

LA NOCIÓN DE LÍMITE EN LA REINVENCIÓN DEL CUERPO: UNA APROXIMACIÓN PERSONAL

Estela López de Frutos

PROYECTO DE TIPOLOGÍA 3



Tutora

Eva M^a Marín Jordá

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA


FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

AGRADECIMIENTOS

A mi madre
que me transmitió su amor por la naturaleza

A mi padre
que me enseñó el valor del arte

A todas las personas que han hecho posible el presente proyecto: aquellos con los que compartí una preciosa estancia en el Festival de Arte Contemporáneo SOLARIEGOS, especialmente a Rodrigo, Mamen y José Félix que me enseñaron una forma sostenible de vivir en este mundo; a todas las personas que me ayudaron en el montaje de la pieza, amigos, compañeros, habitantes de Padilla de Arriba; a Pablo, Vero y a todos los que contribuyeron a su documentación y, especialmente, a Rachel Merino y su familia por hacer posible una iniciativa en este contexto.

A todos los profesores que han contribuido a mi formación, especialmente a los del Máster en Producción Artística que en conjunto ha supuesto un punto de inflexión en mi trayectoria. Un reconocimiento especial a las aportaciones de José Albelda, cuya asignatura ha condicionado muy significativamente el enfoque de este proyecto.

A mi tutora, Eva Marín, que ha sabido encontrar la serenidad para dedicarme todo su apoyo y atención en momentos muy difíciles.

ABSTRACT

Este proyecto parte del movimiento de reinención corporal que se asocia a los discursos del cuerpo de los años noventa en el contexto de una reivindicación física ya iniciada a finales de los sesenta. Resulta evidente hoy que la práctica artística se ha hecho eco del desarrollo tecno-científico y sus nuevas técnicas de implantes, prótesis, ingeniería genética, etc., dando lugar a toda una iconografía posthumana. Frente a esto, nuestro estudio profundiza en los diferentes usos y funciones del término límite, como condicionamientos socio-culturales y físico-biológicos. La principal aportación de este trabajo es **asumir para los discursos artísticos centrados en el cuerpo una noción de límite tomada del campo de la ecología que conlleva una aceptación y adaptación al mismo fundamentada en el cuidado y el respeto**. Este análisis se acompaña de una propuesta personal como aportación práctica sobre la que se reflexionará también en relación a algunas obras de artistas referentes.

1. Introducción	
1.1. Contextualización	2
1.2. Hipótesis	8
1.3. Objetivos	9
1.4. Metodología y definición de conceptos previos	10
1.5. Acotación	14
2. La noción de límite en el cuerpo físico: un enfoque ecológico	18
2.1. Una cuestión de “límites” y “fronteras”: la complejidad del término	19
2.1.1. El “límite” como separación: dos actitudes muy diferentes	24
2.1.2. El “límite” como final: de la negación a la aceptación	35
2.2. La exploración del “límite” en el cuerpo físico: propuestas de visibilización	45
2.2.1. Sobre “límites” directos: la conciencia de lo efímero	46
2.2.2. Sobre “límites” indirectos: la sostenibilidad	50
3. Una aproximación personal	61
3.1. Dossier de obra	62
3.2. Referentes	79
3.2.1. Giuseppe Penone: un sustrato común	80
3.2.2. Javier Pérez: cuerpo en metamorfosis	86
3.2.3. Anna Talens: belleza efímera	90
3.2.4. Lucia Loren: intervenciones en el paisaje	97
4. Conclusiones	109
5. Fuentes referenciales	114

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Contextualización

Este proyecto parte de una reflexión sobre el cuerpo en el entorno que habita, discurso que necesariamente ha de englobarse dentro de un contexto mayor como es la **dialéctica cultura / naturaleza**. La definición y relaciones entre estos dos términos tienen importantes repercusiones en las concepciones del cuerpo.

En este estudio partimos de la definición de dos formas antagónicas de articular esta dicotomía según se trate de una visión de **interdependencia o de escisión**¹. En la primera, el ser humano reconoce los estrechos vínculos que lo relacionan con todo lo demás y se define a sí mismo como un elemento -entre otros- del complejo sistema del que depende. En la segunda, en cambio, éste se percibe como algo diferente a su contexto: se establece así una separación que desemboca en la instrumentalización y dominación del territorio, que se utiliza entonces como material a disposición del ser humano. Como es evidente, nuestra tradición occidental se basa en general en el segundo enfoque salvo excepciones puntuales, una cosmovisión que lleva poniéndose en cuestión desde múltiples ámbitos, sobre todo a partir de los años 60 y 70.

Esta dialéctica cultura/naturaleza se ha desarrollado a partir de la complejidad y polisemia del término “naturaleza”. La difícil oposición de “naturaleza” frente a “artificio” ha dado lugar a múltiples discursos artísticos que también trabajan sobre el binomio **cuerpo natural / artificial**. Esta problemática cobró especial importancia en los años 90 en los que el contexto motivó una pluralidad de nuevas experiencias. Como apunta Patricia Mayayo,

...frente a la imagen del cuerpo como laboratorio de experiencias, reducto y garante de autenticidad, que imperaba en los años sesenta y setenta, en la cultura artística actual el cuerpo se ha convertido en una realidad a la vez omnipresente y volátil, visible y difícil de

¹ Véase una exposición detallada de ambas cosmovisiones en Albelda, José y Saborit, José, *La construcción de la naturaleza*, Valencia: Generalitat D.L., Valencia, 1997, pp. 57-67

localizar, sin límites fijos, proteiforme y mutante. Da la impresión de que el cuerpo, cuando se muestra, no lo hace sino para plantear una serie de interrogantes sobre la propia corporeidad²

Este nuevo carácter queda bien reflejado en la ya paradigmática exposición *Posthuman*³. La actitud optimista que muestra su comisario, Jeffrey Deitch, hacia el potencial de la tecnología para rediseñar el cuerpo, contrasta con la ambivalencia de muchas de las piezas de la muestra. Podríamos decir que se inaugura así una polémica que prevalece hoy en día acerca de la definición de la condición humana en la que la cuestión cardinal de los límites es siempre una oscura madeja de sentidos ambivalentes. La distinción entre lo biológicamente determinado por los genes y lo culturalmente construido a través de condicionantes sociales ha ido complicándose a raíz de las investigaciones en ingeniería genética, cirugía estética o implantes corporales. Una parte de los discursos del cuerpo se han hecho eco de estas cuestiones a través de la idea del “cuerpo obsoleto”, según la cual se anuncia una nueva fase de evolución, en la que el ser humano pueda diseñar su cuerpo a su antojo mediante la tecnología. En esta línea es ya tradicional mencionar la obra de Orlan, Sterlac o Eduardo Kac, cuyos trabajos han dado lugar a una gran polémica.

Sin embargo, las reticencias frente a la maquinaria aplastante de la tecnología ya habían germinado en movimientos anteriores. Uno de los más importantes como anclaje histórico y artístico para el presente trabajo viene asociado al término *Povera*, denominación que acuñó el crítico Germano Celant a raíz de la exposición *Arte Povera E Im Spazio*⁴.

Uno de los aspectos que justificó el calificativo de “pobre” fue precisamente la utilización –que no uso exclusivo- de algunos materiales no manufacturados. La reacción a la asepsia formal del minimalismo desembocó en la búsqueda de una alternativa a través de la experiencia directa con materiales poco transformados. Pero, en relación al material,

² Mayayo, Patricia, “La reinención del cuerpo” en Ramirez, J.A. y Carillo, J. (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 85-125

³ Museo de Arte Contemporáneo de Lausana, 1992, Comisario: Jeffrey Deitch

⁴ Galería La Bertesca, Génova, 1967

uno de los aspectos más significativos para este trabajo es, según explica Ana M^a Guach, el interés que el movimiento muestra hacia las cualidades físicas y los procesos biológicos de la materia:

El arte povera reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianidad les otorga valorando su fluidez, su elasticidad, su conductividad, su maleabilidad, en una palabra, su capacidad azarosa e indeterminada de transformación. El artista povera se interesa tanto por el crecimiento de las plantas y las reacciones biológicas de los animales como por las reacciones químicas que afectan a los minerales, por las propiedades de los cristales, por el potencial energético de la grasa y por los objetos de naturaleza inanimada que adquirirán “Calidad Plástica” gracias a sus propiedades físicas.⁵

Además, conceptualmente, hay que tener en cuenta el cuestionamiento que éste y otros movimientos de la época supusieron hacia un sistema económico, político y social articulado sobre la cosmovisión de escisión propia de nuestra sociedad, nuevas inquietudes también asociadas a reflexiones sobre el status de la obra, el papel del artista, el mercado del arte, etc. Un contexto artístico articulado a partir del eje arte-naturaleza que desembocó en una amalgama de movimientos más o menos relacionados entre sí, cuya catalogación se ha distribuido tradicionalmente a través de las denominaciones: *Land Art*, *Earth Art*, *Arte Povera*, *Process Art*, *Arte Conceptual*, *Arte Ecológico*, etc.⁶ Nuestro interés reside en la conexión de estos movimientos con los discursos del cuerpo, lo que nos lleva a establecer, a partir de aquí, un fértil vínculo constituido por la asociación **arte, cuerpo y sostenibilidad** al que trataremos de contribuir con el presente trabajo.

En el punto de intersección de estos tres conceptos se sitúa sin lugar a duda un importante campo de reflexión desde el *Body Art*.⁷

⁵ Guach, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000, p 126

⁶ Un intento de poner orden en la terminología con el objeto analizar los rasgos definitorios de cada movimiento se puede encontrar en Marín Ruiz, Carmen, *Arte, Naturaleza y Sostenibilidad. Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología*, proyecto de investigación dirigido por José Ángel Lasa Garicano, Universidad del País Vasco, 2010

⁷ Tomamos el término en el sentido que se recoge en Cruz Sánchez, P. y Hernández-Navarro, M., “Cartografías del cuerpo” en Cruz Sánchez, P. y Hernández-Navarro, M. (eds), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2004, p. 15 “...la

Veamos un ejemplo ilustrativo: la diferente actitud que observamos en la ya clásica distinción entre las intervenciones norteamericanas y europeas en la naturaleza⁸, tiene en el cuerpo del artista uno de sus puntos clave. Contrastando con la monumentalidad que caracteriza los *Earthworks* de Smithson, Heizer o W. de María, parte del sentido de las intervenciones mínimas⁹ europeas depende de la escala humana y las connotaciones de escucha y respeto que ésta conlleva. Una actitud que tiene lugar precisamente a partir de la vivencia directa que proporciona la experiencia del cuerpo físico. Con respecto a la paradigmática obra de Richard Long *“A line made by walking”* comenta José Albelda:

La línea de Long va tomando forma según el artista va pisando, un contacto primario entre el paseante y el territorio sin más esfuerzo ni mediaciones técnicas. Una vez realizada la acción, se inicia inmediatamente la restauración espontánea de la entropía natural que, paulatinamente, va borrando la huella de los pasos, la huella del autor. Con su borramiento físico no se suprime una obra que es, ante todo, un gesto conceptual conservado en imágenes del que admiraremos no su forma, sino su sentido. Al igual que desaparecen las leves líneas de los paseos de Long, se derriten las esculturas de hielo de Goldsworthy, o se diseminan las frágiles construcciones con hojas y semillas de Nils-Udo.¹⁰

Es de reseñar la puntualización que realiza el autor en este mismo texto acerca de la *“estética amable”* por la que optan estos artistas, una estética que *“descarta otros aspectos inherentes a lo natural, como el riesgo y la muerte, pero sobre todo la podredumbre, la fealdad.”* En algunos casos, esta tendencia hacia la estética positiva no impide una reflexión conceptual más amplia a través de la que sí se denuncia en ocasiones un grave riesgo: por ejemplo, en la obra de Long *Power line walk: from a water wheel to a nuclear power station* se conecta la tecnología que utiliza un molino de agua con la de una central nuclear,

expresión que nos parece más acertada es la de body art, o, lo que es lo mismo, arte corporal, una noción inclusiva que incluiría a muchas otras, como happenings, performances, arte de acción, arte de comportamiento, body painting, etc.”

⁸ Maderuelo, Javier, “Earthworks-Land Art. Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco” en Maderuelo, Javier (dir.) *Actas, arte y naturaleza*, Diputación de Huelva, Huelva, 1995, pp 98-106

⁹ Albelda, José. “Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación”, Cimal internacional, nº 51, 1999, Ed Cimal, Valencia, p. 52

¹⁰ Albelda, José y Saborit, José, *Op.cit.*, pp. 49-54

con evidentes tintes críticos hacia el desarrollo de la técnica, como apunta Maderuelo.¹¹

Muchos de los aspectos que comenta Albelda, no tan agradables pero inherentes a lo natural, se han explorado ampliamente desde los discursos del cuerpo, vinculados a menudo -aunque no siempre- a una estética negativa: la obra de Mendieta es un ejemplo en este sentido. En sus inicios realizó piezas de gran dureza estética por la presentación directa de la muerte, órganos de animales o sangre, como *Muerte de un pollo* (fig. 2) o *Cuerpo mutilado en el paisaje*. En otras como en *Flowers on body* (fig. 1) también aborda el tema de la muerte pero de forma más simbólica. En esta performance se introduce en una tumba precolombina y cubre su cuerpo de flores blancas en un regreso ritual a la madre tierra. La evocación de la muerte física a través de las referencias funerarias encuentra su transcendencia ritual mediante la fusión con los ciclos naturales de la vida.



Figura 1. (izda.) Ana Mendieta,
Flowers on body, 1973



Figura 2. (dcha.) Ana Mendieta,
Muerte de un pollo, 1972

Esta necesidad de fundir el cuerpo y la naturaleza que se observa en la obra de Mendieta saca a la luz una importante separación que está en la base de muchos de los movimientos corporales de la época. En el contexto de una cosmovisión de escisión, no sorprende la constancia de un “cuerpo escindido”. Como señala José Miguel Cortés, nuestra tradición está basada fundamentalmente en un modelo racionalista-mecanicista que, aunque recoge una herencia anterior, se remonta fundamentalmente

¹¹ Maderuelo, Javier, *Op. Cit.*, p. 104

a Descartes.¹² Se trata de la lógica de toda una época basada en una triple ruptura:¹³ 1- alma / cuerpo (separación del sí mismo), 2- comunidad / individuo (separación de los otros) 3- cosmos-hombre (separación del universo)

Gran parte de los discursos artísticos de las últimas décadas se han dedicado a desmontar estas construcciones culturales asociadas a la idea de un cuerpo canónico a través de diferentes discursos de género, raza, sexo, etc... Una serie de corrientes que asumen que *“El concepto de cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable, sino un valor producido tanto por la historia personal del sujeto como por la presencia del entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia”*.¹⁴ El presente proyecto recupera esta línea de reflexión a través de una vocación crítica hacia determinados sistemas legitimadores que imponen una lógica construida en el contexto corporal a través de diferentes falacias, entre las que se encuentra la “evolución posthumana”, icono de toda una civilización basada en una lógica expansiva de dominación del territorio bajo el control tecno-científico. En oposición a esto, las implicaciones de la conciencia ecológica sobre los discursos del cuerpo resultan un terreno muy fértil e inexplorado al que trataremos de contribuir con el presente trabajo.

¹² Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L., Valencia, 1996. pp. 28-36. Cortés recoge un extracto de las *Meditaciones* de Descartes que resulta especialmente ilustrativo: *“Me considero en primer lugar como teniendo un rostro, manos y brazos, y toda esta máquina compuesta de hueso y carne tal que parece un cadáver a la cual yo designaré con el nombre de cuerpo (...) Es cierto que yo, es decir mi alma, por la cual yo soy lo que soy, es enteramente y verdaderamente distinta de mi cuerpo, y que ella puede existir sin él”*

¹³ Cortes, José Miguel, Op. Cit. p 20.

¹⁴ Cortes, José Miguel , Op Cit. p 19

1.2. Hipótesis

La noción de límite ecológico aplicada al cuerpo puede ser muy fructífera. En contraposición a la idea de cuerpo obsoleto, es interesante una visión que profundice en la parte tanto orgánica y física de éste como en su faceta anímico-emocional a través de la búsqueda del equilibrio con el entorno.

En la actualidad, los discursos artísticos del cuerpo presentan una multiplicidad de opciones en las que lo que parecía estable, estanco y canónico se ha convertido en un campo fluido de reflexión sobre todo tipo de cuestiones. De este modo, parece que en los últimos tiempos lo corporal esté ligado a una metamorfosis constante, una reinvención que posibilita la reestructuración bajo nuevas perspectivas.

En esta situación resulta sumamente importante la aportación que un campo de tremenda actualidad como la ecología puede ofrecer a las reflexiones filosóficas y artísticas sobre el cuerpo. En concreto, esta investigación parte de la intuición de que la noción de límite desde el pensamiento ecológico puede resultar muy interesante en conexión con los trabajos sobre los límites que se han realizado desde los discursos artísticos corporales.

En el contexto de crisis ecológica global que ya vivimos y que previsiblemente se extremará en el futuro con desastrosas implicaciones, resulta esencial incorporar en todos los ámbitos de conocimiento una reflexión acerca de la sostenibilidad. El potencial de los discursos artísticos del cuerpo para articular complejas dialécticas acerca de la identidad supone un importante campo de trabajo para estas cuestiones. En esta misma línea, resulta esencial asimismo un análisis crítico de aquellas visiones del cuerpo sobre las que se asienta un modelo de cosmovisión que se ha demostrado insostenible.

El punto de partida de este estudio, por tanto, se basa en la idea de que el ser humano no es algo diferente de todo lo demás sino que está supeditado a las mismas contingencias que el resto de la materia, y que el arte, como potente elemento de reflexión, puede contribuir a visibilizar estas cuestiones generando un discurso que conecte cuerpo y ecología.

1.3. Objetivos

Entre los **objetivos generales** más importantes del presente estudio podemos resaltar el planteamiento de la cuestión desde una doble perspectiva: por un lado queremos realizar un **análisis teórico de la noción de límite** en relación al cuerpo físico desde un enfoque sensible al pensamiento ecológico y, por otro, **realizar una aportación personal** vinculada a este tema a través de un proyecto artístico que se analizará en relación a sus referentes. Concretamente, los **objetivos específicos** que se nos plantean son los siguientes:

- Abordar la complejidad del término límite partiendo de las dos definiciones fundamentales que establece el Diccionario de la Real Academia.
- Analizar la noción de límite por oposición al concepto de frontera.
- Realizar un análisis comparativo sobre diferentes actitudes hacia el límite en relación a la negación o aceptación de éste.
- Plantear algunas cuestiones críticas hacia el discurso posthumano.
- Reflexionar acerca de la noción de límite desde el pensamiento ecológico y sus implicaciones en el cuerpo físico.
- Profundizar en la idea de un sustrato común a través del tratamiento del límite que algunos artistas realizan en obras concretas.
- Visibilizar algunos de los límites directos e indirectos del cuerpo físico y ejemplificar con algunos acercamientos artísticos.
- Realizar una aproximación personal a través de un proyecto artístico.

- Reflexionar acerca de la propia obra a través de un análisis comparativo con piezas de artistas que han servido de referente en el desarrollo de la trayectoria personal.

1.4. Metodología y definición de conceptos previos

El tipo de investigación que hemos escogido corresponde a la tercera tipología, por lo tanto, el objetivo será reflexionar acerca de la propia práctica artística a través de su relación con determinados conceptos, autores y corrientes de referencia.

Esta perspectiva teórico-práctica se ha abordado a través de la distribución de los contenidos en dos grandes bloques muy relacionados. En el primero, correspondiente al segundo apartado del índice, se presenta un desarrollo teórico de la noción de límite, en el contexto de los discursos artísticos del cuerpo iniciados a partir de los años 70 pero incidiendo en el nuevo enfoque aportado en los años 90. El segundo, desarrollado en el tercer apartado, se centra en una aproximación personal a las cuestiones anteriormente analizadas a través de la realización práctica de un proyecto propio y el análisis de algunas de estas piezas en relación a otras obras de artistas referentes.

A continuación, matizaremos el sentido concreto de algunos términos utilizados que sirven para estructurar el hilo argumental:

Uno de los ejes argumentativos básicos del trabajo se basa en la dialéctica “**frontera**” / “**límite**”, en la que nos basamos para el análisis comparativo de obras artísticas vinculadas a esta problemática. Esta distinción ha sido inspirada por el uso de los mismos que realiza Riechmann en *Gente que no quiere viajar a Marte*¹⁵, unos términos a su vez recogidos de un discurso de José Luis Sampedro en la Real Academia de la Lengua.¹⁶ No se toman estos conceptos de forma estanca sino orientativa, pues también se apuntarán algunos problemas asociados

¹⁵ Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*, Los libros de la catarata, Madrid, 2004

¹⁶ Sampedro, José Luis, *Desde la Frontera*, Real Academia Española, Madrid, 2006

a esta terminología. Sin embargo, reivindicamos un uso funcional y siempre cauteloso de los mismos que resultará de gran utilidad para identificar acercamientos muy diferentes en aquellos discursos del cuerpo habitualmente asociados al término “límite”.

Con respecto al cuerpo, partimos de su contextualización en la dialéctica cultura / naturaleza en la que tiene especial protagonismo la problemática natural / artificial. Para ello tomamos como punto de partida la perspectiva que aportan Albelda y Saborit en el texto *La construcción de la naturaleza*¹⁷. Con la prudencia que inspira una realidad corporal en la que a menudo no es fácil hacer separaciones tajantes, nos servimos de la distinción de los términos “cuerpo” y “corporeidad” que se recoge en la tesis doctoral de Agustín Albero Tejeiro para construir nuestro análisis. En este sentido cuando hablamos de “cuerpo” nos referimos a “**cuerpo físico**”, mientras que para aquellos procesos de construcción cultural vinculados también a éste, haremos uso del término “**corporeidad**”¹⁸.

En relación al cuerpo físico, una de las líneas de mayor repercusión en los discursos artísticos contemporáneos está vinculada al concepto de la evolución posthumana. En este sentido recogemos las reflexiones críticas de Patricia Mayayo¹⁹ y Félix Duque²⁰, que asocian estas corrientes a una huida neocartesiana de las condiciones más carnales de lo humano como su vulnerabilidad y su muerte: para éstas reservamos de ahora en adelante el término “**Posthumano**” mientras que no incluimos en éste otras líneas artísticas que también trabajan en la frontera de lo humano. Lo que consideramos esencial e identificativo en el término

¹⁷ Albelda, José y Saborit, José, *Op. Cit.*

¹⁸ “Revisando siquiera sea livianamente las infinitas interpretaciones que ha sufrido el cuerpo a lo largo de la historia, podríamos llegar a la conclusión de que éste es un palmario producto socio-cultural del cual se desprenden diferentes visiones e imágenes que el sujeto dispondrá — dependiendo en todo caso de su propia situación concreta— sobre su entorno. Esto nos lleva a la importancia de distinguir dos términos claramente diferenciados: cuerpo y corporeidad. No deberíamos hablar, por tanto, sólo de cuerpos —body— en tanto que entidades materiales, sino también de corporeidades y procesos de incorporación tales como los propiciados desde la cultura —embodiment.” Albero Tejeiro, Agustín, *Extensiones corporales en el contexto de body art. La revolución del deseo*, tesis doctoral dirigida por David Pérez, Univ. Politécnica de Valencia, 2010

¹⁹ Mayayo, Patricia, *Op. Cit.*

²⁰ Duque, Félix, “De cyborgs, superhombres y otras exageraciones” en Hernández Sánchez, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003

“posthumano” es, entre otras cosas, una actitud de omnipotencia basada en un -supuesto- control emancipatorio de la técnica.

