



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

**LA FIGURA DEL HÍBRIDO Y LA PINTURA DE JENNY SAVILLE.  
ANÁLISIS DE LA IDENTIDAD COMO PROBLEMÁTICA DE LA PINTURA  
CONTEMPORÁNEA**

TESIS

que para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales con orientación en  
Pintura presenta  
María de Lourdes Archundia Mata

Directora de tesis: Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo  
México D.F., Febrero 2009



E N A P  
ACADEMIA  
ESCUELA  
NACIONAL  
DE ARTES  
PLÁSTICAS

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes Visuales 



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Va mi agradecimiento –nunca suficiente- a Blanca Gutiérrez Galindo por su apoyo, generosidad y guía sin los cuales este trabajo no se habría consumado.

*To Amy C. Hammock, Ph.D. Candidate, for “the-almost-40”*

A Néstor y Bette por incluir su “marxismo” (à la Groucho) en la fabricación de híbridos

*And last but not least, 2B, 4B-ING(and BOING, and BOEING)*

*I have an interesting case.  
I'm treating two sets of Siamese twins with split personalities.  
I'm getting paid by eight people.\*  
--Leonard Zelig*

\*Tengo un caso muy interesante: estoy tratando a dos pares de siameses con desdoblamiento de personalidad. Ocho personas pagan por mis honorarios.

# ÍNDICE

Introducción	1
<b>PRIMERA PARTE</b>	
Yo, tú y el híbrido: el problema de la Identidad y su efecto en el arte contemporáneo	7
1.1 Breve revisión del concepto de Identidad	7
1.2 Identidad como proceso dicotómico. El otro y el sí mismo: Otredad e Identidad	12
1.3 Híbrido contemporáneo: algunas propuestas artísticas en la transición finisecular (siglos XX al XXI)	15
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
Yo soy tú: la hibridación en la pintura de Jenny Saville	50
2.1 El arte en los tiempos de Saatchi: El efecto <i>yBa</i>	50
2.2 El <i>hubris</i> del Híbrido o la certeza de la imprecisión	55
2.2.1 El exceso de la pintura: paisaje y territorio	59
2.2.2 La barbarie de la cultura o la Shelley de la pintura	71
2.2.3 <i>Contradictions, anxieties and dilemmas</i>	93
Conclusiones	103
Lista de imágenes	
Fuentes de consulta	

## INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la transformación de la identidad en la sociedad contemporánea y su incidencia en las prácticas artísticas actuales ha cobrado especial auge en los lindes del siglo veinte. La exploración del problema de la identidad como fenómeno mutante y difícil de precisar ha encontrado en las prácticas artísticas no tradicionales un fértil campo. La posición de la pintura, si embargo, no sólo esporádica en la escena artística contemporánea como en la reflexión sobre la identidad en la sociedad actual es detonante para alguien que se dedica a la pintura. Tras una puntual búsqueda, la elección de la obra de la pintora británica Jenny Saville resultó el pretexto y eje idóneos en el desarrollo de este trabajo que si bien no pretende abarcar toda la problemática sí propone un acercamiento al problema de modo gradual, de forma que la revisión de una noción general de identidad ofrezca las bases para comprender su consecuente relación con algunas prácticas del arte contemporáneo y posteriormente su acotamiento al terreno de la pintura, práctica, como se ha dicho ya, con frecuencia dispensada del compromiso ideológico, la crítica social y la mezcla o hibridación. Habrá de reconocerse cómo esta mixtura deviene precisamente en la figura del híbrido y cómo este concepto es adoptado y adaptado a las prácticas artísticas contemporáneas incluyendo la pintura.

Para tal fin, se ha optado por realizar una breve revisión del devenir del arte contemporáneo de modo que pueda insertársele en su contexto social lo cual exige un recorrido simultáneo del mismo. Dicha revisión procura presentar un panorama general pero conciso; asimismo, ha de proponerse la exploración del problema de la identidad evidenciando su transformación sobre todo de un concepto inmóvil y predeterminado a una forma siempre cambiante y en constante movimiento. La relación entre el arte contemporáneo y de la identidad como problema de éste anticiparán el estudio más a fondo del trabajo de Jenny Saville. A través de esta investigación se reconoce que el análisis de la identidad contemporánea exige de la figura del híbrido como epítome de la misma y que esta figura permite además su comparación con la propia hibridación que caracteriza al arte contemporáneo. El híbrido, entonces, funcionará de parámetro y guía para el problema aquí observado y para el análisis de la producción y modos de operar de la pintora en cuestión. Es importante mencionar que una intención principal de este trabajo es redirigir la atención a la pintura como medio que aborda problemáticas hasta ahora casi exclusivas de prácticas artísticas diferentes como el *performance* o la

fotografía. El acercamiento al trabajo de la artista Jenny Saville fungirá del ejemplo idóneo para la revisión de la hibridación a diferentes niveles en la pintura figurativa contemporánea. La elección de esta artista responde asimismo a la necesidad de hacer un aporte al escaso material encontrado sobre el estudio de obra pictórica figurativa contemporánea abordando problemáticas como la identidad y la hibridación.

En la primera parte del presente trabajo se aborda, de manera general, la relación entre identidad y arte contemporáneo desde una revisión que permite entablar paralelismos entre el desarrollo de uno y otro concepto hasta su común desenlace en la hibridación. A partir de la Segunda Guerra Mundial, los cambios en las dinámicas del mundo han seguido un derrotero donde la primacía de la nación norteamericana y del capitalismo como modelo económico dominante es inexorable. La influencia de este viraje en el terreno del arte es palpable no sólo en el desplazamiento del centro artístico del mundo que otrora ostentara París hacia la ciudad de Nueva York, como en la emergencia de movimientos artísticos de raíz absolutamente norteamericana. En un devenir decidido desde una visión de índole más bien patriarcal, el surgimiento de posturas que se opusieran a la perpetuación de ciertos valores anquilosados (la exclusividad, por ejemplo, de la presencia masculina en la institución del arte; desde la historia del arte hasta la inclusión en museos y galerías) era un fenómeno inevitable. La incidencia del trabajo de ciertas minorías durante las décadas de los sesenta y los setenta, entre ellas el activismo feminista, repercutió en la necesidad de repensar desde las prácticas y los medios artísticos hasta las instituciones de arte de manera que éstas se ajustaran a un modelo más incluyente.

