

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano

Trabajo Final de Máster. Tipología 5. 2.

Presentado por Regina Carbayo López.

Dirigido por la Dra. Marina Pastor Aguilar.

Valencia, Septiembre 2011.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Quisiera agradecer a mi tutora, Marina Pastor, por su excelente dedicación, por ayudarme, exigirme, comprenderme y apoyarme en todo momento, y a todos aquellos profesores del Master que en algún momento me han ayudado. A todos mis amigos que han hecho que este trabajo fuera posible, por su apoyo, su cariño y sus aportaciones:

A Bernia y Margue, por su afecto, y por soportarme y escucharme en mis momentos de tensión. A Luike, Isa, Pepa, Ana y Anita por comprenderme y aportarme tantos buenos momentos y sonrisas. A Toni por escucharme tan pausadamente y darme tan buenos consejos. A Efrén, por su amistad y por sus magistrales clases de filosofía. A Gerlin, por su confianza, su ayuda y por animarme siempre. A mis compañeros de piso, a Juanan, y a Raquel por su colaboración. A mi "familia universitaria": Guille, Sandra y Andrea, que a pesar de no haber estado en Valencia este año, han depositado su apoyo y me han ayudado en todo momento. A Lolo por su amistad y cubrirme tantos días de trabajo para poder dedicarme a este proyecto. A Mariano por su atención, su cariño, y su amistad.

A Ignacio, por tantas cosas que ha hecho por mí y estar ahí en todo momento; por soportarme, escucharme, ayudarme, comprenderme y depositar tanta confianza en mí.

A mi familia, y sobre todo, a mis padres por quererme, por la confianza que tienen en mí, por su amparo y porque me han dado en cada momento todo lo necesario para que mis objetivos se hagan posibles. A mi hermano Ismael, que ha sido una persona fundamental en mi vida por regalarme los mejores momentos y ayudarme siempre.

Gracias a todos los que han aportado su
granito de arena.

INTRODUCCIÓN	15
I. DESARROLLO CONCEPTUAL	25
1. 1. Ilustración y proyecto moderno	27
1. 2. La máquina: nueva ética del trabajo. Especialización y mecanización	32
1. 3. Desencantamiento del mundo	39
1. 4. Razón instrumental: La técnica y sus consecuencias a nivel social. Economización de vidas	42
1. 4. 1. Burocracia y Holocausto	47
1. 5. Crítica; descrédito de los ideales ilustrados	55
1. 6. Sociedad disciplinar	62
1. 7. Siglo XXI	73
II. REFERENTES ARTÍSTICOS	81
2. 1. El archivo	84
- Christian Boltanski	84
- Rachel Whiteread	90
- Nina Katchadourian	95

2. 2. Algunas representaciones del cuerpo, en el ámbito escultórico, a partir de los años 60	98
2. 2. 1. La piel como pellejo	100
- Teresa Cebrián	101
- Javier Velasco	107
- Gunther Von Hagens	110
2. 2. 2. La fragmentación del cuerpo	117
- Robert Gober	117
- Berlinde de Bruyckere	122
- Bruce Nauman	125
- Tony Ousler	128
2. 2. 3. Ser humano como mercancía: la piel marcada	132
- Daniele Buetti	133
- Santiago Sierra	135
- Edward Burtynsky	139
III. DESARROLLO DEL PROYECTO	141
3. 1. Proceso, técnica y materiales	145
3. 1. 1. El molde	145
- Obtención del negativo	146
- Obtención del positivo	151
3. 1. 2. Cajas y posibilidades de exposición	156
- Modelo de cajas definitivas	160
- Cajas con fragmentos	163

IV. PROYECTO EXPOSITIVO	173
4. 1. Ubicación de las piezas en el espacio.	
Relación obra – espectador	175
- El cuño	176
- Cajas con fragmentos	177
- Cajas vacías	180
- El recorrido	181
4. 2. Espacio expositivo	182
4. 3. Montaje expositivo	183
4. 4. Presupuesto de la exposición	186
CONCLUSIONES DEL PROYECTO	187
BIBLIOGRAFÍA	195
ÍNDICE DE IMÁGENES	209

Una obra de arte es una solución al problema del artista
aterrorizado. ¿Qué forma tiene el problema?

BOURGEOIS, L.

Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura.

INTRODUCCIÓN

Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano, es una investigación teórico-práctica, realizada por la alumna Regina Carbayo López y dirigida por la Doctora Marina Pastor Aguilar. Se finaliza en el año 2011 y ha sido realizada como Proyecto Final del Máster en Producción Artística ofertado por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, de la Universidad Politécnica de Valencia. Esta investigación pertenece a la tipología “5.2. La realización de una posible intervención y/o instalación –no necesariamente realizable- destinada a un espacio concreto”, que en nuestro caso se realizará en la Galería Alejandro Bataller¹, Valencia.

Es complejo concretar el origen de un proyecto puesto que nunca se sabe con exactitud de dónde surgieron las primeras ideas, ya que cada instante de nuestro día, cada experiencia, cada imagen que visualizamos podría ser un condicionante a la hora de crear. En este sentido, podemos comentar cómo a pesar de que el ser humano tiende a datar, archivar y organizar todo lo que está a su disposición, es difícil registrar nuestro proyecto en una fecha determinada, puesto que por una parte fue surgiendo desde la realización de trabajos anteriores, pero por otra responde a un interés nuevo y al desarrollo de un procedimiento de investigación que no habíamos afrontado hasta la fecha. En él, se desarrolla una reflexión sobre los procesos de cosificación del ser humano occidental en la contemporaneidad, cosificación que se produce como consecuencia del fracaso de los ideales ilustrados y del uso y la intensificación de la razón instrumental, de acuerdo con la cual, el ser humano deja de ser entendido como un fin en sí mismo, pasando a convertirse en un medio, siendo valorado en términos de utilidad.

Estos procesos comienzan a desarrollarse en el ámbito laboral con la emergencia de la Revolución Industrial, cuya consecuencia más inmediata es la orientación educativa de los individuos para la ejecución de sus tareas a partir del modelo fabril, haciendo de cada uno un producto

¹ <http://www.galeriabataller.com> [Consulta: 03-02-2011].

o pieza preparada para la realización de una tarea determinada y concreta, sin una finalidad precisa dotada de un sentido más allá del productivo, de una concepción del individuo como pieza de una maquinaria cuyo objetivo último desconoce, pero engrasada para conferir al ámbito económico de los aspectos de eficacia y eficiencia que caracterizan el universo laboral desde entonces. Hay que tener en cuenta aquí, que la actividad laboral es la que organiza y enmarca el resto de los tiempos de desarrollo de la vida humana, y si ésta deja de estar dotada de sentido esto afectará a todos los demás ámbitos de despliegue de aquella.

Desde esta perspectiva, podemos decir que somos entendidos como pura mercancía u órgano de fines: seremos un dato, un número, una pieza a las que habrá que ordenar, organizar, clasificar y adiestrar para que todos los individuos sigan funcionando dentro de un orden establecido por los mecanismos de poder del sistema occidental. Este hecho comienza en la Ilustración y prosigue en la contemporaneidad, en la que se agudizan los procedimientos vinculados a la razón instrumental o tecnológica.

Son muchos los autores o artistas que han tratado de concretar en sus distintas facetas los procesos descritos, por ello, en el desarrollo de la presente investigación, abordaremos todos estos referentes con la intención de realizar el proyecto de una instalación que hipotéticamente situaremos en la Galería Alejandro Bataller. En ella encontramos dos espacios en los que visualizamos, a modo de almacén, un conjunto de cajas de madera enumeradas siguiendo un orden. En uno de dichos espacios se encuentran ubicadas un conjunto de cajas que contienen, en su interior, fragmentos que hemos realizado de diversos cuerpos humanos.

En el otro espacio se sitúan otro grupo de cajas con diferente enumeración, esta vez vacías.

Los espectadores deberán ser marcados con un número mediante

un cuño al entrar en la sala. Esta cifra corresponde a una de las cajas vacías que encontraremos en el interior de la sala.

Metafóricamente, el espectador será otro ser fragmentado y archivado en este *almacén*; será uno más al igual que el resto, pero a la vez diferente, por la enumeración adjudicada que le hará exclusivo entre la multitud.

Los objetivos que nos hemos planteado son los siguientes:

1. Elaborar una investigación teórica acerca de los procesos de fragmentación del ser humano y la burocratización de su vida a partir del surgimiento de los ideales ilustrados y cómo esos hábitos se han perpetuado en el siglo XXI.
2. Investigar acerca de qué artistas han realizado diferentes propuestas similares a la nuestra y estudiar las soluciones plásticas que han desarrollado.
3. Aprender a buscar, seleccionar y desechar la información acumulada sobre el tema planteado, y a sintetizar las conclusiones necesarias para un correcto desarrollo del trabajo, cartografiando un ámbito concreto de investigación.
4. Adquirir los conocimientos necesarios para realizar un diseño de exposición coherente en función de un espacio concreto, y de acuerdo con unos principios conceptuales extraídos de una investigación teórica.
5. Tener la capacidad de conocer y de argumentar acerca de nuestro propio trabajo, sabiendo conjugar el pensamiento vertical requerido por la investigación con el pensamiento lateral, del que procede el desarrollo de un procedimiento creativo, aprender, por tanto a trabajar con la linealidad y la capacidad asociativa y creativa, no siempre coherente, lineal y clara.

6. Ser capaz de teorizar correctamente nuestro trabajo plástico, y a la inversa, tener también la capacidad de materializar cuestiones que se han estudiado desde una base teórica.
7. Desarrollar una metodología de investigación genealógica que dé cuenta de la situación de acuerdo con la cual los individuos occidentales contemporáneos desarrollan sus vidas.
8. Consolidar un lenguaje artístico propio desde una mirada crítica, originando cuestiones e interrogantes a quienes experimenten y visionen nuestro trabajo. Nuestro discurso, nunca permanecerá cerrado, ofreciendo diversas lecturas.
9. Conseguir con nuestra exposición, una implicación por parte del espectador, para que ambos se integren, dependan y coexistan en un mismo espacio.
10. Obtener un conocimiento óptimo del proceso de trabajo realizado, para valorar los “errores” cometidos y mejorarlos en proyectos posteriores.

Para conseguir estos objetivos, la metodología empleada ha sido desde un principio desarrollada en espiral, es decir, que tanto los conceptos teóricos como la parte práctica se han desarrollado de manera paralela. A medida que el discurso se modificaba, la pieza también iba adquiriendo otra configuración, y a la inversa, si la práctica iba adoptando una forma u otra a medida que la trabajábamos, el discurso también lo haría. En este sentido, comenzamos por indagar acerca de las fuentes bibliográficas y conceptuales, desbrozando y seleccionando aquellos autores que debíamos trabajar en concreto, puesto que suponían una aportación valiosa al tema enmarcado. Para ello optamos por un enfoque no historicista, sino genealógico, buscando el principio de acuerdo con el cual podíamos caracterizar los procesos de racionalización

contemporáneos de acuerdo con los cuales los sujetos contemporáneos desarrollan sus vidas. En paralelo comenzamos a experimentar con la idea de fragmentación y con distintos procesos técnicos, así como en el encuadre de distintos artistas actuales que servían como referentes del trabajo que íbamos desarrollando, bien porque han realizado sus obras dentro del mismo tema, bien porque han trabajado con un concepto de espacio e instalación que nos resultaba importante como aportación, bien porque su proceso técnico suponía una contribución al desarrollo del nuestro. De este modo se iban imbricando el pensamiento vertical y el lateral, complementándose y reforzándose, coadyuvando uno en el desenvolvimiento del otro para acabar por concretarse ambos en el presente proyecto.

Sin embargo, y a pesar de que no hayamos operado mediante un procedimiento meramente lineal, hemos optado por exponerlo organizándolo de este modo, para poder estructurar ideas y procesos creativos de un modo claro y coherente. En este sentido, el presente proyecto se estructura en tres grandes partes:

En primer lugar, encontramos el bloque “I. Desarrollo conceptual”, que corresponde a una exposición teórica de los conceptos que vamos a manejar para entender cuáles son los intereses e inquietudes que han fomentado la elaboración de este trabajo. Para ello indagamos en fuentes filosóficas y escritos de teóricos para enriquecer el discurso de nuestro trabajo, cuestionar las bases de aquellas motivaciones conceptuales que eran su inicio y adquirir los conocimientos necesarios que nos iban guiando en la práctica creativa, para poder aplicarlos en nuestro proyecto y reflejarlos de la manera más acertada posible. Para concretar la aportación de este ámbito, dada su extensión, hemos decidido establecer al final del mismo un subapartado de conclusiones que nos permite elaborar toda una serie de criterios desde los cuales se han seleccionado los referentes, así como aquellas cuestiones fundamentales que han incidido en el desarrollo del proyecto artístico que exponemos en la

tercera parte.

Una vez desarrollados los conceptos pertinentes a nuestro proyecto, en el bloque “II. Referentes artísticos” hemos analizado diversas obras de diferentes artistas que hemos seleccionado en función de nuestros intereses. Han sido fundamentales a la hora de definir nuestro proyecto y entendemos que son una aportación insustituible, tanto desde el ámbito conceptual como a partir de sus desarrollos artísticos. Por esto, hemos optado por incluirlos a modo de interposición entre los otros dos grandes bloques.

Después de presentar nuestros referentes conceptuales y artísticos, en el bloque “III. Desarrollo del proyecto”, damos a conocer cómo se ha ido construyendo nuestro trabajo práctico, desde bocetos hasta la explicación de cómo hemos realizado las piezas de nuestro proyecto, para entender de la mejor manera posible cómo ha ido confeccionándose, hasta llegar a la concreción del “Proyecto expositivo”, en el que encontramos todos los aspectos relacionados con el montaje de una exposición. Explicaremos cómo se realizará la misma y visualizaremos las imágenes del espacio dedicado para proyectarla. Por último, visualizaremos el resultado de la instalación² ubicada en la Galería e indicaremos el presupuesto de la misma.

Somos conscientes de la amplitud del tema que vamos a desarrollar y de la cantidad de matices del mismo. Entendemos el presente trabajo como una primera aproximación, la cartografía necesaria para poder desarrollar una futura tesis doctoral, y este ha sido el motivo que nos ha llevado a optar por un enfoque genealógico y que arranca de la Ilustración. Por otra parte, sabemos que hemos dejado fuera del mismo muchos autores y artistas cuyas teorías y procesos se encuentran en la

² La mostraremos a partir de una simulación realizada mediante un Render a través del programa 3D Studio Max.

misma órbita conceptual y procesual, pero las limitaciones temporales y de extensión han sido ineludibles y han guiado una selección que hemos delimitado de acuerdo con los criterios de variedad y especificidad en relación a la temática y el trabajo artístico planteado. En relación a éste hemos optado por desentrañar también el proceso técnico, e incluir aquellas pruebas desechadas que han supuesto una toma de decisiones coherente con la propia investigación, desvelando cómo hay procesos en los que el azar y el “mal hacer”, inevitables en cualquier proceso de experimentación creativa, determinan soluciones finales que son las adecuadas para el proceso. Conocemos, además, la diversidad de enfoques desde los que el presente desarrollo podría haber sido realizado: desde el cuerpo, desde la seriación de los resultados comerciales del universo laboral, desde la idea de muerte, etc. En este trabajo en particular, hemos optado por uno de ellos, el que nos posibilitaba ser consecuentes con la metodología planteada y con la acotación propuesta del tema desde un principio, dejando para el futuro otros posibles matices, desarrollos, acotaciones y perspectivas que no carecen de interés, sino que, por el contrario, ayudarían a perfilar el tema y a afrontarlo y confinarlo de un modo más abarcable.

I. DESARROLLO CONCEPTUAL

1. 1. Ilustración y proyecto moderno

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y construirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad³.

HORKHEIMER, M. y ADORNO T. W.,
Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos.

Si intentáramos hacer una descripción de la condición del ser humano en las sociedades occidentales contemporáneas, el panorama que es posible trazar no resulta demasiado alentador. Las desigualdades, la sensación de soledad y aislamiento, la inseguridad afectiva, la fragmentación del sentido y el trueque de éste por el significado, la burocratización progresiva que nos deja sumidos en un cruel anonimato e intercambiabilidad, la sensación de incapacidad de control de las propias condiciones vitales, la alienación en el trabajo, la vivencia continuada de la carencia de tiempo, el exceso de información y su inabarcabilidad, el progreso tecnológico irrefrenable y las amenazas que oculta, la vivencia de un entorno ecológicamente amenazado, son sólo algunas de las características que diferentes pensadores y artistas contemporáneos recogen y expresan para describir la situación de quiasma en la que se encuentran los seres humanos en el presente. Evidentemente, aunque no

³ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, p. 59.

todo es negativo, en el presente trabajo vamos a centrarnos en estos aspectos para enfrentar esa vivencia de riesgo e inseguridad permanente en un mundo que se ha hecho *líquido*⁴.

En este sentido, para contextualizar el trabajo que se expone en este proyecto y tratar de responder a la pregunta de cómo hemos llegado hasta aquí y cuáles son los determinantes de la situación descrita, partiremos de un momento histórico clave, el siglo XVIII con el inicio de la Ilustración y la Modernidad.

La Ilustración es el momento en el que todos los aspectos de la vida humana comienzan a regirse por el uso de la razón y la ciencia, siendo éstas las únicas fuentes viables de saber y vías de salvación, desbancando, de este modo, todos los valores tradicionales que hasta el momento habían sido los referentes de los seres humanos, y pretendiendo anular las fuentes tradicionales del sentido, tales como la religión o la superstición. El proceso que se inicia en este momento atañe, por tanto, a una pretendida racionalización de todos los aspectos de la vida, valorando que ésta se hallaba sumida en la irracionalidad y en la incapacidad de producción de mejoras por el sometimiento a los prejuicios y a una tradición insensata. Así pues, se trataría de “ser adultos”, haciendo uso de la razón y la ciencia para no caer en un acto de inmadurez. Desde aquí, Kant plantea:

⁴ Véase, BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2002. Nos referimos aquí al calificativo que centra los escritos de Zygmunt Bauman; en ellos reflexiona acerca del universo contemporáneo y la condición de los sujetos en el mismo. Bauman plantea que la “solidez” de la modernidad ha llegado a su fin. Expone que lo sólido tiene una forma concreta y persiste en el tiempo, tiene una durabilidad. En cambio, lo líquido es informe y se transforma constantemente: *fluye*. Por eso la metáfora de la liquidez para referirse a la fase actual de la Modernidad. La disolución de los sólidos es el rasgo duradero de esta fase. Los sólidos que se están disolviendo en este momento, sería el momento de la *Modernidad líquida* a la cual se refiere; son el nexo entre las elecciones individuales y las acciones colectivas. Es el momento de la desregulación, de la flexibilización, de la liberación de todos los mercados. No hay pautas estables ni predeterminadas y, cuando lo público ya no existe como sólido, el peso de la construcción de pautas y responsabilidades del fracaso caen fatalmente sobre los individuos.

La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. *Uno mismo es culpable* de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. *Sapere aude!*. ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración⁵.

De este modo, lo que la Ilustración prometía a estos “hombres valientes”, a los que se atrevían a pensar y a no “ser perezosos”, era la emancipación del ser humano. Para ello, la razón debía oponerse a los valores tradicionales, a lo natural (lo instintivo, lo animal del ser humano), ordenando nuestros sentimientos y reprimiendo los instintos para no caer en la minoría de edad que Kant planteaba y anteponer el “deber” a cualquier otro aspecto, pero un deber que ya se había deslegitimado respecto a su fundamentación en la religión⁶.

Para ello se hizo necesario asumir un tutelaje de la razón, que sería el encargado de dirigir la sociedad y de que los hombres ilustrados superaran los miedos para convertirse en señores y fueran capaces de hacer uso de la misma. Mediante ese tutelaje se garantizaba que dentro de esa libertad de pensamiento los seres humanos fueran capaces de adecuarse a unas normas impuestas por la sociedad, dependiendo de lo que se considerara correcto o ético, obedeciendo finalmente. En relación a estas cuestiones vinculadas al concepto de obediencia, Kant planteaba lo siguiente:

Pero sólo quien por ilustrado no teme a las sombras y, al mismo tiempo, dispone de un numeroso y disciplinado ejército, que garantiza a los ciudadanos una tranquilidad pública, puede decir lo que ningún Estado libre se atreve a decir: *¡Razonad todo lo que queráis y sobre lo que queráis, pero*

⁵ KANT, Immanuel, “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”, En: VV. AA., *¿Qué es Ilustración?*, Ed. Tecnos, Madrid, 1993, p. 17.

⁶ Véase, KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1998. Aludimos aquí al imperativo categórico de Kant, argumentado en su *Crítica de la razón Práctica* y que propone una ética universal pero laica.

obedeced! Se muestra aquí un extraño e inesperado curso de las cosas humanas, [...] Un mayor grado de libertad ciudadana parece ser ventajosa para la libertad del espíritu del pueblo y, sin embargo, le fija barreras infranqueables. En cambio, un grado menor de libertad le procura el ámbito necesario para desarrollarse con arreglo a todas sus facultades⁷.

No obstante, las consecuencias de la dinamización social desde estos ideales ilustrados no han sido las esperadas. Prometiendo la emancipación de un ser humano racional y obediente, el fracaso de aquellos ha conducido a la fragmentación e infelicidad de un ser humano que deja de ser entendido como un fin en sí mismo y acaba por convertirse en un elemento más que obedece y suplementa la gran maquinaria del sistema social, pasando a ser, de este modo, un instrumento. Respecto a esta idea, Adorno plantea cómo la razón de fines ilustrada, en el fondo, no es sino razón instrumental:

El progreso técnico en el que el sujeto se ha reificado tras su eliminación de la conciencia está libre de la ambigüedad del pensamiento mítico como de todo significado en sí, pues la razón misma se ha convertido en simple medio auxiliar del aparato económico omnicomprensivo. La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todos los demás, rígidamente orientado a su función, fatal como el trabajo exactamente calculado en la producción material, cuyo resultado para los hombres se sustrae de todo cálculo. Finalmente se ha cumplido su vieja ambición de ser puro órgano de fines⁸.

En base a estas ideas, José Miguel G. Cortés, continúa planteando:

Con el Siglo de las Luces el cuerpo-máquina se convierte en un instrumento al servicio de la tecnología en nacimiento. En nombre del conocimiento y del poder se plantea la utilidad y la docilidad del cuerpo, su integración en los sistemas de control económicos y políticos⁹.

⁷ KANT, Immanuel, *Op. Cit.*, 1993, p. 25.

⁸ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Op. Cit.*, 2003, p. 83.

⁹ G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte)*, Ed. Direcció

Hay que tener en cuenta, además, que el desarrollo de la ciencia y la técnica tienen su apogeo a partir del siglo XVIII, y que dicho apogeo deriva en la Revolución Industrial, permitiendo así el nacimiento de la fábrica¹⁰. Con este acontecimiento se producen severos cambios en la concepción de la producción y, sobre todo, en las formas de trabajo del ser humano, que acaban condicionando todos los aspectos de la vida debido fundamentalmente a tres factores:

- a) Ya no producimos sólo lo que necesitamos.
- b) Ya no controla una sola persona o familia el proceso de producción en su totalidad.
- c) Las máquinas permiten el aumento de la producción, la eficiencia y la reducción del tipo de producción.

De este modo, dado que los ideales ilustrados se unen y sirven de soporte a la Revolución Industrial, vamos a exponer brevemente cuáles son las claves de esta relación.

General De Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Valencia, 1996, p. 31.

¹⁰ La idea de fábrica es relevante para nuestro trabajo, ya que su desarrollo conlleva el aumento de la producción y, por tanto, el trabajo en cadena y en serie que posibilitará la organización de los seres humanos en su trabajo y en su vida en general. Estos nuevos hábitos facilitarán los cambios a la hora de concebir el modo de trabajar y serán los principios de cosificación del ser humano, ya que quedará reducido a un mero intermediario de fines.

1. 2. La máquina: nueva ética del trabajo.

Especialización y mecanización

Un resultado de la introducción de maquinarias y de la organización del trabajo en gran escala es el sometimiento de los obreros a una mortal rutina mecánica y administrativa. En algunos de los sistemas de producción anteriores, se les concedía a los trabajadores la oportunidad de expresar su personalidad en el trabajo; a veces, incluso, quedaba lugar para manifestaciones artísticas, y el artesano obtenía placer de su trabajo....¹¹.

BAUMAN, Z.,

Trabajo, consumismo y nuevos pobres.

La Revolución Industrial y los ideales ilustrados condujeron a una nueva ética del trabajo. Se gestaron nuevas formas de empleo, procedentes del modelo fabril, en el que los trabajadores debían seguir el ritmo impuesto por el capataz, el reloj y la máquina. Se potenció, desde la teoría económica¹², el capitalismo plasmado en los modelos del Estado de Derecho, que se democratizarían con posterioridad, facilitando la producción a gran escala y en serie, desde medidas *tayloristas*¹³. Este

¹¹ BAUMAN, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 22.

¹² Adam Smith, Ricardo y Malthus fueron los ideólogos de la nueva economía centrada en los ideales liberales y en la no intervención del Estado en el libre mercado regido y regulado por una única ley, la ley de la oferta y la demanda, siendo la “mano invisible del mercado” la responsable del funcionamiento acorde de las relaciones económicas entre ciudadanos supuestamente libres e iguales.

¹³ El método que emplean es la organización del trabajo, de tal manera, que garantice un aumento de la productividad mediante la máxima división de funciones, la especialización del trabajador y el

hecho favoreció el beneficio económico que fue, y es, el interés principal que rige la producción.

El problema que las máquinas presentan es que para su adecuado funcionamiento necesitan obreros especializados. Y esta especialización trae consigo la fragmentación del proceso de trabajo, o lo que conocemos como la división del trabajo, para poder llevar a cabo una mayor especificidad de la actividad y una mayor productividad de los trabajadores, con el fin de tener una adecuada organización y control del oficio. El objetivo de este proceso está claro, obtener aumentos en la producción mediante la eficiencia y la eficacia, es decir, con los menores gastos posibles y siempre bajo las leyes del máximo rendimiento. El problema de la especialización del trabajador es que éste deja de representarse el resultado final del proceso total de trabajo¹⁴. A este aspecto, Zygmunt Bauman expone:

La solución al problema fue la puesta en marcha de una instrucción mecánica dirigida a habituar a los obreros a obedecer sin pensar, al tiempo que se los privaba del orgullo del trabajo bien hecho y se los obligaba a cumplir tareas cuyo sentido se les escapaba. Como comenta Werner Sombart, el nuevo régimen fabril necesitaba sólo partes de seres humanos: pequeños engranajes sin alma integrados en un mecanismo más complejo. Se estaba librando una batalla contra las demás "partes humanas", ya inútiles: intereses y ambiciones carentes de importancia para el esfuerzo productivo, que interferían innecesariamente con las que participaban de la producción¹⁵.

control estricto del tiempo necesario para cada tarea.

¹⁴ Véase, ANDERS, Günther, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001. Anders realiza un estudio de las consecuencias de la división del trabajo, la especialización de la actividad y la incapacidad de representación del efecto final de lo que se está produciendo, relacionándolo siempre con el Holocausto, que desarrollaremos posteriormente. También analiza cómo las máquinas y el desarrollo de la Revolución Industrial posibilitaron una de las mayores catástrofes de la humanidad, llevada a cabo mediante una operación administrada y exhaustiva, que garantizó la *muerte industrializada* del ser humano en los campos de concentración.

¹⁵ BAUMAN, Zygmunt, *Op. Cit.*, 2000, p. 20.

Esta división del trabajo acarrea una gran dependencia entre todos los trabajadores que conforman el conjunto del proceso y una dependencia, también, de las máquinas que estos utilizan para que esa producción sea posible de manera masiva.

Si hablamos de división y fragmentación, debemos hablar de alienación¹⁶ con respecto al trabajo realizado, puesto que el sujeto en su ejercicio de trabajado queda aislado del proceso y, por tanto, corre el riesgo de ser concebido como mercancía en sí mismo en el momento en que deja de existir una relación afectiva con cada uno de los objetos producidos. El trabajo queda sometido a las leyes del mercado de la sociedad capitalista. La actividad se articula de un modo totalmente mecanizado y automatizado¹⁷, siguiendo los ritmos establecidos por la máquina con la que se trabaja.

Respecto a estas cuestiones sobre la fragmentación del ser humano y su reducción a mercancía partir de los procesos de trabajo, Guy Debord plantea que:

Todo el trabajo asalariado de una sociedad se convierte globalmente en la mercancía total cuyo ciclo ha de continuarse. Para que esto ocurra, hace falta que la mercancía total retorne fragmentariamente a un individuo fragmentado, absolutamente separado de las fuerzas productivas que funcionan en su conjunto. Aquí, por tanto, la ciencia especializada de la dominación tiene a su vez que especializarse: se divide en sociología, psicotécnica, cibernética, semiología, etc., para supervisar la autorregulación del proceso en todas sus etapas¹⁸.

Las máquinas se caracterizan por su funcionamiento especializado; cada una se encarga de una tarea determinada y, por tanto, operan en cadena, de manera que cada una solamente lleva a cabo una parte del

¹⁶ Véase, JOACHIM, Israel, *Teoría de la Alienación*, Ed. Península, Barcelona, 1977, pp. 58-74.

¹⁷ Véase, TIEMPOS MODERNOS [película], producida, escrita y dirigida por Charles Chaplin, (85 min.), EE. UU., 1936.

¹⁸ DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 55.

proceso. Por tanto, también cada individuo llevaría a cabo sólo un sector de dicho proceso, convirtiéndose en pieza del proceso industrial y limitándose así, solo y exclusivamente, a la actividad específica que le es otorgada ejecutar. A este respecto, Günther Anders expone lo siguiente:

Así le va a nuestro mundo. Y como a nosotros, sus habitantes, no nos es posible escondernos en un cuarto contiguo de la historia o escaparnos a una utópica época pretécnica, esto significa evidentemente que, si nos entregamos a esta evolución, perderemos necesariamente nuestra especificidad como seres humanos; y esto en la misma medida en que aumenta la naturaleza maquina de nuestro mundo. Así pues, ya no será posible retrasar el día en que se realice el imperio quiliasta del totalitarismo técnico. A partir de ese día sólo existiremos como piezas mecánicas o como materiales requeridos por la máquina: *en tanto que seres humanos, seremos eliminados*¹⁹.

Actualmente, la gran máquina, esa que engloba en sí a todas las demás en la nueva revolución tecnológica y en las actuales condiciones de la globalización, es la Economía, regulada tras la anulación de las condiciones sociales de los llamados “Estados de Bienestar”²⁰. Llegados a este punto, podemos decir que la economía en sí también puede ser pensada como una técnica, ya que tiene como objetivo primordial la persecución del aumento de capital, puesto que la producción ya no está destinada a la supervivencia porque ya no existe una situación de escasez y las necesidades básicas han quedado cubiertas (en la mayoría de las familias de la sociedad occidental), gracias, en parte, a las

¹⁹ ANDERS, Günther, *Op. Cit.*, 2001, p. 57.

²⁰ Los Estados de Bienestar, es decir, los Estados de Derecho Democrático y Social, surgen con la economía keynesiana y se regularizan al finalizar la Segunda Guerra Mundial, y conceden el Derecho a los Estados para la intervención en la economía. A cambio de esta regulación, se encargan de proteger a los ciudadanos de algunos de los riesgos fundamentales de la existencia, tales como la enfermedad, proporcionando Seguridad Social, el desempleo, facilitando subsidios, etc. Las actuales condiciones de la globalización y la imposición de nuevo del libre mercado, han mermado dicha condición social del Estado, favoreciendo una vuelta a los Estados Democráticos de Derecho, tal y como recogen economistas contemporáneos como: J.P. Stiglitz, Walden Bello o Samir Amin.

máquinas que han permitido producir a gran escala y en serie. Ya no se necesita cubrir necesidades pero, sin embargo, se ha creado una dependencia absoluta de la economía en el momento en que ésta ha cobrado autonomía y ha favorecido que todos los ámbitos de la vida giren en torno a ella. El dinero, de este modo, pasa a ser el máximo exponente en la sociedad actual, anulando todos los valores morales y sociales. Guy Debord plantea, en relación a estas cuestiones, lo siguiente:

Pero la economía autónoma se ha separado de una vez por todas de las necesidades profundas que proceden del *inconsciente social* que, aun sin saberlo, dependían de esa economía. [...] En el momento en que la sociedad descubre que depende de la economía, entonces la economía depende efectivamente de la sociedad²¹.

Para la sustentación de la economía y la perpetuación del sistema capitalista, comienza a desarrollarse una mecanización del mundo y la vida, funcionando siempre con la misma eficacia y eficiencia que opera la máquina; es decir, nuevamente bajo las leyes del máximo rendimiento, produciéndose una invisibilidad de nuestra realidad y asumiéndola como si de algo natural se tratara. A estas cuestiones, G. Anders expone:

Pues nada es más funesto, nada garantiza con mayor seguridad la falta de conciencia del principio de las máquinas, que el hecho de que esta falta de conciencia sea ya una trivialidad: lo que se considera trivial pasa inadvertido; y lo que pasa inadvertido se acepta sin rechistar²².

La problemática que presentan las máquinas es que a pesar de que en un principio fueron proyectadas para facilitar las tareas del ser humano, en el momento en que la vida del hombre comienza a regirse a partir de términos económicos y eficiencia, se produce una inversión de categorías, pasando a ser éste quien se subordina a la máquina y a la producción. En relación a estos conceptos, José Ortega y Gasset, en

²¹ DEBORD, Guy, *Op. Cit.*, 1999, p. 60.

