

**LA PIEL COMO
SUPERFICIE SIMBÓLICA**
PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN EN
EL ARTE CONTEMPORÁNEO

TEZONTLE

**LA PIEL COMO
SUPERFICIE SIMBÓLICA**
PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Sandra Martínez Rossi



Primera edición, 2011

Martínez Rossi, Sandra

La piel como superficie simbólica. Procesos de transcultura en el arte contemporáneo / Sandra Martínez Rossi ; índice analítico por Javier Rodríguez Ganuza – Madrid : FCE, 2011

513 p. : fots. ; 23 x 16 cm. – (Colec. Tezontle)

ISBN 978-84-375-0661-6

1. Piel – Arte 2. Sociología – Arte 3. Antropología – Arte I. Ser. II. t.

LC HM481

Dewey 306.47 M334p

Colabora:



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

© 2011 Sandra Martínez Rossi

De esta edición:

© D.R. 2011 FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ESPAÑA, S. L.

Vía de los Poblados, 17, 4º - 15; 28033 Madrid

editor@fondodeculturaeconomica.es

www.fondodeculturaeconomica.es

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera de Picacho-Ajusco, 227; 14200 México D. F.

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de portada: Perricac Compañía Gráfica

Fotografía de cubierta: © Nicholas Sinclair, *Dicky Dick*, 1996.

Composición: Safekat, S. L.

Impresión y encuadernación: Tecnología Gráfica, S. L.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra –incluido el diseño tipográfico y la portada–, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN: 978-84-375-0661-6

D. L.: M-49900-2011

Impreso en España

*A mis padres,
Margarita y Marcelo*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	15
Proceso de transculturación: transferencias heterogéneas o síntesis plurales.....	28
1. CUERPO Y PIEL: DOS COSMOVISIONES BAJO LA MIRADA OCCI- DENTAL.....	35
Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las dife- rentes épocas.....	35
La otra piel: símbolo de conexión e inscripción.....	48
Otreidad corporal: cuerpo, sexo y exotismo.....	51
La piel tatuada: conservación, coleccionismo y exposición .	59
2. CUERPO, RITUALES Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL	63
El mundo simbólico, ritos y rituales.....	63
LA VIDA: rituales de iniciación	67
<i>Fluidos corporales y construcción simbólica de los roles de gé- nero</i>	74
El semen: jerarquía simbólica en los ritos de ini- ciación.....	78
La sangre: la piel escarificada como imagen del dolor.....	80
<i>Concepción del dolor: diferencias con Occidente</i>	90
<i>Tatuaje y fetichismo bajo la percepción occidental</i>	94
LA SEDUCCIÓN: ritos, sociedad y moda.....	96
<i>Ritualidad, animalidad y sociabilidad</i>	99
<i>El tatuaje y la pintura corporal: transformación social hacia el maquillaje</i>	106
<i>Tatuaje, pintura corporal y maquillaje: aspectos mágicos, supers- ticiosos y religiosos</i>	109

<i>El rostro maquillado: metamorfosis física y emocional</i>	118
<i>Del ritual tradicional a la moda occidental</i>	126
<i>Body Painting: Concursos – Festivales – Espectáculos</i> .	130
Rostros pintados – Cabezas escultóricas: identidades plurales	135
LA DIFERENCIACIÓN: de lo biológico a lo simbólico	142
<i>La marca en el cuerpo como instrumento de identificación</i>	144
<i>Estigmas y exclusión social</i>	149
<i>Comunidades urbanas e identidad corporal</i>	154
LA MUERTE: el viaje hacia una nueva existencia.....	160
3. PINTURA CORPORAL Y TATUAJE.....	171
Orígenes y evolución: de la pintura efímera a la marca in- deleble	171
<i>La fugacidad de la pintura corporal</i>	172
El carácter simbólico del color.....	181
<i>La permanencia del tatuaje</i>	185
El tatuaje como proyecto corporal en Occidente	191
<i>Época colonial</i>	192
<i>Época circense</i>	196
<i>Rebeldía, moda y renacimiento del tatuaje</i>	202
Marketing y consumismo	209
El tatuaje como proyecto corporal en Oriente.....	217
Instrumentos y técnicas: del gesto pictórico a la coloración definitiva.....	220
<i>Tatuaje tradicional oriental: el mundo de los sentidos</i>	229
<i>Tatuaje occidental: el universo de la máquina</i>	231
<i>Tatuaje carcelario y marginal: el ritual secreto</i>	237
Métodos de eliminación del tatuaje	240
La piel como soporte en el ámbito artístico	243
4. CUERPO Y PIEL: PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	245
El cuerpo en el arte... La mirada desplazada	249
<i>El cuerpo toma nuevos posicionamientos: performances y acciones como discurso artístico</i>	258
<i>El arte corporal: antecedentes de un proyecto innovador</i>	266

<i>La piel como soporte de las acciones artísticas en los años 60 y 70</i>	275
El cuerpo y sus constelaciones: diferentes interpretaciones a través de la fotografía.....	286
<i>Las marcas corporales delimitan una cosmografía</i>	287
<i>La piel: cartografías artísticas – monografías culturales</i>	289
<i>Fotografía – performance: la imagen ritual</i>	297
<i>Los orificios corporales como espacio simbólico</i>	309
La piel secreta	328
<i>El tatuaje: recurso crítico o estrategia de marketing del sistema capitalista</i>	329
<i>La piel tatuada como seguro de trascendencia</i>	346
<i>El tatuaje como autorretrato</i>	351
<i>Las marcas del tiempo</i>	358
«Marcas»: sobre modas y heridas	362
<i>Cuerpo herido – Marca artística</i>	365
<i>La herida simulada</i>	373
<i>Modelos artísticos – Modelos publicitarios</i>	377
La piel expuesta	386
<i>Deseos de transformación: el cuerpo pintado de Veruschka</i> ...	387
<i>La pintura corporal como proyecto multidisciplinar</i>	393
5. CUERPO NÓMADA: VÍAS DE ESCAPE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	405
El rediseño corporal como metáfora del cuerpo deseado ...	405
El rostro más allá de sus límites: imagen quirúrgica y digital .	409
Productos de cosmética y belleza: objetos de arte.....	430
David Nebreda: el cuerpo del dolor.....	438
El cadáver en la producción artística contemporánea	444
REFLEXIONES FINALES [...]	449
BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES	471
ÍNDICE ANALÍTICO	491

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi familia por su constante apoyo en el arduo tránsito del presente libro.

Mi reconocimiento para Asunción Lozano Salmerón por sus invaluables aportes en el desarrollo de la investigación.

Todo mi recuerdo y agradecimiento para Graciela Carnevale, quien supo alentarme y guiarme en los inicios de un recorrido tan fascinante.

Quisiera agradecer primordialmente a Aurelia Martín Casares por sus importantes contribuciones y comentarios.

Deseo dar las gracias a los artistas y profesionales del tatuaje que me han permitido ser testigo del proceso de creación de sus obras y han demostrado un gran interés, también mi agradecimiento por su colaboración en la publicación de las imágenes que ilustran el libro. Un especial homenaje a las diferentes etnias cuyas manifestaciones artísticas y prácticas rituales han sido parte estructural de mi investigación.

Agradezco profundamente a mis amigas y amigos, por sus consejos profesionales y por su amistad incondicional, que han hecho los días, meses y años más agradables. Creo sinceramente que en este trayecto mi piel se ha convertido en la superficie simbólica de todos y todas y nada mejor que la siguiente poesía para expresar mi intensa gratitud:

Yo-mi piel,
mi piel dentro de mí,
mi piel donde descanso en superficie,
mi piel profunda como el limbo de los inocentes,
yo-mi piel agradezco la caricia,
la atención, el roce,
la ternura, los labios,
la presión, el peso,

yo-mi carne, dentro de mi carne yo,
desde dentro sin límites yo centro
el universo,
del universo centro,
yo-mi carne agradezco el tiempo,
tu tiempo, tu estatura,
la indagación de tu cuerpo, agradezco
la plaza fuerte de tu pecho, tu aposento,
el amplio receptáculo
de mis urgencias, agradezco,
yo-mi alma, yo que broto por mis poros
con el sudor de la tarde, alma-yo
que desciendo la escala temblorosa
de este cuerpo, agradezco
este cariño que tiene la forma de tus dientes
y que me inunda toda y no sé donde termina
mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti...

¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también estás tú?

CHANTAL MAILLARD, *Lógica borrosa**

* Chantal Maillard (2002): *Lógica borrosa*. Málaga: Miguel Gómez, p. 29.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo transcribir al papel las escrituras de la piel? Con frecuencia me he preguntado si cabe la osadía de interpretar los signos pintados, tatuados o marcados en una superficie tan íntima y personal. Este desafío abría un territorio donde los márgenes se desdibujaban en un movimiento continuo, cada trayecto descifraba ciertos códigos e impulsaba nuevas interpretaciones. Las imágenes emergían como texto y contexto de un mundo profundo y fascinante con múltiples lecturas, la interpretación exigía el entrecruzamiento de aspectos complejos desde diversas perspectivas. ¿De qué manera ser voz y testigo de ese cuerpo Otro?