Esta inscripción en el arte contemporáneo del discurso de las minorías, enfatizó la necesidad de ahondar en una investigación más concienzuda de la problemática de la identidad, pues ésta ya no podía desarrollarse en un yermo que se presumiera de antemano inmutable y único, la proliferación de otras voces alternativas demandaban una revisión de la diferencia. Por otro lado, las propias condiciones inherentes a la etapa tardía del capitalismo, exigen la transición de una identidad única a una múltiple, acorde a la fragmentación de la sociedad actual. La determinante influencia de los medios de comunicación y la cultura de consumo en general en dicha fragmentación imposibilitan la noción de una identidad incorruptible y propician, en cambio, la convergencia y tensión de variaciones de la identidad en un mismo sujeto. Como Kenneth J. Gergen, ha dado en denominar a esta condición actual del individuo, el

término multifrenia<sup>1</sup> –lo que, por otro lado, Fredric Jameson designa como esquizofrenia<sup>2</sup>- puede ciertamente describir dicha multiplicidad en las categorías de la identidad contemporánea.

Las identidades se fragmentan en categorías que por separado pueden perfilarnos en un aspecto de nuestra vida pero éste no es el único que detentamos, sino que es precisamente el entrecruzamiento de contingencias lo que demanda la proliferación de más de una identidad (identidad, nacional, de género, étnica, cultural...) en un mismo sujeto y momento; además no sólo la convivencia como la mezcla de éstas es lo que delimita transitoriamente al individuo. Homi Bhabha se refiere a la condición de la identidad en una era de migraciones y desplazamientos continuos, como hibridación, ubicándola espacialmente en el intersticio, el lugar del nómada o el no-lugar.<sup>3</sup>

Aunque la división maniquea en opuestos absolutos tiene una larga tradición en Occidente, la amalgama de situaciones y condiciones apenas mencionada, ha devenido asimismo en la matización de los extremos y en el interés por la amplia gama de circunstancias intermedias que ya no pueden ignorarse. Ciertamente, la procuración de antagonismos en la cimentación del poder es estrategia efectiva, no obstante, después del fortalecimiento de la figura del Otro durante la Guerra Fría, el momento conocido como poscolonización urge de un entendimiento de las diferencias más que de un antagonista inminente y absoluto. El quehacer artístico no puede deslindarse de su injerencia en la traducción y asimilación de estos nuevos comportamientos. Durante la década de los noventa, como respuesta al recrudescimiento del conservadurismo de los años ochenta, las prácticas artísticas se hacen de modos de operar semejantes a los del contexto que habitan. La recuperación del pasado cuestionando la idea de progreso lineal del modernismo, la implementación del pastiche y formas híbridas que desafíen la pureza moderna, los entrecruzamientos de disciplinas y discursos son parte de los nuevos comportamientos artísticos gestados desde los sesenta que habrán de persistir, ajustados a sus contextos, durante los noventa y hasta nuestros días.

La problemática de la identidad en la actualidad reviste, como se ha visto, una figura mutable y heterogénea, que puede condensarse en el híbrido. El híbrido funge

---

<sup>1</sup> Véase Kenneth J. Gergen, *El Yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992.

<sup>2</sup> Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, 2ª. ed., Madrid, Trotta, 1998

<sup>3</sup> Homi Bhabha, *The location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994.

como la forma y estrategia no sólo de la identidad contemporánea como de las prácticas artísticas actuales. La correlación existente entre las hibridaciones de ambos –la identidad y el arte- justifica la incidencia de la identidad híbrida en las reflexiones y problemáticas abordadas por los artistas contemporáneos.

Puede mencionarse entre dichos artistas, cuyas estrategias corresponden a lo arriba mencionado, en donde el objeto de su investigación se sustrae casi exclusivamente a la problemática de la identidad y cuyos modos de operar se identifican con la hibridación a Cindy Sherman (Estados Unidos, 1954), Ana Mendieta (Cuba 1948, Estados Unidos, 1985), Yasumasa Morimura (Japón, 1951), Joel-Peter Witkin (Estados Unidos, 1939), Orlan (Francia, 1947), Guillermo Gómez-Peña (México, 1955). Artistas elegidos para configurar el panorama general de artistas contemporáneos que permita distinguir los rasgos más distintivos de las prácticas artísticas recientes dedicadas a la revisión de la problemática de la identidad entendida como híbrido. La selección de estos artistas y no otros responde, además, a la necesidad de plantear un espectro más amplio y diverso que incluyera artistas y reflexiones con diferentes antecedentes y contextos. Además se eligieron estos artistas por compartir varios puntos de contacto con la obra de Jenny Saville.

No obstante su diversificación, como puede analizarse al detenerse de forma muy sucinta en las propuestas de cada uno de estos artistas, la presencia de semejanzas entre el trabajo de uno y otro, es frecuente. Asimismo, el predominio de prácticas como el *performance* y la fotografía pareciera abrir una de las discusiones centrales de este proyecto: ¿es exclusividad de estas formas el discurso sobre la identidad? ¿Puede desarrollarse un proyecto pictórico figurativo coherente con las demandas de su entorno que aborde de manera efectiva la problemática de la identidad sin dirimirse en la mera ilustración o diluirse en la lógica pictórica?

El estudio más formal y detenido del trabajo de Jenny Saville (Reino Unido, 1970), pintora contemporánea figurativa, en la segunda parte, cuyo problema plástico está estrechamente relacionado con la identidad pretende sentar las bases para reconocer la viabilidad de abordar un problema habitualmente resuelto desde prácticas diferentes a la pintura con medios pictóricos.

El trabajo de Jenny Saville aborda la hibridación a diferentes niveles. Entre los que puede destacarse: la mezcla de medios, de estrategias, el tránsito continuo de posturas (moderna-posmoderna), de géneros (masculino-femenino)...todo en un medio que, desde una perspectiva moderna a la que Saville se adhiere con frecuencia,

generalmente no admite la heterogeneidad. Lo intrincado de su obra justifica la relevancia de elegir su pintura para la exploración del problema de la identidad contemporánea entendida como hibridación en la pintura.

Jenny Saville es una artista británica nacida en 1970. Ambos factores –el lugar y el tiempo- son destacables pues determinan de forma evidente su obra. El triunfo posmoderno de reunir alta con baja cultura, por ejemplo, se cocina precisamente durante las décadas que Saville ha experimentado a lo largo de su vida. La elección de la pintura como medio en la obra de Saville también encuentra justificación en su origen inglés. Sobran los ejemplos de pintura figurativa inglesa en la historia del arte, pero sobre todo no puede soslayarse la trascendencia de pintores como Lucian Freud, Frank Auerbach y Francis Bacon en el regreso de la pintura a la escena artística después del receso que presumía su “muerte”.

