

INSTALACIONES CORPORALES

*Una aproximación artística a la relación poder-
sujeto-cuerpo*

Presentado por: Gergana Elenkova



Dirigido por: Doctor Carlos Martínez Barragán

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES

INSTALACIONES CORPORALES

*Una aproximación artística a la relación poder-
sujeto-cuerpo*

Trabajo Final de Máster

Presentado por: GERGANA VASILEVA ELENKOVA

Dirigido por: Doctor CARLOS MARTÍNEZ BARRAGÁN

Tipología 4

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, Julio 2016



Resumen

El proyecto *Instalaciones corporales. Una aproximación artística a la relación poder-sujeto-cuerpo*, examina en primer lugar, el problema del sujeto articulado por múltiples relaciones de poder. Para ello, se centra la atención en diferentes estructuras, técnicas y tecnologías de poder, desde las sociedades disciplinarias, pasando por las sociedades de control, hasta la sociedad actual-neoliberal. Se indaga cómo influyen tales relaciones en la construcción sociocultural de los cuerpos y las subjetividades. Posteriormente, se examina una serie de prácticas creativas, desde los años sesenta, donde el cuerpo se utiliza como un soporte y un medio activo para la representación de la tríada de poder-sujeto-cuerpo. Se analizan a aquellos artistas que enfocan su atención en la idea del cuerpo como objeto por el cual trascurren las relaciones de poder, y el cuerpo como resistencia a las mismas. Finalmente, se demuestra el desarrollo de una serie de "objetos/instalaciones corporales" hechos para que se acoplen al cuerpo, entrando en una interacción íntima con él, utilizándolo como eje transversal y mediador entre el sujeto, el cuerpo y el poder. Objetos convertidos en metáforas del poder.

Palabras clave: sujeto, cuerpo, poder, relaciones de poder, disciplina, control, resistencia

Abstract

Bodies installations. An artistic approach to the relation power-subject-body, the analysis of the working paper first examines the problem of the subject, articulated by multiple power relations. To this end, the attention focuses in the different structures, techniques and technologies of the power from disciplinary societies to societies of control, towards the current-neoliberal society. The paper discusses how these relationships influence the socio-cultural construction of bodies and subjectivities. Subsequently, under review since the sixties the paper studies series of creative practices, where the body is used as a support and an active medium for the representation of the triad: power-subject-body. The analysed references artists, which attention focused on the idea of the body as an object that transpierce those power relations, and the body as resistance to them. Finally, the development of series - "objects / bodies installations" demonstrate the body couple, entering into an intimate interaction with himself, using this same body as a crosscutting and mediator between subject, body and power. The final creative product transforms into metaphors of the power.

Key words: subject, power, body, power relations, control, discipline, resistance

A mis padres y mi hermano, por su amor infinito y su apoyo espiritual.

A Genko, por su ayuda incondicional en todo momento.

A mi tutor, el Dr. Carlos Martínez Barragán, por su dedicación a este proyecto.

*¿Queréis un nombre para este mundo? ¿Una solución para todos los enigmas? ¿Una luz también para vosotros, los más ocultos, los más fuertes, los más impávidos, los más de media noche? ¡Este mundo es la voluntad de poder, y nada más! ¡Y también vosotros mismos sois esa voluntad de poder, y nada más!*¹

La voluntad de poder, Friedrich Nietzsche

¹QUESADA, Julio, *Un pensamiento intempestivo: ontología, estética y política en Friedrich Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 14.

ÍNDICE

Introducción	9
Elección del tema y motivación	9
Objetivos	10
Metodología	11
Estructura del proyecto	11
PARTE I: MARCO TEÓRICO	13
I. Revisión del poder desde Foucault hasta nuestros días	14
1. Breves notas sobre el poder y el sujeto	14
2. Cuerpos disciplinados y subjetividades controladas	21
2.1. De las sociedades disciplinadas a las sociedades de control	21
2.2. El aspecto del poder actual	27
3. Arte y discursos de poder	31
3.1. La dualidad poder-cuerpo	31
3.2. El cuerpo en el arte como soporte representativo de las relaciones de poder	33
II. Estudio de Referentes	43
Santiago Sierra	44
Marina Abramović	48
Jana Sterbak	51
Tamara Jacquin	54

PARTE II: PRÁCTICA ARTÍSTICA	56
<i>Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil</i>	59
Planteamiento conceptual	59
Procesos constructivos	60
Exploración del objeto	62
<i>Serie Accesorio Cabezal para un Sujeto I y II</i>	68
La idea	68
<i>Accesorio Cabezal para un Sujeto I</i>	68
Planteamiento conceptual	68
Procesos constructivos	69
Exploración del objeto	71
<i>Accesorio Cabezal para un Sujeto II</i>	79
Creación de la obra	79
Planteamiento conceptual	80
<i>Jaula</i>	85
Construcción del objeto	85
Planteamiento conceptual y exploración del objeto	86
<i>Una Pieza Construida para Sujetar y Ser Sujetada por Dos Sujetos</i>	88
Planteamiento conceptual	88
Creación de la obra	91
<i>La Trampa</i>	97
La idea y la construcción	97
<i>La Trampa</i> como instalación	98
<i>La Trampa</i> como instalación corporal	100
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	107
Índice de las imágenes	111

Introducción

Instalaciones corporales. Una aproximación artística a la relación poder-sujeto-cuerpo, es un proyecto teórico-práctico realizado por la alumna Gergana Vasileva Elenkova y dirigido por el Doctor Carlos Martínez Barragán, desarrollado en el marco del Máster en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia. El presente trabajo se inscribe en la tipología 4 y tiene la intención de establecer una coherencia entre la fundamentación teórica y la práctica artística, reflexionando sobre las cuestiones planteadas.

Elección del tema y motivación.

El sentir el pulso del tiempo llevó, a mi espíritu rebelde, a mostrar, a través del proyecto *Instalaciones corporales. Una aproximación artística a la relación poder-sujeto-cuerpo*, mi actitud hacia el efecto de la interacción de los diferentes tipos de poder sobre el cuerpo del sujeto. El tema del poder y el hombre como un producto socio-cultural, es un objeto de estudio que ocupa a muchos pensadores del campo del conocimiento y el arte.

Es bien sabido, que todo ser humano busca la libertad de una manera u otra, pero ella siempre se acompaña de diferentes tipos de restricciones. Vengo de un país donde mis primeros años de creatividad pasaron por el período de transición del totalitarismo a la democracia. La mayoría de la gente recordaba lo viejo y no quería olvidarlo, y nosotros, los jóvenes, no lo conocíamos, y deseábamos vivir con el espíritu libre siguiendo el modelo occidental de desarrollo de la sociedad.

Mis profesores de la Academia de Bellas Artes trataron de romper y cambiar el viejo modelo académico establecido. Nos enseñaron a inspirarnos por lo nuevo, pero sin salir de los marcos académicos rigurosos de los géneros clásicos en el arte. Buscando nuevos métodos y técnicas de expresión en la pintura, elegí esta facultad, por lo cual estoy agradecida, porque aquí me he redescubierto, más allá de mi faceta de pintora. Los métodos interactivos e innovadores de enseñanza en este Máster en Producción Artística, motivaron mi potencial creativo para experimentar audazmente con una amplia gama de distintos y novedosos lenguajes artísticos.

La serie de objetos que he creado son unas instalaciones corporales. Creo que el cuerpo no es sólo una materia que “viste” cada sujeto, sino también es una materia que tiene sensibilidad y resistencia en cada impacto. Por esta razón, he utilizado el cuerpo como

un soporte para representar la influencia de las relaciones de poder sobre el sujeto. Establezco una metáfora con la que pretendo provocar, que la gente se escuche a sí misma, y que se dé cuenta de que no es sólo un objeto de control y manipulación. De igual modo, que simultáneamente pueda articular y percibir, pensar y resistir, tener conciencia de la fuerza de la libertad y rebelarse contra el poder.

OBJETIVOS

El objetivo principal del presente Trabajo Final de Máster es el crear un proyecto artístico inédito formado por una serie de obras de carácter multidisciplinario que desarrollen las siguientes ideas:

- Producir con diferentes procesos creativos una serie objetos destinados a usos corporales.
- Investigar el binomio poder-sujeto en base a los planteamientos teóricos de Michel Foucault, especialmente.
- Indagar en torno a los mecanismos del poder que operan sobre el sujeto y el cuerpo, desde las sociedades disciplinarias hasta la sociedad occidental actual.
- Establecer vínculos entre poder-sujeto-cuerpo e introducirlos en el ámbito artístico.
- Ser capaz de conjugar y confrontar los conceptos estudiados en el desarrollo practico-artístico.
- Indagar en torno al uso del cuerpo humano como soporte en la práctica artística, a partir de los años 60.

METODOLIGÍA

Para la realización de este estudio teórico-práctico se ha utilizado la metodología cualitativa. En una primera instancia, la ejecución del proyecto arrancó con el establecimiento del tema y el objeto de estudio. Para ello, se hizo un continuo proceso de búsqueda, revisión y recopilación de varias fuentes teóricas específicas con el tema. El material escogido variaba entre documentos escritos, gráficos, audiovisuales y electrónicos. Posteriormente, tras analizar la información obtenida se identificaron los momentos claves y se definieron los conceptos básicos. Sobre esta base se generaron las primeras propuestas en torno a la producción artística, creándose una serie dibujos constructivos con necesidad de aclarar formalmente el aspecto del proyecto. Paralelamente a estas actividades, se hicieron continuas búsquedas y selecciones de artistas referentes que contemplan proyectos similares tanto a nivel conceptual, como a nivel formal. Después de plantear el objetivo general y los objetivos específicos, se dio paso a la materialización de las obras. Para este propósito, se hizo una selección de los materiales y otros recursos. Durante la ejecución fue indispensable una revisión del proceso del trabajo. Una parte de las obras ha sido puesta a prueba llevando a cabo varios experimentos documentados fotográficamente, en un ambiente informal. Tras estas exploraciones, todas las piezas han sido registradas en un plató, lo que permitió que las obras se muestren en su aspecto estético más perfecto, capturando su funcionalidad. Por otra parte este archivo fotográfico, en sí mismo, juega el papel de una obra de arte.

ESTRUCTURA DEL PROYECTO

El proyecto se desarrolla en dos grandes bloques que corresponden al **Marco teórico** y a la **Práctica artística**.

El primer bloque está dividido en dos capítulos principales. El primero se titula **Revisión del poder desde Foucault hasta nuestros días**, y el contenido del texto está distribuido en tres puntos que abarcan los planteamientos de tres autores fundamentales, como son Michel Foucault, José Antonio Marina y Mauricio Lazzarato.

El primer punto, **Breves notas sobre el poder y el sujeto** proporciona un breve análisis de los conceptos de poder y de sujeto, en donde se establece y desarrolla la idea de cómo las relaciones de poder convierten al individuo en sujeto, en base a las teorías de Michel Foucault y José Antonio Marina. El segundo punto, **Cuerpos disciplinados y**

subjetividades controladas, desglosa en dos temas los conceptos de biopoder y cuerpo, rastreando el cambio del sujeto, desde las sociedades disciplinarias y las sociedades de control de Gilles Deleuze, hasta el poder actual que se ejerce en las sociedades occidentales, a partir de planteamientos de Lazzarato y Marina. El tercer punto que corresponde al tema **Arte y discursos de poder**, refleja en dos subcapítulos los vínculos entre poder-sujeto-cuerpo, instaurados en el ámbito de la práctica artística, se centra la atención en varios artistas contemporáneos a partir de los años sesenta, cuando el cuerpo del artista rompe con lo establecido para convertirse en un soporte real para exploración y creación artística.

En el capítulo titulado **Estudio de referentes** el trabajo se centra en un análisis de una selección de obras realizadas por Santiago Sierra, Marina Abramović, Jana Sterbak y Tamara Jacquin, que interesan principalmente por el modo de tratar la relación sujeto-poder-cuerpo.

El segundo bloque del presente trabajo, está dedicado exclusivamente al desarrollo de la práctica artística. En este bloque se presentan en capítulos y subcapítulos las obras: *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil*, la serie *Accesorio Cabezal para un Sujeto I y II*, *Jaula*, *Una Pieza Construida para Sujetar y Ser Sujetada por Dos Sujetos* y *La Trampa*. En cada subcapítulo se explica el planteamiento inicial, el análisis conceptual y los procedimientos creativos del proyecto.

El Trabajo Final de Máster finaliza con las conclusiones sobre la investigación realizada y la biografía con las fuentes de información utilizadas.

PARTE I: MARCO TEÓRICO

I. Revisión del poder desde Foucault hasta nuestros días

1. Breves notas sobre el poder y el sujeto

*El sujeto, sostiene, no es una sustancia. Es una forma, y esta forma no es sobre todo ni siempre idéntica a sí misma, [...] sino que tiene una historia.*²

La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad,

Michel Foucault

El hombre siempre ha sido atraído por el poder. El poder es medio fundamental para el control del hombre sobre el hombre. No sólo es una herramienta, sino un arma que le da poder y prestigio, derecho y posibilidad de gestionar la voluntad, las acciones y las vidas de los otros, “la capacidad de hacer real lo posible”.³ Como escribe José Antonio Marina: “Alguien nos controla y controlamos a alguien. Cuando comprendemos su ubicuidad, el poder se convierte en una clave para entender la experiencia humana”.⁴ La naturaleza omnipotente del poder está presente en todas partes, en la familia, en la escuela y en el lugar de trabajo, entre los estratos sociales y sobre todo, en el gobierno. Nadie puede escapar de su alcance. Incluso el poder, en su forma más pura, es un medio de autoafirmación e influencia, y por eso, es tan deseado. Es el deseo de dominar, de sentirnos dueños, de gobernar a los demás, enseñarles, gestionar su vida, aconsejarles o influir en ellos; “[...] el poder emerge en el circuito del deseo, forma parte de su dinamismo, de ahí su aspecto vital y encarnizado. Si no hubiera deseos, o, al menos, si no hubiera deseos encontrados, no existiría el poder”.⁵

2 FOUCAULT, Michel, *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*, diálogo con H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 de enero de 1984, p. 268, [consulta: 2015-11-17]. Disponible en: < <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2276/1217> >

3 MARINA, José Antonio, *La Pasión del Poder: Teoría y Práctica de la dominación*, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 13.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 16.

Este primer punto del presente trabajo, no pretende hacer una disección de todos los fenómenos del poder, sino delimitar los conceptos de poder y sujeto, tal y como se encuentran dentro de los análisis de Michel Foucault y José Antonio Marina. A partir de ello, se genera una reflexión sobre las distintas prácticas y discursos con los cuales el poder, nos atraviesa como sujetos. Como inicio, se tomarán los planteamientos teóricos de Foucault y su punto de vista sobre la constitución de los individuos como sujetos sociales. Posteriormente, se expondrán ciertas consideraciones de Marina en cuanto a la noción del poder, a partir de la intencionalidad que soporta cada una de las acciones humanas y como una conciencia de dominio.

Pero ¿por qué estudiar el poder?

Con el impresionante despliegue de los procesos globalizadores a día de hoy, se descubren las múltiples interacciones entre los diferentes caracteres de las esferas de la actividad humana. Se debe poner el acento, sobre todo, en las formas y los modelos en los que se camufla el poder, y en el impacto que tiene sobre los individuos sociales. Se trata de un estudio del poder, en el que el sujeto encuentra un puesto privilegiado. Hay que pensar la noción del poder en el contexto del sujeto, y su lugar en los múltiples núcleos conflictivos de la sociedad. Por lo tanto, se presta atención al cambio de estatus del sujeto, que se encuentra bajo la influencia de las interacciones de estos conflictos.

La mayoría de estas ideas encuentran puntos de inflexión con lo que plantea el filósofo Michel Foucault en sus trabajos. No es paradójico estudiar las tecnologías del poder y su impacto en el sujeto, debido a la genealogía que Foucault utiliza como método de razonamiento. El sujeto foucaultiano permanece encerrado en unas determinadas estructuras y sistemas institucionales, y desde ahí su expansión en todas las esferas de la vida de la sociedad. Define la necesidad de estudiar el poder generando una serie modos de subjetivación⁶ de la existencia humana, analizando ciertas maneras de objetivación que convierten los *individuos en sujetos*. Foucault explora las diversas formas de resistencia contra las relaciones de poder a través del choque de estrategias, poniendo en cuestión la condición del individuo. Y a partir de este análisis plantea, que hay luchas

⁶ La subjetivación es el término que se utiliza para referirse al proceso a través del cual nos constituimos como sujetos y manifestamos nuestra subjetividad. Este concepto problematiza la noción de identidad como un estado natural o dado, pero también como un lugar a donde llegar. La subjetivación designa un proceso y no una situación, o un estado, o un estatus o un principio del ser. Este proceso no es simplemente el de un llegar a ser sujeto, como si pudiera darse por entendido que sabemos lo que significa "ser sujeto". El capitalismo se ha definido a menudo como un «punto de subjetivación que constituye a todos los hombres en sujeto, pero unos, los capitalistas, son sujetos de enunciación, mientras que otros, los proletarios, son sujetos de enunciado sujetos a máquinas técnicas» (Deleuze y Guattari). [consulta: 2016-01-09]. La definición del término *subjetivación* está disponible en: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/subjetivacion>>

transversales que se oponen a los diferentes tipos de técnicas y formas de poder que se ejercen cotidianamente (esto se desarrollará más adelante en el texto), convirtiendo así al individuo en sujeto. Un sujeto que tiene dos propósitos:

1. es una entidad subordinada a otros a través de dependencia y control.
2. es una entidad adherida por la conciencia y la conciencia de sí mismo a su propia identidad.

Para determinar una cierta conceptualización del poder, se van a examinar una serie de características que lo conforman. Más adelante esto permitirá adquirir una conciencia del poder que se ejerce sobre el sujeto humano.

En primer lugar, la noción de sujeto manejada por Michel Foucault conduce a la idea del sujeto oscilando entre dos aspectos. Una en su aspecto productor y otra en su aspecto reproductor, constituidos por una amplia red de saberes y poderes. La problemática del concepto sujeto, en los trabajos del filósofo francés, muestra que él ya no trata el sujeto como auto consciente, es decir, como ser racional. Este sujeto foucaultiano está constituido como sujeto localizado y disciplinado; sujeto “sujetado” al control y la dependencia del otro, atravesado y constituido a partir de multifacéticas formas de poder.

Conviene prestar atención a la etimología de la palabra **sujeto**. Su origen proviene del latín *subjectus* ‘sometido’, ‘sujeto’, derivado de *subjicere* ‘poner debajo’.

Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), la palabra *sujeto* se expone como:

1. adj. Que está sujetado. La carga iba bien sujeta.
2. adj. Expuesto o propenso a algo.
3. m. Persona cuyo nombre se ignora o no se quiere decir.
4. m. cult. Asunto o materia sobre que se habla o escribe.
5. m. Fil. Soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser individual.
6. m. Fil. Ser del cual se predica o enuncia algo.

Tal y como se ilustra en la esfera de la filosofía, el concepto "sujeto" es el ser del cual se predica o anuncia algo. El sujeto filosófico actúa de acuerdo a su propia decisión y voluntad y es el protagonista de sus actos; por otro lado, está en condición de distinguir la realidad como objeto más allá de su conocimiento subjetivo. En cuanto a lo netamente filosófico, el DRAE define también la palabra *sujeto* como todo ser del cual se enuncia o predica algo; en tal acepción, es casi equivalente a objeto, con la cual asimilación se convierte en un "*sujeto objetivado*". También el mismo diccionario propone otras definiciones contradictorias aunque usuales de *sujeto* en cuanto al ámbito filosófico como al "espíritu humano" especialmente si se considera en oposición al mundo externo (objetivo) en cualquiera de las relaciones de sensibilidad y de conocimiento e incluso, como término de conciencia en oposición a sí mismo.⁷

Cabe señalar, en cuanto a la cuestión del sujeto, que el poder implica procesos de subjetivación que consisten en ciertas movilizaciones limitadas siempre subjetivantes de la voluntad, un actuar sobre las acciones. Foucault subraya que todos los tipos de subyugación son consecuencias de una amalgama entre procesos económicos y sociales como, las fuerzas del capital y consumista, la lucha de clases y estructuras ideológicas que determinan la constitución de la subjetividad.

Por ejemplo, en el artículo "El sujeto y el poder", se hace hincapié en dos significados de la palabra "sujeto": "sujeto a algún otro mediante el control y dependencia, y sujeto y atado a su propia identidad por una consecuencia o por el conocimiento [*knowledge*] de sí", confirmando que "ambos sentidos sugieren una forma de poder que subyuga y sujeta."⁸ Apoyándose en estas consideraciones, resulta que a la vez pertenecemos a estructuras que nos sujetan, y al estar sujetos, también nos sujetamos a nosotros mismos, con lo cual se constituye en objetividad del sujeto. Dicho en otras palabras: una vez aceptado nuestro estatus en la estructura, resulta que todos estamos sujetos a un sistema de organización y control social que nos objetiva. De este modo, se instituyen una serie de prácticas de interacción entre los sujetos, en función de roles que configuran un conjunto de "exigencias normativas que se aplican en la conducta de una categoría específica de personas en determinados contextos situacionales"⁹. Estos juegos de roles "establecen quién debe hacer cierta cosa cuándo y dónde debe hacerla".¹⁰

7 La definición de la palabra *sujeto* ha sido extraída de *Diccionario de la lengua española* [en línea], 23.ª ed., edición del Tricentenario, Madrid, España, 2014, [consulta: 2015-12-10]. Disponible en < <http://dle.rae.es/?id=YgC4A98> >

8 FOUCAULT, Michel, *El sujeto y el poder*, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 424.

9 VANDER, James, *Manual de psicología social*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1995, p. 272.

10 *Ibidem*.

En cuanto a la categoría de las estructuras del poder, Foucault se ubica cerca de una estructura más bien reticular que piramidal. Para él, en una determinada sociedad, cooperan varios poderes heterogéneos entre sí, que ejercen los individuos sobre las acciones de los otros, es decir, en las que el sujeto se convierte en un sujeto “sujetado” por el control y la dependencia del otro. En primer lugar, destaca la objetivación del sujeto de investigación o de producción. En segundo lugar, localiza la objetivación derivada de procesos divisorios (interior o respecto al exterior) del sujeto. Y por último, son las formas de objetivación de los propios seres humanos, el aspecto en que los últimos se reconocen a sí mismos como sujetos y toman conciencia como tales.