Por lo que respecta al complicado término de “**naturaleza**”, se recogen aquí las tres acepciones apuntadas por Albelda y Saborit, a las que se añade una cuarta tomada de Riechmann.²¹

Naturaleza1 (N1): Todo lo que existe, dentro y fuera del planeta incluido el ser humano.

Naturaleza2 (N2): Por oposición a lo artificial: todo aquello que no ha sido manipulado por la acción humana.

Naturaleza3 (n): Esencia o cualidad intrínseca de un ser.

Naturaleza4: Biosfera limitada condicionada por un frágil equilibrio entre sus partes.

Aunque será necesario el uso de las cuatro acepciones, que se utilizarán a partir de ahora con la nomenclatura que usa Riechmann en *Un mundo vulnerable*, la que más nos interesa para el enfoque del proyecto es la correspondiente a *Naturaleza4*, por la perspectiva que ofrece desde el campo de la ecología.

También desde este mismo ámbito se utiliza un término de gran importancia en los discursos del cuerpo: el “**progreso**”. Para este concepto partimos de la argumentación de Riechmann en el texto “Regresos del progreso, sinrazones de la razón”²². La definición de este término condiciona enormemente la concepción del cuerpo físico sobre todo por su relación con la tecno-ciencia a través del concepto de lo “posthumano”. Recuperamos así para el cuerpo la necesidad de redefinir el “progreso” no como un avance técnico consistente en superar a toda costa los factores coercitivos, sino como consciencia y aceptación de los mismos en una línea humanista de raíces evidentemente kantianas. De este modo, el enfoque del trabajo participa de una visión del progreso en

²¹ Albelda, J y Saborit, J. *Op. cit.* Estas tres acepciones se recogen también en Riechmann, Jorge, *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*, Los libros de la catarata, Madrid, 2000

²² Riechmann, Jorge. *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Los libros de la catarata, Madrid, 2010, pp. 309-338

un sentido de desarrollo humano, anímico y emocional que se aborda desde la sensibilidad ecológica.

Sobre esto último, una parte importante del enfoque de este proyecto se toma del campo de la **ecología**. El uso de este término hace referencia a una nueva reflexión construida social y culturalmente a raíz de la crisis medioambiental de los últimos tiempos. Una de las cuestiones que más interesan de este pensamiento es la conciencia de una interconexión entre todos los seres del planeta –incluido el ser humano– no sólo en una materia común, sino también en las relaciones ecosistémicas. La aportación más fructífera desde este ámbito corresponde a la revalorización de una actitud de visibilización y aceptación del “límite” que encontramos en el discurso de Riechmann.

En relación al estudio de los referentes, se definen a continuación una serie de parámetros que sirven para articular el análisis de éstos con respecto a la obra personal. En esta labor, se tienen en cuenta ciertos aspectos formales relativos a la parte técnica y procesual como materiales, medios utilizados, lenguaje plástico, etc, pero sobre todo interesa el análisis conceptual, buscando el sentido que se articula en cada obra, los temas tratados, el discurso que subyace, etc.

Con respecto a los **parámetros conceptuales**, se distinguen concretamente los siguientes: en primer lugar, una breve **contextualización**. En este punto se presenta sintéticamente el panorama socio-cultural en el que trabaja el artista y algunos puntos de convergencia o divergencia de su trabajo con determinadas corrientes o movimientos de su época. A partir de ahí se abordan ya algunos **conceptos** o **temas** importantes en la pieza concreta que ha sido de influencia para la obra personal con el objetivo de analizar el discurso conceptual y la intencionalidad del artista. Para no volver a repetir estos contenidos, **la comparación de estos usos conceptuales con el sentido que se le ha dado en la obra personal se irá haciendo al hilo del discurso**, poniendo énfasis tanto en los elementos concretos de influencia como en las divergencias.

Asimismo, también se tienen en cuenta una serie de **parámetros formales**. En este sentido resulta importante en primer lugar el **lenguaje plástico** que utiliza el artista para articular los conceptos expuestos, es decir: de qué modo se formalizan éstos en su trabajo, qué recursos utiliza y qué resultados obtiene, cómo es su proceso de trabajo, etc. En relación a esto resulta muy importante la **poética del material**, es decir, qué materiales utiliza, por qué los ha escogido, qué cualidades plásticas ofrecen, de qué modo pueden articular determinados discursos y lecturas, etc. Por último, al igual que antes, el comentario sobre **los elementos de influencia en la propia obra** se realiza al hilo del análisis general.

Finalmente, sólo decir, que para la compilación del contenido se cuenta con todo tipo de material bibliográfico, desde monografías, artículos de revistas, entrevistas realizadas en papel o en cualquier otro soporte, y sobre todo, muy especialmente, catálogos de exposiciones en los que poder contextualizar las piezas a través de un discurso de mayor envergadura.

1.5. Acotación

Aunque el cuerpo físico se empezó a explorar artísticamente sobre todo a partir de los años 70, como hemos dicho, nuestro estudio se centra en la reinención corporal de los 90. Para la delimitación del corpus nos servimos de la distinción funcional entre los términos “límite” y “frontera” descrita en el apartado anterior.

En cuanto a la “**frontera**”, partimos de su definición como elemento determinado socio-culturalmente y, por tanto, de su carácter construido. Reconocemos la importancia de los discursos de género en este punto pero no vamos a entrar en ellos porque nuestro interés es profundizar en la idea de **un sustrato común** a la materia como forma de redefinir la tradicional escisión entre el ser humano y la naturaleza.

En cuanto al “**límite**”, retomamos la definición de éste como condicionamiento físico o biológico insoslayable. En este sentido, nos

serviremos del pensamiento ecológico de Riechmann, sobre todo en los textos *Todo tiene un límite*²³, *Un mundo vulnerable*²⁴ y *Gente que no quiere viajar a Marte*²⁵ para desarrollar una actitud de aceptación de estas contingencias. En contraste con esto, el discurso posthumano sólo interesa por ser una actitud antagónica, y, por tanto, aunque se recogen algunas reflexiones críticas sobre la negación del “límite” que implican algunas de estas corrientes, no vamos a entrar con profundidad en las complejidades y difíciles terrenos de este contexto discursivo.

Para contribuir a la actitud de aceptación de las limitaciones proponemos una **visibilización de los “límites” del cuerpo físico a través del arte**. Es reseñable el hecho de que se tienen en cuenta como límites de éste no sólo los que le afectan directamente (vulnerabilidad, falibilidad, muerte, etc.) sino también los que le afectan indirectamente (contaminación, destrucción del hábitat, etc.) pues, como hemos dicho, se parte del cuerpo como un elemento indisociable de su contexto. Sin embargo, ya que sería imposible abarcar aquí un análisis completo, es preciso destacar que la compilación de “límites” recogida en el apartado 2.2. no se va a desarrollar, sino que simplemente se ilustrará con ejemplos concretos para dejar abierta la vía a una futura tesis doctoral. El sentido de esto es mostrar la capacidad del arte para visibilizar el “límite”, y reivindicar algunos “límites” del cuerpo físico que nos parecen básicos, sin embargo no se profundizará en ellos por cuestiones de acotación.

Del mismo modo, la distinción realizada anteriormente entre las nociones de “**cuerpo**” y “**corporeidad**” nos sirve para acotar el campo de trabajo, ya que no vamos a profundizar en la corporeidad, sino que nuestro enfoque abordará sobre todo la noción de límite en relación a los condicionantes físicos y biológicos del cuerpo.

En resumen, la propuesta de profundización se realizará únicamente en dos temas: por un lado, la noción de “límite” desde el

²³ Riechmann, Jorge, *Todo tiene un límite: ecología y transformación social*. Editorial Debate, Madrid, 2001

²⁴ Riechmann, Jorge, *Un mundo vulnerable*. *Op. cit.*

²⁵ Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*. *Op. cit.*

pensamiento ecológico de Riechmann, y, por otro, el modo en el que potencialmente puede articularse ésta en los discursos artísticos del cuerpo a través de la idea de un sustrato común.

Por último, en relación a la **aproximación personal**, en el dossier de obra recogido en el apartado 3.1 se mostrarán imágenes de las piezas junto con algunas estimaciones conceptuales generales sobre las que se ha trabajado. Para entrar en matices sobre las mismas se reserva el apartado 3.2. en el que se trabajará un análisis comparativo de las piezas junto con otras de artistas referentes a partir de los parámetros definidos anteriormente.

2. LA NOCIÓN DE LÍMITE EN EL CUERPO FÍSICO: UN ENFOQUE ECOLÓGICO

Como hemos visto, la cuestión de los límites es un punto de interés en los discursos del cuerpo desde los años 60 y 70. Muchas son las líneas de trabajo desarrolladas en este campo, en las que el término “límite” no siempre se utiliza con la misma función o connotaciones.

En el **apartado 2.1.** abordamos una **reflexión sobre algunos de estos diferentes matices y problemáticas que presenta el término en relación a ciertos discursos artísticos del cuerpo:** en este sentido resulta orientativa la distinción entre los conceptos “límite” y “frontera” que se utiliza para el análisis de dos ejemplos representativos de actitudes antagónicas: la idea de “un sustrato común” y la “evolución posthumana”. Esta última se toma en consideración sólo como antítesis de la noción de “límite” desde el pensamiento ecológico de Reichmann en la que incidimos al final del apartado.

En el **apartado 2.2.** abordamos la necesaria **visibilización de condicionamientos irrenunciables del cuerpo físico** que entendemos imprescindible en una visión del cuerpo inspirada en la aceptación de los “límites” en el cuidado y el respeto. Las dimensiones del trabajo no permitirán su desarrollo, por lo que este apartado toma la forma de compilación orientativa de ejemplos y formas de abordar esas cuestiones desde el mundo del arte. En este sentido es importante que no sólo aparecen recogidos los “límites” más directos del cuerpo físico basados en su vulnerabilidad, sino que existen otros “límites” indirectos no menos importantes que están relacionados con su salud y supervivencia en el ecosistema-tierra.

En resumen, nuestro enfoque será crítico con la negación de los condicionamientos físicos y biológicos que identificamos con un movimiento de huida para escapar a la parte más incómoda e insoportable de lo humano: su finitud. En oposición a esto **defendemos una actitud positiva hacia las limitaciones, en la que la visibilización de éstas contribuya a su aceptación en una poética del cuidado** que recuperamos del ámbito ecológico.

2.1. Una cuestión de “límites” y “fronteras”: la complejidad del término

En este apartado abordamos diferentes matizaciones para acercarnos a algunas de las problemáticas que se inscriben en la complejísima noción de límite. Nuestra vocación no es ontológica sino más bien funcional: el objetivo de este análisis es recoger algunos usos y funciones de un término que se utiliza en sentido muy amplio y bajo el cual se engloban actitudes muy diferentes.

El concepto de límite es en sí mismo problemático y ha de asociarse necesariamente al contexto y uso concreto que se realice del mismo. Sin embargo, puede resultar clarificadora, en general, la diferenciación realizada por Jose Luis Sampedro entre “Límites” y “Fronteras”²⁶.

...Las fronteras tienen puertas, cuyo Dios era Jano. Pueden ser superadas, asumidas e incluso desplazadas, puesto que son producto de la convivencia humana y se establecen para mejor interpretar lo real o para comodidad de la vida. En cambio, los límites carecen de aberturas y no es lícito franquearlos: quien a ello se atreva corre un riesgo mortal para su cuerpo o para su espíritu, por haber violado lo sagrado²⁷

He aquí la primera matización, cuya raíz dicotómica no deja de tener una cierta ironía. Sin querer entrar en las contingencias duales de nuestra tradición y a riesgo de caer en reduccionismos, nos aventuramos a tomar en consideración esta dialéctica como punto de partida, por la interesante reflexión que se genera en relación al cuerpo físico.

Resulta ya habitual en los discursos artísticos del cuerpo, como un tema clásico, el “cuestionamiento de los límites”, sin embargo, cabría preguntarse ¿qué límites? La complejidad y polisemia del término ha

²⁶ En el resto de la argumentación reservaremos el uso de la palabra “límite” entrecomillada para referirnos a esta acepción como contingencia irrenunciable por definición.

²⁷ Sampedro, José Luis. *Desde la Frontera*. Real Academia Española, Madrid, 1998, p. 21, citado en Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*, p. 68

repercutido en que el tema de los límites sea un cajón de sastre en el que se engloban actitudes muy diferentes, si no, opuestas. La división terminológica entre “límites” y “fronteras” que apuntamos aquí puede aportar algo al respecto.

En cuanto al cuerpo físico esta reflexión podría apuntar hacia otra de las grandes dicotomías tradicionales: Desde esta perspectiva, los “límites” del cuerpo estarían más asociados a condicionamientos materiales, mientras que las “fronteras” harían referencia a constructos socio-culturales. Una cuestionable separación²⁸ que nunca ha resultado sencilla y, por tanto, ha de tomarse con prudencia. Sin embargo, **el interés de esta diferencia reside en tomar conciencia de que únicamente las “fronteras” pueden trascenderse o reformularse, porque, al reconocer su carácter construido, estas líneas trazadas con las convenciones de la cultura pueden volverse a dibujar. Frente a esto, se reserva el concepto de “límite” únicamente para aquellos elementos que no son susceptibles de poderse transformar, dada su dependencia de unas leyes físicas generales a las que el cuerpo, como un elemento material más, también se ajusta.**

Estamos hablando, con otras palabras, de la complejísima dialéctica natural / artificial.²⁹ Al igual que ésta, la diferenciación “frontera” / “límite” ha de ser sometida a toda una serie de cuestionamientos y puntualizaciones. No hay que perder de vista que en la misma definición de cualquier aspecto concreto como “límite” o como “frontera”, ya estamos condicionados por una serie de constructos que funcionan como lente a través de la que miramos.

Por ejemplo, en los discursos del cuerpo es ya un lugar común el cuestionamiento del canon. Un estereotipo tradicional que se ha deconstruido ampliamente a través de diferentes discursos relacionados

²⁸ “No existe ninguna separación entre lo social y lo biológico” Marcel Maus, citado en War, Trace, *El cuerpo del artista*, Phaidon, Londres, 2006, p 18

²⁹ La bibliografía sobre el tema es amplísima. Aquí se ha partido de Albelda, J y Saborit, J. *Op. cit*, y Riechmann, Jorge, *Un mundo vulnerable*, *Op. cit*, Nos ha interesado la deconstrucción de la dicotomía pero no hasta el punto de disolverla completamente, tal y como comenta Riechmann a raíz de la pregunta “¿es el plástico tan natural como la miel?” Una cuestión que trataremos en el apartado 2.1.1., véase al respecto texto citado en la nota 45 de este trabajo.

con sus proporciones, estabilidad, carácter cerrado, compacto, ademanes posturales, etc. Toda una serie de cotas que la cultura fue sedimentando en la corporeidad³⁰ de modo que llegaron a considerarse elementos “naturales” e inamovibles.³¹ Es decir, según lo que venimos diciendo, se consideraban “límites” naturales del cuerpo aspectos que hoy percibimos como construcciones vinculadas a una sociedad y un momento histórico determinado, es decir, que hoy definimos como “fronteras”. Una serie de corrientes heterogéneas que algunos han asociado al concepto de “cuerpo fluyente”:

Lo que hemos dado en llamar “cuerpo fluyente” quizá sea muestra paradigmática y ejemplo palmario de la erosión del moderno sujeto cartesiano, tal y como ha presentado Amelia Jones: la disolución del idealismo metafísico, de aquellos “significados fijados y verdades absolutas” esenciales y transcendentales que han estructurado la modernidad³²

Pedro Cruz Sánchez y Miguel Hernández Navarro asocian a este término acercamientos al cuerpo que implican actitudes muy diferentes hacia el “límite”. Pues incluyen tanto discursos vinculados a transformaciones performativas temporales en la apariencia del cuerpo -Cindy Sherman, Urs Lüthi- como otros que hacen uso de modificaciones literales de éste a través de prótesis o reconstrucciones quirúrgicas -Orlan, Sterlac-. Con respecto a este último, por ejemplo, el sentido neocartesiano que otros autores ven en su trabajo³³, invita a reflexionar acerca de los matices de la etiqueta “*cuerpo fluyente*” en su definición como “*erosión del moderno sujeto cartesiano*”.

³⁰ El término “corporeidad” se ha definido en el apartado 1.4. haciendo alusión a los constructos que se van sedimentando en nuestra fisicidad constituyendo una estructura corporal de origen socio-cultural

³¹ “Marcel Mauss fue uno de los primeros que argumentó que no existe nada natural en el modo como los seres humanos utilizan sus cuerpos, ya sea en su postura, su movimiento o cualquier otra técnica corporal; afirmaba que todo ello es moldeado culturalmente.” Heidt, Erhard, “Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano” en Pérez, David (ed) *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p 46

³² Cruz Sánchez, P. y Hernández-Navarro, M., *Op. cit.* p 20.

³³ Más adelante, en los apartados 2.1.1 y 2.1.2 desarrollamos algunas de estas reflexiones críticas que aportan Félix Duque y Patricia Mayayo a raíz de la evolución posthumana y la idea del cuerpo obsoleto.

En este sentido, la distinción entre “límites” y “fronteras” puede ser muy útil. En general, podría ser interesante vincular esta idea del “*cuerpo fluyente*” más a lo que hemos definido como “fronteras” que a los “límites”. Esta puntualización no es gratuita, porque uno de los ejes discursivos de este trabajo está basado en que el “límite” es una contingencia irrenunciable por definición. El uso ambivalente del término contribuye a la confusión y a la difusión de la idea de que los límites del cuerpo son inestables, indefinidos o inexistentes. Estas cualidades más bien podríamos asociarlas a las “fronteras” mientras que el “límite” propiamente dicho, con cierto grado de flexibilidad que aportan los matices oportunos, en general parece ser un concepto que implica unas cotas cuya eliminación supone un grave riesgo. En el caso de Sterlac, el deseo de deconstrucción de determinados “límites” desemboca en ensoñaciones neocartesianas.

Sin duda el punto esencial es la definición de determinados aspectos como “límites” o como “fronteras”, una distinción en la que, como decíamos, también influye nuestra mirada y, por tanto, está abierta a la polémica. Existe la posibilidad de que ciertos aspectos relativos al cuerpo que se consideraban inamovibles, posteriormente puedan deconstruirse –cuestiones de sexo, género, raza, etc-, pero no perdamos de vista que esta redefinición también puede tomar un sentido inverso: es posible que determinados aspectos que se toman actualmente como “fronteras” y por tanto los percibimos como volubles, fluidos, cambiantes, en realidad puedan volver a definirse como “límites” bajo una diferente perspectiva. Por tanto, se concluye que **hay que ser prudente con la definición universal y atemporal de determinados aspectos asociados al cuerpo como “límites” o como “fronteras”**.

Partiendo de esta cautela a la hora de hacer clasificaciones tajantes, a pesar de todo, creemos que es positiva la separación terminológica, porque incide en la existencia de ciertos elementos en el cuerpo físico que están condicionados por cuestiones más amplias y, por tanto, que el control humano en este punto no es ilimitado. Sobre estas

cuestiones concretas, la cultura puede tener cierto potencial de actuación pero siempre dentro de unos márgenes.

Llegados a este punto, otro de los aspectos esenciales que se plantean son las connotaciones peyorativas que implica la noción de “límite”. Una parte –quizá frívola pero bien arraigada- de nuestra sociedad relaciona la ausencia de “límites” con la libertad, la emancipación y el progreso. ¿Se trata de una herencia de esa Modernidad confiada en el desarrollo infinito y liberador a través de la técnica? Hoy en día, ante la evidencia de un potencial desastre medioambiental ocasionado en gran medida por una lógica que ha ignorado de forma sistemática los “límites” necesarios para el equilibrio ecosistémico de nuestro planeta, ¿no es oportuno plantearse los beneficios de vivir dentro de unos “límites”? Una actitud que, de momento, no parece calar mucho en nuestra sociedad a pesar de los avisos recibidos desde el campo de la ecología.

En los subapartados siguientes veremos detenidamente esta problemática a través del hilo argumentativo que aportan dos ejemplos concretos: la evolución posthumana y la idea de un sustrato común. Para ello hemos estructurado el contenido a partir de la definición de “límite” que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española; en el cual se recogen dos acepciones fundamentales. En primer lugar, *“línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios”*, y, en segundo, *“fin, término”*. Vemos así, una vez más, que bajo la misma palabra se esconden lecturas muy diferentes: en la raíz de la primera acepción preexiste una separación dual mientras que la segunda incide sobre el carácter finito. Será necesario, sin embargo, ahondar en los matices que adquieren estas dos amplias definiciones en relación a los temas que nos ocupan. Entendemos que la estructuración del contenido en estos dos grandes bloques es funcional, pero, como es lógico, existen estrechas interrelaciones entre ambos a las que se irá haciendo alusión para invocar una visión transversal.

2.1.1. El límite como separación: dos actitudes muy diferentes

Como decíamos, la raíz dicotómica de la primera acepción, coloca este análisis ya de entrada en una incómoda situación. Al comienzo del banquete se nos ofrece, según la preciosa imagen de Félix Duque, ese “tenedor de dos púas” de la tradición occidental, con el que sin duda seremos incapaces de hincar bien el diente y ante semejante ágape nuestra insaciable ansia quedará al final insatisfecha. Pero hagamos de la incapacidad, virtud y, dejando aparte la glotonería, conformémonos con propinar pequeños mordisquitos al tema, no nos vaya a sentar mal la comida.

Esa “línea real o imaginaria” que define el diccionario, está en la base de muchas de las dicotomías en las que se asienta nuestra cosmovisión. El arte, como es lógico, también se ha hecho eco de ellas y, en relación al cuerpo físico, muchas de las problemáticas que ya constituyen lugares comunes, están construidas a partir de la dialéctica que proponen estas polémicas líneas divisorias. Algunas de estas oposiciones son: interior / exterior, cuerpo / mente, lo físico / lo cultural, humano / no humano, ser humano / naturaleza, artificial / natural, ser humano / máquina, etc. A partir de éstas, podemos comprobar determinadas relaciones de poder que condicionan una jerarquía implícita a cada dicotomía. Un buen ejemplo para ilustrar esta idea puede ser el papel protagonista concedido a la razón en nuestra tradición cartesiana, siempre en detrimento del cuerpo, o también, la antropización extrema del territorio basada en la imposición de un orden humano sobre una *Naturaleza*².

Estas separaciones a las que hemos aludido se han trabajado en los discursos artísticos del cuerpo desde muy diferentes perspectivas. A continuación, vamos a analizar como ejemplo dos líneas de trabajo que, si bien comparten su interés por algunas de ellas, su actitud es diametralmente distinta. Me refiero a la idea de “un sustrato común”, por un lado, y a la “evolución posthumana”, por otro.

En relación a la primera, en el contexto de crítica a la Modernidad que hemos descrito en la introducción, algunos artistas sobre todo desde finales de la década de los 60 y hasta la actualidad, han dedicado sus esfuerzos a intentar trascender esa visión escindida del ser humano basándose en unas características comunes al resto de los seres.