La decisión de pintar figurativamente proviene, como se ha dicho, de la herencia británica, mientras que el empleo de formatos monumentales hace eco, primero de los formatos que devolvieron a la pintura en la década de los ochenta y, segundo, de la pintura moderna norteamericana. Tan sólo una de las estrategias de Saville para conciliar arte moderno con posmoderno.

La presencia de Saville en el arte contemporáneo es enmarcada por su inclusión en el fenómeno llamado *yBa* (Jóvenes artistas británicos, por sus siglas en inglés) que ha representado uno de los momentos clave del arte en las recientes décadas. Suceso impulsado por el coleccionista Charles Saatchi, trasciende sobre todo por la posición que la burguesía continúa tomando como regidora en el mercado del devenir del arte. Asimismo, las propuestas de los *yBa* enfrentan al espectador a piezas que presuntamente pueden ser decodificadas de forma más accesible. La insistencia en conciliar alta cultura con cultura de masas era consecuencia lógica y pretexto del surgimiento del arte joven británico.

La atmósfera conservadora que dirigía la presencia de Margaret Thatcher dio origen a fenómenos que exaltaban la cultura popular, remanso de las poblaciones clasemediera y trabajadora. El surgimiento del *punk* y las cualidades que lo definen influyen en el contexto británico de los setenta y ochenta y es evidente en la obra de los *yBa*, incluyendo a Saville. Entre los intereses que están en deuda con el *punk* y que se subsumen a la obra de Saville pueden mencionarse: la influencia de los *mass media*, la heterogeneidad, la androginia, la emergencia del *rock* y *pop star*, el culto a géneros

como la ciencia ficción y el horror y las consecuentes referencias al cine y a la literatura de estos mismos géneros.

Asimismo, en la pintura de Saville pueden reconocerse características específicas que servirán de guía en el análisis de su obra y su relación con la hibridación. Entre ellas habrá de destacarse: el exceso en sus manifestaciones de monumentalidad y monstruosidad –entendida ésta última también por su condición de *outsider* y por su heterogeneidad-, lo femenino, el paisaje, el barroco, lo transgénero, la transición y la fragmentación. A partir de estos conceptos y su interrelación con el contexto artístico, social y cultural de Saville, arriba esbozado, se han analizado las siguientes obras: *Branded*, *Hybrid*, *Hyphen*, *Ruben's Flap*, *Matrix* y *Passage*. Dichos análisis justifican a diferentes niveles la presencia del híbrido en la pintura de la artista británica.

# PRIMERA PARTE. YO, TÚ Y EL HÍBRIDO: EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD Y SU EFECTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

## 1.1 Breve revisión del concepto de identidad.

La palabra identidad -del latín *Identitas, átis* y este de *idem*, lo mismo-, según la define el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es la cualidad de idéntico, los rasgos que singularizan a un individuo o comunidad y lo vuelven consciente de dichas particularidades que lo hacen ser sí mismo pero diferente del resto. Es también un término usado en matemáticas para designar a la *igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables*.<sup>4</sup>

La propia etimología de la palabra, se ha visto, remite a la semejanza, y ésta a la posibilidad de establecer una relación de equivalencias entre al menos dos elementos. Relación que puede derivar en igualdad o en diferencia, como lo establece Martin Heidegger empleando la fórmula del principio ontológico de identidad ( $A=A$ ) como sigue:

Según una fórmula usual, el principio de identidad reza así:  $A=A$ . Se considera este principio como la suprema ley del pensar [...] La fórmula menciona la igualdad de A y A. Para una igualdad se requieren al menos dos términos. Un A es igual a otro.<sup>5</sup>

Ya Heidegger nos advierte que dicha igualdad no es modo alguno una tautología, pues esta no necesitaría de un segundo término para enunciarse, una igualdad, en cambio, si lo requiere:

[...] la fórmula  $A=A$  habla de igualdad. No nombra a A como lo mismo [...] A es A esto es cada A es el mismo lo mismo [...] cada A mismo es consigo mismo lo mismo. En la mismidad yace la relación del "con", esto es, una mediación [...] una síntesis: la unión en una unidad. Este es el motivo por el que la identidad

---

<sup>4</sup> *Diccionario de la Lengua Española*. 22a. ed., Madrid, Calpe, 2001.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 61.

aparece a lo largo de la historia del pensamiento occidental con el carácter de unidad.<sup>6</sup>

Hasta ahora, se hace imperiosa la asociación a la noción de identidad, vocablos como mismidad y unidad. Extrapolada a escala social, la identidad es efectivamente aquéllo que se asigna como convención al individuo para caracterizarlo y distinguirlo de los demás, aquéllo que lo hace ser sí mismo y por consecuencia erigir la figura del “Otro” cuya continua comparación afirme su mismidad. Toda convención implicará un consenso, una comparación, la intervención dialógica entre un uno y un otro; por lo tanto, puede definirse a la identidad como una construcción social o “[...un] constructo simbólico, que se elabora por tanto culturalmente –y la memoria es decisiva en los cauces narrativos por los que se construye-, con muy variados ingredientes, que van desde los datos de la realidad fáctica de las personas y grupos que se ‘identifican’ hasta las ‘ilusiones’ e ideales que a dicha realidad se sobreponen.”<sup>7</sup> . Como concepto social, la identidad es además atribuida a un orden inmutable, se considera un absoluto *a priori* y, sobre todo, único.

Sin embargo, si la identidad es una construcción de la cultura, es entonces un concepto relativo que, dependiendo de quien lo emita y justifique y cuando ocurra, ejercerá determinada influencia en la realidad social y particular de los individuos. La noción de identidad será igualmente modelada y mutable, ajustándose a las exigencias de la cultura que la enuncie. Dado que el concepto de identidad es frecuentemente asociado con el concepto del yo, esta comparación puede prevenirnos de su origen occidental, de su consecuente hegemonía sobre el mundo y de su pretendida unicidad como cualidad inherente. La identidad, entonces, decidida en Occidente, da origen a la inclusión y a su efecto paralelo: la exclusión.