Uno de los propósitos de este libro deviene de mi mirada como artista, desplegada en un contacto directo con la producción artística, con otros creadores y otras creadoras e inmersa en los mecanismos mediáticos de los certámenes, la publicidad y el espectáculo. Creo que, si bien este posicionamiento implica ciertos retos personales, aporta una visión distinta pero complementaria en relación a la piel como superficie simbólica. En este tránsito una imagen me llevaba a otra, pero no con la inquietud de encontrar en cada una la similitud de códigos precedentes ni conocer las razones de su nueva simbolización, es decir, no con la intención de estructurar el análisis en términos de causa y efecto, sino de transformación. Sin embargo, resultaba imprescindible también hallar el texto en la imagen y viceversa; un coloquio visual y dialéctico que posibilitaría otras miradas. ¿Antropología de la imagen o propuestas artísticas como discurso antropológico? Pensar estas cuestiones no significaba entrar en el campo semiótico exclusivamente desde un margen o el otro, ni tener la certeza de qué parámetro resultaba ser el más idóneo. Quizás como dice Hans Belting el punto de vista antropológico incide en la «praxis de la imagen», indiscutiblemente asociada al sujeto que produce e interpreta,

erigiéndose como «el lugar de las imágenes que toman posesión de su cuerpo» (2007: 14). Esta idea, aunque más referida a otros aspectos de la imagen y al cuerpo como medio generador, portador o «anfitrión» de las imágenes, diferenciando los medios del arte de los medios de la imagen, sí insinúa la necesidad de reflexionar desde otra mirada, no tanto ya entrando en la visión del artista como antropólogo planteada por Joseph Kosuth ni como etnógrafo propuesta por Hal Foster, pero sí sabiendo que la imagen tatuada o pintada extiende sus definiciones. Del mismo modo que el tatuaje y la pintura corporal vivencian una transculturación fluida en el ámbito social y artístico occidental, donde surgen constantemente nuevos avances técnicos, nuevos artistas y nuevas reformulaciones teóricas y simbólicas, las formas de afrontar y visualizar este análisis exigen un tratamiento abierto y plural, que indagara en las particularidades de las obras, pero que al mismo tiempo incitara a ver más.

El cuerpo humano, específicamente la piel como superficie simbólica, requiere una mirada desde diversas perspectivas, que lo considere «en situación», es decir, en cuanto ocupa un espacio social concreto y, desde esa «localización», que lo imagine como un territorio que simultáneamente habita y es habitado. Un recorrido topológico del cuerpo desarticulando tanto los pliegues y texturas de la piel como sus orificios.

Estas pautas abren un amplio campo de reflexiones que actúan como guía en las heterogéneas visiones que se organizan en torno al cuerpo y la piel; dicho abanico de posibilidades avala a la hora de enfrentar el discurso simbólico el hecho de que las interpretaciones no surgen únicamente a partir de la percepción de las zonas visibles del cuerpo, también afloran en aquello que permanece oculto o camuflado.

En este sentido, si bien el cuerpo representa una totalidad, un macrocosmos y un universo en sí mismo, sincrónicamente contiene un sinfín de microcosmos, pequeños espacios delimitados y enlazados por códigos secretos. Estas ínfimas zonas emergen como constelaciones corporales, una geografía imperceptible que contiene sus propias áreas íntimas y, por qué no, protegidas. De esta manera, el cuerpo proporciona innumerables trayectos, desplazamientos en los cuales su superficie aparece ante nuestros ojos recubierta de otros símbolos, que

ofrecen disímiles formas de entrar o salir del universo corpóreo y, al mismo tiempo, distintas vías de escape.

Entonces, las interpretaciones se emprenden a partir del distanciamiento de la visión externa y superficial del cuerpo que retiene la mirada cotidiana, una actitud que permitirá enunciar aspectos simbólicos constituyentes de la identidad particular del sujeto y de sus propios procesos de manipulación y transformación corporal.

El cuerpo siempre escapa a una única explicación o definición, pues no conforma sólo un lenguaje, ya que su simbología depende, en cierto modo, de su estado, de su situación dentro de un contexto social y cultural específico. Tal modo heterogéneo de afrontar el cuerpo y la piel representa un punto esencial en el proceso de interpretación de la superficie corporal y permite discernir qué estrategias se deben seguir en el desciframiento del cuerpo tatuado, pintado o manipulado. Cada individuo posee en su especificidad un relieve corporal distintivo —en oposición a los demás— y múltiple —en relación a sí mismo—; desde semejante mirada el territorio corporal se inscribe en un texto rizomático, reafirmando el concepto desplegado por Gilles Deleuze y Félix Guattari: «Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas» (1988: 26). Tal ubicación «intermedia» no marca una linealidad espacial sino una perpendicularidad, una movilidad transversal (Ibíd.: 29).

Por lo tanto, esta visión transita los rituales de manipulación del cuerpo delineando otros posibles circuitos, ya que el relieve corporal no traza una única dirección, ni este delimita el cuerpo —en tanto que territorio— como una continuidad, como una relación secuencial; por el contrario, la geografía corporal —en tanto que meseta, en tanto que superficie rizomática— se estructura transversalmente, en la medida que, como afirman Deleuze y Guattari, «Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra» (Ibíd.: 26).

En consecuencia, tanto en el campo social como en el ámbito artístico, la emergencia simbólica del cuerpo en general y de la piel en particular se produce teniendo en cuenta las constelaciones corporales individuales, pues los símbolos exhibidos a través del cuerpo se estructuran a partir de premisas inherentes a cada individuo. Las

nuevas simbolizaciones con respecto a las prácticas rituales y los nuevos modos de apropiación de las mismas en el contexto del arte contemporáneo demandan un desplazamiento de la mirada hacia otras áreas cognitivas, que indefectiblemente van a proporcionar un espectro más amplio y al mismo tiempo necesario en el entrecruzamiento hermenéutico.

En esa búsqueda interpretativa resulta prioritario que los signos pictóricos, el tatuaje, la herida o la marca corporal no sean percibidas únicamente como elementos efímeros o permanentes del cuerpo, pues de lo contrario nunca se podrá acceder a ellos en su metamorfosis simbólica y las explicaciones permanecerán en la superficie.

Para ello, en este texto la piel no es planteada exclusivamente como frontera o valla entre la interioridad del cuerpo y la exterioridad circundante, pues la piel como superficie genera un flujo orgánico y, al mismo tiempo, un intercambio social, clave en la vida de cada sujeto. Ciertamente, la piel representa un elemento sustancial de conexión y, desde ese lugar, se impone como instrumento cultural y simbólico; un estatus que la proyecta simultáneamente al espacio de la ritualidad y la sociabilidad.

Aquí surgen algunas preguntas. ¿Cómo la piel se transforma en superficie simbólica? ¿Qué aspectos simbólicos de dicha transformación intervienen en la construcción de la memoria e identidad de cada individuo y, por ende, de cada sociedad?

Ante tales cuestiones se presentan varios aspectos a resolver, por un lado, las reflexiones tienen que activarse desde un contexto determinado, lógicamente sin estructuras analíticas que operen bajo la dicotomía salvaje/civilizado, y efectuando, en cambio, una valoración conceptual en función de la estructura social, económica, histórica y cultural en la que reaparece cada práctica corporal en el ámbito occidental actual. En este enfoque transversal, los planteos desarrollados exhaustivamente y con gran excelencia desde un punto de vista histórico, antropológico y sociológico resultan decisivos en relación a cómo y cuándo emerge el empleo de estas técnicas rituales en los procesos artísticos contemporáneos.

El proceso de transculturación, que inicialmente se manifiesta en el campo social y luego en el contexto artístico, implícitamente contiene una transformación semántica desde referentes estéticos occi-

dentales, los mismos que delimitan las obras instauradas en el mercado del arte contemporáneo, cuya contemporaneidad también responde a premisas establecidas por Occidente.

En este punto cabría hacer otra pregunta: ¿qué ocurre con el valor simbólico y/o artístico original de las prácticas corporales no occidentales?

Para poder arribar a un razonamiento preciso es primordial concebir que diferentes etnias otorgan a la piel el estatuto de ofrenda ritual, una categoría simbólica que la sitúa en un emplazamiento excepcional, constituyéndose en destino emblemático del conocimiento sagrado, en escritura y lenguaje. De esta manera, el cuerpo se transforma en mediador simbólico entre los individuos, pero, simultáneamente, entre el ser humano y los dioses.

Por último, ¿a quién o a quiénes están dirigidos los diferentes discursos del cuerpo en las sociedades occidentales en la actualidad? ¿Qué texto enuncian a través de la piel? ¿Cómo se expresan sus símbolos en el arte contemporáneo?

Interrogaciones que transfieren las respuestas a un indefectible seguimiento sociológico y psicológico y a diversas exposiciones artísticas en torno al cuerpo, que van a ir confirmando el interés específico de estas prácticas rituales corporales en todos los ámbitos. Entre las profusas exhibiciones ejecutadas en el espacio del arte, fundamentalmente en el contexto europeo y norteamericano, se pueden desglosar algunos ejes temáticos: 1) *The Physical Self* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, del 27 de octubre de 1991 al 1 de diciembre de 1992), *Posthuman* (Musée d'Art Contemporain, Pully, Lausana, del 14 de junio al 13 de septiembre de 1992) y *Abject Art* (Whitney Museum of American Art, Nueva York, del 23 de junio al 29 de agosto de 1993); en estas presentaciones los artistas trabajaron la imagen del cuerpo más allá de sus propios límites físicos, promoviendo la visión de un cuerpo en constante reconstrucción. 2) *L'art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours* y *La mode au corps* (MAC, Galeries Contemporaines, Musée de la Mode, Marsella, del 6 de julio al 15 de octubre de 1996); aquí se planteó un amplio recorrido histórico sobre las diversas formas de intervención artística en relación al cuerpo y su concreción a través de la moda. 3) *Féminin-masculin. Le sexe de l'art* (Centre Georges Pompidou, París, del 24 de octubre de 1995 al 12 de

febrero de 1996), *Rrose is a Rose. Gender performance in photography* (Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, del 17 de enero al 27 de abril de 1997), *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* (Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, del 12 de junio al 6 de septiembre de 1997), *Transgénic@s* (Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, del 3 de diciembre de 1998 al 6 de febrero de 1999) y *El Jardín de Eros* (Palau de la Virreina, Barcelona, del 8 de julio al 7 de noviembre de 1999); este tipo de exposiciones proponían una mirada panorámica y, en algunos casos, crítica en torno al sexo, la sexualidad y el género.