²² ANDERS, Günther, *Op. Cit.*, 2001, p.54.

*Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*²³ realiza reflexiones sobre la técnica, relacionándola con un fenómeno de invasora presencia en el mundo contemporáneo:

En la máquina, en cambio, pasa el instrumento a primer plano y no es él quien ayuda al hombre, sino al revés: el hombre es quien simplemente ayuda y suplementa a la máquina. Por eso ella, al trabajar por sí y desprenderse del hombre, ha hecho a éste caer intuitivamente en la cuenta de que la técnica es una función aparte del hombre natural, muy independiente de éste y *no atendida a los límites de éste*. Lo que un hombre con sus actividades fijas de animal puede hacer, lo sabemos de antemano; su horizonte es limitado. Pero lo que pueden hacer las máquinas que el hombre es capaz de inventar es, en principio, ilimitado²⁴.

En definitiva, en una sociedad en la que el ser humano ya no es dueño de sus actos, sino esclavo de la técnica y la máquina que él mismo ha creado, podemos decir que se ha producido el efecto inverso de lo que la propia Ilustración planteaba en tanto que defendía una racionalización absoluta del mundo y, por tanto, de nuestros actos y nuestra vida. Sin embargo, en el momento en el hombre se encuentra subordinado y sin control de sus acciones, cae en un acto irracional, puesto que no es capaz de controlar ni éstas, ni sus resultados.

El exceso de racionalidad ha provocado el declive del ser humano hacia lo irracional y, como plantean Adorno y Horkheimer:

El pensamiento se reifica en un proceso automático que se desarrolla por cuenta propia, compitiendo con la máquina que él mismo produce para que finalmente lo pueda sustituir²⁵.

Es decir, se produce una cosificación del propio pensamiento al reducirlo a términos económicos y eficientes. En relación a esta paradoja,

²³ ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Ed. Alianza: Revista de Occidente, Madrid, 2000.

²⁴ *Ibidem.*, p. 82.

²⁵ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Op. Cit.*, 2003, p. 79.

entre lo que pretendía ser la razón ilustrada y en la irracionalidad en la que se ha desarrollado, John Gray afirma:

El principio primordial de la Ilustración es que el crecimiento del saber es la clave de la emancipación humana. Ningún verdadero creyente en la Ilustración cuestionaría nunca ese artículo de fe. Pero la fe en el progreso a través del crecimiento del conocimiento es, en sí misma, irracional²⁶.

A este hecho hay que añadir que la máquina evoluciona demasiado rápido, operando a una velocidad²⁷ muy diferente a la que el ser humano, a partir de sus cualidades físicas, es capaz de operar. Por tanto, éste “digiere” con dificultad los grandes cambios que éstas presentan en un corto período de tiempo. El hecho de que para el hombre sea inabarcable esa velocidad maquinal, tan diferente a la suya en cuanto a posibilidades físicas, produce una situación de permanente ansiedad²⁸ en los seres humanos en su intento por alcanzar el ritmo evolutivo maquinal y, sin embargo, “ir siempre un paso por detrás” de este ritmo, generando una nueva subordinación de él mismo con la máquina.

En este punto, ¿podemos decir que es ahora la máquina el referente que el hombre utiliza a la hora de auto-entenderse?

²⁶ GRAY, John, *Contra el progreso y otras ilusiones*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, p. 28.

²⁷ Véase, VIRILIO, Paul, *El Cibermundo, la política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997. Virilio analiza los peligros de la revolución cibernética. Desde un punto de vista un tanto pesimista, denuncia la supuesta democracia virtual que nos ofrecen las redes de la información, reflexiona sobre las consecuencias morales, políticas y culturales de la aceleración del tiempo mundial y se interroga sobre el sentido de dicho tiempo y de nuestra presencia en el mundo. Plantea una nueva concepción de la realidad, ya que la manera en que la sociedad moderna la percibe es a través de las nuevas tecnologías. Realiza un análisis en torno a los conceptos de velocidad y accidente en el siglo XXI, planteando que traen consigo daños colaterales tales como guerras civiles.

²⁸ Véase, SENNETT, Richard, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

1. 3. Desencantamiento del mundo

Mientras la cultura objetiva se desarrolla y crece, la subjetiva del individuo se empobrece cada vez más²⁹.

JOACHIM, I.,
Teoría de la alienación.

Y ya tenemos al hombre desencantado y extirpado de sí mismo. Todo se reduce a mecánica. El hombre y la máquina no son de *naturaleza* diferente³⁰.

GUILLEBAUD, J – C.,
El principio de humanidad.

El desencantamiento del mundo³¹ se produce cuando se basa el progreso de la sociedad occidental en el proceso de racionalización y, este proceso, se convierte en un ideal social. Cuando en los sectores de la vida pública crece el prestigio de la racionalidad medios-fines, hasta el punto de que al hablar de racionalizar, el mundo moderno tiende directamente a aplicar los medios más adecuados a los fines que se persiguen, sin tener en cuenta sus posibles consecuencias.

Max Weber hablará de este desencantamiento para referirse a la

²⁹ JOACHIM, Israel, *Op. Cit.*, 1977, p. 183.

³⁰ GUILLEBAUD, Jean – Claude, *El principio de humanidad*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2002, p. 78.

³¹ Véase WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ed. Península, Barcelona, 1969.

pérdida de esas imágenes del mundo de carácter religioso o filosófico que habían dado sentido y unidad social a la humanidad en otras etapas de la historia y que, a partir del triunfo del capitalismo, se desvanecen. Es por ello por lo que se dice que se produce un desencantamiento del mundo, por la pérdida de la carga mágica y religiosa que existía previo al dominio racional.

Si el imperativo racional es el de la eficiencia, la vida del ser humano no tendrá sentido en tanto que no sea productiva. Todos los aspectos de la vida quedan subordinados a las dinámicas económicas y de producción, de manera que el hombre está cada vez más desvinculado de los valores afectivos, para convertirse en un ser administrado que cumpla las expectativas del mercado económico, con lo que se convertirá en un trabajador dócil, obediente, disciplinado y modelado³² para cumplir su trabajo y hacerlo de la manera más rentable posible.

El siglo XIX inaugura una nueva etapa sin valores tradicionales a los cuales aferrarnos, con la posibilidad de poder disfrutar de un amplio abanico de libertades que en este siglo comenzaban a consolidarse. A partir de este momento, se incrementa la posibilidad de decidir por nosotros mismos sobre la construcción de nuestro ser, es decir, qué y cómo queremos ser³³. Sin embargo, el hecho de tener más libertades no ha garantizado una mayor felicidad ni “libertad”, puesto que si hay más libertades, deberá de haber más control sobre los individuos. Un control

³² Véase, FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Ed. Siglo XXI Editores Argentina, Bueno Aires, 2002. Michel Foucault presenta un ser humano disciplinado. Éstas ideas las desarrollaremos más adelante para tener conocimiento de cómo, con el sistema capitalista, se ha generado un sujeto perfeccionado y administrado para servir y perpetuar al mismo sistema bajo sus leyes mercantiles y económicas, quedando, de este modo, como un ser cosificado en sí mismo.

³³ Véase, ORTEGA Y GASSET, José, *Op. Cit.*, 2000. Ortega y Gasset plantea a este respecto cómo la técnica posibilita que el hombre se invente a sí mismo, puesto que el ser humano insiste en ser quién no es. No hay nada en el ser humano que venga dado, sino que hay una autofabricación permanente en tanto que somos entes que no consistimos en lo que ya somos, sino en lo que seremos. El ser humano se encuentra en continuo proyecto y la técnica sería la herramienta a utilizar, por lo que es imprescindible para el proyecto humano.

que se ejecutará de manera casi imperceptible, un poder descentralizado que no será directamente corporal ni material en cuanto a posesión, sino que se ejercerá sobre los propios individuos.

En el momento en que se origina una economización total de la vida, cuando los valores tradicionales se difuminan, deja de existir un objetivo claro y sólido debido a la sobreabundancia de posibilidades de elección y la carencia de criterios para poder decidir un camino sólido y lineal. Ello no significa que se deba defender una vuelta a la tradición, como han pretendido algunos autores postmodernos, sino que quizás deba ser replanteada la razón de fines ilustrada, o denunciada la llamada razón instrumental o tecnológica ya que, con esta nueva realidad, el individuo pierde la finalidad, y el hombre se convierte en un medio para otros hombres. El ser humano ha caído en una constante sensación de incertidumbre que le origina la pérdida de sentido³⁴, dando lugar a la búsqueda de sensaciones y experiencias a corto plazo, es decir, vivir “el aquí y el ahora”.

³⁴ Véase, LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1986. Lipovetsky plantea cómo el individuo postmoderno se encuentra en una situación de vacío y pérdida, debido a varios factores, tales como la sobreabundancia de modelos, el cambio perpetuo, etc.

1. 4. Razón instrumental:

La técnica y sus consecuencias a nivel social.

Economización de vidas.

La humanidad, la condición humana, es por sí misma una dignidad; pues ningún hombre puede utilizar a otro sólo como medio [...] sino siempre y al mismo tiempo como fin. Precisamente en esto consiste su dignidad (su personalidad) [...] de modo que tampoco él puede actuar contra la autoestima igualmente necesaria de los demás [...] está obligado a reconocer, y de hacerlo de manera práctica, la dignidad de la humanidad en todo momento³⁵.

KANT, I., *The Metaphysics of Morals*.

Citado por GLOVER, J.,

Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del siglo XX.

La Ilustración no se planteó de un modo instrumental. Pretendió dinamizar un proceso en el que alcanzar una serie de fines, centrados en la libertad, la igualdad y la solidaridad, que el proceso de racionalización ha convertido en medios. Pero el ser humano no puede pertenecer a nadie, no debe ser vendido ni utilizado como materia prima para ningún fin que no sea él mismo. El ser humano queda así definido desde ese momento como un ser único y, por ello, ni intercambiable ni reemplazable. Jean – Claude Guillebaud, plantea al respecto:

³⁵ KANT, Immanuel, *The Metaphysics of Morals*, trad. y Ed. Mary Gregor, Cambridge, University Press, Cambridge, 1991, p. 255 [Trad. esp. *La metafísica de las costumbres*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989.]. Citado por GLOVER, Jonathan, *Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del siglo XX*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001. p. 45.

Fijémonos en que, si Kant define con especial solemnidad la *humanitas* del hombre, lo hace en un período histórico muy particular, en 1785, en el momento en que la recién nacida industrialización condena a ciertos hombres, mujeres y niños arrancados de su entorno rural a ser tratados como objetos, como mano de obra. El imperativo categórico tiene, por tanto, un valor de aviso. Sesenta años después Karl Marx utilizará una formulación inspirada en este humanismo kantiano para denunciar la explotación del hombre por el hombre y la reificación del trabajador³⁶.

La razón instrumental es la encargada de que se produzca esta cosificación. Razón instrumental, en tanto que razón administrativa y utilitarista, puesto que sus objetivos están vinculados a la eficiencia y a la maximización de la productividad. Esto se lleva a cabo administrando a los seres humanos para operen de un modo productivo. Este tipo de razón es pensada y calculada para “burocratizar vidas”, creando un proceso de esclavización al utilizar a los seres humanos como medios para la obtención de unos determinados fines.

La instrumentalización a la que nos referimos se desarrolla en una sociedad ya capitalista, abogando por una tecnocracia dirigida por una serie de personas consideradas expertas, o técnicas especializadas, en materias entorno a la economía, administración, etc., que ejercen su cargo público con tendencia a hallar soluciones eficaces por encima de otras consideraciones ideológicas o políticas, y capacitados para tomar decisiones sobre el resto de la comunidad.

La sociedad moderna se encuentra gobernada por expertos valorados, en primera instancia, por su proximidad a la “verdad”. Esa verdad es subjetiva, pero real y tiene una existencia argumentada científicamente (cosificada). Los expertos serían en nuestro mundo globalizado, los Estados, sus Instituciones y las grandes Corporaciones.

Uno de los objetivos del uso de la ciencia y la técnica era dominar la

³⁶ GUILLEBAUD, Jean – Claude, *Op. Cit.*, 2002, pp. 102-3.

Naturaleza. Sin embargo, ésta finalmente, ha construido la sociedad provocando que el ser humano viva bajo sus leyes y normas y, por tanto, sometiéndose a la misma. J. Gray plantea lo siguiente a estas cuestiones:

No podemos renunciar a la tecnología, y quién piense que podemos peca de una variedad distinta de arrogancia, pero arrogancia al fin y al cabo. Ahora bien, deberíamos reconocer que si rediseñamos la naturaleza para adaptarla a los deseos humanos, nos arriesgamos a convertirla en un espejo de nuestras propias patologías³⁷.

El proceso social ha sido vinculado al proceso científico y éste se ha desvinculado del proceso moral. J. Gray advierte al respecto que:

En ciencia, el progreso es un hecho; en ética y en política, es una superstición. El avance cada vez más acelerado del conocimiento científico alimenta la innovación técnica y produce con ello una incesante corriente de nuevos inventos; [...] Lo ilusorio es creer que puede lograr una modificación fundamental de la condición humana. En ética y en política los avances no son acumulativos [...] ³⁸.

La ciencia, por lo tanto, pierde su valor contemplativo y su racionalidad pura mediante su tecnificación. Hemos llegado al punto en que la técnica cobra autonomía frente a los actores que la crearon³⁹.

Retomemos el discurso anterior sobre la razón instrumental para plantear que una de sus problemáticas es que no piensa en sus consecuencias, sino sólo en sus objetivos inmediatos y en la dialéctica medios-fines. Con todo, la razón instrumental empieza a operar en el momento en que los valores tradicionales quedan anulados al ser

³⁷ GRAY, John, *Op. Cit.*, 2006, p. 29.

³⁸ *Ibidem.*, p. 13.

³⁹ Véase, KAFKA, Franz, "En la colonia penitenciaria", *En su: América – La condena – La muralla china*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 304-27. En este relato Kafka realiza una reflexión sobre la autoridad, el castigo, y la máquina, mostrando como esta "se revela" cobrando autonomía, y escapando del control de sus dirigentes.

sustituidos por el valor económico y las personas dejan de ser entendidas como fines en sí mismos, sino que pasan a ser concebidas como medios. El objetivo en este tipo de razón es totalmente productivo, abarcando todos los aspectos de la vida humana.

Cuando este tipo de razón orienta sus decisiones hacia los medios y no hacia los fines, haciendo uso de la técnica que instrumentaliza las ciencias de la naturaleza y las ciencias sociales, las decisiones sociales se adoptan conforme a soluciones técnicas y operaciones matemáticas. Adorno y Horkheimer plantean en este sentido que:

En la reducción del pensamiento a operación matemática se halla implícita la sanción del mundo como su propia medida. Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos⁴⁰.

Esta tarea de construcción de un mundo más resuelto racionalmente a través de medios técnicos que ayudan a defendernos de la naturaleza hostil, entró en un proceso de extrañamiento cuando legitimó los regímenes totalitarios.

En estos regímenes, podemos plantear que el ser humano “es esclavo” de esta técnica que ha aumentado la capacidad de realizar cualquier tipo de operación. El distanciamiento que existe entre lo que se produce y el resultado final, incrementa la imposibilidad de sentir, imaginar y controlar los efectos desmesurados de las acciones de las personas. Esto ha posibilitado actos tan monstruosos como las barbaries surgidas durante el siglo XX en un momento en el que, sin embargo, la técnica y la razón prometían la felicidad y la paz perpetua a toda la humanidad. G. Anders expone al respecto:

¿Qué ha hecho posible lo <<monstruoso>>? [...] ha sido posible

⁴⁰ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Op. Cit.*, 2003, p. 80.

porque nosotros, independientemente de en qué país industrializado vivamos, e independientemente de la etiqueta política que éste ostente, nos hemos convertido en criaturas de un mundo tecnificado. [...] el triunfo de la técnica ha hecho que nuestro mundo, aunque inventado y edificado por nosotros mismos, haya alcanzado tal enormidad que ha dejado de ser realmente <<nuestro>> en un sentido psicológicamente verificable. Ha hecho que nuestro mundo sea ya <<demasiado>> para nosotros. ¿Qué significa esto?

En primer lugar, que lo que en adelante podemos *hacer* (y lo que, por tanto, hacemos realmente) es más grande que aquello de lo que podemos *crearnos una representación*; que entre nuestra capacidad de *fabricación* y nuestra facultad de *representación* se ha abierto un abismo, y que cada día éste se hace mayor; que nuestra capacidad de fabricación -dado que el aumento de los logros técnicos es incontenible- es *ilimitada*, mientras que nuestra facultad de representación es, por naturaleza, *limitada*. Expresado de forma más sencilla: que los objetos que hoy estamos acostumbrados a producir con la ayuda de nuestra técnica imposible de contener, así como los efectos que somos capaces de provocar, son tan enormes y tan potentes que ya no podemos concebirlos, y menos aún identificarlos como nuestros. [...] ⁴¹.

Chernobyl, Hiroshima y Auschwitz, entre otros, son ejemplos evidentes de catástrofes que han sido posibles “gracias” a los avances técnicos y, sobre todo, al mal uso que se ha hecho de ellos por parte del ser humano y a la incapacidad de poder imaginar sus efectos.

⁴¹ ANDERS, Günther, *Op. Cit.*, 2001, pp. 27-8.

1. 4. 1. Burocracia y Holocausto

La lección más demoledora del análisis de “la carretera tortuosa hasta Auschwitz” es que, finalmente, *la lección del exterminio físico como medio más adecuado para lograr el Entfernung fue el resultado de los rutinarios procedimientos burocráticos*, es decir, del cálculo de la eficiencia, de la cuadratura de las cuentas, de las normas de aplicación general⁴².

BAUMAN, Z.,
Modernidad y Holocausto.

Nos detendremos especialmente en el caso del Holocausto y en los campos de trabajo de Auschwitz. Estos campos tenían un reglamento y llevaban a cabo disciplinas de trabajo; absolutamente todo estaba calculado previamente para poder llevar a cabo una serie de estrategias y métodos totalmente planificados y, con ellos, posibilitar una muerte industrializada, administrada, organizada y totalmente medida, como si de una industria de destrucción humana se tratara. Estas cuestiones, entorno a lo burocrático, las podemos contrastar con las afirmaciones de Zygmunt Bauman, en las que plantea lo siguiente:

Los dirigentes de la SS contaban (acertadamente, por lo que parece) con la rutina organizativa y no así con el celo individual, con la disciplina y no así con la estrategia ideológica. La lealtad a la sangrienta tarea debía derivar, y derivó, de la lealtad a la organización⁴³.

⁴² BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*, Ed. Sequitur, Toledo, 1997, p. 22.

⁴³ *Ibidem.*, pp. 26-7.

Por otro lado, el filósofo Jonathan Glover, en relación a la matanza de las víctimas del Holocausto, advierte:

Y, con métodos industriales mecanizados, se asesinó sistemáticamente a millones de ellos, sin distinguir entre hombres, mujeres y niños⁴⁴.

Esta actividad se llevó a cabo a partir del modelo fabril. El proceso de exterminio se ejecutó en cadena, de manera que cada individuo efectuaría su tarea de forma mecánica, automática y rutinaria, “sin pararse a pensar”, posibilitando, de este modo, la disolución de la culpa y el distanciamiento con la muerte de las víctimas y facilitando, por tanto, la tarea de matar para llevarla a cabo de manera eficiente. Con este modelo de trabajo, no hubo un solo cargo responsable de la muerte, sino todo un equipo de trabajadores integrantes de la cadena de órdenes; un sector reducido a estrictas reglas de disciplina y exento de todo juicio moral⁴⁵ fue el que posibilitó que Auschwitz fuera lo que fue, la industrialización de la muerte, y no la muerte de los judíos, sino la muerte del hombre. Primo Levi, autor de memorias, relatos y novelas, y una de las víctimas sobrevivientes de esta catástrofe, aclara:

Hay que recordar que estos fieles, y entre ellos también los diligentes ejecutores de órdenes inhumanas, no eran esbirros natos, no eran (salvo pocas excepciones) monstruos: eran gente cualquiera. Los monstruos existen pero son demasiado pocos para ser realmente peligrosos; más peligrosos son los hombres comunes, los funcionarios listos a creer y obedecer sin discutir, como Eichmann, como Hoes, comandante de Auschwitz⁴⁶.

⁴⁴ GLOVER, Jonathan, *Op. Cit.*, 2001, p. 433.

⁴⁵ BAUMAN, Zygmunt, *Op. Cit.*, 1997, pp. 27-9. Bauman, plantea que mediante la utilización de determinados métodos y disciplinas dentro del trabajo rutinario que se llevó a cabo en los campos de concentración, se consiguió mermar el sentimiento de culpa en los trabajadores para que no se sintieran culpables de la matanza que se estaba llevando a cabo y, de este modo, ejecutaran correctamente la tarea adjudicada.

⁴⁶ LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, Ed. Muchnik, Colección Personalía de El Aleph, Barcelona, 2008, p. 219.

Ejecutores de órdenes⁴⁷ fueron quienes posibilitaron el exterminio metódico e industrializado en el que nada debía saberse. Obedecían como si de un trabajo se tratara (a veces por miedo, otras, porque no se les permitía saber o no querer ver) porque la disciplina sustituía a la responsabilidad moral. Observamos como la distancia (planteada precedentemente) y la evasión, difuminan la conciencia en el papel del agente. El distanciamiento hacia las víctimas también disminuye la culpa y la conciencia⁴⁸.

Estos acontecimientos jamás hubiesen sido posibles sin el desarrollo de los ideales ilustrados, ya que el proceso civilizador y las ideas de progreso, llevan consigo un potencial destructivo. Bauman expone al respecto:

Hace ya tiempo que se reconoció que una de las características constitutivas de la civilización moderna es el desarrollo de la racionalidad hasta el punto de excluir criterios alternativos de acción y, en especial, la tendencia a someter el uso de la violencia al cálculo racional entonces, debemos aceptar que fenómenos como el del Holocausto son resultados legítimos de la tendencia civilizadora y una de sus constantes posibilidades⁴⁹.

¿Por qué hablamos en nuestro trabajo del Holocausto?, ¿cuál es la relación directa con todos los conceptos que hemos desarrollado hasta ahora?, ¿qué relación existe con la fragmentación y cosificación del ser humano, su administración y manipulación? Para responder a estas cuestiones hemos escogido, nuevamente, las palabras de Zygmunt Bauman:

La "Solución Final" [...], *surgió de un proceder auténticamente racional y fue generada por una burocracia fiel a su estilo y su razón de ser.*

⁴⁷ Véase, GLOVER, Jonathan, *Op. Cit.*, 2001, pp. 449-60.

⁴⁸ Véase, *Ibidem.*, pp. 477-84.

⁴⁹ BAUMAN, Zygmunt, *Op. Cit.*, 1997, p. 37.

[...] El Holocausto no resultó de un escape irracional de aquellos residuos todavía no erradicados de la barbarie premoderna. Fue un inquilino legítimo de la casa de la modernidad, un inquilino que no se habría sentido cómodo en ningún otro edificio. [...]

Lo que quiero decir es que las normas de la racionalidad instrumental están especialmente incapacitadas para evitar estos fenómenos, que no hay nada en estas normas que descalifique por incorrectos los métodos de “ingeniería social” del estilo de los del Holocausto o que considere irracionales las acciones a las que dieron lugar. Insinúo además que el único contexto en que se pudo concebir, desarrollar y realizar la idea del Holocausto fue la cultura burocrática que nos incita a considerar la sociedad como un objeto a administrar, como una colección de distintos “problemas” a resolver, como una “naturaleza” que hay que “controlar”, “dominar”, “mejorar” o “remodelar”, como legítimo objeto de la “ingeniería social” y, en general, como un jardín que hay que diseñar y conservar a la fuerza en la forma en que fue diseñado [...] Y también insinúo que el espíritu de la racionalidad instrumental y su institucionalización burocrática no sólo dieron pie a soluciones como las del Holocausto sino que, fundamentalmente, hicieron que dichas soluciones resultaran “razonables”, aumentando con ello las probabilidades de que se optara por ellas. Este incremento en la probabilidad está relacionado de forma más que casual con la capacidad de la burocracia moderna de coordinar la actuación de un elevado número de personas morales para conseguir cualquier fin, aunque sea inmoral⁵⁰.

Vemos pues, cómo la “Solución Final” fue un producto de extremada racionalización de la cultura burocrática: con métodos efectivos se planificó y se diseñaron la tecnología y los equipos técnicos adecuados, se presupuestó, se hicieron cálculos de las operaciones a llevar a cabo y se pusieron en marcha los recursos necesarios, imitando el modelo rutinario de la habitual burocracia. En este tipo de administración los aspectos que explicamos a continuación alcanzan el punto óptimo.

Los seres humanos fueron utilizados como mano de obra, como instrumento, como fuerza útil; se les reducía al rango de “judíos

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 22-4.

económicamente útiles”⁵¹. En los campos de concentración se llevaba a cabo un sistema de discriminación entre útiles e improductivos: en el momento en que ya no existía utilidad y no eran productivos se desechaban como si de una pieza de una maquinaria se tratara y, por tanto, eran eliminados sin pudor bajo los métodos industriales de exterminio que utilizaban. Los cadáveres fueron aprovechados como materia prima: la grasa humana sirvió para la fabricación de jabón, los dientes para enmasillar paredes, la piel para fabricar lámparas, etc.. A continuación, P. Levi explica cómo se utilizó al ser humano desde su propia experiencia:

Aquí no estaba sólo presente la muerte, sino una multitud de detalles maníacos y simbólicos, tendentes todos a demostrar y confirmar que los judíos, y los gitanos, y los esclavos son ganado, desecho, inmundicia. Recordad el tatuaje de Auschwitz, que imponía a los hombres la marca que se usa para los bovinos; el viaje en vagones de ganado, jamás abiertos, para obligar así a los deportados (¡hombres, mujeres y niños!) a yacer días y días en su propia suciedad; el número de matrícula que sustituya al nombre; la falta de cucharas (y, sin embargo, los alemanes de Auschwitz contenían, en el momento de la liberación, toneladas de ellas), por lo que los prisioneros habrían debido lamer la sopa como perros; el inicuo aprovechamiento de los cadáveres, tratados como cualquier materia prima anónima, de la que se extraía el oro de los dientes, los cabellos como materia textil, las cenizas como fertilizante agrícola; los hombres y mujeres degradados al nivel de conejillos de india para, antes de suprimirlos, experimentar medicamentos.

La manera misma elegida para la exterminación (al cabo de minuciosos experimentos) era ostensiblemente simbólica. Había que usar, y se usó, el mismo gas venenoso que se usaba para desinfectar las estibas de los barcos y los locales infectados de chinches y piojos. A lo largo de los siglos se inventaron muertes más atormentadoras, pero ninguna tan cargada de vilipendio y desdén⁵².

A las víctimas del Holocausto se les sustituyó el nombre por un

⁵¹ Véase, LEVI, Primo, *Op. Cit.*, 2008, p. 48.

⁵² *Ibidem.*, p. 109.

número de serie y registro⁵³ (a veces, iban acompañados de una letra⁵⁴ en función de las características de cada uno) que les era otorgado y que iba inscrita tanto en los uniformes que les obligaban a vestir, como en la propia piel, a modo de tatuaje.

Cada persona quedaba reducida a un número, reemplazable en cualquier momento por otro si era necesario. Por tanto, estas personas estaban expuestas a ser eliminadas en el momento que dejaran de ser útiles para los dirigentes de la “Solución Final”.

P. Levi, continúa explicando:

Häftling: me he enterado que soy un *Häftling*. Me llamo 174517; nos han bautizado, llevaremos mientras vivamos esta lacra tatuada en el brazo izquierdo.

La operación ha sido ligeramente dolorosa y extraordinariamente rápida: nos han puesto en fila a todos y, uno por uno, siguiendo el orden alfabético de nuestros nombres, hemos ido pasando por delante de un hábil funcionario provisto de una especie de punzón de aguja muy corta. Parece que ésta ha sido la iniciación real y verdadera: sólo <<si enseñas el número>> te dan el pan y la sopa. [...] A los veteranos en el campo el número se lo dice todo: la época de ingreso en el campo, el convoy del que formaban parte y, por consiguiente, la nacionalidad. Cualquiera tratará con respeto a los números del 30 000 al 80 000: ya no quedan más que algunos centenares, y marcan a los pocos supervivientes de los *ghettos* polacos. Hace falta tener ojos bien abiertos cuando se entra en relaciones comerciales con un 116 000 o 117 000: han quedado reducidos a una cuarentena, pero se trata de los griegos de Salónica, no hay que dejarse embaucar. En cuanto a los números altos tienen una nota de comicidad esencial [...] El número alto típico es un individuo panzudo, dócil y memo [...]”⁵⁵.

⁵³ Estos números de registro han sido un referente para la realización de nuestro proyecto. Este aspecto lo desarrollaremos en el bloque “III. Desarrollo del proyecto”.

⁵⁴ Para más información, visitar: <http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007570> [Consulta: 12-05-2011].

⁵⁵ LEVI, Primo, *Op. Cit.*, 2008, pp. 27-8.



Fig. I. 1. Número marcado sobre la piel de una víctima del Holocausto.

Poder y control⁵⁶ fue lo que se ejerció sobre estos grupos de personas. Los campos de trabajo fueron un ejemplo de cuánto se pudo hacer con el ser humano y cuánto se redujo al rango de cosa.

La fragmentación del trabajo y las reglas burocráticas de las que hemos hablado anteriormente fueron dos de los factores importantes, y a tener en cuenta, que posibilitaron este tipo de catástrofes. J. Glover plantea al respecto:

La gente inmersa en reglas burocráticas olvida fácilmente lo que está en juego. Un código de ética para funcionarios debería incluir la imaginación para ver la realidad humana más allá de las reglas⁵⁷.

Comprobamos como el hecho de obedecer unas determinadas reglas posibilita el distanciamiento hacia los hechos, puesto que la culpa se disuade con facilidad. Respecto a este distanciamiento propiciado por la división del trabajo, que hace que la contribución del individuo resulte prácticamente inapreciable, Glover plantea ejemplos directos y más actuales que lo que pudo ser una división de trabajo para la incorporación de un trabajador en una fábrica en plena Revolución Industrial:

⁵⁶ Estos mecanismos se pueden analizar también en la sociedad actual, existe de igual modo un control total sobre los individuos integrantes de la misma, pero con recursos más actuales e imperceptibles (a partir de sistemas informáticos, microchips, etc.).

⁵⁷ GLOVER, Jonathan, *Op. Cit.*, 2001, p. 535.

La división del trabajo puede contribuir a crear la impresión de que, por sí misma, ninguna persona es significativa. Ejemplo de ello es la historia de la bomba atómica. Los científicos consideraban que se limitaban a producir una bomba cuyo uso dependía de la decisión de los políticos. Cada uno de los políticos pensaba a su vez que la decisión no era suya. Los científicos y los políticos podían sentirse libres del pensamiento de haber hecho daño a nadie. Otro caso fue la operación de la burocracia nazi. Los funcionarios nazis despachaban trenes cuya necesidad para transportar personas a los campos de exterminio había sido decisión de otros. Una vez más, los implicados podían seguir pensando de sí mismos que no eran asesinos⁵⁸.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 548.

1. 5. Crítica; descrédito de los ideales ilustrados

Hemos de abandonar definitivamente la esperanza ingenuamente optimista del siglo XIX de que las <<luces>> de los seres humanos se desarrollarían a la par que la técnica. Quién aún hoy se complace en tal esperanza no es sólo un supersticioso, no es sólo una reliquia de antaño, sino que es víctima de los actuales grupos de poder: de esos *hombres oscuros de la época técnica* cuyo máximo interés es *mantenernos en la oscuridad en relación con la realidad del oscurecimiento de nuestro mundo* o, mejor dicho, producir incesantemente oscuridad. [...] si ayer la táctica consistía en *excluir* de toda ilustración posible a quienes carecían de poder, hoy consiste en *hacer creer* que tienen luces quienes no ven que no ven. En cualquier caso, hoy no puede decirse que técnica e ilustración avancen al mismo ritmo, sino que son <<inversamente proporcionales>>, esto es: cuanto más trepidante es el ritmo del progreso, cuanto mayores son los efectos de nuestra producción y más compleja la estructura de nuestros aparatos, tanto más rápidamente pierden nuestra representación y nuestra percepción la fuerza de avanzar al mismo ritmo, cuanto más rápidamente se eclipsan nuestras <<luces>>, más ciegos nos volvemos.

Y, en verdad, se trata de *nosotros*. [...] lo que desfallece es nuestra existencia [...] ⁵⁹.

ANDERS, G.,
Nosotros, los hijos de Eichmann.

A continuación analizaremos el diagnóstico que se hace en el siglo XX sobre la barbarie como resultado de la racionalización en el momento en que los ideales ilustrados son puestos en duda. Con el fracaso de la

⁵⁹ ANDERS, Günther, *Op. Cit.*, 2001, pp. 29-30.

Ilustración ya no se puede ser ilustrado, pero sí ilustrado crítico.

Hasta aquí hemos trazado el proceso que se da desde el ideal ilustrado hasta la barbarie. Los planteamientos de la Ilustración, y sus resultados, han sido totalmente contradictorios con el bienestar y el fin de la historia que prometía la Ilustración. En relación a estas cuestiones, J. Gray explica que:

Lo cierto es que no existe ningún vínculo coherente entre la adopción de la ciencia y la tecnología modernas, por una parte, y el progreso de la razón en los asuntos humanos, por la otra⁶⁰.