La asociación del concepto del yo con el de la identidad apoya esta idea de poder excluyente. El yo se le ha definido por tradición como la persona con conciencia de sí misma y que es objeto de pensamiento. Basándose en esa definición de yo, éste sugiere ser el agente activo que regula al mundo desde su interior. Es selectivo a partir de lo que conoce, por lo tanto, aquéllo que no forma parte de él es descartado. Si la

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>7</sup> Gómez García, Pedro (coord.), *Las ilusiones de la identidad*, Madrid, Cátedra col. Fronesis, 2000 p. 59.

identidad es aquéllo que perfila a la persona adjudicándole atributos particulares, la identidad define al yo y éste al otro. Parménides dice que el ser tiene su lugar en la identidad, es decir, tiene lugar en sí mismo, según refiere Heidegger.<sup>8</sup>

Si la modernidad ponderó la razón y la confianza en la tecnología como vehículo del progreso, un progreso de avance lineal hacia el futuro, la unicidad de la identidad del individuo era asimismo demanda congruente con el contexto moderno. La posmodernidad, en cambio, obedece a un movimiento ya no lineal sino de incesantes revisitaciones en el tiempo y el espacio, de irrupciones y discontinuidad. Como dice Jean-François Lyotard sobre Jürgen Habermas y el fracaso de la modernidad: “Jurgen Habermas [...] piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes [...]”<sup>9</sup>. En la posmodernidad las relaciones sociales pueden designarse como origen de estos fragmentos o especializaciones que moldean la identidad, ésta deja de ser auténtica, única, original y autónoma. Ya no hay sitio para el racionalismo de la modernidad, la fe en la individualidad, ni la verdad cartesiana (si acaso para su variación a lo Barbara Kruger: *compro, luego existo*), tampoco para la singularidad.

Si, como dice Jameson<sup>10</sup>, la realidad se percibe fragmentada y por lo tanto abarcar la totalidad es empresa imposible, ésta –la realidad contemporánea- introduce una dinámica de la dispersión en fragmentos en la propia noción de la identidad.<sup>11</sup> Ya no única ni inmutable, sino fracturada y transitoria. *Zelig* (1983) de Woody Allen podría mencionarse como útil ejemplo al respecto. Tan sólo el hecho de que sea un producto de la cultura de masas el que sirva de síntoma de la cultura ya revela la oportunidad de traer a cuentas dicho filme en esta breve visitación al posmodernismo y sus nexos con la identidad. La primera intención formal (pues tal vez su original detonador sea la vivisección de la cultura contemporánea) de Allen es la reinterpretación y cruce de los géneros, *Zelig* es tratado al modo de un documental aunque en realidad no lo es, sólo lo simula; recupera, como lo hace el documental, tomas de otras filmaciones y las

---

<sup>8</sup> Véase Martin Heidegger, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)* 3a. ed. Barcelona, Gedisa, 1994, p.12.

<sup>10</sup> Fredric Jameson, *Op. cit.*

<sup>11</sup> Si bien el propio Jameson advierte sobre las limitaciones del término fragmentación pues ésta presupone una totalidad previa y no el surgimiento de lo múltiple y las especializaciones como caracteriza a la posmodernidad, aun es útil el empleo de la noción de fragmentación. Al respecto véase *Ibid.* p. 294.

reinserta pervirtiendo su sentido y creando la tensión entre la realidad del documental y la ficción de la comedia, el trabajo de dicho filme es en buena medida de edición y no de producción. Es un ejemplo asimismo de la relevancia de la cultura de masas -en particular de la cultura hegemónica, la occidental norteamericana- en el seno de la propia cultura en general. *Zelig* acierta al erigirse como indicador de una época y valerse de los medios y modos que ésta le ofrece: que sea un producto masivo el que sirva de arquetipo de la cultura, que revele a la sociedad de consumo, que apele al simulacro, al pastiche y a la postproducción, que su eje temático sea la maleabilidad de la identidad a través de la exposición de la camaleónica personalidad de Leonard Zelig o, puesto en términos más eufemistas, su alta capacidad de empatía con el otro, a grado tal de transformarse él mismo en el otro en turno.

Lo mismo que *Zelig*, la sociedad contemporánea ha experimentado transformaciones en su definición, en este negociar diferencias, las fronteras han perdido ortodoxia y ganado flexibilidad. El desplazamiento de los centros (aunque aún predomine la dirección del mundo desde Estados Unidos y Europa occidental como los ejes regidores) exige no sólo la reafirmación de la identidad local como la apropiación de nuevas formas de autodefinición. Ya no hay un lugar específico como un tránsito; en términos espaciales, el sujeto contemporáneo habita en el intersticio. Homi Bahbah ha aportado no sólo el término hibridación para caracterizar al fenómeno de la identidad contemporánea, sino que también ha situado en el lugar del intersticio la expresión de la identidad <sup>12</sup>. Además del intersticio –o *in between* al que también hace referencia Bahbah-, este autor nos sugiere que la construcción de identidades hoy en día se da a partir de negociaciones. Si negociar se entiende como la conciliación de las diferencias, el reconocimiento de una identidad en la actualidad, por lo tanto, podría definirse como un proceso activo no sólo de reconciliaciones como de apropiaciones y renunciaciones (de culturas, religiones, lenguas).

Aunque el término hibridación aún provoque cierta desconfianza por su inevitable asociación a las ciencias biológicas de las que se retoma, su efectividad en la descripción de fenómenos y dispositivos culturales es evidente, como defiende Néstor

---

<sup>12</sup> Véase Homi Bhabha, *Op. cit.*

García Canclini<sup>13</sup> al recomendar que no es la primera vez que las ciencias sociales hacen uso de la jerga científica y que la incorporación de términos de otras áreas sólo puede enriquecer y facilitar el manejo del objeto de estudio.

Sea en la hibridación genética, social o artística, todo proceso de hibridación, como desafío a una pureza, relativiza; en el caso de la identidad, la hibridación la hace dependiente y consecuencia de las interacciones entre los individuos y el medio. La identidad deja de ser un fenómeno estático, uniforme, para distinguirse aún como constructo social pero siempre heterogéneo y sujeto al consenso social. Kenneth J. Gergen habla de la saturación del yo (por los medios de comunicación y las relaciones humanas a través de éstos) como causa de dicha escisión. Para él ya no hay lugar para la existencia de rasgos fijos que definan a la persona, la identidad no es una sino varias confluyendo simultáneas en un mismo sujeto, manifestadas según el medio que las exija y cómo las exija, provocando lo que él denomina un estado de multifrenia.<sup>14</sup> Si, como se mencionó en líneas anteriores, la identidad como construcción de la cultura es *per se* relativa y sujeta a las dinámicas de ésta –la cultura-, la noción de identidad no puede ser concebida como un constructo imperturbable.