Por último cabría reseñar algunas de las exhibiciones más relevantes que en concreto reflejan el considerable proceso de transculturación experimentado por el tatuaje, la pintura corporal o cualquier otro tipo de ritual de modificación en el cuerpo, específicamente en el espacio del arte occidental. Entre ellas: 1) la exposición *Tattoo* (American Folk Art Museum, Nueva York, del 5 de octubre de 1971 al 28 de noviembre de 1972); esta primera presentación sobre el mundo del tatuaje en un museo de arte avaló de manera indiscutible la calidad artística del tatuaje y el renacimiento de dicha práctica en los diferentes núcleos sociales y culturales occidentales. Este aval se afianzó aún más debido al hecho de que en aquel momento cualquier exhibición sobre esta temática hacía referencia al carácter antropológico y etnográfico del tatuaje en menoscabo de sus cualidades artísticas. 2) *Cuerpos pintados. 45 artistas chilenos*, fotografías de Roberto Edwards (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, octubre de 1991, exposición itinerante); en ella se exploró la piel como soporte pictórico, una experiencia que adquirió notoria difusión y que llevaría a una nueva propuesta en el año 2003. 3) *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea* (Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán, del 21 de enero al 31 de marzo de 1999); esta exposición recogió las propuestas de una serie de artistas que habitualmente ejecutan diversas *performances* centradas en el uso de la sangre como elemento ritual. 4) *Body art: marks of identity* (American Museum of Natural History, Nueva York, del 20 de noviembre de 1999 al 29 de mayo de 2000); aquí se presentó un exhaustivo recorrido histórico, antropológico y artístico por las diferentes prácticas de manipulación corporal. Esta exposición también pretendía —al igual que la llevada a cabo en

el año 1971 en el American Folk Art Museum— modificar la finalidad simbólica asignada a los espacios expositivos.

Determinadas obras de los artistas que han intervenido en algunas de estas exposiciones expresan el proceso de transculturación acontecido en el ámbito artístico contemporáneo. La transformación de los recursos simbólicos inherentes a prácticas como la pintura corporal, el tatuaje o cualquier otro tipo de manipulación del cuerpo humano formula nuevos fenómenos e instrumentos culturales.

Estos cambios se concretan inicialmente a partir de las prácticas ejecutadas en grupos indígenas de América del Sur, pero el grado de jerarquía simbólica que este tipo de transformaciones corporales adquiere en otras regiones geográficas proyecta y amplía el análisis a ritos consumados en África y Oceanía, una extensión imprescindible para poder arribar a los componentes y estrategias que engloba la transculturación en el ámbito del arte contemporáneo occidental. Dada su magnitud, la mirada se posiciona substancialmente en los ritos más significativos en cuanto al uso de la pintura corporal y el tatuaje, es decir en aquellos pueblos donde dichas prácticas alcanzan un mayor grado de desarrollo en la estructura simbólica de cada sociedad. El periodo histórico en el cual se enmarca el análisis se fija en la época de expansión colonialista europea, cuando estas prácticas rituales sufrieron una mayor aculturación y el proceso de transculturación de las mismas en el ámbito social europeo fue indudable. En consecuencia, esta transformación simbólica se sustenta en los cambios producidos en la representación y construcción de la identidad corporal de Occidente a partir de los viajes a América, África, Asia u Oceanía, especialmente durante los siglos XVIII y XIX.

En el primer capítulo se abordan diversos aspectos relativos a la percepción de la piel, el cuerpo y los orificios corporales en las principales épocas históricas, una evolución que se ajusta primordialmente a los cánones occidentales. Este tránsito permite descubrir paulatinamente y de forma sincrónica a los descubrimientos médicos y científicos las regiones inexploradas del cuerpo, un hallazgo que va entrañando sus propios enigmas.

Con el fin de movilizar las reflexiones acerca de la piel como superficie simbólica, los conceptos se hallan encauzados a determinar la cualidad de la piel como componente principal de conexión, a

revelar los rasgos que la convierten en emblema exclusivo de las constelaciones corporales de cada individuo y a reafirmar su simbología ritual, que la hace partícipe de múltiples metamorfosis. Este despliegue enuncia los engranajes que ponen en funcionamiento la maquinaria simbólica, alejada de una visión orgánica de la piel y próxima a la exploración de esa «otra piel» que emerge cuando evoluciona en símbolo o vehículo de viaje ritual. Una traslación que también se articula cuando la piel se pronuncia como soporte de las producciones artísticas contemporáneas.

Consciente de que ahondar en las profundidades de la piel es «anclar» en las interioridades del cuerpo, he pretendido que en todo momento, en el desarrollo de este mapa conceptual, «cuerpo» y «piel» se hallen simbólicamente fusionados. Por otra parte, tanto la idea de exotismo con respecto a la percepción del otro (extranjero, extraño) como la consideración de los órganos sexuales femeninos como elementos exóticos aparecen ampliamente debatidos durante el siglo XIX. A raíz de estas concepciones, Occidente estableció la división entre Yo y los Otros determinando la estructura del pensamiento y las teorías sociales; bajo estos criterios, el cuerpo como construcción cultural surge constantemente influenciado por esta contraposición corporal, que desplegó la visión de un cuerpo ajeno y exótico bajo el atento juicio etnocéntrico y androcéntrico de las sociedades europeas de aquella época. La existencia de sujetos percibidos como exóticos provocó durante el transcurso del siglo XIX un auge desmedido de nuevos coleccionistas occidentales, abocados a conseguir a cualquier precio cabezas maoríes tatuadas, que serían exhibidas en los museos etnográficos.

El segundo capítulo detalla las diversas fases del proceso ritual de las prácticas corporales en cuestión. La base estructural de los ritos de paso constituye uno de los ejes conceptuales a la hora de observar la apropiación simbólica en el contexto del arte contemporáneo. Los rituales de paso contemplan la presencia de cuatro aspectos fundamentales en la conformación de las representaciones simbólicas del cuerpo: la vida, la seducción, la diferenciación y la muerte; estos se desvelan en el calendario ritual de la mayoría de las culturas referidas, lo cual lleva a concebir el esquema conceptual de esta parte según dichos paradigmas.

Las características precisas de los rituales que exaltan la *vida* exponen el papel del cuerpo en diversas ceremonias de iniciación, donde se establece una diferencia trascendental entre el nacimiento «físico» y el renacimiento simbólico del cuerpo; pues durante este tipo de celebraciones, cada iniciado o iniciada experimenta una muerte simbólica y un nuevo nacimiento generado en el interior mismo del tránsito ritual. En el marco de dicha ritualidad, los fluidos corporales conforman un elemento cardinal en la consumación, del mismo modo que fijan en el cerco social la construcción de los roles y las relaciones de género.

En el contexto de la diversidad cultural existente, el perfil histórico de las sociedades occidentales habla de una estrecha asociación simbólica entre sexo, tatuaje y fetiche, una confluencia que reaparece durante la ejecución de un tatuaje, pues hasta cierto punto se establece una conexión erótica entre el profesional y el cliente. Otro aspecto concluyente se refiere a la concepción sobre el dolor como valor ritual durante la iniciación y su traslación simbólica hacia el placer tras la inclusión del iniciado o iniciada en el mundo adulto de una colectividad específica.

El segundo paradigma gira alrededor del concepto de *seducción*, la referencia a este asunto particular en las relaciones humanas se instaura como fundamento de algunos mitos y rituales indígenas o aborígenes y se proyecta al universo occidental. Una idea que a su vez emerge desde la dialéctica ritualidad-sociabilidad. Además, el carácter polisémico del tatuaje reflejado desde perspectivas psicoanalíticas aporta una interpretación complementaria con respecto al proceso de socialización.

La dirección que va tomando el texto confluye en una serie de convergencias: 1) La percepción social de la pintura corporal y su evolución hacia el maquillaje traspasa los rituales e imprime características estéticas que amortizan e incluso transforman los efectos simbólicos. Como en cualquier otro proceso de transculturación, la pintura corporal y el tatuaje se transfieren a otro espacio cultural, social e histórico y definitivamente esta transmutación hacia campos culturales occidentales afecta la simbología originaria. 2) Los aspectos supersticiosos, mágicos y religiosos del tatuaje y el maquillaje han influenciado en el cambio social de dichas prácticas en las distintas

culturas. Las doctrinas religiosas han establecido históricamente la prohibición del marcaje corporal asociándolo con el esoterismo; al mismo tiempo, las propiedades mágicas otorgadas al tatuaje aportaban a la marca en el cuerpo fines curativos, una característica que lo hacía aún más atrayente. Desde una visión social y política, la liberación y autodeterminación corporal de los individuos ha ocasionado a lo largo de la historia la proscripción de este tipo de prácticas corporales, perpetrada con mayor ahínco durante el proceso de evangelización llevado a cabo por Occidente en los siglos XVIII y XIX, pero extendida en parte hasta la actualidad. 3) La transformación física y emocional del rostro maquillado revela una envoltura simbólica inexcusable en el proceso de maquillaje del teatro oriental, específicamente en las representaciones teatrales del *kabuki* en Japón, de la Ópera en Pekín y del teatro *kathakali* en la India. Igualmente, la metamorfosis facial asume tanto en los actores como en las *geishas* una proyección particular en la construcción de los roles de género. 4) Otras consideraciones se refieren a los cambios simbólicos y sociales surgidos desde comienzos del siglo XX hasta la contemporaneidad en lo que respecta a la técnica del maquillaje como instrumento de embellecimiento y seducción en las sociedades capitalistas —según las normas pautadas por la moda en cada época— y cómo esta innovación potencia la emergencia del *body painting* en concursos, festivales y espectáculos.

Tal intento por deshilvanar las tácticas sobre la simbología social, política y religiosa de la pintura corporal y el tatuaje organiza la enunciación posterior de todos estos asuntos ceñidos al proceso de transculturación en el campo artístico contemporáneo.