Para responder a las preguntas ¿cómo se ejerce el poder? y ¿en qué consiste su microfísica? Foucault menciona la necesidad de distinguir el concepto de poder “del que se ejerce sobre las cosas y proporciona la capacidad de transformarlas, usarlas o destruirlas”¹¹. De este modo, el poder surge a partir de capacidades propias del cuerpo que se transmiten a través de instrumentos externos y del juego de relaciones entre los individuos:

El poder, si se lo mira de cerca, no es algo que se divide entre los que lo ostentan y los que no lo tienen y lo sufren. El poder es y debe ser analizado como algo que circula y funciona —por así decir— en cadena. Nunca está localizado aquí o allí, nunca está en las manos de alguien. Nunca es una propiedad, como una riqueza o un bien.¹²

Queda claro que el poder proviene desde múltiples lugares y es un campo de juego de relaciones tensas, arraigadas en el conjunto de la red social, que llevan varios modos de subjetivación que transforman a los seres humanos en sujetos. Y como él enfatiza:

El poder no es algo que se adquiera, arranque o comparta, algo que se conserve o se deje escapar; el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias.¹³

Este poder no es estático, se encuentra en todos lados, se ejerce desde distintos puntos, y está en perpetuo movimiento. Compone un conjunto de relaciones complejas que no intentan generar equidad ni igualdad entre los sujetos, construyendo nuevas formas de adueñarse de los mismos. Las relaciones de poder constituyen al individuo en un sujeto

11 FOUCAULT, M., *op.cit.*, p. 428.

12 MARINA, J. A., *op. cit.*, p. 16.

13 FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber, Siglo XXI, Madrid, 1998*, p. 114.

objetivado porque se convierte en un efecto del poder y en elemento de conexión. Paradójicamente se forma la siguiente secuencia: el poder es capaz de ejercer sus fuerzas gracias al individuo que ha constituido.

Ahora bien, por su parte, José Antonio Marina, hace un tratamiento del poder que emerge en el circuito del deseo que se oculta tras los impulsos personales del sujeto. Va desdibujando los límites entre las nociones de “motivación de poder” y de la “motivación de logro”. Según el autor, el poder social (“transeúnte, dirigido a los demás”) y el poder autorreferente (“el poder dirigido a sí mismo”), son las dos bifurcaciones que constituyen el poder personal. Este último poder “es el sistema de las fortalezas personales, es la figura más originaria del poder, el origen de los demás”.¹⁴ El placentero aumento de poder es recíproco a la necesidad del ser humano por afirmación de su identidad como ser social, buscando continuamente distinguirse de los demás, ser independiente, autónomo y libre. El autor enfatiza:

[...] buscamos la competición con nosotros mismos o con los demás, porque triunfar nos proporciona un gran placer, y, en esta galopada ansiosa, algunos individuos consideran que dominar a otras personas es la acumulación del dinamismo afirmativo. En este punto cambia el sentido del impulso. El poder deja de ser expansión de la propia energía para convertirse en afán de dominación.¹⁵

En virtud de ello, se puede destacar que el poder es “la capacidad de realizar algo, la facultad de convertir en acto una posibilidad”.¹⁶ De manera general se trata de una acción realizadora; la capacidad de acción que es también la acción misma. Y como sentencia el filósofo: “En conclusión, tiene poder quien puede determinar, dirigir, decidir la acción de otra persona”.¹⁷ En el interior del tejido social el poder aparece como una ambigüedad de necesidad y amenaza que, “pone en marcha una historia del poder y de la obediencia, [...] no sólo como eje central de la historia política o de la historia social, sino también de la aventura metafísica del ser humano”.¹⁸ El poder dispone con una amplia gama de cosas, personas, posesiones llamados “recursos” necesarios para conseguir cualquier meta. Y considera la simbiosis de estos recursos como un “capital de poder”, el cual se convierte en un instrumento por quienes buscan dominar a los demás.

14 MARINA, J.A., *op. cit.*, p. 28.

15 *Ibid.*, pp. 17-18.

16 *Ibid.*, p. 27.

17 *Ibid.*, p. 31.

18 *Ibid.*, p. 40.

Marina como Foucault, también toca el tema del poder como relación. En sus análisis, localiza su idea en la relación de poder como una fusión de reciprocidad entre un sujeto que impone (el poseedor y ejecutor del poder) y otro que obedece (el sujeto sometido). Con esta determinación, por ejemplo, hace una interpretación de la aparición de la democracia y escribe: “Cada modo de ejercer el poder determina un modo de sometimiento, y lo mismo ocurre a la inversa. El sujeto subordinado puede acabar imponiendo un nuevo modo de ejercer el poder”.¹⁹ Lo que se constituye entonces, es una dominación que puede ser directa, (se ejerce a través de violencia), o indirecta, con un carácter más sibilino (se ejerce a través de un control psicológico). La primera práctica de dominación no deja ninguna opción al dominado, y en cuanto a la segunda, el dominado ni siquiera es consciente del ejercicio de poder que se realiza sobre el mismo.

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

2. Cuerpos disciplinados y subjetividades controladas

2.1. De las sociedades disciplinadas a las sociedades de control

[...] podría inferirse fácilmente que en tanto el sujeto humano está situado en relaciones de producción y de significación, está igualmente situado en relaciones de poder que son muy complejas.²⁰

El sujeto y el poder, Michel Foucault

El momento histórico de la disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. [...] El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explota, lo desarticula y lo recompone.²¹

Vigilar y castigar, Michel Foucault

Para comprender mejor cómo se establecen algunas estrategias de poder de la sociedad contemporánea y cómo este opera sobre la construcción de los cuerpos y las subjetividades, es necesario entonces, empezar por rastrear su historia, así como de las tecnologías, mecanismos, prácticas y saberes relacionados con él, para realizar algunas concreciones.

En sus estudios, Foucault señala, que desde la época clásica, se inauguró una especie de biopoder²² como “un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la

20 FOUCAULT, M., *El sujeto y el poder, op.cit.*, p. 422.

21 FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Siglo XXI*, Madrid, 2005, p. 126.

22 El concepto “biopoder” se introdujo por Michel Foucault en los años 70 del siglo XX para designar aquel régimen del poder formado al final del siglo XVIII, cuyo objeto fue la sociedad. El anhelo de gobernarla enreda los discursos de la medicina, derecho, demografía, estadística, economía, con las prácticas de la sanidad social, la policía, el cuidado de los nacimientos, la mortalidad, la aptitud para el trabajo, la longevidad de la vida, con las cuestiones de la sexualidad, la locura, la delincuencia, la migración, la estructura nacional, racial y étnica.

vida enteramente”²³, que constituyó un elemento esencial en el desarrollo posterior del capitalismo. Este poder sobre la vida, reemplazó al antiguo poder de las sociedades soberanas, para adentrarse en un nuevo tipo de sociedad -las sociedades disciplinarias- y se destinó a producir y administrar múltiples fuerzas que penetraban y actuaban en la vida de los individuos desde su interior. Aquellas formas de dominación tomaban el cuerpo como nuevo objeto de mira, constituyendo un nuevo modelo individuo social: el sujeto productivo.

A este respecto, Paula Sibilia establece algunos nexos cuando sostiene que “las vidas humanas se revisten y están constantemente atravesadas, de los modos más diversos, por los saberes y poderes que configuran una determinada época”²⁴, explorando estos numerosos modos, poderes, saberes, y prácticas, que atraviesan y constituyen a los individuos. Pues es importante indagar en la historia del desarrollo de estas estrategias de dominio, y de las resistencias a las mismas, para comprender mejor sus estructuras, de qué manera y cómo esas últimas influyen en la construcción de las subjetividades, tanto en el cuerpo individual, como en el cuerpo social.

Ahora bien, en el texto “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, Foucault señala que el biopoder, que se inició en el siglo XVII, se desarrolló en dos formas principales: la anatomopolítica y la biopolítica. Las ambas formas implicaban los dos polos de una serie de prácticas, mecanismos, saberes, discursos y dispositivos: no se restringen a un determinado objeto o campo de acción, sino que pueden encontrarse en todos los niveles del cuerpo social, y por consiguiente, ser utilizadas por instituciones diversas.

La anatomopolítica, la primera en desarrollarse, se centró en la idea de cuerpo como máquina y elaboró una serie tácticas que tenían como objetivo el arrancamiento de las fuerzas del cuerpo, el desarrollo de sus aptitudes a través de la educación, “el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos. Todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las *disciplinas*”.²⁵ Este cuerpo pasó a disposición de técnicas de encierro, en la cara de instituciones como la escuela, la prisión, la fábrica, el taller, el hospital, entre otras.

La segunda técnica de biopoder, la biopolítica, se desarrolló a mediados del siglo XVIII y se basó en la idea de cuerpo como objeto, punto de mira y terreno estratégico de poder, implicando una “serie intervenciones y controles reguladores” enfocadas en el “cuerpo-especie”, y “en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente que sirve de

23 FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, op. cit., p. 169.

24 SIBILIA, Paula, *El hombre posorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, 1ª ed., Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005, p. 198.

25 FOUCAULT, M., *loc. cit.*, p. 169.

soporte a los procesos biológicos”.²⁶ Se ocupa esta biopolítica de “la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar”²⁷. Por un lado, se constituye un impulso individualizador por parte de la anatomopolítica, y por otro un impulso masificador por parte de la biopolítica. En definitiva, las dos formas del poder ejercen diversas estrategias, técnicas y modos de control corporal, con el objetivo de que todos los cuerpos actúen y funcionen tal y como se desea.

Se pueden poner de relieve algunos puntos importantes en relación con el concepto foucaultiano de técnicas de poder. En primer lugar, se destaca el uso de las técnicas específicas en cuanto el propósito de ejercer poder, en este caso sobre el cuerpo. Las técnicas Foucault las define como “armas”, “puntos de apoyo” y “relés” (es decir, engranajes de relaciones de poder). A este respecto, la autoridad disciplinaria se describe más concretamente como “disciplinas”, es decir, como multitud de técnicas disciplinarias que están dirigidas para la asignación de un conjunto de objetos en un espacio, en función de un objetivo dado, en cuanto a un objeto determinado. En síntesis, el pensador francés determina las disciplinas como: “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas e imponen una relación de utilidad-docilidad”.²⁸

En segundo lugar, las técnicas de poder están intrínsecamente vinculadas a los objetos de manipulación. En el caso de los mecanismos disciplinarios estos objetos son el cuerpo, transformado a la vez en “objeto y objetivo de poder”. Una “transmisión” por la que el poder pasa a través del cuerpo como “punto de apoyo”. Este cuerpo no es un hecho primario, ni un conjunto indivisible, sino “multitud de elementos materiales”. Si se toma la idea de cuerpo hecho objeto de manipulación, se puede visualizar la siguiente imagen: la masa-cuerpo convertida en conjunto de objetos, (el objeto y objetivo de poder), se reparte en un espacio determinado y ejecuta órdenes determinadas para cumplir en un tiempo concreto los efectos útiles para el capital. En otras palabras, el objetivo de una técnica disciplinaria sobre un cuerpo determinado, constituye su presencia física. A partir de esta constitución, la realidad del cuerpo es inseparable de las operaciones disciplinarias y las relaciones de poder que se aplican sobre él.

En resumen, lo bosquejado a lo largo en la tesis de Foucault es que no hay presencia

²⁶ *Ibíd.*, p. 83.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, *op. cit.*, p. 126.

material del cuerpo más allá del impacto de las disciplinas. En este sentido, al analizar en términos de técnicas disciplinarias, significa que no podemos tener cuerpos en absoluto, sino corporalidades específicas, que son precisamente, pluralidad de elementos materiales en unión con el juego de las relaciones y las técnicas de poder. Por lo tanto, “la combinación de elementos materiales” que representa el cuerpo también funciona como múltiples dispositivos de poder (esto puede ser tanto un solo gesto o movimiento, como toda una “unión de fuerzas”). El cuerpo, conformado y atravesado por relaciones de poder y de dominación se vuelve en un *cuerpo dócil*: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”²⁹.

Dadas las condiciones que anteceden, es necesario distinguir entre técnicas y tecnologías; ya que Foucault utiliza invariablemente ambos términos, para pensar diferentes formas, métodos y mecanismos del ejercicio del poder.

El concepto de tecnología, se maneja como “tecnología política del cuerpo”, indicando un sistema de principios de objetivación, y los relacionados con los principios de dominio, control y opresión del cuerpo. La tecnología es un nombre que se puede dar a una compleja combinación de elementos de diferente orden, que por lo general se puede definir como el saber y la estrategia. Foucault define la tecnología política como una “disciplina”, pero no mostrándola como el trabajo de un sujeto en particular, sino todo lo contrario:

Indudablemente, esta tecnología es difusa, rara vez formulada en discursos continuos y sistemáticos; se compone a menudo de elementos y de fragmentos, y utiliza unas herramientas o unos procedimientos inconexos. A pesar de la coherencia de sus resultados, no suele ser sino una instrumentación multiforme. Además, no es posible localizarla ni en un tipo definido de institución, ni en un aparato estatal. Estos recurren a ella; utilizan, valorizan e imponen algunos de sus procedimientos. Pero ella misma en sus mecanismos y sus efectos se sitúa a un nivel muy distinto.³⁰

De este modo, Foucault ya no ve las tecnologías de poder como “estructuras rígidas e inmóviles” y revela su movilidad permanente, debido a que las tecnologías de poder no dejan de mutar bajo la influencia de numerosos factores. Este es el particular ángulo de visión propuesto en las tecnologías biopolíticas:

²⁹ *Ibid.*, p. 125.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

En primer lugar, la escala del control: no estamos en el caso de tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales, como si fuera una unidad indisoluble, sino de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo.³¹

El biopoder, en las sociedades disciplinarias, evoca entonces una simbiosis formada por técnicas, mecanismos, dispositivos y saberes, que moldean y disciplinan los cuerpos individuales. Por su parte, la política acoge la vida a la vez como objeto y sujeto y dirige el comportamiento de las poblaciones constituyendo un régimen de normalización.

A partir de lo examinado hasta aquí se puede destacar que la unión entre tecnologías disciplinarias y biopolíticas constituye “un poder esencialmente normalizador”³² en las sociedades disciplinarias, donde entran en juego una serie de mecanismos complejos de reguladores y correctivos de la norma que se aplican a todos los cuerpos. “Una sociedad normalizada, fue el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida”.³³ Todos estos efectos políticos entre normas y técnicas de biopoder tienen repercusión tanto en la noción de vida, como en la formación de los cuerpos y las subjetividades. Un cuerpo normativizado es el cuerpo cuya conducta está en conformidad con el orden y las reglas dictadas por una estructura de poder superior.

Ahora bien, desde la segunda mitad del siglo XX este régimen político en las sociedades disciplinarias, está cambiando con una serie de reajustes en los dispositivos de encierro y en la gestión de la vida. Este cambio causó el impulso de nuevas fuerzas y nuevas relaciones de poder. En la época del capitalismo financiero “la población empieza a considerarse no sólo como un ser biológico, sino también desde el punto de vista de sus opiniones”³⁴, o dicho de otra manera, la opinión pública aparece como protagonista en la construcción de los nuevos cuerpos y de las nuevas subjetividades. El cuerpo deja de percibirse únicamente como un instrumento de trabajo y se le ve como medio de comunicación. De esta forma, se crea un nuevo tipo de subjetivación justificada en la flexible modelación de individualidades diferenciadas, y deja a un lado la noción de la norma homogeneizadora y configuradora de tipologías. “[...] Podríamos concluir que el

31 *Ibíd.*, p.125.

32 FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, *op.cit.*, p. 86.

33 *Ibidem.*

34 D’OTTAVIO, Adriana, *Vida y política en el biopoder contemporáneo: relatos (auto)biográficos como dispositivos de subjetivación*, Michel Foucault y la actualidad de los dispositivos de poder, XI Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, 2015, p. 10.

capitalismo tiene el imperativo, antes de producir cosas, de producir sujetos, públicos y formas de vida”.³⁵

Después de la Segunda Guerra Mundial se empezó a gestar un nuevo tipo de sociedad de tránsito de las ‘disciplinas’ al ‘control’, nombrada por Gilles Deleuze bajo el concepto *sociedades de control*. Se designa el nuevo tipo de formación social, el cual aparece como un nuevo régimen de poder y de saber, basado en la idea de la multiplicidad. “Una de las innovaciones teóricas más importantes concierne a la cuestión de la multiplicidad: los individuos y las clases no son sino la captura, la integración y la diferenciación de la multiplicidad.”³⁶ Esta nueva sociedad que reemplaza la sociedad disciplinaria, sustituye la vieja lógica mecánica y da la bienvenida a las modalidades digitales, cuya forma de control pasa a ser el sistema numérico. Paula Sibilía esboza la imagen del nuevo paradigma social de esta manera:

A medida que pierde fuerza la vieja lógica mecánica (cerrada y geométrica, progresiva y analógica) de las sociedades disciplinarias, emergen nuevas modalidades digitales (abiertas y fluidas, continuas y flexibles) que se dispersan aceleradamente por toda la sociedad. La lógica de funcionamiento vinculada a los nuevos dispositivos de poder es total y constante, opera con velocidad y en corto plazo. Su impulsividad suele ignorar todas las fronteras: atraviesa espacios y tiempos, devora el “afuera” y fagocita cualquier alternativa que se interponga en su camino. Por eso, la nueva configuración social se presenta como totalitaria en un nuevo sentido: nada, nunca, parece quedar *fuera de control*. De ese modo, se esboza el surgimiento de un nuevo régimen de poder y saber, asociado al capitalismo de cuño postindustrial.³⁷

Sin embargo, el responsable de dirigir las políticas del biopoder se encuentra cada vez más ligado en la cara del control que elude la idea de totalidad cerrada: “Los encierros son *moldes* o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una *modulación*, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto”³⁸, ejerciendo sus fuerzas de

35 TORRES, Ivan Pincheira, «Disciplina, Biopolítica y Noopoder. Acerca de los actuales procesos de constitución de subjetividad», *Otros Logos*, Revista de estudios críticos [en línea], Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Universidad Nacional del Comahue, Argentina, Año I. Nro. 1, diciembre de 2010, p. 151, [consulta: 2016-04-23]. Disponible en: <<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/>>

36 LAZZARATO, Maurizio, *Políticas del acontecimiento*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2006, p. 81.

37 SIBILIA, P., *op. cit.*, p. 27.

38 DELEUZE, Gilles, «Post-scriptum sobre las sociedades de control», *Polis* [en línea], 2006, Nro. 13, Publicado el 14 agosto 2012, [consulta 2016-05-15]. Disponible en: <<http://polis.revues.org/5509>>

manera mucho más ubicua y desde múltiples puntos de de intersección. “El control se superpone a la disciplina”³⁹, y junto mano a mano con el capitalismo, dirigen su dominio a partir de la dinámica de la diferencia, por medio de variación, repetición y modulación⁴⁰ continuas produciendo sujetos y objetos en variación continua. De acuerdo a Deleuze, en las sociedades de control “Ya no estamos ante el par “individuo-masa”; los individuos han devenido “*dividuales*” y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o “*bancos*”.⁴¹

2.2. El aspecto del poder actual

*Mientras más me adentro en mi investigación, más convencido estoy de que la formación de los discursos y la genealogía del saber deben ser analizadas no a partir de tipos de conciencia, modalidades de percepción o formas ideológicas, sino más bien como tácticas y estrategias del poder.*⁴²

Dits et écrits, Michel Foucault

En este punto, el análisis centra la siguiente cuestión, ¿qué tipo de poder se ejerce en la esfera de nuestra actualidad? Si lo planteado en los párrafos anteriores examina la trayectoria de algunas estrategias, de cómo se ha ejercido el poder hasta hace un siglo, las siguientes reflexiones, se dirigen a concretar el tipo de poder que se ejerce en nuestra época *neoliberal*, marcada por la hegemonía a nivel mundial, que lleva celebrando desde hace mucho tiempo un triunfo de larga duración del capitalismo y el socialismo en la faceta de la reproducción sobre la diferencia.

En primer plano, las estrategias que destacan por su potencial, como instrumentos fundamentales de ejercicio de control, son apropiadas por los discursos del “poder blando” (*soft power*).⁴³ Estos discursos forman una serie de terrenos y redes de

39 LAZZARATO, M., *op.cit.*, p. 89.

40 El concepto “modulación”, se utiliza tanto por Deleuze, como Foucault, en relación de los derechos, de las normas, de los reglamentos, y por una modulación de las maneras de ejercer el poder sobre los individuos (los dispositivos disciplinarios, de seguridad, de soberanías) que se adapta y favorece a una segmentación “suave” de la población.

41 DELEUZE, G., *loc. cit.*, p. 7.

42 FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Vol. III, Gallimard, París, 1998, p. 39.

43 Por primera vez el concepto “poder blando”, en su significación de recurso de autoridad política específica, comienza a emplearse desde el politólogo estadounidense y especialista en el campo de las relaciones internacionales, Joseph

comunicación que hacen posible un cambio significativo de la conciencia de la masa, en el que “las proposiciones de la instancia de poder son percibidas por los sujetos como interna, deliberada y libre elección, y así también, como intención de identidad”⁴⁴. En el núcleo de este tipo efectos “delicados” están los mecanismos de espectáculo político, en un nivel cultural-individualista y mercadotecnia-comercial.

José Antonio Marina construye una visión sobre cómo operan los mecanismos del poder blando y encuentra la respuesta en el acto de intervención de las creencias por medio de los deseos, y destaca dos maneras fundamentales para realizar esto. En primer lugar, hay que despertar un deseo o una necesidad. Y en segundo lugar, debe aparecer alguien para satisfacer estos deseos o necesidades, como un poseedor de poder.

La esencia de las diversas políticas y prácticas de poder blando es “la gestión discursiva en los espacios simbólicos de la política”⁴⁵, y se encuentra, ante todo, en las flexibles estructuras mentales de la conciencia de las masas: la percepción pública, las preferencias, aficiones, entretenimiento, experiencias, sueños, ideales, miedos. Marina señala “[...] el control se hace a través de la mente del dominado” (la masa social), y “se actúa estratégicamente para inducir en él un comportamiento... El poderoso pretende convertir al individuo en un sujeto dócil, obediente, sumiso”⁴⁶, mediante un “*control mediato*”. El autor escribe: “Hay un poder duro, cuya presencia es ominosa, y un *soft power*, cuya acción tal vez no sea percibida por el sometido, que hasta puede aceptarla como impulso propio”.⁴⁷ Este es el poder blando, el motor de nuestra sociedad occidental. Un fenómeno intangible que se ejerce a través de formas y prácticas simbólicas de posicionamiento mental y del comportamiento del sujeto en diferentes jerarquías sociales. Este tipo de poder tiene la capacidad de formar, retener y reproducir maneras de legitimación no oficiales, como la lealtad, el consentimiento, el reconocimiento, la identidad.