La crítica que se ha hecho al proceso de modernización, y que nos interesa para nuestro proyecto práctico, es cómo este proceso nos ha llevado a la cosificación del ser humano (en el momento en el que el hombre se concibe como medio) y a la barbarie; puesto que cuanto más compleja es nuestra estructura, mayores son los efectos de producción.

En este punto, nos enfrentaríamos a dos dilemas que serán expuestos con los planteamientos de cuatro autores.

- a) ¿Es la técnica mala de por sí?
- ¿Puede la vida ser racionalizada sin la barbarie?
- ¿Es la técnica benévola o maligna?

John Gray responde a estas cuestiones en su libro *Contra el progreso y otras ilusiones*⁶¹, que aunque no nos hable directamente de *técnica*, hace continuas referencias a la ciencia, el progreso, etc., exponiendo planteamientos, tales como el que veremos a continuación:

Si la ya superada ciencia de la primera mitad del siglo XX pudo ser empleada para librar dos guerras mundiales terriblemente destructivas, ¿de qué otro modo va a utilizarse la ciencia – enormemente superior a aquélla-

⁶⁰ GRAY, John, *Op. Cit.*, 2006, p. 28.

⁶¹ Véase, *Ibidem*.

de hoy en día? [...] Seguramente, estaríamos mejor sin los poderes de destrucción que la ciencia ya nos ha otorgado, por no hablar de los que iremos adquiriendo a medida que se aceleren los avances científicos. Dudo que podamos regresar ahora a los mitos del pasado y no estoy seguro de que debamos siquiera intentarlo. Pero ¿qué exige mayor fe: aceptar que la humanidad ha bebido del árbol del conocimiento y debe arrostrar las consecuencias, o creer que la ciencia puede liberar a la humanidad de sí misma?⁶².

b) ¿Podemos hablar de deshumanización, o la violencia es inherente al ser humano y, por tanto, el papel que ha cumplido la técnica es como dicen Günther Anders⁶³ y Jonathan Glover⁶⁴, el de mero potenciador de nuestra naturaleza?

Respecto a estos planteamientos, Glover expone, a partir de los hechos del Holocausto, que:

Los nazis mostraron que la tecnología de la matanza en combinación con la obediencia robótica de funcionarios humanos podría llegar a extremos de inhumanidad sin paralelo⁶⁵.

En relación con este ámbito de la técnica y/u tecnología y su incongruencia con los aspectos éticos en nuestra época, Glover continúa planteando lo siguiente:

Hay rasgos de nuestro tiempo por los que la construcción de defensas morales contra la barbarie reviste particular importancia. El más evidente es la gigantesca proporción en que la tecnología incrementa la magnitud de las atrocidades. Pero también tenemos una conciencia cada vez mayor del debilitamiento de la ley moral⁶⁶.

¿Hablamos de una deshumanización o de una humanización

⁶² *Ibidem.*, p. 81.

⁶³ Véase, ANDERS, Günther *Op. Cit.*, 2001.

⁶⁴ Véase, GLOVER, Jonathan, *Op. Cit.*, 2001.

⁶⁵ *Ibidem.*, p. 539.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 556.

extrema?

¿La cosificación del ser humano es un resultado inevitable de nuestra naturaleza⁶⁷?

Desde la perspectiva de J. Glover, comprobamos cómo una de las características de nuestro tiempo es el debilitamiento de la ley moral. Este tipo de catástrofes deberían actuar de alarma, puesto que ponen de manifiesto la necesidad de volver a pensar en los valores humanos⁶⁸.

La diferencia del asesinato nacionalista de los judíos con respecto a otras matanzas es que, nunca hasta entonces, una nación con su líder a la cabeza, había decidido y proclamado matar a un grupo particular de seres humanos de un modo tan eficaz, ya que en esta operación se disponía de instrumentos de poder gubernamentales sin ningún tipo de problemática, sino que, por el contrario, tenían todo el apoyo.

Es decir, ¿podría construirse una historia humana distinta o cualquier historia humana desembocaría en la barbarie y en la utilización del ser humano como mero medio para unos determinados fines? Y donde decimos humano, podemos decir también de la razón: ¿podría concebirse una racionalización de la vida que no acarree estas consecuencias?

Se ha analizado anteriormente, a partir de planteamientos de autores tales como Zygmunt Bauman y Jonathan Glover, cómo la modernidad va acompañada de la barbarie sin que pudiera haber sido de otra manera, puesto que el proceso civilizador (al cual ya se ha hecho referencia) y la vida moderna traen consigo posibilidades camufladas dentro de esa aparente felicidad que prometía la Ilustración, la ciencia y la tecnología. A estas ideas, Z. Bauman aclara:

⁶⁷ Véase, *Ibidem*. J. Glover realiza una serie de reflexiones sobre las amenazas originadas por algunos aspectos de la naturaleza humana, y sobre las defensas contra esas amenazas. Y, como los acontecimientos de los últimos tiempos evidencian la fragilidad de estas defensas.

⁶⁸ Véase, *Ibidem.*, pp. 554-5.

En otras palabras, *propongo que tratemos el Holocausto como una prueba rara, aunque significativa y fiable, de las posibilidades ocultas de la sociedad moderna*⁶⁹.

En este punto, en el que ya hemos desarrollado los procesos de fragmentación del ser humano, conocemos que el resultado es un ser reificado y reducido a puro órgano de fines. Bajo esta categoría se ha perpetuado el ser humano del siglo XX y XXI. En base a estos resultados, contradictorios a la liberación y la felicidad del hombre que prometía la Ilustración, expondremos las aportaciones de Adorno y Horkheimer, que plantean una crítica acerca de la Ilustración⁷⁰ y de la razón instrumental y, por otro lado, la respuesta que el filósofo Jürgen Habermas, en *Teoría de la acción comunicativa*⁷¹, nos propone a partir de estas cuestiones.

Para los dos primeros autores, Adorno y Horkheimer, la razón conlleva al dominio, y el proceso de tecnificación y racionalización, también llamado emancipación, oculta su naturaleza violenta. Para ser maduro, racional, ordenado y eficiente, el ser humano reprime sus impulsos⁷².

⁶⁹ BAUMAN, Zygmunt, *Op. Cit.*, 1997, p. 15.

⁷⁰ Véase, HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Op. Cit.*, 2003.

⁷¹ Véase, HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Ed. Taurus, Madrid, 1988. Habermas elabora una teoría crítica de la modernidad que ilumine sus deficiencias y patologías, proponiendo una reconstrucción del proyecto ilustrado en vez de favorecer su definitivo abandono.

⁷² Véase, LA PIANISTA [película], producida por Marin Karmitz, Alain Sarde, Veit Heiduschka, escrita y dirigida por Michael Haneke, (126 min.), Alemania - Francia - Polonia - Austria, 2001. Durante el desarrollo de la película se hace referencia a Theodor Adorno en varias ocasiones, en relación al planteamiento de la razón como una dialéctica: lucha, dominio y sufrimiento. Las ideas que nos interesan extraer de la película son los planteamientos que el director escoge de Adorno en relación a la razón planteando que, en lugar de libertad, estamos hablando de relaciones de dominio: éstas relaciones se visualizan durante todo el transcurso de la película, en la que observamos el control y el dominio que la protagonista ejerce sobre sus propios sentimientos anteponiendo, de este modo, la razón por encima de cualquier valor, con el fin de dejar a un lado toda distracción que le pueda repercutir en su disciplina de trabajo y su éxito profesional. En toda relación de dominio lo que se produce es una reificación, es decir, conversión de lo dominado en cosa (algo cuyas razones y emociones no hay que atender). El resultado de la razón para Adorno, es un hombre vacío de sensaciones e impulsos, un hombre, que a costa de automutilarse se ha

La razón sería: dominio de la naturaleza (una vez que las necesidades básicas han sido cubiertas, el hombre comienza a adaptar la naturaleza según sus necesidades y beneficios, ya no es él quién se adapta al medio), dominio de uno mismo (el individuo debe controlar sus impulsos para ser eficiente y triunfar en su deber), dominio de los demás (referente al control de los demás y la necesidad de disciplinar).

Adorno y Horkheimer plantean que la historia humana “no tiene remedio”, puesto que la violencia es inherente al ser humano. Cualquier historia humana sería violenta, ya que sería una historia de dominio. Es decir, la emancipación sería una historia de dominio, en tanto que la modernidad es intrínsecamente violenta⁷³. Podríamos decir que existe cierto pesimismo con respecto al ser humano, a la historia y a la razón, puesto que toda emancipación conllevaría consigo el dominio.

Sin embargo, J. Habermas, en *Teoría de la acción comunicativa*⁷⁴ propone una modernidad crítica. Plantea que el problema no está en la razón en sí, sino en cómo ha sido utilizada. Para él la razón puede tomar dos formas:

- Razón instrumental
- Razón comunicativa o *Teoría de la acción comunicativa* o del mundo de la vida.

En este caso, la modernidad no sería perniciosa por sí misma. Habermas critica el desarrollo histórico concreto de la modernidad (o la razón), puesto que plantea que el ideal ilustrado puede reformarse desde una posición crítica consigo misma, consciente de sus errores. La razón instrumental ha invadido el terreno del mundo de la vida, puesto que todos los aspectos de la vida humana han pasado a regirse por la eficiencia. Ésto, y la expansión instrumental, es lo que ha llevado al desencantamiento del cual antes hemos hablado.

aproximado a lo que podríamos entender como una cosa.

⁷³ Véase, GLOVER, Jonathan, *Op. Cit.*, 2001.

⁷⁴ Véase, HABERMAS, Jürgen, *Op. Cit.*, 1988.

Es decir, para este autor, la razón sigue siendo emancipación, puesto que propone la emancipación como vía hacia la libertad, siempre y cuando se pongan límites a su dimensión instrumental.

La revolución tecnológica actual ha tendido a mantener y legitimar las condiciones favorecidas por el movimiento ilustrado y la modernidad. Debemos vivir en un estado de alerta continuo, puesto que hemos podido comprobar que no hay progreso para las ideas éticas. El único progreso es hacia el camino de la técnica y la ciencia, por lo que cuanto más se avance a nivel científico y técnico, más peligro se corre que pueda producirse nuevamente cualquier barbarie.

Hasta aquí hemos expuesto toda una serie de posiciones vinculadas a la defensa contemporánea de la modernidad desde un posicionamiento crítico. Resta acceder a posturas vinculadas a la postmodernidad que en la contemporaneidad califican a nuestras sociedades como *sociedades del control tecnológico*, derivado de un individuo disciplinado que ha aplicado sobre su cuerpo todo tipo de técnicas disciplinares y de técnicas de sí. Para ello desarrollaremos brevemente los planteamientos de Michel Foucault y Gilles Deleuze.

1. 6. Sociedad disciplinar

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 recompone⁷⁵.

FOUCAULT, M.,

Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.

La era posttecnológica se concibe como aquella en la que se produce un incremento insospechado del dominio de la Naturaleza, acompañado del desarrollo de todo tipo de métodos de control científico-técnicos hacia los hombres y las relaciones en que éstos consisten. Dichos mecanismos de control se aplican en casi todos los ámbitos de la praxis social; por ejemplo, en la actualidad, se estudia científicamente el mercado, se investiga científicamente acerca de los conflictos bélicos, se calculan con una exactitud, a veces inusitada, los resultados de las elecciones y el nivel de popularidad de cualquier personaje público. Podemos plantear que a este tipo de situaciones es a lo que nos referimos con sociedad disciplinar, que desarrollaremos en este apartado, y que ha hecho que cada individuo opere de la manera en que este mecanismo lo necesita para sí.

⁷⁵ FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, 2002, p. 142.

El análisis de la sociedad disciplinar que vamos a realizar en este punto lo desarrollaremos de manera breve, haciendo un análisis general solamente de las partes que nos interesan en relación con lo disciplinar desde el punto de vista Foucaultiano y siempre que esté vinculado con los aspectos que hemos ido tratando para nuestro proyecto.

Para hablar de *sociedad disciplinar*⁷⁶ partiremos del análisis que realiza Michel Foucault acerca del cuerpo y las relaciones de poder que sobre él se ejercen. Sus planteamientos parten de que el cuerpo está conformado y atravesado por relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción pero, en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción. El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. Este sometimiento no es violento, pero sí directo, calculado, organizado y sutil, permaneciendo dentro del orden físico.

Este saber y este dominio constituyen lo que Foucault llama la “tecnología política del cuerpo”. A pesar de la coherencia de sus resultados, no puede ser sino una instrumentalización multiforme, una nueva “anatomía política”⁷⁷ con una multiplicidad de procesos de localización diseminada, puesto que opera con un poder descentralizado, un poder que no se posee, sino que se ejerce sobre los cuerpos. Se trata de una *microfísica del poder*⁷⁸ que los aparatos e instituciones ponen en juego con el objetivo de que los cuerpos actúen y funcionen tal y como se desea.

El estudio de esta microfísica supone que el poder no se conciba como una propiedad, sino como un conjunto de estrategias, maniobras y tácticas, creando una red de relaciones tensas y activas. Como hemos explicado anteriormente, este poder no se aplica como una obligación o

⁷⁶ Véase, *Ibidem.*, pp. 139-232.

⁷⁷ Véase, *Ibidem.*, p. 141. Foucault plantea que una *anatomía política* es igualmente una *mecánica del poder*. Ésta se ejercerá sobre los cuerpos de tal forma que hará que operen como se desea; de manera rápida y eficaz.

⁷⁸ Véase, FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1979.

prohibición, sino que a quienes “no lo tienen”, los invade, pasa por ellos y a través de ellos.

Habría que entender el “cuerpo político” como un conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber, que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber. El ser humano sería a su vez la fuente de saber mediante el que se refuerzan los efectos de poder que se ejercen sobre él mismo. Estas relaciones de poder actúan desde el cuerpo, sometándolo al suplicio y forzándolo a unos trabajos determinados. Este cerco político del cuerpo va unido a la utilización económica del cuerpo. En relación a estas cuestiones, es interesante analizar cómo nuevamente se valora a los seres humanos, en tanto en cuanto, “humanos económicamente útiles”, no por quienes son en sí mismos, sino por sus méritos y su trabajo en términos de utilidad.

Este poder se ejercerá sobre los cuerpos a los que él atribuye como *cuerpos dóciles*: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”⁷⁹.

El cuerpo será el objeto y el blanco de poder, haciéndose de él la máquina que se necesita, corrigiendo, poco a poco, las actitudes mediante las coacciones calculadas que se ejercen sobre el cuerpo con el fin de que éste ejerza la actividad como se desee que sea ejecutada. Estos esquemas de docilidad, de tanto interés para el siglo XVIII, no fueron los primeros en plantear el cuerpo como objeto de interés, pero sí que lo hacían de manera diferente e innovadora. Tanto fue así, que han sido los pioneros y referentes directos de la sociedad actual.

En cuanto a esa novedad, Foucault la explica de la siguiente manera:

⁷⁹ FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, 2002, p. 140.

Sin embargo, hay varias cosas que son nuevas en estas técnicas. 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 indisociable, 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. A continuación, el objeto del control: no los elementos, o no ya los elementos significantes de la conducta o el lenguaje del cuerpo, sino la economía, la eficacia de los movimientos, su organización interna; la coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos; la única ceremonia que importa realmente es la del ejercicio. La modalidad, en fin: implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas”⁸⁰.

Los procedimientos disciplinarios existían desde hace muchos años. Un ejemplo de ello han sido los ejércitos, conventos, etc., pero entre los siglos XVII y XVIII, éstos se han convertido en fórmulas generales de dominación.

El momento histórico de la disciplina es cuando nace un arte del cuerpo pensado cuánto más obediente, más útil. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, es decir, *cuerpos dóciles*.

Foucault nos explica a continuación cómo actúan sobre los cuerpos estas técnicas a las que llamamos *disciplina*:

La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. Si la explotación económica separa la fuerza y el producto del trabajo, digamos que la

⁸⁰ *Ibidem.*, pp. 140-1.

coerción disciplinaria establece en el cuerpo el vínculo de coacción entre una aptitud aumentada y una dominación acrecentada⁸¹.

Para poder llevar a cabo estas técnicas se necesita una observación minuciosa del detalle que comienza a desarrollarse a partir de la época clásica mediante un ejército de técnicos que se encargarán de manipular el cuerpo según unas reglas austeras. El objetivo será el control y la utilización de los cuerpos, llevando consigo un conjunto de técnicas, procedimientos, saberes y datos. Esto será posible mediante la vigilancia de estos cuerpos y el encauzamiento de sus comportamientos para que cumplan los objetivos deseados por los superiores, por el contrario, se les sancionará privándoles de un bien o un derecho.

La disciplina procede a la distribución de los individuos en el espacio⁸². Para ello emplea las siguientes técnicas:

a) La clausura

b) La localización elemental o división por zonas. A cada individuo, dependiendo de su tarea, se le adjudicará un lugar. El objetivo de esta localización será poder en cada instante vigilar la conducta de cada uno de ellos.

c) El rango. Cada uno se define por el lugar que ocupa en una serie. Individualiza los cuerpos haciendo distribuciones, pero de manera circular en un sistema de relaciones.

Sobre esta clasificación, Foucault explica lo siguiente:

En la disciplina, los elementos son intercambiables puesto que cada uno se define por el lugar que ocupa en una serie, y por la distancia que separa de los otros. La unidad en ella no es, pues, ni el territorio (unidad de dominación), ni el lugar (unidad de residencia), sino el *rango*: el lugar que se ocupa en una clasificación, el punto donde se cruzan una línea y una columna, el intervalo en una serie de intervalos que se pueden recorrer

⁸¹ *Ibidem.*, p. 142.

⁸² Este aspecto lo hemos relacionado con nuestro proyecto por la ordenación de las piezas, que se clasificarán por grupos y las ubicaremos en el espacio en función de unas características determinadas, y del número de serie que le corresponda a cada una.

unos después de otros⁸³.

Por otro lado, la disciplina también procede al control de la actividad de la siguiente manera:

a) El empleo del tiempo. El tiempo disciplinario ha sustituido al tiempo tradicional en el momento en que se establecen ritmos, regulándose los ciclos de repetición en el oficio. Hay que construir un tiempo económicamente útil mediante un control ininterrumpido, la presión de los vigilantes y la supresión de cualquier cosa que pueda ser motivo de distracción para el cuerpo, que debe aplicarse solo a su ejercicio.

La exactitud, la aplicación y la regularidad son virtudes fundamentales del tiempo disciplinario.

El poder, en este caso, se articula sobre el tiempo, asegurando su control y garantizando su uso de la siguiente manera:

b) La elaboración del acto de los cuerpos. Se define una especie de esquema del comportamiento en función de los ritmos marcados, de manera que el acto se descompone en varios elementos para que la posición de todo el cuerpo se halle definida.

c) Un cuerpo disciplinado debe actuar de manera eficaz, nada deber permanecer ocioso e inútil, utilizando el cuerpo de manera exhaustiva y con un buen empleo del tiempo.

Foucault explica nuevamente acerca de la disciplina lo siguiente:

En cuanto a la disciplina, procura una economía positiva; plantea el principio de una utilización teóricamente creciente siempre del tiempo: agotamiento más que empleo; se trata de extraer, del tiempo, cada vez más instantes disponibles y, cada instante, cada vez más fuerzas útiles⁸⁴.

Foucault plantea una administración del tiempo en todos sus

⁸³ *Ibidem.*, p. 149.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 158.

aspectos e intensificar el uso del menor instante. El objetivo sería realizar un encauzamiento útil del cuerpo y manipularlo de tal manera que realice el ejercicio con la mayor rapidez y con la máxima eficacia posible; el resultado sería un cuerpo mecanizado y funcional. En relación al tiempo, G. Debord plantea que:

El tiempo seudocíclico es un tiempo que ha sido *transformado por la industria*. El tiempo que se basa en la producción de mercancías consumibles es él mismo una mercancía consumible que reúne todo lo que hasta entonces podía distinguirse, tras la fase de disolución de la antigua sociedad unitaria, como vida privada, vida económica o vida política. Todo el tiempo consumible de la sociedad moderna es tratado en ella como materia prima de nuevos productos diversificados que se imponen en el mercado como usos del tiempo socialmente organizados⁸⁵.

Las disciplinas se encargan de analizar el espacio, descomponer y recomponer las actividades, y organizar el tiempo mediante procedimientos que garantizan un control más exhaustivo:

a) La segmentación del tiempo, dividiendo la duración de la actividad por partes.

b) La organización de las actividades por fases dependiendo de la complejidad de las mismas.

c) La realización de una serie de pruebas para garantizar la conformidad de su aprendizaje con el de los demás, y diferenciar las dotes de cada uno. Se disponen series de series⁸⁶ según el nivel de cada individuo, de modo que cada uno está incluido en una serie temporal que define su nivel.

Las tareas que los cuerpos realicen deberán ser repetitivas y diferentes, pero graduadas, puesto que así se garantiza un crecimiento, una observación y una calificación de la tarea realizada.

⁸⁵ DEBORD, Guy, *Op. Cit.*, 1999, pp. 134-5.

⁸⁶ Este aspecto se visualizará de manera directa en nuestro trabajo por la disposición, clasificación y enumeración de las piezas, aludiendo directamente a los procesos de seriación.

Todo está perfectamente calculado y estructurado mediante el uso de técnicas administrativas y económicas de control que hacían aparecer un tiempo social de tipo serial, orientado y acumulativo; es decir, en términos de progreso.

Bajo la categoría de utilidad, se han invadido todos los aspectos de la vida, economizando a su vez, el tiempo de la misma, y viviendo bajo la presión de los ritmos que se nos han marcado. El ser humano se encuentra ante un modo de vida totalitarista, del que ninguno puede escapar debido a la red de redes en la que está inmerso. Por tanto, con el objetivo de componer fuerzas para obtener un aparato eficaz, los cuerpos serían las piezas de una máquina multisegmentaria⁸⁷ para un resultado óptimo.

En relación al encauzamiento de la conducta del ser humano que se lleva a cabo a partir de todos los sistemas y técnicas de control que hemos desarrollado hasta ahora, Adorno y Horkheimer aportan las siguientes ideas relacionándolas con la cultura de masas en la que nos encontramos actualmente en el siglo XXI:

A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso⁸⁸.

Fruto de todo lo explicado hasta ahora, ha surgido el humanismo moderno: con un ser humano mecanizado, sistematizado, industrializado, organizado, administrado, clasificado y, por tanto, cosificado, puesto que

⁸⁷ La idea de cuerpo como pieza de una maquinaria, se podría vincular a los planteamientos de Günther Anders que precedentemente hemos analizado.

⁸⁸ HORKHEIMER, Max y ADORNO Theodor W., *Op. Cit.*, 2003, p. 82.

cada uno ocupa un orden determinado y un rango establecido para que sus actos y su actividad se ejecuten con la mayor exactitud y eficiencia.

A pesar de que este tipo de individuo surgió a principios del siglo XIX, en la actualidad también se ha adoptado este modelo, siguiendo los mismos patrones sin que el ser humano se percate de ello. Si analizamos los hábitos de vida, veremos que el ser humano se rige por patrones establecidos en la sociedad. La vida del ser humano se articula en función de unos horarios establecidos por el trabajo, de manera que el deber y los modelos laborales, han invadido y dominado todos los ámbitos de su vida. A este aspecto, Elías Canetti plantea que: “La ordenación del *tiempo* es el eminente atributo de toda dominación”⁸⁹.

Todos los seres vivos, inclusive el ser humano, se encuentran dentro de una clasificación⁹⁰. Éste blanco de observación para tener un mayor control de todos los individuos que conforman la sociedad. Hemos alcanzado el punto de anulación como seres humanos en sí, para ser transformados en un dato, un número, un “objeto de”, es decir, un medio para el beneficio de otros hombres que ejercen el poder.

Deleuze considera en su *Postdata sobre las sociedades de control*⁹¹ que se está produciendo un cambio del paradigma disciplinario y una sustitución del mismo constituida a partir de las llamadas “sociedades de control”, que implican el paso del encierro disciplinario al espacio abierto de una reserva animal, un nuevo *panóptico*⁹² universal de vigilancia permanente gracias a las inmensas posibilidades que proporcionan la informática y la telemática.

En términos generales, las sociedades de control se caracterizan por

⁸⁹ CANETTI, Elías, *Masa y poder*, Ed. Alianza, 2009, Madrid, p. 468.

⁹⁰ Ejemplo de ello son: el carnet de identidad, donde a cada uno le corresponde un número entre los millones que hay registrados, las aulas en los colegios, que se organizan en función del nivel de los alumnos, etc..

⁹¹ http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10_Docu1_Conversaciones_Deleuze.pdf. [Consulta: 26-05-2011].

⁹² Véase, BENTHAM, Jeremias, *El Panóptico*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1989.

un ejercicio difuso del poder que se extiende a todo el territorio y que ya no pasa de manera prioritaria por toda una serie de instituciones normativas y autoritarias que pudieran actuar de manera externa sobre la voluntad individual. El control consiste así en una red flexible que constituye a los ciudadanos y los implica en sus estrategias globales, movilizándolos a través de las respectivas tácticas locales.

Para que el sistema funcione “desde dentro” se requiere que la movilización general no se produzca de forma impositiva desde un centro o torre de control, sino que el sujeto movilizado debe convertirse, desde su cuadrícula correspondiente, en colaborador activo (llegado el caso, en delator), en microcentro o centro subsidiario, en estación repetidora y amplificadora del ruido informativo y del “discurso de verdad”, para lo cual necesita una libertad de movimientos, una autonomía, que el esquema disciplinario no permite con facilidad.

Ahora, la autonomía se convierte en un dato, en una condición previa para las estrategias de control. El *toyotismo*⁹³ en la fábrica, los círculos de calidad, el salario según los méritos, la oposición y la competencia entre iguales, la promoción y la *dineromanía*, en fin, la sustitución del concepto de fábrica por el de empresa, el neocorporativismo (“todos somos un equipo”), la “descentralización” (y consiguiente proliferación de centros subsidiarios), son algunos de los hitos bien estudiados de este profundo cambio a escala productiva. Del mismo modo, se está dando un proceso paralelo en otros ámbitos, antes considerados “no productivos” (ocio, cultura, política, distribución, consumo, etc.) y, cuya distinción de la esfera productiva es cada vez más difícil de realizar, hasta el punto que va resultando vergonzante el

⁹³ Es un sistema integral de producción y gestión surgido en la empresa automotriz japonesa del mismo nombre. Es un ejemplo clásico de la filosofía *Keizen* de mejora en la productividad, como filosofía de trabajo. Tiene su origen en la industria textil y en particular en la creación de un telar automático, cuyo objetivo es mejorar la vida de los operarios liberándolos de las tareas repetitivas. En la actualidad, las características esenciales de este sistema son: la automatización, el *just-in-time* (justo a tiempo), el trabajo en cuadrilla, *management-by-stress* (gestionar por estímulos), la flexibilidad del trabajador, la subcontratación y el *management participatif* (la gestión participativa).

entregarse a cualquier actividad explícitamente ociosa en momentos o lugares no previstos para ello: ningún ámbito (tampoco el insumiso) se libra de esta “cultura trabajista”, y actividades que hasta hace no mucho las llevaban a cabo mendigos y desocupados (escritura, ocio artístico, curiosidad investigadora, actividad política, estudios) hoy se las legitima considerándolas “trabajo”. De esa forma, la sociedad se convierte en integralmente productiva, a toda hora y en todo momento, sin excepción.

Esas estrategias flexibles de la sociedad de control serían difícilmente viables sin el desarrollo electrónico e informático. La abrumadora cantidad de información que se puede manejar y tratar hoy día no es más que una mínima parte de la potencia que los ordenadores irán alcanzando con el desarrollo de la inteligencia artificial (que permitirá, entre otras cosas, su autoaprendizaje, lo que hace difícil imaginar cuál es el límite potencial de esos ingenios “maquínicos”). Las tarjetas electrónicas, el número de identificación, entre otros dispositivos, pueden convertirse a medio plazo en mecanismos aparentemente inocuos de uso cotidiano que permitan el control permanente y selectivo en todo momento de cualquier individuo, sin necesidad de ejercer ningún tipo de violencia física o disciplinaria.

1. 7. Siglo XXI

Creo que hoy en día, en el umbral del siglo XXI, tenemos que aprovechar la lección que se desprende de lo negativo de un progreso que sigue siendo un progreso, pero que ya no es un progreso todopoderoso, un progreso idealizado por un pensamiento, según mi opinión, sin marcha atrás frente a la cara oculta del positivismo.

Las nuevas tecnologías son las tecnologías de la cibernética. Las nuevas tecnologías de la información son tecnologías de la puesta en red de las relaciones y de la información y, como tales, son claramente portadoras de la perspectiva de una humanidad unida, aunque al mismo tiempo de una humanidad reducida a una uniformidad. [...] En adelante, hay que tratar de señalar lo que es negativo en lo que parece positivo. Sabemos que no progresamos por medio de una tecnología sino reconociendo su accidente específico, su negatividad específica...⁹⁴.

VIRILIO, P.,
El ciber mundo, la política de lo peor.

Todo el desarrollo realizado hasta aquí han sido factores claves y, por tanto, condicionantes de la forma de vida actual occidental. Ningún ser humano puede excluirse del control ni del mecanismo establecido e impuesto por el sistema capitalista. Todos están condenados a desenvolverse en este tipo de estructuras vigiladas extremadamente, organizadas y digitalizadas, regidas por horarios predeterminados y exigencias externas que se han de llevar a cabo.

⁹⁴ VIRILIO, Paul, *Op. Cit.*, 1997, p. 14.

Estos nuevos hábitos actúan desarticulando al ser humano en sí mismo, cosificándolo y haciendo de él la maquinaria perfecta para el sistema, es decir, “o te adaptas, o te adaptan...”.

En cuanto a las formas de entender el trabajo hay que destacar que en el *nuevo capitalismo*⁹⁵, ha habido un cambio radical en la concepción del mismo. En lugar de una rutina estable, de un trabajo fijo, de una permanencia sólida en la cual aferrarnos e identificarnos con ella para desarrollar nuestro oficio, los trabajadores se enfrentan en la actualidad a un mercado laboral flexible, a proyectos con una estructura dinámica con períodos a corto plazo e imprevisibles reajustes y cambios. Estamos continuamente expuestos a exigencias de movilidad absoluta en una sociedad en la que los patrones fijos se perdieron y todo es inestable, o como Zygmunt Bauman planteaba, *líquido*⁹⁶.

Vivimos en un ámbito laboral nuevo, de transitoriedad, y en tanto que es en torno al trabajo donde organizamos el resto de nuestra vida, esa transitoriedad e inestabilidad nos invade en todos los aspectos de la vida.

En la sociedad occidental existe una “libertad enmascarada” en la cual, dentro de esa libertad, estamos supeditados e inmersos en un sinnúmero de normativas para regular el control de todos los ciudadanos que habitan en el aparente caos urbano. A pesar de todo, vivimos en una sociedad en la que “somos lo que hacemos” y en la que el trabajo siempre ha sido considerado un factor básico para la formación del carácter y por consecuencia, la constitución de nuestra identidad.

Nos encontramos ante un nuevo panorama laboral y social, que genera una economía más dinámica, pero que a nivel personal y emocional, puede afectarnos severamente, al agredir los principios de permanencia, estabilidad y continuidad. La confianza y seguridad que aportaban las otras personas, la integridad y el compromiso que hacían

⁹⁵ Véase SENNETT, Richard, *La cultura del nuevo capitalismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2007.

⁹⁶ Véase, BAUMAN, Zygmunt, *Op. Cit.*, 2002.

que el trabajo rutinario cada día fuera un componente organizador fundamental en la vida de las personas y, por tanto, en su inclusión en la comunidad.

El nuevo panorama laboral se caracteriza por la permanente movilidad, por la necesidad de correr con el nuevo tiempo que imponen los avances tecnológicos, de moverse a la carrera con la que los avances de la misma nos sitúan bajo la amenaza de desconexión del universo del sentido. Dicha movilidad laboral incide sobre la capacidad de generar relaciones de confianza de nuestro entorno inmediato, relaciones de permanencia que contribuyen al desasimiento de todas las cuestiones que proporcionaban algún tipo de seguridad afectiva (familia, amigos, etc.). Este tipo de acciones que aportaban seguridad y estabilidad han sido desbancadas por las “relaciones de bolsillo”⁹⁷ surgidas en una sociedad dinámica, en la que las acciones vienen justificadas por los intereses. Y, en tanto que todo se reduce a puro interés, podemos remarcar que seguimos actuando mediante la razón instrumental. Según los planteamientos de R. Sennett:

Todo en el presente es tratado como un medio instrumental para un destino final; ahora mismo nada importa por sí mismo. Ésta es la transformación que en la sociedad secular experimentó la teología del individuo⁹⁸.

Lo realmente nuevo es que en la panadería tuve la visión de una tremenda paradoja. En este lugar de trabajo flexible y altamente tecnologizado donde todo es de fácil manejo, los trabajadores se sienten

⁹⁷ Véase, BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Ed. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2005, p. 38. Bauman plantea cómo en la sociedad actual, las relaciones sociales se establecen en función de los intereses de cada individuo. De este modo, buscaremos unas personas u otras dependiendo de la necesidad de cada momento. Este tipo de relaciones son las que él considera “relaciones de bolsillo”. (Aunque la mayoría de sus planteamientos en estos escritos estén vinculados con las relaciones de pareja, también se refiere, en este caso, a las relaciones sociales en general).

⁹⁸ SENNETT, Richard, *Op. Cit.*, 2000, p. 111.

personalmente degradados por la manera en que trabajan. En este paraíso del panadero, esa reacción a su trabajo es algo que ni ellos mismos comprenden. Desde el punto de vista operacional, todo es perfectamente claro; desde el punto de vista emocional, en cambio, terriblemente ilegible⁹⁹.