El desglose de este capítulo indaga sobre los cimientos del propio concepto de *diferenciación* que acontece una vez finalizada cualquier ceremonia de iniciación, un punto de inflexión ritual que concreta el tránsito de la existencia biológica hacia una presencia simbólica. En este proceso resulta esencial deliberar en lo concerniente a la construcción de la identidad mediante las variadas formas de marcar e individualizar el cuerpo, y es también fundamental, ver cómo dichas marcas asumen el tótem de la provocación o la exclusión social en las grandes urbes industrializadas. La posibilidad de intervenir sobre los contornos corporales en las diversas culturas en función de estéticas

particulares formula una recreación del cuerpo deseado y generalmente pronuncia una estrategia cardinal de dominación y redefinición del cuerpo originario. Un dominio corpóreo que admite otras concepciones de la belleza y simboliza una poderosa herramienta en la construcción social y cultural del cuerpo.

Los actos de diferenciación corporal se traducen en pilares innegables de la identidad personal o grupal y el tatuaje asienta indiscutiblemente las bases de este proceso como marca de identificación e icono personal. Tal dispositivo activado por el marcaje corporal encarna la inclusión o exclusión social del individuo y forja en las sociedades capitalistas claras connotaciones de control y tipificación. Evidentemente, como sucede con cualquier idioma, tanto escrito como oral, el lenguaje de los signos tatuados o pintados actúa como un instrumento que discierne particularidades y arroja diferentes interpretaciones simbólicas según cada sociedad y cultura.

El último paradigma del orden ritual propuesto en este segundo capítulo despliega la idea de la *muerte* como el viaje hacia una nueva existencia. En este tránsito la simbología subyacente del tatuaje o la pintura corporal en las ceremonias y rituales funerarios transmuta en expresión de dolor ante la mortalidad o en signo de identidad en el universo de los muertos. Una de las razones trascendentales de los ritos mortuorios reside en la revalorización simbólica de los restos óseos y blandos del cuerpo mediante el acto de canibalismo, una práctica vista como «salvaje y peligrosa» cuya prohibición figuró como un objetivo preponderante de las políticas colonialistas durante los siglos XVIII y XIX.

Tal visión panorámica del cuerpo, los rituales y su transformación social proporciona un mapa conceptual bastante completo, cuya interpretación desde la antropología y la sociología aporta los instrumentos precisos para el planteo del tercer capítulo, el cual propone aunar los diferentes rumbos en la evolución de la pintura corporal y el tatuaje como proyecto corporal en Occidente, indispensables en el proceso de transculturación que luego va a arremeter con los discursos artísticos contemporáneos.

El cuarto capítulo se diseña, al igual que el segundo, como otro bloque significativo, ya que en esta sección se efectúa un entrecruzamiento de los conceptos precedentes. Tanto en este como en el quin-

to capítulo los planteos teóricos se aplican directamente a la práctica artística contemporánea inserta en los circuitos institucionalizados del arte y referida no al cuerpo como herramienta general sino a la piel como soporte particular. Las bases teóricas del proceso de transculturación expresan el eje inevitable para vislumbrar la transposición simbólica de la marca, el tatuaje y la pintura corporal desplegada en los proyectos artísticos. Las observaciones tienen la finalidad de advertir cualquier potencial conexión alegórica entre las creaciones artísticas occidentales y las prácticas corporales procedentes de otros contextos sociales y culturales, así como de establecer en cada caso bajo qué circunstancias se origina la transculturación.

La piel escrita, pintada, tatuada o marcada expulsa al cuerpo del sitio biológico y lo expone como proyecto corporal en el arte. Las diferentes propuestas artísticas están organizadas según diferentes criterios, teniendo en cuenta las diversas visiones del cuerpo a través de la fotografía, los orificios corporales, el tatuaje en sus diferentes manifestaciones y como recurso crítico del sistema capitalista, la moda y la publicidad como influencia visual y semántica en las poéticas artísticas y la pintura corporal como proyecto multidisciplinar.

La idea del cuerpo como espacio nómada se organiza bajo la noción de un cuerpo en constante tránsito y metamorfosis; en cierta forma, la superficie corporal surge como un mapa flexible a los cambios y es poseedora de múltiples «vías de escape». El cuerpo biológico es nómada por naturaleza y experimenta una inevitable mutación durante el ciclo vital, un nomadismo que se instala no sólo en la genealogía corporal sino también en la genealogía de la imagen, representada en la movilidad de la herida y el tatuaje o en la fijeza de objetos creados a partir de los desechos o fluidos corporales.

La manipulación extrema e intencional simboliza un cuerpo en extensión y simultáneamente proporciona una nueva identidad al sujeto y cuestiona los márgenes difusos de la ética y la estética. Un cuestionamiento privativo de cada artista, que en algunos casos se expresa a través del propio cuerpo mediante un peculiar viaje simbólico, un cuerpo exteriorizado como territorio conquistado y como reescritura de lo exótico. En este tipo de propuestas el rostro es el registro del Otro, una máscara que dilata transitoriamente el tiempo biológico. Manifestaciones artísticas que expresan el desme-

dido uso de la cirugía estética y la tiranía de los productos de belleza, fruto de sociedades regladas por la moda, el consumo y los discursos mediáticos.

Un sentido bien distinto nace en aquellas intervenciones artísticas donde la experiencia del dolor asume un poder purificador o un efecto catártico, ambos asociados a la enfermedad y la muerte. Una catarsis individual que expresa intenciones contrapuestas a una posterior comercialización de las obras en el mercado del arte.

El proceso de transculturación en el arte contemporáneo se ve notoriamente influenciado por los debates que se establecieron oportunamente sobre la disyuntiva modernidad/posmodernidad, tensión que por otra parte no se produjo con la misma intensidad en Europa y América del Sur si entendemos la modernidad en términos de modernización e industrialización. Además, los intereses expresados en el proceso de transculturación y las emergentes simbolizaciones de las técnicas corporales netamente se hallan condicionados por la globalización y la desigual distribución de los recursos en el esquema de la economía mundial. Resulta imprescindible razonar sobre las obras artísticas desde una perspectiva no global ni universal, aunque esto parezca quimérico, imposible o en desuso. Un desplazamiento de la mirada que aún se distingue como trascendente y que ya subrayaba Alejandro Piscitelli cuando la coyuntura de la modernidad se veía desbordada por el torrente posmoderno:

(...) con distintos matices, y a través de diversas argumentaciones, surge a partir de muchos de los escritos postmodernistas, la confirmación de que los movimientos sociales *no* universalizan demandas, de que la sociedad no es una unidad con cohesión e identidad clara y unívoca, de que existe una separación creciente y un desgarramiento en ese nexo que durante siglos habíamos postulado como uniendo a los movimientos sociales *con* el conocimiento social. Existe, nos dicen los postmodernistas, un *rebalse* de lo social inabarcable desde la idea unificadora y totalizadora de sociedad. Hay en la práctica social cotidiana un *suplemento* in-absorbible de aleatoriedad e irracionalidad. Toda sociedad posee no una sino muchas periferias internas y ubicuas que deben ser entendidas como un espacio de experimentación *des-territorializado* (en VV.AA. 1988: 79).

Semejante organigrama transversal (que atraviesa los campos sociales), así como la existencia de espacios periféricos y la ineficacia de la globalización manifiestan otras visiones viables en el proceso de revalorización simbólica. Este rebalse, este desbordamiento social y cultural, ya postulado por las teorías posmodernistas, incluso llegó a crear nuevas situaciones de transferencia a nuevos conceptos (transeconómico, transestética), que van a imprimir códigos más flexibles de interpretación y delinear otros trayectos en el camino hermenéutico. Tal tránsito y tal entrecruzamiento semántico evidentemente también van a «mover» los acontecimientos hacia fenómenos *transculturales* y, lógicamente, esta nueva situación influye en la transculturación hilvanada por las producciones artísticas contemporáneas.

PROCESO DE TRANSCULTURACIÓN: TRANSFERENCIAS HETEROGÉNEAS O SÍNTESIS PLURALES

Aquí se impone como un inciso fundamental el desarrollo del concepto mismo de transculturación, una idea estructural en el análisis de las obras artísticas que manipulan principalmente las técnicas del tatuaje, la pintura corporal u otro tipo de marca en el cuerpo.

El neologismo *transculturación* fue acuñado por Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, escrito en 1940 y dedicado exclusivamente al análisis de los cambios económicos, sociales y culturales acontecidos en Cuba en el siglo xv cuando los españoles introdujeron el azúcar en la sociedad cubana y trasladaron a Europa la producción y el consumo del tabaco. En este texto, Fernando Ortiz despliega la hipótesis de cómo en ese intercambio comercial y cultural se produjo un completo proceso de transculturación, el cual dio origen a la identidad y nacionalidad cubana.

Con anterioridad a este periodo, en los estudios de etnografía y antropología se recurría al término *aculturación* para describir los procesos de apropiación, modificación o absorción de una cultura por parte de otra diferente. En referencia a esta forma de sometimiento cultural, Bronislaw Malinowski en la introducción al libro de Ortiz propuso la siguiente explicación:

Aparte de su ingrata fonética (suena como si arrancara de un hipo combinado con un regüeldo), la voz *acculturation* contiene todo un conjunto de determinadas e inconvenientes implicaciones etimológicas. Es un vocablo etnocéntrico con una significación moral. El inmigrante tiene que «aculturarse» (*to acculturate*); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del «beneficio» de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental. La voz *acculturation* implica, por la preposición *ad* que la inicia, el concepto de un *terminus ad quem*. El «inculto» ha de recibir los beneficios de «nuestra cultura»; es «él» quien ha de cambiar para convertirse en «uno de nosotros». No hay que esforzarse para comprender que mediante el uso del vocablo *acculturation* introducimos implícitamente un conjunto de conceptos morales, normativos y valuadores, los cuales vician desde su raíz la real comprensión del fenómeno. Sin embargo, lo esencial del proceso que se quiere significar no es una pasiva adaptación a un *standard* de cultura fijo y definido (en Ortiz 1978: 4).