En la sociedad posmoderna, se forma con regularidad la idea de la sociedad como “sociedad del conocimiento” y “sociedad de la información” en la que se desarrollan diferentes nociones sobre el poder blando. Por una parte, en la “sociedad del conocimiento” el poder suave aparecerá como conocimiento del tipo *know how*, es decir, las competencias en forma de experiencia y habilidad. Por otra, en las teorías de

S. Nye - Junior (Joseph S. Nye, Jr.). El término tiene origen a partir de 1991, pero la idea es de los años 70 del siglo XX. Nye explica el “poder blando” en comparación con los métodos tradicionales “duros” de la influencia política.

44 IVANOV, Ivan, *Меката власт в постмодерното общество* [El poder blando en la sociedad posmoderna], Vol. XIX D, Anual de Universidad de Shumen, Shumen (BG), 2015, p. 451.

45 Aquí, los espacios simbólicos de la política se entienden bajo la noción *política simbólica* y el uso de los recursos simbólicos del poder; ciertos modos de interpretación de la realidad con el propósito de identificación y consolidación de la configuración específica de las relaciones de poder.

46 MARINA, J. A., *op.cit.*, p. 66.

47 *Ibid.*, p. 38.

“la sociedad de información”, se pone el acento sobre las tecnologías de comunicación, que producen no tanto competencias, sino embalajes de información en múltiples contextos.

Según los análisis de Mauricio Lazzarato, hoy día el “poder blando” gestiona su potencial a distancia sobre una masa dispersa de corporalidades y espíritus que interactúan simultáneamente. De tal manera, “[...] serán las nuevas tecnologías de acción a distancia los medios fundamentales de captura de la multiplicidad de subjetividades que se desenvuelven, e influyen unas a otras, en un espacio abierto”⁴⁸. El horizonte de las nuevas relaciones de poder se caracteriza, en primer lugar, con el poder que se ejerce a través de la implicación de las nuevas técnicas, bajo la forma de las tecnologías de acción a distancia (muy propio del *soft power*). En segundo lugar, lleva consigo una nueva institucionalidad instaurada por la opinión pública y la inteligencia colectiva. Según Lazzarato:

Un moldeado de cuerpos, asegurado por las disciplinas (prisiones, escuelas, fábricas, etc.); a la gestión de la vida, organizado por el biopoder (Estado de Bienestar, políticas de salud etc.); a la modulación de la memoria de las potencias virtuales regulada por la noo-política (redes hertzianas, audiovisuales, telemáticas y constitución de la opinión pública, de la percepción y de la inteligencia colectiva). Sociológicamente tendríamos esta secuencia: clase obrera (como una modalidad de encierro), la población y los públicos.⁴⁹

El apogeo del Estado de Bienestar “corresponde a un reajuste de los dispositivos de encierro y de gestión de la vida, bajo el impulso de nuevas fuerzas y nuevas relaciones de poder”.⁵⁰ En virtud de ello, el objeto de los planteamientos de Lazzarato dirige hacia la aplicación de las nuevas tecnologías de biopoder de las subjetividades, las *noo-políticas*. Estas políticas blandas son entendidas como un modelo de construcción del sujeto modulado por las creencias, deseos y pasiones a través de las máquinas semióticas, donde la atención del poder se centra en la memoria del sujeto. “La noo-política se ejerce sobre el cerebro, implicando en principio la atención, para controlar la memoria. La modulación⁵¹ de la memoria sería entonces la función más importante de la noo-

48 TORRES, I. P., *op.cit.*, p. 157.

49 LAZZARATO, M., *op.cit.*, pp. 100-101.

50 *Ibid.*, p. 91.

51 Lazzarato, usa el concepto modulación, para revelar los procesos y las técnicas de poder como: captura, control y regulación de la acción a distancia de la memoria y atención, a través de los flujos de deseos y de las creencias que circulan en la cooperación entre cerebros.

política”⁵²

Apoyándose en las concepciones citadas anteriormente en el texto significa, que la nueva imagen del poder social está descentrada, modificada y descompuesta, focalizada en el eje de la información, la memoria, la comunicación, etc., como el lugar estratégico para el control del proceso de constitución del mundo social. Por lo tanto, el aspecto del poder actual se constituye por una especie de tecnología, que implica las características inmateriales de los individuos: su atención, su memoria, en fin, su cerebro.

Las clasificaciones de los sujetos se vuelven plásticas, ajustables y fluctuantes, reemplazando las viejas categorías irreductibles y rígidas. Más que una sociedad normalizada, se trata ahora de “la proliferación de los mundos posibles como ontología de nuestra actualidad”⁵³. Las estrategias de dominio aplicadas en las sociedades occidentales actuales se distribuyen directamente por los cerebros. Marina por su parte, confirma lo mismo cuando se apoya en las palabras de Bertrand Russell sosteniendo que “la opinión es omnipotente y que todas las demás formas de poder derivan de ella”.⁵⁴ A partir de ahí “serán las funciones cognitivas las que se ubicarán al centro de las contemporáneas mecanismos de control”⁵⁵ como la nueva base productiva y de valorización.

52 LAZZARATO, M., *op. cit.*, p. 100.

53 *Ibid.*, p. 88.

54 MARINA, J. A., *op. cit.*, p. 95.

55 *Ibidem.*

3. Arte y discursos de poder

3.1. La dualidad poder-cuerpo

Cada individuo posee un cuerpo irremplazable, mediador necesario en todas nuestras relaciones con el mundo, [...] interlocutor activo y exigente de nuestra existencia. Se ha dicho muchas veces que somos lo que somos gracias al cuerpo que nos sustenta. Ser (existir), en suma, es tener cuerpo.⁵⁶

Corpus Solus, Juan Antonio Ramírez

La parte esencial; se debe, me parece, comprender a partir de la instauración de un poder que se ejerce sobre el cuerpo mismo. Lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes.⁵⁷

Microfísica del poder, Michel Foucault

En las páginas precedentes se ha llegado a entender que la noción del poder es subjetiva (sin olvidar que siempre está sujeta a las relaciones de poder) y crea una dependencia asimétrica creada por el sistema de valores de los sujetos subordinados: sus creencias, percepciones, actitudes, normas compartidas, etc. El sujeto y su imagen quedan

⁵⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 13.

⁵⁷ FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*, 2ª ed., Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979, p. 156.

modificados y perturbados por la fuerza del poder. Así que, la potencia del poder se ejerce por parte de un “sujeto superior” que tiene la capacidad de controlar algo que otro “sujeto inferior” valora, de manera que el primero se convierte en el agente más poderoso. En esta dinámica de roles intercambiables entre los sujetos, se forma la relación dominante – dominado. Esta relación se puede establecer entre los recursos subjetivos, como las habilidades individuales, técnicas, capacidades, aptitudes, relaciones sociales, orientaciones socio-culturales, etc., como los recursos objetivos: objetos materiales, medios de producción, mercancías, entre otros.

En este punto, el objetivo es insertar la idea del cuerpo como objeto y resistencia de las relaciones del poder. Para ello, el trabajo se va a enfocar en los vínculos de arte-cuerpo-poder, rastreando aquellas prácticas artísticas en las que se devela el cuerpo y su corporalidad como ejes transversales del poder. El cuerpo actúa como un tornasol que filtra las relaciones y el impacto del poder. Sobre el cuerpo siempre permanece la huella del impacto del poder y debido a esto, el artista utiliza el cuerpo del sujeto, como una paleta para mostrar metafóricamente la relación poder-libertad.

Ahora bien, la dualidad poder-cuerpo se expondrá, a lo largo de este punto, como una relación significativa que ocupa el campo de la producción artística. Son numerosas las teorías dirigidas hacia dicha relación por lo que la visión sobre esta problemática se basará principalmente en los escritos de Michel Foucault. De hecho, en el punto *Cuerpos disciplinados y subjetividades controladas*, se han revisado brevemente algunas nociones, del filósofo, sobre los vínculos instaurados por las relaciones del poder y el cuerpo. En dicho análisis, se ha desvelado el cuerpo sumergido en las estructuras reticulares de la sociedad, en las que establece relaciones con otros cuerpos:

[...] el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.⁵⁸

58 FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, op. cit., p. 32.

Y precisamente, estas son las “relaciones de poder” que han conformado al nuevo individuo social: el sujeto sumiso. Desde esta óptica, el sujeto cuenta con un cuerpo, que está percibido como una implantación directa en las relaciones de poder, sin ninguna salida de ellas. Se podría llegar a pensar que el cuerpo y su materialidad pasan a ser una pertenencia de la jaula omnipresente construida por el poder, convirtiendo al sujeto en su presa: “Este poder, los invade, pasa por ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos”.⁵⁹ El cuerpo solamente puede actuar dentro estas relaciones, y justo aquí, se abre la única forma de escape. El propio cuerpo se transforma en resistencia. Y como enfatiza José Miguel Cortés: “el cuerpo presentado por Foucault es una metáfora de la encarnación del poder; una materialidad que actúa como fuente y objetivo del poder”.⁶⁰

3.2. El cuerpo en el arte como soporte representativo de las relaciones de poder

A lo largo de la historia del arte el cuerpo humano siempre ha sido un campo de exploración, investigación y punto de referencia del discurso artístico. Aunque esta investigación, no pretende ser exhaustiva en el estudio de este campo, es imprescindible realizar una breve revisión de las principales vanguardias históricas del siglo XX.

Representar el cuerpo moderno no es, simple e ingenuamente, servirse de una realidad libre, del todo emancipada. Más bien, y como lo muestra el arte del siglo XX, se trata de escenificar, simultáneamente, la crisis de la psique (el inconsciente), la crisis de la figuración (el cubismo), y la crisis de la respetabilidad (dadaísmo); en definitiva, la crisis de la dignidad (las muertes en masa a causa de la guerra, la humillación política, el genocidio). La imagen-cuerpo moderna, en el nivel de la materia, es un soporte de la catarsis. En ella se recrea el examen pasional de una tensión dolorosa e irresoluble entre el cuerpo y el pensamiento del cuerpo.⁶¹

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 33.

⁶⁰ CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 35.

⁶¹ ARDENNE, Paul, «Figurar el humano» en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Editorial CENDEAC, Murcia, 2004. p. 37.

Tanto la Vanguardia, como su predecesor, el Modernismo, estaban dirigidos a la transformación radical de la conciencia humana por medio del arte y de la revolución estética, para reemplazar la decadencia espiritual en la sociedad de entonces, aunque con estrategias diferentes. La estrategia artístico-utópica vanguardista era demasiado radical por su carácter anarquista-rebelde. En desacuerdo con lo establecido, como a la belleza resistente a la inmutable existencia materialista, los artistas introdujeron en su imagen, la materia áspera de la vida. Todo aquello que planteaban era una rebelión contra la modernidad. Contra el arte moderno, su estética y los establecidos principios singulares de la construcción de las obras, los valores estéticos y los códigos artísticos. Una aguda crítica de la modernidad social y política, que había puesto en plena crisis al sujeto atravesado por los infinitos conflictos de la revolución industrial y sus consecuencias. Fueron aquellos artistas los que marcaron el camino del arte occidental, desintegrando la vertiente académica anquilosada, para descubrir el potencial emocional que llevaban en su interior.

Los acontecimientos históricos que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, han traído gradualmente una desacralización de los valores humanos, las personas se convirtieron en seres capaces de “fabricar su destino y de decidir la forma y el sentido de la sociedad”.⁶² El cuerpo volvió la espalda al discurso sagrado del pecado de la carne, y pasó a ser objeto del discurso científico a través de apropiados regímenes de saber. Esta ruptura causó una secularización del cuerpo y llegó a la conclusión de que era una nueva materia que apareció como un “constructo socio-cultural”, y que sirvió como base para manipulación.

Tal y como indica José Miguel Cortés en su libro *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*:

El cuerpo es una construcción social y cultural. Con el apogeo de la burguesía se va a propagar la visión de un mundo que pone en el centro al individuo. Esta concepción se basa en un modelo de posesión del cuerpo que se desarrolla a partir del Renacimiento. El individuo, con el nuevo *status* económico emergente, empieza convertirse en un ser autónomo en sus elecciones y valores [...] La noción moderna del cuerpo supone una ruptura del individuo con lo colectivo y el cosmos a través de un tejido de correspondencias.⁶³

62 CORTÉS, J. M., *op. cit.*, p. 29.

63 *Ibidem*.

Desde entonces, con la influencia de esta idea antropocéntrica, el individuo y su cuerpo entran en un campo de diversas estrategias, dominantes de las relaciones de poder siempre cambiantes. En base a estas relaciones y con el cambio de paradigma del individuo “esta estructura individualista convierte al cuerpo en el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y su libertad, el objeto privilegiado de una elaboración y de una voluntad de dominio”.⁶⁴ En el siglo XX y siglo XXI, después de dos guerras mundiales devastadoras, esta idea continúa intensificándose. El cuerpo se considera un ente aislado, una invención cultural que tiene significativas implicaciones políticas, una substancia en pertenencia a un conjunto de reglamentaciones sociales y económicas. Una vez ha caído en la trampa del poder, comienza a sufrir mecanismos de control y dominio sobre lo corporal. O dicho de otra manera, el cuerpo está perpetuamente atravesado por las “normas” impuestas por la sociedad, que operan su conducta en todas las dimensiones de su existencia. En resumen, “el cuerpo va a ser reducido a simple volumen, [...] y pasará a ser la propiedad del hombre y no su esencia”⁶⁵ como mera superficie carnal.

En respuesta a estas circunstancias los artistas han incorporado el cuerpo como un nuevo código en su práctica y como una nueva escala para medir la realidad social, y sus lógicas fragmentadas y pluralizadas. En este tipo de prácticas artísticas el cuerpo del artista aparece fuera de las simples funciones de representación, y como una representación simbólica; un instrumento, herramienta y medio de la actividad artística, en respuesta directa a la realidad y las relaciones entre los sujetos. El cuerpo del sujeto es un producto del campo social y el cuerpo del artista es al mismo tiempo la metáfora de este campo social. Utilizando el cuerpo como un instrumento de actuación, el artista describe las dinámicas y procesos típicos del tiempo en el espacio social de manera creativa, directa e inequívoca. En este sentido, José Miguel Cortés reflexiona que:-

El sujeto no es una sustancia ni un principio a *priori*, es un acontecimiento (muchas veces inasible) que tiene lugar, o no, en unas condiciones determinadas. Es, por tanto, necesario promover una nueva concepción del sujeto como subjetivación del cuerpo y, mostrar toda esa parte del cuerpo del que sólo la memoria conserva la huella.⁶⁶

64 LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2006, p. 14.

65 CORTÉS, J. M., *op.cit.*, pp. 29-30.

66 *Ibid.*, pp. 42-43.

Esta aceptación puede indicar que las relaciones del poder dejan huellas en los cuerpos a través de directos o indirectos influjos sobre el cuerpo. Este factor clave introduce la idea del cuerpo como soporte creativo que empieza a utilizarse de maneras muy diversas en la práctica artística. Cada vez, con más fuerza se llega a considerar que el cuerpo podría ser manipulado igual que un objeto, lo que provoca inevitablemente reacciones por parte de los artistas que no se quedan ajenos a la nueva subjetividad del cuerpo.

Todas estas problemáticas provocan diferentes manifestaciones artísticas, sobre todo desde la década de los 60, que integra al cuerpo en el proceso creativo. La *performance*, el *body art* y el *happening*, “sacan” el cuerpo de la imagen para introducirlo en una nueva dimensión “estableciendo relaciones estéticas completamente nuevas entre el objeto de arte, el artista y el público”.⁶⁷ En las palabras de Paul Ardenne, se revelan estas nociones cuando enfatiza que: “el hecho de “experimentar” el cuerpo conduce al artista a modificar la relación entablada con la imagen que, para algunos y algunas, llega a convertirse en una superficie inútil.”⁶⁸ Estas prácticas convierten el cuerpo en sujeto y objeto del acto artístico: objeto porque “el material de trabajo” es el propio cuerpo del artista y sujeto, porque todo lo que hace se deriva de sus propias decisiones e ideas.

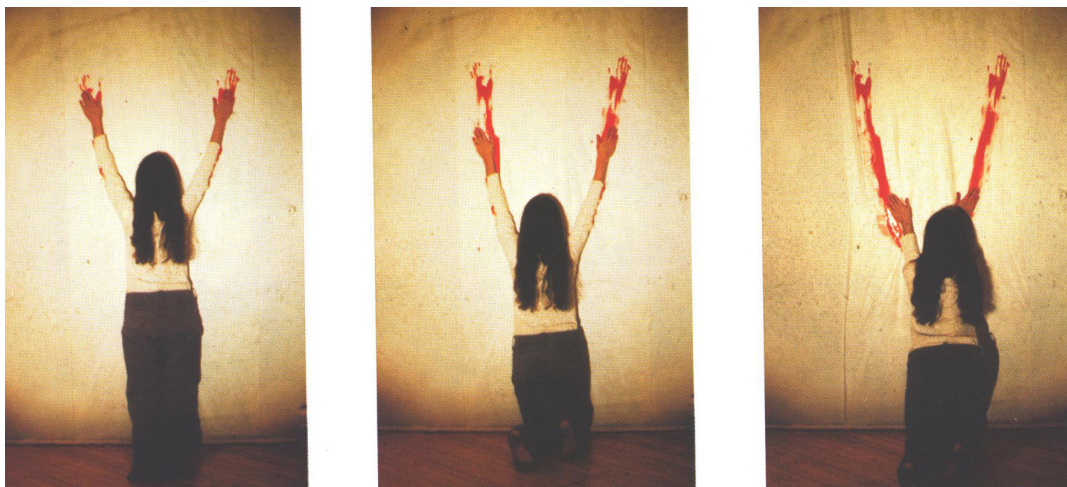


Fig.1. Ana Mendieta, Sin título (Huellas de sangre), 1974, fotogramas de la *performance* realizada sobre una tela con sangre.

Estos factores fundamentales generan diversas estrategias que toman el cuerpo como terreno y lugar, sobre el que se exhiben ideas: el cuerpo como modo de conexión entre lo corporal y lo espiritual, el cuerpo mediador de las percepciones, el cuerpo como límite, o el cuerpo como resistencia física, entre otras. Son muchos los artistas que

67 POPPER, Frank, *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid, 1980, p. 9.

68 ARDENNE, P., *op.cit.*, p. 42.

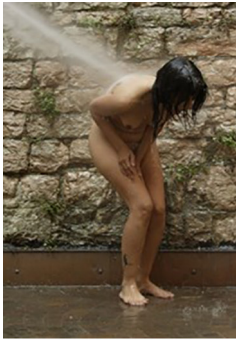


Fig.2. Regina José Galindo, *Limpieza social*, 2006, archivos fotográficos de la performance.

utilizan el cuerpo como soporte para vislumbrar los efectos del poder, y son muchas las formas que utilizan para hacerlo. Sin embargo a continuación se van a ejemplificar unos que han resultado especialmente significantes durante el proceso de la investigación.

Artistas que han generado y generan reivindicación social del sujeto y su cuerpo, se muestran, por ejemplo, en el terreno del arte feminista.⁶⁹ Algunas obras realizadas por Ana Mendieta [1], y Regina José Galindo [2] planifican, de un modo metafórico, localizar la presencia del poder para neutralizarla. Estas artistas se enfrentan al público con temas políticos y utilizan su cuerpo como un territorio y lugar de encuentro entre las relaciones del poder y la resistencia. Sus acciones exponen claramente este punto de inflexión entre el poder y la oposición. Sus *performances* llegan a penetrar en el núcleo de las controversias sociales, confrontándonos de manera explícita con los sistemas de dominación.

El cuerpo del artista se transforma en un vehículo de mensajes que expresa en voz alta la omnipresencia de la docilidad-utilidad del individuo; un binomio clave que sostiene la red de las fuerzas de poder.

El cuerpo se utiliza como un lugar que puede ser penetrado y puede penetrar en espacios colectivos, y transformarlos. [...] Lo que se considera aceptable en este lugar da una idea de los límites físicos del cuerpo, así como de las limitaciones sociales que constriñen su comportamiento. [...] Lo que inflige al cuerpo del artista se convierte en una metáfora de lo que se inflige en al cuerpo social o colectivo: el cuerpo del artista se convierte en un símbolo".⁷⁰

69 Hay que mencionar que este estudio no pretende de adentrar en un análisis profundo del movimiento feminista, sabiendo que este es un tema muy amplio y complejo. Las siguientes artistas han sido escogidas para ejemplificar la idea del cuerpo resistencia. El movimiento feminista es, sin ninguna duda, emblema de la lucha para el acceso pleno a la dignidad humana.

70 AA.VV., *El cuerpo del artista*, Phaidon, Hong Kong, 2006, p. 114.

Otras dos artistas que destinan algunos de sus proyectos a evidenciar los tenaces mecanismos del poder, son Gina Pane [3] y Marina Abramović [4]. Exhibiendo sus cuerpos en muchas ocasiones en situaciones extremas, ellas se ubican en la raíz del problema y toman su lugar en oposición, luchando simbólicamente contra la violencia física y la represión socio-cultural y política.



Fig.3. Gina Pane, *Action escalade non anesthésiée*, 1970-71, fotografía en B/N y estructura metálica, 323 x 320 x 23 cm.

Sus cuerpos catárticos, manifiestan el sometimiento y la sumisión del sujeto, enzarzado en las limitaciones y las jerarquizaciones impuestas por la sociedad que pretenden clasificar, corregir, controlar y normalizar el cuerpo. Para estas artistas la herida se convierte en una huella y memoria de la existencia del cuerpo real. El dolor trae a la superficie “un efecto purificador, lo único capaz de llegar a esta “sociedad anestesiada”.⁷¹



Fig.4. Marina Abramović, *The lips of Thomas*, 1975, registro fotográfico a color de la performance, colección de Sean Kelly Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

⁷¹ AZNAR ALMAZÁN, Sadrario, *El arte de acción*, Nerea, Madrid, 2000, p. 68.



Fig.5. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion 6*, 1966, acción registrada en fotografía.

Los cuerpos catárticos y heridos, están presentes, sin duda, y en las acciones del Accionismo vienés. Las prácticas corporales de Rudolf Schwarzkogler [5] y Günter Brus [6] son un evidente ejemplo de la “tensión extrema del sujeto que asiste a las alteraciones formales de un cuerpo”⁷² que está constantemente dominado por las estructuras del poder, intentando penetrar en la psique humana. Representando sus cuerpos de una forma extremadamente agresiva y violenta, estos dos artistas llegan a trascender, mostrando un reflejo de su interior vulnerable y olvidado.



Fig. 6. Günter Brus, *Walk in Vienna*, 1965, acción registrada en fotografía, Museum of Modern Art Ludwig Foundation Vienna, Austria.