Este discurso puede relacionarse con una deconstrucción de la *Naturaleza2*³⁴, ya que implica una visión más inclusiva, añadiendo al ser humano y sus acciones: *Naturaleza1*. Como veremos en los ejemplos, muchos de estos artistas se oponen a la visión de la *Naturaleza2* como un objeto al servicio de la raza humana, y emprenden acciones que implican la consideración de ésta como un fin en sí mismo, o también parten del cuerpo físico para incluirlo dentro de la *Naturaleza1*. Un camino muy fértil en la línea conceptual que abrirá grandes brechas en la cosmovisión de escisión. Lo que subyace de nuevo a todo esto es la idea de que los conceptos de “cuerpo” y de “naturaleza” son elementos culturales que se pueden deconstruir:

Nuestras ideas sobre la naturaleza y lo natural –y esto es cierto en particular en lo relativo al cuerpo humano y su corporeidad- están determinadas social y culturalmente; esto significa, por una parte, que son históricamente modificables, y, por otra, que pueden variar de unas culturas a otras³⁵

Lo que quiere decir Erhard Heidt es que nuestra visión de lo que es inamovible en el cuerpo no es una cuestión objetiva, y que esto afecta directamente a la percepción que tenemos de éste. Podríamos decir que hoy en día existe bastante consenso respecto a la idea del cuerpo como una realidad culturalmente determinada con la que convienen las afirmaciones de Heidt. Sin embargo, sería oportuno matizar estas cuestiones teniendo en cuenta que suceden *siempre dentro de unos márgenes*. La capacidad de la cultura para “construir” el cuerpo, no es ilimitada, sino que se parte de unos mínimos que establecen leyes físicas más amplias. Para la difícil concreción de estos mínimos, de nuevo, reaparece la problemática entre “límites” y “fronteras” ya comentada.

³⁴ Por oposición a artificio.

³⁵ Heidt, Erhard. *Op, cit.*, p 46

En cualquier caso, parte de los discursos que abordan la idea de un sustrato común trabajan sobre la deconstrucción de las nociones “cuerpo” y “naturaleza” tomadas como entidades separadas. **Estos discursos se articulan a través de diferentes cuestiones: la conciencia de una ósmosis entre interior y exterior, las analogías entre microcosmos y macrocosmos, la pertenencia a una misma materia que responde a procesos análogos de transformación, etc.** En resumen: se toma la separación ser humano / *Naturaleza2* como una “frontera” que es posible volver a definir. Desde el terreno artístico, las posibilidades de redibujar esta línea divisoria general entre ser humano y naturaleza se despliegan a través del cuestionamiento de las escisiones “humano / no humano” o “lo físico / lo cultural”, entre otras. A continuación vamos a analizar algunos ejemplos concretos en cuyo tratamiento del tema resulta interesante la iconografía, la poética del material o, incluso, los usos directos del propio cuerpo del artista.

En relación a los materiales, la utilización directa de elementos de procedencia vegetal o animal es un camino que en su origen se asoció al Povera pero que hoy en día se encuentra presente en múltiples discursos. En la materialización de estas piezas se genera una interesante poética que invita a reflexionar acerca de las cuestiones mencionadas, estableciendo puentes entre el ser humano y otros seres. Por ejemplo, esta obra de Pamen Pereira (fig. 3 y 4) está construida con un elemento vegetal que asociamos formalmente con nuestro sistema circulatorio: el intenso color rojo de la pieza potencia esa analogía. Con una mirada más atenta, descubrimos un diminuto ojo en el centro de la composición que antropomorfiza todo el conjunto confiriéndole de forma sorprendente una autoconciencia a un amasijo de ramas.



Figuras 3 y 4. **Pamen Pereira,**
El chaparral, 2010
(vista general y detalle)



Esta visión del interior humano como una acumulación de material –organizado y con algo de conciencia, pero al fin un trozo más de *Naturaleza1*–, se inscribe en la línea de erosión del sujeto estable y canónico que hemos comentado y contribuye a la crítica de las nociones “interior” y “exterior” como categorías estancas.

Sin embargo, como señala Joan Bautista Peiró, en la obra de Pereira, la dialéctica cultura-naturaleza no ha de reducirse únicamente a la utilización de materiales orgánicos, y se refiere al término *Naturaleza3* en su acepción de “esencia o cualidad intrínseca de un ser”³⁶, como uno de los objetivos en ese tránsito o búsqueda de identidad tan presentes en la obra de P. Pereira. Como explica Peiró, la artista acude a elementos externos para una introspección en su esencia interior:

El trasunto del viaje, del tránsito, del cambio de estado, como principios recurrentes en la obra de Pamen Pereira no es otro que el eterno debate entre el universo de las esencias y el mundo de las apariencias. Discusión que lejos de soluciones dogmáticas y categóricas sólo se puede plantear desde la fuerza evocadora de la metáfora. De hecho, todas las incursiones que realiza en objetos y materiales, en imágenes de su entorno, funcionan como un correlato en esa excursión al fondo de uno mismo.³⁷

De este modo, la obra de P. Pereira no se queda en el acto de coger un material no manufacturado y trabajar con él, sino que su utilización persigue un objetivo mucho más complejo: el impulso de indagación a través de la idea del tránsito y del fluir es siempre una búsqueda de la propia identidad. Podemos asociar esta idea del cambio constante muy presente en la obra de Pereira con una de las cualidades genéricas de la materia. Al igual que el resto de los seres, el humano está condicionado también por un devenir intrínseco. ¿Se trata de una invocación heraclítea del siempre oscuro “todo fluye”? En cualquier caso

³⁶ *Naturaleza3* según hemos definido en el apartado 1.4. Sobre Naturaleza e Identidad consultar “*Naturaleza e identidad en las artes visuales durante la segunda mitad del siglo XX: una aproximación personal*”, Redon, Carlos Domingo, Tesis doctoral dirigida por Juan Bta Peiró, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2010

³⁷ Peiró, Juan Bta, “Pamen Pereira. Huellas de luz, sombras de tiempo”, en Revista CIMAL Arte Internacional, Nº 51, 1999, pp. 79-83

parece que hay una alusión al inexorable engranaje del cambio del que también formamos parte.

El discurso de Javier Pérez en la exposición que le dedicó el Reina Sofía en 2005³⁸, se acerca también a esta idea a través de los conceptos de mutación y metamorfosis, esta vez no mediante materiales orgánicos, sino en su exploración iconográfica y formal.



Figura 5. (izda.)
Javier Pérez, *Olivo*, 2004



Figura 6. (dcha.) Javier Pérez,
Tempus Fugit, 2002-04

También interesado por el simbolismo del rojo, el protagonismo de este color en la exposición nos indica una intencionalidad discursiva. Se trata de un hilo conductor - literal, por cierto, en *Tempus fugit* (fig. 6) que pone en relación unas piezas con otras como metáfora visual de un sustrato común que relaciona todos los seres: en la instalación central (fig. 5), plantado en un montículo de tierra cobriza del que brotan a su vez unas pequeñas ramas carmesí, un olivo -muy carnal- establece conexiones cromáticas entre las diferentes referencias iconográficas de origen humano, animal, vegetal o mineral. Con respecto a los organismos vivos explica el autor: *“Me interesa el perpetuo cambio al que están sometidos. El estado de transformación continuo y la inestabilidad que esto supone. No existen formas fijas, el cambio es la única esencia de las formas vivas.”*³⁹ Vemos de nuevo la inclusión del ser humano en procesos físicos, orgánicos y biológicos, comunes a todos los seres, aunque, al igual que antes, habría que matizar la última frase citada, ya que entendemos que *“el cambio es la única esencia de las formas vivas”* pero *“siempre dentro de unos márgenes”*, de unas cotas físicas cuya

³⁸ *Mutaciones*: Instalación en el Palacio de Cristal de Madrid compuesta de tres piezas: *Tempus fugit*, *Olivo* y *Mutaciones*, Octubre de 2004- enero de 2005

³⁹ Entrevista al artista recogida en *Mutaciones, Metamorfosis, Javier Pérez*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, p. 17

negación puede ser arriesgada. Dentro de un equilibrio, el cambio es una de las características esenciales de la vida, asociado a los ciclos biológicos de la materia, que se recicla dando lugar a nuevas formas de vida.

En *Metamorfosis*, (fig. 7) la serie de dibujos que acompañó a esa exposición, a menudo aborda una exploración de ese interior-exterior también a través de la hibridación humano-vegetal. En ésta, investiga patrones de crecimiento basándose en la simetría, los fractales, las mutaciones, etc. Cualidades físicas que también el ser humano comparte, hecho en el que continuamente incide a través de alusiones antropomórficas. Al igual que en la obra de P. Pereira que hemos comentado, la asociación formal de ramas con bronquios o venas establece analogías entre la anatomía interna del ser humano y la estructura de elementos ajenos al cuerpo como un árbol.



Figura 7. Javier Pérez,
Metamorfosis, 2004

En este sentido, uno de los artistas ya más clásicos que trabaja sobre la relación de “cuerpo” y “naturaleza” es Giuseppe Penone, cuya obra analizaremos más detenidamente en el apartado 3.1., pero mencionamos ahora al hilo del discurso ya que su aportación a la idea de una materia común es muy notable. Esta asociación no sólo es iconográfica sino que su trabajo incorpora procesos de la vida orgánica como material artístico. Esto supone un grado más de conceptualización, ya que, frente a las obras de Javier Pérez que trabajan esta idea mediante aspectos representativos y formales, además, en algunas piezas de Penone el discurso se refuerza mediante la poética del material. En obras como *Patatas* (fig. 8) o *Gestos vegetales* (fig. 9) se utilizan elementos vivos y su proceso de crecimiento para la materialización de la pieza.



Figura 8. (izda.) Giuseppe Penone,
Patatas, 1977



Figura 9. (dcha.) Giuseppe Penone,
Gestos vegetales, 1987

El hecho de incorporar procesos físicos y biológicos que intervienen en la conclusión de la obra supone también un cuestionamiento del papel del artista como creador, y propone una interesante reflexión acerca de la coautoría⁴⁰ atribuyendo la cualidad de sujeto a una *Naturaleza2* que sólo se percibía como material a disposición del ser humano. Vemos así otro acercamiento que diluye esas jerarquías enraizadas en las separaciones dicotómicas de las que hablábamos antes.

La concepción de la obra artística no como resultado sino como proceso es, precisamente, una de las novedades más interesantes de los años 60 y 70. Esta línea de trabajo articula la idea de un sustrato común en el sentido de que algo tan habitual y característico en la biosfera como el cambio y la transformación se recuperan ahora para el arte, que se hace eco literal de estos procesos, en un intento más de difuminar la dicotomía arte / artefacto y *Naturaleza2*.

En esta misma línea uno de los ejemplos que mejor ilustran la idea de pertenencia a una materia común es su literalización a través de la inclusión del propio cuerpo del artista en la naturaleza como encontramos en la obra de Ana Mendieta o Charles Simonds.

“Mediante mis esculturas earth/body me uno completamente a la tierra...me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto

⁴⁰ Una reflexión más pormenorizada sobre coautoría en Albelda, J y Saborit, J, *Op. cit.* pp. 155-159

*obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente una reactivación de creencias primitivas”.*⁴¹



Figura 10. Ana Mendieta, *Old Man's Cree*, 1877



Figura 11. Ana Mendieta, *Siluetas (serie)* 1976

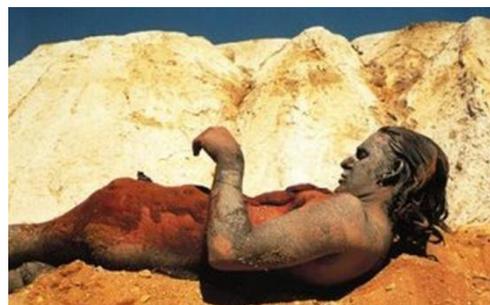


Figura 12. Charles Simonds, *Landscape-Body-Dwelling*, 1973

Con respecto a la obra *Landscape-Body-Dwelling* (fig. 12) de Charles Simonds, Albelda y Saborit comentan: “La metáfora final de la pérdida del antropocentrismo vendrá con la inclusión simbólica del propio artista como parte de la obra. No integrar sólo el artificio que ha producido, sino al mismo autor que voluntariamente se reconoce así como Naturaleza y partícipe de la misma materia.”⁴²

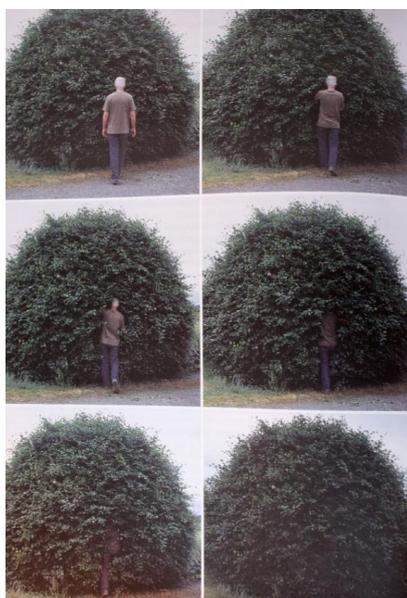


Figura 13. Andy Goldsworthy, *Desaparecer en un árbol*, 2007

Mendieta, da además otra vuelta de tuerca a estas cuestiones, ya que, aunque en algunas piezas sí hay una presencia de su cuerpo físico ((fig. 10) en un sentido análogo al de Charles Simonds, en otras prescinde de éste para utilizar únicamente su huella (fig. 11). Se consume así, de forma ritual, el retorno a la naturaleza: la desaparición total del cuerpo. Una idea que también queda extraordinariamente reflejada en la obra de Andy Goldsworthy *Desaparecer en un árbol*. (fig. 13)

⁴¹ Declaraciones de Ana Mendieta recogidas por Kuspil, Donald, “Ana Mendieta, cuerpo autónomo”, en *Ana Mendieta*, catálogo de la exposición en el CGAC, Santiago de Compostela, 1996, p. 44

⁴² Albelda, J. y Saborit, J., *Op. Cit.* p. 158

Al igual que Long y Fulton, en la elaboración de sus obras, Goldsworthy se introduce en el entorno natural a través del paseo. Sin embargo, el resultado físico suele formalizarlo en fotografías, en las que no es corriente que aparezca en persona. *Desaparecer en un árbol* es una pieza excepcional porque se muestra directamente el cuerpo del artista para hacer notar su fusión con su entorno a través del caminar. La imagen del cuerpo desaparece como ente separada en una poética formulación de la definición de *Naturaleza*¹.

Una opción muy distinta corresponde a los discursos artísticos que abordan el binomio hombre / máquina, o bien, hombre / tecnología. Analizaremos a continuación este segundo ejemplo en el que, a pesar de que también se trabaja sobre algunas de las separaciones mencionadas, es posible apreciar una actitud completamente diferente hacia el cuerpo y sus contingencias.

Como decíamos en la introducción, el concepto del cuerpo posthumano tiene en la actualidad cada día más transcendencia a la luz del continuo desarrollo de la ciencia y la tecnología especialmente en los campos de la informática y la genética. Esta línea de trabajo apela a la definición de toda una serie de líneas divisorias como “fronteras”⁴³ construidas por nuestra tradición cultural, y, por tanto, susceptibles de poderse trascender y reformular. Algunas de estas separaciones son las ya mencionadas: natural / artificial, interior / exterior, cuerpo estable / cuerpo cambiante, etc. Es característico además el papel de la tecnología en estos discursos. Parte de la confianza en ésta se apoya también en la dicotomía cultura/naturaleza a través de un argumento naturalista: Se trata de diluir la escisión tradicional entre la técnica, como artificio supremo producto de la cultura, y la “naturaleza”² (N2) para presentar la evolución posthumana como un proceso inserto en las leyes generales de selección natural, es decir, como un asunto que “no es más que otra forma de” evolución darwiniana. Desde este punto de vista, estas nuevas

⁴³ Recordemos “frontera” como construcción socio-cultural, término definido en 2.1. por oposición a “límite”, como contingencia física y biológica irrenunciable.

tecnologías ofrecen la posibilidad de generar seres humanos mejorados, con alguna ventaja que facilite su supervivencia. En el siguiente fragmento, Riechmann saca a la luz lo que esconden muchas de las falacias articuladas a partir del argumento “no es más que otra forma de”:

Para hacer aceptable lo moralmente problemático, o incluso lo éticamente inaceptable, el método más socorrido es intentar asimilarlo a alguna práctica o situación ya familiar, borrando las diferencias relevantes. Así, oímos que la clonación humana no es nada más que otra forma de reproducción “asistida” o artificial; que la terapia génica no es más que otra forma de transplante de órganos; que las plantas transgénicas no son más que variedades vegetales manipuladas de la forma que siempre hemos practicado.⁴⁴

De este modo, la tecnología como artífice de una nueva evolución del cuerpo tiene sus acérrimos defensores y sus inquietos detractores. En el apartado anterior hemos estado analizando diferentes visiones que perseguían una disolución de la separación ser humano / naturaleza y su articulación en la dialéctica general arte-artificio / naturaleza. Sin embargo, vemos, en este otro contexto, que la negación absoluta y excluyente de la discontinuidad entre lo natural y lo artificial puede llevar a determinados conflictos:

...“el plástico es tan natural como la miel” (proposición que sólo tiene sentido si usamos la acepción de naturaleza -1, pero ninguna de las otras tres) es a mi parecer una afirmación que filosóficamente no lleva muy lejos, y que praxeológicamente nos conduce a un camino peligroso. Pues si el plástico es tan natural como la miel, entonces (hay que concluir) el medio ambiente laboral lleno de tóxicos cancerígenos y mutágenos es tan natural como el ambiente laboral saludable, y los organismos transgénicos son tan naturales como los organismos que no han sufrido manipulación genética. Como ya todos somos conscientes de la ambigüedad descriptivo-normativa de “lo natural”, a nadie se la escapará que proposiciones como éstas pueden tener implicaciones prácticas sumamente indeseables⁴⁵

El binomio cuerpo / tecnología genera también complejas reflexiones que tampoco pueden tratarse de forma asertiva, pues harían falta muchas matizaciones en este punto. La definición general de cyborg que ofrece Félix Duque quizá sirva de punto de partida para algunas de ellas: «un hombre corregido en sus defectos y carencias y a la vez

⁴⁴ Riechmann, Jorge, *Todo tiene un límite. Op. cit.* p.32

⁴⁵ Riechmann, Jorge, *Un mundo vulnerable, Op. cit.* p. 101.

potenciado en sus facultades, mediante el empleo y la implantación de tecnología en su cuerpo». En ella convendría preguntarse por lo que entendemos por “defectos y carencias” y qué facultades concretas sería deseable potenciar. No parece que tenga el mismo sentido una prótesis estética para adaptarse a determinado estereotipo social que una prótesis médica de la que dependa la vida o la calidad de vida de una persona. En este último caso, tampoco parece ser lo mismo que la tecnología sirva para realizar una intervención concreta en una persona por lo demás sana, que para intentar eliminar a cualquier precio elementos intrínsecos a la vida como el envejecimiento, la enfermedad y la muerte. En este sentido, las críticas a la evolución posthumana no tienen por qué suponer una negación absoluta de la tecnología, sino que más bien se centran en los usos y funciones atribuidos a ésta, como bien explica Riechmann:

De lo que se trata no es de renunciar a las prótesis en una inimaginable regresión primitivista a lo John Zerzan (el que quiera prescindir de las lentes graduadas en la cirugía cardiovascular que tire la primera piedra), sino de renunciar a ser Dios. Lo que está en juego no es dejar de ser una especie tecnológica, sino poner cota a la hybris tecnoentusiasta.⁴⁶

Esta necesidad de “*poner cota a la hybris tecnoentusiasta*” a la que alude Riechmann está en la base de algunas críticas a los discursos artísticos más tecnófilos. Por ejemplo, en este texto, Patricia Mayayo saca a la luz algunas de las contradicciones internas en los planteamientos de Jeffrey Deitch sobre *Posthuman*:

Según el comisario norteamericano, el advenimiento de lo posthumano marca el inicio de un proceso de emancipación: la ingeniería genética, la cirugía plástica, las técnicas de reproducción asistida, la conquista del ciberespacio, el desarrollo de la inteligencia artificial, etc., permitirán al individuo liberarse de las servidumbres de la naturaleza para reconstruirse, física y psíquicamente, en función de sus deseos. El problema, evidentemente, es determinar quién es ese “individuo” que desea y que decide. Deitch parece postular, ingenuamente, la existencia de una suerte de subjetividad ahistórica, anterior a la socialización; no obstante, parece obvio que el yo deseante no es una tabula rasa, sino que sus deseos han sido

⁴⁶ Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*, Op. cit., p. 64

previamente condicionados por una serie de factores de orden genético y cultural. Así, puede que, como en el caso de Stacey Stetler, los avances biomédicos se transformen no tanto en una herramienta de liberación, cuanto en un reforzamiento de los códigos de valores dominantes.⁴⁷

Como buena rastreadora de los sistemas invisibles de poder, frente al optimismo de Deitch, Mayayo se plantea la tecnología como un arma de doble filo, que pueda ser un instrumento para reproducir construcciones culturales coercitivas. Una sociedad como la nuestra en la que la industria de la cirugía estética se nutre de la avidez de muchas personas hacia determinados estereotipos de belleza nos invita a reflexionar acerca de las consecuencias de un diseño corporal a la carta.

En este sentido, la evolución posthumana no estaría liberándonos de una contingencia sino añadiendo construcciones culturales. Un gran problema para un discurso que hace alarde de soluciones emancipadoras. Parece razonable entonces, en este punto, la reflexión que apuntábamos antes acerca de qué entendemos por un “cuerpo mejorado”. Algunas de las corrientes más extremas llevan este perfeccionismo hasta terrenos insospechados llegando incluso a imaginar la perfección de un cuerpo inmortal. Pero eso vamos a verlo con algunos ejemplos en el siguiente punto, ya que entronca con la segunda acepción del concepto que habíamos señalado al inicio, la definición del “límite” como “término” o “final”.

2.1.2. El “límite” como final: la noción de límite ecológico.

En su segundo significado, este concepto se puede identificar en general con la consciencia de una determinada finitud: un elemento intrínseco a la materia y pieza clave de la renovación de la vida, como veíamos a través de la idea del cambio y el devenir. En oposición a esto, se puede identificar asociado a la técnica, un movimiento general de

⁴⁷ Mayayo, Patricia, *Op. cit.*, pp. 92 y 93

negación sistemática de estas contingencias asociadas a la finitud. Tal y como explica Riechamn en este fragmento:

En efecto: el impulso faústico, prometeico o luciferino por dominar y moldear la naturaleza –incluyendo la propia naturaleza del ser humano-, que puede rastrearse desde hace mucho pero sobre todo caracteriza a la era industrial, se extrema a partir de la segunda mitad del s XX (dominio de la energía atómica, programas espaciales, experimentos de ingeniería genética...) Podemos hablar de un “nuevo utopismo capitalista” que, en su confrontación polémica con un pensamiento ecologista articulado sobre la noción de límite, exhibe su orgullosa voluntad de ignorar los límites⁴⁸

Esta “*orgullosa voluntad de ignorar los límites*” es un rasgo característico de nuestra forma dominante de habitar el planeta, fuertemente cuestionada desde la ecología a través de apelaciones a cuestiones físicas generales entre las que destaca la entropía. Las implicaciones de la segunda ley de la termodinámica para la concepción del cuerpo físico son esenciales en lo relativo a la conciencia de un deterioro irrenunciable; la reticencia a aceptar esta realidad está en la base de muchos de los discursos tecnófilos. Riechmann reconoce en ellos un **movimiento de huída “antropófugo”**, es decir, una incapacidad de aceptar la parte más incómoda de la condición humana: su finitud y vulnerabilidad. Este intento de evasión puede realizarse hacia un pasado prehumano (ejemplificado en ensoñaciones primitivistas pretecnológicas) o hacia un prometedor futuro posthumano en el que la negación de la muerte se realiza a través de dos vías relacionadas con el desarrollo de la técnica⁴⁹:

- La biotecnología, a través de la cual se pretende retrasar el envejecimiento y la muerte o, en su variante más utópica, generar una nueva raza de superhombres mejorados genéticamente
- La cibernética, la informática y la robótica que se basa fundamentalmente en el paradigma del hombre-máquina.

