions more perverse than natural with the objective of provoking a sensorial imbalance. The limbs of his women of detachable parts are lengthened and change

<sup>3</sup>"Le corps démontable est l'aspiration et la vérification algide de l'exhibitionnisme féminin, lequel deviendra furieusement analytique, permettant de montrer chaque pièce séparément, d'isoler pour les donner à manger à part, des anatomies montées sur griffes, atmosphériques et spectrales (...)" Salvador Dalí, *Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral*, in *Minotaure*, 1934, no. 5, p.22.

position, basing their mobility on the interchange. The parts which make up these bodies may be handled at will, like a toy, projecting onto it the sexual desire from its incorporation into erotic experience. In these reclining figures, which refer to models from western pictorial tradition, the nude is exalted through a deformation which is close to a parody. The very acromegalic deformation that Domínguez suffered from has been established as the origin and the starting point for these detachable parts to his nudes, which would be the reaction of the artist to an illness which terrified him. His progressive physical deformity would run in parallel to the process of deformation to which he subjected the female anatomy, bringing together in his images the suffering from sickness and erotic desire.

In the deformities of the human body, mirrors have served to produce strange effects. In this game of corporal deformities and experimenting with a wide-angle lens Bill Brandt discovered the metamorphosing power of perspective, applying it to his photographs of nudes. Concentrating on a detail or a fragment of the body and applying deformed perspectives, Brandt achieves compositions of a mysterious character which refer to the surrealist universe. In those same years, in the early 1950s, Irving Penn, one of the most important fashion photographers of the time, portrayed the slender bodies of the models who adorned the pages of the magazines, but in parallel, as if it were in liberation from the frivolous beauty he was used to, he captured with his camera a set of nudes, which saw the light only after his death in 1992. The antithesis of the slim and stylish bodies, his rotund nudes reclining without a head or extremities, allow one to see the undulations of the flesh, transformed by Penn into a sort of imaginary landscape. Carnality and opulence contained in these heavy masses of flesh prepared to be swallowed by the eyes, in a feast of carnivorous sensuality.

#### Roping, metamorphosis and craftsmanship

In 1934, the same year in which Dalí announced that woman "will become spectral through the disarticulation and the deformation of her anatomy"<sup>4</sup>, Hans Bellmer began the construc-

tion of his *Poupée* and of a series of works which exemplify, better than any others, the conversion of the female body into an object for manipulation and the surrealist urge towards death and violence. It was a doll which could be articulated of natural size with joints in the form of a ball, which made it possible to shape her totally and to transform her into a set of positional variations. The final result is really disturbing, as it is a doll with a child-like appearance, disarticulated and decapitated which Bellmer portrays in an obsessive manner lying on the ground like a victim of violence. The start of a macabre metamorphic game produces the mixture of organs without order, the dissolution of the corporal frontiers and the fusion of the internal and the external. The uncertainty of not knowing whether we are looking at animate or inanimate figures gives these photographic images a sinister and worrying character with a dream-like component which gives the colouring of particular parts.

In this approach to the female body, the mannequin becomes, together with the doll, the object onto which the deepest obsessions and desires are poured. The surrealists saw in the mannequin the convulsed beauty that Breton called for, and in turn the symbol of the contradictions of modern life. In this sinister object, which, in the opinion of Freud, represented the primitive and repressed human being born of the subconscious, the boundaries between the animate and the inanimate, man and machine, masculine and feminine, the sexual and the asexual and in the final analysis between life and death are blurred.

In surrealist imagery, the mannequin makes clear the obsession of artists to become 'Pygmalions', and it is a real symbol in the framework of surrealist exhibitions. In the 1938 exhibition, sixteen mannequins invaded the Galerie des Meaux-Arts, on Rue du Faubourg Saint-Honoré in Paris, becoming the most emblematic image of the show organised by André Breton, Paul Eluard and Marcel Duchamp. Set out on an avenue with invented street-name signs on their heads, the mannequins were dressed and distorted by a number of artists and were transformed into extravagant Galateas, crowned by the most surrealist creations. Whole and fragmented, inexpressive and disturbing, on the frontier between the recreated and the animate, these inorganic beings refer to the concept of the artificial double and the simulation.

<sup>4</sup> "La femme deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie", Salvador Dalí, *Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral*, en *Minotaure*, 1934, n° 5, p.22.