En consecuencia, el término transculturación viene a definir de una manera más concreta el proceso de transformación que experimenta una cultura determinada al tomar contacto con otra extranjera. Nuevamente, Malinowski deja claro las características concretas de esta nueva designación:

Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces *trans-culturación* proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (Ibíd.: 5).

Aunque Fernando Ortiz introdujo este nuevo concepto para expresar la verdadera transformación social y cultural vivida por Cuba y España, los acontecimientos históricos, económicos y culturales acaecidos en ambas sociedades también tuvieron una gran proyección al resto de Europa. La conquista de América produjo una increíble

trasmigración de objetos, especies, costumbres y ritos; simultáneamente a dicha apropiación material y simbólica, estos sucesos originaron un cúmulo de explotaciones, como las circunstancias examinadas por el propio autor, ya que junto a la producción de azúcar en Cuba sobrevino el usufructo de los ingenios y la esclavitud.

Sin adentrarme en la problemática planteada por Fernando Ortiz, cabe glosar que en el proceso de transculturación acontecido en el contexto cubano-español la balanza positiva o negativa se inclinó hacia un país u otro según un único baremo: el económico. La incursión de la economía y el comercio en este intercambio especialmente incumbe al presente análisis porque, como podrá irse advirtiendo, el sistema capitalista juega un papel crucial en el proceso de transculturación de las prácticas rituales corporales en el contexto artístico contemporáneo, independientemente de que la propuesta creativa plantee o no una actitud crítica respecto a este tipo de circunstancias.

En cuanto al tema preciso de la inmigración, el autor cubano hace la siguiente observación: «Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de *transculturación*» (Ibíd.: 93). Es decir, el proceso de transculturación es un proceso de reforma y síntesis simbólica, donde algunos recursos y elementos culturales son modificados, en cierto sentido, sintetizados en un nuevo simbolismo. A este respecto, Ortiz expone:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación* (Ibíd.: 96).

Las cuestiones políticas, sociales y económicas que giran en torno a la inmigración, también van a ser temas recurrentes en las prácticas artísticas contemporáneas que trabajan la piel como soporte de la imagen. Igualmente, la metamorfosis simbólica asumida por el tabaco a partir de su mercantilización en el continente europeo guarda simi-

litud con el cambio significativo encarnado por otros productos culturales poseedores de una trascendencia ritual y religiosa. Si se analiza esta situación desde la perspectiva de Pierre Bourdieu (2000: 112-113), se pueden encontrar algunas semejanzas interpretativas, pues cuando ciertos acontecimientos de una sociedad específica atraviesan el campo cultural de otra organización social se crea una tensión y una lucha entre ambos espacios. Más allá de que los propios términos de campo o espacio expongan un área imprecisa, después de este enfrentamiento la simbología de un gran número de fenómenos culturales de ambas sociedades se altera notoriamente.

El análisis efectuado por Fernando Ortiz sobre el proceso de transculturación de una situación concreta también puede aplicarse a otras realidades; por ejemplo, las nuevas simbolizaciones de la pintura corporal y el tatuaje originadas en su traslación a Occidente, conceptos que se proyectan al contexto del arte contemporáneo.

Tal analogía en el proceso de transculturación se debe a dos puntos singulares: 1) Así como el tabaco formaba parte de la ritualidad y religiosidad de los grupos indígenas y de la sociedad afrocubana en el siglo xv, las prácticas corporales señaladas, mayoritariamente, aún poseen una gran fuerza ritual y religiosa en culturas no occidentales. Ritos que se han visto sensiblemente alterados en dicha transculturación e inclusive, en algunos casos, este cambio se ha interpretado en términos de socialización. 2) Como bien destaca Fernando Ortiz, el proceso de transculturación del tabaco en la sociedad española estuvo estrechamente ligado al crecimiento económico fraguado a raíz de dicho acontecimiento. En el transcurso de este libro se irá observando cómo el fenómeno de la moda y el poderío económico poseen un carácter esencial en la transformación simbólica y asimilación social de determinadas prácticas corporales.

Otra característica que deseo subrayar sobre el proceso de transculturación revelado por el autor cubano reside en el hecho de que la mutación simbólica y el consumo del tabaco por parte de los conquistadores se llevó a cabo inicialmente en las clases inferiores: los esclavos. El propio Fernando Ortiz explicita esta situación:

El tabaco primeramente fue temido por los invasores de América, o mirado con recelo. Esas prácticas misteriosas con yerbas y fuego, esos

polvos que enloquecen, esas ahumadas que vivifican, esos vómitos que a la vez limpian al cuerpo y al alma, entonces son cosas que en los blancos de la cristiandad inspiran públicamente desconfianza, burla y rechazo, si bien en su secreta conducta el tabaco los atraiga y les haga pecar. El tabaco para ellos es *tabú*; es «cosa de salvajes» y «cosa de los demonios». Por eso se explica que, cuando el uso del tabaco se fue extendiendo entre los nuevos pobladores de las Indias, lo hiciera primeramente no entre los de mayor rango social sino entre los ínfimos. Fueron los negros, antes que los blancos, quienes adoptaron el uso del tabaco que vieron en los indios (1978: 211-212).

Lógicamente, esta cuestión fijó la superioridad de la raza blanca y determinó una aproximación etnocéntrica con respecto a este nuevo producto exótico.

La escala jerárquica ascendente en la apropiación del hábito de fumar también se puede extender a la inserción social de la pintura corporal y el tatuaje en el ámbito occidental, especialmente en lo concerniente al diseño tatuado, que primeramente fue absorbido por grupos sociales marginales y luego adoptado por clases más aristocráticas e incluso por la realeza europea.

A finales del siglo xv y principios del xvi conjuntamente con el tabaco arribaron al continente europeo nuevas bebidas exóticas: el café, procedente de Abisinia y Arabia, el té, proveniente de China, y el chocolate, originario de México. En reseña a estos nuevos elementos Fernando Ortiz relata:

Es también notable que los citados cuatro alcaloides, o demonios, aun cuando diversos de apariencias, se asemejaron bastante en sus trayectorias sociales. Por sus oriundeces todos eran ultramarinos y exóticos, llevados a los blancos por las «gentes de color»: los cobrizos, los negros, y los amarillos. Por su naturaleza, todos avivaron apetitos sensuales. Por sus comienzos, todos tuvieron cuna religiosa y anatema de sacerdotes (Ibíd.: 231).

Ante su invasión sensorial, Ortiz confirma lo inevitable: «Y todos al fin ganaron su mundial y rápida victoria, no sólo por sus favores a la sensualidad y sus promesas medicinales, sino por su temprana simbiosis con el capitalismo, que los hizo signos de elegancia, de rango y

de dinero y fuentes de caudalosos medros y tributos» (Ibíd.: 232). Al contrario de la masificación del tabaco, que representaba un cultivo local en las tierras conquistadas y, por tanto, un bien del nuevo gobierno colonial, la importación de estas especies demandaba un gran poder adquisitivo, de modo que únicamente los ricos comerciantes y las clases nobles podían disfrutar de tal exquisitez y lujo.

El último y más importante eslabón del proceso de transculturación ejemplificado por Ortiz se refiere, como se ha podido comprobar, al fin económico: «Lo que entre los indios fue socialmente una institución de índole mágico-religiosa, entre los blancos deviene una institución de carácter económico; fenómeno característico de una completa transculturación (...). El original sentido del tabaco fue trocado en un interés económico de posibilidades capitalistas y tributarias» (Ibíd.: 246).

Debido a que el planteamiento de Fernando Ortiz fue expuesto en 1940, lógicamente ha sufrido críticas y algunos ajustes, inclusive intercambiándolo por las nociones de heterogeneidad e hibridación. Por otra parte, considero pertinente hacer otra observación acerca del concepto, tipos y grados de transculturación, esta vez según lo que señala el investigador peruano Raúl Bueno, quien opina que debemos ampliar el análisis de Ortiz: «Las culturas simplemente se extienden, aumentan y crecen, cuando es necesario. No necesitan perder elementos para ganar los de otras. Les basta con tomarlos y hacerlos funcionar dentro de su sistema» (2004: 27). Y posteriormente agrega: «La *transculturación* no es propiamente una categoría descriptiva de la realidad latinoamericana, como la heterogeneidad o —parcialmente— el mestizaje, sino una parte destacada de las dinámicas de la heterogeneidad» (Ibíd.: 31). Según su análisis los tipos de transculturación serían de *materialidad tangible*, cuando se transfieren objetos, tecnologías, usos y costumbres; *filosófica* si hablamos de valores, concepciones, visiones y categorías y *semiótica* si se manejan signos, referentes y discursos (Ibíd.: 32-33).

Como veremos no se puede hablar de transculturación en singular, ya que tanto en el ámbito social como en el artístico se producen «transculturaciones», pues productos culturales de tal riqueza simbólica y creativa como la pintura corporal y el tatuaje únicamente pueden generar transferencias heterogéneas o síntesis plurales.

1. CUERPO Y PIEL: DOS COSMOVISIONES BAJO LA MIRADA OCCIDENTAL

El cuerpo es un paraje muy disputado:
su carne es al mismo tiempo receptáculo
y fuente de deseo, lujuria y odio.
Como un peón de la tecnología, es sagrado y sacrificial,
y soporta la política de la sociedad y el estado.

El cuerpo es nuestro vínculo común,
y sin embargo nos separa en su manifestación pública
de identidad, raza y género.¹

DAINA AUGAITIS

PERCEPCIONES DE LA PIEL, EL CUERPO Y SUS ORIFICIOS EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS

Transitar por los territorios del cuerpo nos permite aproximarnos a las diferentes percepciones que de él ha habido durante los distintos periodos históricos, y posibilita un mejor descubrimiento —como en su ámbito ya hicieron tanto médicos como científicos— de sus zonas ocultas y desconocidas con el fin de descifrar sus propios enigmas. En este tránsito, determinadas cuestiones relativas a la piel, el cuerpo y los orificios corporales se centran fundamentalmente en la evolución de las ideas occidentales.