Las críticas a la técnica y a la racionalidad en la que ésta se basa han sido múltiples en la crisis de la Modernidad; Riechamnn también

⁴⁸ Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*, Op. cit. p 36

⁴⁹ Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*, Op. cit. p 39

hace sus aportaciones a esta idea sacando a la luz la jerarquía que ha beneficiado tradicionalmente a la técnica como rasgo distintivo humano *“en detrimento de otros igualmente característicos como el lenguaje, el arte y la capacidad moral”*⁵⁰

En el mismo texto se basa también en los estudios de Nicholas Rescher para denunciar el carácter limitado de la ciencia y la tecnología en relación a los límites de la racionalidad, la complejidad de lo real y la entropía. Fenómenos concretos como los “rendimientos decrecientes” de Rescher o el “teorema de Carnot” sobre la eficiencia de los motores, visibilizan contingencias específicas que ponen en cuestión la capacidad de la técnica en la que se basa la idea de un progreso infinito. La reinención posthumana del cuerpo, dada su dependencia de la técnica, ha de someterse, por tanto, a un cuestionamiento análogo.

Con respecto a los planteamientos artísticos que se nutren de estas ensoñaciones posthumanas, son múltiples las voces que comparten un espíritu crítico. A propósito de la obra de Sterlac, por ejemplo, Félix Duque comenta la negación de lo carnal que encubren algunos de estos discursos:

¿No es el miedo a las tripas, a las vísceras, a la “mierda” en fin la que hace que el sistema tecnocientífico se refugie en pétreas, silíceas ensoñaciones de pureza, por miedo en fin al cuerpo y sus excrecencias, por horror ante el vómito, la defecación y la muerte? (...) Estos cyborgs neocartesianos olvidan sin embargo que estas excrecencias son justamente indicios de la función de renovación de la vida, de la única vida que conocemos: la carnal. Olvidan que la muerte implica la irrupción de nueva vida, y que las vísceras arrojan al recién nacido.⁵¹

El miedo a las contingencias más terrenales del cuerpo físico sería, desde este punto de vista, una de las razones de esta huida ubicando las nuevas tendencias posthumanas en un enclave finalmente cartesiano. Una tradición fuertemente arraigada en nuestra historia y de la que no resulta fácil desprenderse a pesar de todo el trabajo que se ha realizado

⁵⁰ Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*, Op. cit. p 60

⁵¹ Duque, Félix, Op. cit. p 179

desde los años 70 en el sentido escatológico de la abyección, no sólo a través del *Body Art* sino también en la propia representación del cuerpo efímero y mortal. Sin embargo, la negación de lo carnal en pos de la sublimación tecnológica parece no preocupar a los abanderados de la evolución postbiónica. Paula Sibilía va más allá de la crítica al paradigma del hombre-máquina y presenta una realidad todavía más extrema en el contexto de la era digital, el cuerpo como un cúmulo de datos:

Alejados de la lógica mecánica e insertos en el nuevo régimen digital, los cuerpos contemporáneos se presentan como sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados, bancos de información. Lanzado a las nuevas cadencias de la tecnociencia, el cuerpo humano parece haber perdido su definición clásica y su solidez analógica: en la estera digital se vuelve permeable, proyectable, programable. El sueño renacentista que inflamaba el discurso de Pico della Mirandola estaría alcanzando su ápice, pues recién ahora sería realizable: finalmente, el hombre dispone de las herramientas necesarias para construir vidas, cuerpos y mundos gracias al instrumental de una tecnociencia todopoderosa. ¿O quizá, por el contrario, dicho sueño humanista ha quedado definitivamente obsoleto? La naturaleza humana, a pesar de toda la grandiosidad con que nos deslumbra desde hace cinco siglos, tal vez haya tropezado con sus propios límites.⁵²

En este contexto no es sorprendente que algunos expertos “antropófugos” hayan puesto sus ansias de inmortalidad en la utopía de digitalizar el contenido de la mente humana en un ordenador⁵³, prescindiendo así completamente de su parte corporal. ¿Se puede imaginar una escisión más cartesiana que dejar de tener un cuerpo físico? La apreciación de Felix Duque es clarificadora.⁵⁴

Y sin embargo, la fe en la omnipotencia de la tecnología se retoma en determinados discursos artísticos del cuerpo: una muestra clara de la

⁵² Sibilía, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 14

⁵³ A propósito de Robert Jastrow comenta Riechmann: “Esta relevante figura del programa espacial estadounidense prevé el momento en el que el desarrollo simultáneo de la informática y las neurociencias permitan aferrar el contenido de una mente humana, digitalizarlo y transferirlo al entretejido metálico de un ordenador. Aunando el deseo de ser máquina, el deseo de inmortalidad y la intención de colonizar el cosmos” en Riechmann, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte*, *Op. cit.*, p. 49

⁵⁴ Véase texto citado en la página anterior.

persistencia de una determinada definición de progreso⁵⁵ entendido como crecimiento infinito de la técnica y la escala. Inercia ésta, por cierto, sorprendentemente ajena a la magnitud de las consecuencias de una crisis medioambiental que nos afecta ya directamente. Y a pesar de la evidencia del cambio climático, la extinción de especies, la destrucción del hábitat, los desastres nucleares y demás problemas que parecemos no asociar con nuestra propia supervivencia, seguimos pensando que algún día en el futuro la tecnología avanzará para llevarnos a otros planetas, convertirnos en un cerebro inmortal o solucionar todos los desastres que el propio modelo ha generado. En el contexto de la sociedad del macroconsumo y la obsolescencia programada no sorprende, por tanto, la idea del “cuerpo obsoleto” sobre la que se basa gran parte del discurso de Stelarc (fig. 14). A propósito de éste, Felix Duque no puede evitar mostrar cierta ironía:

Stelarc trata su cuerpo como si fuese un objeto de diseño, a modo de material básico que ha de ser profundamente modificado por la máquina para acceder a un cuerpo amplificado y transhumano, aunque la figura de este cyborg desnudo, calvo y con patillas no incita desde luego a ir en pos de esa nueva especie de superhombres⁵⁶



Figura 14. Stelarc, *La tercera mano*, 1991

Este cuerpo “amplificado” sobre el que se proyectan ilusiones de control se concibe también como un sistema perfecto, en el que son previsibles unas consecuencias concretas, que no genera efectos colaterales, que dispone de unos recursos ilimitados para su funcionamiento y cuyo impacto sobre el territorio no se valora. Todas ellas características asociadas a una posición de dominación en la que el ser

⁵⁵ Para profundizar en una visión crítica hacia el progreso tecnocientífico véase el capítulo “Regresos del progreso. Sinrazones de la Razon” en RIECHMAN, JORGE, *Un mundo vulnerable*, *Op. cit.*, pp. 309-341

⁵⁶ Duque, Félix, *Op. cit.*, p. 174

humano dispone del entorno de forma instrumental con el objetivo de un crecimiento y progreso infinitos.

De forma paralela, la otra vía de negación de las limitaciones humanas que comentábamos es la biotecnología. En el terreno artístico, es paradigmático ya el ejemplo de Eduardo Kac, artista que utiliza la ingeniería genética para crear nuevas especies com-binando la información genética de diferentes animales, plantas o incluso humanos.



Figura 15. Eduardo Kac, *Alba, GFP Bunny* (Conejita PVF), 2000

Utiliza así las cualidades físicas de la materia para generar seres híbridos como su famoso conejo fluorescente (fig. 15), entre las que lo humano es otro material más. Una reflexión que podríamos tomar en la línea de un sustrato común que antes comentábamos pero que en realidad esconde una actitud muy diferente hacia la noción de “límite”.

Penone, Simonds o Mendieta realizan acciones encaminadas al equilibrio entre cuerpo y naturaleza. Tomando conciencia de nuestra cosmovisión de escisión, ponen de manifiesto la condición humana en su dependencia de ciclos y procesos más amplios. Eduardo Kac, sin embargo, hace un uso instrumental de la vida bajo pretextos artísticos, lo que introduce otra gran polémica -en la que, por cuestiones de acotación, no vamos a profundizar aquí- relativa al Arte como factor legitimador de cualquier acción, obviando consecuencias ecológicas o cuestionamientos morales. El polémico proyecto sobre la montaña Tindaya de Chillida es un ejemplo ya muy conocido en este sentido.⁵⁷

Este breve análisis que nos ha orientado en algunas actitudes de negación de las limitaciones humanas más asociadas al cuerpo físico nos sirve de punto de partida para desarrollar en el resto del capítulo la noción

⁵⁷ Sobre este proyecto hay varios estudios publicados, aquí nos remitimos al análisis de Albelda, J. y Saborit, J., *Op. cit.*, pp. 142-145

de “límite” que se propone desde el discurso de Riechmann, articulada, naturalmente, desde una lógica antagónica a estas premisas:

La ecología como pensamiento de los límites analiza las constricciones estructurales que para las acciones y los proyectos humanos se derivan de la finitud y vulnerabilidad de la biosfera, del carácter entrópico del universo y de las características orgánicas, psíquicas y sociales del ser humano. Más en concreto, podemos referirnos a los tres límites fundamentales siguientes: (1) nuestra dependencia de procesos termodinámicos y fisiológicos emplazados bajo el signo del deterioro entrópico; (2) la finitud de las fuentes de recursos naturales, y la limitada capacidad de los sumideros biosféricos para “reciclar” la contaminación; (3) la irreversibilidad de la pérdida de biodiversidad y de la destrucción de ecosistemas (dicho de otra forma, la limitada capacidad de la naturaleza para “autorrepararse” después de agresiones graves).⁵⁸

Estas tres principales contingencias que señala Riechmann, determinan también de forma irrenunciable el cuerpo físico, que, como un elemento más de la biosfera, se ve influido por estos factores de forma directa o indirecta.

La expresión de estos límites en relación al cuerpo físico implica una doble perspectiva: en primer lugar, la ley de la entropía ha de tenerse en cuenta no sólo a escala del cuerpo individual, como elemento que condiciona su deterioro físico directo provocando la vejez, la enfermedad y la muerte, sino que además ha de considerarse como condicionante de un entorno que resulta indispensable para la salud y la supervivencia de éste. Esta es la razón que ha motivado que en el apartado 2.2., en el que abordamos la visibilización de algunos límites del cuerpo desde el mundo del arte, no sólo se incluyan los temas más directos sino que se incorporen además aspectos como la alimentación o la contaminación vinculados a un contexto más amplio pero que afectan también de forma importante al cuerpo físico.

Frente a la negación de estos límites que veíamos anteriormente, la sensibilidad ecológica se basa en una actitud muy diferente que puede remontarse a los inicios de la Ilustración. La recuperación de algunos

⁵⁸ Riechmann, Jorge, *Todo tiene un límite*, Op. cit., p.41

puntos de este espíritu ilustrado a la luz de los nuevos estudios medio-ambientales requiere numerosas matizaciones, pero podríamos sintetizarlo en la conocida máxima “piensa globalmente, actúa localmente” basada en la conciencia de que el único modo de dar respuesta a un problema global de consecuencias fatales para la supervivencia humana es adoptar medidas conjuntas también a escala global partiendo de acciones concretas en el ámbito local.

Ante la conciencia del “límite” como finitud insoslayable, el discurso de Riechmann incorpora una reflexión ética que resulta familiar: *“Quererlo todo simultáneamente, sin renunciar a nada, sin reconocer límites y sin aceptar pagar el precio correspondiente, es una actitud de inmadurez: propia de niños malcriados o adolescentes consentidos. Colectivamente eso es lo que somos.”*⁵⁹ Una “minoría de edad” quizá bastante diferente de la que resuena en el pensamiento kantiano⁶⁰, pero con afinidades en sendas apelaciones a la responsabilidad individual. El hermanamiento de Riechmann con el espíritu ilustrado es claro en el siguiente extracto:

Si la crisis de civilización es una crisis de la modernidad, ¿significa eso que hemos de despedirnos del “proyecto de la modernidad” o de la razón ilustrada? Creo que no: sería menester, más bien, rechazar los presupuestos y las consecuencias irracionales de la modernidad, pero no a ésta misma. La idea no es despedirnos de las Luces, sino más bien iluminar sus zonas oscuras (mucho más sombrías y extensas de lo que cabía sospechar al comienzo del periodo moderno).⁶¹

Y queremos poner énfasis en esta última frase que aparece entre paréntesis porque es evidente que su humanismo no es ajeno a los agujeros del “proyecto de la modernidad”. Al contrario, como vemos en el siguiente fragmento, Riechmann incide en esas críticas, partiendo sobre todo del concepto de “progreso”:

⁵⁹ Riechmann, Jorge, *Todo tiene un límite: ecología y transformación social*, Op. cit., p 35

⁶⁰ Kant, Immanuel, “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?” en Truyol y Serra, Antonio (dir), *¿Qué es Ilustración?*, Colección Clásicos de pensamiento, Madrid, 1993

⁶¹ Riechmann, Jorge, *Un mundo vulnerable*, Op cit., p 321

En efecto: *los aspectos normativo-emancipatorios y los técnico-instrumentales del “proyecto de la Modernidad” son al menos parcialmente contradictorios*, como han puesto de manifiesto análisis certeros (comenzando por ese clásico que es la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer) y como se echa de ver a poco que se reflexione sobre el hecho de que *hemos desarrollado tecnologías* (como la tecnología nuclear, por ejemplo) *intrínsecamente socavadoras de la democracia y los derechos humanos*. No es extraño, entonces, que con la presente crisis de civilización entre en crisis el concepto de progreso.⁶²

La recuperación de una actitud de autolimitación de resonancias kantianas está articulada, por tanto, sobre la redefinición de la idea de “progreso”. Este cuestionamiento del concepto de “progreso” como un crecimiento indefinido de la ciencia y la técnica ha de realizarse en sentido no sólo cuantitativo sino también cualitativo. Por un lado, la evidencia de catástrofes físicas como los desastres nucleares o el desequilibrio medioambiental ponen en cuestión las limitaciones reales de ese supuesto progreso infinito y exponencial de la técnica, y por otro, la naturalidad con la que se desarrollan en este sistema desmanes diversos como las desigualdades sociales, la tortura o el exterminio de seres humanos, ponen en cuestión la asociación de ese progreso con una mejora efectiva y emancipadora de la condición humana.

El *desarrollo* o *progreso* humano, en lugar de identificarse con el crecimiento de los índices de la Contabilidad Nacional como el PNB, ha de concebirse como un *aumento de las opciones vitales de la gente*, en un marco de *sustentabilidad ecológica*, y situando en primer lugar las opciones de *satisfacción de las necesidades básicas de salud y autonomía personal*.⁶³

La definición de progreso que se recoge en este fragmento resulta crucial en una visión del “límite” desde la perspectiva ecológica. La importancia del concepto reside en que plantea la posibilidad de un desarrollo humano partiendo sobre todo de la satisfacción de las necesidades básicas de las personas: toda una nueva línea de reflexión acerca de una evolución humana no basada en la negación del “límite”

⁶² Riechmann, Jorge, *Un mundo vulnerable*, Op cit., pp 319 y 320

⁶³ Riechmann, Jorge, *Todo tiene un límite: ecología y transformación social*, Op. cit., p 33

que hemos visto antes sino en la sostenibilidad de una vida deseable. Desde esta perspectiva, la aceptación de determinadas contingencias físicas y biológicas posibilita la toma de medidas para vivir lo mejor posible dentro de esas cotas.

Esta noción del “límite” desde un enfoque ecológico resulta muy interesante también para los discursos artísticos del cuerpo, en los que abunda el tema de la reinención corporal a través de una metamorfosis vinculada a la técnica. Esta perspectiva de evolución de la condición humana basada en priorizar las necesidades fundamentales de las personas, supone un contrapunto a la lógica de toda una civilización de vocación autodestructiva: ¿Es casualidad, por ejemplo, que en una época en la que la técnica ha proporcionado la forma más rápida para transformar el cuerpo físico se desarrolle simultáneamente una extinción masiva de especies sin precedentes?

Sin querer entrar en la larga disquisición que a partir de aquí se suscitaría, terminamos este apartado con una reflexión acerca de esta conciencia ecológica en los discursos artísticos del cuerpo. El arte y su capacidad de visibilización es un instrumento idóneo para la reflexión acerca de la noción de “límite”, ya que, como hemos visto, existe una inercia muy potente hacia la negación e invisibilidad de éste. En contraste con un pensamiento ecologista ya muy arraigado en el terreno de “Arte y Naturaleza”, el tema del cuerpo en la actualidad aparece sólo de forma incipiente en relación con estas cuestiones, lo que genera que la noción de “límite” siga aquí en el terreno de la ambivalencia y la polisemia, dando cabida a actitudes muy diversas. En el apartado siguiente vamos a proponer algunos de estos acercamientos que entendemos pueden resultar significativos.

2.2. La exploración del “límite” en el cuerpo físico: propuestas de visibilización

En esta última sección de la primera parte del trabajo, intentaremos invertir esa inercia de huida de la condición humana y presentar otros acercamientos hacia nuestra inquietante condición efímera. El objetivo es proponer diferentes discursos artísticos en torno a determinados “límites” del cuerpo físico que se nos presentan como irrenunciables. En oposición al movimiento de negación de las limitaciones que hemos visto, entendemos que su visibilización es el primer paso para una aceptación de las mismas en el sentido de autolimitación liberadora que ofrece la noción de “límite” desde un pensamiento ecológico. A la hora de seleccionar el corpus de ejemplificación, nos hemos encontrado con terrenos difíciles y discursos complejos que exceden la acotación establecida. Por esta razón la propuesta inicial fue simplemente hacer una compilación de esos “límites” para abrir vías de investigación en vista a una futura tesis doctoral. Como es lógico, hasta que no se entre realmente en ella, no es posible conocer los diferentes matices y sentidos que ofrece cada artista en relación a su visión del “límite”.

A pesar de todo, nos ha resultado muy interesante incluir este apartado, como propuesta abierta que recoge el increíble potencial del arte para la visibilización del “límite” en el cuerpo físico. En esta labor se tendrán en cuenta los tres ejes que señalaba Riechmann como principales contingencias⁶⁴, que adaptaremos naturalmente al tema que nos ocupa. La razón de que se haya distribuido el contenido en dos grandes bloques, a pesar de que están íntimamente relacionados, se justifica por una asociación de estas contingencias bien a cuestiones inherentes al cuerpo físico en sí, como el deterioro, la vejez y la muerte en el caso de los “límites” directos, bien a la incidencia que el deterioro del hábitat produce en éste, como en el caso de los “límites” indirectos.

⁶⁴ La entropía, la finitud de los recursos y sumideros y la irreversibilidad del deterioro. Para un análisis más detallado consultar apartado 2.1.2 de este trabajo.

Desde la perspectiva del cuerpo como elemento indisociable de su contexto, consideramos que es importante no sólo visibilizar los condicionantes explícitos de éste sino incorporar también las repercusiones medioambientales en la salud y supervivencia humanas.

Por tanto, dado que los matices de los ejemplos no se van a desarrollar, **lo que más nos interesa resaltar en este apartado son dos ideas: la visibilización y asunción de algunas limitaciones corporales irrenunciables y la reflexión acerca de por qué parece existir una conciencia mayor de los “límites” directos mientras que los indirectos se asocian mucho más difícilmente al cuerpo físico.**

2.2.1. Sobre “límites” directos: la conciencia de lo efímero

Trato de replantearme la visión antropocéntrica de las cosas y del tiempo. A pesar de la gran capacidad que ha desarrollado el hombre para transformar su entorno, yo lo sigo viendo como un ser frágil, efímero, desprotegido y con el estigma del desconocimiento. Tal vez sea por eso que ha desarrollado esa gran capacidad transformadora, porque su condición le resulta insoportable.⁶⁵

Es en este carácter frágil, efímero y desprotegido de lo humano que señala Javier Pérez en el que queremos hacer hincapié en este punto. Carácter que, como hemos visto claramente a través de la idea de un sustrato común, compartimos con los demás seres porque se trata de condicionantes físicos más amplios dependientes de las leyes de la biología o la termodinámica. Las últimas dos líneas de la cita podrían ser, además, una síntesis muy clara de lo que referíamos anteriormente como “la huida posthumana”.

Es curioso cómo la deconstrucción de determinadas “fronteras” nos conduce directamente a la conciencia de determinados “límites”. Nuestra propuesta de reinención corporal comenzaba desmontando la escisión cuerpo-entorno endémica en la sociedad occidental a través de la idea de un sustrato común. Muchos de los argumentos a favor de esta

⁶⁵ Entrevista al artista recogida en *Mutaciones, Metamorfosis, Javier Pérez*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, p. 23

idea venían apoyados precisamente en un conocimiento de las contingencias físicas, motivo por el cual hasta ahora ha estado muy presente la idea de lo efímero, ya que se trata de uno de los “límites” más importantes que compartimos con el resto de los seres.

Nuestra visión de lo efímero se basa en una reivindicación de la parte más física del ser humano asociada a su cuerpo orgánico. Esta línea de trabajo profundiza en el carácter finito de todo lo existente a través de su incapacidad para evitar la segunda ley de la termodinámica: la entropía.

Los acercamientos a estas ideas desde el mundo del arte son múltiples: conceptualmente, por ejemplo, cobra bastante protagonismo la evocación de la **vulnerabilidad del cuerpo físico**. Este tema se ha abordado desde múltiples perspectivas a través de la exploración de la resistencia, la enfermedad, la vejez, la muerte, etc. no sólo en la iconografía sino también en la utilización de acciones o elementos frágiles y/u orgánicos como material artístico. Se evoca así el concepto en el propio proceso o materialidad de la obra.

Por ejemplo, el tema de **la muerte** ha sido uno de los más fructíferos a lo largo de la historia del arte, y su forma de abordarlo ha tenido múltiples, variadas e incluso antagónicas funciones. En nuestro estudio, pueden resultar interesantes tanto algunos trabajos sobre la iconografía del cadáver como evidencia estética del deterioro físico y degradación entrópica, como otros que se sirven del trabajo directo sobre el cuerpo del artista.

En esta línea, un ejemplo podría ser la serie de Andrés Serrano *La Morgue* (fig. 16, 17 y 18). En este trabajo destaca la fragmentación del cuerpo a través de primerísimos planos en los que frecuentemente se saca del encuadre la parte más “humana” del cuerpo como el rostro o la mirada. Convertidos así en fragmentos de materia sin mirada se enfatizan sus cualidades físicas y carnales. Una visibilización de la muerte tan brutal deja pocos caminos a una resurrección espiritual, el único futuro

que podemos imaginar para estos cuerpos es el reciclaje de su materia a través de la descomposición.