Far from this discourse on the mannequin stands the work of Claude Cahun known as *Object, mannequin*. As in all his photographs, Cahun questions the socially constructed identities based on anatomical distinctions according to sex, using for the purpose accessories, clothing and objects which can be put on and taken off, provisional and unstable elements like their identities. The torso of a mannequin appears here in an atmosphere of strangeness as a result of its confrontation with other objects that are totally unconnected: a fishbone, a flower, a handkerchief, some men's shoes. From the mixture of objects associated with the masculine and the feminine, Cahun appears to wish to smudge the frontiers separating masculinity and femininity, questioning the postulates which marked the way of being a woman in society and searching for individuality beyond the roles assigned and defined culturally and sociologically.

And in that construction of femininity, beauty plays a fundamental role. In the western world, the ideal female body is slender. The extreme ectomorphic model which is published by the media and companies linked to the world of fashion has been turned into the ideal of female beauty. In *Contracuerpo*, Eduardo Chapero-Jackson narrates, with profound subtlety, the dramatic story of a young woman obsessed with her physical appearance, who begins a journey to self-destruction as she attempts to model her body so that she looks like the mannequin in the shop window.

Women's bodies have been converted into an aesthetic object and in that physical universe the 'Barbie model' has been one of the most widespread. Converted into a cultural icon, the quintessence of glamour, the Barbie doll represents the idealised female body but also symbolises the oppression and the tyranny of beauty which has affected – and still affects – many generations of adolescents, since their appearance in the United States in the 1950s. David Levinthal has recreated the best-known works of art (Venus de Milo, Mona Lisa, the girl with a pearl earring...), reducing their original feminine protagonists to a single stereotype: that of the Barbie doll with blond hair, white skin, a suggestive expression and full lips.

In 1958, Bellmer attempted to proceed with his research with his dolls, as he wished to transform the body of his wife, the

poet and artist, Unica Zürn, into the object, real this time, of his experiments to achieve heights which he had not reached before. Unica's buttocks, legs, belly and breasts would be compressed by a wire until she had a new body, a malleable body, from the deformation and swelling of the bound flesh. The reworking of the body of woman reaches, with Bellmer, the recondite corners of sado-masochist desire, expressed this time on the living body. The images of the bound body of Unica Zürn refer us to the photographs of Nobuyoshi Araki: naked women in uncomfortable postures immobilised by ropes, accompanied by lizards and flowers. *Bondage* is a recurrent theme in the photographic work of Araki, a sexual practice which in Japan receives the name of *kinbaku*. Tying up the naked body of a woman responds to an urge of a symbolic nature: the body is the only physical thing which can be bound, you cannot bind the heart, but only the physical parts can be tied up. Tying up a woman, as the artist has on occasion explained, becomes a sort of embrace, which alters and modifies the human form temporarily.

The metamorphosis of form makes it possible to overcome the corporal limits and the vital continuity through mutation. The transgression of the physical boundaries may lead to the evolution of the form towards the animal. The notion of the human animal nature has been a question of interest for many artists and in the feminine imagery, hair is an element directly associated with the animal world, and in turn with the sexual. Georges Bataille explains it thus in his work, *L'erotisme*:

"The beauty of a desirable woman announces her shame: precisely her hairy parts, her animal parts (...) The beauty which denies her animal nature, which awakens desire, carries, in the exasperation of desire, the exaltation of her animal parts".<sup>5</sup>

In *Rizos de Medusa* Mabi Revuelta goes back to the mythological story of the nymph, Medusa. A great beauty, she was seduced by Poseidon, being joined with him in the temple of Pallas Athene. In her anger, the goddess cruelly punished the nymph by making her a horrible monster, transforming the

---

<sup>5</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p.149

curls of her hair into snakes, her teeth into the sharp tusks of the boar and her gaze in a terrible punishment for men who dared to contemplate her. But Mabi Revuelta alludes to another myth or legend which, although it belongs to the mythological world – the story of the Maenads from the retinue of Dionysius –, also comes from the world of the cinema, the comic and literature: the myth of the animal woman, covered in hair, the panther woman or the female werewolf, the feline woman, a metamorphosis which would represent a return to the savage, but in turn the liberation of all that is repressed. Lying, half asleep and in repose, with her claws sharpened we are looking upon a creature that is difficult to catalogue in an animal world in continuous transformation.