Aquí la piel como superficie simbólica representa la pieza clave del proceso de transculturación, elemento esencial de conexión, relieve único que constituye el cuerpo y sus constelaciones; es decir, zona erógena, de contacto físico y ritual donde se producen múltiples metamorfosis. Como hemos expresado somos conscientes de que introducirse en las profundidades de la piel es *llegar* al cuerpo, por lo tanto, conceptos como *cuerpo* y *piel* estarán a menudo simbólicamente enlazados.

1. Sobre la obra de Helen Chadwick (citado en Ewing 1996: 234).

Al mismo tiempo, el enfoque propone la representación del cuerpo desde una perspectiva social, cómo la percepción corporal varía en las diversas esferas de la sociedad y de qué manera esta variación se refleja en las representaciones artísticas contemporáneas.

A este efecto destacamos las apreciaciones teóricas de Michael Atkinson (2003: cap. I), quien desarrolla las diferentes teorías basadas en planteamientos feministas, posmodernistas, fenomenológicos o teatrales en relación al cuerpo, proponiéndolo como «texto de la cultura» y desarrollando la idea de que tanto la forma como la apariencia, el movimiento y la experiencia corporal se hallan influenciados por la interacción de los sujetos en una determinada cultura.

Si hacemos un breve viaje al pasado sin duda constatamos que, de alguna manera, el cuerpo siempre fue una construcción cultural, social e histórica; asimismo, en determinadas épocas —sobre todo en Occidente— la concepción religiosa determinó su imagen tanto en el ámbito de la sociedad como en el espacio de la representación. Esta idea va a influir en la medida que el interior del cuerpo sea considerado frente a los ojos de la sociedad como inexplorado y exótico, como custodio de los secretos más carnales. Tales cambios y confluencias del cuerpo con respecto a la sociedad y la cultura han sido desarrollados con excelencia en innumerables ocasiones, por ello este recorrido a modo de mirada panorámica proporciona una reflexión acotada, aunque útil y transversal al análisis del proceso de transculturación en el arte contemporáneo.

Bien sabemos cómo la religiosidad atribuida al cuerpo ya se reflejaba en las ideas de Platón, considerando lo corpóreo como la cárcel del alma, la carne como el componente obsceno que la confinaba a ese encierro.

En la Grecia antigua, el cuerpo respondía a cánones de belleza apolíneos con proporciones determinadas por operaciones matemáticas; un ideal que diferenciaba las características corporales de las clases sociales. Cuando irrumpió en la sociedad ateniense la influencia de Dionisio el cuerpo reveló toda su expresividad, movimiento y humanidad. La elite modificó la actitud corporal, incluso socavando la moralidad reinante hasta ese momento, circunstancia que impuso la moda de una piel más maquillada.

Con anterioridad a estos cambios la piel había sido considerada como frontera entre el exterior y el interior, como un guardián que

recubre y protege los abismos interiores del cuerpo. Debido a la textura «inmaculada» y al color «blanco» la imagen de la piel en las sociedades europeas de la Antigüedad obtenía un profundo carácter «virginal».

Durante la Edad Media, un gran misterio rodeaba al interior del cuerpo, intentar revelarlo acrecentaba tanto la incertidumbre como los miedos a penetrar en un mundo considerado en sí mismo un abismo. Quien osara cortar la piel e investigar las áreas recónditas del cuerpo cometía un gran sacrilegio, pues este acto profanaba aquello creado a imagen y semejanza de Dios. Indagar el interior suponía resolver una de las grandes incógnitas, que no sólo contribuiría a avances científicos sino a transformar la concepción religiosa del cuerpo. Estos abismos interiores estaban muy ligados al alma y a su ubicación dentro del organismo, que va a ser una cuestión a debatir durante siglos; según Richard Sennet: «Hasta el siglo XVIII, los médicos cristianos discutieron acaloradamente dónde se asentaba el alma en el cuerpo, si el alma se comunicaba con el cuerpo a través del cerebro o del corazón, o si el cerebro y el corazón eran “órganos dobles”, que contenían tanto materia corporal como esencia espiritual» (1997: 275-276).

Como sabemos, el cuerpo idealizado, de actitudes controladas y posturas perfectas, retornó durante el Renacimiento. En esta época surgió la idea del individuo y, como señala José Miguel Cortés, «El cuerpo se nos aparece como una frontera frente a los otros, como un factor de singularidad e individualización» (1996: 29). La piel tersa, suave y blanca reapareció como sinónimo de pureza, atributo exclusivo de la nobleza y la aristocracia, mientras que la piel morena o matizada expresaba la imagen de la corrupción. En esta época empieza a fraguarse el pensamiento occidental en relación al color de la piel y su grado de luminosidad guiado por una convicción moral y racial; si bien aún no existían los medios para medir o constatar de modo científico tales características de la piel, igualmente se estipuló socialmente una «escala de valores», en cuya cúspide se situaba la piel blanca y en el último nivel la piel negra; claro está que una clasificación de este tipo ha servido en diferentes momentos históricos como instrumento racista y parámetro de marginación. Semejante tipo de exclusión también se puede extrapolar al tatuaje, pues en determinados círculos sociales occidentales una persona con el cuerpo completamente tatuado, es decir, con la piel oscurecida por los dibujos, pro-

voca un significativo rechazo social. En cierto modo, esta actitud responde al especial respeto que bajo la mirada occidental y etnocéntrica obtiene la piel humana, concebida como una superficie pura e incorruptible. Los excesivos tatuajes enturbiarían su aspecto immaculado activando un inaceptable mecanismo de corrupción, una visión que como observaremos más adelante ha estructurado la historia del tatuaje en Occidente.

Este tipo de control social y étnico también ejerció una importante presión simbólica a la hora de que se establecieran las medidas corporales, ya que a partir del siglo xv, en un intento de perfeccionamiento, el contorno corporal se transformó en objeto de medición, en una interrelación de secciones áureas. Una idea matemática que no sólo modificó la concepción del cuerpo sino que además constituyó uno de los ejes políticos de la sociedad occidental de la época, a tal punto que el ser humano creyó ser el centro del universo. Al mismo tiempo que resurgía la fisonomía de un cuerpo perfecto, en el ámbito urbano renacía un claro interés por exhibir una figura exultante de belleza y sensualidad, por consiguiente, el vestuario destinado hasta ese momento a disimular las formas corporales adaptó sus diseños en favor de este nuevo objeto de erotismo.

Paul Valéry destaca cuatro categorizaciones del cuerpo: 1) La primera clasificación corporal hace referencia a «mi cuerpo», un instrumento propio, que manipulamos y enseñamos al Otro; pero, según Valéry (en Feher, Naddaff y Tazi eds. 1991: 398), esa pertenencia no corresponde tanto al sujeto sino al cuerpo en sí mismo siendo el acontecimiento más importante e inestable, que establece con el mundo una relación de seducción y deseo; 2) La segunda referencia hace alusión al cuerpo que ven los demás, aquel reflejado por los espejos, representado por el arte; en definitiva, la imagen del cuerpo. Un cuerpo narcisista absorbido por su apariencia; 3) El tercer tipo de cuerpo detallado forma parte del pensamiento y únicamente se arriba a él mediante la medicina (Ibíd.: 400); 4) Por último, la cuarta división propone un cuerpo incognoscible en estrecha relación con el imaginario y el espíritu (Ibíd.: 400).

Basándonos en estas divisiones, la concepción del cuerpo en la época renacentista por un lado estaría asociada a la primera clasificación, precisamente porque a partir de este periodo cada individuo

exhibe abiertamente su cuerpo valiéndose de él como arma de seducción, pero conjuntamente va gestándose el estudio científico del cuerpo que engloba la tercera división propuesta por Valéry.

Paralelamente a ese cambio producido en el modelo corporal fueron sucediéndose diversos descubrimientos científicos y distintas conquistas territoriales llevados a cabo por países europeos. La confrontación con el indígena americano y con pueblos de África y Oceanía tuvo una importancia relevante en la idea y representación que hasta ese momento se tenía del cuerpo humano. Desde una mirada psicoanalítica lacaniana siempre *el Otro es el origen de un conflicto*. El encuentro con un cuerpo diferente provocó un gran impacto, un choque cultural, que afectó no sólo al campo visual sino también al ámbito social, económico y político.

Esta situación planteó un nuevo dilema existencial en Occidente, puesto que ya no ostentaba la condición de centro del universo y los habitantes del Viejo Mundo dejaron de ser los únicos: tanto ellos como la tierra donde vivían formaban parte de un sistema social y solar que establecía diferencias. Ante esta redefinición experimentada por Europa a partir del siglo XVI, las formas y los contornos corporales se desdibujaron y dejaron de corresponderse con un único patrón.

Este es un periodo trascendental en relación a la percepción y definición social del cuerpo y la piel, y en él se replantean todos los conceptos relativos al mundo simbólico presentes en los discursos sociales y políticos sobre el cuerpo, los cuales constituyen aspectos fundamentales del proceso de transculturación tanto en el ámbito social como cultural y artístico. Con la irrupción del Otro se reforzaron las diferencias y la simbolización de lo exótico, lo diferente, lo extraño, lo anormal o monstruoso, y hubo que replantear los cánones corporales; con todo, estos planteamientos aún sostendrán una mirada occidental y etnocéntrica hasta bien avanzado el siglo XX.

En su conjunto estas nuevas concepciones aportaron otras visiones del cuerpo y generaron dudas y debates.