Si durante la Revolución Industrial, en convivencia con los ideales ilustrados, se gestaron y agudizaron la alienación y la fragmentación del tiempo vital y consecuentemente una pérdida del sentido de la vida, las consecuencias de la contemporánea revolución de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), han agudizado este proceso. John Gray plantea al respecto que:

En la actualidad, la fe en la acción política está prácticamente muerta y la tecnología ha pasado a ser la portadora del sueño de un mundo transformado¹⁰⁰.

Como ya hemos explicado precedentemente, en un trabajo fomentado por las nuevas tecnologías, no nos percatamos de los efectos que éstas producen, puesto que se ha originado una desproporción, no por sentir menos, sino porque han posibilitado un aumento de nuestra capacidad de hacer¹⁰¹, debido a la distancia de la que hablábamos anteriormente, y de la velocidad en la que operan. Desde aquí, Richard Sennett plantea lo siguiente:

Los trabajadores dependen de un programa informático y, en consecuencia, no pueden tener un conocimiento práctico del oficio. El trabajo ya no les resulta legible, en el sentido de que ya no comprenden lo que están haciendo¹⁰².

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 70.

¹⁰⁰ GRAY, John, *Op. Cit.*, 2006, p. 60.

¹⁰¹ ANDERS, Günther, *Op. Cit.*, 2001, pp. 31-43.

¹⁰² SENNETT, Richard, *Op. Cit.*, 2000, p. 71.

Para concluir, relacionaremos los conceptos desarrollados hasta este punto con aspectos más actuales que, a su vez, visualizaremos en nuestro proyecto e instalación:

a) Todos los seres humanos somos iguales y diferentes. Iguales porque dentro de una misma cultura pertenecemos a la masa del anonimato, debemos responder y actuar en función de sus normas y leyes encargadas de decir “la verdad”. Sin embargo, si pertenecemos a esta sociedad, uno a uno será archivado dentro de una base de datos con el objetivo de tener un control exhaustivo de todos los componentes.

Una carta de identidad es la encargada de identificar a cada individuo, es quién determina la veracidad sobre su ser a partir de un sistema de datos llevado a cabo por la informática. Los documentos oficiales se han convertido en los agentes responsables de autentificar la verdad de las cosas, ya que tienen el poder absoluto dentro de nuestra sociedad capitalista.

Bajo estas leyes, el documento adquiere un valor que anula cualquier palabra, a no ser que se formule desde cualquier autoridad vinculada a los mecanismos de poder.

Desde esta perspectiva, se produce una anulación del ser humano como tal, utilizándose sólo en beneficio de lo global¹⁰³.

b) Dentro de un orden, a cada individuo se le adjudicará un rango, un estatus, una categoría, generalmente en función de su cargo laboral. Partiendo de esta catalogación, lamentablemente, el trato que recibirá por parte de los ciudadanos será de un modo u otro.

c) Los seres humanos, en tanto que personas, han dejado de ser útiles, por lo que se valorará en función de sus bienes materiales o cargos; esta valoración se llevará a cabo exponiéndolos continuamente a diferentes pruebas, ascendiendo o descendiendo de nivel jerárquico en

¹⁰³ Ejemplo de ello, son los espectaculares *reality shows*, en el que sus participantes son objetos de diversión para quien los visualiza.

función de sus méritos.

d) Se vive a la velocidad que nos dictan los actuales sistemas informáticos que operan para los grandes mercados. En tanto que el ser humano no puede permitirse un retroceso, ha de adecuarse al tiempo que estos sistemas dictan. Por ello, el individuo vive el tiempo fracturado de igual modo.

e) El problema que presentan estos ritmos en la vida de las personas, es que el ser humano, en tanto que persona, deja de sentirse útil también para los demás. Pierde el sentido de ejercer como tal, cayendo en comportamientos y hábitos vinculados a fines lucrativos, fomentando de este modo, nuevamente, la productividad. La vida se reduce y será entendida desde, y para lo material. El hombre, es producto de su propia producción.

Como ya hemos explicado, estos nuevos hábitos traen consigo consecuencias nefastas a nivel humano: incremento de la ansiedad, inseguridad y miedo al fracaso dentro de un ámbito laboral¹⁰⁴ (y fuera de él) ya que el individuo está expuesto a un enjuiciamiento constante.

Entendiendo al hombre como objeto, éste no tendrá opción de diversión, porque los propios espacios¹⁰⁵ que éste habite, o más bien, transite, se orientarán a tales fines. El objetivo es que su vida se reduzca a producción, anulando relaciones personales a nivel afectivo y fomentándolas a nivel productivo.

Estas cuestiones las visualizaremos en nuestro proyecto con la

¹⁰⁴ Véase, SENNETT, Richard, *Op. Cit.*, 2000.

¹⁰⁵ Véase, AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

Augé explica cómo los nuevos espacios contemporáneos han sido proyectados de manera que el individuo, en este espacio, sólo ejercerá lo que debe realizar, evitando, de este modo, distracciones y vínculos sociales. Estos espacios no fomentan confortabilidad, ni el deseo a la permanencia (por la distribución de los mismos, y por los materiales utilizados, vinculados absolutamente a lo industrial: metal, aluminio, plásticos, vidrio, etc.), sino al paso, y a la transitoriedad.

ubicación de los restos de un ser humano fragmentado que ha sido ubicado en diferentes cajas de madera, (a pesar de que este material pueda suscitar confortabilidad, el espacio de las mismas aparece reducido, amontonado, pero sin embargo, de manera ordenada). Todos ellos pertenecen a una serie, anónimos y homogeneizados, pero diferenciados por un número que los hace exclusivos entre sus iguales.

II. REFERENTES ARTÍSTICOS

Pienso que lo estético no significa nada. No hay cosas bonitas o feas [...] El arte no es para crear *la* gran pieza, tiene que ser activo donde esté sin pensar en un arte inmortal [...] el arte tiene que ver con nuestra relación con el tiempo en que vivimos¹⁰⁶.

BOLTANSKI, C.,

Christian Boltanski.

Citado por G. CORTÉS, J. M,

Christian Boltanski. Compra-Venta.

En este bloque hemos analizado obras de diferentes artistas, dentro del ámbito escultórico, que se han producido a partir de los años 60 y que están vinculadas con nuestro proyecto, y con los aspectos que hemos desarrollado en el primer bloque. Las diferentes propuestas que visualizaremos a continuación han sido fundamentales para la ejecución de nuestro trabajo, permitiendo que éste se desarrolle de manera coherente para poder ubicarlo dentro del campo artístico.

Han sido seleccionadas por cuestiones formales (materiales empleados, formas de presentar sus obras, etc.) y por afinidades conceptuales. La gran mayoría tienen una implicación social, haciendo visible diferentes problemáticas en función de los intereses de cada uno.

Hemos clasificado estos referentes en dos grupos y en función de dos aspectos: aquellos que trabajan cuestiones relacionadas con el archivo (manteniendo en sus obras una relación directa con la acumulación, el almacenaje, la organización y la clasificación), y los que trabajan a partir del cuerpo humano, fragmentándolo y/o manipulándolo.

¹⁰⁶ VV. AA., *Christian Boltanski*, Ed. Phaidon Press, Londres, 1997. pp. 34-37. Citado por G. CORTÉS, José Miguel, "La Memoria del olvido". En: VV. AA., *Christian Boltanski, Compra-Venta*, Catálogo de la Exposición: 15-julio-1998 al 6- septiembre-98 / Christian Boltanski, L'Almodí, Valencia, Ed. L'Almodí, Ajuntament de València, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998, p. 39.

2. 1. El archivo

Archivo es “sinónimo” de organización; es el lugar donde se almacenan y clasifican documentos mediante la utilización de métodos que permiten disponer de ellos con prontitud y precisión.

La información suele organizarse en archivos verticales, horizontales de dos, tres y hasta cinco gavetas, aunque en la actualidad, la mayoría de la información se archiva mediante programas informáticos.

Christian Boltanski

(París, Francia, 1944)

Nos interesa, fundamentalmente, por su idea de coleccionar, preservar, conservar, almacenar y su forma de enumerar, clasificar y distribuir los objetos, presentándolos dentro de un cierto orden y siempre como una acumulación.

Generalmente sus inquietudes se vinculan con el concepto del tiempo y la presencia obsesiva de la pérdida, la muerte y la memoria colectiva. Nuestro interés, sin embargo, se centra en los trabajos que realiza a partir de 1969 sobre el archivo y el documento a través de la memoria personal y colectiva, ya que su familia fue marcada por el Holocausto.

Para ello, acumula imágenes y objetos que suele extraer de recuerdos vinculados con la catástrofe. Estas acumulaciones se

presentan como repeticiones que expresan la banalidad de una cultura irreflexiva, y como testimonio del terror al vacío que se manifiesta en la mayor parte de las culturas occidentales.

Utiliza cajas y latas con una enorme riqueza de recuerdos y con un gran valor evocativo.



Intento de Recreación (tres cajones), 1970-1, es un cajón de hojalata en el que conserva objetos de su infancia. Cada cajón lleva una etiqueta informativa del contenido de cada uno.

Fig. II. 1. *Intento de Recreación (tres cajones)*, 1970-1. Christian Boltanski.

En un principio, trabajaba con objetos (juguetes de la infancia, documentos, archivos, objetos perdidos, ropa y muebles) que conservaban la memoria de la persona ausente, y desde finales de los años 60 incorporó fotografías propias y ajenas para la reconstrucción de esta memoria. Se trataba de una búsqueda de su propia infancia y de su origen, que se ha convertido con el tiempo en todo un documento sobre la historia del olvido y de la pérdida, especialmente de segmentos de población masacrados por las guerras o por circunstancias de otro tipo.

Boltanski acumula, preserva, conserva, almacena y clasifica fotografías, objetos y nombres, con la idea de registrarlos y reconstruir la vida de diferentes personas anónimas mediante el almacenaje de la información recopilada, puesto que plantea que con el olvido de estos objetos es cuando se produce la verdadera muerte.

Nuestro interés no es tanto por sus planteamientos sobre la pérdida y la muerte, sino por la forma de materializar sus ideas en la presentación

de sus obras, y por la necesidad de ordenar y clasificar su material mediante cajas y etiquetas, haciendo uso en muchas de sus piezas de los números. Es el caso de la instalación *Compra – Venta* en L'Almodí, Valencia en 1998.



Fig. II. 2. *Compra – Venta*, 1998. Christian Boltanski.

Fig. II. 3. (Detalle), *Compra – Venta*, 1998. Christian Boltanski.

Se trata de una exposición formada por un conjunto de objetos privados y personales de diferentes personas de la ciudad y alrededores con interés en vender. Son objetos en desuso y cargados de sentimientos que recuerdan a las personas a las que pudieron pertenecer, que distribuye por el espacio organizándolos por grupos. A cada uno le ha asignado una etiqueta con una enumeración, dependiendo de la agrupación a la que pertenezca. Estas etiquetas tienen la función de clasificarlos y organizarlos, pudiendo leer en algunas de ellas determinadas características de dichos objetos.

Las sábanas blancas que se visualizan sobre los objetos de la instalación *Compra – Venta*, 1998, se utilizan para cubrirlos a medida que se venden, de igual forma que se cubren las personas fallecidas, la presencia de la pérdida, reconociendo simbólicamente el color blanco

como el color de la muerte, y creando de este modo una relación de complicidad con los espectadores, ya que estos van modificando la exposición.

Boltanski pretende crear una empatía entre los espectadores y las personas a quienes les pertenecían los objetos. Al pasar entre los muebles, procura un reconocimiento con las partes de nuestra propia vida. Intenta con ello inmortalizar el objeto y el sujeto al cual correspondía. Aquí nuestro interés no es tanto en inmortalizar, como en reconocer y sentirse identificado.

En sus trabajos distribuye los diferentes elementos según un único código, agrupándolos, clasificándolos, ordenándolos, etiquetándolos y catalogándolos, al igual que haremos nosotros con nuestro trabajo práctico.

Reserva: Los suizos muertos, 1991, es una instalación en la que apila cajas agrupadas en columnas, en las que se identifican diversas fotografías de personas fallecidas y a las que pertenecen los objetos que se encuentran dentro de las cajas.



Fig. II. 4. *Reserva: Los suizos muertos*, 1991. Christian Boltanski.



Fig. II. 5. (Detalle), *Reserva: Los suizos muertos*, 1991. Christian Boltanski.

Reserva: Las vacaciones de Purim, 1989, es una obra confeccionada por un conjunto de cajas con recuerdos de las personas fallecidas que se visualizan en las fotografías que acompañan estos archivos de memoria. Las ordena por columnas, que unidas entre sí consigue grandes bloques de cajas, produciendo un gran impacto visual y emotivo.



Fig. II. 6. *Reserva: Las vacaciones de Purim*, 1989. Christian Boltanski.

Fig. II. 7. *Altar a la persecución. Alta Escuela*, 1987. Christian Boltanski.

Boltanski también realiza instalaciones que recuerdan a almacenes industriales. Comprobamos una vinculación directa entre la obra del artista con la imagen del clásico almacén propio de una industria que también nosotros tomaremos como referente para nuestro trabajo.

Fig. II. 8. *Trabajadores perdidos: El trabajo de la gente de Halifax 1877 – 1982, 1994.* Christian Boltanski.



Fig. II. 9. *Reserva: Detective para 'Inventario', 1998.* Christian Boltanski.



Fig. II. 10. Almacén industrial.



Rachel Whiteread

(Londres, Inglaterra, 1963)

Nos interesa principalmente por la vinculación con la biblioteca y el Holocausto. También hemos seleccionado algunas obras de Rachel Whiteread por sus *moldes invertidos*, muy diferentes a los que tradicionalmente hemos conocido.

A diferencia de nuestro proceso de trabajo, la artista realiza sus piezas trabajando el molde negativo como pieza final, es decir, que positiva todo aquello que en un molde habitual corresponde al vacío. Trabaja el negativo de un volumen y su imagen invertida, generalmente a escala real, a partir de materiales como escayola, hormigón, resina o caucho. Utiliza estos materiales combinándolos en un terreno de contradicciones de manera intencionada, es decir, si lo moldeado es sinónimo de confortabilidad, el material que utilice suscitará sensaciones totalmente contradictoras, como austeridad e incomodidad.

El crítico de arte, S. Morgan, explica a continuación algunos aspectos de la técnica del vaciado que realiza la artista:

El vaciado implica un giro mental difícil de explicar. Se podría describir como una sensación de reverso tridimensional. Whiteread no es la única que ha elegido esta técnica dentro de la escultura contemporánea [...]. Sin embargo, se puede decir que está sola en la intensidad con la que se dedica a esta técnica¹⁰⁷.

¹⁰⁷ MORGAN Stuart, "Rachel Whiteread". En: VV. AA., *Rachel Whiteread*, Catálogo de la Exposición: 11 Febrero - 22 Abril 1997 / Rachel Whiteread, Palacio de Velázquez, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 21.



Fig. II. 11. *Sin título (Lavabo cuadrado)*, 1990. Rachel Whiteread.

Si observamos la obra *Sin Título (Lavabo cuadrado)*, 1990, comprobamos cómo el espacio vacío de la estructura cuadrada pertenece un lavabo y, sin embargo, el bloque macizo corresponde a lo que habitualmente encontramos vacío en un lavabo tradicional.



Fig. II. 12. *Casa*, 1993. Rachel Whiteread.

En algunas de sus obras realiza una crítica a la Segunda Guerra Mundial y las consecuencias que trajo consigo. Mantiene una relación constante, aunque sepulcral, con el cuerpo humano vulnerable ante la masacre. Es el caso de la obra *Casa*, de 1993, entre otras.

Ésta obra fue situada la última de una calle en la que todas las casas eran iguales, recordando a la habitual forma de construcción y aludiendo a todas aquellas personas que en Gran Bretaña se habían quedado sin casa. El resultado fue una casa que no invitaba a ser habitada. Se trataba de una parodia de la reflexión de la modernidad. Stuart Morgan la define de la siguiente manera:

Para los resistentes en esa zona, muchos de los cuales vivieron allí durante la guerra, *Casa* era el cementerio para todo esto, era un búnker sellado, una cripta exterior, una ofensa a la vista, una pérdida de espacio y

dinero. [...] En otras palabras, la misión que Whiteread ha elegido es intentar hacer mella en la conciencia colectiva¹⁰⁸.

Otra de sus intervenciones monumentales, y que critica a los monumentos por el incumplimiento de sus funciones reales, es *Memoria al Holocausto*, 2002. Fue un encargo público para realizar un monumento conmemorativo en Viena. Se trata de un bloque de hormigón de una “biblioteca invertida” en la que se visualiza su perímetro interno, las hojas de los libros en lugar de los lomos, no el exterior de la misma, de manera que la entrada es imposible y el contenido de los libros se ha perdido. Visualizamos nuevamente una escultura austera, sólida, y de un carácter frío al igual que la anterior. En el suelo están escritos los nombres de todos los campamentos donde los judíos de Austria fueron asesinados.



Fig. II. 13. *Memoria al Holocausto*, 2002. Rachel Whiteread.

Esta obra nos sirve como nexo para visualizar otros trabajos de la artista vinculados al concepto de biblioteca. Una biblioteca establece un vínculo con acciones tales como archivar, clasificar, organizar, ordenar; existe una estrecha relación con el conocimiento, la cultura y, por tanto, la razón.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p.24.

El comisario Bartomeu Marí comenta, así, la obra de Rachel Whiteread:

Una biblioteca es la materialización del conocimiento; historias y experiencias que, condensadas en libros, pertenecen tanto al ámbito de lo doméstico como de lo público. Cada biblioteca es tanto un monumento como un monumento conmemorativo. De nuevo, la <<biblioteca>> de Rachel Whiteread nos enfrenta con el negativo de un volumen y su imagen invertida. [...] Todo ello tiene la cualidad, inesperada y casi obscena, de aquello que se supone que no se debe ver¹⁰⁹.

A pesar de las críticas, si analizamos esta intervención desde nuestro proyecto, podemos relacionarla con algunos de los conceptos desarrollados en apartados anteriores. Si reflexionamos, las bibliotecas alcanzaron su máximo apogeo con el surgimiento de la biblioteca pública a mediados del siglo XIX. El objetivo fue hacer accesible la cultura y la educación a todos los ciudadanos.

Si surge a mediados del XIX y se desarrollan en el siglo XX, coinciden con la cumbre del desarrollo de los ideales ilustrados.

En esta obra existe un nexo entre Holocausto y biblioteca; por un lado, la voluntad de hacer memoria a las víctimas de manera que queden registradas en estos archivos, por otro lado, el hecho de que esta barbarie fuera totalmente “razonada”, administrada, estudiada y planificada. ¿No es una biblioteca sinónimo de razón y administración?

Sin Título (Librería), 1999, y *Sin Título (Historia)*, 2002, son obras realizadas a partir de su habitual técnica de vaciado invertido que recuerdan de igual modo espacios de bibliotecas.

¹⁰⁹ MARÍ, Bartomeu. En: VV. AA., *Rachel Whiteread*, Catálogo de la Exposición: 11 Febrero - 22 Abril 1997 / Rachel Whiteread, Palacio de Velázquez, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 33.



Fig. II. 14. *Sin Título (Librería)*, 1999. Rachel Whiteread.

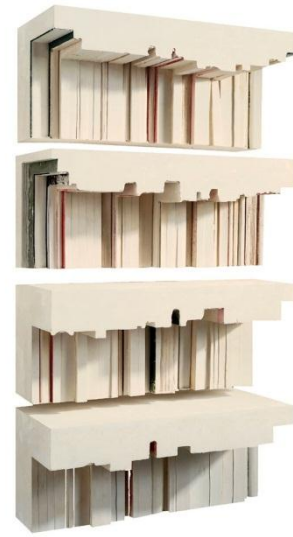


Fig. II. 15. *Sin Título (Historia)*, 2002. Rachel Whiteread.

El trabajo fue producido en función de los espacios que rodean los libros que contienen, no sólo palabras escritas, sino ideas y emociones: son el resultado de la actividad humana.

Los espacios vacíos corresponden a los libros que han dejado su huella para constatar su presencia sobre la escayola que modela lo que en una estantería corresponde a los espacios vacíos. Nuevamente, los espacios se han invertido, dejando hueco el lugar que ocuparían esos libros que simbólicamente corresponderían, además de a las emociones, a una razón y un orden ya inútiles.

Nina Katchadourian

(Stanford, California, 1968)

Esta artista nos interesa, principalmente, por su vinculación con el archivo y por sus clasificaciones y modos de ordenar libros de diversas procedencias.

Ha trabajado con temáticas y materiales muy diferentes entre sí. Hemos escogido una obra en particular, *Libros Ordenados*, que comenzó en 1993 y que sigue en curso. Consiste en un trabajo de archivo y recolección a partir de un cúmulo de libros que recopila de diferentes casas, colecciones de museos y bibliotecas, y que clasifica por grupos según unas características determinadas. En la mayoría de los casos, esta clasificación la realiza en función de la temática y el título de cada libro, agrupándolos de arriba a abajo, o bien de un lateral al otro.

El resultado final de la obra se muestra mediante fotografías que documentan el trabajo y las clasificaciones, o bien la obra física donde ésta se realice (que suele ser en casa de escritores, librerías, bibliotecas, etc.). Con estos trabajos pretende un orden para visualizar la insistencia de la necesidad que tiene el ser humano de ordenar todos los elementos de los cuales dispone. Lo interesante de esta obra es el proceso de clasificación y agrupación que realiza para la ordenación de estos libros de tan diversas procedencias, pero con un nexo en común en función de las características de cada uno (temática, autores, etc.).

El objetivo es obtener una óptima clasificación para poder realizar un estudio detallado de cada grupo. En la actualidad, el proyecto *Libros Ordenados* comprende más de 130 grupos de datos, por lo que visualizaremos solamente dos de las clasificaciones que proyectó, *Referencia*, que realizó en 1996, y *Sortind Strindber*, que realizó en 2004. Hemos elegido estas obras por las fechas en que fueron realizadas (ocho años de diferencia entre una serie y otra) y por la disposición de los libros, verticales en el primer grupo y horizontales el segundo.

La serie *Referencia*, 1996, que pertenece al proyecto *Libros Ordenados*, se llevó a cabo en una galería de Nueva York en 1996. Los libros reflejaban determinados intereses del director de la galería: fotografía, arte, crítica, y algunos de consulta médica. Finalmente se podían visionar dos tipos de libros: los que tratan de la visión en el contexto de la historia del arte y la crítica, y los que tratan de la visión en su sentido más mecánico y literal.

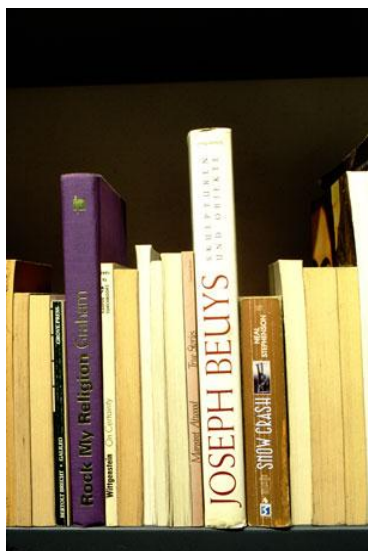


Fig. II. 16. (Detalle), *Referencia*, 1996. Nina Katchadourian.

Utilizaba una cámara digital y escribía los títulos de los libros en fichas para que posteriormente todos los libros llevaran su título y etiqueta correspondiente.

Sortind Strindberg, 2004, consiste en una clasificación realizada con libros del escritor y dramaturgo sueco August Strindberg¹¹⁰, fue posible gracias a un permiso que otorgó el Museo de Strindber (Estocolmo) a la artista para trabajar sobre sus libros.

La mayor parte de las clasificaciones las efectúa manipulando los libros físicamente que, en este caso, muchos de ellos estaban deteriorados y tuvieron que utilizar otros métodos para la clasificación.



Fig. II. 17. (Detalle), *Sortind Strindberg*, 2004. Nina Katchadourian.

¹¹⁰ August Strindberg Johan (Estocolmo, 1849 – 1912), se considera uno de los escritores más importantes de Suecia; es reconocido en el mundo, principalmente, por sus obras de teatro.

Lo relevante de este trabajo, para nosotros, es como a partir de la clasificación de esta serie de libros, la artista hace reflexionar sobre la constante insistencia de otorgar a cada elemento su lugar en nuestra sociedad actual. Estos libros nos recuerdan aspectos vinculados con lo racional y la organización, al igual que lo hacía, aunque de un modo muy diferente, Rachel Whiteread.

También nosotros hemos clasificado nuestro trabajo en función de su contenido, adjudicando una etiqueta en función de unas características determinadas, como también realizan los tres artistas que hemos desarrollado en este bloque: Christian Boltanski, Rachel Whiteread y Nina Katchadourian.

2. 2. Algunas representaciones del cuerpo, en el ámbito escultórico, a partir de los años 60

Las representaciones sociales asignan al cuerpo una posición determinada en el seno del simbolismo general de la sociedad. Las representaciones del cuerpo y los saberes que le atañen son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de ella, de una definición de la persona¹¹¹.

G. CORTÉS, J. M.,

El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte).

Hemos dejado a un lado las cuestiones vinculadas con el cuerpo como tal, utilizándolo sólo en función de nuestros intereses, realizando parte del trabajo a partir del mismo y tomando como referentes artistas que han trabajado desde el cuerpo, pero con discursos abiertos, no sólo vinculado a lo corporal, y teniendo una relación con la cosificación del ser humano.

El cuerpo humano ha sido objeto de estudio y representación a lo largo de la historia del arte. En función de la época y del contexto en el que nos situemos, las representaciones artísticas han ido adquiriendo diferentes formas, ya que el arte ha de entenderse desde el interior de la cultura en la que éste se ha realizado, para comprenderlo hay que situarse dentro del contexto social donde es efectuado. Por ello, cada época requiere unas formas de representación diferentes en función de

¹¹¹ G. CORTÉS, José Miguel, *Op.Cit.*, 1996, p. 20.

los problemas sociales y preocupaciones de las personas que experimenten ese presente. En nuestro caso, la representación del cuerpo adquiere una morfología muy distinta a la que pudo darse en otro período si se pretende hacer una crítica social. Así lo plantea G. Cortés:

Hablar sobre cuerpo humano supondría, no tanto hablar sobre una evidencia permanente o una realidad constante y universal, como sobre una categoría histórica poseída por lo imaginario. Veremos cómo en el interior de cada época y cultura determinada el cuerpo adquiere formas distintas y asume funciones diferentes¹¹².

En este bloque hemos seleccionado algunas obras de diversos artistas que trabajan en torno a los procesos de fragmentación del ser humano, desde un lenguaje de lo corporal. Cada artista ha trabajado el cuerpo desde diversos puntos de vista y en función de sus preocupaciones o inquietudes. Hemos seleccionado aquellos en los que existía alguna relación con nuestro trabajo y con aspectos que se han desarrollado precedentemente en el primer bloque “I. Desarrollo conceptual”, a los cuales, G. Cortés también hace referencia:

La sistematización del conocimiento es una parte importante del proceso global de racionalización social. Ello significa la extensión de la racionalidad instrumental a cada esfera de la vida. La organización de los cuerpos dentro de un espacio reglamentado adquirirá la forma de horarios, taxonomías, fórmulas, esquemas, tipologías, registros, exámenes, etcétera¹¹³.

Estos conceptos, ya desarrollados precedentemente, son aquellos de los que hemos partido también nosotros para la realización de nuestro proyecto, trabajando no sólo a través del cuerpo, sino con una serie de códigos que, entre todos, han posibilitado el desarrollo del proyecto.

¹¹² *Ibidem.*, p. 20.

¹¹³ *Ibidem.*, p. 34.

Retomando los planteamientos de Foucault en el que el cuerpo es presentado como una metáfora de la encarnación del poder, G. Cortés propone cuestiones que apuntan directamente a nuestros intereses:

Se llega a considerar el cuerpo como un objeto manipulable, adaptable a todo el conjunto de reglamentaciones sociales, consiguiendo así una reducción – cuando no una anulación – materialista del interior de las personas, llegando a conseguir que muchas veces el hombre se sienta extraño en su propio cuerpo¹¹⁴.

2. 2. 1. La piel como pellejo

[El pellejo] es un cuerpo medio entre carne y nervio (ni muy lleno de sangre, como la carne, ni sin ninguna, como los nervios), hecho de la simiente no menos que las demás partes espermáticas del cuerpo, por lo cual, si se rompe, no puede tornarse a soldar sin dejar ninguna señal. Este pellejo se pega a las partes que le están debajo en diversas maneras, porque de otra manera se pega a la palma de la mano y a la planta del pie que a la frente; de otra a los labios, narices, orejas y al fundamento que a las demás partes. Empero todos se pueden muy bien desollar, no menos que el pellejo de cualquier otro animal, y por eso los griegos lo llamaron *derma*, que quiere decir cosa fácil de desollar¹¹⁵.

VALVERDE DE HAMUSCO, J.,

Historia de la composición del cuerpo humano.

Citado por RAMÍREZ, J. A.,

Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 30.

¹¹⁵ VALVERDE DE HAMUSCO, Juan, *Historia de la composición del cuerpo humano*, libro II, Ed. Turner, Madrid, 1985, p. 301. Citado por RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, pp. 203-4.

Teresa Cebrián

(Valencia, 1957)

Nos interesa por el material que utiliza, el látex, que ha sido fundamental también para nuestro trabajo. También son de nuestro interés sus procedimientos de trabajo, el enfoque que da a sus obras, la forma de presentarlas y la importancia que otorga al papel del espectador, provocando dudas y cuestiones, sin ofrecer respuestas concretas; de este modo, las cuestiones estéticas y la obiedad pasarían a un segundo plano.

Cebrián rehúye de la simple contemplación de un objeto que apenas ofrece una sola lectura, su interés por el arte es plantearse preguntas.



Fig. II. 18. *Series Inertiae*, 1994-5. Teresa Cebrián.

Pretende un arte provocador, estimulante y conmovedor, que también nosotros buscamos con nuestro trabajo. Teresa Cebrián nos explica su manera de ver el arte y la intención de su obra en una entrevista que se le hizo en la presentación de su primera parte de la obra *Identidades Ocultas I*, que realizó en la Galería Rosa Santos¹¹⁶ en

¹¹⁶ <http://www.rosasantos.net/> [Consulta: 18-05-2011]

Valencia, en Diciembre de 2009:

[...] El cambio de hacer básicamente instalaciones escultóricas ha ido siendo progresivo, es decir, el hecho de comenzar a utilizar las personas actuando con el artista, siendo uno de los instrumentos para hacer esto. Pero también sucede porque hace unos doce años yo descubro que tengo una enfermedad que es la *tícs reumatoide* que me va debilitando todas las articulaciones, con lo cual el proceso físico que intervenía en hacer instalaciones escultóricas empieza a disminuir básicamente porque físicamente ya no es posible. Eso está por un lado y, por otro, porque yo creo que mentalmente aunque mis temas tienen dos o tres vertientes, se han ido afinando cada vez más en lo mental que en lo físico, es decir, hay cada vez menos necesidad de tener historias físicas proyectadas, hay más necesidad de plantear *espacios de reflexión*, siempre he planteado espacios de reflexión, nunca he planteado respuestas a las que se dieran. Muchas veces la gente durante estos años me ha dicho “no eres muy directa, es que no se entiende muy bien porque todo es muy sutil”. Nunca ha habido una sola pregunta y nunca ha habido una sola respuesta ya dirigidas. Yo pienso que el artista tiene un proceso que a veces ni siquiera uno lo llega a conocer absolutamente cuando está pasando, tiene que pasar tiempo para que tú te des cuenta incluso de lo que has hecho. Tú pones preguntas y direcciones pero no lo conoces todo, y esas preguntas y direcciones luego son vistas o son absorbidas por la gente que también tiene su propia biblioteca visual y su propia historia de pensamiento, y eso es lo interesante en lo que se produce.

[...] Para mí, cualquier material, cualquier medio, no es importante en sí mismo, lo que importa es el concepto que tú quieras, la idea que estás atravesando. El hecho solamente estético, el hecho de hacer algo por hacer algo, no me resulta interesante, no llevaría veintiséis años haciendo arte de esta manera bastante heroica, viviendo sólo de esto, no me interesaría hacer arte sino me *planteara preguntas* y el día que no me planteara preguntas, seguramente dejaría de hacer arte¹¹⁷.

La artista deja claro como en sus instalaciones utiliza al *espectador* como uno de los instrumentos integrantes de la obra al igual que nosotros en la nuestra, puesto que sin él, la obra perdería todo su sentido.

Detrás del trabajo de Cebrián existe un gran desarrollo teórico para crear un proceso mental de pensamiento y reflexión sin soluciones concretas, pero con un trabajo coherente y sólido. Nos interesan las diversas lecturas que pueda suscitar una obra dentro de un discurso flexible. Quizás por ello, debemos ser conscientes de que no podemos

¹¹⁷ <http://www.arte10.com/noticias/a10tv216.html>. [Consulta: 18-05-2011]

obtener un fundamento seguro, una *explicación definitiva*¹¹⁸.

Teresa Cebrián plantea, como algo fundamental, el hecho de intentar decir algo, expresarlo, plantearlo, pero siempre siendo consecuentes de que el concepto no sea impermeable y absoluto.