Dichos ajustes en la identidad demandan también la reestructura completa de otros sistemas de la cultura incluyendo a la tradición. La reconfiguración de ésta a través del reconocimiento y apropiación de las diferencias puede poner en crisis órdenes para reinstaurar aquéllos que mejor se ajusten a una realidad configurada desde la migración y la diferencia. Lo cual equivaldría a reinventar un pasado, -diferente al dominante- conformado por versiones particulares que en buena medida recuerdan al pastiche (otra forma contemporánea). Esta atomización que caracteriza al caos alcanzado por un sistema puede asimismo augurar la recuperación o restablecimiento de cierto orden o, mejor aún, su incorporación como dinámica corriente de un orden posmoderno.

---

<sup>13</sup> Néstor García Canclini, *La globalización ¿productora de culturas híbridas?*, documento PDF, [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html).

<sup>14</sup> Véase Kenneth J. Gergen, *Op. cit.*

## 1.2 Identidad como proceso dicotómico. El otro y el sí mismo: otredad e identidad.

Platón relata en el Banquete, cómo Zeus -cabeza de los dioses olímpicos- creó a los seres humanos. Como constante en la cosmogonía de diversas culturas antiguas, varios ensayos en materiales y formas antecedieron al producto que finalmente satisfizo las expectativas de los demiurgos. En el Banquete, Platón refiere cómo fue creado el antecedente circular de los humanos excepto que en aras de perseguir la perfección dichos seres existirían en duplicado y su morfología, además de redonda, dependería de dicha duplicidad. Dice Platón:

[...] el aspecto que a la vista presentaba cada hombre era, en total, redondo, con espaldas y pechos dispuestos en círculo, con cuatro manos, con dos rostros perfectamente iguales sobre un solo cuello circular, una sola cabeza sobre ambos y opuestos rostros, cuatro orejas, dos vergüenzas y todo lo demás a tenor y por semejanza con lo dicho<sup>15</sup>

Seres de dos cuerpos en uno tenían los griegos por primigenios ancestros. Dos pares de piernas, lo mismo para los brazos, dos cabezas y dos géneros que en realidad abrían la posibilidad a tres combinaciones en un solo cuerpo: dos géneros femeninos, dos masculinos o ambos. Sin embargo, una vez que Zeus comprobó la superioridad y potencial amenaza que estos entes dobles representaban para su autoridad, decidió dividir a su creación en dos. Platón es también quien escinde al sujeto entre el mundo de las Ideas y el mundo material, alma y cuerpo conviviendo en la oposición.

La apreciación del mundo en dicotomías tiene una historia larga, se ha visto. Más específicamente, los fundamentos de la cultura occidental son ciertamente aquellos que se basan en las polaridades y, sobre todo, en la confianza puesta en la autonomía del individuo contra la amenaza de la incertidumbre del otro. Durante la Guerra Fría, por ejemplo, fortalecer la figura del otro intimidante era imperioso argumento como efectiva estrategia para la división del mundo en bloques que forzaran la inclinación por uno u otro bando y la adhesión, por supuesto, al más fuerte. Dicha categorización de absolutos oponiéndose ha preservado en buena medida el orden, sin embargo, ¿es

---

<sup>15</sup> Platón, *Diálogos. Fedon, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredas, 1997, p. 282.

posible hoy en día hablar de dicotomías? ¿Podemos aún adjudicarle a la identidad la singularidad como uno de sus rasgos constitutivos y la alteridad u otredad como su antagonista eterno?

Como se ha visto, la identidad como condición es relativa y transitoria, compuesta de múltiples categorías que se adaptan continuamente a las exigencias del entorno que las moldea. Dicho entorno está conformado por las relaciones y la mutabilidad constante inherente a dichas relaciones. La unicidad queda entonces de antemano descartada, con ella la singularidad y si pensamos en que la convergencia de diferentes categorías de la identidad da forma a la noción actual de identidad, la figura del Otro está también en cuestionamiento. Precisamente ese carácter transitorio de la identidad es lo que impide el antagonismo con otro absoluto; en ese continuo ir y venir, los extremos son recorridos y reconciliados. Se habla, entonces, con frecuencia de que el otro está en uno mismo y viceversa, que no hay conflicto por abolir. Como Julia Kristeva propone, cada quien lleva al extranjero (la figura del otro) en sí mismo, situación que imposibilita la existencia del otro: “El *encuentro* equilibra el error. Es el cruce de dos alteridades [...]. El encuentro que es un reconocimiento recíproco, debe su dicha al hecho de ser provisional, y los conflictos lo desgarrarían si tuviera que prolongarse”.<sup>16</sup>

Si acaso hay polarizaciones que destacar en la identidad contemporánea estas serán sobre todo aquellas que tienen que ver con las oposiciones entre modernidad y posmodernidad. Y si reconocemos que esta última no es tanto la ruptura con lo anterior como una consecuencia de la propia modernidad, no hay entonces antagonismos ni conflicto que enfrentar, simplemente especificidades en continuo movimiento en el devenir histórico a las que ajustarse. Lo binario existiría más como paralelismo que como confrontación. La noción de identidad presupone siempre la existencia del otro que lo define como tal, sin embargo, ese otro intercambia el papel del hegemónico y de la periferia continuamente. El problema de la identidad en la actualidad se orienta más a su proceso de legitimación que de enfrentamiento, a un reconocimiento de la diferencia.