From a symbolic point of view, the forest is equivalent to an irrational world, a place full of danger where nature is shown in its essential form. It also represents the internal human labyrinth in which we can lose ourselves so as to again reach the outside. The forests may also be that barrier which is difficult to breach between nature and man, metaphors for imaginary refuges. And in that world of uncontrolled vegetation, the human forms acquire a plant life. Or is it the plants that metamorphose into human forms? In this scenario, the enigmatic *Nude with branches* by Val Telberg emerges, the figure of a woman, the modern Daphne from whose body the branches of a tree seem to arise. A woman-tree or arboreal deity, in the surrealist imagery woman and nature are two mysteries which must be discovered: the woman as an element of nature becomes unreachable. Like the body which becomes a landscape, in the photographic series by Iñigo Royo: a vast transformation and progressive mutation from which a weightless, immaterial, almost transparent world arises. The disappearance of the physical, of the silhouette, to give way to a solitary space, loaded with an atmosphere which is intimately linked to the fantastic.

The woman in western artistic tradition has been married and identified with the plant and animal worlds. Man, on the other hand, appears linked to the technological, to the world of machines. In a clear masculine characterisation, machines were described during the Industrial Revolution according to their power and strength. In a society such as ours, which gulps down any kind of technology, numerous challenges are put forward in its relation to the human body.

One of these challenges is the possibility that the technological apparatus might extend the body. Technique, whether we like it or not, is linked to the human being and forms part of his existence. Technology, surgery and engineering applied to the field of genetics have engendered new beings which are the fruit of the symbiosis between the body and the machine, materialised in cyborgs, androids, robots and clones. We are seeing the mechanisation of the human being, in parallel to the denaturalisation of the concept of the 'natural'. We live almost without realising it, in a progressive manner with the artificial: prostheses, pacemakers, contact lenses, false teeth and orthopaedics all modify us. As Donna Haraway's Cyborg Manifesto states:

"At the end of the 20th Century, (...) We are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs"<sup>6</sup>.

A cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, the cyborg is a post-modern archetype, it is a being which questions corporeity by situating it halfway between the technological and the organic. It is the imagery of man's human machine – the machine of Francis Naranjo, the reinvented body of a technological organism which, through robotics and genetics indicates the path towards a new reality: in which cyborgs no longer form part of the imagination. Is this the post-human body?

### Fragmentations and mutilations

Physical fragmentation with a high sexual content, is a constant resource of Surrealism. What does the interest in this particular subject area represent? The belief that the body is a machine which can and must be disassembled as pleasure will come from the contemplation of that universe of tearing to pieces, like the phase previous to the ingestion of the body in a violent ritual.

The Venus de Milo is, without a doubt, one of the best-known and most-admired classical sculptures in the History of Art. The sculpture represents the figure of a woman who lacks

<sup>6</sup> Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century*, 1985.

arms and although it is an incomplete body, nobody doubts that we are looking at a symbol of the classical ideal of beauty. What process has operated in this case so that a body without its upper limbs should be considered an icon of classical beauty of a culture, such as ours, which values physical beauty and integrity? In this case, we are gazing upon the beauty of the fragment, which allows us to reconstruct, repair and complete in our imaginations the form of the sculpture. The fragmentary state in which many classical sculptures were discovered had deep effect on the artists, who drew and modelled by copying these images of mutilated bodies. In this universe of physical dismemberment understood as experiments of the senses on women's bodies, the photocollage of Eduardo Westerdahl, the painting of Juan Ismael representing a dismembered female body and the sculptural *Torso* of Francesc Torres Monsó are inserted.

And what should be done with the limbs after mutilation? The fragments extracted from a whole are grouped again to construct and reinvent the body, but on occasions those fragments of a body acquire their own autonomy. Converted into an organic whole, the separated limbs function as an animate being. Vis-à-vis these mutilated members a worrying strangeness arises, which according to Freud's definition is the powerful and obscure emotion which is born in us when faced by the threat of losing our sexual organ. Witkin's *Corpus Medius* might belong to the dream man of which Breton tells in the First Surrealist Manifesto, the man who had been cut in half by a window, but even so, "he walked having been cut approximately down the centre of his body, by a window perpendicular to the axis". But furthermore, *Corpus Medius* is a profound reflection about how ephemeral human existence is: the body converted into still life. Breton himself in "Warning to the reader of *La Femme 100 têtes* by Max Ernst", when defining surrealism indicates that "*it is a function of our will for the complete strangeness of everything (...) it is clear that we can even aim to feel surprise at a hand by isolating it from the arm, and this hand as a hand gains from this process*"<sup>7</sup>

As occurs with the happy hand of Walter Marchetti: a dispersed member, cut off, with independent activity, an amputated hand with its own life, which caresses the keys of a piano. On the same lines of objective assembly, Juan Hidalgo's *Rrose Selavy-Cheap Imitation*, the union of two associated objects, one of masculinity – the hat – and the other of femininity – the stocking cabinet –, in a clear tribute to Marcel Duchamp, an artist who, like Claude Cahun, incorporated transvestism into his artistic discourse, criticising and questioning the classifications of gender. That dissolution of the genders is visually expressed in his *Man, woman and hand*. Made up of twenty-eight photographs of the chopped-up bodies of a dark man and woman and a blond man and woman, in this photographic action, Hidalgo puts his hand on different parts of the four naked bodies, using fragmentation as his technique. Each position of the hand is a photograph and in turn a fragment of the body in a series that is marked by the narrative, variation and serialisation.