Figuras 16, 17 y 18. **Andrés Serrano**, *La Morgue* (serie), 1992

Pero además, las alusiones a la vulnerabilidad pueden articularse, como decíamos, a través de la poética del material. Estas obras se apoyan en las cualidades físicas o connotaciones formales del material para visibilizar el carácter efímero del cuerpo. Javier Pérez, por ejemplo, se refiere a la poética del vidrio como un modo de *“reflejar aspectos que nos son propios, que pertenecen a la condición humana. Si utilizo estos lenguajes no es porque me interese la fragilidad del vidrio en sí, sino para mostrar la fragilidad como algo de lo que todos participamos.”* En estas piezas de vidrio la fragilidad material y la transparencia estética se utilizan como evocación de esa fragilidad inherente a lo humano. (fig. 19)



Figura 19. (izda.)
Javier Pérez,
Levitas, 1998



Figura 20. (dcha.)
Christiane Löhr,
Seed bag, 2009

Esta misma intencionalidad en su faceta más extrema la pueden ilustrar ciertas piezas realizadas con elementos orgánicos. En este sentido, la obra de Christiane Löhr (fig. 20) se sirve de la delicadeza de

diferentes semillas y brotes vegetales para elaborar piezas de increíble fragilidad en cuya construcción reconocemos algún tipo de orden estructural. Su trabajo no alude directamente al cuerpo físico pero es posible apreciar en algunas de sus estructuras elementos afines a una visión del cuerpo como un cúmulo de materia ordenada que acusa una fragilidad esencial. La utilización de un elemento tan volátil como la semilla del diente de león en la realización de algunas de sus piezas parece articular una poética del material basada en la visibilidad y celebración de lo efímero. Frente a la estética negativa de la que se servía Andrés Serrano enfrentándonos de forma directa a nuestra finitud, parece razonable que la belleza en la obra de Cristiane Löhr se pueda interpretar como una aceptación gozosa de este carácter finito. No importa que esas pequeñas estructuras que construye no vayan a durar mucho, ella pone todo su cuidado, atención y cariño en el proceso de construcción. La utilización de semillas también es significativo: la semilla siempre conlleva un sentido cíclico de renacimiento. La materialidad de la pieza se inserta así, no sólo en la realidad del deterioro entrópico sino que invoca la futura constitución de un nuevo ciclo generador de vida a partir de ella.

El tema de la vulnerabilidad del cuerpo, además de haberse representado iconográficamente o evocado formalmente, tiene uno de sus más fructíferos frentes en el campo de la performance. Una vez más, muchos son los artistas que podrían citarse en este punto, pero, a modo de ejemplo, hemos elegido la obra de Marina Abramovich por su exploración sistemática de los límites del cuerpo en sentido experiencial y directo a través de diferentes acciones. Son famosas sus indagaciones en la interconexión entre lo mental y lo corporal a través de la ingestión de diferentes sustancias químicas, y también sus experimentos de resistencia a la congelación o la asfixia, llegando a realizar acciones muy arriesgadas. En la performance *Death Self* (fig. 21 y 22) que realizó con su compañero Ulay, compartieron la respiración mutuamente hasta que a los 17 minutos agotaron el oxígeno y cayeron inconscientes. La

incorporación del propio cuerpo del artista en los procesos de exploración de las limitaciones supone una importante aportación que trasciende las investigaciones racionales.



Figuras 21 y 22.
Marina Abramovich y Ulay,
Death self, 1977
(vista general y detalle)



En esta línea de acciones y materiales no permanentes como metáfora y aceptación de lo efímero, algunas de las piezas que más nos interesan están asociadas a las ya mencionadas intervenciones mínimas en el territorio, que tienen mucho que ver con una nueva actitud del artista hacia su entorno. Como no vamos a volver a repetir lo desarrollado anteriormente⁶⁶, simplemente nos remitimos al análisis realizado de algunas piezas de Mendieta en las que las alusiones rituales a la muerte aparecen en un sentido positivo para unirse con la *Naturaleza2*, o de Penone, en las que la referencia a un sustrato común conlleva la conciencia de que el hombre también comparte los mismos procesos de crecimiento y transformación que se dan en la *Naturaleza1*.

2.2.2. Sobre “límites” indirectos: la sostenibilidad

Los datos que ha ido aportando la ecología en los últimos cuarenta años sobre la preocupante aceleración de la entropía, añadidos a la idea de un sustrato común y la estrecha relación ser-humano / naturaleza de la que ya hemos hablado, generan una rápida conciencia del daño ocasionado y su inevitable repercusión en la supervivencia humana, la cual, a día de hoy sigue dependiendo del cuerpo físico orgánico.⁶⁷

⁶⁶ Expuesto en el apartado 2.1.1

⁶⁷ El argumento de una redefinición del cuerpo basada en las nuevas técnicas informáticas y digitales que posibiliten una independencia de los procesos orgánicos se ha identificado como un movimiento de huida. Véase apartado 2.1.

Estas cuestiones han tenido su resonancia en el arte más comprometido con la naturaleza. La imposibilidad de invertir la entropía inspira a muchos autores a realizar una restitución simbólica⁶⁸ a través del arte e impulsa a otros muchos a una poética del cuidado y el respeto encauzada a través de acciones de denuncia explícita. La confianza en que el arte y su potencial visibilizador contribuyan a una reflexión acerca del reequilibrio alterado por la acción humana es el origen de lo que se ha dado en llamar arte ecológico.

En este apartado se aborda la visibilización de determinados aspectos contingentes del cuerpo físico que en general no están tan presentes en los discursos artísticos del cuerpo. La asunción de un sustrato común, nos obliga a entenderlo como un elemento indisociable de su contexto. Teniendo en cuenta la complejidad de la sociedad globalizada actual y sus condicionantes socio-económicos, no es sorprendente que el trabajo de muchos artistas sobre este tema adquiera un cariz de denuncia política.

Algunas corrientes de pensamiento actual han puesto de relieve los agujeros de una sociedad en la que asuntos tan esenciales para el cuerpo físico como la alimentación, el agua o la energía están controlados por determinados poderes e intereses, en la que no se valoran convenientemente los efectos de la contaminación sobre la salud, en la que no se tienen en cuenta las futuras masacres producto de tormentas, inundaciones, sequías o tornados asociados al cambio climático; una sociedad, a fin de cuentas, en la que intentamos escapar de la muerte pero, en la que paradójicamente no asumimos que nuestro supuesto “estado de bienestar” tiene vocación autodestructiva.

En esta situación, **resulta bastante urgente una reflexión desde los discursos del cuerpo que aborde el reequilibrio del ser humano en el ecosistema-tierra.** Algunos de estos artistas trascienden la metáfora para abordar acciones de visibilización, toma de conciencia y

⁶⁸ Para profundizar en las “poéticas de la restitución” véase Albelda, J. y Saborit, J., *Op cit.* pp. 160-163

denuncia de las contingencias físicas que afectan de forma indirecta pero no por ello menos importante al deterioro del cuerpo y la supervivencia de la especie: alimentación, agua, energía, residuos, contaminación, etc. En este sentido, se plantearán algunos ejemplos que nos sirven para ilustrar hasta qué punto ciertos aspectos del cuerpo físico no son un asunto individual, sino que han de inscribirse necesariamente en una lógica mayor.

En el apartado anterior ya hemos expuesto algunas de las limitaciones más directas sobre las que han trabajado múltiples artistas, pero es necesario ir más allá: **nuestra propuesta de reinención parte de la idea de que existen además otras contingencias no menos importantes que no se asocian directamente a éste pero que lo condicionan de forma igual o mayor.** La relevancia de esta cuestión es una de las claves de este trabajo.

Una comparación que puede resultar clarificadora, salvando las distancias, es la que proporciona la perspectiva de otra de las grandes líneas de trabajo en relación al cuerpo: me refiero a los discursos de género. Muchas de las reflexiones en este campo han sacado a la luz toda una madeja de convenciones que suponían una arraigada herencia corporal de nuestra tradición cultural. Entendemos que subyace en estos discursos una crítica general a un modelo socio-político y cultural fuertemente arraigado que perjudica con claridad a un sector muy amplio de la población. También el pensamiento ecologista, articulado en sus múltiples corrientes y matices, supone un movimiento de crítica hacia un modelo cultural que se percibe como muy perjudicial para la vida actual y futura en el planeta. Este otro gran bloque crítico encuentra en la conciencia ecológica una de sus mayores premisas a la luz de los preocupantes desastres en gran parte generados por la acción humana. Las diferencias entre ambos discursos son evidentes, pero lo que tienen en común es que se trata de corrientes a escala global, que se enfrentan de forma sistemática contra unas estructuras sociales y políticas que ejercen una influencia extrema en un sector amplísimo de la población

condicionando de forma negativa su existencia. En resumen, ambas se construyen sobre el respeto a unos valores mínimos como “límite” esencial a respetar desde todas las comunidades humanas: de nuevo la reivindicación del “límite” en el sentido de autolimitación positiva.

Mientras que en la actualidad la igualdad de género es ya un discurso bastante asumido en Occidente, la conciencia ecológica, sin embargo, continúa hoy en un terreno incipiente. La diferente respuesta de la población y los gobiernos a ambos discursos, no reside, como es evidente, en la legitimidad de las causas que defienden, sino en muchos otros factores. Una de las razones, entre otras muchas, de esta diferente acogida puede estar relacionada precisamente con el cuerpo y la visibilidad de los efectos sobre éste. Mientras que para los feminismos el problema presenta potentes iconos simbólicos como el burka o las brutales mutilaciones físicas, entre otras cuestiones sociales y políticas, en cambio, los efectos del deterioro medioambiental sobre el cuerpo parecen presentar una visibilidad que, en general, provoca menos empatía.⁶⁹ Como es natural, hay excepciones, entre las que destacan evidentemente los desastres nucleares. La potente iconografía de enfermedades y malformaciones generada a partir del desastre de Chernobil ha visibilizado de forma contundente los “límites” del cuerpo físico asociados a la contaminación de su entorno: no es casualidad que el tema nuclear sea uno de los que más sensibilidad provocan en general frente a otros no menos catastróficos del amplio abanico de desastres medio-ambientales.

Algunas de las razones por las que estos “límites” indirectos del cuerpo físico aún no encuentran una respuesta tan inmediata en nuestra sociedad como los directos, podemos rastrearla en diferentes factores entre los que podrían estar:

- **La inercia:** que invita a funcionar según los cánones y estereotipos del cuerpo tradicional como ente independiente de su entorno.

⁶⁹ Sobre estética y ecologismo, Albelda, J. y Saborit, J., *Op cit.*, pp. 124-139

- **La invisibilidad:** de elementos altamente nocivos para el cuerpo físico como la contaminación química o nuclear.
- **La lentitud de los cambios:** sólo reaccionamos ante el efecto catástrofe, mientras que asumimos como naturales los cambios paulatinos.
- **La naturalización de las consecuencias:** la predisposición biológica a determinadas enfermedades dificulta la evaluación de factores externos como la contaminación o las ondas electromagnéticas.
- **El pensamiento a corto plazo:** que suele priorizar un beneficio económico inmediato a pesar de las consecuencias futuras para la salud.
- **El ruido informacional:** la avalancha de información multidireccional en la que vivimos proporciona una cantidad de datos inabarcable.
- **La sociedad de consumo y entretenimiento:** pan y circo para no pensar.
- Diferentes estrategias de **atenuación de los daños ocasionados** o incluso la **ocultación directa de los mismos**, sobre todo desde la posición de poder y control de determinadas empresas e instituciones.

Este panorama ha llevado a algunos autores a asociar la situación a un contexto de totalitarismo invisible:

Llegados a este punto, resulta evidente que tiene sentido enmarcar todo esto de lo que estamos hablando en el contexto de los modelos de totalitarismo. Desde nuestra perspectiva, podemos comprobar que dichos modelos han sufrido una importante evolución a lo largo de este siglo. Se van abandonando paulatinamente las formas dictatoriales basadas en una persona física con un gran poder real - el dictador de turno-, que permitían pensar que derribando al sujeto se suprimiría el mal en él encarnado; para pasar a formas que, como las que hemos mencionado, carecen de responsable último, de firma, de ubicación física estable. Las multinacionales o las grandes estructuras financieras que marcan las directrices de la economía, son entidades difusas, intercambiables, que pueden disolverse y reaparecer en otro país, bajo otro nombre o marca; son ubicuas y camaleónicas, no tienen nada que ver con la idea de lo tangible, que se puede localizar y destruir. Invisibilidad, por tanto, no sólo de los procesos contaminantes, sino también de los modelos estructurales que los propician.⁷⁰

⁷⁰ Albelda, José, "La invisibilidad. Totalitarismo y ecología en el siglo XXI" EL VIEJO TOPO, nº 145, Noviembre, 2000

Es posible que éstas -entre otras- razones dificulten nuestra asunción de los condicionantes ecológicos como “límites” importantes del cuerpo físico individual. La reflexión sobre las mismas puede resultar interesante porque invita a un replanteamiento de los “límites” indirectos del cuerpo físico, no como problemas externos y lejanos que no nos atañen, sino como factores que nos influyen de forma importante. Ante estas contingencias que hemos denominado “indirectas”, pero no menos importantes, resultaría interesante la misma actitud ya mencionada de visibilización, aceptación y autolimitación positiva de la que hablábamos anteriormente.

En el ámbito artístico, existen múltiples y variados acercamientos a estas cuestiones, sin embargo, su tratamiento en los discursos del cuerpo está en un terreno incipiente. A continuación nombraremos algunos de los temas que pueden presentar una relación más clara con el cuerpo físico. Como ya hemos dicho que no se va a profundizar en este punto, simplemente los ilustraremos con algún ejemplo concreto del ámbito artístico para presentar caminos abiertos a una futura investigación.

- **Alimentación:** Uno de los condicionantes fundamentales del cuerpo físico es la alimentación. Dada la complejidad de la sociedad actual globalizada y de los sistemas técnicos de producción de la comida, ésta constituye un asunto no sólo de interés personal o de salud pública sino también de equilibrio medioambiental.

Entre los focos de interés que repercuten directa o indirectamente en el cuerpo físico podemos destacar: presencia de tóxicos bioacumulativos en los alimentos por la utilización de fertilizantes, insecticidas y hormonas en los procesos industriales de producción de la comida, mal reparto de los alimentos que evidencia la falacia de resolución de las hambrunas, deterioro de ecosistemas por agricultura intensiva, el polémico tema de los transgénicos y sus efectos imprevisibles sobre el cuerpo, etc.

Veamos como ejemplo la instalación de Ana Maria Maiolino (fig. 23 y 24) en la que se presenta la problemática de la alimentación en el planeta a través de la metáfora de una mesa enlutada. Unos brotes germinados que van creciendo en los platos parecen indicar nuestra dependencia de unos ciclos biológicos a los que también están supeditados los alimentos que ingerimos. Se provoca de este modo la asociación directa entre nuestro cuerpo físico y los recursos limitados del planeta. Una ceremonia que tiñe el ágape de connotaciones funerarias.



Figuras 23 y 24. Ana María Maiolino,
Arroz y frijoles, 1979
(vista general y detalle)



- **Agua:** Resulta increíble que asuntos tan importantes para la vida como el acceso al agua potable estén sin resolver. De nuevo es posible comprobar que el desarrollo técnico e industrial no va acompañado de un desarrollo humano y prueba de ello son las enormes desigualdades que persisten entre países.

Entre otros temas relacionados con el cuerpo físico se encuentran: sequías y monzones asociados al cambio climático de consecuencias desastrosas, graves alteraciones en la composición del agua debido a la contaminación química y atmosférica que acaba filtrándose hacia ríos y lagos o cayendo en forma de lluvia ácida, etc.

La obra de Cirilo Meireles *Elemento que desaparece / elemento desaparecido* (fig. 25 y 26) podría ser un buen ejemplo. El artista colocó a la entrada de la Documenta 11 unos puestos para vender helados de agua pura a un Euro, en el palito del helado escribió el título de la obra. Se involucra así directamente al cuerpo del espectador que puede comerse la pieza: una forma de visibilizar literalmente la importancia del agua para el cuerpo físico invocando quizás simultáneamente una

alusión a la disolución de los cascos polares producto del calentamiento global.

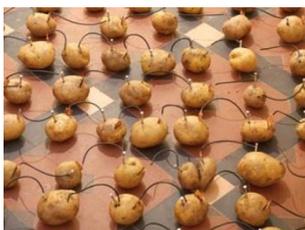


Figuras 25 y 26.

Cirilo Meireles, *Elemento que desaparece / elemento desaparecido*, 2002
(vista general y detalle)

- **Energía:** Resulta curioso que la cuestión del suministro energético no plantee ninguna inseguridad para los tecnófilos que proyectan sus deseos de inmortalidad en un cuerpo técnico-dependiente. ¿Podemos considerar seriamente la evolución posthumana del cuerpo en el contexto de crisis energética al que nos enfrentamos? Uno de los mayores problemas medioambientales que condiciona todos los aspectos de la vida humana sobre el planeta es un sistema energético basado en los combustibles fósiles y su efecto sobre el clima. Un tema de complejísimas consecuencias cuyos efectos están ya comprobándose con desastres y alteraciones irreversibles.

La pieza *Potato Battery* (fig. 26 y 27) de Tue Greenfort es un ejemplo muy ilustrativo: la instalación consiste en un entramado de patatas que conecta entre sí con cobre y zinc. Aprovechando los procesos físicos de esos sencillos materiales consigue generar energía para encender una bombilla. La asociación de algo tan invisible como la energía en algo tan concreto como una patata genera interesantes reflexiones acerca del carácter también limitado de la energía y de nuestra dependencia de ésta como sustento.



Figuras 26 y 27. Tue Greenfort, *Potato battery*, 2007
(vista general y detalle)

- **Contaminación:** La contaminación es uno de los temas que, en general, se percibe en mayor conexión con el cuerpo, por los efectos directos que determinadas sustancias tóxicas y radioactivas tienen en el organismo. En la actualidad se habla ya de enfermedades directamente asociadas al deterioro medioambiental, por ejemplo el Síndrome de Sensibilidad Química Múltiple o determinados tipos de cáncer entre otras. Los resultados de algunas iniciativas como la campaña DetoX de WWF/Adena han dado testimonio de la cantidad de sustancias tóxicas bioacumulativas que se encuentran en nuestra sangre.

Algunos artistas, se dedican a visibilizar los efectos de la contaminación en el cuerpo físico a través de su trabajo. Ciertas obras de Robert Knoth (fig. 28, 29 y 30) podrían ser una buena muestra en relación al tema nuclear. En las imágenes, se aborda la cuestión o bien a través de la estética negativa de la deformidad cuyo potencial se multiplica en la representación de niños, o bien implícito a través del protagonismo de la ausencia y la memoria.

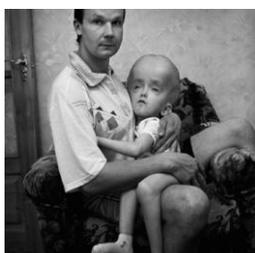


Figura 28. Robert Knoth, *Chernobil 6x6*, 2005



Figura 29. Robert Knoth, *Annia*, 2005



Figura 30. Robert Knoth, *Annia*, 2005

- **Residuos:** Se trata de una de las tres contingencias fundamentales que apuntaba Riechmann: la capacidad de los ecosistemas para reciclar sus basuras y deshechos a través de sumideros también está limitada. La conciencia de esta finitud de nuestro hábitat se enfrenta con toda una lógica de crecimiento expansionista.

Muchos artistas utilizan materiales reciclados en sus obras, la selección de la obra de Diet Wiegmann (fig. 31 y 32) ha venido motivada porque se conecta de forma directa el tema de los residuos con el cuerpo.

A modo de siniestra caverna platónica, se nos plantea un engaño visual: un cúmulo de basura proyecta la idealizada silueta de un cuerpo canónico.



Figuras 31 y 32. **Diet Wiegman**,
El David después de la cena, 1844
(vista general y detalle)



- **La superpoblación:** Es un tema que simplemente empeora la situación de todos los anteriores de forma exponencial. En el siglo XX la población humana se ha multiplicado por cuatro pasando de 1600 a 6.000 millones de seres humanos.⁷¹ Estas cifras impresionantes, sin embargo, nos dejan completamente fríos debido a una incapacidad real de representación. Esta irrepresentabilidad puede ser combatida con la capacidad artística para generar imágenes. Algunas obras de Antony Gormley (fig. 33 y 34) o de Spencer Tunick (fig. 35) pueden ser un ejemplo muy claro de visibilización de estas cuestiones. La acumulación de cuerpos genera un diálogo con el espacio que induce a cuestionar nuestro papel en un entorno acotado.



Figura 33 y 34. (izda. y centro) **Antony Gormley**,
Field, 1989-2003 (vista general y detalle)



Figura 35. (dcha.) **Spencer Tunick**,
Switzerland, Aletsch Glacier 1
(Greenpeace), 2007

⁷¹ Fuente: McNeil, John, *Something new under the sun*, Penguin, Londres, 2000, p. 360, citado en Riechmann, Jorge, *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*, Los libros de la catarata, Madrid, 2006, p. 62

3. UNA APROXIMACIÓN PERSONAL



En este apartado vamos a mostrar una visión más personal de las cuestiones que venimos tratando. El enfoque con el que se abordan éstas en la propia obra, en general, no se puede incluir dentro de un discurso de denuncia explícita, sino que se trata de un acercamiento más metafórico y poético del tema.

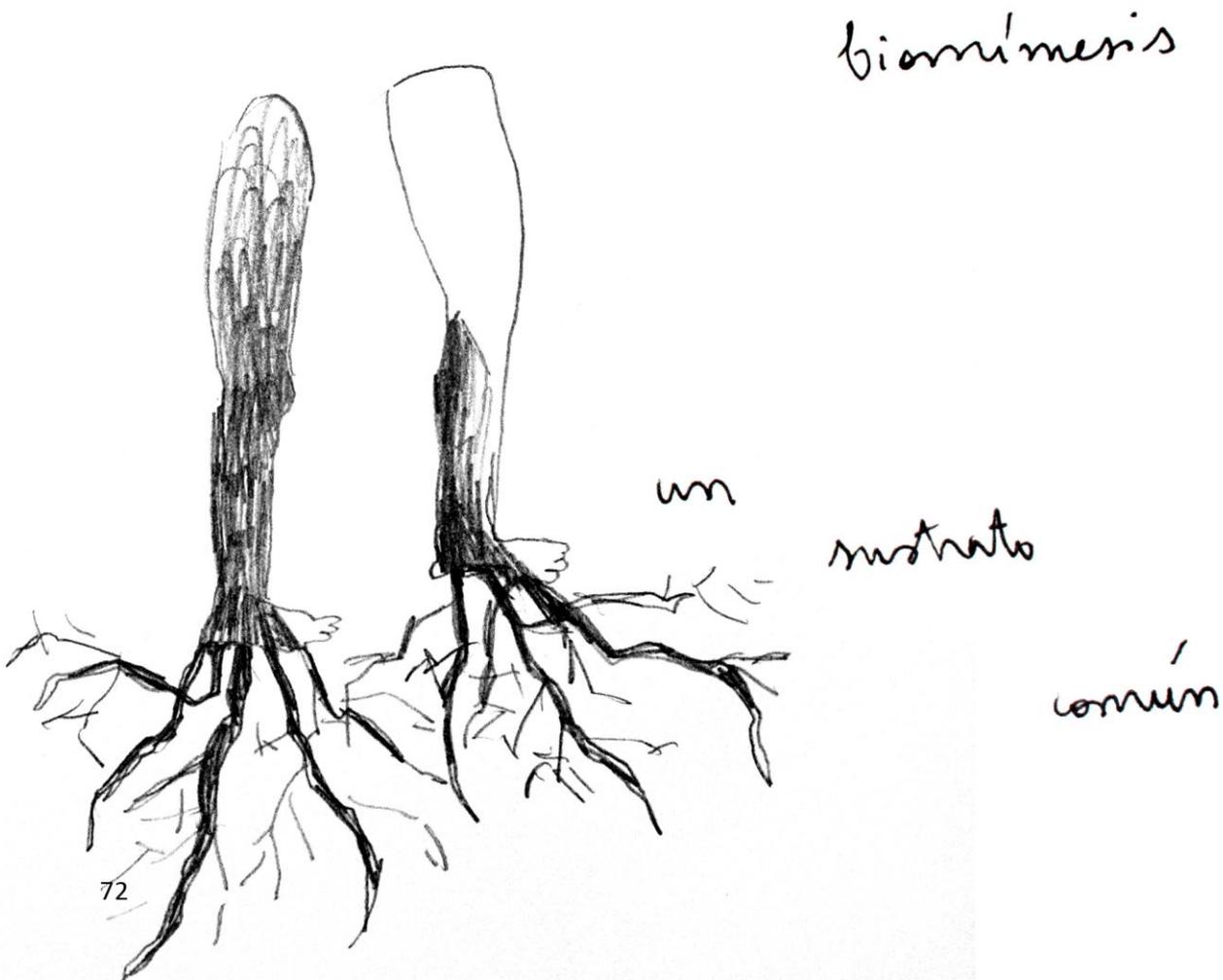
En primer lugar, para una correcta visualización de las imágenes, hemos recogido el resultado del trabajo práctico en un dossier fotográfico, y, en segundo lugar, se realizará una profundización en el contenido del mismo a través de un análisis comparativo con algunas piezas de artistas afines que han influido en el desarrollo de la propuesta personal.