En algunas de sus obras, tales como *Destinos*, 1996 y *Supervivencia*, 1994, comprobamos cómo esta artista ha sido un referente imprescindible para realizar nuestros fragmentos del cuerpo por su manera de trabajar la piel y por la utilización del material principal con el que realiza sus obras, el látex.



Fig. II. 19. *Destinos*, 1996. Teresa Cebrián.

¹¹⁸ Véase, VV. AA., *Becados Alfons Roig: Teresa Cebrián, Jöel Mestre*. Catálogo de la Exposición: Diciembre – Enero 1995, Becados Alfons Roig: Teresa Cebrián, Jöel Mestre, Sala Parpalló, Valencia. Ed. Diputació de València, Sala Parpalló, Valencia, 1995, p. 19.



Fig. II. 20. *Supervivencia*, 1996. Teresa Cebrián.

En *Supervivencia*, 1996, visualizamos varias figuras de látex sin cabeza, que insinúan cuerpos sin vida, sin alma. Se encuentran suspendidos en el aire y bajo sus pies se distingue un suelo de ceniza. Después de una tragedia, permanece la memoria de la piel y la ceniza bajo los pies de la misma.

La fosilización de la carne, 1994, es una obra que representa la materialización pura de la carne orgánica; la presenta en un estado de abandono¹¹⁹. Con este tipo de fragmentos alude a una trágica existencia de lo humano siempre desde una mirada dura e inquietante sobre lo que sucede en nuestra sociedad.



Fig. II. 21. *La fosilización de la carne*, 1994. Teresa Cebrián.

¹¹⁹ También nuestros "pellejos" pretenden ser despojos, aunque desde otro lenguaje que responde a otras cuestiones en relación al ser humano y su reificación.

Trabaja temas tales como tiempo y memoria, espacio y recuerdo, soledad, abandono y, sobre todo, el estado de su propio yo, los sentimientos que en ese momento experimenta haciendo uso de materiales naturales flexibles, translúcidos y de colores cálidos (látex, ceras, silicona y a veces tierra).

Al igual que Rachel Whiteread, aprovecha las características de los diferentes materiales para buscar contrastes entre ellos; dialéctica entre lo eterno y lo efímero, lo duro y lo blando, lo moldeable y lo rígido, etc., la eterna batalla del yo consigo mismo.

En sus obras existe una reiterada presencia del vacío, una preocupación por el equilibrio interno del hombre (inestable y angustiado) y de la humanidad, por sus desastres y las guerras que se han ido produciendo a lo largo de la historia; aspectos que hemos desarrollado en diferentes puntos de nuestro trabajo desde la perspectiva del fracaso de los ideales ilustrados. Estos aspectos los pone de manifiesto en obras como *Disolución de la verdad (vergüenza)*, 1994, en la que realiza una



Fig. II. 22. *Disolución de la verdad (vergüenza)*, 1994. Teresa Cebrián.

mirada crítica sobre lo que sucede en nuestra sociedad occidental desde una perspectiva trágica y monstruosa. Realiza, como explica David Pérez, un “cementerio de imágenes”¹²⁰ en el que éstas quedan

relacionadas entre sí, haciendo visible cómo la historia se repite, eterna en un continuo descrédito y brutal violencia.

¹²⁰ PÉREZ, David, “La deriva de los días”. En: VV. AA., Teresa Cebrián. *Del silencio de las lágrimas*. Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del Silencio de las lágrimas. Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. p. 65.

La artista contextualiza sus trabajos en el siglo XX europeo, comenzando desde los Balcanes, y construyendo toda una trayectoria de desesperación y decepción al irse repitiendo nuevamente en Polonia, invadida en 1939, en donde triunfó la violencia utilizada en los *ghettos* judíos de los campos de concentración. El cuerpo será para la artista el campo de batalla que ejercerá como frágil “piel de la memoria”. David Pérez define así esta obra:

1994, decíamos, es el año de *Disolución de la verdad* (vergüenza), un sobrecogedor cementerio de imágenes. Un abyecto cementerio intertextual que en su oprobio tan sólo es el nuestro. El de nuestro fracaso como especie y como discurso, como tentativa de palabra y de escritura. Al observarlo, retornamos una vez más a lo señalado por Cioran en uno de sus aforismos de 1973: “Eso que se llama instinto creador no es más que una desviación, una perversión de nuestra naturaleza: no vinimos al mundo para innovar, para trastornar, sino para gozar con nuestra apariencia de ser, para liquidarla dulcemente y desaparecer después sin ruido” El ruido, sin embargo, no nos deja ver. El aluvión de imágenes nos impide sentir. O sea, pensar¹²¹.

Potenciales evocados, 1996, trata de una reflexión plástica sobre la humanización y deshumanización de la experiencia en la situación actual. Para ello, la artista reunió el testimonio de 104 personas para reflexionar sobre los traumas de cada individuo. Posteriormente, eligieron la parte del cuerpo con la cual se sentían más cómodos. La artista las tomó para realizar los diferentes fragmentos (manos, ombligos, pies y otras partes del cuerpo) que componen esta escultura de látex como lugar simbólico para el deseo. Se trataba, metafóricamente, de un pequeño refugio con luz en su interior, donde las satisfacciones y frustraciones del ser humano quedarían capturadas a través de esta escultura que simula la piel de las diferentes personas.

¹²¹ *Ibidem*.

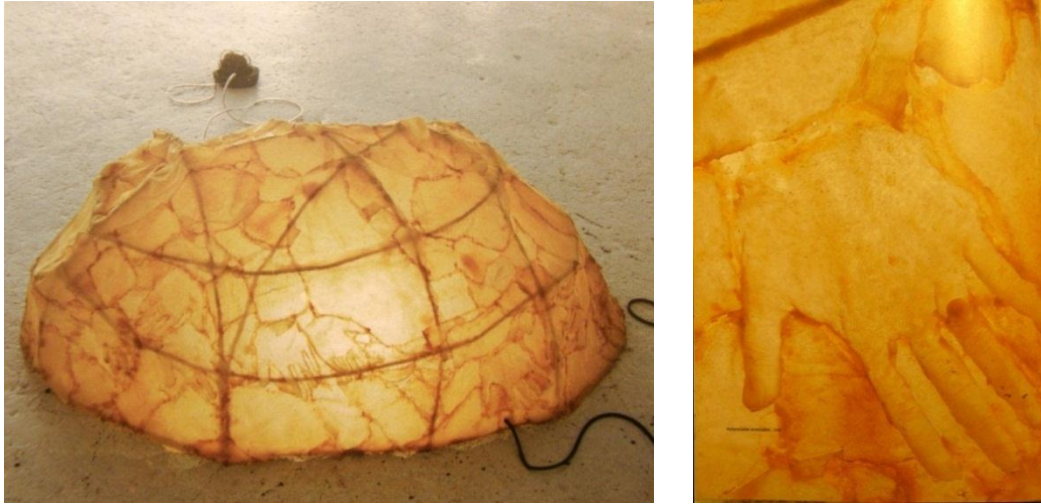


Fig. II. 23. *Potenciales evocados*, 1996. Teresa Cebrián.

Fig. II. 24. (Detalle), *Potenciales evocados*, 1996. Teresa Cebrián.

Javier Velasco

(La Línea de la Concepción, Cádiz, 1963)

Javier Velasco es un referente directo en relación a la representación del cuerpo por la formalidad de sus obras. Está muy vinculado con algunas de las obras de Teresa Cebrián y con nuestro trabajo.

Ha trabajado diversos temas y materiales pero, sin embargo, hemos escogido solamente las obras relacionadas con nuestros intereses.

A diferencia de nuestro proceso de trabajo, éste aplica directamente el látex sobre la piel¹²². Sus “pieles” o “pellejos” tienen un grosor más fino, dotándoles de una apariencia frágil¹²³.

¹²² La aplicación del látex directamente sobre la piel no es aconsejable porque puede producir irritaciones por su elevado contenido en amoníaco. Es recomendable aplicar el látex en un molde previo.

¹²³ Estas características plásticas se obtienen mediante la aplicación de menos capas de látex. Visualizaremos ejemplos de diferentes calidades que ofrece este material en el bloque “III.

Quizás, a nivel conceptual, sus pretensiones están vinculadas a una poética delicada y sutil, puesto que lo relaciona con su temática acerca de las lágrimas y el dolor. La obra *Cuerpo deshabitado I*, 2001, es una instalación en la que vemos un torso de mujer, realizado en látex, suspendido en el aire a media altura y rodeado de lágrimas. Debajo, en el suelo, ésta imagen se refleja en un espejo circular; habla de un dolor indirecto, de un llanto elusivo y sofisticado.



Fig. II. 25. (Detalle), *Cuerpo deshabitado I*, 2001. Javier Velasco.

En *Jirones*, 2007, visualizamos un conjunto de “pieles” colgadas en diferentes perchas que aparentan estar en venta y al alcance de cualquier consumidor. Se trata igualmente de cuerpos que han sido expuestos al consumo y reducidos a objeto de compra y venta.

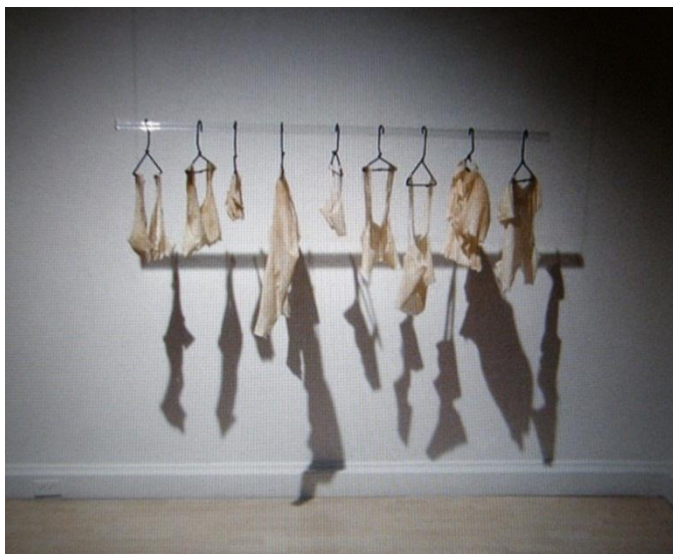


Fig. II. 26. *Jirones*, 2007. Javier Velasco.



Fig. II. 27. (Detalle), *Jirones*, 2007. Javier Velasco.

Gunther Von Hagens

(Alt-Skalden-Posen, Alemania, 1945)

Hemos seleccionado este artista por mostrar completamente la antítesis de lo que hemos visualizado anteriormente. Nos interesa porque, a diferencia de lo que hemos mostrado hasta ahora, éste trabaja la ausencia de piel, para realizar una conversión del ser humano en espectáculo y mostrar lo que uno no ve, la carne.

Gunther Von Hagens es un artista complejo de analizar dentro del ámbito artístico, ya que está “casi” más vinculado con la medicina que con el arte. Así es como él mismo explica la finalidad de su trabajo:

Para evitar malentendidos y despersonalizar el discurso he introducido el término <<arte anatómico>>, por el cual me refiero a la <<presentación instructiva y estética del interior del cuerpo>>. <<Presentación>> en este caso puede entenderse de dos maneras, ambas en el sentido de una presentación artística y en el sentido de la obra ejecutada por un trabajador especializado en las labores artísticas. El componente instructivo de esta presentación tiene por lo tanto dos significados: de una parte se pretende tomar conciencia de nuestra naturaleza física, de nuestra naturaleza interior; de otra parte puede entenderse como una manera concreta de compartir información anatómica. Sólo en este sentido me considero a mí mismo como artista, un artista anatómico¹²⁴.

Se trata de un artista que ha producido gran escándalo y controversia porque, a diferencia de los artistas que hemos visualizado, no representa ningún cuerpo, sino que directamente presenta los órganos y tejidos de seres humanos muertos. A pesar de que estas personas en

¹²⁴ VON HAGENS, Gunther, *Prof, Gunther Von Hagens' Anatomy Art. Fascination Beneath the Surface*, Ed. Institute for Plastination de Heidelber, 2000, p. 34. Citado por RAMÍREZ, Juan Antonio, *Op. Cit.*, 2003, p. 194.

vida dieran la autorización para ello, se le crítica por mostrar los cadáveres con un morbo exhibicionista, ya que algunos tienen una carga de humor sarcástica.

Los resultados son abyectos, ya que existe un placer perverso que se manifiesta en la muestra (y en la contemplación por parte del espectador) de lo desagradable, provocando la tentación de ver el interior corporal de los cuerpos.



Fig. II. 28. *Sin título*, s. a. Gunther Von Hagens.



Fig. II. 29. *Sin título*, s. a. Gunther Von Hagens.

Para poder presentar estos cuerpos sin producirse una descomposición de los mismos, se sirvió de sus estudios en medicina y creó el método de la *plastinación*¹²⁵, en 1977, en la Universidad de Heidelberg.

G. Von Hagens nos interesa, también, por la relación directa con la medicina y con el cuerpo, ya que ésta ha desempeñado un papel fundamental en los principios de vigilancia en los hospitales¹²⁶, como una de las instancias de control utilizada por el poder disciplinario desde los comienzos del siglo XIX. El artista manipula y utiliza estos cuerpos como objeto de investigación y exposición.

A continuación visualizamos un ejemplo evidente a través del cuadro de Rembrandt *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, en el que un individuo manipula un cuerpo mientras el resto de personas observan anonadados la actividad y aprenden el ejercicio. En la Fig. II. 31. se vuelve a producir la misma escena pero más actual; se trata de G. Von Hagens manipulando un cadáver mientras los espectadores observan con entusiasmo.

¹²⁵ Es un método para conservar la apariencia incorrupta de los cadáveres (animales y seres humanos) mediante la sustitución de la humedad de los tejidos del cuerpo humano por una acetona fría y posteriormente por una sustancia plástica que hace que los tejidos se endurezcan. El paso decisivo con el que se consigue incorporar la sustancia plástica es la impregnación forzada al vacío. Posteriormente, somete los cuerpos a “congelaciones” y “hervidos” especiales y acaban con “gasificaciones” en recintos cerrados que ayudan a los tejidos, ya *plastinados*, a recobrar su color original. Un cuerpo entero requiere aproximadamente 1500 horas de trabajo y normalmente toma un año completar el proceso.

Para más información, ver el método y el proceso:

http://www.bodyworlds.com/en/plastination/plastination_process.html [Consulta: 10-05-2011].

¹²⁶ Véase, FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, 2002.



Fig. II. 30. *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632. Rembrandt.

Fig. II. 31. G. Von Hagens manipulando en público uno de los cadáveres. 2011.

Retomando la idea de reducción del ser humano a objeto, G. Cortés lo vincula con aspectos que ya hemos explicado precedente mente de la siguiente manera:

La ciencia médica está centrada sobre el cuerpo y la enfermedad, no sobre el ser humano. Su obstinación en curar como sea ha ocasionado un individuo privado de toda decisión sobre su existencia. El cuerpo se ha convertido en un *mecano* susceptible de todo tipo de arreglo, combinación insólita o experimentación sorprendente. Al negar u olvidar el carácter simbólico del cuerpo el hombre se ve reducido a un conjunto de mecanismos, de funciones sustituibles, de piezas intercambiables con el objetivo de una mejora en su funcionamiento-rendimiento. Esta visión estaría basada, consciente o inconscientemente, en las formulaciones mecanicistas de los filósofos de los siglos XVII y XVIII, para los que el cuerpo es entendido como una mercancía al servicio del progreso técnico y científico¹²⁷.

Según G. Von Hanges la presentación de sus cuerpos tiene un fin educativo: con ellos pretende mostrar minuciosamente la estructura, disposición y partes del cuerpo acompañadas de una carga artística, ya que esta técnica permite modelar los cuerpos para que adopten poses de la tradición anatómica, siendo muchas de sus obras manipulaciones de los modelos tradicionales del arte, algunas de ellas rozando lo *kitsch*.

¹²⁷ G. CORTÉS, José Miguel, *Op. Cit.*, 1996 p. 48-9.



Fig. II. 32. *Mujer embarazada*. De la serie *Body Worlds*, s. a. Gunther Von Hagens.

Fig. II. 33. *Desnudo azul*, 1907. Henri Matisse.

También secciona el cuerpo a modo de “rebanadas” con la *plastinación laminada*¹²⁸. Para ello, tomó como referente las litografías de los laminados del anatomista ruso del siglo XIX, Nikolas Ivanovitch Pirogov:



Fig. II. 34. *Sección de un cuerpo humano*. 1855. Nikolas Ivanovitch Pirogov.

Fig. II. 35. *Rebanada de obesidad*. De la serie *Body Worlds*, 2006. Gunther Von Hagens.

¹²⁸ Para ello trabaja el cuerpo cuando está congelado; realiza cortes en el plano deseado, que varían entre 2 y 8 mm. de espesor. El objetivo es realizar un estricto estudio anatómico.



Fig. II. 36. *Sin título*. De la serie *Body Worlds*, s.a. Gunther Von Hagens.

Queremos enfatizar dos de sus piezas, que evidencian el despojo de la piel, para dar paso a la espectacularidad de la carne de la que hablábamos anteriormente: *Hombre con la piel en la mano*, que se convirtió en el emblema y en una “especie” de síntesis de la exposición *Körperwelten*¹²⁹. A la derecha, Fig. II. 38., visualizamos la *plastinación* de una mujer que se desprende de su propia piel, dejándola tras ella, para mostrar nuevamente el interior de su cuerpo.

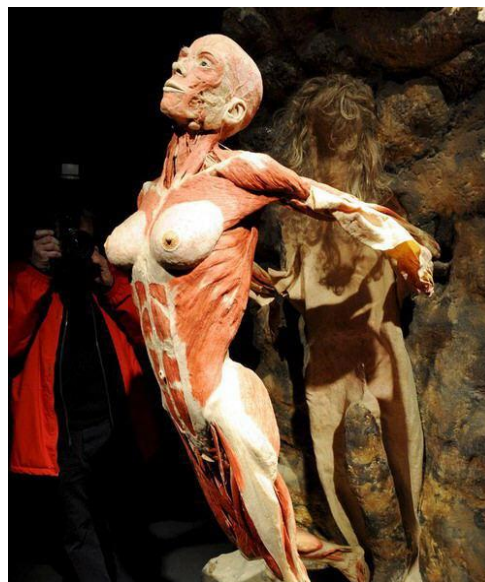


Fig. II. 37. *Hombre con la piel en la mano*, s. a. Gunther Von Hagens.
Fig. II. 38. *Sin título*, s. a. Gunther Von Hagens.

¹²⁹ Para más información: <http://www.koerperwelten.com> [Consulta: 10-06-2011].

Para la realización de la obra *Hombre con la piel en la mano*, el artista nuevamente se apoyó en los clásicos, precisamente en uno de los grabados de Juan Valverde de Hamusco, que éste, a su vez, tomó también como referente un detalle del *Juicio Final*, 1512, de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, la imagen de San Bartolomé agarrando su propia piel.



Fig. II. 39. *Hombre desollado con su propia piel en la mano*, 1556. Juan Valverde de Hamusco.

Fig. II. 40. (Detalle), *Juicio Final*, 1512. Miguel Ángel.

2. 2. 2. La fragmentación del cuerpo

Tampoco hacen falta demasiados argumentos para demostrar que, después de todo, nos hallamos ante un asunto muy característico del arte del siglo XX. En efecto, durante la época contemporánea se ha vivido la experiencia del despedazamiento corporal a una escala verdaderamente gigantesca. Los accidentes mecánicos, la tecnología bélica orientada a la producción de grandes explosiones, así como la experimentación biológica y la cirugía generalizada, han permitido a los hombres de las últimas generaciones conocer de cerca más cuerpos fragmentados que en toda la larga historia precedente de la humanidad¹³⁰.

RAMÍREZ, J. A,

Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.

Robert Gober

(EE. UU., 1954)

De este artista nos interesa el proceso de trabajo y el modo en que realiza sus piezas a partir de la técnica del molde. Lo hemos seleccionado porque es una de las figuras más representativas, dentro del ámbito artístico, que trabaja el cuerpo fragmentado y que responde a nuestro modelo social. En relación a su obra, la comisaria del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, Catherine David, explica:

¹³⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Op. Cit.*, 2003, pp. 208-9.

La fuerza inédita de las obras y las instalaciones de Gober reside principalmente en las formas de expresión, complejas y a menudo paradójicas, de un individuo que se enfrenta cotidianamente a “una sociedad que, salvo raras excepciones, está enferma de indiferencia, de prejuicio o de miedo” y ha perdido el sentido de los valores humanos hasta el punto de aproximarse velozmente a un estado de barbarie. [...] ¹³¹.

Sus preocupaciones están vinculadas a una problemática muy diferente a la que nosotros exponemos con nuestro trabajo, como la crisis del SIDA de su época, el sexismo y el racismo, solidarizándose con los colectivos homosexuales y con las minorías marginadas con las que mantiene un fuerte compromiso. No obstante, hemos seleccionado a este artista por su compromiso a nivel social, por su interés en visualizar una cultura construida desde la violencia, la exclusión y el aislamiento a partir de la diferencia y del *ghetto*.

Crea esculturas tomando objetos domésticos como modelo (fregaderos, pilas y urinarios), realizando un proceso de conexión orgánica entre ese objeto y un cuerpo humano en ausencia.

Se trata de obras metafóricas: los agujeros y protuberancias de estos fregaderos los plantea a modo de ojos o pezones, tanto femeninos como masculinos. Hemos seleccionado una de estas piezas por el híbrido entre humano y objeto, humano e inhumano, o proceso de cosificación en tanto que objetualiza al ser humano. *Sin título*, 1991, es un cuerpo hermafrodita convertido en un saco de pelos y carne. Con todo ello pretende interrogar al público acerca de la construcción social.

¹³¹ DAVID, Catherine, “Ruinas recientes”. En: SIMON, Joan; Catherine DAVID, *Robert Gober*. Catálogo de la Exposición: 14 Enero - 8 Marzo 1992 / Robert Gober. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 42.



Fig. II. 41. *Sin título*, 1985. Robert Gober.



Fig. II. 42. *Sin Título*, 1991. Robert Gober.



Fig. II. 43. *Sin título*, 2001. Robert Gober.

A partir de los 90 empieza a trabajar de modo más directo e icónico en la geografía corporal interesándose por la vulnerabilidad del cuerpo. Realiza moldes de fragmentos del cuerpo humano, torsos y piernas contruidos en yeso y cera con pelos naturales incorporados que, a modo de cadáveres mutilados, presenta en el suelo o cuelga en perpendicular a los muros. Acerca de la obra del artista, G. Cortés la presenta de este modo:

Sus piezas, bien sean objetos de uso doméstico o fragmentos del cuerpo humano, son lugares donde se produce un continuo descubrimiento de lo más íntimo del ser, espacios que evocan un intenso despojamiento físico y psíquico. Son esculturas que, basadas en las propias experiencias del autor, suponen una insistente reflexión sobre la vulnerabilidad del individuo; una obsesiva meditación entorno a la muerte; un continuo remarcar la desafección, la soledad y la angustia a la cual se enfrenta el hombre [...]¹³².

Sus obras suscitan un cierto malestar y estimulan en los espectadores diferentes sensaciones; entre ellas, el miedo a la destrucción, quizás por sus formas incongruentes y un tanto monstruosas que consigue por el tamaño de sus obras (escala real), como por los materiales empleados. Intenta con ello enfatizar la desafección, la soledad y la angustia a la cual se enfrenta el hombre.



Fig. II. 44. *Sin Título Pierna*, 1989 - 90. Robert Gober.

Los excesos del trabajo más reciente de Gober quizá están a la altura de los horrores del mundo contemporáneo, negados o trivializados, y de “la enloquecedora realidad de vivir, día tras día, en un mundo que aún está más desprovisto de razón que de corazón”¹³³.

¹³² G. CORTÉS, José Miguel, *Op. Cit.*, 1996, p. 201.

¹³³ DAVID, Catherine, *Op. Cit.*, 1992, p. 41.

Sus obras han sido un referente directo para el desarrollo de nuestro trabajo, tanto por el proceso de elaboración de las piezas realizadas a partir de moldes en escayola que obtiene mediante el cuerpo, como por los resultados obtenidos.

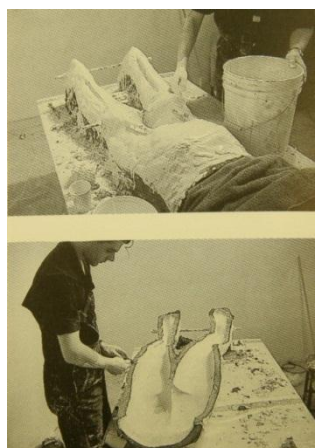


Fig.II. 45. *Sin título*, 1991. Robert Gober. Trabajo en fase de realización en el taller del artista.

Fig. II. 46. *Sin título*, 1991. Robert Gober.

Berlinde de Bruyckere

(Gante, Bélgica, 1964)

Nos interesa, principalmente, por la representación del cuerpo, el resultado de sus obras, y por los materiales utilizados.

Con su trabajo se ocupa, esencialmente, de los problemas de la soledad, el dolor y la muerte; algunos vinculados a las guerras y al destroz humano que éstas provocaron. A pesar de que nuestro trabajo no está vinculado a discursos en torno a la muerte directamente, sus trabajos poseen una gran fuerza visual que nos servirán para el desarrollo de las nuestras. Muestra un cuerpo mutilado, a modo de despojo, con una gama cromática pálida que recuerda a un cuerpo desprovisto de vida.

Comprobamos una fuerte influencia del pintor Francis Bacon¹³⁴ en sus formas de representar el cuerpo y la carne, y la forma en que ubica éstos cuerpos en los distintos espacios. Algunos los presenta colgados de una estructura, otros en el interior de una caja, de manera que adquieren formas amorfas que pueden recordar, en ocasiones, a trapos. Otros, se encuentran amputados e introducidos en cajas o vitrinas. Utiliza materiales como la cera y la resina epóxica obteniendo unos resultados óptimos para la apariencia de la piel. La mutilación y la incorporación de un cuerpo en una caja, de madera y vidrio, fomenta al discurso vinculado con la muerte que persigue la artista.

¹³⁴ Francis Bacon (Dublín, Irlanda, 1909 -92) es una de las figuras que mejor ha representado, en el ámbito pictórico, al hombre del siglo XX a partir de la representación del cuerpo humano, potenciando sus traumas y ansiedades.

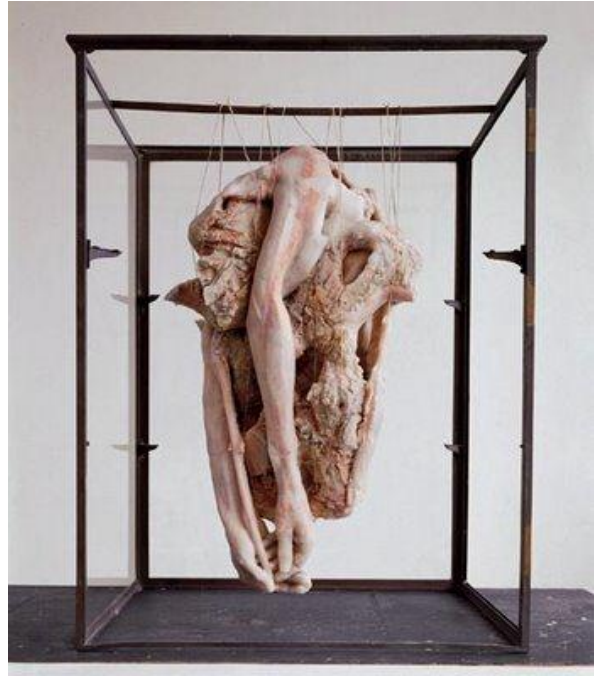


Fig. II. 47. *El grito ahogado del deseo irrealizable*, 2009-10. Berlinde De Bruyckere
Fig. II. 48. *En caso de duda*, 2008. Berlinde De Bruyckere.

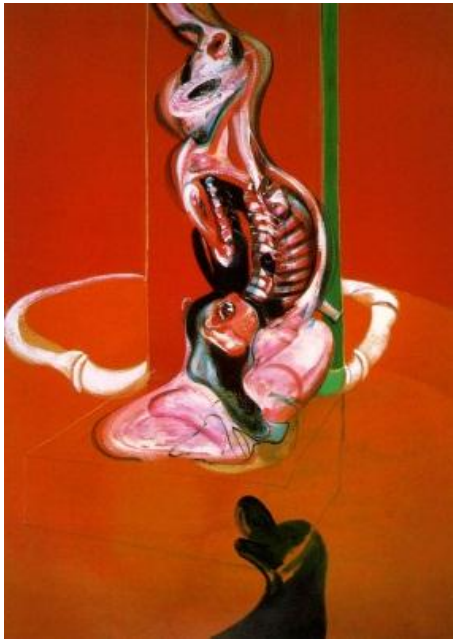


Fig. II. 49. (Detalle), *Tres estudios para una crucifixión*, 1963. Francis Bacon.



Fig. II. 50. *Bajo cubierta*, 2007. Berlinde De Bruyckere.

Fig. II. 51. (Detalle), *Bajo cubierta*, 2007. Berlinde De Bruyckere.



Fig. II. 52. *Detrás de la tristeza*, 2007-8. Berlinde de Bruyckere.

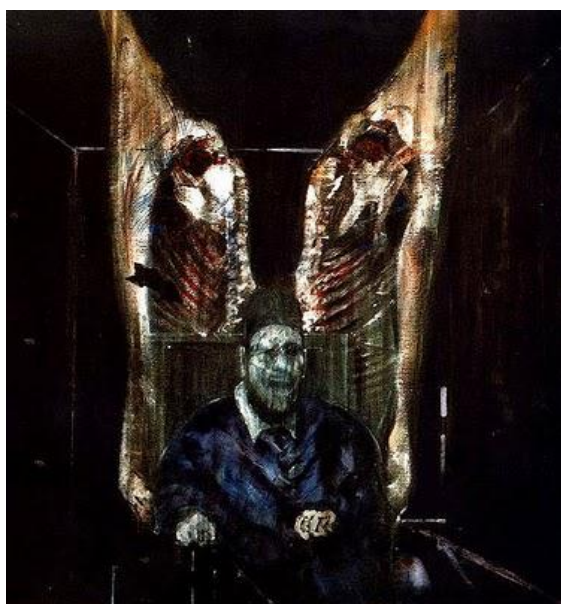


Fig. II. 53. *Figura con carne*, 1954. Francis Bacon.

Bruce Nauman

(Indiana, EE. UU, 1941)

De Bruce Nauman nos interesa su discurso, y sus piezas realizadas a partir de la técnica del molde.

Al igual que Robert Gober, ha trabajado con el vaciado directo sobre el cuerpo a partir del cual realiza sus fragmentos, mayoritariamente, en cera. Este artista ha experimentado con otras tendencias como la fotografía, el video y la instalación; a partir de estos lenguajes artísticos, presenta el cuerpo de manera fragmentada para provocar sensaciones como el miedo, la opresión y la inseguridad.

Realiza sus trabajos a partir de su cuerpo como herramienta principal mediante reproducciones de diferentes partes: manos, brazos, orejas, caras, etc.



Fig. II. 54. *De la mano a la boca*, 1967.
Bruce Nauman.

Una de las obras más conocidas, y un referente directo para nosotros, es *De la mano a la boca*, 1967. Este fragmento, a diferencia de muchos otros, fue tomado directamente del cuerpo de su mujer. Con ella, Bruce Nauman, nos plantea cuestiones entorno a la expresividad del cuerpo y el lenguaje.

En relación a esta obra, G. Cortés plantea lo siguiente:

En la obra *De la mano a la boca* (1967), se produce un doble efecto: por un lado, abstrae la parte corporal, y la convierte en enunciado lógico, en un juego lingüístico, en “*una unidad gramatical completa*”, por otro, y debido al tipo de material utilizado para el vaciado (*el moulage*), el molde se convierte en hiperrealista y adquiere un profundo carácter simbólico al permitir, como dijo Nauman, “*ver cosas que normalmente no ves (o en las que no piensas) en la piel de la gente*”. Este carácter de ambigüedad y sugerencia, en relación con el cuerpo humano, es algo persistente en su quehacer¹³⁵.

A nivel conceptual nos interesan sus reflexiones sobre la violencia cotidiana y sobre un tipo de relaciones humanas que han perdido el respeto a causa de una falta de comunicación en las sociedades occidentales de nuestro siglo. Un sentimiento de frustración y angustia que evidencia en algunas obras recurriendo a la circularidad¹³⁶, aludiendo a las repeticiones insistentes y repetitivas de las mismas acciones violentas y asesinatos.



Fig. II. 55. *Diez cabezas en círculo / Arriba y abajo*, 1990. Bruce Nauman.

¹³⁵ G. CORTÉS, José Miguel, *Op. Cit.*, 1996, p. 141.

¹³⁶ Véase, *Ibidem.*, p. 153.

En esta obra se evidencia una circularidad que conforman las cabezas vaciadas en cera, suspendidas en el aire, boca arriba o boca abajo, mediante alambres de hierro. G. Cortés la explica de la siguiente manera:

El hombre se siente desprotegido, frágil e incapaz de entender muy bien qué sucede. La mutilación corporal, la confusión espiritual, la alienación personal y el dominio social aparecen (en esta instalación verdaderamente paradigmática del quehacer artístico de Nauman) como los elementos centrales de una existencia humana bastante grotesca y sin demasiado sentido¹³⁷.

Anthro/Socio, 1992, es una de sus obras audiovisuales que trabaja a partir de cabezas fragmentadas dispuestas con la misma orientación que



Fig. II. 56. *Anthro/Socio*, 1992. Bruce Nauman.