John Coplans and Alex Francés question, as does Hidalgo, the concept of masculinity through his own body, using the photographic medium with an aesthetic based on the fragment. They exhibit the naked male body to the gaze of judgement placing it where for centuries the female body has been. Coplans proposes another kind of physical distortion, far away from the young, healthy, athletic and beautiful body, exposing his own with close ups which show the marks of the passing of the years and the physical changes to the body, with time as the agent that modifies and transforms our physical nature. The revision of the concept of the masculine is present in *Flower, seed and fruit* by Alex Francés, starting from the relationship and the union of the masculine body with nature. Converted into an object and plunder, like those dolls of Bellmer's thrown away and decomposed, half-hidden between the branches there appears, abandoned, defenceless and fragile, the body of a man. Francés thus subjects the masculine body to the same objectification as that suffered by women, claiming through his images the passivity as an element associated with the masculine world, but also the corporal fragility and its limits.

<sup>7</sup> André Breton, *Avis au lecteur pour La femme 100 têtes* (1929), *Point du jour*, Gallimard, París, 1934.

**THE BEAUTY OF THE BODY IN THE WORK OF  
MARY WOLLSTONECRAFT SHELLEY AND HER CURRENT  
SUCCESSORS**

Javier González de Durana

We are experiencing the aesthetic of *disincarnation* (a process which is the opposite of *reincarnation* as the final destiny of the body in oriental culture, and different from *resurrection*, the destiny of the body in Christian thought), wrote the Argentinean art psychologist, Walter Cenci<sup>8</sup>, following Octavio Paz. A *disincarnation* which involves a gradual displacement of the body from its material condition and even of its form towards a state of functional artificiality, whose aesthetic signs are no longer voluptuous but labile and bloodless. And this means a new development in the process of abstraction which affects the body by throwing it into the cybernetic and clonal sphere, which it approaches more and more. This process of abstraction is the nucleus of the nihilism of the body, of its gradual defection and its virtual replacement.

Indeed, "it is very difficult to tell what constitutes the scene of the body. At least this: it is where it represents itself very especially, where it escapes from its inertia, in the gesture, where it becomes unbound, in the aura of the glance, where it becomes an allusion and absence; to sum up, where it is offered as seduction"<sup>9</sup>. Taking this into account, the stage of the body is what makes it metaphorical, a representation more than an organic surface. And that representation may acquire a double aspect: one metaphysical, a mirror of the alienation of the Other as an instance which manages the imaginary dimension, where the body is inhibited, phantasmagorically wrapped up in it, preparing unconscious stories, and another of metamorphosis, the stage of a superior illusion, like allusion and the mask, a covering which makes the body an element of absence, of ellipse.

In our dreams, the characters that inhabit them act as monsters, through the actions they commit, but also they present themselves as physically monstrous beings and when this happens it is not always as a result of the return of images

formed from reading books or seeing deformed animals or beings during our waking life, but rather their monstrosities are, so to speak, our own creation, from that brain which, in its dreaming state, has lowered the barriers and opened the doors so that the most varied and awful figures of our dismasted imagination can freely wander.

However, our unconscious imagination does not act *ex novo*, but is fed by what we have seen in reality during our waking hours. A physical deformity in somebody because of an accident, a congenital malformation or any physical variation with regard to a standard – which we accept without problems because our upbringing and our social relationships advise us to act towards the bearers as if they did not exist (a mixture of respect and the wish not to be offensive) – are the routes of access to open up the oneiric possibility to the existence of greater amputations, more severe and deeper mutilations, of hybrid counternatural mixtures and fantastic alterations in the position of the physical organs.