3.1. Dossier de obra

Resulta evidente hoy la necesidad de entender el cuerpo en estrecha relación con su entorno. El pensamiento ecológico, como reflexión acerca de la condición humana, conforma cada día más un contexto discursivo que sin duda afecta a nuestra concepción y representación del cuerpo.

Esta propuesta personal aborda una potencial **metamorfosis** de lo humano a través de la fragmentación e hibridación de la imagen canónica del cuerpo. Partiendo de una **poética biomimética**, éste se hace eco de determinados procesos físicos y biológicos vinculados a la materia orgánica ya sea de origen animal, vegetal o humano.

A partir de aquí, se ponen en práctica diferentes metáforas como la **germinación** o el **vuelo** para ilustrar una transformación simbólica que invita a imaginar un **desarrollo humano** basado en el equilibrio con el entorno.





Atrapar las nubes

ramas, huesos, hilo, papel, cera 2011

metamorfosis
vegetal

atesorar lo que germina

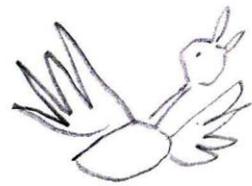
Yemas nuevas

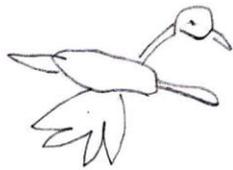


la semilla



Prótesis germinal
semillas, hilo, papel, espejo y vitrina, 2011





alas que

no
sirven

para volar

Escápula germinal I

Impresión digital, semillas, cola y vitrina. 2011



Escápula germinal II
Impresión digital, semillas, cola y vitrina 2011



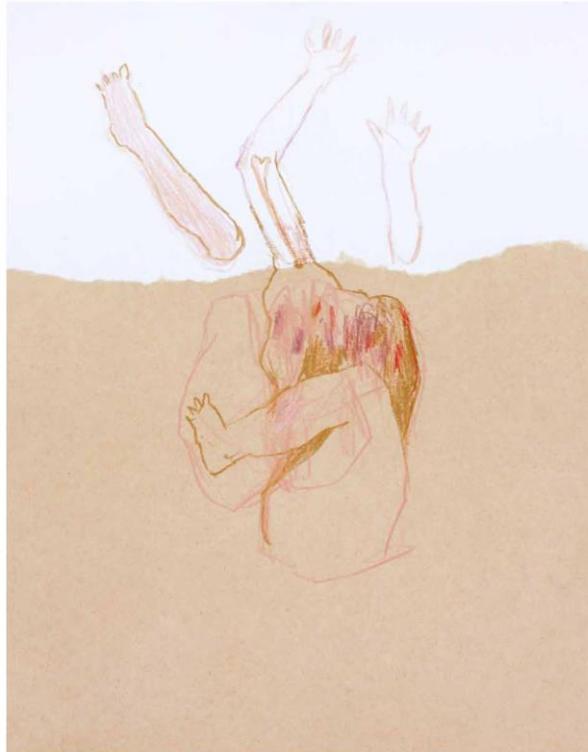
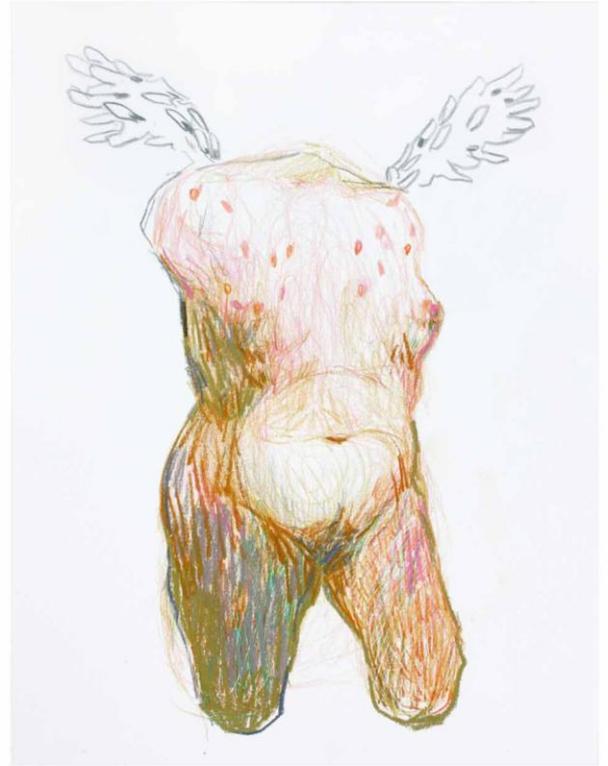
sireen para querer volar





cuerpo germinal

escucha cómo crece



Cuerpo germinal I, II, III, IV, V
Collage y lápices sobre papel 2011



volver a la tierra

Un nuevo vuelo II
pájaro, papel, hilo, lápices, vitrina 2011



atesorar lo que termina

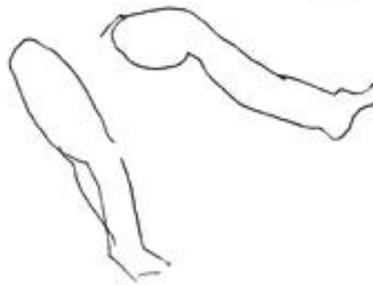
comienza

una nueva
vida

Un nuevo vuelo I
pájaro, hilo, papel, lápices, vitrina 2011



estoy fuera



también

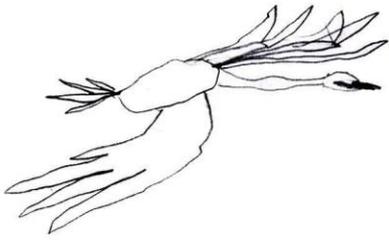
soy

naturaliza



Cadera vieja (abajo) / **Cadera nueva** (arriba)
Bronce 2011 / Ramas, hilo y cola 2011





el trigo que alimenta



volver a la tierra

recolectar la memoria

fructifica
la conciencia

cerros cultivados

con la herida del arado



crecen flores

en los campos

para

nievas

migraciones



presentes y ausentes
levantar el velo juntos

3.2. Análisis de Referentes

Como reflexión acerca de las piezas que hemos presentado en el apartado anterior, en este punto vamos a entrar en un análisis de los referentes del trabajo personal. Para ello hemos seleccionado algunas obras de cuatro artistas que se analizarán conforme a los parámetros definidos en la metodología.

La elección de los artistas ha venido motivada por una clara afinidad tanto formal como conceptual con las aproximaciones personales. A pesar de trabajar en contextos muy diferentes, todos aportan una peculiar visión de la noción de límite desde los discursos artísticos del cuerpo sobre la que se tratará de incidir.

La obra de Penone nos sirve como ejemplo de los acercamientos al cuerpo iniciados en los años 70 con el que ahondamos en la idea de un sustrato común entre lo humano y la naturaleza. Una formulación muy diferente de esta idea la encontramos en la obra de Javier Pérez, ya que parte del contexto de los 90, en el que la deconstrucción de fronteras está muy influida por las concepciones acerca del cuerpo híbrido y en mutación. Como contrapunto a esta carnalidad, la obra de Anna Talens conecta, sin embargo, con la parte más volátil del trabajo de Javier Pérez. Ambos comparten la utilización de elementos fragmentados, cuya fragilidad real o evocada se utiliza en sentido trascendente en éste y como reivindicación de una belleza efímera en aquella.

Por último, la obra de Lucía Loren se separa un poco del resto ya que no aborda el cuerpo físico como tema en sí mismo, sino que se mueve en el terreno del paisaje y la naturaleza. Sin embargo, su reflexión acerca de las relaciones con el entorno además de su proceso de trabajo, en el que incorpora intervenciones directas en el paisaje y acciones participativas, ha sido de gran importancia para la obra personal. Asimismo, su trabajo nos sirve como ejemplo práctico de aceptación del límite mediante una poética del cuidado.

3.2.1. Giuseppe Penone: un sustrato común

La tradicional asociación de Penone al Arte *Povera* se justifica no sólo en la obvia utilización de los materiales, sino también y sobre todo en la crítica a la Modernidad en la que se pueden insertar muchas de sus piezas en relación a la concepción del Arte y el estatuto del Artista. Sin embargo, como vemos en el siguiente fragmento, Doris Von Drathen, coincide en la imposibilidad de etiquetar bajo una misma denominación una serie de prácticas personales, como ya apuntó Germano Celant.

Clasificar la obra de Giuseppe Penone en categorías como arte povera o land art, sería tergiversar una de las dimensiones centrales de su arte, a pesar de que su tratamiento no mediatizado de los materiales naturales indudablemente cumpla algunos de los criterios aplicables a estas clasificaciones.”(...) Su campo de investigación es el ser humano como componente integral de la naturaleza, al igual que un panorama vislumbrado por el ojo de una cerradura, ofrece una premonición de un paisaje global todavía por explorar.⁷²

Aunque la obra de Penone en general no puede asociarse a una línea de reivindicación política o social directa, la reflexión que provoca a través del proceso y los materiales de su trabajo sí que lo sitúa en la órbita de este nuevo paradigma. *“A Penone le aburre el viejo antagonismo de cultura contra naturaleza; en su opinión, el hombre es naturaleza y cultura en uno, y cree que el artista debe situarse en este espacio de intersección”⁷³*

Conceptualmente, la obra de Penone presenta tres elementos constantes de reflexión: el vínculo entre hombre, naturaleza y tiempo es un motivo recurrente en su obra. La clave de la relación entre los dos primeros es precisamente el tercero, como señala Norbert Elias: *“No son las dos entidades diferenciadas de “hombre” y “naturaleza”, sino la idea única del “hombre en la naturaleza” lo que constituye la noción*

⁷² Von Drathen, Doris, “Saltos de tiempo globales. Sobre la obra de Giuseppe Penone” en *Giuseppe Penone 1968-1998* catálogo de la exposición en Santiago de Compostela, CGAC, 1999, p. 65

⁷³ Von Drathen, Doris, *Op. cit.* p. 225

*fundamental requerida para la comprensión del tiempo.*⁷⁴ Lo que se deduce de esto es que la poética de Penone va más allá de la visión dualista de escisión que hemos comentado como una de las dialécticas predominantes en Occidente. En su lugar, aparece aquí un deseo de restablecer a la naturaleza como sujeto y no como objeto manipulable. Esta inquietud aparece explícitamente en obras como *Ser río* o *Gestos vegetales* (fig. 9) en las que comparte su autoría con procesos naturales como la erosión del agua o el crecimiento de las plantas.



Figuras 36 y 37. (izda. y centro) **Giuseppe Penone**, *Respirar de sombra*, 1997-98 (vista general y detalle)



Figura 38. **Estela de Frutos**, *Cadera vieja*, 2011

Una de las piezas en la que encontramos una clara afinidad con la obra personal es *Respirar la sombra* (fig. 36 y 37). Se trata de un volumen en bronce construido a partir de pequeñas hojas que se elevan desde el suelo uniéndose en la parte superior con unos pulmones también formados con hojas.

*Respirar la sombra, / La propia sombra; / la sombra del propio cuerpo se extiende hacia el interior, / a las propias vísceras. / Respirar la sombra es como tocar un cuerpo que tiene nuestra misma temperatura. / Respirar, comer la propia sombra, unir la sombra / que tenemos en la boca con la sombra que cae lentamente sobre los ojos, unir la sombra que / ingerimos con la sombra / proyectada en el espacio, que se junta con las otras sombras / del universo agujereadas por las estrellas. / Respirar la propia sombra es una hoja cubierta de cera, / es introducir la oscuridad en la rítmica noche del cuerpo / como fluido bronce.*⁷⁵

⁷⁴ Elías, Norbert, citado en Von Drathen, Doris, *Op. cit.*, p 76

⁷⁵ Penone, Giuseppe, *Respirar la sombra*, editado por CGAC, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 269

Obsérvese en la ausencia de la piel como contorno y separación en esta representación del cuerpo. Además es llamativo que la materialidad de la pieza se encuentra en el volumen exterior que corresponde a la proyección de la sombra, representada a través de ese enramado de hojas. El cuerpo, de este modo se manifiesta en su ausencia, en la línea de las esculturas automáticas que realiza tomando contraformas directamente del cuerpo. Un ejemplo de esta técnica la encontramos en piezas como *Soplos* (fig. 39 y 40) en las que se representa el contacto del cuerpo con el aire. En este caso es el contorno exterior el que tiene la carga matérica de la pieza y el cuerpo aparece ausente a través de la huella.



Figuras 39 y 40. Giuseppe Penone, *Soplos*, 1978 (vista general y detalle)



La materialidad de la sombra y la conexión de ésta con los pulmones confieren un carácter táctil a la respiración, atribuyendo una continuidad física entre el interior y el exterior del cuerpo. Esta conexión alude, de nuevo a la idea de sustrato común que antes hemos desarrollado. Este concepto se trabaja en la pieza partiendo del enlace de las sombras de unos objetos y las de otros, aludiendo así a una continuidad entre la que proyecta el cuerpo y la que existe en el interior de nuestros pulmones.

La representación de este sustrato común a través de una iconografía vegetal se puede asociar con la predilección de muchos autores europeos por el estereotipo de naturaleza verde en oposición a los *Earthworks* realizados en canteras y grandes superficies de origen fundamentalmente mineral.

No es casualidad, que los artistas que hemos relacionado con el modelo industrial –Smithson, Heizer, De Maria...- opten por lugares predominantemente minerales e inanimados, donde la Naturaleza es ante todo materia y territorio. Mientras que aquellos que reconstruyen lo natural como sujeto – Goldsworthy, Udo, Laib, Nash, Penone...- opten por una Naturaleza esencialmente vegetal y viva.⁷⁶

Conceptualmente, la obra personal es también heredera de estas cuestiones. En las piezas *Cadera vieja* (fig. 41) y *Cadera nueva* (fig. 42) se ha utilizado una iconografía vegetal para la representación de la estructura ósea interna del cuerpo. Subyace así la asimilación de lo humano a lo vegetal, reivindicando una vez más la visión de éste como naturaleza: en este sentido, la obra personal recupera esta deconstrucción de fronteras que trabaja Penone a través de la idea de un sustrato común.



Figura 41. Estela de Frutos, *Cadera nueva*, 2011



Figura 42. Estela de Frutos, *Cadera vieja*, 2011

Pero además, el diálogo de estas piezas alude a través del título a un discurso en el que se pone énfasis en un nuevo modelo de concepción del cuerpo a través de la conciencia y aceptación de lo efímero. Este concepto se desarrolla fundamentalmente en la poética del material. Mientras que la *Cadera vieja* está construida en bronce, material de larga tradición en la historia de la escultura valorado por sus cualidades plásticas permanentes, la *Cadera nueva* construida con frágiles brotes alude a una nueva concepción de lo humano a través de la aceptación de su realidad efímera. Ambas iconográficamente asocian lo humano a la naturaleza, pero una obra que está ella misma a su vez sometida a los

⁷⁶ Albelda, J. y Saborit, J., *Op. cit.*, p. 148

ciclos de degradación y entropía lleva implícita no sólo la conciencia sino además la aceptación de esta nueva visión.⁷⁷

Enlazamos de este modo con los aspectos más formales, ya que, como vemos, la preferencia iconográfica por elementos vegetales tiene su resonancia en los materiales. En *Respirar la sombra* la utilización del bronce permite fosilizar la inmaterialidad de un objeto efímero como las hojas. Asimismo, el propio material contiene una poética que le interesa: a través del fuego, se convierte en un líquido que fluye y se fosiliza constituyendo la huella y memoria del objeto. Un proceso de materialización de esa sombra que encuentra una continuidad entre el interior y el exterior del cuerpo, según se recoge en los versos que antes citábamos: (respirar la sombra) “es introducir la oscuridad en la rítmica noche del cuerpo / como fluido bronce.” De alguna manera las propias cualidades físicas del bronce y su capacidad para fluir a altas temperaturas le otorgan cierto animismo: la física interna del material alude en este caso a una extraña “vida” del bronce fundido, que queda fosilizada al enfriarse. Aunque toda la pieza es de bronce, sin embargo, una diferente pátina en los pulmones es un recuerdo de esa separación, de esa diferencia entre interior y exterior.

La utilización del bronce en *Cadera vieja* también es significativa. Se trata del mismo proceso de fosilización de lo efímero que encontramos en Penone pero con una cierta ambivalencia que otorga el título. De alguna manera, la dureza y perdurabilidad del metal ligado a la tradición escultórica evocan cierto “ansia de permanencia”. Esta sed de inmortalidad se asocia además al pasado a través del título, como herencia de una visión del cuerpo marcada por el deseo de inmortalidad: el lenguaje plástico de la pieza contribuye a la misma idea presentando unos acabados deteriorados y una pátina herrumbrosa. Símbolos formales de la erosión de ciertas utopías basadas en el poder de la técnica. En oposición a esta *Cadera vieja*, el título *Cadera nueva* alude a

⁷⁷ Como hemos visto en el apartado 2.2. uno de los mecanismos de visibilización de lo efímero se realiza a través de la utilización de materiales orgánicos.

esa reinención del cuerpo desde la perspectiva de visibilización y aceptación del “límite” que venimos comentando.

3.2.2. Javier Pérez: cuerpo en metamorfosis

El contexto socio-cultural en el que trabaja Javier Pérez es completamente diferente del que parte la obra de Penonne. Su trabajo se puede asociar más a la reinención corporal que se realizó en los años 90. Una época en la que la ciencia y la tecnología han transformado la concepción del cuerpo: el desarrollo de algunos campos como la informática o la genética marcan un antes y un después en los acercamientos artísticos al cuerpo.

Un contexto en el que tiene gran importancia, como hemos visto, la articulación del prisma *Posthumano*. En contraste con la virtualización de los nuevos cyborgs neocartesianos que comentábamos antes y su repugnancia hacia lo carnal, Javier Pérez nos enfrenta a la parte más visceral e instintiva de nuestra experiencia. En su obra encontramos un interés generalizado por el cuerpo orgánico, a través del cual se exploran cuestiones de identidad asociadas al funcionamiento biológico de éste. *“Paradójicamente, su forma de sellar ese estado metamórfico de la identidad, es haciéndose partícipe de que formamos parte de algo mucho más poderoso y estable, de unos ciclos de vida interminables, donde no cabría ruptura, tan sólo regeneración y trasvases inimaginables.”*⁷⁸

A pesar de la influencia de este contexto en su visión de la hibridación, mutación y cuerpo proteico, su trabajo no se puede englobar dentro de la citada huída posthumana, ya que no se alinea con las intenciones de inmortalidad y omnipotencia que comentábamos. Al contrario, su investigación se centra sobre todo en la fragilidad de lo efímero a través de las cualidades físicas de una materia en constante cambio y metamorfosis. Esta capacidad de mutación e hibridación se manifiesta también en el ser humano.

⁷⁸ BLANCH, Teresa, “Mudar” en el catálogo de la exposición *Mudar* de Javier Pérez en la Sala de exposiciones REKALDE, 1998, p. 10



Figuras 43 y 44. **Javier Pérez,**
Trans (formaciones), 2010
(vista general y detalle)



Trans (formaciones), (fig. 43 y 44) una pieza que estuvo expuesta en la edición de ARCO de este año, presenta un cuerpo híbrido en el que se combinan elementos humanos y vegetales. La asociación entre especies, como hemos visto, es una constante en su trabajo, sin embargo, la elección de ésta para nuestro análisis está en parte motivada por la importancia del vegetal en la propia obra personal.

El título de la pieza alude también a un estado de cambio y metamorfosis, a la idea de visibilización de una cualidad esencial de la materia que es su sometimiento a constantes ciclos de regeneración. Este mismo concepto se recupera en algunas piezas de la obra personal como *Escápula germinal I* (fig. 45), en la que se trabaja la construcción del cuerpo a través de la metáfora de la germinación.



Figura 45. **Estela de Frutos**, *Escápula germinal II*, 2011

Tanto en la pieza de Javier Pérez como en la propia, la conexión entre lo humano y lo vegetal se ubica precisamente en la zona de la espalda a la altura de las escápulas: un lugar que algunas manifestaciones artísticas tradicionales ya encontraron anatómicamente propicio para colocar todo tipo de alas en humanos y mamíferos como podemos verificar en la representación de quimeras o ángeles. En la pieza de Javier Pérez se abre una brecha en la piel a través de la cual parece salir del interior del cuerpo un brote que llega hasta el suelo y lo eleva unos centímetros. Las alas que crecen en *Escápula germinal*, aunque asociadas al vuelo, hablan en este caso de una potencial elevación simbólica más vinculada a un crecimiento emocional. Asimismo, en la obra de Javier Pérez el tratamiento de elementos flotantes o etéreos tiene más que ver con la consciencia de lo efímero a través de la inestabilidad y la fragilidad.

En relación al término límite como línea divisoria, en *Trans (formaciones)* podemos ver la representación de la de la piel a través de un recubrimiento epidérmico –literalmente- remendado, que envuelve esa estructura ósea descarnada: ¿podría ser una formulación visual de la cualidad construida de determinadas “fronteras”? la visibilidad del esqueleto dispara automáticamente la iconografía de la muerte a través de la imagen del cadáver. Pero es una muerte que se pone en contraste con ese brote vegetal que parece crecer de su interior haciéndolo levitar, ¿se trata de una visualización del cuerpo sometido a los ciclos de muerte y regeneración propios de la materia?, ¿podemos pensar en una transcendencia espiritual a través de la metamorfosis del cuerpo? La ambivalencia de la pieza expresa una riqueza conceptual que se articula sin duda sobre la dialéctica cuerpo-naturaleza de la que venimos hablando.

En cuanto al lenguaje plástico, Javier Pérez es un artista que parte de la escultura y cuyo ámbito de trabajo se ha extendido hacia la instalación, complementando también su trabajo con otros medios como la fotografía o el video. El uso de estos dos últimos a menudo está muy

vinculado a la interrelación del objeto escultórico concreto con el cuerpo de forma directa, a modo de prótesis. Es el caso de obras como Mochilas anatómicas. (fig. 48) que cobran su sentido completo sólo cuando vemos cómo se han utilizado, o también su pieza sobre la identidad *Reflejos de un viaje* (fig. 46) en la que únicamente a través de la imagen en movimiento puede verse el potencial de una máscara que funciona como un espejo. Una obra ésta que, sin duda, tiene muchos puntos en común con las famosas lentillas para la mirada de Penone. (fig. 47)



Figura 46. (izda.) **Javier Pérez**, *Reflejos de un viaje*, 1998

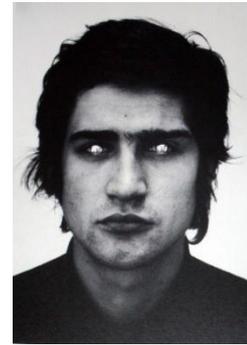


Figura 47. (dcha.) **Giuseppe Penone**, *Dar vuelta a los propios ojos*, 1971



Figura 48. **Javier Pérez**, *Mochilas anatómicas*, 1994



En la obra personal también es importante esta combinación de objeto y fotografía, y por eso las piezas *Escápula germinal I y II* (fig. 45, 49 y 50) tienen esa doble formulación. La presentación directa del objeto permite observar la fragilidad del material y el deseo de conservarlo a través de una vitrina. Junto a esto, la serie fotográfica genera una interacción con el cuerpo que se articula a partir de la metáfora de la germinación.