72 SOLANS, Piedad, *Accionismo vienés*, Nerea, Madrid, 2000, p. 42.

En este mismo sentido, encuentran lugar una serie de artistas búlgaros que han utilizado sus cuerpos como un “campo de batalla”, lugar de acciones y terreno de manifestación artística para reflexionar y cuestionar la realidad socio-política durante un periodo tenso, dinámico y lleno de temblores políticos llamado “transición”.⁷³ En una respuesta directa frente los cataclismos dramáticos y la crisis del poder, destacan los proyectos *Rojo I* (1991) de Venzislav Zankov [7] y *Happy New Year* (2007) de Anton Terziev [8]. En la acción *Rojo I*, Zankov usa su cuerpo y su sangre para expresar una ciudadanía activa estableciendo una crítica de la política social y cultural en curso.

En el colapso de los valores y sistemas, la única presencia del artista es de estar desnudo y en sangre. [...] Vasos vacíos para celebrar la democracia se llenan de sangre. La sangre se derrama sobre el mantel blanco. La nieve se vuelve roja, empapada con la sangre. Un muelle de cama. Instrumentos quirúrgicos sobre ella. La manchada de sangre ropa blanca del hombre se tira allí. El artista queda desnudo. Derrama con la sangre su cuerpo y cae sobre la nieve. El vapor sale de su cuerpo ensangrentado.⁷⁴



Fig. 7. Venzislav Zankov, *Rojo I*, 1991, archivos fotográficos de la performance, Sofía, Bulgaria.

73 El “período de transición” en Bulgaria abarca los procesos de cambio que comenzaron antes de 10.11.1989, tanto en la vida política, como en la cultura bajo la influencia de la Perestroika, que se ejecutaba en la entonces Unión Soviética. El fin formal del “período de transición” fue marcado por la adhesión de Bulgaria a la Unión Europea el 01.01.2007, cuando el país se reconoció como jurídico y democrático, con un sistema multipartidista, con una gestión y la economía de mercado sostenible. Las reacciones artísticas durante este periodo se podrían denominar como arte inmediato y directo, o el arte desnudo de la vida desnuda. El único arte actual era el arte en vivo, o el arte de acción en vivo en el que se funde el límite entre el arte y la vida, el arte = vida.

74 ZANKOV, Venzislav, *El cuerpo del artista en el arte de la transición*, [Tesis doctoral], (dir. Ekaterina Rusinova), Nueva Universidad Búlgara, Departamento de Bellas Artes, Sofía, 2013, pp. 8-9.

El artista ejerce las acciones artísticas con su cuerpo y sobre su cuerpo. Este se convierte en una escena de arte personal, de un procesamiento consciente de las colisiones de la realidad investigada a través de la propia actuación del artista en su propio espacio corporal. Un espacio que se convierte en una caja, en la que se centran y crean nuevas versiones de la realidad con la posibilidad de su presentación emocional e intelectual. La realidad en su totalidad se formatea y se canaliza en tematizar el cuerpo del artista: se hace concreta, visible y dolorosa, donde toda presencia del campo social se refleja en el cuerpo.

En la *performance Happy New Year*, Anton Terziev aparece semidesnudo, sentado sobre un televisor en el que se emiten en directo el símbolo de la Unión Europea junto al escudo de Bulgaria. Esta escena se desarrolla algunos minutos antes del inicio del año 2007. El artista muestra su espalda en la que aparece la frase Feliz Nuevo Orden, cortada en la piel con una cuchilla de afeitar. La documentación del acto se transforma en un video en forma de una tarjeta de felicitación que se difunde en Internet.

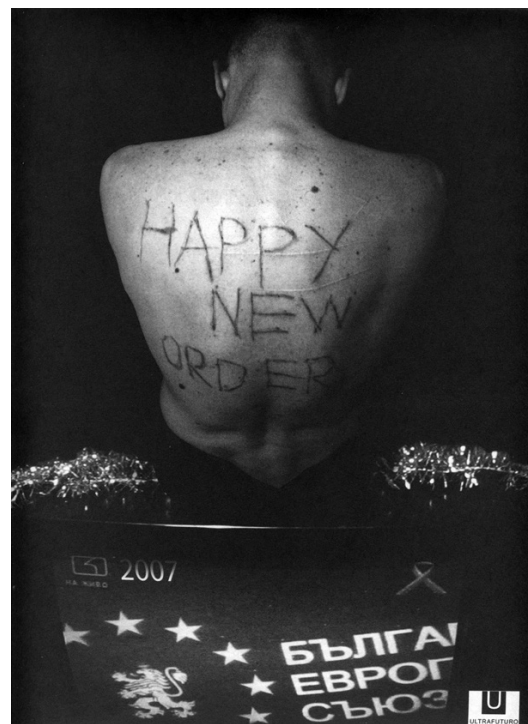


Fig. 8. Anton Terziev, *Happy New Year*, 2007, performance registrada en fotografía.

Con las heridas sobre su propio cuerpo, Terziev muestra un gesto y mensaje, unas señales que hablan de la injusticia social y el tejido social desgarrado. El cuerpo del artista se convierte en un cuerpo marcado por la sociedad. Los traumas causados por la sociedad voraz, emergen en la superficie de la piel cortada como cicatrices. Las lesiones se transfiguran en una materialización de la lesión invisible de la exclusión de la realidad social.

De acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando hasta el momento, podría describir metafóricamente, el sujeto en un circuito cerrado⁷⁵ por el cual, transcurren constantemente los procesos y las relaciones entre los conceptos clave como son el sujeto, el cuerpo, las relaciones de poder y la figura del artista [9].

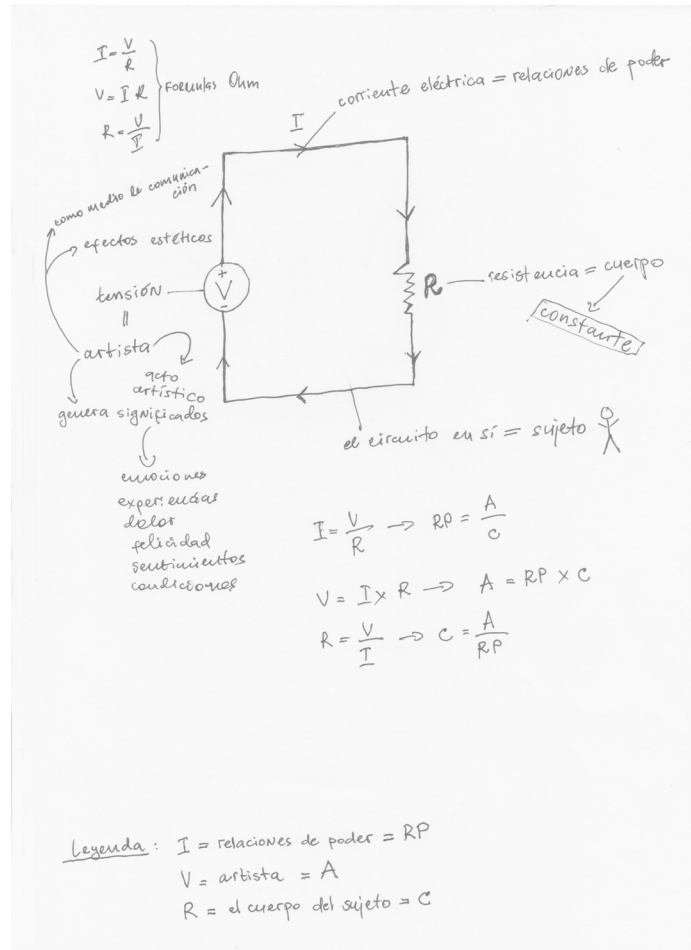


Fig. 9. Configuración del sujeto en base a las relaciones del poder.

La perpetua transmisión configurada entre los tres conceptos clave: -relaciones del poder (RP), el cuerpo del sujeto (C) y la figura del artista (A)- están ligadas con el sujeto, forman parte de él, lo componen y constituyen, son influidas por él, dejando sus huellas, surcos y marcas sobre él.

⁷⁵ La esquematización de esta secuencia se ha utilizado en base a la ley de Ohm ($I = V/R$) descubierta en año 1827. La ley afirma que la cantidad de corriente constante a través de un material es directamente proporcional a la tensión a través del material dividido por la resistencia eléctrica del material. I es el la corriente, V es el voltaje y R es la resistencia constante. Estas relaciones fundamentales representan el verdadero comienzo de análisis de circuitos eléctricos.

II. ESTUDIO DE REFERENTES

Los artistas presentados en las siguientes páginas han sido escogidos conscientemente, teniendo en cuenta que poseen un significado esencial, y son referentes en la elaboración del proyecto.

A continuación se van a examinar algunas obras de la práctica artística de Santiago Sierra, Marina Abramović, Jana Sterbak y Tamara Jacquin.

“[...] el cuerpo artístico resiste toda norma, toda domesticación, toda publicidad, constituyendo una amenaza simbólica para el cuerpo íntegro conformado por la disciplina, la higiene física y moral y la tecnología política. Frente a los cuerpos construidos por el poder, cuerpos especulares de trabajo, de castigo, cuerpos productivos, los cuerpos artísticos son espejos negros que violentamente alteran la imagen social del cuerpo, deforman su percepción, lo vierten hacia su vacío y abren otras zonas de acción que tienen sus topografías en la sexualidad, la enfermedad, la muerte y la metamorfosis, planteando el problema de lo informe, de su constitución tecnológica o del exceso –no digerido- de su carnalidad. En este sentido, todo el nihilismo, la aporía, la pulsión fanática, la fragmentación y la monstruosidad que ha invadido las estéticas corporales posmodernas no ha de verse solamente como una condición evacuadora, el desecho o sumidero simbólico de la obra, sino como la fisura, la apertura a una liberación que para realizarse ha de pasar por la destrucción, por la negación crítica, por la ruina del cuerpo [...]”⁷⁶

Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad, Piedad Solans

⁷⁶ SOLANS, Piedad, *Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad en Arte, Cuerpo, Tecnología*, Editorial Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, p. 153.

Santiago Sierra

Santiago Sierra (1966) desarrolla su trayectoria artística inscribiéndola dentro de un conjunto de operaciones críticas que ponen en cuestión los mecanismos del poder establecidos en la economía del mercado neoliberal-capitalista. Sus proyectos “retratan” “los sistemas de sumisión a partir del uso de sujetos que aparentemente son despojados de su individualidad, de su voluntad, mediante un contrato en el que dispone de sus cuerpos para las más diversas tareas a cambio de una retribución económica”.⁷⁷ Son unos proyectos que manifiestan un desencanto irremediable en relación al proyecto moderno y sus promesas de construir un mundo más justo para los hombres. El artista pone en cuestión “la ilusión moderna de que la igualdad y la felicidad son posibles.”⁷⁸ Sus trabajos penetran en los conflictos sociales provocando conflictos sociales. Apostando por esta estrategia polémica no deja al espectador indiferente. En el eje conceptual de su trabajo se refleja la sumisión del sujeto y su cuerpo dócil que se presenta como corporalidad sobre la cual se afianzan los mecanismos del poder.



Fig. 10. Santiago Sierra, *9 formas de 100 x100 x 600 cm connsruidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*, 2002, acción, aluminio, madera pintada, 100 x100 x 600 cm.

En la obra *9 formas de 100 x 100 x 600 cm, construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared* (2002) Sierra explota literalmente la dimensión corporal del cuerpo humano para reflexionar las controversias sociales en nuestra época [10]. Este trabajo realizado en la ciudad de Nueva York, consiste en nueve estructuras con forma rectangular hechas de aluminio cubierto con láminas de madera pintadas de negro. Del un lado extremo, las estructuras se atornillan a la pared, a una altura de 146 cm del suelo y, del

otro lado permanecen apoyadas a los hombros de dos personas. Para la realización de esta actuación Sierra, en equipo con Jeffry Deitch, contratan 22 hombres inmigrantes de origen mexicano para que mantengan las estructuras sobre sus hombros. A la hora de realizar la actuación, los hombres reciben una serie de instrucciones estrictas que tienen que cumplir. Cada uno de ellos está vigilado en todo momento por un equipo de encargados. Para la ejecución de esta tarea los trabajadores trabajarán por turnos

77 CAMPIGLIA, María, *Santiago Sierra y Teresa Margolles. Estética de la impotencia y el desencanto*, [tesis doctoral], Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, marzo de 2015. p. 152.

78 PALACIO, A.; MARTÍNEZ, R., *Santiago Sierra*, Spanish pavillon, 50th Venice Biennale 2003, Turner, Ediciones S.A., Venecia, 2003, p. 22.

durante dos semanas cobrando 12 dólares por hora.

Sierra afirma: “No hay nada fuera del sistema y el sistema es la explotación; luego sus integrantes se dividen toscamente entre explotadores y explotados”⁷⁹, lo que muestra “una maquinaria social destinada al disciplinamiento de los cuerpos, que sugiere la simplísima ecuación sujeto=cuerpo=objeto disciplinable”.⁸⁰ En mi opinión, en esta acción se exhiben de una manera contundente los poderes arraigados en el tejido de la economía capitalista. Dando pequeñas cantidades de dinero en efectivo a las minorías y a los jornaleros para que realicen las tareas más insultantes y peligrosas, él artista exterioriza el concepto “disciplina” para vislumbrar la explotación del cuerpo [11].



Fig. 11. Santiago Sierra, *9 formas de 100 x 100 x 600 cm, construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*, 2002, registro fotográfico de la acción, Nueva York, Estados Unidos.

El sujeto de Sierra es humillado y convertido en objeto, para ser aprovechado por la compleja maquinaria del sistema social “pisando una delgada línea entre la crítica conceptual independiente y la complicidad con la explotación económica y la objetualización humana que está criticando”.⁸¹

Con su corporalidad, estos hombres, aparecen en esta obra como una especie de sostén,

79 CAMPIGLIA, María, *op. cit.*, p. 163.

80 *Ibid.*, p. 156.

81 CHURCH, Amanda, *Santiago Sierra in Helga de Alvear, Madrid*, [Santiago Sierra en Helga de Alvear, Madrid] en *Arts in America* [en línea], en *Arts in America*, Mayo 2009, [consulta: 2016-05-20]. Disponible en: <<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/santiago-sierra/>>

sujetando horas y horas, las enormes formas paralelepípedicas. Una tarea, en mi parecer, completamente improductiva, absolutamente absurda e irracional, como en el mito del Sísifo que había sido cruelmente castigado por los dioses.

En la mitología griega, este mito cuenta que Zeus había condenado a Sísifo a empujar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, y justo cuando llegaba su fin la roca se escapaba de sus manos rodando por la ladera, cayendo en el pie de la montaña. Así, Sísifo volvía descender por ella una y otra vez, pero nunca alcanzó a subir la roca hasta la cima. Este fue el castigo eterno de Sísifo. Y este es el castigo de Sierra que materializando el trabajo en un castigo, metafORIZA el esfuerzo inútil y perpetuo del hombre. En una entrevista Sierra comenta:

El trabajo que se hace es inútil, se dice, y ello sería una suerte de regodeo macabro en la explotación. La cuestión sería preguntarnos para quién es inútil. Si el trabajador recibe su salario por permanecer quieto o lo percibe por fabricar tornillos sólo es importante para quién lo emplea. Y si alguien lo emplea es porque algo sacará con eso. Esto coloca al espectador en un abismo de sinsentido por la claridad del enunciado: no importa lo que hagas si cobras por ello, no importa lo que obligues a hacer si te enriqueces con ello. Después de haber cobrado ni siquiera te queda derecho al resentimiento.⁸²

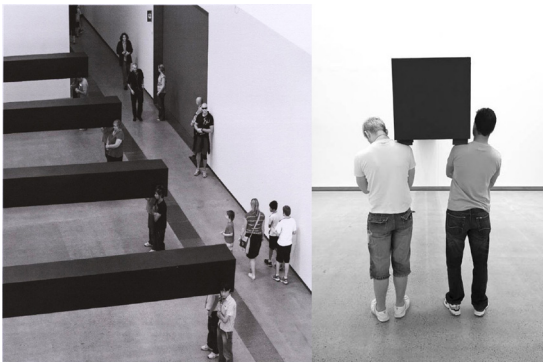


Fig.12. Santiago Sierra, *7 formas de 600 x 600 x 900 cm* construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared, 2010, instalación, Queensland, Australia.

El año 2010, en la ciudad de Queensland, Sierra recrea el mismo proyecto pero esta vez las enormes estructuras paralelepípedicas caen a los hombros del espectador. A la hora de “recrear una estructura de poder, Sierra no sólo la aplica sobre los sujetos que hace participar en sus acciones. Coloca al espectador como uno de los actores de un drama filosófico.”⁸³ En ambas exposiciones se registran las

imperfecciones sociales englobando la imagen del sujeto como objeto y sujeto, a los complejos mecanismos del poder [12].

82 PALACIO, A.; MARTÍNEZ, R., *Santiago Sierra, op. cit.*, pp. 206-210.

83 *Ibid.*, p. 250.

Otro trabajo fundamental de Sierra, que provoca mi atención por la forma de retratar la imagen del poder, es *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda* (2004) [13]. En esta acción el artista contrata a dos personas de origen latinoamericano para que permanezcan durante 3 horas, sin descanso, con sus brazos derechos colgando a través de un agujero perforado en el techo de una sala de exposición.



Fig. 13. Santiago Sierra, *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*, 2004, acción documentada en video, Ciudad de México, México.

Aquí, una vez más, se repite el mismo escenario: el artista escoge varias personas y les paga para que hagan una tarea determinada. De manera explícita y tangible se puede percibir cómo el cuerpo del sujeto-trabajador es convertido en una entidad meramente material: una pieza constructiva de la obra. El artista subraya la dimensión político-social castigando, dominando, controlando y sometiendo al sujeto fragmentándolo. Ahora es simplemente un fragmento modelable en las manos de las relaciones del poder. Sierra “marca un sentido de “propiedad” sobre los sujetos, objetualizándolos”⁸⁴, metiéndolos en una acción agotadora que los fragmenta y oprime.

En mi opinión, no es casualidad que Sierra muestre solamente un brazo escondiendo el resto del cuerpo del espectador. De esta manera, oculta y borra las demás presencias corporales y elimina la identidad del sujeto, generando un espacio donde no hay presencia de individuo, sino un fragmento corporal aislado de:

⁸⁴ CAMPIGLIA, María, *op.cit.*, p. 152.

Un sujeto separado de su cuerpo y que, por ello, se hace capaz de objetivarlo y dominarlo, de poseerlo desde el punto de vista de su uso, de hacerlo susceptible de ser tratado también, si conviene, como un cuerpo sin sujeto, un cuerpo de nadie (...) el culto al cuerpo del mundo contemporáneo.⁸⁵

Marina Abramović

El cuerpo de la artista se transforma en terreno donde ocurren las relaciones de poder y de dependencia, para despertar nuestra conciencia crítica. En muchas ocasiones en sus *performances* llega a explorar los códigos que gobiernan la sociedad poniendo al límite su propio cuerpo, que se torna a la vez en objeto y medio, obra y terreno, en el que se revelan las relaciones del poder.

En la *performance* Ritmo 0 (1974) [14] Abramović borra por completo las fronteras entre artista-espectador, ofreciendo al público su cuerpo. En la pared de la sala donde ocurría la acción había un texto que rezaba: “Hay setenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. Entre ellos se contaba tanto con objetos que podían dar placer como infligir dolor: una bala, una hacha, un látigo, una vela, un tenedor, un peine, un pintalabios, una sierra, una botella de perfume, uvas, tijeras, miel, cuchillos, una rosa, cadenas, agua, agujas, pintura, cerillas, aceite de oliva, tiritas, clavos, sulfuro, una pluma, una pistola cargada. La *performance* duró seis horas. Al principio los espectadores actuaron de una forma pacífica. Paulatinamente el grado de la agresividad y violencia empezó a aumentar. La atmósfera de la sala ya era insoportable e incontrolable. El momento catártico ocurrió cuando un hombre del público apuntó con la pistola a la artista, lo que llevó a la suspensión de la *performance*. El cuerpo de



Fig. 14. Marina Abramović, *Ritmo 0*, 1974, archivo fotográfico en B/N, colección privada de la artista.

85 BORGES DE BARROS, Amílcar, «Reflexiones en torno a la teoría, las técnicas y las prácticas corporales», Universidad de Chile, *Revista do LUME* [en línea], N° 3, septiembre de 2013, [consulta: 2016-03-26]. Disponible en: <<http://gongonics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/262>>

la artista había quedado semidesnudo, rasgado, cortado, convertido en un terreno de expresión de toda la desgracia. Algunas horas después Marina Abramović cuenta:

La experiencia que aprendí fue que... si se deja la decisión al público, te pueden matar... Me sentí realmente violada: me cortaron la ropa, me clavaron espinas de rosas en el estómago, una persona me apuntó con el arma en la cabeza y otra se la quitó. Se creó una atmósfera agresiva. Después de exactamente 6 horas, como estaba planeado, me puse de pie y empecé a caminar hacia el público. Todo el mundo salió corriendo, escapando de una confrontación real.⁸⁶



Fig. 15. Marina Abramović, *Ritmo 0*, 1974. performance documentada en video, Estudio Morra, Nápoles, Italia.

En *Ritmo 0* Marina Abramović toca el vínculo de sujeto-objeto y cambia de postura pasando desde el sujeto activo a rol de artista, a un sujeto pasivo en forma del objeto y obra de arte. Su cuerpo es el conductor de la microfísica del poder que “ejerce toda su fuerza sobre el individuo, ya no por el acto cometido por él, sino por lo que es en sí mismo, y se sitúa en el funcionamiento del propio cuerpo con toda su materialidad y su fuerza”⁸⁷. En esta acción el público toma totalmente el control para perderlo sobre el cuerpo de la artista, haciendo de él un simple ente de dominación. Artista y espectador

⁸⁶ «Marina Abramović y su performance *Ritmo 0*», *Blogspot*, enero de 2014, [consulta: 2016-06-04]. Disponible en: <<http://pasoapasoelx.blogspot.com.es/2014/01/marina-abramovic-y-su-performance-ritmo.html>>

⁸⁷ GALINDO, Gabriela, *Sujeto, cuerpo y poder en el arte. Una reflexión a partir de las ideas de Foucault*, mayo 2012, [consulta: 2016-03-02]. Disponible en: <https://www.academia.edu/2290578/Sujeto_Cuerpo_y_Poder_en_el_arte._Una_reflexi%C3%B3n_a_partir_de_las_ideas_de_Foucault>

construyen el nexo docilidad-utilidad que sostiene todo el tejido de los mecanismos de poder, y el deseo que emerge en ellos. Es el deseo de poder el que toma la superioridad y domina sobrepasando todos los límites morales y éticos.

Con esta *performance* Marina Abramović no trata simplemente de experimentar, identificar o definir los límites del cuerpo y su vulnerabilidad, sino de evidenciar y sacar en primer plano temas como la dominación y la subordinación del sujeto, y al mismo tiempo, reflexionar los límites de la sociedad y la consciencia de uno mismo con sus actos. Aquí se observa el contraste entre el cuerpo sumiso hecho objeto, con el sentido de superioridad del espectador-dominante. El cuerpo es representado como una superficie plástica básica, y un territorio estratégico, y que el poder transforma en un objeto manipulado, oprimido y humillado por las acciones de una sociedad violenta. Sin embargo, el cuerpo en *Ritmo 0* es un símbolo de la resistencia del sujeto, porque lo único que no puede resistir es a la muerte.