El problema, sin embargo, de evidenciar la diferencia e incluirla en parte importante de los discursos de los artistas de minorías, deriva en el enfrentamiento con

---

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza Janes y editores, 1991, pp. 19-20.

el sistema hegemónico y la asimilación por éste de dichas prácticas periféricas. Occidente, entonces, devuelve el discurso de la diferencia transformado en exotismo y nuevamente en subcategoría del arte oficial. Una estrategia frecuente por parte de los artistas que ven excluido su trabajo en la supuesta inclusión del exotismo es precisamente adherirse a éste y aceptar la clasificación, revirtiendo la intención primera de denunciar un sistema que los segrega para incorporarse a él nuevamente desde la periferia. Dice Jean Fisher al respecto:

Que los críticos europeos, con poca experiencia en otras culturas, asuman que están calificados para hacer tales afirmaciones es un problema que aún no está debidamente señalado. Tales actitudes son un lugar común: por un lado, la edificación de una pantalla exótica y marginal a través de la que el trabajo de los "no-europeos" se lee, distraendo de sus preocupaciones estéticas particulares y, por el otro lado, una ignorancia sobre la diversidad moderna que cada quien inflige de manera diferente por medio de sus contextos específicos de culturas fuera de las metrópolis del norte.<sup>17</sup>

[...]Al mismo tiempo, por razones de supervivencia económica y artística, los artistas negros y no-europeos tienen que adjudicarse la promoción a través de signos comercializados de etnicidad lo cual alimenta la complicidad que tiene occidente con el deseo por el otro exótico, contra el que puede comparar su propia superioridad.<sup>18</sup>

La problemática, entonces, de la diferencia en arte se replantea como una continua circulación de posiciones que se asocian inevitablemente a actitudes de índole más bien político. De la puesta en crisis de un sistema, a la reconfiguración de alternativas de ese sistema, a la asimilación en los propios términos de dicho sistema de la crítica original. Pese a la oscilación antes descrita, que por breve pareciera tratarse sólo de un ciclo inocuo, el interés en cuestiones de identidad y diferencia en los

---

<sup>17</sup> "That European critics, with little experience of other cultures, assume they are qualified to make such assertions is a problem yet to be addressed. Such attitudes are commonplace: on the one hand, the erection of an exoticizing/marginalizing screen through which the work of the non-European is "read", distracting attention away from its particular aesthetic concerns; and, on the other, an ignorance of the diversity of modernism each inflected differently through the specific contexts of cultures outside the northern metropolises." La traducción es mía. Las traducciones de notas y otros textos en inglés que siguen a continuación son mías a menos que se indique lo contrario. Jean Fisher, "The Syncretic Turn. Cross Cultural Practices in the Age of Multiculturalism" en Kocur & Leung (eds.) *Theory in Contemporary Art since 1985*, UK, Blackwell Publishing Ltd., 2005 p. 233.

<sup>18</sup> "[...]at the same time, for reasons of artistic and economic survival, black and non-European artists have to acquiesce promotion through the commodified signs of ethnicity, which renders the complicity with the Western desire for the exotic other, against which it can measure its own superiority." *Ibidem*, p. 235.

discursos del arte y sobre todo los logros de los comportamientos críticos en general en el arte contemporáneo no pueden soslayarse, han abierto la posibilidad a rumbos muy fértiles en las prácticas artísticas de estas últimas décadas.

### 1.3 Híbrido contemporáneo: algunas propuestas artísticas en la transición finisecular (siglos XX al XXI)

Después de la Segunda Guerra Mundial, los cambios en la escena artística obedecieron a un vuelco de 180 grados. El cisma que implicó el desplazamiento del centro artístico del mundo, de Europa (Paris) a Estados Unidos (Nueva York), significó un rompimiento también en el devenir del arte. En aras de erigirse como la potencia del siglo XX, Estados Unidos aprovecha la crisis europea tras la Segunda Guerra Mundial, para hacerse del poder y desplazar el centro del mundo a su territorio. Para completar su hegemonía, la nación norteamericana urgía hacerse del dominio en todos los ámbitos, incluido el artístico, y para lograrlo no bastaba con enunciarlo, se requería de un movimiento artístico propio, absolutamente estadounidense y determinante de lo que a partir de ahí se conociera como arte. Ese movimiento sería el expresionismo abstracto y entre sus representantes se contaría la figura de Jackson Pollock, emblema del expresionismo abstracto, icono del naciente artista estadounidense, pero también pionero en aprovechar el apoyo de los medios para reforzar la construcción de la nueva efigie del artista americano.<sup>19</sup>

Cabe decir que en la segunda mitad del siglo veinte empezó también el respaldo en los medios de comunicación para la construcción de la realidad (baste recordar que la televisión se hizo popular en los años cuarenta), medio que facilitó la difusión de las ideas hegemónicas estadounidenses a grado tal que su intervención en la colonización ideológica es innegable como efectiva. Además de los valores atribuidos al nuevo arte estadounidense –sobre todo su carácter terminantemente masculino–, que a la par era la imagen que el propio país se interesaba por difundir, es decir, un arte vigoroso, impetuoso, fuerte, dinámico, eco de las propias cualidades del país que lo gestaba; había también una atmósfera conservadora en las artes encabezada por el crítico

---

<sup>19</sup> Véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990.

Clement Greenberg. La construcción de una potencia efectivamente demandaba de bases incorruptibles pero éstas a su vez desafiaban a todos los sectores que excluían y ese fue el nuevo principio pero también el anuncio de una segura puesta en crisis para el arte autónomo proclamado por Greenberg.

En *Vanguardia y Kitsch* (1939)<sup>20</sup>, Clement Greenberg arremete contra toda forma de banalización del arte, apela al arte regional como fuente de qué partir en la construcción de un arte propio pero no así a la masificación de la expresión cultural local. El *kitsch* como producto en serie que adopta ciertos rasgos de la cultura popular – los más triviales- es una amenaza a la pureza del arte. La distinción entre alta cultura y baja cultura es determinante en la postura de Greenberg. La creencia de un arte autónomo, puro y susceptible de calificarse con parámetros de calidad se erige como tamiz para distinguir entre arte genuino y cultura de masas. Huelga decir que como parte de este conservadurismo, todo el arte oficial, incluido el expresionismo abstracto, era un arte masculino y occidental –léase blanco-. La defensa a ultranza de los valores greenbergianos en arte así como esta primacía masculina en el ámbito artístico provocaría irremediabilmente a las generaciones siguientes.

El arte contemporáneo está definido por la mezcla de estrategias y medios. Vale acotar para los fines de este trabajo que la tan defendida pureza del medio a la que Clement Greenberg, Michael Fried y William Rubin consagraron sus esfuerzos fue puesta en crisis desde la pintura misma. Greenberg argumentaba como característica del arte moderno la adhesión al medio (la pintura) y a su auto referencia. Es decir, una obra moderna podía calificarse de tal, si cumplía con un estricto apego a una lógica interna, entendida ésta como pictórica y formal. El contenido de las obras modernas, según el ideal de Greenberg, estaba obligado a subsumirse a la lógica organizativa de la pintura así como a las cualidades del medio pictórico, en donde la rectangularidad y la bidimensión sobresalían.<sup>21</sup> Los pintores de las décadas subsecuentes al expresionismo abstracto resultaron no sólo epígonos de éste como sus críticos.