However, it is not only in the field of dreams where those images of mutilated bodies and monsters appear, since when we awake from those nightmares we tend to give them an oral literary form and, thus, the popular legends and tales often have inhabitants of those characteristics which serve as a physical identification of evil (establishing that a physical fault corresponds to moral turpitude), an evil which is on occasion equipped with capacities and strengths that are almost supernatural, which are used with perverse violence on other inhabitants of those stories. If health and virtue go hand in hand, logically, mutilation and evil (illness, infection,...) also present themselves as an inseparable pair. We observe a mutation in the body or the mutilation of one of its limbs and we feel an immediate and inevitable rejection; unconsciously we suspect that what we are seeing might contaminate us physically or spiritually.

But beyond the incomprehension which the people of other times may have felt about mutations of the body and its sicknesses – an incomprehension which was apparently resolved in the sphere of the magical –, and even today every dismembered body, every hypertrophied organ, every inexplicable bleeding wound, every corrosive infection... brings us face to face with the idea of the end of that body and,

<sup>8</sup> Walter Cenci. *Estéticas de la alteridad*, UNSAM, Buenos Aires, 2004, p. 109.  
<sup>9</sup> Jean Baudrillard. *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, p. 31.

by extension, that of our own, and this confrontation with death distresses and appals us. From that *angst* more mental monsters are derived to which sometimes we wish to give a visual form, in an attempt to exorcise them and remove them from our lives.

One of those monsters was the creature put together by Dr. Frankenstein, a scientist invented by Mary W. Shelley, a young girl of seventeen who in 1818 was capable of imagining the creation of a living being from the construction of a body from the sum of its diverse parts thanks to science, parts which, in turn, came from different cadavers. The novel updated the myth of Prometheus as it put forward the possibility that the human being is capable of creating life, making himself equal to the gods. The novelty is that on this occasion, that divine objective is achieved – unfortunately, in the end – by the application of scientific resources. Science is the myth of modern man and, although it gives a thing which is artificially built which has its own life, that life is born in an infected manner and ends up causing the death of its creator, his creature and machines.

A kind of parallelism is often established between the attempt of Dr. Frankenstein to create life using science and the obsession of the painter, Frenhofer, imagined by Honoré de Balzac in *The unknown masterpiece*, to portray a woman on a canvas in such a perfect way that in fact she would no longer be a painting but a real woman. Here too the matter ends in tragedy and madness but it shows that the Promethean myth was notably invigorated at the beginning of our modern age as the result of our scientific advances and the capacity of the human mind, spurred on by Romanticism, to imagine the absolute or the impossible. Both texts, Shelley's and Balzac's, appear to be clearly connected by the ambitions of their protagonists, but also by the date on which they were written<sup>10</sup>. A century later, René Magritte wrote a book in which a painter is observed painting a woman, but not on a canvas but in reality, with which he made Frenhofer's desire visible. She is a naked woman, just as we all come

into the world, but she is an adult who is missing an arm in order to be a complete woman, although the painter is attempting to finish her/create her. She is a beautiful, adult woman, but her non-human origin – she has no mother, no birth and she arises through an asexual process – together with physical incompleteness, make her particularly fearful and appalling.

Mary Shelley's monster, however, comes to life not through perfect brushstrokes which bring him about little by little, but rather he is born an adult, but built from the remains of other bodies, he is born thanks to the deaths of others and Frankenstein has taken advantage of part of this corpse and part of another to build an automaton. So mutilating bodies is associated with the fact of building a new life, which is a puzzle of the earlier ones, who recover their vigour thanks to the intervention ultimately of a stroke of lightning from the sky. The scenario for the operation is fantastic: an ancient castle in the Alps contains an advanced scientific laboratory with the latest technology of the time but which requires the energy of the lightning (heaven, ultimately, acting), a force of nature which has sown fear in the human spirit since the beginning of time. An old building contains modern tools and scientific thought attempts to banish ancient anxieties; all of this in the pure natural surroundings of the mountains in wait for celestial action.

It is noteworthy that the being that arises from the laboratory should, according to the novel, be eight feet tall since it is impossible for a creature that is made from parts of bodies which came from normal men to reach such a height. And here is another source of disturbance: the possibility that by means of the assembly of the parts, the juxtaposition of pieces from different bodies and places, the resulting automaton is bigger – and better – than those whose torn parts have been used. Is it possible that man has not only equalled the work of God but even improved upon it?

Moving forward in time, it is interesting to look into the work of three artists (women, like Mary W. Shelley) who have worked on the body as a whole composed of parts which may become sick and be involuntarily modified (Hannah Wilke), which may be voluntarily modified and create the image itself according to her wish (Orlan), and which may

<sup>10</sup> Shelley made her *Frankenstein* or *The Modern Prometheus* known in 1818, but she revised the text in 1832. Balzac began to write his story in 1831 and published his first version that same year and continued to rewrite it in the following years.

be replaced with organs which are genetically and artificially created in living animals so as to prolong human life (Patri-cia Piccinini).