Figuras 49 y 50 (arriba y abajo). **Estela de Frutos**. *Escápula germinal I*. 2011.

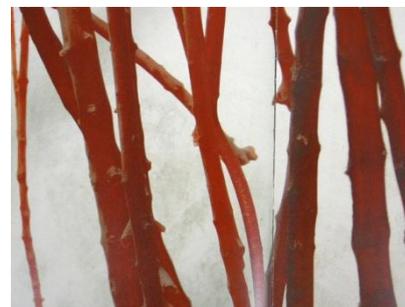


En relación al tratamiento de los materiales, la obra de Javier Pérez en general es bastante variada. Se sirve tanto de materiales de origen bien orgánico como cuero o madera, bien mineral como puede ser el vidrio o el pigmento, o bien otros ya manufacturados como las resinas derivadas del petróleo. En este sentido, resulta más interesante como referente para la obra personal cuando realiza una elección de los materiales no sólo estética sino también conceptual. Por ejemplo, en la pieza *Barroco* (fig.51), se utilizaron intestinos de animal para la confección de un vestido. Aquí, además de tener una función estética, hay un discurso muy interesante en el uso de los materiales, como explica el propio artista:



Figura 51. (izda.) **Javier Pérez**, *Barroco*, 1996

Figura 52. (dcha.) **Javier Pérez**, *Olivo*, 2004 (detalle)



“Con Barroco pasa lo contrario. Era un trabajo sobre la reversibilidad del ser. En esta obra, un interior animal, una víscera, se convierte en materia de recubrimiento y protección. Algo tan

primario como pueden ser los intestinos animales se transforma en un sofisticado vestido de época y nos recuerda que en el ser humano hay una esencia natural, animal, de la que no puede escapar y que es la que nos conforma como seres vivos. En nuestras culturas hay una necesidad de evitar la relación con la parte más animal de nuestro cuerpo y nos esforzamos en transformarlo y recubrirlo constantemente dándole mil apariencias distintas.⁷⁹

Vemos aquí que el propio material está motivando toda una poética con interesantes implicaciones para las separaciones interior / exterior o humano / animal. En cambio, en otros trabajos, como el ya citado *Olivo* (fig. 5 y 52), el acercamiento a la idea de un sustrato común se realiza, no por las implicaciones conceptuales del material, sino por las cualidades plásticas que le ofrece la resina de poliéster. En este sentido, la obra personal no incorpora estos materiales altamente tóxicos porque el material seleccionado se utiliza no sólo en su potencial estético sino también por sus implicaciones conceptuales. La utilización de semillas, por tanto, para la realización de estas escápulas aladas no tiene que ver sólo con la estética positiva de este elemento vegetal, sino también con que realmente tienen el potencial físico de germinar.

3.2.3. Ana Talens: belleza efímera

La poliédrica diversidad del arte actual, contexto en el que trabaja esta joven artista, puede dar cabida a líneas muy diferentes. Si bien, como hemos visto, resulta muy interesante la visibilización de procesos físicos asociados a la estética negativa como la enfermedad y la muerte, en el lado de la estética positiva existen muchos otros que pueden suponer una celebración de lo efímero a través de la apreciación de su belleza.

En este contexto, la obra de Anna Talens puede ser un buen ejemplo del segundo grupo ya que parte de su obra se acerca a un universo emocional a través de lo mínimo, lo tenue y lo leve. ¿Podemos ver en esta revalorización de lo pequeño una actitud de aceptación afín a la autolimitación de inspiración ecológica? Aunque su trabajo no aborda

⁷⁹ Entrevista al artista recogida en *Mutaciones, Metamorfosis, Javier Pérez, Op.cit.* p. 21

reivindicaciones ecológicas directas, su posición quizá si pueda estar relacionada con la actitud que vinculábamos a intervenciones mínimas.

En su trabajo tienen gran protagonismo la metáfora y la poesía visual, ya que se sirve del arte como espacio en el que generar asociaciones inesperadas, nuevas formas de “vida” que emulan los misteriosos procesos de generación inscritos en la materia. La obra de Anna se hace eco también de ese sustrato común del que venimos hablando al construir categorías fluidas entre lo humano, lo animal y lo vegetal. Con respecto a su obra apunta José Albelda esta capacidad para “reengendrar” a través del arte:

Las obras de Anna son piezas, versos del complejo poema de aquello que llamamos naturaleza, la puesta en escena libre de una diversidad eternamente móvil, en la que la materia se nos muestra como ofrenda. Si de barro y agua se puede engendrar cualquier forma, también del deshacimiento del orden del mundo se puede crear una nueva identidad. Los fragmentos, los detalles mínimos de otras vidas, de otros cuerpos o paisajes, reclaman el derecho a protagonizar su propia historia: las gotas detenidas, autoconscientes de su brevedad eterna; las plumas autoafirmadas, volando en el vacío sin más necesidad de pájaro. Reengendrar, pues, las cosas y los seres.⁸⁰

En efecto, en su obra encontramos un potencial extraordinario a la hora de generar significados con unos elementos mínimos. Muy a menudo fragmentos, restos y objetos encontrados que retoman una nueva vida. Esta capacidad de reciclar el fragmento es una de las cualidades conceptuales de la obra de Anna que más han interesado para la práctica personal. Una fructífera línea de trabajo cuyos orígenes se pueden rastrear siguiendo el hilo dadaísta del *ready made* hasta el collage cubista, y que encuentra diferentes y variados usos en muchos otros artistas. Pero su utilización en la obra de Talens nos ha interesado especialmente por su investigación poética en relación a materiales frágiles y efímeros, también uno de los focos de interés de la práctica personal.

⁸⁰ Albelda, José, “Materia. Madre del mundo” en *Mi pequeño mundo*, catálogo de exposición, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2003



Figura 53 y 54. (izda. y centro) **Anna Talens**,
35 ramas y un hueso. 2003

Figura 55. **Estela de Frutos**,
Atrapar las nubes, 2011

Como podemos ver, por ejemplo, en *35 ramas y un hueso* (fig. 53 y 54) ha utilizado restos orgánicos para generar el hallazgo arqueológico de un esqueleto humano. Una preciosa manera de formular la cualidad efímera del cuerpo físico ligado a los ciclos de muerte y reciclaje propios de la materia orgánica. Para tomar conciencia de éstos, nos sitúa en la posición de observador externo, haciendo un guiño a la obsesión humana de conocimiento a través de organización taxonómica. A través de las dos posibles colocaciones de la pieza, comprobamos que en la segunda (fig 54) la disposición de los pequeños fragmentos por afinidad formal entre ellos, en realidad destruye la visión de conjunto: toda una poética sobre el orden y la clasificación.

A esta tendencia humana al orden racional alude el título, en el que brilla la ausencia de lo importante: estas *35 ramas y un hueso* no dicen nada de su vocación antropomórfica. De nuevo seccionadas y reordenadas, los mismos elementos ya no despiertan nuestra empatía. El cuerpo físico se convierte así en una entidad tan frágil que pierde su identidad al seccionarlo. Se recoge de este modo una preciosa lección de humildad para la visibilidad y aceptación de la irrenunciable finitud que nos hermana con el resto de los seres: quizá como un *tamgram* esta

pieza pueda de nuevo volverse a estructurar formando un ser diferente y construir así miles de formas con los mismos elementos.

La afinidad formal de la pieza personal *Atrapar las nubes* (fig. 55) es evidente, pero conceptualmente presenta algunas diferencias significativas. En ella se ha partido de una hibridación más cercana, por ejemplo, a los cuerpos que veíamos de Javier Pérez, y se han literalizado los vínculos entre especies -que ya la analogía formal entre huesos y ramas proporciona- para construir un cuerpo físico en metamorfosis. Como si de una nueva especie se tratase, se guarda en una vitrina los restos de esta mano humana que manifiestan ciertas capacidades vegetales como las de echar brotes o germinar. Se consume así el híbrido, no sólo formal sino conceptualmente: una licencia poética que literaliza en la representación del cuerpo un concepto asociado a la ecología como la biomímesis a través de la metáfora visual.

De este modo conectamos, por contraste, con una tradición de cuerpo ampliado con extensiones corporales de gran resonancia en diferentes líneas de trabajo, desde las prótesis sensoriales de Rebecca Horn a las tecno-entusiastas extensiones de Stelarc. Esta prótesis, sin embargo, no parte de su funcionalidad real, sino de la reflexión del arqueólogo-poeta que propone Talens: asistimos a la evidencia del resto. Una invocación a la presencia efímera, que en su finitud, sin embargo, nos genera multiplicidad de significados. Esta mano para *atrapar las nubes* no es propia de un cuerpo humano basado en la funcionalidad racional de la técnica, sino en una escucha biomimética hacia los sistemas naturales.

En esta obra, lo que motiva la asociación es la capacidad de algunas especies vegetales para condensar la humedad en su follaje y proporcionarse así una forma de auto-riego. El árbol entero funciona entonces como una rejilla o tamiz en el que se va condensando la niebla o las nubes al pasar. Un precioso sistema basado en el aprovechamiento de los recursos y la adaptación física a una situación de falta de riego. La asociación del cuerpo con el modo de supervivencia de estos árboles

genera una identidad humana híbrida que invoca una reinención corporal basada en la escucha y adaptación al entorno.

La ambivalencia del título, *Atrapar las nubes*, recoge también un deseo de alcanzar lo imposible que puede desembocar bien en una huida antropófuga, bien en una sublimación poética. Esta pieza personal se apoya, como es obvio, en la segunda opción, ya que propone una reinención del cuerpo desde un desarrollo humano, anímico y emocional. Un concepto que cristaliza a menudo en el lenguaje plástico personal a través del crecimiento de alas simbólicas, como podemos ver en la parte objetual de *Escápula germinal I* (fig. 57)



Figura 56. Anna Talens, *Gum tree wings*, 2001



Figura 57. Estela de Frutos, *Escápula germinal I*, 2011

Sin embargo, no debe asociarse estas alas, a una emancipación absoluta e idealizada. No son alas que puedan ir en contra de ciertas leyes: en sus materiales está implícito el germen de su falibilidad. Lo mismo ocurre en esta pieza de Anna Talens de gran importancia para el trabajo personal. (fig. 56) En esta obra, sus alas hechas con hojas podrían evocar la famosa historia de Ícaro: una reflexión también acerca de los “límites” humanos.

¿Se trata de una oda a la falibilidad intrínseca a toda la materia?, ¿es quizá una invitación a aceptar esa belleza efímera de la caída? Las preguntas que articula esta pieza sin duda se insertan en una poética sensible a la belleza que proporciona la ordenación temporal de unos elementos vegetales encontrados, dando lugar a toda una serie de nuevas asociaciones. Las piezas personales *Escápula germinal I* y *II* exploran este mismo camino obteniendo resultados aparentemente

semejantes pero, en realidad con resultados diferentes: en lugar de utilizar hojas, se han elegido semillas. Concretamente unas que han sido diseñadas aerodinámicamente por la selección natural para volar de forma más eficiente y así aumentar sus posibilidades de germinación y diseminación de la vida. La utilización de éstas a modo de plumas en unas alas simbólicas recoge de nuevo este deseo de escucha de los procesos naturales que implica la vida orgánica y apunta a una potencial germinación simbólica a través de esa metamorfosis emocional.

Mientras que las alas de Talens pueden tomarse como un elogio de la belleza efímera, las propias enfatizan la posibilidad de un renacimiento futuro en la germinación. Remitiendo a estos ciclos vegetales de reciclaje de la materia se evoca también un desarrollo humano sensible a la aceptación de esa caída: como podemos comprobar, el sentido de la obra personal está más cercano a la noción de "límite" de inspiración ecológica, una cuestión que la obra de Talens no muestra explícitamente.

Por último, el título *Escápula germinal*, reinterpreta estas formas aladas a modo de restos. Esta referencia se hace explícita en las imágenes fotográficas que acompañan al objeto en las que se incide en esa metamorfosis de lo humano mediante una hibridación vegetal, como hemos analizado ya a raíz de la obra de Javier Pérez.

Una diferencia significativa con la obra de Talens se encuentra en el protagonismo de las vitrinas. La función de estos elementos en la obra personal responde a las connotaciones de conservación y cuidado que aporta la protección de la vitrina. Se genera así una dialéctica entre lo efímero y el cuidado: se plantea la construcción de una pieza en materiales delicados que tienen la capacidad de descomponerse fácilmente, y a la vez el deseo de cuidar y conservar esta fragilidad a través de la vitrina.

En la raíz de esta dialéctica está construido también un precioso collage titulado *Cosas que guardé en los bolsillos I* (fig. 58) Una pieza que recoge el deseo de conservación evidenciando esa imposibilidad real de

permanencia: en ella asistimos al fragmento de lo que fue una mariposa, una vez más el resto como referencia evocadora. El bolsillo como un lugar donde guardar aquello que queremos conservar, quizá metáfora de nuestro interior y nuestra capacidad limitada para recuperar el pasado con una memoria que sólo aporta pequeños fragmentos: una verdadera oda a la incapacidad de permanencia que se inmortaliza sin embargo a través del arte a modo de sublimación.



Figura 58. **Anna Talens**, *Cosas que guardé en los bolsillos*, 2006

Por último, en relación al lenguaje plástico, Anna Talens se encuentra cómoda en múltiples medios. De hecho, aunque ella parta de la escultura, muchas de sus obras están marcadas por esa vocación transdisciplinar que se sitúa justo en la línea que separa la escultura de la pintura o la fotografía. Lo más interesante de esto en relación a lo que venimos comentando es el uso que hace de cada medio para expresar la permanencia de lo efímero. De este modo, investiga las cualidades escultóricas de materiales tradicionalmente asociados a la pintura como el lienzo, explora el espacio plástico de la fotografía como si se tratase de grandes campos de color, o se sirve de la instantaneidad fotográfica para atribuir una nueva e inesperada vida a sencillos elementos escultóricos como plumas o espinas de rosa en diálogo con su sombra. Como comenta Silke Opitz, *“sus objetos, instalaciones, pinturas y fotografías interrumpen el curso real de las cosas y los alejan de su desintegración. La artista les dota de una nueva vida, de un modo poético y romántico.”*⁸¹

⁸¹ Opitz, Silke, “Desde el Mediterráneo, con escamas de seda” texto para el catálogo de la exposición en Kunstverein Kreis Ludwigsburg, Alemania, 2009 (en línea) <http://annatalens.wordpress.com/textos/> (consultado el 13 de sept de 2011)

Una nueva vida caracterizada, además, por una búsqueda consciente de la belleza formal en contraste con una línea importante de exaltación de lo abyecto característica del arte actual. En este punto también existen claras conexiones con la obra artística personal. La apelación a la belleza en su obra no está relacionada con la reafirmación de un determinado estereotipo, sino con la ampliación de estos cánones. Ella genera en sus obras que objetos cotidianos, deleznable o inservibles como clavos, ampollas de cristal, trozos de huesos, palitos o espinas, aparezcan asociados a una estética positiva: nos invita a otra forma de mirar lo pequeño y lo inútil. De este modo, no se trata de construir obras estéticamente bellas sino de encontrar belleza en lo que no parece tenerla, una belleza que nos pasa desapercibida y se recupera así mediante el arte.

3.2.4. Lucia Loren: intervenciones en el entorno

Lucia Loren es una artista joven que trabaja en el complejo panorama artístico actual. Su obra ha partido desde la escultura y se ha movido en el contexto de arte y naturaleza, sobre todo con respecto a las relaciones del ser humano y su entorno. Su trabajo está claramente influenciado por el deterioro ambiental y social que vivimos actualmente.

Para entender su trabajo resulta esencial una reflexión acerca del modo en el que habitamos el territorio en la actualidad. La concentración en grandes núcleos urbanos y el abandono de los pueblos, la progresiva tecnologización de la vida y el olvido de las tradiciones y artesanías, el grave impacto de las acciones humanas sobre la tierra que provoca desequilibrios y transformaciones del paisaje. Toda una línea crítica que tiene muy presente cuestiones medioambientales y ecológicas, no sólo en su sentido más evidente de cuidado y respeto del lugar que habitamos, sino como reflexión acerca de nuestra actitud instrumental hacia la *Naturaleza*², y de nuestros modos de construir una comunidad humana interconectada.

La influencia de estas y otras cuestiones de actualidad no siempre se aprecia en su trabajo de forma explícita, sino que a menudo su obra expresa una conexión metafórica en la que se posibilita una reparación simbólica a través del arte. Su obra *Al hilo del paisaje* (fig. 59, 60, 61 y 62) puede aportar algunas claves al respecto. La pieza se realizó en el contexto de “Arte en la tierra” 2007, una iniciativa de intervenciones en el paisaje de Santa Lucía de Ocón, un pequeño pueblo agrícola de la Rioja. La ubicación elegida, un campo de trigo, está muy relacionada con el concepto de la pieza, como explica la propia artista:

Un gran ovillo de trigo. Una hebra que se une a la tierra. El paisaje se convierte en urdimbre y los campos de Santa Lucía se transforman en un gran manto de colores, un tejido parcheado de cultivos. Coser es un proceso de reparación, de unión simbólica de la tierra con el fruto generado por ella.⁸²



Figuras 59 y 60. **Lucía Loren**, *Al hilo del paisaje*, 2007 (vista general y detalle)

Podemos identificar en esta breve descripción varias de las ideas que venimos comentando hasta ahora en este trabajo: por un lado la unión simbólica de la tierra con el fruto a modo de sustrato común. El modo de vida generalizado en occidente implica una separación de la

⁸²Catálogo de “Arte en la tierra” 2007. Cinco artistas intervienen en el paisaje” (en línea) <http://www.lucialoren.com/noticias/005%20ALHILODEL%20PASAJE.pdf> 2007 (citado el 9 de septiembre de 2011)

tierra que puede verse en todos los aspectos, incluso en los más básicos. El pan, uno de nuestros alimentos primarios, se vende de forma cotidiana empaquetado en bolsas con rebanadas cuadradas: nuestra lejanía de todos los procesos que han llevado a generar ese pan que comemos, de alguna manera, nos hace olvidar el origen de éstos. Desde luego, hemos perdido el hilo.



Figuras 61 y 62. Lucía Loren, *Al hilo del paisaje*, 2007 (detalles)

El hilo que nos une a la tierra, como un cordón umbilical que nos recuerda ese sustrato común, nos visibiliza que el ser humano no es autónomo sino que cada día renueva su vínculo a través de la alimentación, a pesar de los muchos grados de intermediación que nos alejan a día de hoy de esta conexión.

Por otro lado, veíamos en el texto la imagen del paisaje como un manto parcheado de cultivos: la superficie vegetal de la tierra se asimila así a un recubrimiento tejido que protege o salvaguarda el interior. ¿Podemos intuir en esta idea una antropización positiva del territorio? ¿Hay en este manto connotaciones simbólicas hacia el cuidado y el respeto del interior de la tierra? Quizá la exposición *En la piel del paisaje* nos aporte algunas claves de su trabajo para entender esta visión:

La acción de coser el paisaje es una propuesta de conquista “horizontal”, reparadora de las grietas ocasionadas por las inclemencias del tiempo en estos lugares. Conceptos tan opuestos como erosión-fertilidad o desgaste-reparación nos muestran los vínculos que se producen entre el mundo animal y el vegetal.⁸³

⁸³ Declaraciones de la artista en *En la piel del paisaje*, Lucía Loren, catálogo de la exposición en la Sala de exposiciones Zabaleta, Jaén, 2009

De nuevo la idea de visibilizar esos vínculos entre especies. El cosido parece ser en la obra de la artista una metáfora de la unión, una reparación que quizá podemos alinear con las metáforas de restitución antes mencionadas.

En relación a la influencia de esta artista en la obra personal, muchas son las afinidades y aspectos compartidos, no sólo en la utilización de elementos vegetales sino en su concepción del arte como un instrumento de reflexión poética que incida directamente en cuestiones ecológicas o sociales más amplias. Este deseo de incorporar reflexiones más explícitas acerca de las cuestiones que venimos tratando se aborda fundamentalmente en la pieza personal que culmina el presente trabajo fin de máster, *Cuerpos arados campos alados* (fig.63 y 64), cuya afinidad con *Al hilo del paisaje* se descubrió con sorpresa a posteriori, ya que la pieza de Lucia no se conocía. Una muestra más de la convergencia de sentires.

La principal divergencia entre los discursos de ambas artistas es que la obra personal está referida al cuerpo, mientras que Lucía trabaja con la naturaleza. Aunque también lleva otros ingredientes, el origen conceptual de *Cuerpos arados campos alados* es una visión del cuerpo como materia acumulada, cuya constitución vegetal se asocia esta vez no sólo a la analogía entre especies sino sobre todo a la alimentación, proceso biológico a través del cual se transforma la materia. La elección del material es la clave en este sentido: el trigo es uno de nuestros alimentos básicos. Se trata de una reflexión sobre el cuerpo en relación con la tierra en la línea de un sustrato común, la representación del cuerpo se asimila a una paca de trigo para ilustrar una compleja idea que se simplifica cotidianamente en la frase “somos lo que comemos”.

La expresión “cuerpos arados” en el título sirve como metáfora de una construcción corporal afín a la labor que el arado va haciendo sobre la tierra: una herida fértil que genera, sin embargo, hermosos campos y ricas cosechas. Se renuncia de este modo a la ingenua esencia natural del cuerpo para aceptar también como naturaleza esa acción de la cultura

sobre éste. También los condicionamientos socio-culturales van arando el cuerpo hasta convertirlo en un cultivo: sometido a los ciclos naturales de crecimiento pero condicionado por la ordenación humana.

Pero la fertilidad de estos cuerpos marcados por la herida del arado, motiva su conversión, mediante un juego de palabras, en “campos alados”: la condición fronteriza de estos cuerpos no se percibe sólo en su sustrato vegetal, sino también en su vocación migratoria más asociada a las aves aunque también afín a los movimientos de población humana. Las alas como símbolo del vuelo invocan un desarrollo anímico y espiritual al que ya se ha aludido en otras piezas personales. Esta migración hace referencia a un movimiento de retorno con una doble lectura. Por un lado en sentido físico, como descripción de estos ciclos de transformación y reciclaje de la materia a través de la alimentación y la muerte, por otro, referido al contexto específico de la intervención, como la constatación de una ruralidad abandonada de la que Padilla de Arriba no es más que un ejemplo entre muchos.



Figuras 63 y 64. *Estela de Frutos, Cuerpos arados campos alados, 2011* (vista general y detalle)

Como pequeños frutos entre las alas floridas de la pieza, aparecen imágenes de los habitantes del pueblo. Las generaciones pasadas, imágenes de los habitantes del pueblo que ya murieron pero se conservan en álbumes y cajas, y las futuras encuentran una continuidad a través del alimento: el sustrato de sus cuerpos también está ligado a la tierra. Las generaciones futuras, representadas a través de las imágenes

de los orgullosos abuelos fueron aportando de sus nietos, ahora no viven en el pueblo y no cultivan la tierra, pero siguen alimentados por ella. Del mismo modo que Lucía Loren materializaba esa unión en un hilo simbólico, en la pieza personal se presenta un movimiento de retorno: recuperar el vínculo con la tierra, recopilar la memoria, volver a los pueblos, etc. Un regreso que también es físico: pues la instalación misma desaparecerá ya que está hecha con elementos efímeros que en poco tiempo se dispersarán y reciclarán como el resto de elementos orgánicos.