Fig. 16. Marina Abramović, *Ritmo 0*, registro fotográfico en B/N de la performance.

Jana Sterbak

En sus proyectos multidisciplinares, Jana Sterbak (1955), toca conceptos como dominación y sujeción, sometimiento y control, lo que le permite ejercer una crítica sobre la sociedad instaurada por los nexos de poder que normalizan y modelan los cuerpos. Explora el papel de la corporalidad y el carácter efímero de su existencia física.

Los proyectos *Sisyphus Sport* (1997) y *Control Remoto I y II* (1987) desarrollan la idea del cuerpo entrelazado con el objeto y ponen en cuestión la fragilidad de las subjetividades y la conciencia del cuerpo manipulado por el poder. Para la artista checoslovaca-canadiense el cuerpo es un soporte cargado de accesorios corporales, o más bien acoplamientos incómodos que contrarrestan las condiciones físicas del cuerpo como generador de significados.

Para la realización de la obra *Sisyphus Sport* [17] la artista elabora una especie de accesorio corporal hecho de una piedra de 60 kilos con dos correas de cuero, unidas de modo, que pueda ser usado como mochila. Para la ejecución de la acción Sterbak encarga a un hombre que se ponga la mochila y camine con ella durante varias horas. Esta pieza es una metáfora del castigo de Sísifo y del esfuerzo inútil del hombre experimentando la idea de la construcción del individuo al mismo tiempo como sujeto y objeto de poder disciplinario. Pone de relieve la conciencia del cuerpo y sus límites poniendo a prueba sus capacidades físicas. En una entrevista la propia artista declara: *"In a lot of my work, one has to decide whether one is the controlling agent or being controlled."*⁸⁸



Fig. 17. Jana Sterbak, *Sisyphus sport*, 1997, piedra, tirantes de cuero y metal, 50 x 36 x 25 cm, 60 kg.

88 McLERRAN, Jennifer, *Disciplined Subjects and Docile Bodies in the Work of Contemporary Artist Jana Sterbak*, [Sujetos disciplinados y cuerpos dóciles en la obra de la artista contemporánea Jana Sterbak], p. 535-552, [consulta: 2016-04-19]. Disponible en: <https://www.academia.edu/17440165/Disciplined_Subjects_and_Docile_Bodies_in_the_Work_of_Contemporary_Artist_Jana_Sterbak>

La serie *Control Remoto I y II* cuentan con dos enormes estructuras metálicas mecanizadas que recuerdan la forma de jaula de crinolina que son impulsados por mandos a distancia [18]. Estas estructuras presentan una especie de prótesis corporal, que puede ser activado cuando entra en contacto con el cuerpo. El movimiento de la jaula puede ser controlado tanto por el *performer* que interpreta la acción, como por el espectador a través de control remoto, o también mediante ordenador. La parte inferior del cuerpo, se inmoviliza y la parte superior del cuerpo permanece constreñida en una posición rígida.



Fig. 18. Jana Sterbak, *Control remoto II*, 1989, instalación, estructura de aluminio sobre ruedas, motor con control remoto y tela, 154,8 x 158,4 cm, Colección MACBA.

Este proyecto también es una metáfora de la construcción de la subjetividad a través del poder disciplinario. La crinolina metálica representa la presión por la que está atrapado y sujetado el cuerpo dócil. Las palabras del curador Bruce Ferguson, revelan el deseo de Sterbak “para desalojar el centro de asimetría fundamental para construcciones modernistas de poder dentro de las producciones estéticas.”⁸⁹ Ferguson también cita el proyecto *Control Remoto* como una obra que ofrece múltiples posibilidades para el ejercicio del control y por lo tanto para la producción de poder:

All configurations of power, in symmetrical or asymmetrical geometries, become possible within the physical limits of the crinoline. Oppositions in circuits of control and loss; technophilia and technophobia; art and entertainment; culture and nature; and so on are simultaneously engaged, blurring distinctions between them. The permutations available in this strange dance do not allow binary terms to be pried apart to form a hierarchy where one term is privileged over another.⁹⁰

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 543.

⁹⁰ *Todas las configuraciones del poder, en geometrías simétricas o asimétricas, son posibles dentro de los límites físicos de la crinolina. Oposiciones en los circuitos de control y la pérdida; tecnofilia y la tecnofobia; arte y entretenimiento; la cultura y la naturaleza; y así sucesivamente se dedican al mismo tiempo, borrando las distinciones entre ellos. Las permutaciones disponibles en esta extraña danza no permiten términos binarios que sean arrancados de manera separada para formar una jerarquía en la que uno tiene la privilegia sobre el otro.*

Así también, la idea de la crinolina se puede vincular con el discurso estructuralista de Foucault de poder disciplinario, en donde las fuerzas sociales influyen al cuerpo de modo que adquiere significados.

[...] el cuerpo se ajusta a las técnicas de poder foucaultianas a través de la ropa y la moda, sugiriendo que las vestimentas femeninas a través de las épocas, los corsés, los tacones o las fajas constriñen y modelan un cuerpo que se ajuste al canon estereotipado y dominante que la estética femenina debe adoptar.⁹¹



Fig. 19. Jana Sterbak, *Control remoto I*, 1989, performance registrada en fotografía.

La estructura hinchada con forma de cúpula reproduce una norma de belleza femenina mediante la producción de un cuerpo inteligible adaptado a un uso social particular. *Control Remoto* habla de una experiencia corpórea que oprime y sujeta al cuerpo en la rígida jaula de crinolina que simboliza el mecanismo efectivo del poder disciplinario, produciendo literalmente un sujeto dócil.

91 AGUILAR, Teresa, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, s. l., Casimiro libros, Madrid, 2013, p. 266.

Tamara Jacquin

El proyecto *Arquitecturas Corporales I y II* (2014) de Tamara Jacquin (1986) se centra en la idea de diseñar una serie de estructuras dinámicas, que funcionan más como prolongaciones y prótesis, destinadas a la interacción directa con el cuerpo. Conceptualmente las obras están enfocadas a la construcción de los cuerpos normativos por parte de los mecanismos del biopoder.

Las piezas hablan del cuerpo que está oprimido y sometido por las estructuras del poder de una forma violenta, silenciosa y simbólica. Con estas estructuras corporales, la artista chilena, manifiesta a modo de metáfora, los cuerpos objetualizados, restringidos y dóciles que el poder de la norma ha construido.

Estas “arquitecturas” representan los parámetros determinados por la norma en base a la cual se mueven los cuerpos, límites incorporados y “naturalizados” que los individuos de la sociedad cumplen sin cuestionarse. [...] estos límites se manifiestan en diversos aspectos, hasta los más “inocentes” como sería la manera de comportarse, los gestos las actitudes, la forma de vestirse, la forma de relacionarse con otras personas, los gustos, las preferencias, etc.⁹²



Fig. 20. Tamara Jacquin, *Arquitectura corporal I*, 2014, fotografía a color.

La pieza *Arquitectura Corporal I* es una estructura hecha de tres partes que trabaja la idea de la omnipresencia del poder [20]. Esta estructura corporal aparece como una forma externa hecha de madera, que al entrar en contacto con el cuerpo se acopla a él, lo envuelve y encierra en una “cárcel” que limita sus movimientos, lo restringe y lo condiciona. El traje tipo vestimenta de madera está pensado en función de una prótesis que prolonga el cuerpo desplazándolo

92 JACQUIN, Tamara, *Experiencias corporales. De la construcción de objetos a la exploración del espacio*, [Trabajo fin de Máster], (dir. Alberto Gálvez Giménez) Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, 2014, p. 88.

en el espacio. La parte inferior del traje recuerda la idea de tentáculos. Cuando el cuerpo camina, esta especie de extensiones, le causan una serie de complicaciones que intentan disciplinar y sujetar el cuerpo, dentro de la arquitectura corporal, convirtiéndolo en su rehén.

En *Arquitectura Corporal II* se revela la misma línea conceptual pero en esta ocasión la pieza aparece como un objeto externo al cuerpo [21]. La idea básicamente radica en los intentos que experimenta el cuerpo para interactuar con el objeto donde aparece “la estructura de la madera como un elemento que sujeta al cuerpo inmovilizándolo para su agresión”.⁹³ Por su construcción compleja y el peso que tiene el objeto, todos los intentos se convierten en una práctica casi imposible para realizar. El cuerpo intenta a dominar el objeto pero resulta que el objeto es el que domina el cuerpo, formándose la relación de dominante (objeto) - dominado (cuerpo).



Fig. 21. Tamara Jacquin, *Arquitectura corporal II*, 2014, fotografía a color.

93 *Ibid.*, p. 96.

PARTE II: PRÁCTICA ARTÍSTICA

En esta segunda parte, se mostrará mi propuesta personal artística, un proyecto formado por una serie de seis “instalaciones corporales” que representan símbolos instrumentales del poder. He denominado las obras como instalaciones corporales porque plantean ser construidas para y por el cuerpo. Un cuerpo producto y reflejo de la estructura socio-cultural, y que alcanza el carácter del mediador de las representaciones del poder que se inscriben sobre él, “un poder que surge a partir de capacidades directamente inherentes al cuerpo o que se transmiten mediante instrumentos externos”.⁹⁴

Todas las obras se van a exponer por orden cronológico, considerándose que la pieza ***Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil***, primera en crearse, es la clave y dio pie al desarrollo de los demás trabajos. Se trata de la elaboración de un conjunto de objetos en los que las consideraciones estéticas, conceptuales y formales tienen muchos puntos de inflexión, y están centrados, fundamentalmente, en la idea del cuerpo del sujeto dócil, sujeto, sometido, disciplinado y restringido. Figurativamente hablando, las piezas son una construcción metafórica del poder.

En este sentido se trata de unas instalaciones que tienen un papel recíproco, es decir: entre el sujeto y la instalación corporal se activan una suerte de vínculos de cambio de roles. Esta relación recíproca se funde en el binomio dominante-dominado. Una vez, cuando el sujeto interacciona con el objeto en el intento de ejercer dominación sobre él, y otra, cuando el objeto por su parte toma el control sobre el sujeto y lo domina. De este modo, se construye una doble acción entre sujeto-objeto y objeto-sujeto. No obstante, la figura del sujeto es la clave porque sin él el objeto perdería sentido. Conceptualmente el proyecto camina hacia un acercamiento metafórico que alude a las cuestiones tratadas hasta el momento. Una rica gama de operaciones arraigadas en las estructuras del poder y su naturaleza que exploran, desarticulan, sujetan y someten al sujeto de distintas formas transversales. A partir de ahí, se pueden crear múltiples lecturas sobre cada una de las piezas en torno a la función que establece con el cuerpo, pero siempre en cuanto a la relación sujeto- cuerpo/poder/objeto.

Ante la situación planteada, el sujeto, para cualquier poder, es un objeto de influencia y relación. Influencia y relación que forman conexiones de diferente fuerza, grado, forma, modo, prolongación, carácter, etc., y que siempre restringen y limitan más o menos su libertad. El impacto directo de este poder se ejerce principalmente a través

94 FOUCAULT, M., *op. cit.*, *El sujeto y el poder*. p. 428.

del cuerpo del sujeto. El cuerpo se constituye como un intermediario real, una base para el poder. El cuerpo humano se utiliza y representa como un soporte figurativo por el cual transcurren las estrategias reticulares y heterogéneas del poder. En último lugar, las instalaciones corporales, buscan maneras representativas para vislumbrar los efectos del poder mediante una combinación entre los materiales y técnicas que construyen las piezas. Esta postura centrada en el contexto del presente trabajo, lleva consigo una cadena de conceptos claves como son las de relaciones de poder: sujetar, someter, dominar, objetivar, restringir, resistir, etc., y que serán protagonistas en el discurso artístico conceptual empleado en las obras. Estas relaciones dialécticas entre formas y funciones tienen gran importancia en la representación simbólica de los conceptos mencionados. Todas estas características involucran al sujeto en un discurso conceptual y procesual en el cual se experimentan estas relaciones.

La pretensión de este proyecto es, por un lado, ofrecer a los espectadores la oportunidad de ver y tocar las instalaciones corporales en directo, y por otro, convertir el archivo fotográfico en una obra en sí misma.

Para este último propósito, mi propio cuerpo entra en la figura del medio activo y se encarga de experimentar todos estos complejos mecanismos, ejerciendo una serie de acciones con las instalaciones corporales, investigando cómo se comportan e interaccionan entre sí, el objeto y el sujeto. Este acto plantea la revelación de las exploraciones sufridas durante las prácticas de sumisión y conciencia.

Todas estas acciones que se han llevado a cabo han sido documentadas fotográficamente. Las fotos obtenidas, han servido de prolongación de la propuesta original, lo que me ha ayudado a completar, expandir y comunicar los aspectos estructurales y experimentales, y la función del proyecto. Es aquí, donde la función del documento fotográfico, con relación a la acción, guarda las acciones experimentadas durante la intervención con las instalaciones corporales. Hay que agregar, que los procesos de materialización de las piezas también han sido registrados en fotografías, y se exponen a continuación entre el texto descriptivo.

Poco después, se ha realizado la documentación de las piezas en un plató. Esta tarea, emergió como una necesidad de centrar el interés únicamente sobre el sujeto y los objetos, colocados en una escenificación ideal, aislándoles de su entorno habitual. He de reconocer que este tipo de actividad fue completamente distinta a los ejercicios realizados anteriormente. Se trata de una situación especialmente escenificada para la cámara, donde lo importante, no fue tanto la acción en sí, sino la manera de mostrar el

objeto acoplado con el cuerpo del sujeto, en un estado estético ideal.

Así también, “estos documentos tienen el papel de calificar la estructura conceptual del proceso del trabajo mediante la representación de las secuencias”.⁹⁵ En algunas ocasiones, como por ejemplo en las obras *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil, Accesorio Cabezal para un Sujeto I y II* se optó por el uso de fotografía secuencial que permitió capturar la temporalidad y registrar las experiencias vividas de las acciones a través de los fragmentos congelados que ofrece este medio de reproducción. Aunque de una manera indirecta, el archivo obtenido contempla el trabajo real hecho, llegando a transmitir la acción realizada para el público.

- **Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil**



Fig. 22. Gergana Elenkova, *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, 2016, registro fotográfico de la instalación corporal, madera, cuero, piezas metálicas, dimensiones variables.

Planteamiento conceptual

El proyecto *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil*, 320 piezas de madera de chopo, cuero de color marrón y 330 remaches de acero y latón, consiste en un objeto transformable y versátil, un tipo accesorio de quita y pon, destinado para el cuerpo, con el objetivo de entrar en contacto directo y acoplarse en él [22]. Este traje sugiere la elaboración de una estructura “orgánica” entendida como una estructura exterior del cuerpo que lo cubre casi por completo, dejando ciertas zonas destapadas.

La intención fue la de “fabricar” metafóricamente un segundo cuerpo a la vez útil y sometido, al cuerpo original. Foucault propone que la anatomía de este “nuevo cuerpo” se construye:

95 MORGAN, Robert, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003, p. 70.

[...] a través de técnicas de sujeción, se está formando un nuevo objeto; lentamente, va ocupando el puesto de cuerpo mecánico, del cuerpo compuesto de sólidos y sometido a movimiento, cuya imagen había obsesionado durante tanto tiempo a los que soñaban con la perfección disciplinaria. [...] es el cuerpo natural, portador de fuerza y sede de una duración; es el cuerpo susceptible de operaciones específicas, que tienen su orden, su tiempo, sus condiciones internas, sus elementos constitutivos [...] cuerpo del ejercicio [...] cuerpo del encauzamiento útil.⁹⁶

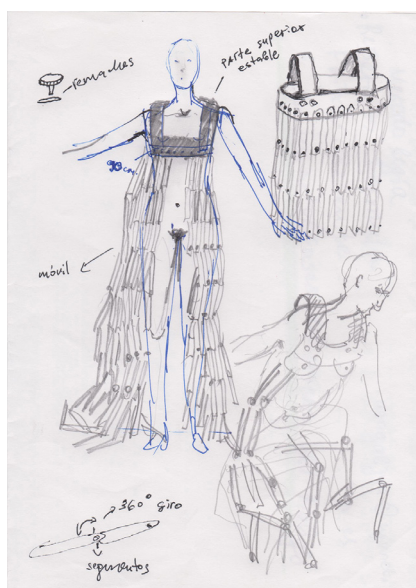


Fig. 23. Boceto de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil*.

Ahora bien, esta pieza no persigue de ninguna manera, ilustrar o describir los pensamientos de Michel Foucault, sino jugar con la idea del cuerpo sometido mediante unas técnicas de sujeción que buscan disciplinarlo y explorar su utilidad. De hecho, esta obra parte de la construcción de una estructura frágil y resistente, flexible y dura a la vez, como un símbolo del sistema óseo del cuerpo y su carnalidad, que están sometidas a constantes relaciones del poder. Esta especie de estructura corporal busca diferentes niveles de intimidad estableciendo complejas relaciones entre sí. De esta manera el cuerpo del sujeto se convierte en un espacio de transformación y de experiencia. Metafóricamente este cuerpo empieza a convivir con la anatomía del “segundo cuerpo” que de

un modo se inscribe en la noción de un poder disciplinario. La “morfología” de esta estructura corporal establece mecanismos y estrategias para sacar provecho del sujeto, de manera que se acopla en él, se acomoda y adapta a él. El cuerpo original está tratado como si fuera un molde que tuviera que estar ocupado para poder ser disciplinado por el objeto.

Procesos constructivos

La obra se realizó en varias etapas y por partes, debido el tamaño y la complejidad de la forma que la compone, y las complicaciones técnicas que se produjeron durante la construcción de la pieza. Formalmente, la idea consiste en la invención de un objeto,

⁹⁶ FOUCAULT, M., *op. cit.*, *Vigilar y castigar*, p. 143.

tipo traje en el que su parte inferior se aproxima a la idea de unas extensiones largas y plegables. Para la realización de *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil* los materiales utilizados variaban entre piezas de madera, remaches de acero y latón, cinta de cáñamo y cuero. La estructura del traje está dividida en dos partes principales: una superior, inmóvil, que hace la función de tirantes [24], y otra parte inferior, móvil, como una especie de largas bifurcaciones que caen libremente por los lados del cuerpo hasta el suelo [25].



Fig. 24. Proceso constructivo I de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, cuero y piezas metálicas.



Fig. 25. Proceso constructivo II de la pieza *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil*, cuero, piezas metálicas y piezas de madera, dimensiones variables.

A la hora de poner en marcha la realización del traje, se produjeron varios problemas de aspecto técnico, que han sido resueltos en los procesos del trabajo. Estas complicaciones también han proporcionado una nueva forma de pensar en la creación de las demás obras. Un fallo que me sirvió como guía en el proceso de investigación en la práctica artística generando al mismo tiempo nuevas experiencias creativas y de aprendizaje.

Ahora bien, uno de estos fallos fue la construcción de las piezas de madera. Para darle movilidad y una condición orgánica, se planteó que las piezas de madera debían construirse con un sistema de unión entre ellas que les permitiera cierta flexibilidad. Para ello, se partió de la idea de segmentación como recurso constructivo. Por consiguiente, cada una de las piezas se agujereó por los extremos de ambos lados y se unió mediante remaches. Esto permitió un movimiento giratorio de 180° de todas las piezas unidas. Posteriormente, tras la elaboración de todas las piezas de madera llegó el momento de unir las con la parte superior del accesorio, es decir unir las con los tirantes de cinta de cáñamo. Gracias a la elaboración de este sistema de unión, el resultado final fue una construcción segmentaria entre las partes, que poseían sus propias reglas y límites

cuando el sujeto interactúa con ellas.

Tras la construcción completa de todo el traje y tras haber experimentado el funcionamiento del objeto, las piezas de madera empezaron a desmontarse. Resultó, que la cinta de cáñamo no pudo soportar el peso de todos los segmentos de madera. [26] Por eso se optó, en una segunda versión, por utilizar cintas de cuero. Esta especie de error técnico estableció un cambio cardinal en relación con el procedimiento técnico de todas las obras siguientes, incluso en su construcción estética. Así, con el empleo del cuero, que tiene propiedades mucho más sólidas que la cinta de cáñamo, el traje adquirió la estabilidad y rigidez deseada.

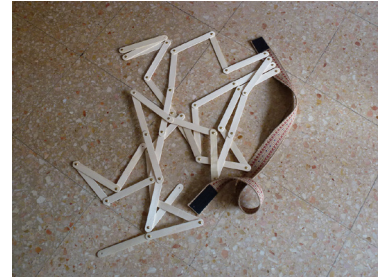


Fig. 26. Proceso constructivo III de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil* con cinta de cáñamo.

Exploración del objeto

A la hora de entrar en contacto con la obra y cuando ya estuve “equipada” con el traje, decidí plantear un guion a modo de varias acciones [27], [28]. Su realización ha permitido la exploración del comportamiento del sujeto y del objeto a la vez.



Fig. 27. Registro fotográfico I de la serie de acciones realizadas con la instalación corporal *Un traje sutil para un cuerpo dócil*.

- Después de realizar varias sesiones de actuación con el objeto, he observado que los segmentos de madera, que juegan un papel de largas prolongaciones plegables, han ido dificultando cada movimiento provocado por mi cuerpo (especialmente en la parte inferior del mismo), de tal manera que han complicado sus funciones. Esto provocó una molesta sensación de inseguridad, inestabilidad e incomodidad, lo que generó una necesidad tremenda de liberarme de esta instalación corporal.



Fig. 28. Registro fotográfico II de la serie de acciones realizadas con la instalación corporal *Un traje sutil para un cuerpo dócil*.

- En varios momentos, según he explorado, se provocó un cambio sustantivo en los roles del poder entre objeto y sujeto, en función de dominante-dominado. Me refiero, a cuando intento dominar el objeto (resistiéndome a él), y cuando el objeto es el que me domina a mí.
- En muy pocas ocasiones, dependiendo del tipo de tarea que hacía (en general cuando estaba en una postura inmóvil) el objeto tomaba un modo de control “delicado”, actuaba sobre mí, pero lo hacía con sutileza. Imitaba y seguía mis movimientos, casi no me molestaba, como si estuviera acostumbrando a llevar el traje.
- Fue entonces cuando me di cuenta de que a la hora de intentar tomar el poder sobre el objeto, este se resistía, y al contrario. Siempre cuando me sentía oprimida y sujeta, necesitaba tomar el control, y mi cuerpo se convertiría en una resistencia.
- En la mayoría de los movimientos bruscos, enérgicos, rápidos y ásperos hacían que me sintiera considerablemente incómoda y oprimida, notando una sujeción constante de mi cuerpo. En consecuencia puedo afirmar, que el objeto cumple

una función de sujetar y subordinar los movimientos del cuerpo.