The work of Hannah Wilke was exceptional in many senses. At the beginning and at the end of her career, due to the radical way in which she used her own body, firstly, with the beauty of youth, as a naked exhibition of a proud absence of complexes and afterwards, with devastating illness, as an analysis of what we too often refuse to see and to recognise. Throughout her existence, she distilled written reflections in which she poured out her ideas, doubts, critiques about feminism, the art of her time and her own work. Wilke is one of the most representative artists, if not the most eloquent, among those who shaped the first generation of women who had to militate at the same time on a number of fronts for the first time in history (art dominated by the action and vision of men, conservative politics, social prejudice, sexist discrimination...) and which finally created the conditions for the appearance not only of some egalitarian circumstances between men and women but also an unheard of way of making and understanding art, as it arose from the hands, bodies and minds of women. Bodies which, often, had to be given as an offering or a sacrifice to the gaze of others. *The body is a battleground*, it was said, and indeed, Wilke gave of herself on the battlefield.

The devastating way she monitored the illness of her mother, first, and then her own, concentrating her gaze on the damaged organs, without fear of mutation and amputation, made it possible to contemplate the human body, in this case a woman's body with the naturalness of life, which includes its decay and its end, without pretensions of recreation or replacement, but accepting the body as it is, in health and in sickness. As Juan Vicente Aliaga<sup>11</sup> wrote, in this stage of his life, close to death, he decided to show his swollen body without any restraint, marked by its scars, without hair, gaunt, the antithesis of all the idealisations into which art has fallen with regard to female beauty, stressing the presence of a material nature transformed by the medical use of chemotherapy, radiation, bone-marrow transplant and

other therapies and invasive treatments (in the posthumous series *Intra-Venus*, 1994).

Orlan's work has a number of facets which connect it with ancient myths and uncertainties of the society in which we live, subject to ethical shocks because of the new frontiers which day by day overcome the science about the world, in general, and the biology and surgery about the human body, in particular. The current cloning techniques, advances in plastic surgery and such like open up a range of possibilities to discover, on the one hand, that what we feel intuitively are like transitory battles that we win against pain and death, but, on the other, take us dangerously close to the Promethean fire which leads to madness and self-destruction. The possibility of self-recreation today, that is to say, of making oneself other than how one is, prolongs the ancient human desire for rebirth, of being a different and better person and which in a later, perverse phase can transform that desire into delirium, attempting to consummate the myth of artificial creation of life.

Orlan, simulating that she is in pursuit of the physical beauty of the body in accordance with certain installed (but changing) icons in the social environment, in reality, questions the propagandistic canons imposed by great economic interests and the dictatorship of fashion, the cause of incurable complexes, the anorexia of saving and improper liposuctions; in this regard, Octavio Paz said that "contemporary art has not given us an image of the body: this is a mission that we have entrusted to fashion designers and publicists"<sup>12</sup>. Despite what they may have that is aberrant, we should not deny all validity to these possibilities of self-intervention and (transitory) improvement. If the citizens have free will to choose their political leaders, and this is fine, they must also have it to choose their type of diet or the thickness of their lips, which need not be negative.

Orlan asks what kind of redemption is being sought with this current obsession with the permanent perfect body (in mutation), for constant sexual plenitude (in appearance), for end-

<sup>11</sup> Juan Vicente Aliaga. *La fuerza de la convicción*, in *Hannah Wilke. Exchange Values*, catalogue of the ARTIUM exhibition, Vitoria-Gasteiz, 2006, p. 53.

<sup>12</sup> Octavio Paz. *La novia desnudada por sus solteros*, in *Conjunciones y Disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991, quoted in Flavia Puppo, *Mercados del Disco*, Buenos Aires, La Marca Editorial, 1998, p. 69.

less ecstasy (in reduced form)... and why is it necessary to suffer for it. Orlan reminds us that beauty and pain, pain and death, have always been bound together. For this reason, she must be presented as the contemporary incarnation of the old baroque aphorism about how transitory life is, how perishable all our achievements and fantasies are: "*Sic transit gloria mundi*" (thus passes the glory of the world).