El primer artista que vale la pena mencionar por su capacidad de asimilar el expresionismo abstracto y sus conquistas en pintura para revocarlas desde la propia

---

<sup>20</sup> Clement Greenberg, "Avantgarde and Kitsch" en *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.

<sup>21</sup> *Idem.* p. 154.

pintura es Frank Stella. Este pintor, a finales de los cincuenta, se destacó de entre los artistas que cambiaron el rumbo de la pintura por retomar las “normas” modernas de Greenberg y aplicarlas con apego tal que ambas, rectangularidad y bidimensión, fueron rebatidas. Stella decide concentrarse en la forma absoluta de la pintura e integrar incluso el soporte en su pintura. Lo que pretendía soterrar cualquier descripción que distrajera de la forma en la pintura introdujo en cambio a la pintura al territorio de los objetos, tan criticado por Greenberg y seguidores.

La inserción de la vida cotidiana en la dimensión de la obra de arte, hasta entonces precisamente aislada de dichas intervenciones de la realidad material, devino más y más en la crisis del plano como atributo y regla del arte que lo legitimara como tal, así como en la crítica de la pureza del medio. El arte de finales de los cincuenta demandaba la inserción de la objetualidad y del mestizaje.

Los minimalistas, encabezados por Judd, rescatan y defienden la inclusión del arte en el espacio real de los objetos. Según Judd, lo que limita a la pintura es precisamente su concentración en la forma y cualidades pictóricas, es decir, su rectangularidad y bidimensión.<sup>22</sup>

Lo que Stella logró desde la pintura y valores de Greenberg, Allan Kaprow, por su parte, también en los cincuenta, lo hizo con el *happening*. Kaprow ciertamente parte de Pollock, semillero del arte estadounidense, pero decide que aunque el pintor hizo incomparables contribuciones al arte, no alcanzó a cumplir su objetivo: la superación del plano. Dice Kaprow en “The Legacy of Jackson Pollock”, que Pollock no rebasó al plano aunque si afianzó las bases para hacerlo.<sup>23</sup> Kaprow decidió continuar con el proyecto que Pollock había iniciado, excepto que él optaría no sólo por la superación del plano, como de la pintura, de la pureza en arte y de todo aquello que sabía tanto a origen como a dogmático.

---

<sup>22</sup> “The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it.” (“El mayor error de la pintura es que se trata de un plano rectangular situado sobre la pared. Un rectángulo es una forma en sí mismo, es, obviamente, toda la forma y determina y limita la organización de lo que está en él.”), Donald Judd, “Specific Objects”, in Harrison, Charles and Wood, Paul eds. *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, UK and Cambridge. USA: Blackwell, 1998, p.810.

<sup>23</sup> Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock” en *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, University of California Press, 1993.

El propio título que Kaprow daba a sus ideas en “The Legacy of Jackson Pollock” era ya síntoma de provocación a las ideas de Greenberg: fusionar arte y vida y, como parte de este proyecto, superar la división entre alta cultura y cultura de masas. Entre otras aportaciones al arte atribuibles a Kaprow pueden mencionarse sobre todo al arte como experiencia y la hibridación de medios, recursos que imperarán en todo el arte posterior a Kaprow.

En estos mismos años, es decir en los cincuenta -década siguiente a la gestación del expresionismo abstracto-, la sociedad misma demandaba una recuperación del cuerpo que desembocaría finalmente en los sesenta con la reivindicación del cuerpo y la sensibilidad inherente a éste. Esta rehabilitación del cuerpo, así como el predominio de los discursos masculinos y blancos en el arte, provocarían en buena medida a la conciencia femenina, la cual no estaba dispuesta a rechazar la oportunidad de reclamar una voz propia y mucho menos de perpetuar dichos comportamientos que no incluían a las mujeres. Este devenir en el arte y en todas las esferas de la actividad humana sólo revelaba la puesta en crisis de un sistema y la génesis de otro. El modernismo y principalmente aquellos valores más conservadores habían desembocado en lo que muchos debaten si es ruptura o continuación del modernismo: el posmodernismo.

Si como dice Andreas Huyssen<sup>24</sup> el Pop fue el contexto propiciador del posmodernismo en cuanto que enfrentó al modernismo a la cultura de masas, el posmodernismo significaría una ruptura. Pero como el mismo autor posteriormente señala, el desafío del posmodernismo incipiente de los sesenta no era hacia el modernismo *per se* como a su expresión más conservadora y reaccionaria de la década anterior. Más que génesis de un nuevo orden, entonces, puede hablarse de una adaptación del modernismo al orden capitalista en turno.

El término posmodernismo ya había sido acuñado desde los cincuenta y aplicado a la literatura. No fue, sin embargo, hasta que se le emplea en arquitectura en los años setenta que su mención asociada al arte se hizo frecuente. Ciertamente era síntoma moderno la creación a partir de una destrucción radical, pero el posmodernismo

---

<sup>24</sup> Andreas Huyssen, “El mapa de lo posmoderno” en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002, p. 323.

no requirió de una ruptura absoluta con el sistema que lo generaba como un desarrollo simultáneo y estrechamente coligado a éste.

Paralelamente, el discurso en arte relacionado con la identidad puede situarse en este contexto de cuestionamiento del modernismo, sobre todo de aquél producto de las revueltas y afianzamientos feministas que enarbolaban discursos que empiezan a hablar de y desde la “otredad” <sup>25</sup> durante los años sesenta. Movimientos que despertaron el ímpetu del resto de las minorías marginadas hasta entonces. El interés por el problema de la identidad en nuestros tiempos tiene una deuda con dichas críticas desde la periferia y no sólo se ha encarecido sino que se ha fortalecido con las nuevas dinámicas que nos impone un mundo globalizado. El arte, como proceso crítico de traducción de la realidad, no puede dirimirse de la función que le toca en el análisis y asimilación a su discurso de dichas dinámicas.