- En general, describiría el traje como un acoplamiento incómodo. Dependiendo del tipo de acciones que he ido realizando, podría destacar que la función del objeto actuaba cambiando su estado de dominación. A veces la hacía con sutileza, casi sin darme cuenta su presencia, y a veces conseguía a restringir el control de mis funciones por completo, interceptando la función habitual de mi cuerpo.



Fig. 29. Gergana Elenkova, 3 imágenes de la serie fotográfica de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil*.

De todas las observaciones mencionadas, se puede resumir, que la pieza *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil*, constituye la idea de un sujeto convertido en dócil y objetivable. Esta idea se destaca sobre todo por el juego de roles de poder ante las que se han confrontado el sujeto y el objeto. En todas las acciones que el sujeto intenta a ejercer, la estructura-traje se convierte en objeto “tangible” pertenencia del cuerpo. Este cuerpo, a su vez, reacciona como un cuerpo convertido en materia prima para el objeto y al contrario, el objeto se transforma en una materia moldeable cuando el cuerpo ejerce acciones con ella. En las imágenes-acciones, se aprecia como el sujeto opera con diferentes tácticas para neutralizar el efecto de dominio del objeto, pero estos ejercicios se vuelven en práctica inútil porque se forma como un juego de transferencia de poderes. La instalación corporal intensifica su potencial, gracias a los movimientos del sujeto.

Finalmente, la obra *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil*, a través de su forma constructiva, evidencia metafóricamente la idea de establecer una constante transición de relaciones de poder, en las que en ningún momento mi cuerpo dejó de resistirse.

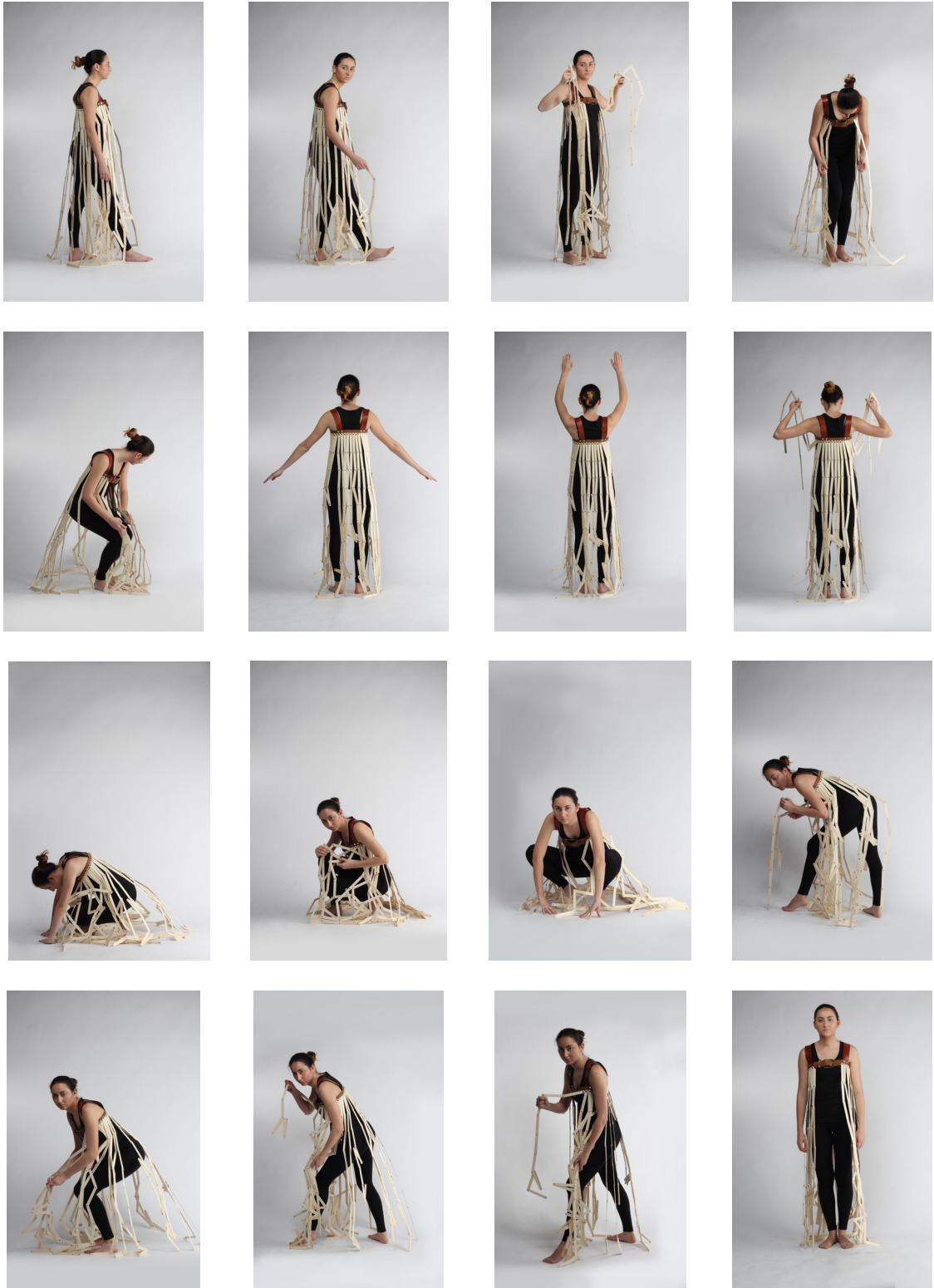


Fig. 30. Gergana Elenkova, 16 imágenes de la serie fotográfica de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil.*



Fig. 31. Gergana Elenkova, *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, 2016, selección registro fotográfico a color I.



Fig. 32. Gergana Elenkova, *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, 2016, selección registro fotográfico a color II.

- **Serie Accesorio Cabezal para un Sujeto I y II**

La idea

La serie *Accesorio Cabezal para un Sujeto I y II* consiste en la elaboración de dos piezas diseñadas para ser colocadas en la cabeza del sujeto, en forma de prótesis. Es cierto que la prótesis significa un órgano ajeno al cual el cuerpo tiene que acostumbrarse. De hecho, esta serie de objetos podrían ser pensados en modo de objetos-prótesis que aparecen como medio de sujeción y dominio del cuerpo que lo obligan de a acostumbrarse hasta que se obedezca. Las piezas son ideadas como un análogo del espacio cerrado (como si fuera encerrado en una cárcel), en donde emerge la corporeidad del sujeto sumiso. En esta pieza, en particular, me refiero de unos objetos que hacen metáfora de los modelos del poder disciplinario y sus técnicas que se aplican a través de estrategias de control y sujeción que a menudo quedan ilocalizables e invisibles. Por lo tanto, este proyecto artístico materializa la esencia de estas ideas. A través del contacto corporal con tales accesorios se generan una serie de experiencias condicionando física y psíquicamente al sujeto.

- **Accesorio Cabezal para un Sujeto I**



Fig. 33. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal registrada en fotografía.

Planteamiento conceptual

La obra *Accesorio Cabezal para un Sujeto I* consiste en un objeto compuesto por 60 piezas de madera, 90 remaches, cinta de cáñamo y cuero, que está hecho para que sirva como suplemento para la cabeza [33]. La forma y la construcción de la pieza están

hechas para que tapen la visión periférica del sujeto. Estética y conceptualmente esta obra hace referencia a la pieza *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil* y a la idea de sujeto encargado de sujetar sobre su cabeza una estructura pesada que le causa una serie de complicaciones. El objeto reduce al cuerpo a un simple sostén, objetivándolo. Con el paso del tiempo el sujeto empieza a acostumbrarse al complemento, que se había convertido

en una parte inalterable del cuerpo. De este modo, el objeto ejerce su estrategia para disciplinar al sujeto.

Procesos constructivos

Hay que agregar cierta mención al tipo de material que se ha usado para la elaboración de la obra anterior, en esta en concreto, y en algunas otras después. En primer lugar, se partió de la idea de construir varios objetos que visualmente aluden a una especie de reja, con formas minimalistas, abstractas y de configuraciones geométricas [34], [35]. Tras varias pruebas con diferentes materiales, se escogieron las piezas de madera de chopo para visualizar la idea de reja. Este tipo de madera posee propiedades que la hacen fácilmente manipulable y al mismo tiempo es suficientemente rígida.



Fig. 34. *Accesorio cabezal para un sujeto I*, instalación corporal destinada para la cabeza, dimensiones variables, vista lateral.



Fig. 35. *Accesorio cabezal para un sujeto I*, instalación corporal destinada para la cabeza, dimensiones variables, vista desde arriba.

En segundo lugar, los remaches de acero y latón resultan muy importantes a la hora de materializar los objetos, puesto que sirven como elemento de unión que junta todas las partes del objeto. Este tipo de remaches han sustituido a otros materiales (cordones, roblones, tuercas, etc.) con los cuales se habían hecho una serie de pruebas, pero que no han dado el resultado final buscado.

Y por último, el empleo de cinturones de cuero (en todas las obras se han utilizado cinturones reutilizados) ha reemplazado la cinta de cáñamo, que había fallado en la construcción de *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil*, con lo cual cambió en gran medida la propuesta de las instalaciones corporales, tanto estética, como funcionalmente. Resulta oportuno resaltar que en estas obras, el cinturón de cuero como recurso constructivo de las piezas, a parte de por su estabilidad y la dureza que ofrece, conduce



Fig. 36. Gergana Elenkova, archivo fotográfico en color de la pieza *Accesorio cabezal para un sujeto I*.

hacia determinadas simbologías. Me refiero particularmente a que los cinturones juegan un importante papel en la producción de significados. En el pasado, en épocas victorianas, la aparición de cinturones de cuero se vincula al efecto que los castigos disciplinarios de las escuelas inglesas ejercidas sobre los alumnos. Sin embargo, en el contexto de esta investigación, el uso del cinturón tiene que ver con el concepto de sujeción y no tanto con el castigo como forma de tortura. Por eso, me parece

necesario aclarar que las obras no son pensadas y no pretenden ser relacionadas con las prácticas sado-masochistas. Con la elaboración de estas obras se hace una reflexión de las formas estructurales del poder y del sujeto sujetado a ellas; y que tienen que ver con un acto de conciencia del cuerpo que preceptivamente mide sus propios límites y posibilidades.

Ahora bien, volvamos a la construcción del objeto *Accesorio Cabezal para un Sujeto I*. Este objeto se hizo en varias etapas seguidas. El primer paso fue el planteamiento de la forma del objeto. Para ello se dibujaron varios bocetos con las ideas iniciales. Ahí fue, cuando se pensó el aspecto de la estructura del objeto, el cual se diseñó con forma cilíndrica con las medidas de mi rostro. Luego, ya en la práctica, la elaboración del objeto definitivo se creó a partir de dos cintas de cáñamo [37] que se unieron mediante las piezas de madera y los remaches a modo de fragmentos repetitivos [38]. Una vez realizada esta parte, ha servido como base a la cual se le adjuntó una segunda fila exterior de los mismos elementos constructivos. De este modo, se consiguió la movilidad de estas últimas piezas de madera. El último paso fue la realización de una especie de correas de cuero hechas por dos elementos que pasan por la cabeza y se enganchan por detrás, sujetándola [39].



Fig. 37. Proceso de elaboración de la base con cinta de cáñamo.



Fig. 38. Proceso de unión de las piezas de madera con remaches.



Fig. 39. Proceso de realización de las correas de cuero.

Exploración del objeto

Esta pieza, por un lado, es un intento de conjugar el concepto de norma disciplinaria, pero he de reconocer que lo hace de una manera ambigua. Y es así, porque estéticamente la forma del objeto no evoca asociaciones instantáneas relacionadas con dicha propuesta. Lo que se plantea es la idea de un objeto que funciona como si fuera un camuflaje del poder.

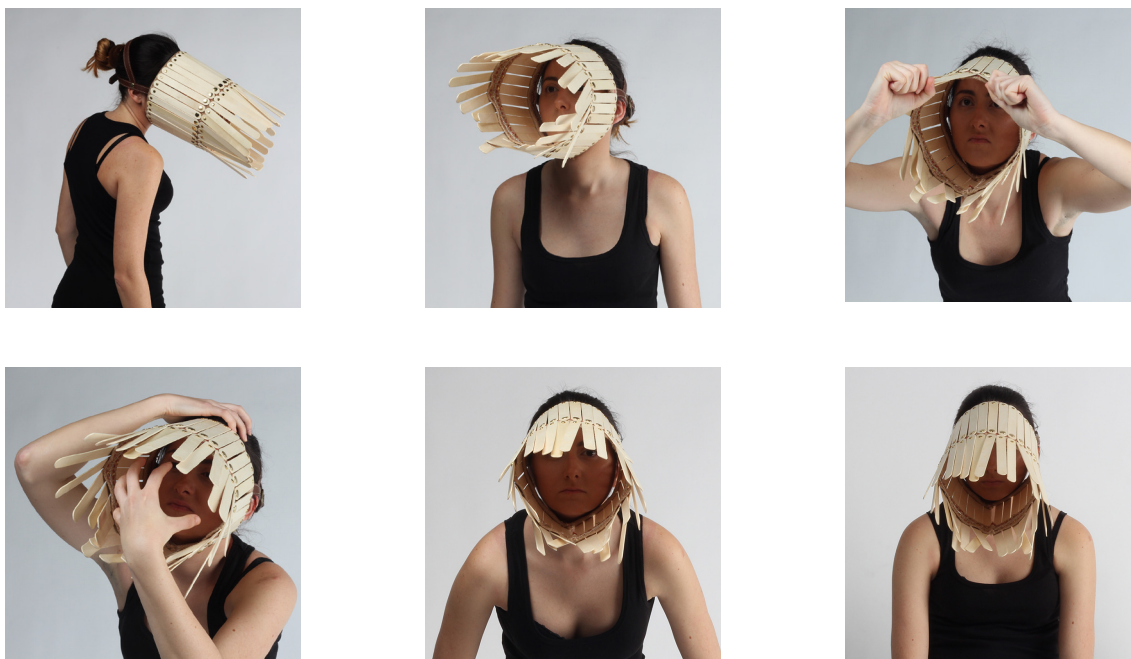


Fig. 40. Serie de acciones realizadas con el objeto *Accesorio cabeza para un sujeto I*.

Llevar al cuerpo a soportar la incomodidad de esta instalación corporal permite reflexionar su condición y cuestionar la “normalidad” de su comportamiento, “[...] “conducir” es al mismo tiempo el acto de “llevar” a otros (según mecanismos de coerción de diversa severidad) y una forma de comportarse en un campo más o menos abierto de posibilidades”.⁹⁷ Este efecto, en este caso, se consigue obstruyendo la visión periférica del sujeto. Una vez puesto el objeto en la cabeza del sujeto, la pieza ejerce poder sobre él y modifica la actitud del cuerpo [40]. Este ejercicio de poder radica “en “conducir conductas” y ordenar las posibilidades”.⁹⁸ Durante la exploración de la pieza, y como se puede observar en las fotos, se notaron unos cambios significantes en la postura

97 FOUCAULT, M., *op. cit.*, *El sujeto y el poder*. p. 431.

98 *Ibidem*.

del cuerpo, los gestos, se ven modificados en las mímicas del rostro. Es un objeto que podría ser interpretado como medio de normalización que opera control sobre el sujeto hasta que consigue obedecerlo. Un objeto que “concibe” al sujeto como un objeto correccional y de normalización. Metafóricamente, resulta que la pieza representa una especie de jerarquía que es capaz de obedecer y corregir al sujeto. Es decir, la pieza busca el aprovechamiento del cuerpo para que pueda controlarlo. En esta situación, el cuerpo convertido en un terreno experiencial hace intentos de resistir la pieza, la que aparece como dominante.

Me gustaría destacar la obra de Lygia Clark, *Máscaras Abismo* (1968) [41] como un ejemplo de los acercamientos al cuerpo como un territorio experiencial y que tiene ciertos resultados formales semejantes con mi pieza. Tanto en su obra, que consiste en un objeto con forma de largo saco de arpillera de nylon y en cuyo fondo hay una piedra, como en la mía, el objetivo se centra en la construcción de una especie de instalación corporal hecha para que se acople con el sujeto. Aunque, debo reconocer que existen algunas diferencias discursivas que alejan las dos obras una de otra, es cierto que ambas se pueden interpretar desde punto de vista del Yo que trasciende como un vínculo intersubjetivo; como un intercambio comunicativo entre el cuerpo y el objeto.

En *Máscaras Abismo*, conceptualmente se halla la cuestión en cuanto a la exploración de las experiencias meramente sensoriales que experimenta al sujeto. Y en *Accesorio Cabezal para un Sujeto I* se reflejan ideas del uso de la corporalidad para transmitir la docilidad del sujeto normalizado y obedecido. De todos modos, lo que une ambas piezas es el modo de construir una vía que gestiona la atención sobre el cuerpo como un mediador, que utilizando el objeto, activa las percepciones del sujeto.



Fig. 41. Lygia Clark, *Máscaras abismo*, 1968, registro fotográfico de la performance.



Fig. 42. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color I.



Fig. 43. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color II.



Fig. 44. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color III.



Fig. 45. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color IV.



Fig. 46. Gergana Elenkova, *Accesorio cabeza para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color V.

La pieza *Accesorio Cabezal para un Sujeto I* está pensada para seguir desarrollándose como un aparato complejo constituido por dos partes interconectadas entre sí [47]. El proyecto básicamente abarca la idea de involucrar a dos personas que interactúen tanto uno con el otro, como con el aparato que llevan puesto. Para conseguir este propósito la obra está planteada para realizarse en un escenario performático, donde se investigarán las posibilidades del objeto y experimentar las experiencias de los *performers*. En las siguientes imágenes se pueden observar algunos bocetos iniciales que visualizan esta idea. Jugando con las posibilidades de buscar nuevas maneras de representación de la serie conceptos anteriormente tocados, esto significa que esta investigación práctica está abierta, y continua en un proceso de desarrollo constante.

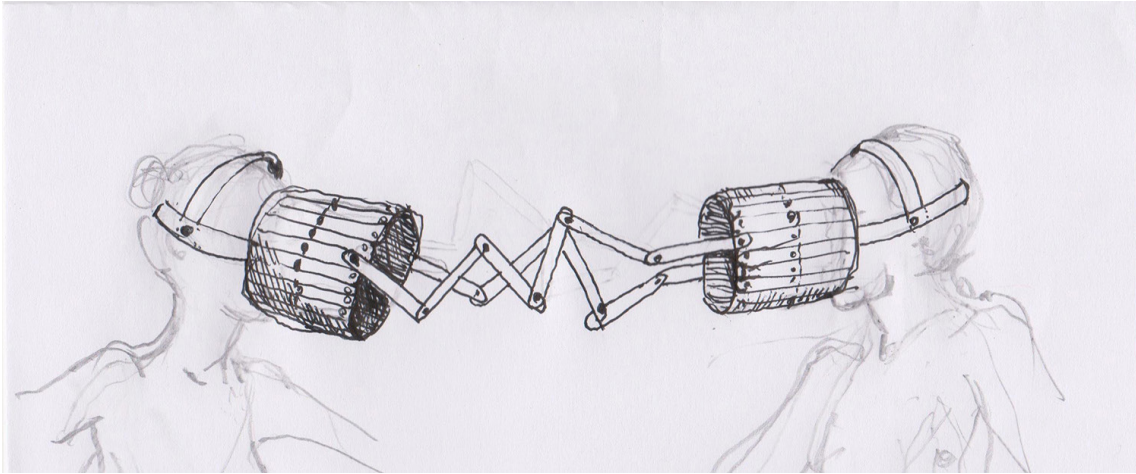


Fig. 47. Gergana Elenkova, *Sin título*, boceto inicial.

- **Accesorio Cabezal para un Sujeto II**

Creación de la pieza

El desarrollo técnico del objeto se realizó en tres etapas. Primero se construyó una base rígida en forma cilíndrica con una fila de palos. Para ello se adjuntaron una especie de dos correas de cuero que sirvieron para otorgarle estabilidad al objeto al sujetarlo y ajustarlo a la cabeza del sujeto. Seguidamente, toda la base se cubrió con un trozo de cuero en color marrón oscuro y se cosió con las dos partes exteriores del cilindro. Por último, se elaboró una especie de pico en forma de cono, que se unió con la base cilíndrica [48].



Fig. 48. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal destinada para la cabeza, cuero, hilos, elementos metálicos, 56 x 21x 21cm.

El resultado final de este objeto ha sido una instalación corporal con forma minimalista que vislumbra explícitamente la idea de la relación dominante-dominado experimentando las condiciones perceptivas del sujeto [49].

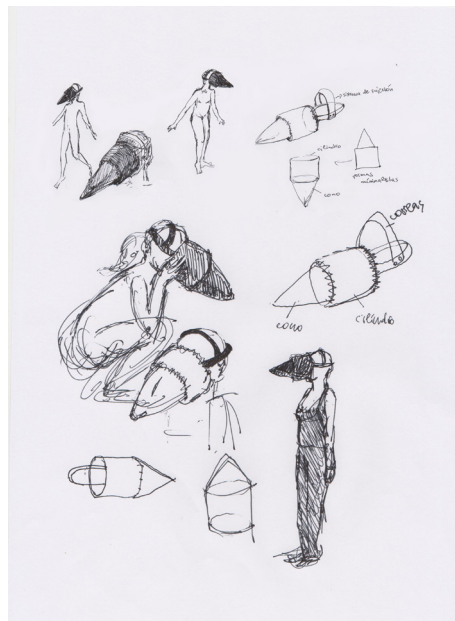


Fig. 49. Dibujos constructivos de la pieza *Accesorio cabezal para un sujeto II*.

Planteamiento conceptual

Esta obra persigue un discurso semejante al de *Accesorio Cabezal para un Sujeto I* y la idea de materializar simbólicamente las estructuras del poder. Lo que difiere en ambas piezas es precisamente el modo de sujeción que ofrece cada uno de los objetos. En esta pieza quería experimentar más bien con la idea de una sujeción absoluta del sujeto. Para conseguir esta metáfora, la solución fue diseñar un objeto que tape la vista del sujeto por completo. La idea fue meter al sujeto en una posición de dependencia completa por el poder, jugando con sus experiencias sensoriales. Para comprobar cómo se comporta el sujeto llevando a este accesorio, realicé una serie de experimentaciones [50].



Fig. 50. Serie acciones realizadas con la pieza *Accesorio cabezal para un sujeto II*.



Fig. 51. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, registros fotográficos a color I.