Diez cabezas en círculo / Arriba y abajo, 1990, pero, en este caso, se trata de tres grandes proyecciones y seis monitores apilados de igual modo, unos sobre otros, que muestran la cabeza de un hombre joven en distintas perspectivas. A través del corte radical creado por medio de las aristas superiores e inferiores de las pantallas, la cabeza aparece encajada en el recuadro del monitor que, a su vez, rota sobre sí misma constantemente. El rostro canta una

canción con voz agresiva y de lamento. Las imágenes y las palabras atacan al espectador “acosándolo y angustiándolo”; de este modo, el espectador se siente incapaz de ayudar al hombre encerrado en el monitor, interpretando así el papel de actor pasivo.

¹³⁷ *Ibidem.*, p. 171.

Tony Oursler

(New York, EE. UU, 1957).

Su obra atiende a cuestiones vinculadas con la fragmentación del ser humano, los trastornos de personalidad, y con la vigilancia y el control. Aporta un recurso que no hemos utilizado, el uso del vídeo, que combina con muñecos en los que proyecta rostros de personas reales en movimiento adquiriendo, de este modo, una gran fuerza visual.

Su trabajo se asocia con la crítica social y los procesos de fragmentación del ser humano acompañada de una transposición psíquica como consecuencia de los mecanismos de control y los *mass-media* de nuestra sociedad actual, a partir de instalaciones en las que combina lo audiovisual, lo escultórico, y a veces las *performances*.

Hemos seleccionado su obra por la originalidad y por la atmósfera que provoca con sus instalaciones en las que el sonido es fundamental y el espectador, al igual que la obra *Anthro/Socio*, 1992, de Bruce Nauman, puede llegar a sentirse acosado ante los gritos de los muñecos.

Plantea estos personajes como víctimas que han sufrido una experiencia de extrema violencia o un drama psicológico, y que sufren trastornos de personalidad. Son muñecos de trapo, con formas indefinidas, en los que suele proyectar fragmentos de rostros que gritan frases sin sentido y pronuncian amenazas, creando una situación incómoda para quienes la experimentan.

Crea situaciones incómodas para los espectadores cuando éstos visualizan su obra por la manera en que distribuye las piezas fragmentadas y por sus discursos incoherentes, que llegan a ansiar al público creando cierta empatía puesto que, al igual que Bruce Nauman, el espectador se ve incapaz de ayudar a esos personajes que parecen estar en apuros.

Oursler pretende involucrar al espectador con la obra, como también lo haremos nosotros con la nuestra. La comisaria Teresa Millet, explica las pretensiones de Oursler de la siguiente manera:

A partir de sus creaciones, el artista pretende involucrar al espectador haciéndole participar de su obra: <<cuando el espectador visualiza escenas en su cabeza, tiene lugar una verdadera colaboración. Yo sentía que mi trabajo no consistía en dar de comer mis imágenes en la boca, sino conseguir que el espectador hiciera una parte del trabajo>>¹³⁸.

Judy, 1994 y *Huida # 2*, 1994, son dos obras en las que visualizamos una figura de una persona, que realiza con muñecos de trapo con la cabeza aprisionada, en este caso bajo un colchón, compuesta por un flácido pedazo de tela que forma el tronco. Estos personajes producen sentimiento de compasión, despertando la disposición de ayudar en el espectador; sin embargo, el observador se mantiene distante de la persona, ya que la voz que proviene de la cabeza grita: “¡Eh, tú! ¡Sal de aquí!”. A esta frase le siguen diferentes obscenidades y palabras malsonantes; lo que ocurre, es evidente, el observador, inseguro, sigue su camino.



Fig. II. 57. *Judy*, 1994. Tony Oursler.

¹³⁸ MILLET, Teresa, “Un diario fragmentado”. En: VV. AA., *Tony Oursler*, Ed. Ediciones Polígrafa, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Barcelona - Valencia, 2001, p. XIII.



Fig. II. 58. *Huida # 2*, 1994. Tony Oursler.

Utiliza un vocabulario engañosamente simple, inspirado en los códigos de largometrajes populares y programas de televisión que invaden la cultura contemporánea, reelaborándolos de tal modo que nos llevan a considerar las complejidades de la política de control y el poder de la cultura contemporánea para poder alejarnos de la banalidad y de nuestra vida cotidiana. Por ello, las cabezas hablan discursos fragmentados, confusos y repetitivos, que representan emociones y trastornos de personalidad. Se trata de gente que intenta ser escuchada, entendida y respetada, y que no encaja en las convecciones de esta sociedad.

Por otro lado, tiene obras que hacen una crítica a cuestiones relacionadas con la alienación desde un punto de vista Marxiano y la manipulación de los seres humanos a partir de los mecanismos de poder y de vigilancia, no tanto vinculado a una fragmentación, sino para desvelar el proceso de la transformación de esas conductas humanas, trastornos de la personalidad y otros traumas y ansiedades. Se trata de obras en las que incorpora proyecciones de ojos mediante los cuales los espectadores experimentan la sensación de ser observados en la sala. En

estas obras se potencian elementos como la visión mediática para revelar los medios con los que nos sentimos perdidos o engañados por esas tecnologías.

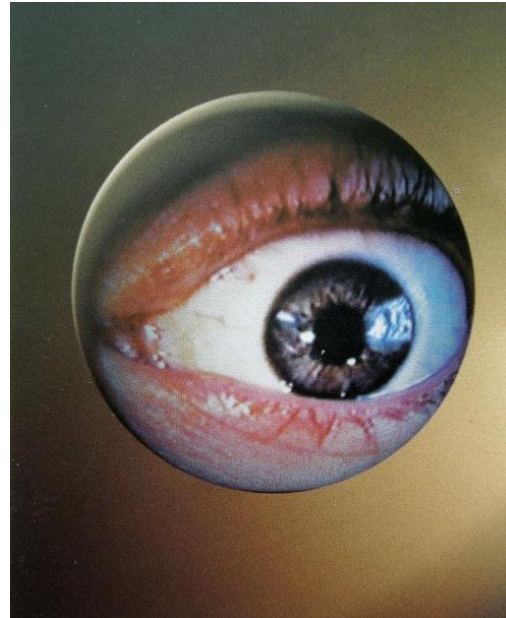


Fig. II. 59. *Ojos*, 1996. Tony Oursler.

Fig. II. 60. *Tres caras ok...*, 1996. Tony Oursler.

Realiza una denuncia de la negativa influencia y el gran poder de los medios de comunicación y la televisión. También nos habla de la deconstrucción de las relaciones sociales e interpersonales. T. Millet continúa explicando la obra de Oursler:

Las figuras y los personajes incluidos en las instalaciones de Oursler son híbridos de diferentes variedades de lo animado y lo inanimado, la artesanía y la tecnología, los organismos vivos y las máquinas. Cabezas parlantes, caras y órganos activos se proyectan sobre muñecos, personajes de trapo, nubes de algodón, flores, órganos de animales en conserva, creando un teatro cacofónico de acciones múltiples, fragmentadas y descentradas, que evocan formas severas de conflicto psicológico interno. En cierta forma, estos ataques del campo existencial dividido no son muy diferentes de los que vemos en las películas y en la televisión, excepto que las sintaxis de las películas, al reemplazar nuestros ojos y al congelarnos

como espectadores, mira hacia fuera. Aquí se nos confronta con una gramática desunida y psicodramática que nos provoca mirar a nuestro propio interior. Las obras no solo sugieren cuestiones sobre la representación, la psicología y el psicoanálisis, sino cuestiones sobre la vigilancia, la manipulación y el control en un teatro acumulativo y tecnogrotesco del espacio mental¹³⁹.

A diferencia de muchos artistas, Tony Oursler insiste en no ocultar los cables ni los reproductores de vídeo, para desmitificar la calidad mágica del vídeo en sus instalaciones, al igual que hacía Bruce Nauman en su obra *Anthro/Socio*, 1992.

2. 2. 3. Ser humano como mercancía: la piel marcada

En la sociedad moderna el cuerpo ha cesado de pertenecer a su *propietario* para quedar reducido a un objeto capaz de responder a las exigencias del sistema imperante: transformado en fuerza productiva, obediente, rentable al máximo e instrumento de consumo (expuesto, vendido y consumido como una mercancía)¹⁴⁰.

G. CORTÉS, J. M.

El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte).

En este apartado atenderemos a la “piel marcada” que se ha trabajado a partir del arte desde varios puntos de vista e intereses, entre ellos: la idea de tatuaje como moda o estética vinculándose a una serie de

¹³⁹ *Ibidem.*, p. xxx.

¹⁴⁰ G. CORTÉS, José Miguel, *Op. Cit.*, 1996. p. 33.

connotaciones propias de la época en la que pintarse la piel estaba de moda, marcas en la piel vinculadas a la identidad, al dolor, etc. Sin embargo, nuestros intereses se vinculan a otros aspectos tales como “la marca”, en tanto que registro que otorga al ser humano el rango de cosa. Podríamos paralelizarlo con los sellos que se les hace a los animales de ganado, o los números que les adjudicaron a las víctimas del Holocausto. Dejaremos en un lado las marcas de la piel en relación a la identidad para centrarnos en conceptos vinculados a nuestros intereses, en donde entendemos al ser humano como puro órgano de fines y, por tanto, como mercancía.

Los referentes que mostraremos trabajan en torno a estas cuestiones.

Daniele Buetti

(Frigurbo, Alemania, 1956)

Los trabajos más relevantes, en relación a nuestras inquietudes, son aquellos en los que cosifica a sus modelos; los elabora mediante fotografías manipuladas de mujeres a las que realiza escarificaciones ficticias bajorrelieve.

Se trata de inscripciones que recuerdan a los sistemas de identificación y registro de los animales de ganadería, marcándoles sobre la piel con un sello de hierro a alta temperatura. Sin embargo, en estas modelos que utiliza Buetti, se distinguen letreros tales como: *Vuitton*, *Cartier*, *Bulgari* o *Lancôme*, que corresponden a productos comerciales y a casas de modas.

A pesar de que trabaja en una línea muy diferente a nuestro trabajo, vinculada con la crítica a los tópicos de belleza, nos interesa cómo transforma a estas mujeres en mercancías cuando son tatuadas con tales escarificaciones.



Fig. II. 61. *Bulgari*. De la serie *En busca del Amor*, 1995-6. Daniele Buetti.



Fig. II. 62. *Sin título*. De la serie *En busca del Amor*, 1996-8. Daniele Buetti.

Estas marcas desvelan un mensaje político que proclama la evidencia de que los cuerpos no son propiedad de esas mujeres que los exhiben, ni tampoco de la nuestra como espectadores. Pertenecen a las corporaciones que los fabrican y los manipulan: por ello, son firmadas con cicatrices imborrables que llegan a ser parte de la carne y de la piel.

La marca escarificada sobre la piel de estas mujeres, en su mayoría modelos, convierte el cuerpo en mercancía.

Santiago Sierra

(Madrid, 1966)

Hemos escogido algunas obras de Santiago Sierra por su mirada crítica y sus reflexiones en torno a la explotación de las personas y el trabajador.

Sus obras, *performances* en su mayoría, registradas mediante el vídeo y la fotografía, existe una lectura un tanto melancólica de la sociedad; inciden en las problemáticas socioeconómicas y los sistemas salariales, así como en la reivindicación del arte como fuerza política. Realiza actividades vandálicas como metáfora de la desarticulación de las corrientes de emancipación o como testimonio de la derrota de las mismas, y su transformación en la actual sociedad en la que el ser humano es utilizado por las fuerzas de poder.

Sin embargo, visualizaremos trabajos que ejercen de denuncias que realiza en relación a la alienación del individuo dentro de la actividad laboral en la era del salario libremente aceptado. Plantea que a pesar de que la esclavitud esté abolida en nuestros países, no escasean los seres anónimos que aceptan someterse a varias propuestas del artista a cambio de una remuneración económica. Las personas quedan reducidas nuevamente a la categoría de cosa, mercancía o material para la creación. El sistema social y el del arte son cuestionados de un modo simultáneo.

En sus obras el público es fundamental, ya que para que éstas sean posibles, debe reunir una serie de personas a las cuales les ofrece realizar un trabajo que suele ser improductivo, caduco y estéril, para hacer visible que la obtención de un salario prima por encima de la actividad laboral a realizar; o sea, la primacía de la supervivencia económica, de la circulación de capital y del consumo, por encima de las ideologías.

La insistencia en la *renta del cuerpo* como principio esencial de cualquier relación laboral ha sido abordada desde diferentes puntos de vista; entre ellas, el tatuaje y la remuneración a trabajadoras sexuales. El primer tatuaje en línea vertical de 30 cm., fue realizado a un hombre mexicano a cambio de una remuneración económica. Más tarde, en La Habana, realizó la obra *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*, 1999¹⁴¹.



Fig. II. 63. *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*, 1999. Santiago Sierra.

Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón, 2000, es otra de sus obras de gran interés. Se realiza en la última planta de un edificio de oficinas semiocupado en la zona industrial

¹⁴¹ Esta obra ha sido un referente importante a la hora de realizar nuestra instalación. El hecho de que el artista marcara a estos hombres a cambio de una cantidad de dinero, nos sirvió como referente para marcar a nuestros visitantes. Aunque lo hagamos de diferente manera, nuestros visitantes, metafóricamente, también se convertirán en una pieza más de nuestra instalación, en el producto de una de las cajas vacías que se encuentran en la sala.

de la Ciudad de Guatemala; se elaboraron e instalaron ocho cajas de cartón residual separadas entre sí a medidas equidistantes. Junto a estas cajas se dispusieron ocho sillas y se realizó una oferta pública de empleo donde se solicitaron personas dispuestas a permanecer sentadas en su interior cuatro horas, pagándose el trabajo a 100 quetzales, unos 9 euros. Habiéndose obtenido una considerable respuesta por parte de los trabajadores, se les introdujo a las 12 del día y salieron a las tres, acortándose una hora el tiempo previsto debido al fuerte calor. El público no pudo ver el momento en que los trabajadores fueron introducidos en las cajas.

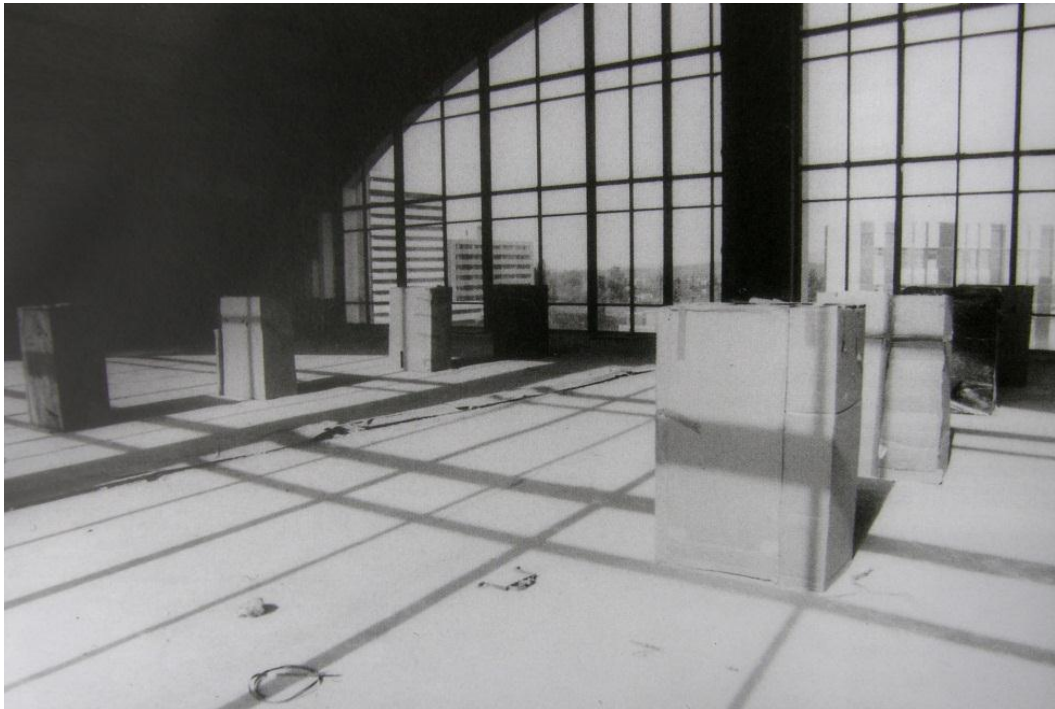


Fig. II. 64. *Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón, 2000.* Santiago Sierra.

Enterramiento de 10 trabajadores, 2010, que se realizó en Italia, sigue el mismo proceso que las anteriores. Se eligió un grupo de trabajadores a los cuales se les ofreció una cuota a cambio de ser enterrados.



Fig. II. 65. *Enterramiento de 10 trabajadores*, 2010. Santiago Sierra.

Edward Burtynsky

(Ontario, Canadá, 1955)

Este artista nos interesa, principalmente, por sus fotografías en torno a la explotación del trabajador, la fábrica y el concepto de seriación.

Edward Burtynsky, además de fotografiar paisajes alterados por la industria: canteras, vertederos, minas, etc., como crítica a la actual situación de peligro medioambiental, realiza fotografías en el interior de las industrias chinas. Son fotografías con una gran fuerza visual que explican y hacen reflexionar por sí mismas, sin una sola palabra, algo que todos reconocemos: la explotación de las personas dentro del ámbito laboral. Imágenes que apuntan directamente a nuestros intereses, ya que visibilizan el crecimiento de la industria en China como ombligo y eje central del modelo sistematizado de trabajo actual y la explotación de las personas.



Fig. II. 66. *Fabricación #17*, 2005. Edward Burtynsky.



Fig. II. 66. *Fabricación #11*, 2005. Edward Burtynsky.

Fabricación #17, 2005, es una fotografía tomada en una fábrica de procesamiento de pollo en la ciudad de Jilin, (China). Trabajadores que, a partir de sus uniformes rosas y sus repetitivos movimientos, aparecen como una sola unidad. Detrás de esta imagen, cientos de vidas se homogenizan dentro de la rutina laboral que dicta sus normas bajo las leyes del máximo rendimiento. Bajo estas normas, todos operan al unísono, ninguno puede escapar de los ritmos establecidos.

Se trata de cientos de trabajadores, expuestos a más de 12 horas de trabajo, que realizan su tarea en serie y en cadena; si uno falla, obstruye el trabajo que debía continuar el resto. De todas formas, ninguno recordará quién fue el encargado de entorpecer el curso, ya que quedó camuflado entre sus iguales; en este escenario, todos son anónimos, imprescindibles, aunque a la vez prescindibles y sustituibles.

Fabricación # 11, 2005, es una fotografía tomada mientras los trabajadores de una fábrica textil comen en su hora de descanso en la provincia de Zhejiang (China).

Ambas imágenes desvelan una verdad enmascarada por el aparente bienestar social que afecta a todos, puesto que este modelo es el principio de una metástasis que, bajo sus normas y leyes, ha contaminado todos los hábitos del ser humano.

III. DESARROLLO DEL PROYECTO

La realidad cambia y, para representarla, los modos de representación también deben cambiar¹⁴².

JANUS, E.,
Tony Oursler.

Anteriormente, hemos desarrollado una investigación conceptual, a partir de diversas fuentes teóricas y artísticas, con el objetivo de conocer cómo se originó el problema de la fragmentación del ser humano, la burocratización de su vida a partir del surgimiento de los ideales ilustrados y como esos hábitos se han perpetuado en el siglo XXI.

Una vez habiendo expuesto nuestros intereses, primero desde fuentes con fundamentos teóricos y posteriormente desde el campo artístico, visualizaremos cómo hemos materializado los conocimientos adquiridos en esta investigación dentro del ámbito plástico y visual.

Como se explicó en apartados anteriores, somos conscientes de que nuestro trabajo puede suscitar otro tipo de cuestiones, (como la muerte) en tanto que hemos optado por un discurso abierto. Sin embargo, para su desarrollo, partiremos de conceptos que ya se han tratado anteriormente, tales como:

- | | |
|---------------|----------------|
| - Datar | - Homogeneizar |
| - Administrar | - Diferenciar |
| - Organizar | - Fragmentar |
| - Seriar | - Registrar |
| - Acumular | - Reducir |

¹⁴² JANUS, Elizabeth, "Pintar mediante imágenes en movimiento". En: VV. AA., *Tony Oursler*, Ed. Ediciones Polígrafa, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Barcelona - Valencia, 2001, p. 53.

Relacionando estas palabras con todo lo que hemos desarrollado hasta este bloque, y vinculándolas como ejercicios fundamentales dentro de la vida del ser humano, hemos desarrollado nuestro trabajo hasta llegar a la construcción de nuestra instalación *Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano*. En ella encontraremos, a modo de almacén, dos espacios en los que visualizaremos un conjunto de cajas de madera etiquetadas con un número de serie o registro. En un espacio, se encontrarán todas las cajas que contienen fragmentos (elaborados mediante moldes) de un ser humano que ha sido “objeto de” y, por ello, ha sido clasificado y archivado en su caja correspondiente. En el otro espacio, se visualizarán cajas vacías con la misma enumeración que se marcará mediante un cuño, en el brazo izquierdo, a los visitantes cuando entren en la sala. Metafóricamente, los espectadores serán los próximos fragmentos que completen estas cajas que, por el momento, se encuentran vacías.

3. 1. Proceso, técnica y materiales empleados

Explicaremos, mediante la visualización de imágenes, el proceso práctico que hemos seguido hasta obtener el resultado final de la obra. Sólo mostraremos las “pruebas fallidas” que consideremos relevantes, en función de la importancia que han tenido como “puente” para llegar hasta la “obra definitiva”. Estas pruebas son aquellas que hemos descartado como obra final pero que han sido fundamentales en el proceso de trabajo puesto que, en la práctica artística, nada queda en vano, nada es inútil, sino que aquello que “descartamos” actúa de eslabón para llegar a lo que estamos buscando; a veces de manera intencionada, otras, sin embargo, por azar.

3. 1. 1. El molde

Para la materialización de nuestro proyecto se realizarán 197 reproducciones de fragmentos del cuerpo humano a diferentes personas y a partir de la técnica del molde. Ni el sexo, ni la edad, han sido un condicionante a la hora de seleccionar a las personas puesto que, todas ellas, pertenecen a un mismo modelo social y podrían compartir las mismas patologías. Sin embargo, en función de nuestras posibilidades, las personas elegidas han sido, hombres y mujeres, de entre 24 y 30 años. Las partes del cuerpo corresponden a manos, pies, orejas, pechos femeninos, caras, torsos y brazos, que se agruparán en función de la parte del cuerpo de la que se trate.

De los 197 moldes que se necesitan para realizar la exposición, hemos fabricado un total de 32, en escayola y alginato, y 47 reproducciones del positivo en látex, incluyendo las “pruebas fallidas”.

Para explicar el proceso de trabajo de los mismos lo haremos a partir de un fragmento, puesto que el proceso es prácticamente igual para todas las piezas, y con un solo ejemplo es suficiente para comprender cómo se han obtenido todo el conjunto.

- Obtención del negativo:

Hemos utilizado tres tipos de materiales para la obtención de los moldes: escayola de dentista, escayola de construcción y alginato.



Fig. III.1. (Detalle), proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde negativo de una mano. Material: escayola de dentista.

La *escayola de dentista* tiene la ventaja de ser más resistente y se obtiene un registro óptimo pero, sin embargo, su precio es muy elevado.



Fig. III. 2. (Detalle), proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde negativo de una mano. Material: escayola de construcción.

La *escayola de construcción* ha sido la más utilizada para nuestro trabajo, principalmente, por recorte de costos y porque a pesar de que las características de la otra escayola son muy ventajosas, ésta funciona perfectamente para los resultados que nos

interesan y también es utilizada habitualmente por diferentes artistas.



Fig. III. 3. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo.
Molde negativo de diferentes orejas. Material: alginato.

El *alginato* es un material utilizado en odontología para obtener impresiones de los dientes y los tejidos blandos, no es tóxico, pero es difícil de utilizar porque seca muy rápido (2 min.) y se debe hacer la mezcla aplicándola inmediatamente. El

inconveniente es que no registra con la misma definición que la escayola y que a medida que se va secando mengua, por lo que el resultado final de estas piezas puede parecer de un tamaño un poco más pequeño de su medida real.

Lo hemos utilizado para las orejas y los rostros, ya que no es agresivo para los ojos y no se adhiere al vello grueso como cejas, barba, etc. Dependiendo de la parte del cuerpo que se vaya a realizar, se necesitará recortar el vello de la zona para que no se adhiera a la escayola.

Para la realización de un molde a partir del cuerpo se debe proteger la piel con vaselina y, al igual que Robert Gober, se aplica arcilla rodeando la zona del cuerpo (Fig. III. 4., III. 7., III. 8, III. 9), que corresponde a la parte inferior donde apoya el cuerpo con la superficie. De este modo, se evita el paso de la escayola líquida para que no se produzcan “enganches” cuando nos dispongamos a retirar la escayola, solidificada, del cuerpo de nuestro modelo. Estos “enganches” se producen en zonas de hueso como rodillas, muñecas, tobillos y dedos, puesto que si la escayola abarcase más de la mitad de la zona, como en el caso de la Fig. III. 5 y III. 6., el hueso no permitiría que ésta se desprendiera.

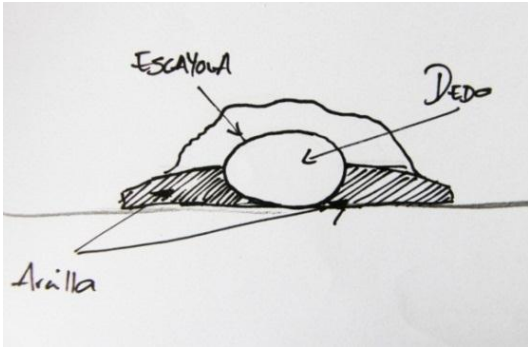


Fig. III. 4. Boceto, 2011. Regina Carbayo.

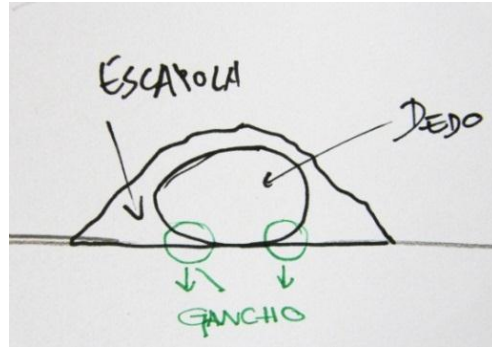


Fig. III. 5. Boceto, 2011. Regina Carbayo.



Fig. III. 6. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Incorporación de la arcilla.



Fig. III. 7. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo.



Fig. III. 8. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Incorporación de la arcilla.



Fig. III. 9. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Incorporación de la arcilla.

Una vez rodeada la zona con arcilla, y obtenida la mezcla de la escayola con una densidad apropiada (ni muy líquida, ni muy densa), la vertimos sobre la parte del cuerpo deseada y la dejamos reposar hasta que la escayola fragüe, que será cuando ésta adquiera temperatura y vuelva a enfriarse.



Fig. III. 10. Proceso de trabajo, 2011. Aplicación de la escayola.



En el caso de los moldes que requieran grandes superficies, como brazos, piernas o torsos, le incorporamos hilo de esparto para reforzar.

Fig. III. 11. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde de escayola con refuerzo de hilo de esparto.

A continuación, tenemos el resultado del molde de escayola en negativo. Debemos quitar la arcilla y dejarlo secar varios días hasta que pierda la humedad por completo.



Fig.III. 12. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde negativo de un pie. Material: escayola de construcción.



Fig. III. 13. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde negativo de un pie. Material: escayola de construcción.

Con la escayola totalmente seca, aplicamos dos o tres capas de gomalaca para tapar los poros de la misma. Una vez seca, si han quedado imperfecciones o huecos, debido a las burbujas de aire que han podido producirse al verter la escayola líquida, las reparamos con masilla blanca.

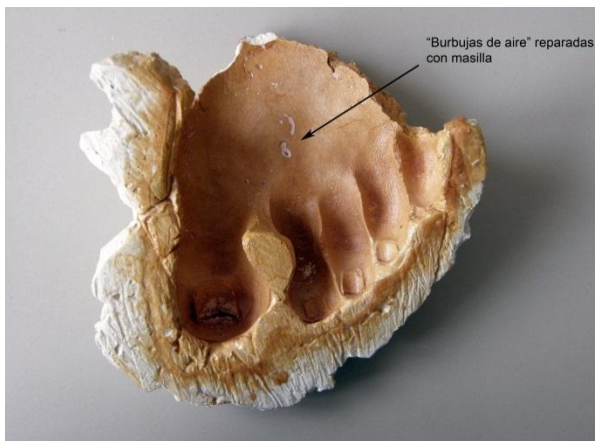


Fig. III. 14. Proceso de trabajo. 2011. Regina Carbayo. Molde negativo de un pie. Material: escayola de dentista.

Los rostros, realizados en alginato, los hemos reforzado con escayola ya que, al tener que aplicar tan rápidamente la mezcla no se puede fabricar mucha cantidad por su pronto secado, y la capa resultante resultaría muy fina y frágil.

El alginato tiene una textura gomosa, por lo que el refuerzo de escayola queda separado por algunas partes; aun así, termina adheriéndose por determinadas zonas y cumpliendo la función esperada.



Fig. III. 15. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Aplicación de alginato en el rostro de la modelo.

Fig. III. 16. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde negativo de un rostro. Material: alginato reforzado con escayola.

▪ Obtención del positivo

Para la obtención de los fragmentos hemos utilizado *látex prevulcanizado*¹⁴³. Este material, que registra fielmente todas las marcas de nuestros moldes por sus cualidades, flexibilidad y tonalidades, simula perfectamente el aspecto de la piel que se pretendía obtener. En un

¹⁴³ Se trata de un material que se utiliza para la realización de moldes. Su estado es líquido con una coloración blanca; cuando seca adquiere unas tonalidades tostadas muy similar a la carne.

Tiene un alto contenido en amoníaco, por lo que es aconsejable utilizar mascarilla adecuada para gases y evitar el contacto con la piel.

principio se presenta líquido y debe extenderse con un pincel o brocha¹⁴⁴ sobre el molde de escayola.



Fig. III. 17. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Aplicación de látex sobre la escayola.

Es necesario aplicar un mínimo de tres capas si se desea obtener una pieza consistente. Dependiendo del grosor y el color que esperemos de nuestros moldes definitivos, se determinará la cantidad de látex que aplicaremos; si las piezas son más gruesas se obtendrá un tono más oscuro y más acertado para simular la piel, sin embargo, si las capas son muy finas, éste tendrá un color más claro, casi beige y transparente (Fig. III. 19.).

Para la obtención de nuestras piezas hemos aplicado entre 10 y 15 capas, lo suficiente para obtener un grosor resistente y con las tonalidades que nos interesan para la representación de la piel.

Cuando nuestras piezas adquieran la consistencia que deseamos, desprenderemos el látex de los moldes aplicando, previamente, polvo de talco sobre la superficie por ambas partes, para que cuando lo despeguemos no se adhiera entre sí ni se apelmace¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Es adecuado tener varias brochas, puesto que suelen estropearse rápidamente porque las cerdas se apelmazan por el látex y dificultan su aplicación.

¹⁴⁵ La adherencia del látex consigo mismo suele producirse sobre todo si las piezas son finas, en

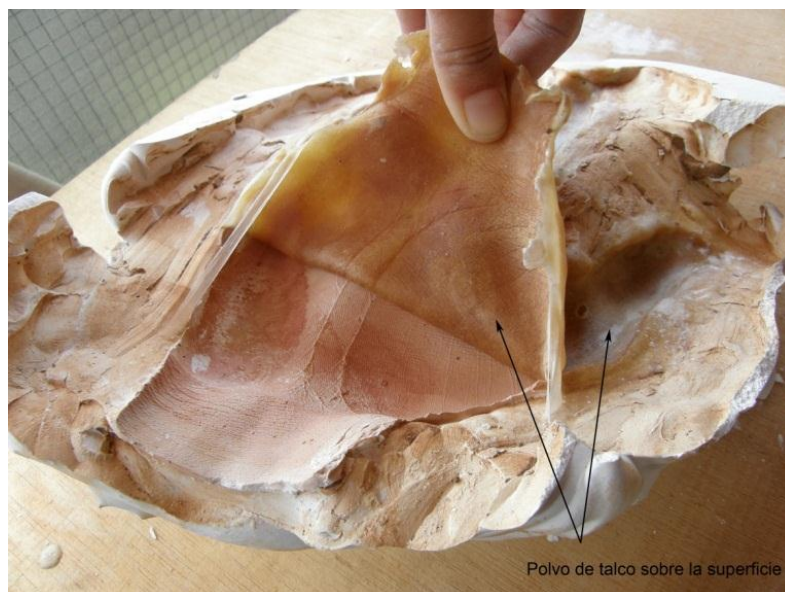


Fig. III. 18. Proceso de trabajo, 2011 Regina Carbayo.

A continuación, observamos el resultado del molde de un pie con diferentes aplicaciones de látex. El de la izquierda tiene, aproximadamente, 12 capas de látex, mientras que el de la derecha tiene tres. Comprobamos cómo se pueden obtener variaciones muy diferentes partiendo de un mismo modelo y en función de las capas que apliquemos.



Fig. III. 19. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo.
Pie izquierdo: 12 capas apróx. de látex. Pie derecho: 3 capas apróx. de látex.
Material: látex.

nuestro caso, no era de tanta importancia talcar, aunque siempre es conveniente para conservarlas mejor.



Fig. III. 20. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde de una mano. Positivo en látex (izquierda), negativo en escayola (derecha).