David Le Breton analiza la percepción del cuerpo en el discurso publicitario a partir de la modernidad —una época que privilegia el sentido de la vista— y ofrece un marco bastante preciso del cambio simbólico que impregna a la nueva realidad corporal:

El humor, en la publicidad como en la vida, vuelve aceptables imágenes y palabras que provienen de lo íntimo, que fastidiarían si se las formulara de otra manera. Pero la necesidad de este rodeo para proteger el objeto o la conducta revelada muestra que el cuerpo sigue estando impregnado de sentidos y valores, sigue siendo un lugar simbólico al que la publicidad intenta expurgar. Habla, significativamente, de «tabúes» o de «prejuicios» cuando evoca los actos íntimos que normalmente se mantienen en la discreción. Finalmente, sostiene que afirma valores corporales y expone lo íntimo sin ninguna formalidad pero, sutilmente, borra lo que emana de lo orgánico; la «liberación» del cuerpo se hace bajo la égida de la higiene, de un distanciamiento de la «animalidad» del hombre: los olores, las secreciones, la edad, el cansancio están proscriptos (1995: 131-132).

Tal idea, gestada ya en tiempos modernos, prohibía y excluía del ámbito público los desechos corporales, pues justamente revelaban la vulnerabilidad y amoralidad del cuerpo. De alguna manera, representan aquello que Julia Kristeva (1998: 143) denomina en la actualidad los elementos abyectos del cuerpo: «Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, lo pensable» (Ibíd.: 7).

En consecuencia, durante la era moderna los orificios corporales van a merecer una especial atención por cuanto constituyen la conexión con un territorio inexplorado y exótico. Indudablemente, el hecho de estar asociados a la expulsión de fluidos (semen, orina, sangre menstrual, flujo vaginal, leche, saliva, etc.) y desechos (heces, vómitos) imprime mayor obscenidad a estos orificios. En parte, la consideración de los fluidos y desechos como elementos de contacto y «contagio» asociados a la sexualidad y la transmisión de enfermedades asevera esta interpretación. Como puntualiza Julia Kristeva, algunos orificios del cuerpo poseen un alto grado de contaminación:

Siempre en relación con los orificios corporales en tanto puntos de referencia que cortan-constituyen el territorio del cuerpo, los objetos contaminantes son esquemáticamente de dos tipos: excrementicio y menstrual. Pues las lágrimas y el esperma, aunque se relacionan con los bordes del cuerpo, no tienen valor de polución. El

excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte. Por el contrario, la sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual (Ibíd.: 96).

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, el ano y la vagina —como significantes— encarnan los orificios del cuerpo con mayor grado de simbología. Además, no debemos olvidar que la sangre menstrual posee un amplio poder contaminante, una creencia presente en la estructura mitológica de numerosos grupos étnicos que excluye a las mujeres de algunas actividades sociales y avala la prohibición de mantener relaciones sexuales durante la menstruación, un tabú que excusa al hombre y discrimina a la mujer.

En un cuerpo sin orificios no hay conexiones posibles, no hay pérdida, no hay peligros, en definitiva, no hay abismos. Naturalmente, un cuerpo sin conexiones simboliza un cuerpo muerto, por ello, los orificios únicamente pueden ser obturados desde la metáfora.

Según nuestra apreciación personal, los orificios corporales operan como significantes flotantes, basándonos en el planteamiento de Lévi-Strauss detallado por Eugenio Trías:

Se trataría de un peculiar significante con un valor indeterminado en cuanto a significación, que sobresaldría del marco acotado y delimitado de lo ya significado, es decir, de *lo conocido* o, cuando menos, apropiado por los usos mismos del lenguaje, o de lo que se tiene «a disposición» del lenguaje, señalando en una dirección que desbordaría o excedería ese coto. Tal coto es, sin duda, lo que aquí se llama el cerco del aparecer. Dicho significante conduciría al *logos* más allá de ese coto, en dirección a su mismo límite u horizonte, indicando, a través de la materialidad verbal del término (*mana, watasu, títgalo, awaky*, etcétera) un orden de realidades o de experiencias excedente respecto a la ley que rige dicho cerco del aparecer. Ese significante indicaría cierta línea de sombra y de flotación en relación con lo ya adquirido y apropiado (por el *logos*, pensar-decir). Y a través de esos términos

(*mana*, etc.) se sugeriría la experiencia de esa sombra. Tal significante sería un «significante flotante» (Lévi-Strauss), pues parecería bogar a lo largo de esa línea del horizonte, o flotar en la línea de fuga en la que se articulan y se encuentran, como en un genuino gozne o bisagra, el cerco del aparecer y el cerco hermético (1991: 507).

Orificios del cuerpo, signos flotantes, zonas de articulación. Metafóricamente «flotan» entre el interior y el exterior ocupando un espacio *liminal*² y, además, su significado social fluctúa según las épocas y culturas, que alteran su esencia simbólica e incluso los dotan de un sentido que excede las propias leyes funcionales y que les confiere una posición «mágica y extraordinaria».

En cuanto a la descomposición del cadáver, el proceso de putrefacción de los órganos disuelve la masa orgánica y drena los líquidos a través de los orificios corporales. En el Egipto faraónico el proceso de momificación de difuntos pertenecientes a familias de bajos recursos consistía primeramente en taponar los orificios del cuerpo, inyectar aceites y sumergir el cadáver durante 70 días en natrón; luego de este lapso, se quitaban los tapones y «se vaciaba el cuerpo» de los líquidos putrefactos. En el procedimiento de desintegración del cadáver, los orificios juegan un papel primordial, pues los insectos depositan ahí sus huevos y las larvas penetran al organismo, poniendo de manifiesto la vulnerabilidad del cuerpo.

En diversas culturas indígenas o aborígenes, el cuerpo constituía —y aún constituye— el origen y el fin de la existencia, el lugar que fusiona lo biológico y lo simbólico, lo deseado y lo prohibido, la

2. El antropólogo Arnold van Gennep analiza en 1960 las distintas etapas de los ritos de paso: «(...) ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad» (Turner 1988:101); en ellos destaca tres fases: «separación, margen (o *limen*, que en latín quiere decir “umbral”) y agregación» (Ibíd.:101). El antropólogo Victor Turner retoma estos planteos y denomina a la segunda etapa con el vocablo *liminal*: «(...) durante el período “liminal” intermedio, las características del sujeto ritual (el “pasajero”) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero (...)» (Ibíd.: 101). Aplicamos esta idea a la ubicación intermedia de los orificios corporales, que ocupan un área física y simbólica *liminal*, «entre» la interioridad y la exterioridad del cuerpo, perteneciendo simultáneamente a ambas zonas. En este sentido, esta noción se relaciona con el planteo de Jacques Derrida: «(...) el *himen* no es ni la confusión ni la distinción, ni la identidad ni la diferencia, ni la consumación ni la virginidad, ni el velo ni el desvelamiento, ni el adentro ni el afuera» (1976: 57). La fase *liminal* del proceso ritual y el concepto de *liminalidad* se desarrolla en el capítulo 2.

juventud y la vejez, lo profano y lo sagrado, la vida y la muerte. Por lo tanto, el cuerpo real siempre enlaza su estructura física y simbólica al cuerpo ritual, la piel representa la superficie que otorga significado a la vida, un cuerpo que habla a otros cuerpos, que habla a los dioses.

Para los pueblos indígenas o aborígenes el cuerpo encarna al primer objeto, el más cercano y vulnerable, un cuerpo que experimenta el dolor a través de los ritos de iniciación y purificación, rituales de paso donde la piel asume el lugar por excelencia de la representación.

En la actualidad, cuando estas culturas no occidentales hacen alusión al cuerpo no lo conciben como una instancia asocial, individual y única: hablamos de sociedades —como algunas de Melanesia— que construyen el cuerpo desde una perspectiva social y colectiva (Knauff, en Feher, Naddaff y Tazi eds. 1992: 201), visión que resulta clave frente a las enfermedades como afirma Bruce M. Knauff: «Cuando está enfermo, se examina el ámbito de las relaciones sociales y espirituales de la persona (...), se manipulan o se mejoran para curar o perfeccionar el cuerpo, porque es fortaleciéndose ellas como crece y madura el cuerpo» (Ibíd.: 203). Esta actitud ante la corporalidad mayoritariamente también resulta prioritaria en el esquema simbólico de las sociedades no occidentales en otras regiones.

Los análisis antropométricos, histológicos y orgánicos fueron dando respuesta a numerosos interrogantes acerca de los enigmas del cuerpo, pero conjuntamente reflejaron las diferencias entre las razas, algo que Occidente ha monopolizado en clave discriminatoria postulando la superioridad de la raza blanca y occidental. No obstante, esta perspectiva etnocéntrica ha sido cuestionada a medida que han surgido nuevos posicionamientos teóricos e ideológicos en torno a los conceptos de raza y etnia.

En cuanto a los avances científicos, en el siglo xvii, exactamente en 1628, William Harvey descubrió el sistema circulatorio sanguíneo y años más tarde Thomas Willis determinó el funcionamiento del sistema nervioso. Como comenta Richard Sennet, estos hallazgos fueron determinantes para el advenimiento de nuevas ideas: «De esta manera, los movimientos mecánicos del cuerpo, tanto los nerviosos como los de la sangre, indujeron una concepción más secular del cuerpo al cuestionar la antigua idea de que el alma (el *anima*) es la fuente de la energía vital» (1997: 278).

Este es un momento trascendente en el progreso hacia otro tipo de modelo corporal, la separación física y espiritual de los abismos interiores del cuerpo. Sin embargo, mientras ese interior iba abriéndose al conocimiento científico, la medicina constataba que los aspectos exteriores y ajenos a lo corpóreo, específicamente la vida social y la higiene urbana, indudablemente constituían un inminente peligro para la salud humana. En concreto, durante el siglo XVIII las revelaciones acerca de la circulación sanguínea proporcionadas por Harvey fueron aplicadas por el médico Ernest Platner a la experiencia ambiental del cuerpo; este investigador llegó a la conclusión de que el aire —al igual que la sangre— circulaba por el cuerpo, y que justamente la piel, al ser una membrana, canalizaba dicha circulación, y determinó asimismo que la suciedad impedía una correcta actividad orgánica en cuanto a este fenómeno (Sennet 1997: 280). Según Richard Sennet, tal concepción proporcionaba una secularización del término *impuro*: «La impureza significaba piel sucia en lugar de una tacha en el alma. La piel se hacía impura debido a la experiencia social más que a consecuencia de una falta moral» (Ibíd.: 280).