Si en la obra anterior, se puede hablar más bien, de un sistema de “sujeción suave” (oprime el sujeto pero no por completo), en a esta obra, se trata de una “sujeción directa” (el sujeto está totalmente subordinado al objeto que le impide realizar cualquier acción). Conceptualmente, se trata de la siguiente secuencia: es un objeto que metaforiza la noción del poder como una acción determinadora. Este acto determinador ejerce su potencia dominante sobre las acciones de las otras personas que sucesivamente intensifican el efecto del poder [51].

Hecha la observación anterior, se trata de una pieza que busca una forma de sujeción mucho más radical que la de anterior obra. La idea de la construcción de este objeto se desarrolló a partir de *Accesorio Cabezal para un Sujeto I* pero buscando un tipo de sujeción aún más fuerte, donde el sujeto está colocado en una dependencia total del objeto. Quería seguir la misma línea estética de trabajo cuando me di cuenta que debía encontrar un aspecto estético del objeto más potente y considerable. Esto llevó a distinguir formal y conceptualmente las dos piezas y dar una la lectura de esta que exprese la idea contundentemente. Para conseguir este propósito, el accesorio se pensó para restringir por completo las capacidades visuales del sujeto, lo que le provocó respectivamente cierto grado de dificultades considerables a la hora de ejercer cualquier tipo de movimiento, gesto o acción. De este modo, el sujeto es completamente dependiente del accesorio que bloquea por completo el sentido de la vista, convirtiéndose en un sujeto obedecido.

Con este accesorio se constituye un lugar de enfrentamiento severo entre el sujeto y el poder. Un encuentro, donde el objeto se transforma en un instrumento que impide al sujeto ver el exterior, poniendo a prueba su docilidad y fragilidad, dejándole en un callejón sin salida.



Fig. 52. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color II.



Fig. 53. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color III.



Fig. 54. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color IV.



Fig. 55. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color V.

- **Jaula**



Fig. 56. Gergana Elenkova, *Jaula*, 2016, instalación corporal destinada para la cabeza, cuero, madera y remaches metálicos, dimensiones variables.



Fig. 57. Proceso constructivo de la pieza *Jaula*.

La obra *Jaula* consta de 3 piezas de cuero con dimensiones variables unidas mediante 47 remaches y 28 piezas de madera que construyen un objeto versátil, destinado como una estructura externa que busca acoplarse al cuerpo de sujeto, convirtiéndole en su rehén [56].

Construcción del objeto

Inicialmente se hicieron algunas aproximaciones a modo de esbozos orientativos [58]. A partir de ellos se desarrolló el objeto como una simple forma cilíndrica hecha de tres franjas de cuero en distintos colores para los cuales se remacharon verticalmente quince filas de piezas de madera. El objeto final resultó de 33 cm de altura (parámetro fijo) y 22cm de diámetro (parámetro variable por la característica flexible que posee el material de cuero, lo que permite plegamiento de la forma) [57].

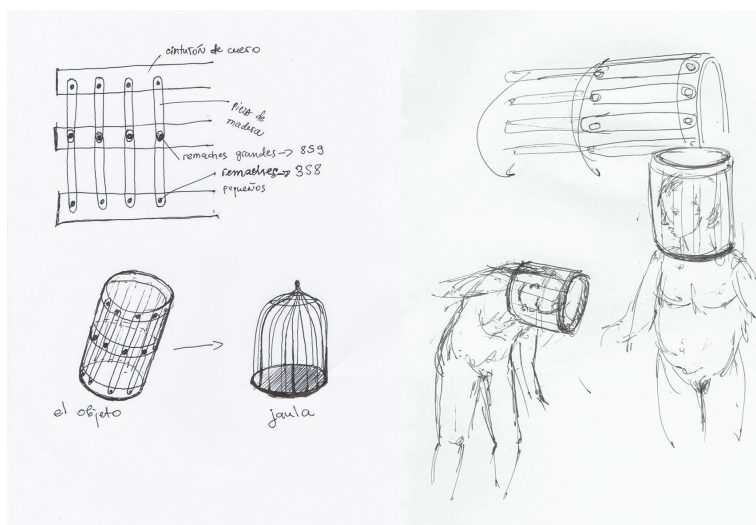


Fig. 58. Boceto inicial de la pieza *Jaula*.



Fig. 59. El objeto en aspecto plegado.

Planteamiento conceptual y exploración del objeto

Este objeto hace referencia a una jaula que encierra la cabeza del sujeto, como si estuviera puesta en una cárcel. Y como es sabido, una jaula se hace de materiales resistentes y las propiedades que posee son la estabilidad, la dureza y la rigidez. Sin embargo, esta obra proporciona una versión “hibrida” de jaula: dura, flexible y plegable a la vez. Es como una simbiosis de una materia sólida que cambia su estado físico de sólido a blando [59]. Estas transformaciones de la materia de la pieza buscan un vínculo con el modo de “sujeción blanda” y la “sujeción dura” al mismo tiempo. Estos vínculos acercan la obra a la idea de los dos tipos de poder que están conectados entre sí y a menudo se utilizan juntos. A este respecto, se quería otorgar una lectura del objeto como un símbolo del poder heterogéneo. De hecho, *Jaula* nace a partir de la investigación realizada sobre el concepto de poder blando. Este tipo de poder radica en una relación entre determinadas bases del poder y algunas de las tácticas de influencia, donde el poder duro y blando están permanentemente relacionados, ya que son los dos aspectos de la capacidad de influir en el comportamiento de los demás.



Fig. 60. Registro fotográfico de la serie de acciones realizadas con la pieza *Jaula*.



Fig. 61. Gergana Elenkova, *Jaula*, 2016, registro fotográfico a color.

Tras la realización de una variedad de acciones con este objeto podría concluir que, en cuanto a la estructura del objeto, se trata de una pieza que no cuenta con mucho peso, por lo tanto me permitió llevarla durante varias horas seguidas sin que me causara ningún tipo de dolor. Las rejas del objeto según los movimientos que realizaba, no me permitían ver claramente, porque tapaban por completo mi vista (tenía que ajustar el accesorio constantemente con mis brazos). Esto me causo muchas dificultades, cuando por ejemplo, quería realizar cualquier tipo de ejercicio que implicaba la necesidad de ver. Después de llevar puesto el objeto un breve rato, me daba la sensación de estar atrapada en el espacio de la jaula sin salida.

Jaula representa el concepto de poder blando que une el poder, la fuerza y la energía con las propiedades de una materia “suave” de control: la flexibilidad, la plasticidad, la fragilidad, la sensibilidad, incluso la seducción. Funciona de tal manera que los sujetos obedecen libre y voluntariamente, como resultado de su propia elección. Es un objeto que ejerce una dominación silenciosa generando reflexión sobre el poder que está ahí siempre y con el cual el sujeto convive.

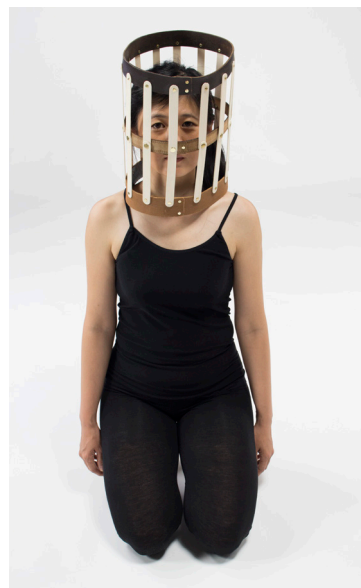


Fig. 62. Gergana Elenkova, *Jaula*, 2016, registros fotográficos a color.

• Una Pieza Construida para Sujetar y Ser Sujetada por Dos Sujetos

“No puede ser un espíritu libre el que no ha experimentado la esclavitud de su propio cuerpo”.⁹⁹

Al amanecer, Svetlozar Igov

Planteamiento conceptual

Una Pieza Construida para Sujetar y Ser Sujetada por Dos Sujetos nace como un objeto complejo y versátil [63]. Un aparato que restringe las capacidades físicas del cuerpo, explora su condición y una vez más toca la idea del sujeto sujetado por las técnicas del poder. Es una instalación corporal que hace una referencia metafórica a las estructuras biopolíticas y habla del cuerpo como sujeto que debe soportar el peso de una actividad agotadora que constituye una situación de objetivación del sujeto convirtiéndole en un simple objeto de uso. Esta es la única pieza de todas que posee un carácter plural: cuenta con dos miembros participativos a la vez, y designa un juego de relaciones entre “parejas” donde varias acciones inducen a otras y se siguen de otras.



Fig. 63. Gergana Elenkova, *Una pieza construida para sujetar y ser sujetada por dos sujetos*, 2016, instalación corporal, 400 cm tiras de cuero, 100 cm elementos de sujeción de cuero, piezas de madera y piezas metálicas, dimensiones variables.

Interesan una serie de obras creadas por Franz Erhard Walther desarrolladas entre los años 1963-1969. Durante este periodo dirigió sus proyectos por un nuevo camino, desplazando “su atención desde el objeto artístico al espectador con el fin de llegar a una síntesis que

⁹⁹ IGOV, Svetlozar, *Призори. Фрагменти*, [Al amanecer. Fragmentos], 1ª ed., Hermes, Plovdiv, 2005, p. 91.



Fig. 64. Franz Erhard Walther, *Elfmeterbahn*, 1964, performance documentada en fotografía, plástico, tiras de lino, tela, 1100 x 55 x 1,5 cm.

incluyera los procesos, los materiales, ubicación y la dimensión espacio-temporal". A mi parecer, dejando a un lado las semejanzas puramente formales que residen en su práctica artística en correlación con la mía, existen una serie de puntos de inflexión relevantes. *Una Pieza Construida para Sujetar y Ser Sujetada por Dos Sujetos*, se vincula a los proyectos de Franz Erhard Walther acercándose a la idea del objeto en función de una estructura minimalista utilizada como recurso que

involucra el cuerpo como un mediador y soporte físico. Conceptualmente, el cuerpo waltheriano, establece múltiples acciones, explotando, manipulando y manejando toda esta amalgama de objetos, que a su vez tocan su condición y su comportamiento. Todo esto se hace evidente en las obras *Elfmeterbahn* [64], *Sehkanal* [65] y *Mass Messung* [66]. Unas piezas que involucran la participación del personaje para experimentar sus *benutzbare Objekte* (objetos para ser usados).

Los *benutzbare Objekte* estaban confeccionados con telas, lona y diversos tipos de relleno para acomodarse a la forma del cuerpo; pero no estaban concebidos para verse como obras autosuficientes. Se insistía más bien en un uso instrumental, puesto que ejercían una influencia sobre el comportamiento dentro del "proceso de trabajo". Su función y duración eran, por tanto, arbitrarias y abiertas a interpretación. Aunque no existía un propósito formal en el diseño de los instrumentos, ello no quiere decir que su función como objetos les privara de todo interés visual. Por el contrario, estas esculturas utilizables poseían muchas cualidades visuales misteriosas que sugerían un sistema de codificación a la vez extraño e íntimo para los observadores/participantes".¹⁰⁰

100 *Ibid.*, p. 69.



Fig. 65. Franz Erhard Walther, *Sehkanal*, 1968, performance documentada en fotografía, tela verde, 30 x 740 x 20 cm.



Fig. 66. Franz Erhard Walther, *Mass messung*, 1967, performance documentada en fotografía.

Creación de la obra

Al principio, esta pieza concebía la idea de realizarse como una instalación corporal singular siguiendo la misma trayectoria que las obras expuestas hasta el momento. Pero fue entonces cuando surgió la necesidad de involucrar un sujeto más a la hora de explorar las estructuras metafóricas de las relaciones del poder. Por ello, se construyó un objeto que poseía una larga estructura que pasaba por los sujetos y les sujetaba.



Fig. 67. Proceso elaborativo de la obra *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*.

Constructivamente, se trata de dos tiras alargadas de cuero en color negro de 4 metros de longitud remachadas con piezas de madera por los dos lados extremos. Cuando el objeto se coloca sobre los hombros de los sujetos, de tal manera que ellos se encuentren entre las tiras de cuero [68], hay dos elementos a modo de cinturón que aprietan y presionan los cuerpos. Dos piezas que pasan por la espalda y se enganchan bajo el pecho.

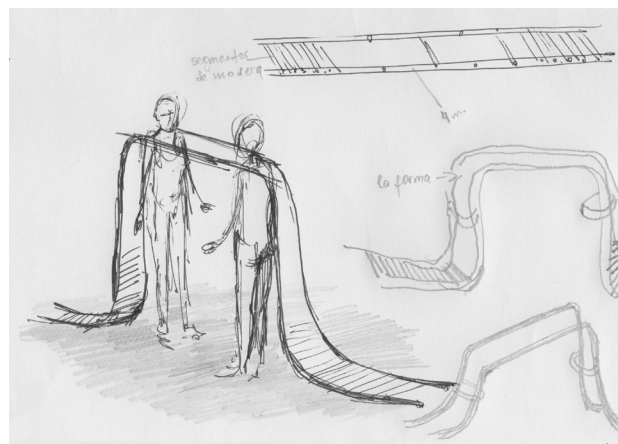


Fig. 68. Boceto inicial de la obra *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*.



Fig. 69. Imagen fotográfica de la obra *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos terminada*.

Un aspecto de la obra, que no ha podido realizarse por cuestiones técnicas, pero que está previsto llevarlo a cabo más adelante, radica en integrar un texto a lo largo de las dos tiras de cuero. Este texto reside en un aforismo que aparece en el libro de Svetlozar Igov *Al amanecer*, y cuenta: “No puede ser un espíritu libre el que no ha experimentado la esclavitud de su propio cuerpo”. Estas palabras construyen un puente mental entre la obra y el espectador. De esta manera, el cruce entre texto y materia juega un papel importante, donde lo narrativo proporciona al público un momento reflexivo. La frase está pensada para sellarse sobre el cuero por una parte en el idioma original , y por otra traducida al castellano.



Fig. 70. Gergana Elenkova, serie de acciones realizadas con *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, registro fotográfico a color.



Fig. 71. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico I de *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos.*



Fig. 72. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico II de *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos.*



Fig. 73. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico III de *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*.

- **La Trampa**

La idea y la construcción

La última pieza que se expondrá a continuación se titula *La Trampa* y se presentará como una obra interdisciplinar. En primer lugar se muestra en forma de una instalación. Se ha escogido esta forma de presentación ya que podría decirse que la obra funciona de una forma polifacética, cambiando el aspecto de su estructura en el espacio [74]. Y en segundo lugar, *La Trampa* se convierte en un objeto destinado a usos corporales. Por consiguiente, esta instalación corporal se mostrará en serie de imágenes fotográficas, donde aparecen una gama de múltiples acciones realizadas con ella.

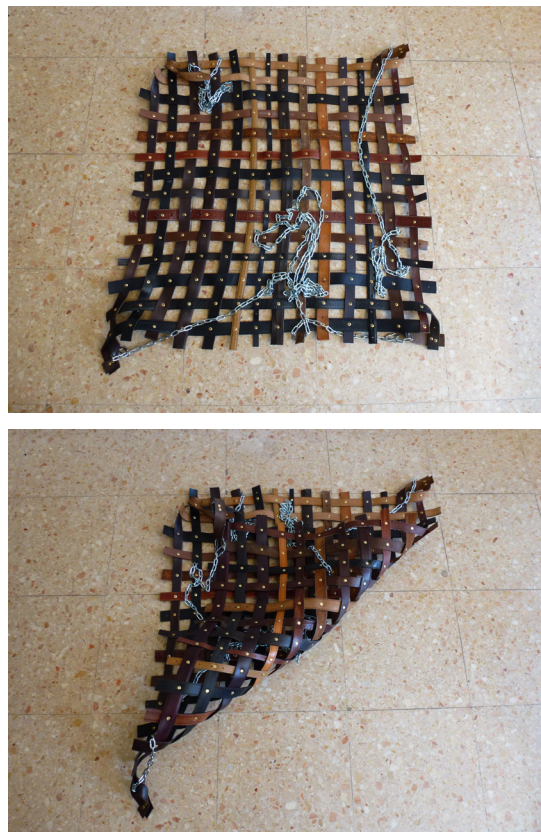


Fig. 74. Gergana Elenkova, *La trampa*, 2016, instalación corporal, tiras de cuero, remaches, cadenas de acero, 75 x 75 x 2 cm.

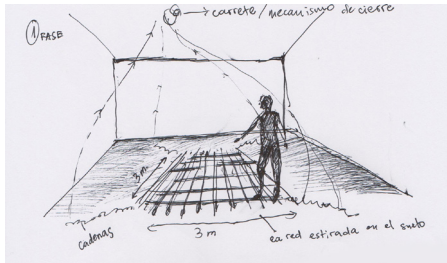


Fig. 75. Gergana Elenkova, boceto de *La trampa* como instalación. Espacio expositivo vista 1.

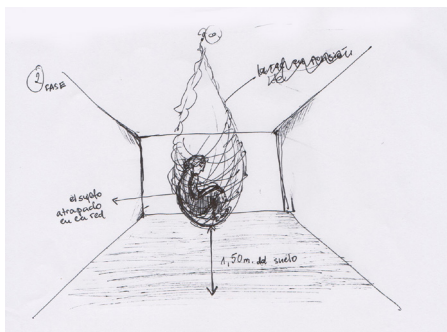


Fig. 76. Gergana Elenkova, boceto de *La trampa* como instalación. Espacio expositivo vista 2.

1) *La Trampa* como instalación

Se trata de un objeto que representa una red elaborada con cuero y que presenta posibilidades de interacción con el espectador. No ha sido posible materializar el objeto en tamaño real, pero se ha llevado a cabo como prototipo, con dimensiones de 75 x 75 cm y a escala 4:1. Los componentes con los que está construido y los que se van a utilizar para la construcción del objeto original, varían entre cinturones reutilizados de cuero en color negro y marrón, remaches, cadenas de acero y enganches (como elementos de sujeción de la red).

Una estructura a modo de red, hace la función de camuflaje, y esconde la idea de la trampa, tal y como lo hace el poder disfrazándose y transformando su aspecto constantemente. Esta instalación, busca la presencia física del sujeto para involucrarlo en la experimentación de las relaciones del poder. Esto se hace

evidente, cuando la red adopta una posición plana, extendida por el suelo como un elemento decorativo [75]. Y al momento siguiente, cuando el sujeto se acerca y la pisa, inmediatamente se activa un mecanismo que estira en el aire la pieza junto con el sujeto, cerrándolo en una red, como si fuera un animal recién cazado [76].

Planificación del montaje de *La Trampa*

-Característica del espacio expositivo y recorrido

La Trampa, podría encajar en cualquier tipo de espacio expositivo cerrado con la posibilidad de soportar el montaje del mecanismo de cierre de la red. Este mecanismo consiste en cuatro cadenas que se van estirando con un carrete y cuando llegan a una

determinada altura, se cierran automáticamente. La red con el espectador dentro, se queda colgada a 1,50 m del suelo, durante el tiempo que el visitante quiera. El recorrido en el espacio se plantea de forma libre no estructurada.

-Distribución de la instalación

La red se encuentra en el centro del espacio expositivo, bien estirada en el suelo, las cadenas están también extendidas por las cuatro esquinas de la red.

-Iluminación del espacio

La instalación requiere una distribución luminosa homogénea y enfocada sobre la red. Es preferible una luz amarilla o blanca.

Un trabajo que gira en torno a la misma idea del cuerpo atrapado en una red es la obra *Carnada* (2006) de Regina José Galindo [77]. En esta acción la artista permaneció, dentro de una red de pescar que formaba una bolsa, colgada a un árbol durante varias horas seguidas. De una manera explícita, la obra revela el sujeto al límite, mirando hacia el horizonte del mar y su cuerpo desnudo, sometido, mutilado, objetivado, encarnado al cuerpo social y, como dice Foucault, este cuerpo social “es la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos.”¹⁰¹ Tal y como pretende hacerlo *La Trampa*, *Carnada* hace la metáfora del cuerpo colectivo, de las experiencias de los demás y de los sujetos atrapados y atravesados por los mecanismos del poder.



Fig. 77. Regina José Galindo, *Carnada*, 2006, performance, Santo Domingo, República Dominicana.

101 FOUCAULT, M. *op. cit.*, *El sujeto y el poder*, p. 432.

2) *La Trampa* como instalación corporal

En realidad, la idea que concibe a *La Trampa* como un objeto destinado a entrar en contacto directo con el cuerpo del sujeto, se realizó intuitivamente. El proceso de materialización del objeto-prototipo fue acompañado de la realización de múltiples actos en el espacio, como son desplazar, girar, mover, ajustar, doblar, plegar, levantar, etc. Y esta sucesión de acciones fue precisamente la razón que me hizo romper el punto de vista, pensando en las múltiples posibilidades formales y de uso que ofrecía este objeto polisémico. Así nació una pieza que dejaba a un lado las premisas simplemente vinculadas a la idea de una instalación para convertirse en un objeto que implica otras lecturas y discursos en sí.

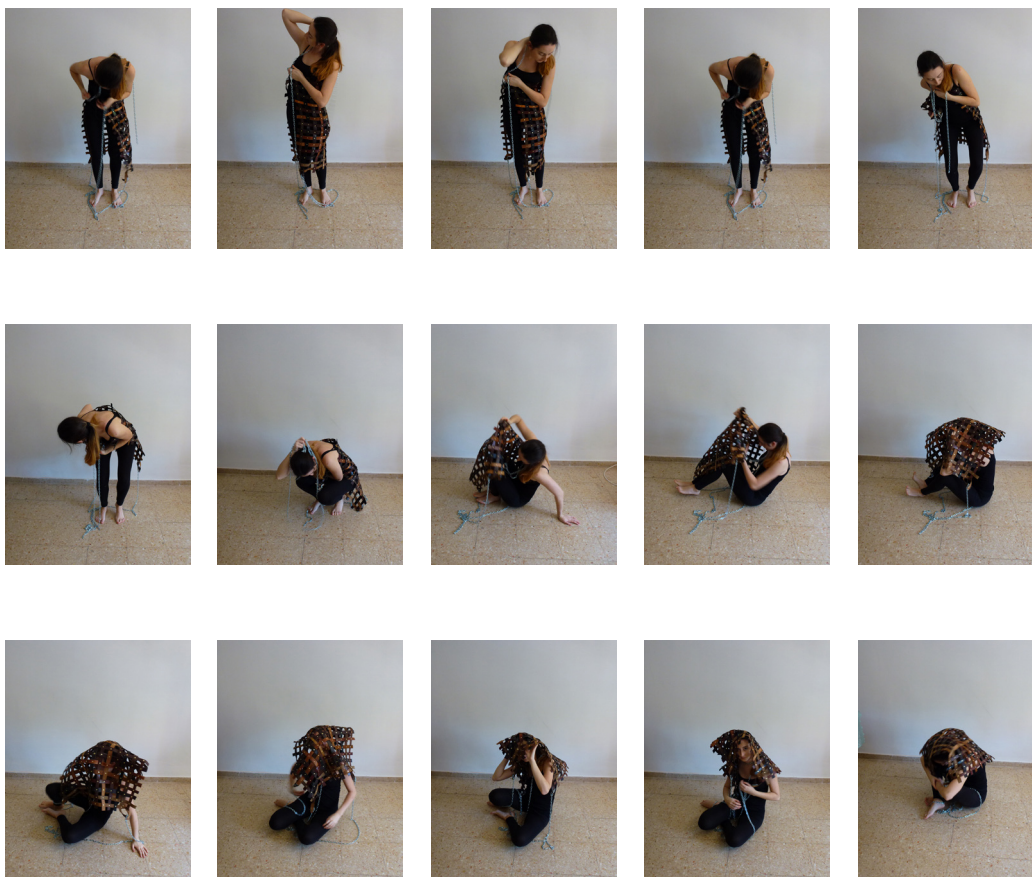


Fig. 78. Gergana Elenkova, exploración del objeto en serie de acciones I.