Fig. III. 21. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Molde de un rostro. Positivo en látex (izquierda), negativo en alginato (derecha).



Fig. III. 22. Proceso de trabajo. (Detalle), mano de látex. 2011. Regina Carbayo.



Fig. III. 23. Proceso de trabajo. (Detalle), rostro de látex. 2011. Regina Carbayo.

3. 1. 2. Cajas y posibilidades de exposición

Las cajas posibilitarán la organización y el almacenaje de los fragmentos que han sido agrupados en función de sus características: las orejas pertenecerán a un grupo, las manos a otro, y así, en función de la parte del cuerpo que se tratara.

En un primer momento se pensó en realizar una biblioteca en la cual encontraríamos cajas de acetato a modo de libros con los moldes en su interior. Cada uno de ellos llevaría en el canto inferior una etiqueta que lo identificara. Esta idea fue descartada porque, aun remitiendo a la idea de organización, sin embargo, no hacía referencia al concepto de mercancía.

Posteriormente, decidimos hacer cajas blancas en las que ubicaríamos los fragmentos a modo de casilleros (Fig. III. 26, y III. 27). Las cajas tienen un número de serie complejo¹⁴⁶ en la parte derecha inferior. Las ubicaríamos colgadas en la pared (Fig. III. 28.) y organizadas en grupos dependiendo, de igual modo, del fragmento que se tratara, siguiendo el modelo de agrupación de las fotografías antropomórficas de Alphonse Bertillon¹⁴⁷. Esta posibilidad fue descartada por varias razones: la caja, impoluta, gruesa y de poca profundidad, remitía demasiado la idea de cuadro y marco. La presentación de las piezas colgadas en la pared fomentaba aún más esta idea de marco y facilitaba el ejercicio mental al espectador, ya que en un simple vistazo, éste podría visualizar prácticamente toda la instalación, mientras que nos interesaba, sin embargo, que hubiera una mayor implicación por su parte.

¹⁴⁶ Hemos tomado como referente los números de serie mediante los cuales marcaban a las víctimas del Holocausto, y el modelo de archivo en relación a lo empresarial.

¹⁴⁷ Alphonse Bertillon (París – Francia, 1853, Münsterlingen - Suiza 1914). Policía, médico, antropólogo y estadístico francés que patentó la antropometría: se trataba de una técnica de identificación de criminales basada en la medición de varias partes del cuerpo y la cabeza, marcas individuales, tatuajes, cicatrices, y características personales del sospechoso. Elaboró la metodología necesaria para el registro y comparación de todos los datos de los procesados que registraba con sus fotografías.



Fig. III. 24. *Tabla sinóptica de las características fisionómicas*, 1909. Alphonse Bertillon.



Fig. III. 25. *Cuarenta y ocho oídos de los criminales franceses*, 1900 (aprox.). Alphonse Bertillon.



Fig. III. 26. *Proceso de trabajo*. 2011. Regina Carbayo. Caja de madera pintada con mano de látex. 3,5 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 27. *Proceso de trabajo*. 2011. Regina Carbayo. Caja de madera pintada con oreja de látex. 3,5 x 20 x 20 cm.

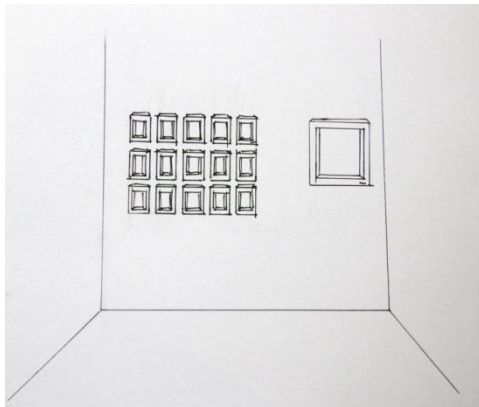


Fig. III. 28. *Boceto*, 2011. Regina Carbayo.

Otra posibilidad fue clasificar las piezas cambiando la estética de las cajas. Ésta vez serían de cartón o madera de pino, tomando como ejemplo la estética de la obra *Sin título, pila*, 1968-9 de Donald Judd.

Los fragmentos irían ubicados en el interior de cada una de las cajas, de modo que el espectador debía acercarse si quería saber qué se encontraba en el interior de las mismas.



Fig. III. 29. *Sin título, pila*, 1968-9. Donald Judd.

Fig. III. 30. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Cajas de cartón.

Partiendo de esta idea, tomaríamos nuevamente las cajas anteriores, siendo nuestra búsqueda la representación de un archivo de almacén donde se albergara mercancía, etc. Para ello, debíamos cambiar las características de esta caja, necesitaba ser más basta, rústica, con mayor profundidad y con el grosor más fino. Entonces, realizamos cajas de madera¹⁴⁸ sin pintar y con una pequeña variación en las medidas, en

¹⁴⁸ Se pensaron varios materiales, como el plástico y el metal, que daban un aspecto más frío, menos confortable y más vinculado a lo industrial; sin embargo, la madera, que contiene fragmentos, emprende el papel de “engañoso confortabilidad”, al igual que la sociedad en la que el ser humano se desenvuelve que, en su aparente bienestar, oculta las mayores atrocidades.

cuyo interior incorporamos un papel de seda que recuerda a determinadas formas de embalar algunos productos. Sustituimos la tipología numérica por pequeñas etiquetas negras de plástico¹⁴⁹ de 1 x 4 cm. aproximadamente, realizadas con una DYMO, en la que los números van inscritos en relieve y de color blanco. Este tipo de enumeración recuerda las enumeraciones de cajones de archivos antiguos relacionados con lo empresarial, lo administrativo, lo laboral, etc. Estas etiquetas las situaremos en el lateral superior derecho de cada caja, distinguiéndose una combinación de letras consonantes, en mayúscula, seguido de un número de seis cifras.



Fig. III. 31. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Caja de madera. 4,5 x 20 x 20 cm.

Fig. III. 32. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Caja de madera (vista de planta). 4,5 x 20 x 20 cm.

¹⁴⁹ Somos consecuentes de que este tipo de etiqueta puede parecer inadecuada con el material de la caja. La combinación de materiales de características tan diferentes ha sido intencionada. La madera de la caja, natural y rústica, aparenta una “confortabilidad engañosa”. También recuerda a las grandes cajas de almacenes, aunque no precisamente por su tamaño, sino por la combinación del conjunto de toda la instalación; sin embargo, las etiquetas de plástico recuerdan materiales de oficina, espacios impolutos y organizados en los que se alberga información.

Si recordamos la obra de Rachel Whiteread, comprobamos como también realiza juegos antagónicos con los materiales empleados.

▪ Modelo de cajas definitivas

Partiendo del modelo anterior, hemos realizado las de nuestra instalación. Igualmente se trata de cajas de madera de pino, pero con diferentes medidas, son más altas y con un grosor más fino, si aquella era de 2 cm., ésta es de 1 cm.. Las medidas de estas cajas con de 7 x 20 x 20 cm., exceptuando tres de ellas, en las que van ubicados los torsos, que son de 16 x 45 x 45 cm.

Hemos variado estas medidas y el grosor porque, de este modo, se ajustan mejor a las pretensiones que buscábamos; la idea de un almacén de productos y archivos corporales. Las ordenaremos por grupos en función de las partes del cuerpo que contengan en su interior y, en función de cada uno, se les adjudicará una etiqueta u otra. Éstas etiquetas llevan, un *número de serie* o *registro* que se compone por letras y números; las letras corresponden a las consonantes de cada grupo, para ello nos hemos inspirado en la metodología utilizada para la organización de los libros de las bibliotecas, en las que combinan números y letras.

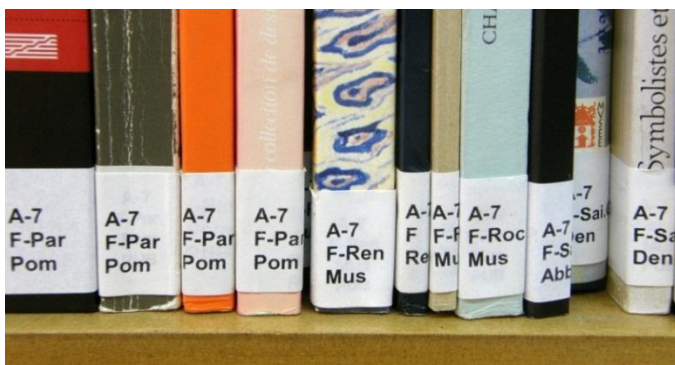


Fig. III. 33. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Referencias de libros de la biblioteca del IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia.

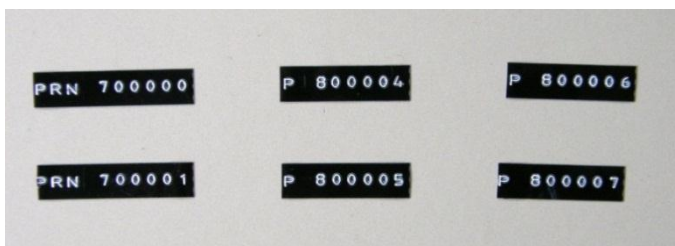


Fig. III. 34. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Etiquetas para las cajas definitivas. 1 x 4 cm. aprox. (Cada etiqueta).

Fig. III. 35. Proceso de trabajo, 2011.
Regina Carbayo. Caja de madera.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 36. Proceso de trabajo, 2011.
Regina Carbayo. Caja de madera.
16 x 45 x 45 cm.



Fig. III. 37. Proceso de trabajo, 2011.
Regina Carbayo. Caja de madera
con papel de seda (vista de planta).
7 x 20 x 20 cm.
(La vista de planta es aplicable para
ambas medidas porque mantienen
las mismas proporciones).



Ubicaremos nuestras piezas en el espacio tomando como referente las obras vinculadas a la acumulación de archivos de Christian Boltanski, y la imagen cotidiana de la aglomeración de diferentes archivos: cajas de almacenes o empresas, o aquellas estructuras que necesitan de un orden exhaustivo para su regular funcionamiento.

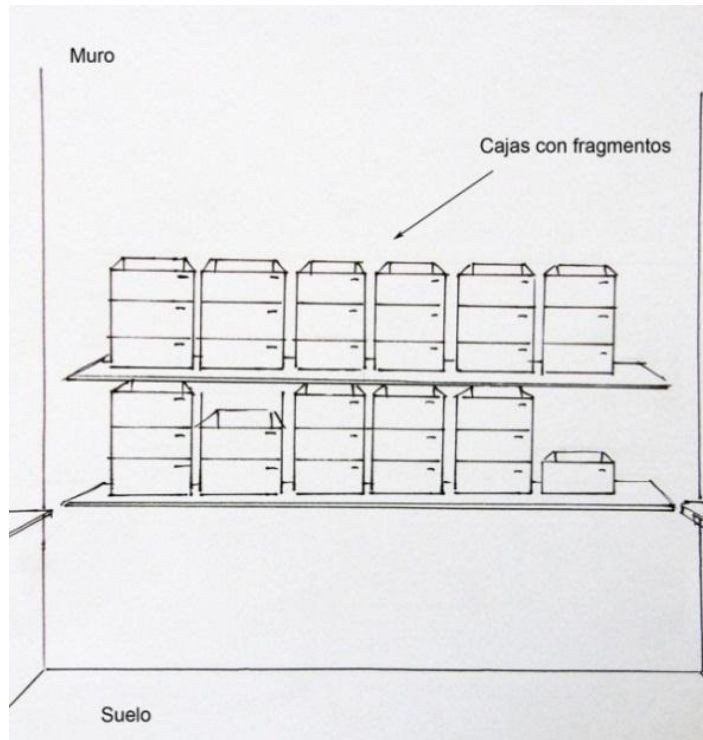


Fig. III. 38. Boceto, 2011. Regina Carbayo.



Fig. III. 39. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Archivadores antiguos.



Fig. III. 40. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo. Almacén industrial con cajas de madera.

- Cajas con fragmentos

Estas cajas son aquellas que contienen, a modo de archivo, objetos y/o mercancía de fragmentos de diversos seres humanos. Observaremos diferentes “pedazos” que, como hemos explicado anteriormente, ordenaremos en grupos en función de la parte del cuerpo a la que pertenezca; las cantidades de fragmentos realizados hasta ahora varían entre unos grupos y otros, puesto que es un proyecto que está en proceso.

A continuación visualizaremos sólo algunas de las piezas que hemos realizado, y una imagen ampliada de cada grupo o serie. En la etiqueta de cada una de las cajas, se podrá distinguir el *número de serie* o *registro* de cada una de ellas:

TRS 800000 (Torsos)

P 700000 (Pies)

PRN 600000 (Piernas)

MN 500000 (Manos)

BRZ 400000 (Brazos)

RST 300000 (Rostros)

RJ 200000 (Orejas)

PCH 100000 (Pecho)

Las etiquetas de las cajas vacías no llevarán letras, sólo el número de serie que coincidirá con el que se marcará a los espectadores que entren en la sala.



Fig. III. 41. TRS 800000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
16 x 45 x 45 cm.



Fig. III. 42. TRS. 800001, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
16 x 45 x 45 cm.



Fig. III. 43. TRS 800002, 2001. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
16 x 45 x 45 cm.



Fig. III. 44. P 700000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 45. P 700001, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.

Fig. III. 46. P 700002, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 47. PRN 600000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 48. P 700003, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 49. P 700004, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 50. MN 500000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 51. MN 500001, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 52. MN 500002, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 53. BRZ 400000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 54. BRZ 400001, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.

Fig. III. 55. BRZ 400002, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 56. RST 300000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 57. RST 300001, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 58. RST 300002, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 59. RJ 200000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 60. RJ 200001, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 61. RJ 200002, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 62. PCH 100000, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 63. PCH 100001, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.



Fig. III. 64. PCH 100002, 2011. Regina Carbayo.
Madera, papel de seda, látex, plástico.
7 x 20 x 20 cm.

IV. PROYECTO EXPOSITIVO

IV. 1. Ubicación de las piezas en el espacio.

Relación obra – espectador.

Procuro concebir mis exposiciones como una globalidad, el espectador no está invitado a mirar una imagen y luego otra, sino más bien a dejarse absorber y trazar un camino. Mi arte se sitúa quizá entre el teatro y la pintura, el espectador se convierte en actor y la noción del tiempo entra en juego (...)

Lo que me parece interesante no es tanto el ocuparse de la forma sino cambiar la manera de mirar¹⁵⁰.

BOLTANSKI, C.

Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos.

Citado por G. CORTÉS, J. M.,

Christian Boltanski, Compra –Venta.

Tal y cómo hemos explicado en bloques anteriores, los conceptos nacen a partir de una práctica, y esta práctica, en tanto que se ha ido desarrollando, ha ido nutriendo a estos conceptos siguiendo la metodología circular a la cual ya hemos hecho referencia en apartados anteriores.

Para nuestro proyecto expositivo, ubicado en la Galería Alejandro Bataller, hemos buscado una implicación por parte del espectador. Nos interesa no permanecer sólo en cuestiones visuales, sino que se produzca un compromiso y una integración por parte del público. Para ello hemos “dividido” la exposición en tres fases en función de lo que el

¹⁵⁰ BOLTANSKI, C., *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, Ed. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, pp. 110-1. Citado por G. CORTÉS, José Miguel, *Op. Cit.*, 1998, p. 33.

espectador se vaya encontrando a medida que va recorriendo el espacio:

- El cuño
- Cajas con fragmentos
- Cajas vacías

EL CUÑO

Cuando el espectador entre en la sala, será marcado, en la muñeca del brazo izquierdo, mediante un cuño numérico que permite varias combinaciones. Como ya hemos aclarado en apartados anteriores, estos números serán complejos, seis cifras¹⁵¹, y coincidirán con los de las cajas vacías que se ubicarán en el espacio que encontramos a la derecha de la sala.

Sabemos que cada individuo reaccionará de una manera u otra, pero nos situaremos sobre la hipótesis de que el visitante, probablemente, experimente incomprensión e incertidumbre puesto que nadie le ha explicado por qué ha sido sellado y qué función tienen esos números sobre su cuerpo.

Éste adquiere un papel fundamental en nuestra instalación, puesto que empieza a formar parte de la misma en el momento en que es marcado. Sin él, la obra carecería de sentido y dejaría de funcionar.

A medida que el espectador vaya recorriendo el espacio y visualizando todas las piezas, obtendrá las respuestas a su interrogante, identificándose como uno de los fragmentos que se encuentran en las cajas.

¹⁵¹ Los números que hemos escogido han sido seleccionados, tomando también como referente las explicaciones de Primo Levi, sobre los tatuajes de los campos de trabajo, que hemos hecho referencia en las pp. 52-3, del bloque "I. Desarrollo conceptual" de nuestro trabajo.

CAJAS CON FRAGMENTOS

Se visualizarán un total de 197 cajas con fragmentos. Las agruparemos en columnas de entre cinco y tres cajas sobre tres estantes¹⁵². En cada uno de ellos, se visualizarán siete columnas, excepto en el que contiene los torsos, que sólo habrá tres cajas, una seguida de la otra y sin apilar.

Con los espacios vacíos de las columnas, formadas por las cajas apiladas, pretendemos crear un espacio en el que, metafóricamente, se está manipulando continuamente lo que hay en él. Si, por el contrario, las cantidades de las cajas por grupo fueran todas iguales, se convertiría en un espacio hermético, y sin actividad. También, estos espacios vacíos, aluden a la idea de “incompleto”, de que nuestro proyecto está en proceso, que no se trata de un contenido hermético, sino alterable y en continuo desarrollo.

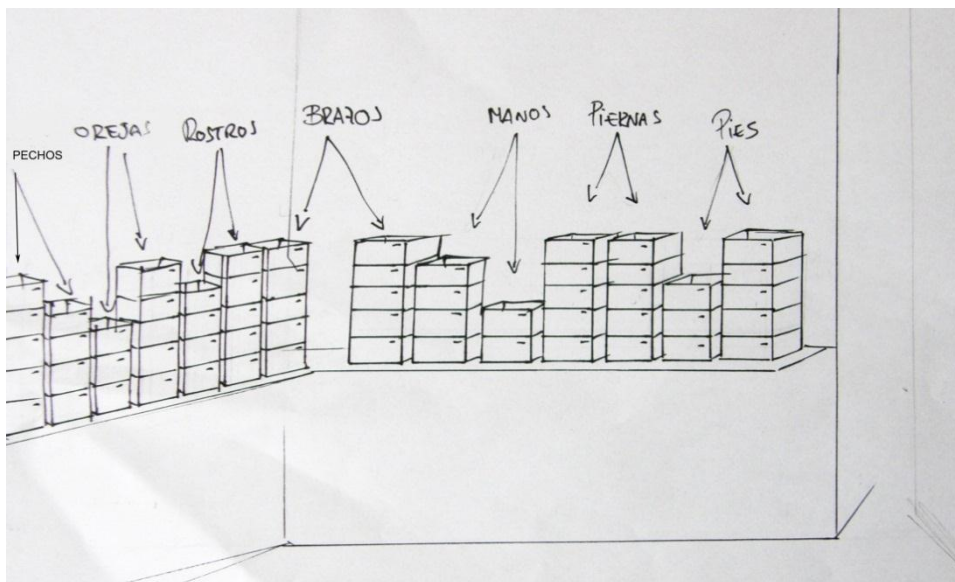


Fig. III. 65. Boceto, 2011. Regina Carbayo. Ubicación de las cajas con fragmentos en el espacio. (Perspectiva de caballera).

¹⁵² Ver medidas de los estantes en la Fig. III. 70. Plano de la Galería Alejandro Bataller con la ubicación de las piezas.

Las cajas no son cerradas, no tienen tapa, permitiendo, así, ver su contenido.



Fig. III. 66. (Detalle), proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo.



Fig. III. 67. Proceso de trabajo, 2011. Regina Carbayo.

CAJAS VACÍAS

Se trata de 72 cajas vacías de madera, con una medida de 7 x 20 x 20 cm., que irán ubicadas en el espacio derecho conforme entremos en la sala sobre tres estantes separados por 30 cm. y paralelos, a 100 cm. del suelo.

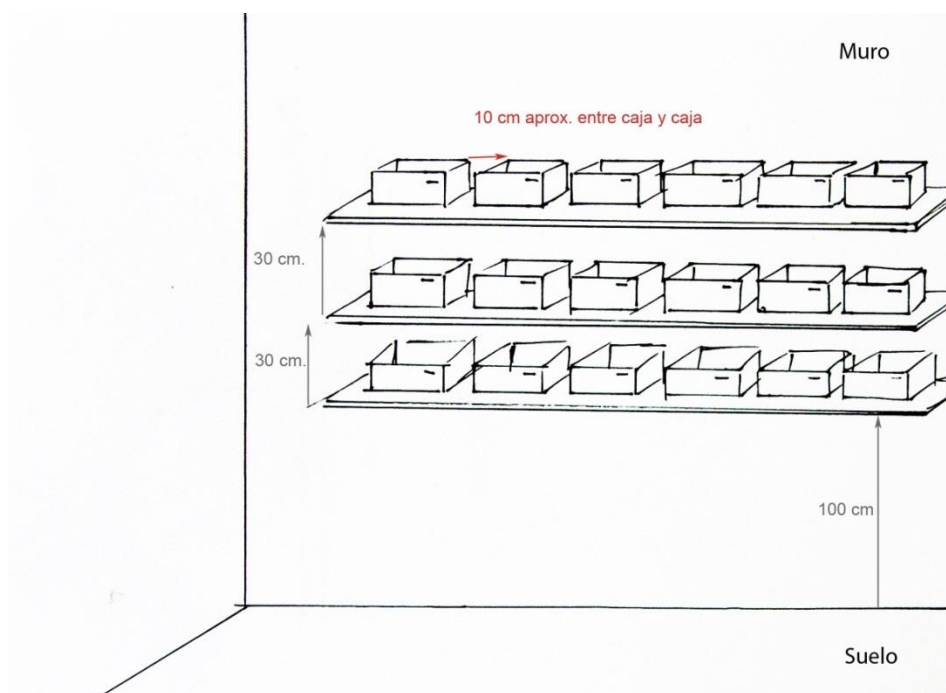


Fig. III. 68. Boceto, 2011. Regina Carbayo. Ubicación de las cajas vacías en el espacio. (Perspectiva de caballera).

Como ya hemos explicado previamente, no es por casualidad que estas cajas se encuentren vacías y sin contenido alguno. Será el espectador el encargado de completarlas cuando reconozca el número marcado en su piel con el número de una de las cajas. Metafóricamente, el visitante se transformará en el fragmento que ésta debiera archivar, convirtiéndose en una pieza más de la colección.

EL RECORRIDO

El recorrido que hará el espectador será circular, tanto si comienza por el lado izquierdo de la sala (encontrando en este orden, las cajas con fragmentos y por último, las cajas vacías), como si comienza por el lado derecho. Su implicación, en cualquier caso, no varía: si realiza el primer recorrido, cuando por último se encuentre las cajas vacías, se cuestionará la falta de información de las mismas. Si reconoce el número de una de las cajas con el que lleva inscrito en su piel podrá relacionar su cuerpo con el envase; si, por el contrario, realiza el segundo recorrido, visualizará en primer lugar las cajas vacías y se identificará con ellas si reconoce su número, pero no comprenderá qué relación mantiene con ella hasta que no visualice aquellas que contienen fragmentos en el fondo de la sala.

Una vez que el espectador haya recorrido y visualizado toda la sala, comprenderá la relación de todos los elementos de la instalación, inclusive el rol que le ha sido otorgado.

4. 2. Espacio expositivo

Galería Alejandro Bataller



Fig. III. 69. Vista interior de la Galería Alejandro Bataller.

4. 3. Montaje expositivo

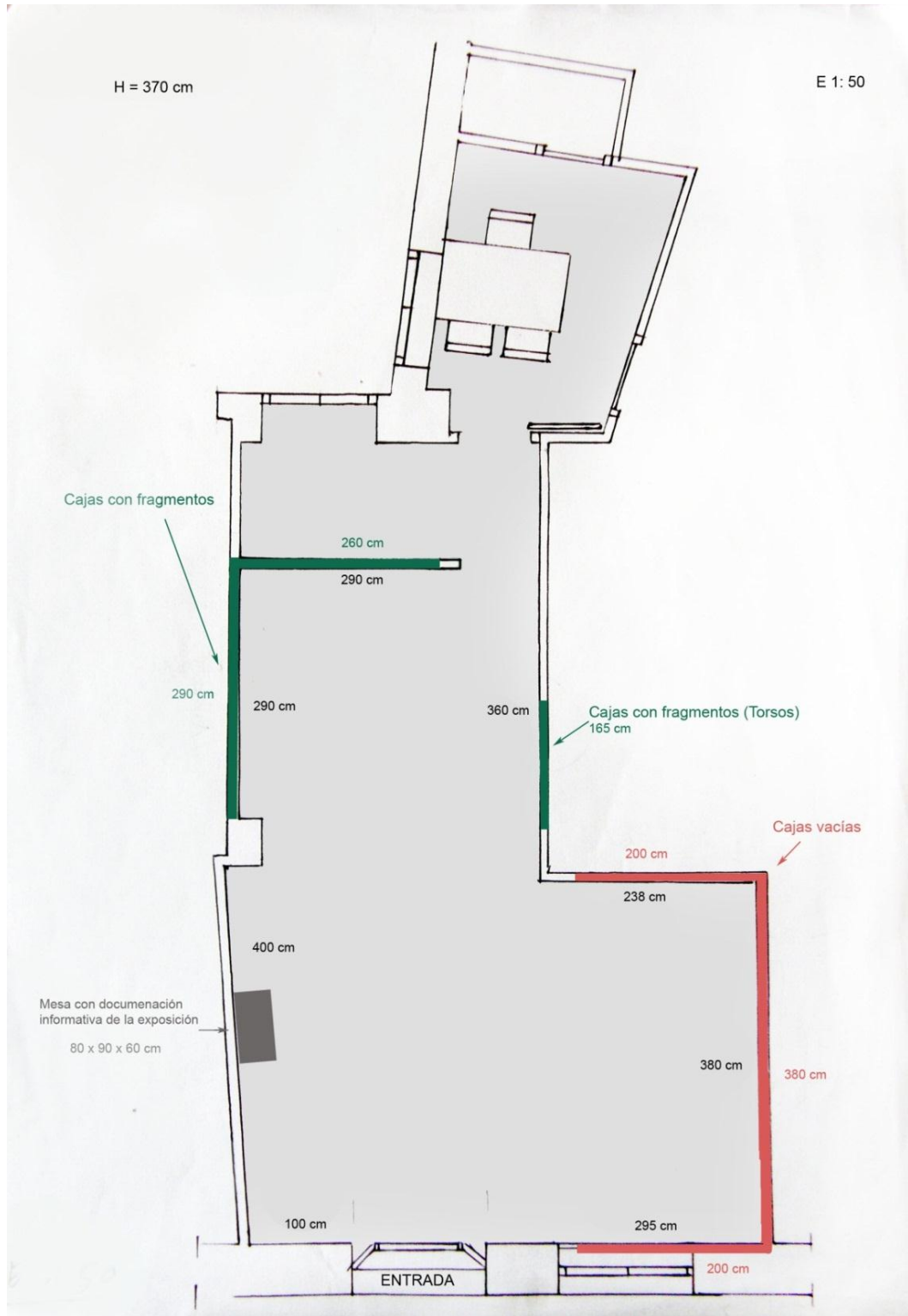


Fig. III. 70. Plano de la Galería Alejandro Bataller con la ubicación de las piezas.



Fig. III. 71. Simulación de la instalación *Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano*, 2011. Regina Carbayo.



Fig. III. 72. (Detalle), simulación de la instalación *Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano*. Ubicación cajas con fragmentos, 2011. Regina Carbayo.

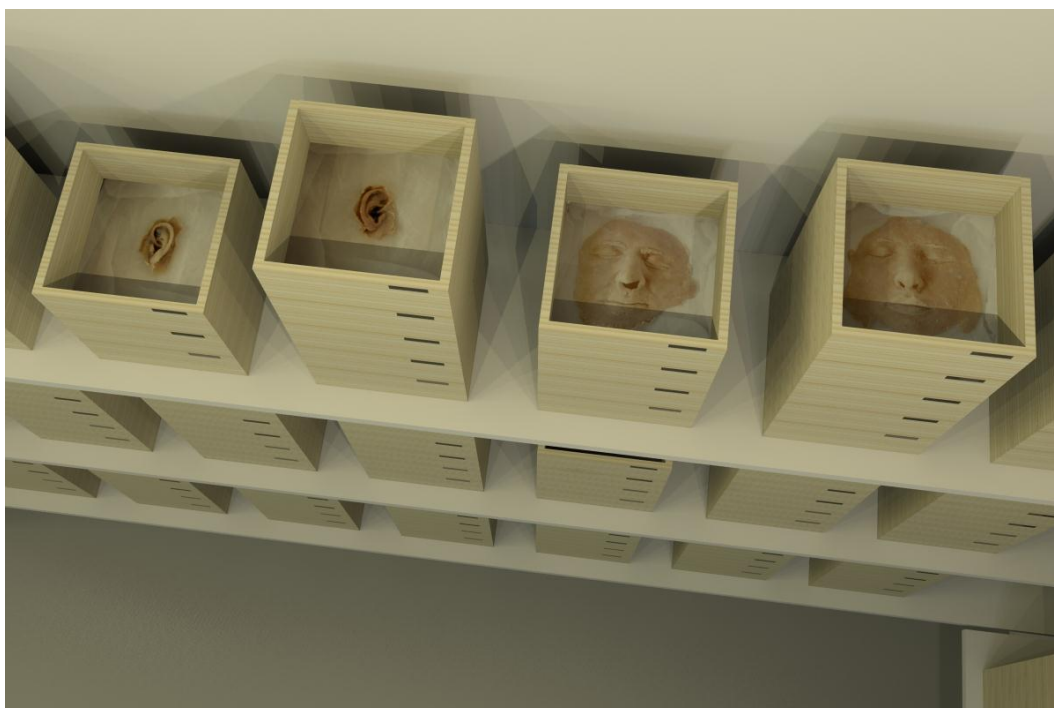


Fig. III. 73. (Detalle), simulación de la instalación *Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano*. Vista aérea de las cajas con fragmentos, 2011. Regina Carbayo.



Fig. III. 74. (Detalle), Simulación de la instalación *Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano*. Cajas vacías. 2011. Regina. Carbayo.

4. 4. Presupuesto de la exposición

Materiales		Cantidad	Precio/ud.	Precio
Cajas	7 x 20 x 20 cm.	266	6 €/ud.	1596 €
	16 x 45 x 45 cm.	3	15 €/ud.	45 €
Papel de seda	15 láminas de 50 x 76 cm	1	1,80 €/ ud.	1,80 €
Cuño		1	23 €/ud.	23 €
Tinta		1	3,95 €/ud.	3,95 €
Látex	5 l.	6	29 €/ud.	174 €
Escayola	Dentista 15 Kg.	1	15 €	15 €
	Construcción 20 Kg.	10	3,50 €/ud.	35 €
Alginato	500 gr.	18	5,50 €/ud.	99 €
Gomalaca	Escamas 10 gr.	6	1,20 €/ud.	7,20 €
	Alcohol	6	0,90 €/ud.	5,40 €
Pinceles	Cajas de 5 brochas	7	0,90 €/ud.	6,30 €
Hilo esparto	500 gr.	1	4,5 €/ud.	4,50 €
Masilla	200 ml.	1	3,95 €/ud.	3,95 €
Plásticos	200 x 200 cm.	2	1,80 €/ud.	3,60 €
Talco	100 gr.	2	0, 90 €/ud.	1,80 €
Vaselina	200 ml.	3	1,80 €/ud.	5,40 €
Mascarilla		1	16 €	16 €
Estantes		16	3 €/m.	94,6 €
Dymo		1	6,88 €/ud.	6,88 €
Espátula metal		1	1,60 €/ ud.	1,60 €
Arcilla	10 kg.	10	3,80 €/ud.	38 €
TOTAL				2187,98 €

CONCLUSIONES DEL PROYECTO

Al comenzar a exponer el presente proyecto advertimos de la multiplicidad de enfoques, perspectivas y matices desde los que el campo conceptual planteado podría ser trabajado. Es por esto que las presentes conclusiones no pueden ser sino abiertas, y provisionales. A pesar de suponer el cierre de una de las perspectivas, aquella que por coherencia con el método de trabajo seleccionamos, es obvio que cualquier profundización en un tema abre multitud de cuestiones paralelas y derivadas que las limitaciones temporales y espaciales obligan a dejar de lado y que son la motivación inicial de posteriores desarrollos. Es por eso que queremos comenzar advirtiendo que si bien la concreción de este apartado es importante, por cuanto supone una fase de clausura, ésta nunca es definitiva, puesto que cada cuestión abre un cúmulo de temas y conceptos derivados que dan lugar a futuros cuestionamientos, y es un hecho conocido que a medida que se profundiza en un tema son más perceptibles las omisiones, las singularidades excluidas, los autores omitidos, las posibilidades por desenvolver y desplegar otros puntos de vista desde los que acceder al objeto de estudio.

Desde esta advertencia vinculada con la provisionalidad que hoy adquiere cualquier campo de estudio, podemos concretar las siguientes conclusiones, jalonadas por ese carácter provisorio que adquiere cualquier trabajo, pero también por el carácter de estabilidad de lo que, en cierto modo, ya se ha asentado.