Justamente, esta nueva situación ocasionó un cambio substancial que Deleuze y Guattari han señalado: «Nuestras sociedades modernas, por el contrario, han procedido a una vasta privatización de los órganos, que corresponde a la descodificación de los flujos que se han vuelto abstractos. El primer órgano que fue privatizado, colocado fuera del campo social, fue el ano» (1995: 148); por ende, el ano —al que también podríamos designar como el primer orificio «civilizado»— se ubica en la mira de la higiene personal afectando la cotidianidad y las costumbres de la época. Como puntualiza Richard Sennet (1997: 281) a mediados del siglo XVIII la clase media utiliza papel higiénico y limpia a diario los orinales.

Este furor por la higiene íntima promovió la manufactura de nuevos retretes que suministraran mayor comodidad e intimidad: «La defecación se convirtió en una actividad privada en el siglo XIX —al contrario que un siglo antes—, cuando era habitual charlar con amigos mientras uno se sentaba en una *chaise-percé* bajo la cual había un orinal» (Ibíd.: 365). Como ya hemos indicado, este nuevo contexto denominado «la privatización de los orificios» también implicó a los orificios corporales que intervienen en la alimenta-

ción y la sexualidad; en consecuencia, bajo esta oclusión simbólica, el cuerpo en la sociedad decimonónica responde a la imagen de un cuerpo cerrado.

Otro progreso médico relevante, el descubrimiento de los rayos X, posibilitó la exploración interna del cuerpo con mayor exactitud. Al mismo tiempo, los avances ópticos y fotográficos influyeron notablemente en la percepción y representación corporal. Es importante constatar que en el siglo XIX, gracias al aporte de sucesivos datos científicos, la piel conquista un nuevo escalafón en el orden jerárquico corporal al dejar atrás su tradicional lugar de membrana protectora para ocupar un nuevo rango: el de órgano de mayor dimensión y peso en el cuerpo humano. (Entre los avances que determinan esta nueva consideración están, por ejemplo, las investigaciones sobre la transpiración efectuadas por Antoine Lavoisier en 1791, la presentación del tejido como la estructura básica de los órganos del cuerpo efectuada por Xavier Bichat en 1801, los estudios de Jean Alibert sobre enfermedades específicas de la piel en 1814, el acuñamiento de la palabra *dermatología* en el año 1836 o los cálculos sobre los cambios de la temperatura corporal analizados por Etienne Jules Marey en 1863. Catálogo Exposición *Identity and alterity – figures of the body 1895/1995...* 1995: 43.)

Definitivamente, el periodo histórico que abarca desde los siglos XVII al XIX despliega la tercera clasificación corporal establecida por Paul Valéry, es decir, el cuerpo como objeto de estudio y conocimiento. Por otra parte, el siglo XIX trajo un incuestionable avance con el surgimiento de la antropología y la invención de la fotografía (Ewing 1996: 15), a partir de cuya influencia los estudios antropométricos paulatinamente evolucionaron hacia otra dirección, que contemplaba la identidad social y cultural del individuo.

Ya a finales del siglo XIX la mirada se posa en un cuerpo ajeno a la medicina, cuya representación artística postula un cuerpo cargado de expresividad y contorsionado por sus propias emociones. Un cuerpo que se ajusta a la cuarta clasificación de Paul Valéry, un territorio inaprensible, creado exclusivamente en el imaginario.

Desde los albores del siglo XX, la fenomenología y, posteriormente, la sociología rigen y determinan al cuerpo. Igualmente, las teorías psicoanalíticas van a permitir la introspección del inconsciente y,

como comenta Silvia Reisfeld, van a explorar una particular visión de lo corpóreo:

Un denominador común entre estos variados enfoques (Freud: 1912-1913, 1923, 1932; Assoun: 1994, 1998; Françoise Dolto: 1986) y el psicoanálisis es el hecho de que desde nuestra disciplina el cuerpo también se presenta como un constructo. En efecto, partimos de la idea de un cuerpo erógeno o libidinal; no operamos con el cuerpo real biológico. El cuerpo así entendido es fundamentalmente portador de un símbolo (...) (2004: 42).

A esta simbolización se le suma una red de cuestiones:

No cabe duda de que el cuerpo ha pasado a ser un vehículo importante en la expresión de los actuales conflictos psíquicos, no sólo desde una vertiente francamente patológica (las afecciones psicósomáticas o los trastornos de la alimentación como la anorexia o bulimia), sino también a través del auge de prácticas que, como el tatuaje, posibilitan la canalización de una amplia gama de situaciones inconscientes (Ibíd.: 43).

Junto a estas disímiles concepciones, la construcción social, cultural y política del cuerpo incluye diversas fases y otros puntos de vista, como los prototipos corporales formulados por Jean Baudrillard (1980: 133-134), quien los reorganiza en función de cuatro paradigmas: el primero, basado en la medicina, dispone al cuerpo como cadáver; el segundo, asentado en la religión, propone el ideal del cuerpo como un animal instintivo y carnal; el tercero, estructurado según el sistema económico-político, presenta el cuerpo-robot como ideal asexual de máxima productividad, y, finalmente, el cuarto arquetipo, suscrito al sistema simbólico, plantea el cuerpo como maniquí.

Las modificaciones corporales a las que haremos referencia se hallan inmersas en un sinfín de razones que atañen a cada individuo —y particularmente a cada artista— y que exponen de qué manera concibe cada uno su personal «proyecto corporal» (Atkinson 2003: 25). En relación a este plan individual, Michael Atkinson desarrolla una división de las diferentes formas y técnicas de modificación corporal:

Transformation of the body may be achieved in a variety of ways: permanent or non-permanent forms of modification; disguising or removing elements from the body; hiding parts of the body or embellishing components of the body; or using technology to enhance one's capability for movement or perception. According to the physical invasiveness, purpose, and outward display of the body modification, body projects may be bracketed into four subcategories: camouflaging, extending, adapting, and redesigning.³

Estas categorías exploran el cuerpo desde una perspectiva distinta a la planteada por Jean Baudrillard, pero ambas se complementan y crean la base conceptual de las producciones artísticas contemporáneas que trabajan la piel como superficie simbólica; por consiguiente, estas clasificaciones favorecen el análisis de aquellas obras que retoman en su discurso poético la simbología de la pintura corporal y el tatuaje.

Todos los estilos de manipulación corporal se encuentran condicionados por el sistema de poder imperante en cada sociedad y cultura, aunque en el tema específico de los roles de género, los cánones occidentales aún tutelan de forma generalizada los modelos implicados en la construcción de la feminidad y la masculinidad. Como indica Michael Atkinson, esta problemática influye en el proyecto corporal occidental: «In this case, the established patriarchal order in a figuration creates a standard for body-modification practices that supports existing social relationships of power between men and women».⁴

Por supuesto, estas plurales concepciones en relación al cuerpo y la piel afloran en los planteamientos artísticos contemporáneos; en

3. «La transformación del cuerpo puede lograrse de varias maneras: formas de modificación permanentes o no permanentes; disimulando o quitando elementos del cuerpo; escondiendo partes del cuerpo o embelleciendo componentes del cuerpo; o usando la tecnología para realizar la capacidad de uno en el ámbito del movimiento y la percepción. Considerando hasta qué punto sean invasivos, su propósito y la apariencia exterior de la modificación del cuerpo, los proyectos corporales pueden ser catalogados dentro de cuatro subcategorías: camuflaje, extensión, adaptación y rediseño» (Ibíd.: 25).

4. «En este caso, el orden patriarcal establecido en una figuration crea un estándar para las prácticas de modificación corporal que sostiene las relaciones sociales de poder existentes entre hombres y mujeres» (Ibíd.: 250).

cierta medida, los mismos restablecen desde una mirada esencialmente occidental los discursos del arte forjados durante la década de los años 60 del siglo xx, cuando los artistas recurrieron sistemáticamente al uso del cuerpo como instrumento y protagonista de las acciones.

LA OTRA PIEL: SÍMBOLO DE CONEXIÓN E INSCRIPCIÓN

¿En qué circunstancias algunos conceptos sobre la piel se disponen en otro nivel de la interpretación? ¿Cómo podemos distanciarnos de la piel «orgánica» y confluír finalmente en esa «otra piel», que se transmuta en símbolo o vehículo de viaje? En definitiva, ¿cuándo la piel se convierte en instrumento ritual? Si nos atenemos a las apreciaciones de Paul Valéry (1988: 40), en tanto que la piel expresa lo más íntimo de un individuo, ¿por qué querríamos modificar su aspecto, textura, color o traspasar su superficie?

En primer lugar, cabe destacar que la piel no representa en realidad una frontera física, un límite o una valla, pues no obtura el flujo entre el interior y el exterior del cuerpo, aunque sí es cierto que recubre y define los contornos corporales, su porosidad posibilita la eliminación de sustancias tóxicas y la absorción de otras necesarias para la existencia. Entonces, deberíamos referirnos a la piel en términos de membrana, es decir, como elemento de conexión, una valoración ya argumentada por Ernest Platner en el siglo xviii. El filósofo Maurice Merleau Ponty (1957: 183-227), centrándose en los preceptos de la fenomenología, afirmó que no tenemos un cuerpo sino que «somos cuerpo», en tanto que percibimos el mundo a través de él, en tanto que nos distanciamos del saber objetivo para sumergirnos en las vivencias del cuerpo. Del mismo modo, desde un punto de vista biológico podríamos decir que «somos piel», pues, sin la sujeción y protección que esta ejerce sobre el organismo, el ser humano sufriría una infección masiva que le provocaría la muerte.

En segundo lugar, resulta evidente que la piel representa la zona erógena por excelencia, un especial centro de seducción simultáneamente erigido en superficie de poder social y político mediante la manipulación de su constitución física y su proyección psíquica. Es aquí donde el tatuaje cobra importancia. Si tenemos en cuenta los