The response that Mary W. Shelley would now give to the figure of Prometheus, surely, would not be far away from the work of the Australian artist, Patricia Piccinini, for whom the repercussions of bio-technology on society, the complex flexibility of bio-ethics, ecology, the more and more confused and diffuse relationship between the natural and the artificial, form the basis of her artistic discourse. It is no longer the articulation of corporeal members taken from corpses but the genetic manipulation which plunges us into the restricted creative capacity which has up to now belonged to the gods. Many of her works are underlain by the idea that her hybrid creatures have been created to supply replacement organs for human beings, an idea which is born from the very real possibility of doing just that using animals (pigs) which are genetically modified. Piccinini's works show us creatures that, to a certain extent, appear to have emotions or perhaps it is something which we project as a result of the 'animal' characteristic of giving birth that we share. We can do nothing less than empathise with them and the moral of the work appears obvious: can we give life to those lovely creatures only to kill them? We feel moved by their apparent emotion and fatalism. However, there is another less obvious part: how would we feel if they or their young bore the heart that our little daughter needed to live? If the case arose that we had to choose between their lives and those of our children, it would not be difficult for us to take a decision. Her works offer us the recognition of our 'animal nature', which also means understanding our humanity. In life, there must be something more than genetics and biology.

It now only remains for us, at the end of the year 2010, to remember what Baudrillard wrote: "*In a society which, by force of prophylaxis, of elimination of its natural references, of the laundering of violence, the extermination of its germs and of all the accused parts, of plastic surgery of the negative, only wants to deal with calculated management and the*

*discourse of Good, in a society in which there is now no longer any possibility of naming Evil, which has metamorphosed into all the viral and terrorist forms which obsess us*"<sup>13</sup>. The epitome which summarises the meeting between fear, the body and the search for a better existence than the old myths find in reincarnation in contemporary terrorism, in the suicide bomber who sacrifices and blows apart his body so that others can live.

#### THE BODY RESUSCITATED

Paloma Tudela Caño

The consciousness that the human being has of his body was not always the same. In fact, this consciousness of the body – one's own and that of others, the real and the imagined, the desired and the cause of innumerable frustrations – was never so real or so dramatic. Nor has it ever been the object of so much controversy or debates which, beyond the scientific sphere, also reach the political, the economic or the ethical. The body was the place of the ego, the habitat where the soul and the psyche resided, the mirror of the passage of time, the place of life and of its irremediable decrepitude, the more or less spacious ante-chamber of death; nothing more and nothing less than all of this. But it happened that one day the body began to fade away. It ceased to be the place of each one of us and began its transformation into a kind of collective abstraction, indefinite and ethereal as it is today. And in this evolution, photography has had a crucial role to play.

When the new technique arose in the 19<sup>th</sup> Century, no sooner had it become popular, than it began to focus a large part of its production on the human figure. First it was the face and, when Victorian morality began to recede, the flesh and the skin hidden beneath the clothing. These, which had until then remained concealed – excepting the honourable exceptions of mythological and allegorical painting –, began to be seen, sometimes timidly but often in a scandalously direct manner. And although at first people were photographed with the excuse of serving as an aid to painters and sculptors, soon they became the dark object of desire of those who

---

<sup>13</sup> Jean Baudrillard. *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 90.

had so radically rejected them. It was in this way that the transformation began of that collective consciousness which first discovered human anatomy, and then showed it without any secrecy, subsequently transforming it according to its desire and, finally, over the last couple of decades, has been making it disappear.

Apart from illustrating this ‘decorporalisation’, photography has been intimately involved in the process. The 19<sup>th</sup> Century snapshots discovered the first ankles, and ended up showing retouched and idealised nudes on pictorial works. The early avant-garde fragmented the figure and reconstructed it, they cut off its limbs to relocate them or transform them at their will. In the mid-century, the lenses closed in to catch parts of the anatomy that are invisible to the human eye, isolating them and thus discovering new ways of looking at them.

Nowadays, well into the 21<sup>st</sup> Century, the body has ceased to be and is less corporeal than ever; what for centuries survived epidemics, natural catastrophes and world wars has disappeared and what remains is only a shadow of what it once was, hardly allowing us to remember it. The body of today is a virtual physique, just as contemporary life is virtual. A body that has been despised by the social networks, vilified by fashion and advertising and mistreated to extenuation by plastic surgery; an organism that is capable of arising from the void and of being infinitely cloned.

Despite everything, never before had man so worshipped a handful of bones covered in muscles and a skin that was as perfect as it was unreal, stripped of hair, spots and wrinkles. At no other time, has the obsession with a deceptively perfect appearance made us such slaves to ourselves. And what doubt can there be that this contemporary slavery has in the photographic image one of its best allies. Models, sportsmen and women and other characters from the wandering troupe of players are responsible every day for feeding our dissatisfaction in a society that is saturated with messages which become obsessed with stripping us of our individuality and of some marvellous and unique anatomies, that are as imperfect as they are human.