1. Nuestro proyecto comenzó con una breve descripción de la situación de los seres humanos occidentales en el mundo contemporáneo, en la que especificábamos, de acuerdo con diferentes autores, cómo atravesamos una situación de aislamiento, de inseguridad afectiva, de carencia de sentido, de burocratización progresiva, de exceso permanente de información, de carencia de referentes en un mundo líquido. Dábamos sentido a nuestro estudio bajo una pregunta emblemática ¿Cómo hemos

llegado aquí?, ¿Cuáles han sido genealógicamente los determinantes históricos que han generado esta situación de ruptura, de sensación de riesgo permanente?. En el presente trabajo, y en la primera de sus grandes partes, hemos desarrollado una respuesta inicial a esta pregunta arrancando de la Ilustración e investigando acerca de sus consecuencias y sus derivas en un universo tecnificado, que han dado lugar a una agudización de acuerdo con los procesos derivados de la razón instrumental o tecnológica, en el siglo XXI. La reciente revolución de las TIC no parece soslayar la cuestión desde el nuevo paradigma de la información y la comunicación. Queda abierta la cuestión de dónde nos conduce este nuevo cambio de paradigma de cuya generalización apenas han pasado veinte años, pero las perspectivas, a juzgar por los autores contemporáneos que las trabajan, no parecen demasiado halagüeñas y requieren cierta distancia histórica para ser valoradas. Es por ello que hemos optado por un enfoque genealógico dejando para un futuro trabajo el desarrollo de los ámbitos que más competen al control de los individuos, a la concepción de sus cuerpos como “cuerpos sin órganos”¹⁵³, tecnificados y seriados, intercambiables.

2. En un segundo bloque hemos investigado acerca de artistas que han realizado propuestas similares a la que nosotros estábamos desarrollando en la práctica. Hemos propuesto una clasificación de los mismos de acuerdo con los conceptos de archivo y cuerpo, centrandó éste último en la idea de piel y pellejo, idea que iba a facilitarnos la selección de los artistas elegidos, desde la que entendemos que si bien ésta ha tenido que dejar fuera muchos trabajos importantes, iba a ajustarse a los criterios derivados tanto de los aspectos más conceptuales como de los procesos técnicos

¹⁵³ Aludimos concretamente al concepto de Deleuze y a la necesidad de aludir al mismo en posibles desarrollos posteriores de este trabajo vinculados con el cuerpo.

desentrañados. Con frecuencia hemos encontrado que las obras seleccionadas suponían una aportación sintética a los conceptos trabajados en la primera parte, concretaban visualmente de un modo condensado en imagen y espacio, ideas similares a las que nosotros queríamos reflejar, desarrollaban técnicas similares, y trazaban conexiones con referentes no estrictamente contemporáneos en las que nos hubiera gustado profundizar, pero cuyo trabajo excedía los objetivos planteados. En todos los casos los trabajos aludían, por presencia o por omisión, al cuerpo orgánico, como el lugar en el que materializar y metaforizar los desarrollos aludidos. El cuerpo se ha convertido en ese lugar de ausencias, barroco, copioso por exceso e ineludible, es por este motivo por el que desechamos desde el principio esta perspectiva como la más fértil, por su carácter exorbitante y desmedido, presente permanentemente y en toda la historia, y preferimos optar por un enfoque más limitado. No obstante el cuerpo, precisamente por este carácter extremo y colosal, tampoco podía ser obviado, es por ello que optamos por dedicar a él una parte de la atención en los referentes, pero limitando su uso a su aspecto de superficie, para poder seleccionar referentes concretos vinculados de manera concreta al trabajo que se estaba desarrollando. Hemos omitido muchos artistas en función de las limitaciones establecidas por los criterios de selección, no obstante hemos elaborado un fichero que servirá a modo de repertorio para futuras concreciones del tema propuesto.

3. Con todo, hemos desarrollado métodos de búsqueda de información visual y textual, hemos tratado, mediante los criterios de selección expuestos, de cartografiar el ámbito concreto que nos planteábamos rastrear como estudio, y hemos sintetizado aquellos aspectos que consideramos fundamentales para el desarrollo del presente trabajo. Quizás lo más difícil es desechar los

conocimientos adquiridos que no tienen lugar en el presente trabajo, igual que todas aquellas pruebas experimentales que no son inmediatamente fructíferas, a pesar de ser puntales tanto para el presente trabajo como para futuros desarrollos del mismo.

4. Sin la información recopilada, tanto visual como bibliográfica, tanto artística como conceptual, la realización de la obra no hubiera sido posible, igual que no lo hubiera sido la coherencia sin la atención a los detalles tanto de procedimiento como los elementos más ínfimos vinculados al presupuesto, así como el desarrollo de todos los aspectos experimentales, muchos de los cuales no hemos incluido. En este sentido, consideramos fundamental la posibilidad de instalación de la obra en relación a las condiciones reales de un espacio concreto, sin que ello sea óbice para que pueda ser adaptado e instalado en otros espacios diferentes y con otras configuraciones distintas. En este sentido, la plasmación del proyecto expositivo configura sólo una de las posibilidades de instalación, y esta dependerá, necesariamente en su disposición, del lugar al que deba adaptarse para ser expuesta.

5. Durante todo el proceso hemos ido argumentando acerca de los criterios y las razones que nos llevaban a tomar las decisiones concretas que confluían en la plasmación del trabajo. Hemos advertido en varias ocasiones cómo éstas no se iban desarrollando de un modo lineal. A medida que trabajábamos en el ámbito plástico se abrían temas o se concretaban conceptualmente, lo que nos llevaba a variar o profundizar en la indagación de fuentes, y mientras esta se producía, nos encontrábamos con modos de proceder técnicos que debían ser experimentados. Quizás lo más difícil, en este sentido, ha sido traducir a una estructura lineal como es la de la escritura un proceso teñido de encuentros azarosos,

ocurrencias imprevistas, y lecturas ordenadas. Después de todo, no siempre en los procesos creativos acontecen las cosas de un modo ordenado y con frecuencia el orden de las investigaciones conceptuales puede coartar las ocurrencias creativas si éstas se dejan en un segundo plano. Por ello, las indagaciones en el ámbito de los referentes han supuesto un apoyo fundamental a la hora de organizar metodológicamente la información, dado que ellas coagulan la conjugación de la verticalidad y la lateralidad que nos proponíamos en un principio.

6. Hemos desentrañado la mayor parte del proceso y teorizado acerca de cómo se ha desarrollado el trabajo, incluyendo de manera pormenorizada la mayor parte de elementos que hemos ido encontrando y exponiéndolos de manera ordenada, estableciendo conexiones entre la investigación teórica, la investigación visual y la experimentación creativa, determinando un proceso de trabajo que podrá ser aplicado en futuras investigaciones.

7. Hemos generado una obra abierta a múltiples lecturas, que pretende conformarse como una interrogación más que como una respuesta clara a las cuestiones que afrontamos los individuos contemporáneos, que incluye un matiz crítico, pero que no ofrece soluciones finales. Entendemos que éstas, como se recoge en varios desarrollos del trabajo, con frecuencia suponen salidas dogmáticas con las cuales manifestamos un desacuerdo claro desde el principio. El arte es más un espacio para plantear dudas, cuestiones abiertas, para interrogar el mundo e interrogarnos a nosotros mismos y, como tal, no es un lugar finalista ni una coartada evasiva para disolver o resolver dilemas contemporáneos. En este sentido, es un espacio de compromiso ineludible, y a este

8. compromiso hemos intentado enfrentar a los participantes en el trabajo mediante el recurso a un cuño implantado en su propio cuerpo para inducir su participación activa en la instalación.

9. La metodología genealógica nos ha permitido responder de manera parcial a la pregunta que nos planteábamos inicialmente, es el inicio de un camino, pero no su consecución. Como observábamos, cualquier profundización en un campo de saber ofrece la conciencia de todo lo que queda por determinar respecto al mismo, de nuevas perspectiva, de todo aquello que aún no se sabe. En este sentido la presente investigación no es más que un acicate para seguir investigando, el inicio de un camino, pero no su resolución definitiva, la adquisición de unas bases para proseguir indagando, a partir de aquí de un modo más próximo a la contemporaneidad.

Con todo, resta precisar que el trabajo planteado ha supuesto un aprendizaje metodológico y procesual ineludible personalmente a partir de este momento, la apertura de nuevos temas, la atención a matices visuales y conceptuales que un futuro trabajo asentado de manera directa en la contemporaneidad desarrollaremos a partir de ahora. De este modo las prótesis, el hombre de las sociedades tecnológicas, el cuerpo ya sin órganos de las sociedades de control, la situación de nomadismo sin movimiento y, en el fondo, las modalidades sociales que el tema desarrollado pueda adquirir a partir de las nuevas tecnologías, son el nuevo reto que pretendemos asumir, las conexiones de ésta con la revolución industrial y la pervivencia de la racionalidad instrumental, así como las singularidades propias de la misma desde los nuevos procesos de trabajo en el universo globalizado de las TIC, nuevos modos de marcar al individuo y nuevas escarificaciones en el cuerpo, en un proceso que ya ha sido incorporado como el cuño con el que se marca a los propios asistentes a la instalación.

BIBLIOGRAFIA

ANDERS, Günther, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

BAUMAN, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*, Ed. Sequitur, Toledo, 1997.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2002.

BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Ed. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2005.

BENTHAM, Jeremias, *El Panóptico*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1989.

BIFO, Franco Berardi, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

CANETTI, Elías, *Masa y poder*, Ed. Alianza, Madrid, 2009.

CASTELLS, Manuel, *La era de la información, Vol. 1 Sociedad red*, Ed. Alianza, Madrid, 2001.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1979.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Ed. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2002.

G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte)*, Ed. Direcció General De Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1996.

GLOVER, Jonathan, *Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del siglo XX*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Ed. Alianza, Madrid, 2005.

GUILLEBAUD, Jean – Claude, *El principio de humanidad*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2002.

GRAY, John, *Contra el progreso y otras ilusiones*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.

HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Ed. Taurus, Madrid, 1988.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, Madrid, 2003.

JOACHIM, Israel, *Teoría de la Alienación*, Ed. Península, Barcelona, 1977.

KAFKA, Franz, *América – La condena – La muralla china*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1985.

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1998.

LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, Ed. Muchnik, Colección Personalía de El Aleph, Barcelona, 2008.

LIPOVETSKY, Guilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1986.

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

MARTIN, Silvia; GROSENICK, Uta (ed.), *Videoarte*, Ed. Taschen, Madrid, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Ed. Alianza: Revista de occidente, Madrid, 2000.

PICÓ Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Compilación de Josep Picó, Ed. Alianza, Madrid, cop. 1988.

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

RASTIER, François, *Ulises en Auschwitz: Primo Levi, el sobreviviente*, Ed. Reverso, Barcelona, 2005.

SIBILIA, Paula, *El hombre postorgánico: Cuerpo subjetividad y tecnologías digitales*, Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2009.

SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

SENNETT, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2007.

VIRILIO, Paul, *El ciber mundo, la política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

VV. AA., *Arte del siglo XX*, Vol. II, Ed. Taschen, Madrid, 2005.

VV. AA., *¿Qué es Ilustración?*, Ed. Tecnos, Madrid, 1993.

WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ed. Península, Barcelona, 1969.

Tesis doctorales

LOZANO Chiarlones, Elisa, *Creatividad y espiritualidad en los moldes del cuerpo: El molde corporal como obra “definitiva” en la escultura a partir del siglo xx.*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004.

Catálogos

LODI, Simona; Tony OURSLER, *Tony Oursler*, Ed. Charta, Milano, 1998.

SIMON, Joan; Catherine DAVID, *Robert Gober*, Catálogo de la Exposición: 14 Enero - 8 Marzo 1992 / Robert Gober. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, 1992.

VV. AA., *Becados Alfons Roig: Teresa Cebrián, Jöel Mestre*. Catálogo de la Exposición: Diciembre – Enero 1995 / Becados Alfons Roig: Teresa Cebrián, Jöel Mestre, Sala Parpalló, Valencia. Ed. Diputació de València, Sala Parpalló, Valencia, 1995.

VV. AA., *Bruce Nauman Skulpturen und Installationen 1985-1990*. Catálogo de la Exposición: 23 Septiembre – 10 Diciembre 1990 / Bruce Nauman, Museum für Gegenwartskunst Basel, Ed. DuMont Buchverlang Köln und Museum für Gegenwartskunst Basel, Köln, 1990.

VV. AA., *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*. Catálogo de la Exposición: 29 Junio - 30 Diciembre 1990 / Richard Long, Jannis Kounellis, Christian Boltanski, Daniel Buren, Sol LeWitt, Mario Merz, Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, Ed. Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, Burdeos, 1990.

VV. AA., *Christian Boltanski, Compra –Venta*, Catálogo de la Exposición: L'Almodí 15 Julio 1998 – 6 Septiembre 98 / Christian Boltanski, L'Almodí, Valencia, Ed. Almodí, Ajuntament de València, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998.

VV. AA., *Christian Boltanski*, Ed. Phaidon Press, Londres, 1997.

VV. AA., *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1996.

VV. AA., *Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura*. Catálogo de la exposición: 16 Noviembre 1999 – 14 Febrero 2000 / Louise Bourgeois, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, Madrid, 1999.

VV. AA., *Quaderns d'arquitectura i urbanisme, Tiempo librado · Freed time*, Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2003.

VV. AA., *Mar de Fondo*, Ed. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Universidad de Valencia, Valencia, 1998.

VV. AA., *Mémoire – Présent*. Catálogo de la Exposición: Junio-Julio 1999 / *Mémoire Présent*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile / Christian Boltanski. [et al.], Ed. Museo de Arte Contemporáneo Santiago de Chile: MAC, 1999.

VV. AA., *Rachel Whiteread*, Catálogo de la Exposición: 11 Febrero - 22 Abril 1997 / *Rachel Whiteread*, Palacio de Velázquez, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997.

VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas*. Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. *Del Silencio de las Lágrimas*, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

VV. AA., *Tony Oursler*, Ed. Ediciones Polígrafa, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Barcelona - Valencia, 2001.

Películas

EL DECLIVE DEL IMPERIO AMÉRICANO [película], producida por Roger Frappier y René Malo, dirigida por Denys Arcand, Canadá, productora Corporaton Image M & M / Malofilm, 1986, 1 disco (DVD), (101 min.), son., col. (PAL), 12 cm + 1 folleto.

METRÓPOLIS, [película], dirigida por Fritz Lang, Alemania, productora U.F.A., 1927, 1 videocasete (VHS), (110 min.), son., b. y n.

LA PIANISTA [película], producida por Marin Karmitz, Alain Sarde, Veit Heiduschka, escrita y dirigida por Michael Haneke, Alemania - Francia - Polonia – Austria, productora Wega-Film / MK2 / Les Films Alain Sarde, 2001, 1 disco (DVD), (126 min.), son., col. (PAL), 12 cm.

LAS INVASIONES BÁRBARAS [película], producida por Denise Robert y Daniel Louis, escrita y dirigida por Denys Arcand, Canadá-Francia, productora Cinémaginaire Inc.- Production Barbares Inc.- Pyramide Distribution, 2003, 1 disco (DVD), (100 min.), son., col. (PAL), 12 cm.

MCTEIQUE, James, *V de Vendetta*, 132', EE. UU., 2006.

SHOAH [película], dirigida por Claude Lanzmann, Francia, productora Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la République Française, 1985, 2 discos (DVD), (566 min.), son., col. (PAL), 12 cm.

TIEMPOS MODERNOS [película], producida, escrita y dirigida por Charles Chaplin, EE. UU., productora United Artists, 1936, 1 disco (DVD), (85 min.), son., b. y n., 12 cm. + 1 libro (55 p.).

Artículos de prensa y revistas

BERTOLA, Chiera, “Christian Boltanski: Come ci si può salvare?”. En: *Flash Art*, Ed. Italiana, nº 289, Diciembre – Enero 2011, pp. 48-53.

Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 8, Septiembre 2008, Ed. Archipiélago, Barcelona, pp. 7 – 71.

MEDINA, Luis, “En busca del ario perfecto”, *El Mundo*, nº 223, 6 de Febrero de 1994, p. 14.

ROJAS, Enrique, “Epidemia de suicidios entre jóvenes”, *El Mundo*, nº 19

de marzo de 2010, p 19.

Páginas webs

<http://www.centrepompidou.fr/>

<http://www.artnet.com/>

<http://www.exitmedia.net/>

<http://www.flashartonline.com/>

<http://www.archipelago-ed.com/staff.html> [Consulta: 06-03-2011].

http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10_Docu1_Conversaciones_Deleuze.pdf. [Consulta: 26-05-2011].

<http://www.galeriabataller.com> [Consulta: 03-02-2011].

<http://en.auschwitz.org.pl/m/> [Consulta: 20-04-2011].

<http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007570> [Consulta: 12-05-2011].

<http://m.publico.es/284239> [Consulta: 22-05-2011].

http://sibuc.uc.cl/sibuc/dhi/citar/normas_iso_impresos.html [Consulta: 01-05-2011].

<http://www.artfund.org/artwork/8667/untitled-%28history%29> [Consulta: 01-06-2011].

<https://besondersweg.wordpress.com/tag/rachel-whiteread/> [Consulta: 15-07-2011].

<http://artsbooksshow.wordpress.com/rachel-whiteread/> [Consulta: 30-05-2011].

<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/catalogo.html?idPub=316> [Consulta: 26-07-2011].

<http://www.arteinformado.com/> [12-05-2011].

<http://www.rosasantos.net/> [Consulta: 18-05-2011].

<http://www.arte10.com/noticias/a10tv216.html>. [Consulta: 18-05-2011].

http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=5789&Itemid=6 [Consulta: 30-07-2011].

<http://www.salaparpallo.es/> [Consulta: 07-02-2011].

<http://www.javiervelasco.eu/> [Consulta: 24-03-2011].

http://www.bodyworlds.com/en/plastination/plastination_process.html
[Consulta: 10-05-2011].

www.bodyworlds.com [Consulta: 15-06-2011].

<http://www.koerperwelten.com/de.html> [Consulta: 10-06-2011].

<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/60.htm> [Consulta: 16-06 -2011].

<http://www.wickedmagazine.org/2011/05/la-fiscalia-alemana-acusa-al-doctor.html> [Consulta: 15 -06-2011].

<http://www.guardian.co.uk/world/2010/may/31/von-hagens-sells-dead-body-parts> [Consulta: 15-06-2011].

<http://www.wickedmagazine.org/2011/05/la-fiscalia-alemana-acusa-al-doctor.html> [Consulta: 15 -06-2011].

<http://violentus.wordpress.com/2011/07/12/gunther-von-hagens-arte-con-cadaveres/> [Consulta: 15-06-2011].

http://www.boston.com/news/science/gallery/Body_Worlds_2?pg=3
[Consulta: 15-06-2011].

http://www.orbiarte.com/articulo.php?id_articulo=13 [Consulta: 15-06-2011].

<http://dekeeg.wordpress.com/2010/12/01/gunther-von-hagens-arte-muerto/> [Consulta: 15-06-2011].

<http://foro.elaleph.com/viewtopic.php?t=23203> [Consulta: 27-07-2011].

<http://mashpedia.es/Plastinaci%C3%B3n> [Consulta: 31-07-2011].

<http://e-educativa.catedu.es/44004550/bitacora/index.cgi?wldPub=642>
[Consulta: 15-06-2011].

<http://www.bodiescolombia.com/Exhibicion.aspx> [Consulta: 30-07-2011]

<http://www.ninakatchadourian.com/language/translation/sortedbooks-sortingstrindberg.php> [Consulta: 30-05-2011].

<http://www.moma.org/> [Consulta: 3-05-2011].

http://www.artsjournal.com/anotherbb/assets_c/2009/04/RobertGoberdrain2-5674.html [Consulta: 25-05-2011].

<http://www.theskinny.co.uk/article/45755-bruce-nauman-tramway> [09-06-2011].

http://www.elpais.com/fotografia/cultura/Cabezas/suspendidas/Bruce/Nauman/elpdia/20050204elpepicul_2/les/ [consulta 31-07-2011].

http://www.tonyoursler.com/individual_work_slideshow.php?navItem=work&workId=8&startDateStr=Feb.%206,%202010&subSection=Installations&allTextFlg=false&title=Number%207,%20Plus%20or%20Minus%20 [Consulta: 25-05-2011].

<http://www.hauserwirth.com/art-fairs/15/art-brussels-28/selected-works/1/> [Consulta: 15-07-2011].

http://www.hanstheys.be/artists/berlinde_de_bruyckere/ [Consulta: 16-07-2011].

<http://jaevel.wordpress.com/2009/03/25/francis-> [Consulta: 15-07-2011].

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis11-11-08_detail.asp?picnum=2 [Consulta: 16-07-2011].

<http://www.francis-bacon.com/paintings/?c=54-55> [Consulta: 16-07-2011].

http://buetti.aeroplastics.net/artwork.php?title=goodfellows_18&cat=goodfellows_lfl [Consulta: 14-05-2011].

<http://www.santiago-sierra.com/> [Consulta: 22-03-2011].

<http://www.edwardburtynsky.com/> [Consulta: 20-07-2011].

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/photographs/tableau_synoptic_des_traits_physionomiques_pour_servir_alphonse_bertillon/objectview.aspx?collID=19&OID=190043133 [Consulta: 07-06-2011].

<http://hotparade.tumblr.com/post/1350668031/alphonse-bertillon-forty-eight-ears-of-french> [Consulta: 07-06-2011].

http://3.bp.blogspot.com/_qHS-ZmLV02w/TScF1tmu8II/AAAAAAAAAF4/i0NNCXQbnro/s1600/Ohne+Tite++Stack+-+Donald+Judd+C+1968-69.jpg [Consulta: 28-05-2011].

http://es.123rf.com/photo_3114678_industrial-warehouse-with-plenty-of-boxes.html [Consulta: 23-05-2011].

<http://barcelona.evisos.es/fotos-del-anuncio/muebles-cajoneros-archivadores-antiguos-id-154201> [Consulta: 24-05-2011].

<http://www.ic-journal.org/data/downloads/1265038479-2contreras.pdf> [Consulta: 14 marzo 2011].

<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2008/05/02/hoy/panorama/1336322.html> [Consulta: 30-07-2011].

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. I. 1. <http://www.taringa.net/posts/info/10665269/Sobrevivio-al-Holocausto-Nazi.html> [Consulta: 11-07-2011].

Fig. II. 1. http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Boltanski_en/popup04.html [Consulta: 25-05-2011].

Fig. II. 2. VV. AA., *Christian Boltanski, Compra –Venta*, Catálogo de la Exposición L'Almodí 15 Julio 1998 – 6 Septiembre 98, Ed. Almodí, Ajuntament de València, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998, p. 53.

Fig. II. 3. VV., AA. *Christian Boltanski, Compra –Venta*, Catálogo de la Exposición L'Almodí 15 Julio 1998 – 6 Septiembre 98, Ed. Almodí, Ajuntament de València, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998, p. 62.

Fig.II.4.

<http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/photogallery/B/boltanski/Boltanski22.jpg> [Consulta: 23-03-2011].

Fig. II. 5. AA. VV., *Christian Boltanski*, Ed. Phaidon Press, Londres, 1997, p. 89.

Fig. II. 6. AA. VV., *Christian Boltanski*, Ed. Phaidon Press, Londres, 1997, p. 22.

Fig. II. 7. AA. VV., *Christian Boltanski*, Ed. Phaidon Press, Londres, 1997, p. 83.

Fig. II. 8. AA. VV., *Christian Boltanski*, Ed. Phaidon Press, Londres, 1997, p. 41.

Fig. II. 9. AA. VV., *Christian Boltanski*, Ed. Phaidon Press, Londres, 1997, p. 129.

Fig. II. 10. <http://www.logisticaylogistica.com/index.php?page=almacen-b2b-b2c> [Consulta: 23-05-2011].

Fig. II. 11. VV. AA., *Rachel Whiteread*, Catálogo de la Exposición: 11 Febrero-22 Abril 1997 / Rachel Whiteread, Palacio de Velázquez, Madrid
Palacio de Velázquez, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 53.

Fig. II. 12. VV. AA., *Rachel Whiteread*, Catálogo de la Exposición: 11 Febrero-22 Abril 1997 / Rachel Whiteread, Palacio de Velázquez, Madrid,
Palacio de Velázquez, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 19.

Fig. II. 13. <https://besondersweg.wordpress.com/tag/rachel-whiteread/>
[Consulta: 15-07-2011].

Fig. II. 14. <http://artsbooksshow.wordpress.com/rachel-whiteread/>
[Consulta: 30-05-2011].

Fig. II. 15. <http://www.artfund.org/artwork/8667/untitled-%28history%29>
[Consulta: 01-06-2011].

Fig. II. 16.

<http://www.ninakatchadourian.com/language/translation/sortedbooks-reference.php>. [Consulta: 30-05-2011].

Fig. II. 17.

<http://www.ninakatchadourian.com/language/translation/sortedbooks-sortingstrindberg.php> [Consulta: 30-05-2011].

Fig. II. 18. VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas*. Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 90.

Fig. II. 19. VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas*. Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. P. 17.

Fig. II. 20. VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas.* Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. p. 94.

Fig. II. 21. VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas.* Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. p. 47.

Fig. II. 22. VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas.* Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. p. 65.

Fig. II. 23. VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas.* Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. p. 97.

Fig. II. 24. VV. AA., *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas.* Catálogo de la Exposición: 20 Diciembre 1999 - 30 Enero 2000 / Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas, Sala La Gallera, Valencia, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. p. 96.

Fig. II. 25. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, p. 268.

Fig. II. 26. <http://www.javiervelasco.eu/> [Consulta: 24-03-2011].

Fig. II. 27. <http://www.javiervelasco.eu/> [Consulta: 24-03-2011].

Fig. II. 28. <http://violentus.wordpress.com/2011/07/12/gunther-von-hagens-arte-con-cadaveres/> [Consulta: 24-04-2011].

- Fig. II. 29.** <http://www.flickr.com/photos/57077641@N06/5390083283/>
[Consulta: 30-07-2011].
- Fig. II. 30** <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/60.htm> [Consulta: 16-06-2011].
- Fig. II. 31.** <http://www.wickedmagazine.org/2011/05/la-fiscalia-alemana-acusa-al-doctor.html> [Consulta: 15-06-2011].
- Fig. II. 32.** <http://violentus.wordpress.com/2011/07/12/gunther-von-hagens-arte-con-cadaveres/> [Consulta: 15-06-2011].
- Fig. II. 33.** <http://www.listindiario.com/la-vida/2007/8/24/25885/Matisse-Picasso-la-competencia-fecunda> [Consulta: 15-06-2011].
- Fig. II. 34.** RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, Madrid, 2003. p. 195.
- Fig. II. 35.**
http://www.bodyworlds.com/en/media/picture_database/preview.html?id=325 [Consulta: 15-06-2011].
- Fig. II. 36.** <http://bodyworldspictures.blogspot.com/2009/06/dr-gunther-von-hagens-sliced-body.html> [Consulta: 15-05-2011].
- Fig. II. 37.**
http://bp1.blogger.com/_cEddkRn5IzY/Rx4yIKbJPri/AAAAAAAAABEo/R7sNsCKs3_Y/s1600-h/a05.jpg [Consulta: 15-05-2011].
- Fig. II. 38.**
http://3.bp.blogspot.com/_xkavNWVBeVg/TO7g55S3HMI/AAAAAAAAAFk/HjbR24qUdBI/s1600/Gunther+von+Hagens+19.jpg [16-05-2011].
- Fig. II. 39.** RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, Madrid, 2003. p. 205.
- Fig. II. 40.** <http://artemundo.blog.com/page/3/> [Consulta: 31-07-2011].
- Fig. II. 41.** GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Ed. Alianza, Madrid, 2005, p. 510.
- Fig. II. 42.** SIMON, Joan; Catherine DAVID, *Robert Gober*. Catálogo de la Exposición: 14 Enero - 8 Marzo 1992 / Robert Gober. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Ed. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 71.

Fig. II. 43.

http://www.artsjournal.com/anotherbb/assets_c/2009/04/RobertGoberdrain2-5674.html [Consulta: 25-05-2011].

Fig. II. 44. SIMON, Joan; Catherine DAVID, *Robert Gober*. Catálogo de la Exposición: 14 Enero - 8 Marzo 1992 / Robert Gober. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 63.

Fig. II. 45. SIMON, Joan; Catherine DAVID, *Robert Gober*. Catálogo de la Exposición: 14 Enero - 8 Marzo 1992 / Robert Gober. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 28.

Fig. II. 46. SIMON, Joan; Catherine DAVID, *Robert Gober*. Catálogo de la Exposición: 14 Enero - 8 Marzo 1992 / Robert Gober. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 75.

Fig. II. 47. <http://www.hauserwirth.com/art-fairs/15/art-brussels-28/selected-works/1/> [Consulta: 15-07-2011].

Fig. II. 48. http://www.hanstheys.be/artists/berlinde_de_bruyckere/ [Consulta: 15-07-2011].

Fig. II. 49. <http://jaevel.wordpress.com/2009/03/25/francis-> [Consulta: 15-07-2011].

Fig. II. 50. <http://www.hauserwirth.com/artists/6/berlinde-de-bruyckere/images-clips/20/> [Consulta: 16-07-2011].

Fig. II. 51. http://www.hanstheys.be/artists/berlinde_de_bruyckere/ [Consulta: 16-07-2011].

Fig. II. 52. http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis11-11-08_detail.asp?picnum=2 [Consulta: 16-07-2011].

Fig. II. 53. <http://www.francis-bacon.com/paintings/?c=54-55> [Consulta: 16-07-2011].

Fig. II. 54. VV. AA., *Bruce Nauman Skulpturen und Installationen 1985-1990*. Catálogo de la Exposición: 23 Septiembre – 10 Diciembre 1990 /

Bruce Nauman, Museum für Gegenwartskunst Basel, Köln, Ed. DuMont Buchverlang Köln und Museum für Gegenwartskunst Basel, Köln, 1990, p. 59.

Fig. II. 55. VV. AA., *Bruce Nauman Skulturen und Installationen 1985-1990*. Catálogo de la Exposición: 23 Septiembre – 10 Diciembre 1990 / Bruce Nauman, Museum für Gegenwartskunst Basel, Köln, Ed. DuMont Buchverlang Köln und Museum für Gegenwartskunst Basel, Köln, 1990, p. 99.

Fig. II. 56. MARTIN, Silvia; GROSENICK, Uta (ed.), *Videoarte*, Ed. Taschen, Madrid, 2006, p. 70.

Fig. II. 57. VV. AA., *Tony Oursler*, Ed. Ediciones Polígrafa, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Barcelona - Valencia, 2001, p. XI.

Fig. II. 58. VV. AA., *Tony Oursler*, Ed. Ediciones Polígrafa, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Barcelona - Valencia, 2001, p. 302.

Fig. II. 59. VV. AA., *Tony Oursler*, Ed. Ediciones Polígrafa, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Barcelona - Valencia, 2001, p. 109.

Fig. II. 60. VV. AA., *Tony Oursler*, Ed. Ediciones Polígrafa, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Barcelona - Valencia, 2001, p. 106.

Fig. II. 61. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, p. 107.

Fig. II. 62.

http://buetti.aeroplastics.net/artwork.php?id=0&cat=goodfellows_lfl
[Consulta: 14-05-2011].

Fig. II. 63. VV. AA., *Quaderns d'arquitectura i urbanisme, Temps llibrado · Freed time*, Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 51.

Fig. II. 64. VV. AA., *Quaderns d'arquitectura i urbanisme, Temps llibrado · Freed time*, Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2003, p. 52.

Fig. II. 65. http://www.santiago-sierra.com/201001_1024.php [Consulta: 22-03-2011].

Fig. II. 66.

http://www.edwardburtynsky.com/WORKS/China/Large_Images_Book/CHNA_MAN_17_05.htm [Consulta: 20-07-2011].

Fig. II. 67.

http://www.edwardburtynsky.com/WORKS/China/Large_Images_Book/CHNA_MAN_11_05.htm [Consulta: 20-07-2011].

De la Fig. III. 1. a la Fig. III. 23. Autora: Regina Carbayo. 2011.

Fig. III. 24.

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/photographs/tableau_synoptic_des_traits_physionomiques_pour_servir_alphonse_bertillon/objectview.aspx?collID=19&OID=190043133 [Consulta: 07-06-2011].

Fig. III. 25. <http://hotparade.tumblr.com/post/1350668031/alphonse-bertillon-forty-eight-ears-of-french> [Consulta: 07-06-2011].

De la Fig. III. 26 a la Fig. III. 28. Autora: Regina Carbayo. 2011.

Fig. III. 29. http://3.bp.blogspot.com/_qHS-ZmLV02w/TScF1tmu8II/AAAAAAAAAF4/i0NNCXQbnro/s1600/Ohne+Tite++Stack+--+Donald+Judd+C+1968-69.jpg [Consulta: 28-05-2011].

De la Fig. III. 30. a la Fig. III. 38. Autora: Regina Carbayo. 2011.

Fig. III. 39. <http://barcelona.evisos.es/fotos-del-anuncio/muebles-cajoneros-archivadores-antiguos-id-154201> [Consulta: 24-05-2011].

Fig. III. 40. http://es.123rf.com/photo_3114678_industrial-warehouse-with-plenty-of-boxes.html [Consulta: 24-05-2011].

Fig. III. 41. http://es.123rf.com/photo_3114678_industrial-warehouse-with-plenty-of-boxes.html [Consulta: 23-05-2011].

De la Fig. III. 41. a la Fig. III. 69. Autora: Regina Carbayo. 2011.

Fig. III. 70. Plano: Donación de la Galería Alejandro Bataller. Intervención sobre el plano: Regina Carbayo.

De la Fig. III. 71. a la Fig. III. 74. Autora: Regina Carbayo.