Esto nos lleva al análisis de los aspectos formales. En cuanto a ellos, la obra de Lucía también ha sido de gran influencia en la personal, sobre todo en lo relativo a los materiales y a la importancia del proceso. En relación a esto último, se trata de una cualidad reseñable en su trabajo que ha llegado a integrar en muchas ocasiones una acción participativa. Desde la simbología del mismo concepto que implica el proceso de coser como veíamos en obras como “coser la cima” -una acción reparadora que se invoca a través de la visibilización de un proceso artesanal-, hasta otras en las que la participación del espectador o de otras personas contribuye a una construcción de tejido social no menos importante.

Lucía Loren aborda a menudo esta labor a través de talleres en diversas instituciones. En ellos se lleva a cabo una reflexión acerca del entorno y nuestra forma de ocuparlo, y las interacciones sociales que se generan cristalizan en una obra que no puede entenderse sin este sustrato humano. Este acto participativo incluye la acción y reflexión del espectador en el sentido de la obra, una iniciativa que queda muy patente también en otras de sus piezas: *Banco para sentarse a hablar*, que se realizó en un taller en Puebla de la Sierra (Madrid), o *Mirador artesanal* que se focalizaba precisamente en la mirada como elemento activo de construcción del paisaje.



Figuras. **Lucia Loren.** *Al hilo del paisaje.*
2007. (vistas del proceso)



La influencia de estos procesos en la última obra personal de este proyecto de máster es evidente. En *Cuerpos arados campos alados* se ha incorporado también este papel protagonista del espectador a través de una acción participativa que fue la culminación de un proceso de relación y convivencia con el pueblo de Padilla de Arriba en el contexto del Festival de Arte contemporáneo en la Ruralidad SOLARIEGOS 2011. La residencia en el pueblo durante la concepción y elaboración de la pieza fue un proceso de creación participativo en el que tuvo gran protagonismo la interacción con los habitantes del lugar. El contacto se realizó en varias fases. Primeramente, de una forma más individual, se fue visitando casa por casa hablando desde la intimidad del hogar, de modo que la obra no es un a priori que se impone al territorio sino que es fruto de esa convivencia e interacción. En el proceso de creación, por lo tanto, es determinante la residencia en el lugar donde se va a ubicar la pieza. En estos contactos, también se fue solicitando a las personas algunas fotografías que suponían la conexión física con sus antepasados: una memoria enmarcada en algunos salones y latente en numerosos álbumes y cajas de cartón, pero también proyectada hacia el futuro en las fotos de nietos y biznietos. Esa recuperación de las fotografías encierra una comunión cíclica en la que se reúnen varias generaciones, un acto muy simbólico que resultaba interesante incorporar en la pieza como metáfora de una comunidad humana que encuentra sus lazos más allá del tiempo y las diferencias generacionales.

A lo largo de la construcción de la pieza, muchas personas colaboraron también en la elaboración física de la misma, desde la construcción de la estructura de las alas, la recolección de las flores y el trigo, la elaboración de las pacas o la disposición final de la instalación.

De este modo, aunque el concepto de la pieza sí es una cuestión individual, la materialización de la misma implica una colaboración colectiva, del mismo modo que ocurre en muchas piezas de Lucía Loren. Por ejemplo en *La última piel* (fig. 65), intervención realizada para los ventanales del Palacio de los Niños de Don Gome en Andújar, concibe la obra con los elementos necesarios para que el espectador sea consciente y participe del proceso de creación.



Figura 65. **Lucía Loren**, *La última piel*, 2009 (vista del proceso)

Del mismo modo que Lucía concibe la pieza para que pueda intervenir el espectador, *Cuerpos arados campos alados* se concibió como una pieza interactiva para que un espectador absolutamente ajeno al mundo del arte contemporáneo, sintiera motivación e interés hacia la intervención. Este aspecto participativo contribuye a la lectura conceptual de la obra, precisamente, a través de la conexión de las personas con el territorio que habitan. Este vínculo se articuló a través de la visibilidad de los habitantes del pueblo tanto a través de fotos como de su presencia física. La reducida comunidad humana que habita la población en la actualidad—teniendo en cuenta que su número es diez veces menor que hace cincuenta años— se contextualiza así en una comunidad más amplia que se extiende a través del tiempo en el pasado y en el futuro.

Para generar la mayor participación ciudadana posible se realizó una pequeña exposición explicativa del proyecto: un intento de acercar el arte contemporáneo a un contexto en el que habitualmente no tiene cabida. Una reivindicación del arte como forma de reflexión y construcción

cultural no necesariamente asociada a un contexto urbano y elitista. En esto también hay que reconocer la influencia de muchas piezas de Lucia Loren realizadas en pequeños núcleos rurales.

La vocación migratoria de la intervención representada a través de la imagen poética de pacas aladas dispuestas en V, emulando el vuelo de ciertos grupos de aves, tiene una lectura también en este sentido. El movimiento de población que ha ido abandonando progresivamente los pueblos en las últimas décadas ha generado una situación de abandono y destrucción de usos y tradiciones, hoy los nietos vuelven al pueblo sólo en verano de modo que la vida arraigada en la tierra desaparecerá en pocas décadas. Como en tantos otros pueblos, la mayoría de la población que vive todo el año en Padilla tiene más de setenta años.

Como evocación final de esta realidad, una parte de la participación del espectador en la pieza se concibió como una migración simbólica. Se programó un recorrido desde el pueblo hasta el campo en un retorno simbólico a ese sustrato común que alimentó a nuestros antepasados y será la herencia de las generaciones futuras. Se colocó un camino señalizado con jarrones de flores para que sirvieran de guía hacia la intervención convirtiendo además el trayecto en un proceso de interacción social y reflexión comunicativa (fig. 66). Al término de éste, los espectadores encontraban la pieza en la que podían hallar las fotos de sus familiares formando parte de la obra. En un acto simbólico de cosecha de los frutos de la tierra, ellos mismos podían recolectar las fotos de sus parientes y allegados (fig. 67 y 68).



Figuras 66, 67 y 68. *Estela de Frutos, Cuerpos arados campos alados*, 2011. (vistas de la acción participativa)

Este protagonismo de los frutos de la tierra también está presente en la obra de Lucía, pero ella no lo asocia al cuerpo sino que su sentido parece desarrollarse a través de la poética del material. En la intervención *Al hilo del paisaje* se ha servido de los mismos frutos que genera la tierra como material para la construcción de la obra artística, en un acto simbólico de comunión del arte con la naturaleza, cercano quizá a las intervenciones mínimas de las que hablábamos.

Sin embargo, en su pieza, la escala humana en el proceso de construcción de la obra contrasta con la evidente hipérbole de la escultura. La magnificación del ovillo, objeto cotidiano asociado a la artesanía, visibiliza esta tradición y acentúa su importancia en relación a nuestra forma de relacionarnos con el territorio. La manufactura, también artesanal, tanto en la recolección de las espigas –tal y como se hacía a golpe de hoz- como en el cosido de la obra, se pueden articular también en este sentido.

Como curiosidad, es reseñable que en esta pieza concreta la artista se ha servido de un armazón de hierro para la disposición de las espigas en ese ovillo gigante. Una resolución pragmática para la construcción y transporte de una obra de esas dimensiones que no consideramos influya en el concepto de la misma, ya que la presencia del hierro es mínima y permite enorme impacto visual. Una situación parecida la encontramos por ejemplo en la instalación realizada por Andy Goldsworthy en el Palacio de Cristal en Madrid. En el contexto general del trabajo de este artista es bien conocida la ausencia de materiales de construcción ajenos al paisaje como, por ejemplo, clavos, cola o alambre. Sin embargo, en esta instalación a la que nos referimos, el gran tamaño exige algunos puntos de anclaje mínimos que posibiliten la seguridad del espectador.

En relación a los materiales, la instalación *Cuerpos arados campos alados* presenta algunas novedades con respecto a la pieza de Lucía Loren a pesar de compartir ambas la predilección por el trigo como cultivo esencial de la cultura humana, al menos en Occidente. La residencia con

una familia de agricultores ecológicos durante la estancia en el Festival SOLARIEGOS supuso una gran influencia hasta el punto de incorporar sus productos como materiales artísticos de construcción. Estas personas, descendientes de los habitantes del pueblo, han elegido una opción de vida crítica con el sistema actual de consumo y distribución de los alimentos y, consecuentemente, han dirigido su actividad laboral a la una agricultura ecológica y sostenible. La convivencia con esta realidad que ellos afrontan desde sus humildes posibilidades y la visita a Amayuelas, un municipio cercano comprometido también con una reflexión sobre el desarrollo de las zonas rurales, motivaron asimismo la incorporación de algunas de estas cuestiones en la pieza.

Una de ellas es la elección del trigo Jhorasan, una de las variedades de trigo más antiguas que se conoce y que contiene muchas más proteínas que el trigo habitual. Además, estas personas no prescinden de maquinaria para la recolección y empaquetado del trigo, hecho que también queda reflejado en la forma ortogonal de las pacas, sino que realizan una utilización consciente de procesos tecnológicos en la reactivación de una ruralidad sostenible y crítica.

Asimismo, la elección de las flores de esparceta y zanahoria silvestre para la construcción de las alas, es una alusión tanto a la diversidad como a la rotación de cultivos. Una leguminosa como la esparceta se utiliza para enriquecer la tierra que luego se plantará de trigo en una agricultura ecológica que prescinde de abonos y fertilizantes. De este modo, la poética del material incorpora un entendimiento de la fisicidad última de los materiales aludiendo a esos procesos de la agricultura ecológica como opción sostenible de interacción respetuosa entre el ser humano y el territorio. Vemos así, que esta última pieza personal entronca con una corriente más crítica para el cuidado y el respeto de la vida sobre la tierra.

4. CONCLUSIONES

Concluida la exposición de los temas que propusimos al comienzo del trabajo, con la perspectiva que aporta el haber desarrollado el contenido a través de diferentes textos y después de analizar el sentido de algunas obras significativas así como de las propias, nos disponemos sin más a la exposición de las conclusiones que sintetizan algunas de las ideas fundamentales de este trabajo.

- Frente a la presencia que tiene actualmente el tema “cuerpo y naturaleza” en el arte contemporáneo, la línea artística que relaciona **cuerpo y ecología** es aún incipiente a pesar de su tremenda actualidad.

- Los términos “**límite**” / “**frontera**”, pueden ser de gran utilidad para distinguir actitudes muy diferentes. Hemos asociado la idea de “frontera” a las limitaciones establecidas por cuestiones culturales o consensuadas y reservado la noción de “límite” sólo a aquellas física o biológicamente determinadas. Sin embargo, hemos visto que esta separación no es tan sencilla y que está abierta a la reflexión y la polémica, pues también nuestra mirada condiciona la percepción de lo que es o no es irrenunciable. Por esto, se ha tomado **la sostenibilidad como índice de valoración** en este análisis: de este modo, si el hecho de eliminar determinadas limitaciones supone un grave riesgo para la sostenibilidad de la vida y la diversidad en el ecosistema tierra, consideraremos que son “límites” que no pueden ser sobrepasados ya que su rebasamiento conlleva una **destrucción auto-generada** bien sea a corto o largo plazo.

- En los discursos artísticos del cuerpo a menudo **se utiliza el término límite para describir actitudes muy diferentes**, incluso opuestas. Hemos propuesto una sistematización de éstas a partir de la definición del Diccionario de la Real Academia Española. Distinguimos así un bloque de actitudes relacionadas con una **separación dicotómica** entre dos unidades y otro bloque asociado a la **conciencia de un fin** o un término.

- En relación al **cuestionamiento de elementos dicotómicos** hemos apuntado que la polémica está en gran parte motivada por la raíz dualista y cartesiana de nuestra cosmovisión de escisión. En la interpretación de estas líneas divisorias como “límites” o como “fronteras” no sólo ha de tenerse en cuenta que sea factible trascenderlas y deconstruirlas, sino en las repercusiones de dicha acción sobre el equilibrio ecosistémico.

- En relación a **la consciencia de finitud**, los trabajos artísticos presentados pueden relacionarse de forma directa o indirecta con el cuerpo físico. La polémica “límite” / “frontera” en este punto se articula en el sentido de aceptación o negación de este final. En el tema de la muerte, uno de los más importantes para el cuerpo físico, las corrientes de negación se han dedicado a intentar trascenderlo, ofreciendo promesas de inmortalidad a través de la técnica. Por el contrario, las corrientes que toman este final como un “límite” intrínseco a la vida, se encaminan a la visibilización y la aceptación.

- **La huida posthumana** se caracteriza por una negación sistemática de la noción de “límite”. Esta invisibilización del “límite” se realiza tanto en su sentido dicotómico, (en relación a la hibridación ilimitada de las categorías ser humano / máquina, o ser humano / otras especies), como en la negación de la finitud basada en un supuesto control omnipotente de la ciencia y la tecnología. Algunas de las críticas más importantes a estos planteamientos están basadas en la incapacidad física del cuerpo para escapar a la entropía y los problemas que acarrea una confianza absoluta en unas tecnologías que no dan opción para el error.

- Una **verdadera reinvención del cuerpo** desde los discursos artísticos no puede ignorar una cuestión tan importante en la actualidad como la ecología. En este sentido, se plantea una línea de trabajo alternativa a la evolución posthumana que pasa necesariamente por la problemática

reflexión entre “límites” y “fronteras”. A partir de este análisis, nuestro enfoque se basa en la pertinencia de aceptar los “límites” y deconstruir las “fronteras”.

- En cuanto a la **deconstrucción de “fronteras”**, una línea artística muy interesante para la sostenibilidad es la relativa a la consciencia de **un sustrato común** a la materia. Sobre esta idea han trabajado numerosos artistas cuestionando con sus obras la cosmovisión de escisión en la que se asienta nuestra civilización.

- **Con respecto a los “límites”**, lo propio de este concepto es la incapacidad de eliminarlo o trascenderlo, bien porque no conocemos la forma física de hacerlo, bien porque, aunque la conozcamos, las consecuencias de hacerlo generan un desequilibrio autodestructivo no deseable. La noción de “límite” desde el pensamiento ecológico de Riechmann plantea un discurso opuesto a la querencia posthumana de trascender los límites: en su lugar propone una autolimitación liberadora. Nuestro enfoque es deudor de estas concepciones ya que proponemos una visibilización de los “límites” a través del arte, como primer paso para su aceptación.

- Hay que considerar como **“límites” del cuerpo físico**: no sólo las limitaciones vinculadas de una forma más directa, sino también las que afectan de modo indirecto a su supervivencia, ya que entendemos el cuerpo como un elemento indisociable de su contexto.

- En relación a los **“límites” directos** del cuerpo físico, entendemos que una de sus mayores limitaciones es su incapacidad para escapar a las leyes de la entropía, lo que se expresa en su carácter efímero a través de la vulnerabilidad y la muerte.

- Los “límites” indirectos del cuerpo físico, por su parte, han tenido escasa visibilidad en los discursos artísticos del cuerpo hasta la actualidad por diferentes razones. Entre ellas se encuentran: la inercia de una cosmovisión de escisión, la invisibilidad de los efectos del deterioro ecosistémico sobre el cuerpo físico o la naturalización de sus consecuencias. El arte dispone de un potencial excepcional para visibilizar esos “límites”, un primer paso para su aceptación.

- Partiendo de esta capacidad del arte para articular la noción de “límite”, **la propuesta artística personal** trata de aportar un granito de arena en esta dirección. La realización de esta idea se ha abordado a través de temas diversos como: muerte y regeneración, falibilidad, metamorfosis, etc. La utilización conjunta de materiales efímeros y vitrinas articula la dialéctica entre la aceptación de la finitud y el deseo de cuidado y respeto. Por último, la intervención realizada en Padilla de Arriba, *Cuerpos arados campos alados*, puede tomarse como la culminación del presente proyecto, ya que involucra directamente el cuerpo del espectador. De este modo, la acción participativa generada provoca un diálogo intergeneracional que invita a imaginar un desarrollo humano, anímico y emocional, sensible a los temas que venimos tratando.

4. FUENTES REFERENCIALES

Monografías, tesis doctorales y otros proyectos de investigación.

- AAVV, *“Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2004
- ALBELDA, J. Y SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Valencia: Generalitat D.L., Valencia, 1997
- ALBERO TEIJEIRO, Agustín, *Extensiones corporales en el contexto del Body Art. Revolución del deseo*, tesis dirigida por David Pérez, Universidad de Valencia, Valencia, 2010
- CORTES, José Miguel G., *El cuerpo mutilado : la angustia de muerte en el arte*, Dirección General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educacio i Ciencia D.L., Valencia, 1996
- DOMINGO, Carlos, *Naturaleza e identidad en las artes visuales durante la segunda mitad del s XX. Una aproximación personal*, tesis doctoral dirigida por Joan Bta Peiró, Universidad Politécnica de Valencia, 2010
- FERNANDEZ POLANCO, Aurora, *Arte Povera*, Nerea, Madrid, 1999
- GRANELL CAMPDERÁ, M^a Luisa, *Ana Mendieta: origen, tránsito y transcendencia*, tesis dirigida por José Miralles Crisóstomo, Universidad Politécnica de Valencia, 2003
- GRANDE, John K., *Diálogos arte y naturaleza*, Fundación César Manrique, Madrid, 2005
- GUASCH, Ana María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997
- GUASCH, Ana María, *El arte último de siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000
- GUATTARI, Félix, *Las tres ecologías*, Pretextos, Valencia, 1996

- MARIN RUIZ, Carmen, *Arte, naturaleza y sostenibilidad. Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología*, proyecto de investigación dirigido por José Ángel Lasa Garicano, Universidad del País Vasco, 2010
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ediciones Siruela, Cuenca, 2003
- RIECHMANN, Jorge, *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*, Los libros de la catarata, Madrid, 2000
- RIECHMANN, Jorge, *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*, Los libros de la catarata, Madrid, 2006
- RIECHMANN, Jorge, *Gente que no quiere viajar a Marte. Ensayos sobre ecología, ética y autolimitación*, Los libros de la catarata, Madrid, 2004
- RIECHMANN, Jorge, *Todo tiene un límite: ecología y transformación social*, Editorial Debate, Madrid, 2001
- ROSSET, Clément, *La antinaturaleza*, Taurus, Madrid, 1974
- PENONE, Giuseppe, *Respirar la sombra*, editado por CGAC, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999
- SIBILIA, Paula, *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2009
- WARR, Trace, *El cuerpo del artista*, Editado por Phaidon, London, 2006

Capítulos de libros y artículos:

- ALBELDA, José, "Intervenciones mínimas: poéticas de preservación", *Revista CIMAL, Arte internacional*, nº 51, 1999, pp. 49-54

- ALBELDA, José, “La invisibilidad. Totalitarismo y ecología en el siglo XXI”, *El viejo topo*, nº 145, Noviembre 2000
- ALIAGA, Juan Vicente, “Naturaleza, cuerpo y violencia” en *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Colección arte, estética y pensamiento, Valencia, 1997
- DUQUE, Félix. “De cyborgs, superhombres y otras exageraciones” en HERNÁNDEZ, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003
- HEIDT, Erhard U., “Cuerpo y cultura: La construcción social del cuerpo humano” en PÉREZ, David (ed.) *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004
- HERNANDO, Javier, “Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”, en RAMIREZ, J.A y CARRILLO, J. (eds.), *Tendencias del arte y arte de tendencias a finales del siglo XX*, Ensayos de arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 53-84
- KANT, Immanuel, “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?” en Truyol y Serra, Antonio (dir.), *¿Qué es Ilustración?*, Colección Clásicos de Pensamiento, Madrid, 1993, pp. 17-29
- MADERUELO, Javier, “Earthworks-Land Art. Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco” en MADERUELO, Javier (dir.), *Actas Arte y Naturaleza*, Ediciones La Val de Onsera, Huesca, 1995, pp. 95-106
- MAYAYO, Patricia, “La reinención del cuerpo”, en RAMIREZ, J.A y CARRILLO, J. (eds.), *Tendencias del arte y arte de tendencias a finales del siglo XX*, Ensayos de arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 85-125
- PEIRÓ, Juan Bta, “Pamen Pereira, huellas de luz, sombras de tiempo”, *Revista CIMAL, Arte Internacional*, nº 51, 1999, pp. 79-83

Catálogos:

- *Ana Mendieta*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, CGAC, 1996
- *Andy Goldsworthy (En las entrañas del árbol)*, Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007
- *Artificial Nature*, Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas, 1990.
- *Ecomedia. Estrategias ecológicas en el arte actual*, Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 2009
- *Christiane Löhr*, Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Baulas, CDAN, Huesca, 2007
- *En la piel del paisaje, Lucía Loren*. Sala de exposiciones Zabaleta, Universidad de Jaén, Jaén, 2009
- *Giuseppe Penone 1968-1998*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, CGAC, 1999
- *Javier Pérez*, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium, Vitoria-Gasteiz, 2003
- *Mi pequeño mundo*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2003
- *Mudar*, Sala de exposiciones REKALDE, Bilbao, 1998
- *Mutaciones, metamorfosis, Javier Pérez*, Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004
- *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2006
- *Pamen Pereira, Gabinete de trabajo, o encontró coa sombra*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC, Santiago de Compostela, 2001

- *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual.* Centro de Arte y Naturaleza Fundación Baulas, CDAN, Huesca, 2010

- *Richard Long, Spanish Stones*, Ediciones polígrafa, Barcelona, 1999

Recursos digitales:

- AAVV, *Arte en la tierra, cinco artistas intervienen el paisaje*, (en línea) <http://www.lucialoren.com/noticias/005%20ALHILODEL%20PASAJE.pdf>

2007 (citado el 9 de septiembre de 2011)

- ANNA TALENS, (en línea) <http://www.annatalens.com/> (citado el 13 de septiembre de 2011)

- ANTONY GORMLEY (en línea) <http://www.antonygormley.com/> (citado el 13 de septiembre de 2011)

- CAMPO ADENTRO, (en línea) <http://www.campoadentro.es/es> (citado el 13 de septiembre de 2011)

- CHRISTIANE LHÖR (en línea) http://www.christianeloehr.de/works/werke01_christianeloehr.html (citado el 13 de septiembre de 2011)

- DEITCH, Jeffrey, (en línea) <http://www.artic.edu/~pcarroll/PostHuman.html> (citado el 13 de septiembre de 2011)

- GREEN MUSEUM (en línea) <http://greenmuseum.org/> (citado el 13 de septiembre de 2011)

- LUCIA LOREN, (en línea) <http://lucialoren.com/> (citado el 13 de septiembre de 2011)

- ROBERT KNOTH (en línea) http://www.robertknoth.com/cherno6x6_1.html (citado el 13 de septiembre de 2011)

- SANMARTIN, Francisco Javier, “Cuerpos extraños, Javier Pérez”, ARTE Y PARTE, nº54, diciembre-enero 2005. (en línea)
<http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/235/1/cuerpos-extranos-javier-perez.html> (citado el 9 de sept de 2011)
- SPENCER TUNICK. (en línea) <http://www.spencertunick.com/>
(consultado el 13 de sept de 2011)
- OPITZ, Silke, “Desde el mediterráneo, con escamas de seda”, texto para el catálogo de la exposición de Anna Talens en Kunstverein Kreis Ludwigsburg, Alemania, 2009. (en línea)
<http://annatalens.wordpress.com/textos/> (consultado el 13 de sept de 2011)
- GALERÍA JOHANNKOEENING (en línea)
http://www.johannkoenig.de/1/tue_greenfort/selected_works.html
(consultado el 13 de sept de 2011)