In the midst of this chaos of unfulfilled desires and frustrated promises, some images insist on recovering the lost corpo-

reality, vindicating the passage of time and the wrinkles, the pores and the hairs (John Coplans), or using the body as a stage for the exorcism of unconfessable fears and perversions (Joel-Peter Witkin). There are also those who exploit it as a place of reflection on the human condition, on its uncertain future and its dehumanisation (Francis Naranjo), or on the need to overcome absurd stereotypes of gender (Alex Francés). In all cases, it is a matter of works which, like the rest of those which form part of this exhibition are positioned at the other end of the advertising images and those of the mass media and which try to recover the mistreated human body, to give it back its vitality, to recover its heaviness and to reclaim its flesh and its scars. It is a relief to know that, despite everything, the longed-for eternal life continues to be a pipe dream.

## **CRÉDITOS INSTITUCIONALES**

### **Cabildo de Tenerife**

Ricardo Melchior Navarro

### **Coordinador General del Área de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos**

Cristóbal de la Rosa Croissier

### **TEA Tenerife Espacio de las Artes**

### **Consejo de Administración**

#### **Presidente**

Ricardo Melchior Navarro

#### **Vicepresidente**

Cristóbal de la Rosa Croissier

#### **Vocales**

Francisco García-Talavera Casañas

Virgilio Gutiérrez Herreros

José Alberto Muñoz Gómez-Camacho

Mª Isabel Navarro Segura

Miguel Ángel Pérez Hernández

José Luis Rivero Plasencia

Pedro Suárez López de Vergara

Carmelo Vega de la Rosa

### **Director Artístico**

Javier González de Durana Isusi

### **Gerente**

Ignacio Domínguez Paniagua

### **Director Centro de Fotografía “Isla de Tenerife” (CFIT)**

Antonio Vela de la Torre

### **Conservadora de Exposiciones Temporales**

Yolanda Peralta Sierra

### **Coordinadora de Exposiciones Temporales**

Estíbaliz Pérez García

### **Conservador de la Colección**

Isidro Hernández Gutiérrez

### **Coordinadora de la Colección**

María Dolores Barrena Delgado

### **Coordinadora del Departamento de Educación**

Paloma Tudela Caño

### **Jefe de Actividades y Audiovisuales**

Emilio Ramal Soriano

### **Diseño gráfico**

Cristina Saavedra

Lars Amundsen

### **Jefa de Producción**

Adelaida Arteaga Fierro

### **Director de Mantenimiento**

Ignacio Faura Sánchez

### **Jefe de Mantenimiento**

Francisco Cuadrado Rodríguez

### **Departamento Administrativo CFIT**

Rosa Mª Hernández Suárez

### **Departamento Técnico CFIT**

Emilio Prieto Pérez

## CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

**Comisariado**

Yolanda Peralta Sierra

**Coordinación**

María Dolores Barrena Delgado  
Estíbaliz Pérez García

**Educación**

Paloma Tudela Caño

**Diseño gráfico**

Cristina Saavedra  
Lars Amundsen

**Producción**

Adelaida Arteaga Fierro

**Comunicación**

Eugenio Vera Cano  
Mayte Méndez Palomares

**Montaje**

Dos Manos  
Emilio Prieto Pérez

**Iluminación**

Electromolina S.A.

**Audiovisuales**

Alonso & Alonso

**Seguro**

Aón Gil y Carvajal

## CRÉDITOS DEL CATÁLOGO

**Edita**

TEA Tenerife Espacio de las Artes

**Textos**

Javier González de Durana  
Paloma Tudela Caño  
Yolanda Peralta Sierra

**Coordinación**

Estíbaliz Pérez García

**Diseño gráfico**

Cristina Saavedra  
Lars Amundsen

**Fotografía**

Enrique López Álvarez  
Efraín Pintos Barate

**Traducción**

John True

**Preimpresión e impresión**

Gráficas Sabater

## AGRADECIMIENTOS

Mónica Sardiña  
Eduardo Chapero-Jackson y Prosopopeya  
Producciones

© TEA Tenerife Espacio de las Artes  
© De los textos y fotografías: sus autores

ISBN: 978-84-937103-9-2  
Depósito legal: TF-2293/2010





# TEA

tenerife espacio de las artes