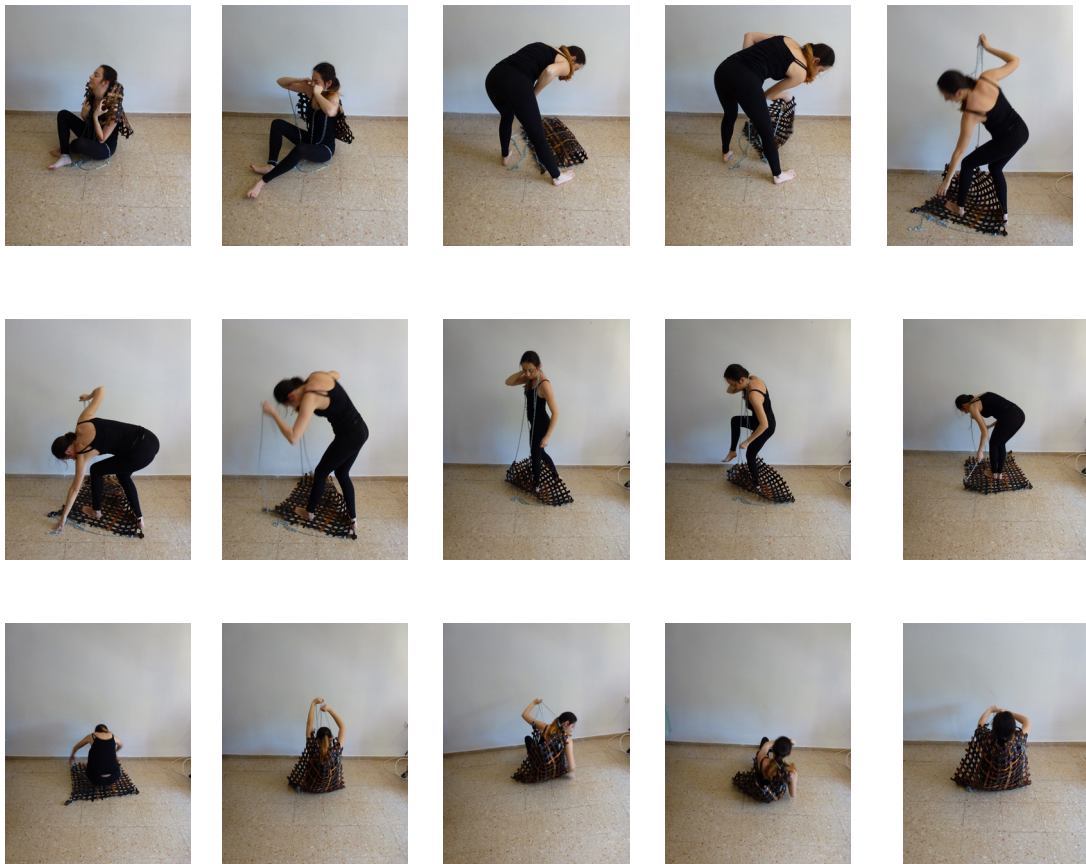


Fig. 79. Gergana Elenkova, exploración del objeto en serie de acciones II.

Jugando con la polisemia del objeto, las acciones realizadas con *La Trampa*, revelan toda una multitud de posibilidades a cerca de la idea de utilidad-docilidad [78], [79]. El cambio de roles de poder, que tanto me interesa, aquí aparece de un modo contundente. Por su flexible y cambiante forma, que varía en función de las acciones que se efectúan, la red aparece tanto como rol de un objeto de manipulación, a través de varias operaciones causadas por el sujeto, como en el papel de manipulador del este último, transformándolo a la vez en objeto y objetivo del poder.



Fig. 80. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico I de la instalación corporal *La trampa*.



Fig. 81. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico II de la instalación corporal *La trampa*.



Fig. 82. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico III de la instalación corporal *La trampa*.



Fig. 83. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico IV de la instalación corporal *La trampa*.

CONCLUSIONES

Después de todo lo que se ha ido exponiendo a lo largo de este estudio, se puede resumir que el proyecto *Instalaciones corporales. Una aproximación artística a la relación poder-sujeto-cuerpo*, es el resultado de un profundo análisis, investigación y experimentación, que ha ofrecido la posibilidad de la creación de una serie de obras inéditas y el desarrollo de un proyecto teórico-práctico.

Estas obras se concretan en unas instalaciones corporales, fruto de un proceso reflexivo y plástico con un gran potencial creativo. Cada uno de los objetos de la serie puede ser examinado tanto de una manera independiente del conjunto, como una parte constituyente de la serie. La serie tiene dos estadios diferenciados. Los objetos y la instalación por uno y sus imágenes fotográficas por otro. La construcción de toda la gama de objetos ha conseguido representar metafóricamente, el grado y la intensidad de las relaciones de poder. Cada objeto por sí solo, está creado para mostrar diferentes tipos, modos, formas, fuerzas e de interacción del poder con el cuerpo del sujeto.

Como resultado de la indagación de los mecanismos del poder que operan sobre el sujeto y el cuerpo, desde las sociedades disciplinarias hasta la sociedad occidental actual, he definido los vínculos entre poder-sujeto-cuerpo y he conseguido conjugarlos, confrontarlos y emplearlos en la producción artística. Se puede decir que estos vínculos no existen por sí mismos, sino que surgen cuando hay relaciones recíprocas, lo que he descubierto en las leyes físicas naturales que confronté con el invento del Ohm sobre la corriente eléctrica. Al igual que la electricidad, que pasa por un circuito cerrado, el poder ejerce su potencial sobre el sujeto como conductor. En mi práctica artística, el cuerpo es la materia conductora por donde fluye el poder.

Finalmente, puede concluirse que el eterno tema del poder y el ser humano ha sido y seguirá siendo recreado por muchos artistas de maneras distintas. Con la elaboración de estas obras, he demostrado solo una pequeña parte de mi punto de vista, que seguiré investigando y desarrollando en un futuro próximo. Esta obra y este trabajo son una llamada hacia la libertad y la capacidad sensitiva, para pensar y ser conscientes de los diferentes modos de poder y su ejercicio sobre nosotros, los sujetos.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *El cuerpo del artista*, Phaidon, Hong Kong, 2006.

AGUILAR, Teresa, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, s.l., Casimiro libros, Madrid, 2013.

ARDENNE, Paul, «Figurar el humano», en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Editorial CENDEAC, Murcia, 2004.

AZNAR ALMAZÁN, Sadrario, *El arte de acción*, 2ª ed., Nerea, Madrid, 2006.

CAMPIGLIA, María, *Santiago Sierra y Teresa Margolles. Estética de la impotencia y el desencanto*, [tesis doctoral], (dir. Dr. Miquel Planas y Dr. Miquel Quílez), Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, marzo de 2015.

CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Vol. III, Gallimard, París, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. Vol. I. La voluntad de saber*, 9ª ed., Siglo XXI, Madrid, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del Poder*, 2ª ed., Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 2005.

FOUCAULT, Michel, El sujeto y el poder, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, WALLIS, Brian, Akal, D.L., Madrid 2001.

IGOV, Svetlozar, *Призори. Фрагменти*, [Al amanecer. Fragmentos], 1ª ed., Hermes, Plovdiv, 2005.

IVANOV, Ivan, *Меката власт в постмодерното общество* [El poder blando en la sociedad posmoderna], Vol. XIX D, Anual de Universidad de Shumen, Shumen (BG), 2015.

JACQUIN, Tamara, *Experiencias corporales. De la construcción de objetos a la exploración del espacio*, [Trabajo fin de Máster], (dir. Alberto Gálvez Giménez) Valencia, Universitat Politècnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, julio de 2014.

LAZZARATO, Maurizio, *Políticas del acontecimiento*, 1ª ed., Tinta Limón, Buenos Aires, 2006.

LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2006.

MARINA, José Antonio, *La Pasión del Poder. Teoría y Práctica de la dominación*, 1ª ed., Editorial Anagrama, Barcelona, 2008.

MORGAN, Robert, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003.

PALACIO, Ana; MARTÍNEZ, Rosa, CUAUHTÉMOC, *Santiago Sierra. Spanish Pavillon, 50th Venice Biennale 2003*, Turner Ediciones S.A., Venecia, 2003.

POPPER, Frank, *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid, 1980.

QUESADA, Julio, *Un pensamiento intempestivo: ontología, estética y política en Friedrich Nietzsche*, 1ª ed., Anthropos, Barcelona, 1988.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.

SIBILIA, Paula, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, 1ª ed., Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2005.

SOLANS, Piedad, *Accionismo vienés*, Nerea S.A., Madrid, 2000.

SOLANS, Piedad, «Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad», en *Arte, Cuerpo, Tecnología*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.

VANDER, James, *Manual de psicología social*, 1ª ed., Paidós Ibérica. Barcelona, 1995.

ZANKOV, Venzislav, *Тялото на художника в изкуството на прехода* [El cuerpo del artista en el arte de la transición], [Tesis doctoral], (dir. Ekaterina Rusinova), Sofía (BG), Nueva Universidad Búlgara, Departamento de Bellas Artes, Sofía, 2013.

Webgrafia:

BORGES DE BARROS, Amílcar, «Reflexiones en torno a la teoría, las técnicas y las prácticas corporales», Universidad de Chile, *Revista do LUME* [en línea], N^o 3, septiembre de 2013, [consulta: 2016-03-26]. Disponible en: <<http://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/262>>

CHURCH, Amanda, «Santiago Sierra in Helga de Alvear, Madrid», [Santiago Sierra en Helga de Alvear, Madrid] en *Arts in America* [en línea], mayo de 2009, [consulta: 2016-05-20]. Disponible en: <<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/santiago-sierra/>>

DELEUZE, Gilles, « Post-scriptum sobre las sociedades de control », *Polis* [en línea], 2006, Nro. 13, Publicado el 14 agosto 2012, [consulta 2016-05-15]. Disponible en: <<http://polis.revues.org/5509>>

D'OTTAVIO, Adriana, *Vida y política en el biopoder contemporáneo: relatos (auto) biográficos como dispositivos de subjetivación*, Michel Foucault y la actualidad de los dispositivos de poder, XI Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, *Acta Académica* [en línea], (Coordenadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes), 2015. [consulta: 2016-01-29]. Disponible en: <<http://cdsa.aacademica.org/000-061/872>>

FOUCAULT, Michel, *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*, diálogo con H. Becker, R. Fernet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 de enero de 1984, [consulta: 2015-11-17]. Disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2276/1217>>

GALINDO, Gabriela, *Sujeto, cuerpo y poder en el arte. Una reflexión a partir de las ideas de Foucault*, mayo 2012, [consulta: 2016-03-02]. Disponible en: <https://www.academia.edu/2290578/Sujeto_Cuerpo_y_Poder_en_el_arte._Una_reflexi%C3%B3n_a_partir_de_las_ideas_de_Foucault>

«Marina Abramović y su performance *Ritmo 0*», *Blogspot* (sitio web), enero de 2014, [consulta: 2016-06-04]. Disponible en: <<http://pasoapasoelx.blogspot.com.es/2014/01/marina-abramovic-y-su-performance-ritmo.html>>

«Marina Abramović: Un arte hecho de confianza, vulnerabilidad y conexión», video en *Ted* (sitio web), marzo de 2015, [consulta: 2016-06-15]. Disponible en: <[https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=bg-video za abramovic](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=bg-video%20za%20abramovic)>

McLERRAN, Jennifer, *Disciplined Subjects and Docile Bodies in the Work of Contemporary Artist Jana Sterbak* [Sujetos disciplinados y cuerpos dóciles en la obra de la artista contemporánea Jana Sterbak], p. 535-552, [consulta: 2016-04-19]. Disponible en: <https://www.academia.edu/17440165/Disciplined_Subjects_and_Docile_Bodies_in_the_Work_of_Contemporary_Artist_Jana_Sterbak>

PÉREZ PORTO, Julián; GARDEY, Ana, «Definición del concepto “sujeto”», *Definicion.de*, (sitio web), Año de publicación: 2010, [consulta: 2015-12-15]. Disponible en: <<http://definicion.de/sujeto/#ixzz48A8z6LdQ>>

Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española* [en línea], 23.ª ed., edición del Tricentenario, Madrid, España, 2014, [consulta: 2015-12-10]. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=YgC4A98>>

TORRES, Ivan Pincheira, «Disciplina, Biopolítica y Noopoder. Acerca de los actuales procesos de constitución de subjetividad», *Otros Logos*, Revista de estudios críticos [en línea], Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Universidad Nacional del Comahue, Argentina, Año I. Nro. 1, diciembre de 2010, [consulta: 2016-04-23]. Disponible en: <<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/>>

Índice de imágenes

Figura 1. Ana Mendieta, *Sin título (Huellas de sangre)*, 1974, performance realizada sobre una tela con sangre, p. 36.

Figura 2. Regina José Galindo, *Limpieza social*, 2006, archivos fotográficos de la performance., p. 37.

Figura 3. Gina Pane, *Action escalade non anesthésiée*, 1970-71, fotografía en B/N y estructura metálica, 323 x 320 x23 cm, p. 38.

Figura 4. Marina Abramović, *The lips of Thomas*, 1975, registro fotográfico a color de la performance, colección de Sean Kelly Gallery, Nueva York, Estados Unidos, p. 38.

Figura 5. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion 6*, 1966, acción registrada en fotografía, p. 39.

Figura 6. Günter Brus, *Walk in Vienna*, 1965, acción registrada en fotografía, Museum of Modern Art Ludwig Foundation Vienna, Austria, p. 39.

Figura 7. Venzislav Zankov, *Rojo I*, 1991, archivos fotográficos de la performance, Sofía, Bulgaria, p. 40.

Figura 8. Anton Terziev, *Happy New Year*, 2007, performance registrada en fotografía, p. 41.

Figura 9. Configuración del sujeto en base a las relaciones del poder, p. 42.

Figura 10. Santiago Sierra, *9 formas de 100 x100 x 600 cm connstruidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*, 2002, acción, aluminio, madera pintada, 100 x100 x 600 cm, p. 44.

Figura 11. Santiago Sierra, *9 formas de 100 x 100 x 600 cm, construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*, 2002, registro fotográfico de la acción, Nueva York, Estados Unidos, p. 45.

Figura 12. Santiago Sierra, *7 formas de 600 x 600 x 900 cm costruidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*, 2010, instalación, Queensland, Australia, p. 46.

Figura 13. Santiago Sierra, *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*, 2004, acción documentada en video, Ciudad de México, México, p. 47.

Figura 14. Marina Abramović, *Ritmo 0*, 1974, archivo fotográfico en B/N, colección privada de la artista, p. 48.

Figura 15. Marina Abramović, *Ritmo 0*, 1974. performance documentada en video, Estudio Morra, Nápoles, Italia, p. 49.

Figura 16. Marina Abramović, *Ritmo 0*, registro fotográfico en B/N de la performance, p. 50.

Figura 17. Jana Sterbak, *Sisyphus sport*, 1997, piedra, tirantes de cuero y metal, 50 x 36 x 25 cm, 60 kg, p. 51.

Figura 18. Jana Sterbak, *Control remoto II*, 1989, instalación, estructura de aluminio sobre ruedas, motor con control remoto y tela, 154,8 x 158,4 cm, Colección MACBA, p. 52.

Figura 19. Jana Sterbak, *Control remoto I*, 1989, performance registrada en fotografía, p. 53.

Figura 20. Tamara Jacquin, *Arquitectura corporal I*, 2014, fotografía a color, p. 54.

Figura 21. Tamara Jacquin, *Arquitectura corporal II*, 2014, fotografía a color, p. 55.

Figura 22. Gergana Elenkova, *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, 2016, registro fotográfico de la instalación corporal, madera, cuero, piezas metálicas, dimensiones variables, p. 59.

Figura 23. Boceto de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo docile*, p. 60.

Figura 24. Proceso constructivo I de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, cuero y piezas metálicas, p. 61.

Figura 25. Proceso constructivo II de la pieza *Un Traje Sutil para un Cuerpo Dócil*, cuero, piezas metálicas y piezas de madera, dimensiones variables, p. 61.

Figura 26. Proceso constructivo III de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil* con cinta de cáñamo, p. 62.

Figura 27. Registro fotográfico I de la serie de acciones realizadas con la instalación corporal *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, p. 62.

Figura 28. Registro fotográfico II de la serie de acciones realizadas con la instalación corporal *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, p. 63.

Figura 29. Gergana Elenkova, 3 imágenes de la serie fotográfica de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, p. 64.

Figura 30. Gergana Elenkova, 16 imágenes de la serie fotográfica de la pieza *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, p. 65.

Figura 31. Gergana Elenkova, *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, 2016, selección registro fotográfico a color I, p. 66.

Figura 32. Gergana Elenkova, *Un traje sutil para un cuerpo dócil*, 2016, selección registro fotográfico a color II, p. 67.

Figura 33. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal registrada en fotografía, p. 68.

Figura 34. *Accesorio cabezal para un sujeto I*, instalación corporal destinada para la cabeza, dimensiones variables, vista lateral, p. 69.

Figura 35. *Accesorio cabezal para un sujeto I*, instalación corporal destinada para la cabeza, dimensiones variables, vista desde arriba, p. 69.

Figura 36. Gergana Elenkova, archivo fotográfico en color de la pieza *Accesorio cabezal para un sujeto I*, p. 70.

Figura 37. Proceso de elaboración de la base con cinta de cáñamo, p. 70.

Figura 38. Proceso de unión de las piezas de madera con remaches, p. 70.

Figura 39. Proceso de realización de las correas de cuero, p. 70.

Figura 40. Serie de acciones realizadas con el objeto *Accesorio cabezal para un sujeto I*, p. 71.

Figura 41. Lygia Clark, *Máscaras abismo*, 1968, registro fotográfico de la performance, p. 72.

Figura 42. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color I, p. 73.

Figura 43. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color II, p. 74.

Figura 44. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color III, p. 75.

Figura 45. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color IV, p. 76.

Figura 46. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto I*, 2016, instalación corporal, archivo fotográfico a color V, p. 77.

Figura 47. Gergana Elenkova, *Sin título*, boceto inicial, p. 78.

Figura 48. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal destinada para la cabeza, cuero, hilos, elementos metálicos, 56 x 21x 21cm, p. 79.

Figura 49. Dibujos constructivos de la pieza *Accesorio cabezal para un sujeto II*, p. 79.

Figura 50. Serie acciones realizadas con la pieza *Accesorio cabezal para un sujeto II*, p. 80.

Figura 51. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, registros fotográficos a color I, p. 81.

Figura 52. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color II, p. 82.

Figura 53. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color III, p. 82.

Figura 54. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color IV, p. 83.

Figura 55. Gergana Elenkova, *Accesorio cabezal para un sujeto II*, 2016, instalación corporal, registro fotográfico a color V, p. 84.

Figura 56. Gergana Elenkova, *Jaula*, 2016, instalación corporal destinada para la cabeza, cuero, madera y rermaches metálicos, dimensiones variables, p. 85.

Figura 57. Proceso constructivo de la pieza *Jaula*, p. 85.

Figura 58. Boceto inicial de la pieza *Jaula*, p. 85.

Figura 59. El objeto en aspecto plegado, p. 86.

Figura 60. Registro fotográfico de la serie de acciones realizadas con la pieza *Jaula*, p. 86.

Figura 61. Gergana Elenkova, *Jaula*, 2016, registro fotográfico a color, p. 87.

Figura 62. Gergana Elenkova, *Jaula*, 2016, registros fotográficos a color, p. 87.

Figura 63. Gergana Elenkova, *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, 2016, instalación corporal, 400 cm tiras de cuero, 100 cm elementos de sujeción de cuero, piezas de madera y piezas metálicas, dimensiones variables, p. 88.

Figura 64. Franz Erhard Walther, *Elfmeterbahn*, 1964, performance documentada en fotografía, plástico, tiras de lino, tela, 1100 x 55 x 1,5 cm, p. 89.

Figura 65. Franz Erhard Walther, *Sehkanal*, 1968, performance documentada en fotografía, tela verde, 30 x 740 x 20 cm, p. 90.

Figura 66. Franz Erhard Walther, *Mass messung*, 1967, performance documentada en fotografía, p. 90.

Figura 67. Proceso elaborativo de la obra *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, p. 91.

Figura 68. Boceto inicial de la obra *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, p. 91.

Figura 69. Imagen fotográfica de la obra *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos* terminada, p. 92.

Figura 70. Gergana Elenkova, serie de acciones realizadas con *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, registro fotográfico a color, p. 93.

Figura 71. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico I de *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, p. 94.

Figura 72. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico II de *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, p. 95.

Figura 73. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico III de *Una pieza construida para sujetar y ser sujeta por dos sujetos*, p. 96.

Figura 74. Gergana Elenkova, *La trampa*, 2016, instalación corporal, tiras de cuero, remaches, cadenas de acero, 75 x 75 x 2 cm, p. 97.

Figura 75. Gergana Elenkova, boceto de *La trampa* como instalación. Espacio expositivo vista 1, p. 98.

Figura 76. Gergana Elenkova, boceto de *La trampa* como instalación. Espacio expositivo vista 2, p. 98.

Figura 77. Regina José Galindo, *Carnada*, 2006, performance, Santo Domingo, República Dominicana, p. 99.

Figura 78. Gergana Elenkova, exploración del objeto en serie de acciones I, p. 100.

Figura 79. Gergana Elenkova, exploración del objeto en serie de acciones II, p. 101.

Figura 80. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico I de la instalación corporal *La trampa*, p. 102.

Figura 81. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico II de la instalación corporal *La trampa*, p. 103.

Figura 82. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico III de la instalación corporal *La trampa*, p. 104.

Figura 83. Gergana Elenkova, selección registro fotográfico IV de la instalación corporal *La trampa*, p. 105.