¿Cómo se puede vincular este primer esbozo del devenir en el arte a partir de la Segunda Guerra Mundial y la preocupación por desarrollar un proyecto pictórico sobre el fenómeno de la identidad contemporánea? La intrínseca relación entre arte moderno y posmoderno, la transición de una estética moderna a una posmoderna y las dinámicas implícitas a éstas como la noción de historia lineal y teleológica enfrentada a una revisitación constante en el tiempo sin contemplar definitivamente al pasado o al futuro, tienen un parangón inexorable con el fenómeno de la identidad siendo, todos a su vez, consecuencia de las transformaciones sociales. Lo cual no es sólo evidente en las prácticas artísticas generadas por los sectores feministas y las minorías desplazadas por antonomasia por Occidente, sino que son sobre todo, las propias demandas de la transición de la sociedad moderna a la posmoderna las que urgen empatar ambos fenómenos. Quizá el elemento clave a destacar sea la contraposición entre pureza y mezcla que el tránsito entre arte moderno y posmoderno reviste. Dicha hibridación es visible no sólo en los medios como ya se anticipó, como en las disciplinas, las estrategias y los discursos.

Ante la pureza intrínseca de la pintura, además de la objetualidad, bien podrían oponerse otros medios, como ocurrió con el extendido uso de la fotografía durante los

---

<sup>25</sup> Anna Maria Guasch, “De la diferencia sexual al transgénero”, en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*, Madrid, Alianza Forma, 2000.

setenta y ochenta. Dice George Baker<sup>26</sup> que, a partir de ese momento, el arte posmoderno podía definirse precisamente como un evento fotográfico<sup>27</sup>. A la fotografía puede adjudicársele, entre otras cosas, la inclusión de la fragmentación en los modos de representar en arte. En *Allegorical Impulse*, Craig Owens considera a la alegoría como la estrategia por antonomasia del arte contemporáneo. La fragmentación ha de destacarse entre las características que el autor atribuye a la alegoría: “La alegoría es consistentemente atraída a lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto...”<sup>28</sup>. Vale detenerse a modo de rápido inventario en la revisión propuesta por Owens de dichas características de la estrategia alegórica. Este enlistado servirá, como ha de comprobarse más adelante, a la justificación del híbrido como efigie del arte contemporáneo y a su empoderamiento sobre la pureza como valor del arte. Dice Owens: “La apropiación, la obra *in situ*, lo efímero, la acumulación, la discursividad, la hibridación, estas estrategias caracterizan la mayor parte del arte actual y lo distingue de sus antecedentes modernos.”<sup>29</sup> e, implicados en estas formas de la alegoría están, además de la fragmentación, la serialidad, la repetición, la sucesión.

Otro rasgo frecuente en el arte posmoderno que rebate la autonomía del arte y del artista como elementos aislados de una sociedad es la relación entre lo privado y lo público. Dicha relación incorpora una problemática más en el arte contemporáneo: el papel de lo político en arte y viceversa. Asimismo, es importante destacar la mención de lo político como vínculo y soporte de la relación entre arte e identidad. Si se revisa el comportamiento de lo político en el arte, no se dificulta avistar que efectivamente puede trazarse un paralelo entre identidad, política y arte como cualidades de una misma manifestación. También es importante aclarar que lo político en arte no responde a intereses propagandísticos como a una categoría genérica muy amplia, el arte político

---

<sup>26</sup> George Baker, “Photography’s Expanded Field”, *October* 114, Fall 2005, p. 120.

<sup>27</sup> Ya desde el arte moderno puede distinguirse la importancia de la fotografía en el seno del arte: en la incorporación no sólo de un medio accesible a las masas, del cambio de relación entre autor y mano al de autor y ojo, como de la fragmentación de la imagen. Esta -la fragmentación- será un componente indispensable en la configuración visual de la realidad para el arte subsecuente.

<sup>28</sup> “Allegory is consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete...”, “Craig Owens, Craig Owens, “The Allegorical Impulse: toward a Theory of Postmodernism. Parts 1 and 2” *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, (University of California Press) 1994, p. 70.

<sup>29</sup> “Appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization –these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors.” *Ídem*, p. 75.

es, por lo tanto, espacio de infinitas posibilidades en las prácticas artísticas contemporáneas. Y es precisamente esa multiplicidad de opciones la que favorece su contacto con problemáticas como la de la identidad y su repercusión en el arte actual. Pero, ¿es el arte relacionado con la identidad siempre político?. Sí y no, vale analizar los términos de raíz de modo muy sucinto para verificar esta ambigüedad.

Intentar una definición del arte político implica tantas imprecisiones como tratar de definir al arte. Lo político, como arte de gobernar, se vincula estrechamente con la posibilidad de controlar la realidad, transformándola a partir de sus propios términos. La política entonces puede entenderse como el ejercicio de lo posible, al menos aquéllo que se identifica con la vida pública. El arte, por otro lado, ha sido siempre usado como arma ideológica de legitimación del poder (evidente en los pares que nos demuestra la historia del arte: arte y magia, arte y religión, arte y dinero). Dice Hal Foster que todo el arte tiene una dimensión ideológica<sup>30</sup>. Puede afirmarse, por lo tanto, que existe una clara proximidad entre arte y política y que esta última es prácticamente inherente al arte.

El arte político, como tal, es frecuentemente asociado con la esfera pública. Pues ciertamente una estrategia del arte político consiste en salirse del museo e incidir en la vida pública. Primero son las vertientes que tienen que ver con las vanguardias las que empiezan a salir de los recintos museísticos, después el situacionismo, el *happening*, Fluxus, ya en los ochenta y noventa hay una clara y frecuente presencia de lo público en arte.

Lucy Lippard, por su parte, define al arte público como sigue: “Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio”<sup>31</sup> Lo que arrojaría el siguiente cuestionamiento: ¿es todo arte político necesariamente público? Si se atiende a lo ya revisado en líneas

---

<sup>30</sup> Véase Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en Paloma Blanco, et. al., *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

<sup>31</sup> Lucy Lippard, “Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar” en Paloma Blanco *Op. cit.* p. 61.

anteriores, se afirmaría que dada su incidencia en la realidad, sí.<sup>32</sup> La definición de Lucy Lippard, sin embargo, puede ser muy útil para precisar una lectura y discriminación entre una abierta intención política al accionar en lo público y lo que sólo se limita a incidir en lo público y no así en lo político. ¿Y es todo arte político feminista? No necesariamente, aunque deba destacarse al arte político como arena y estrategia idónea para la reflexión de género. Esta relación estrecha entre arte, política y género se explicará más adelante, mientras ha de continuarse con los alcances del arte político en la esfera pública. Por ejemplo, en diciembre del 2006, las *Guerrilla Girls*, colectivo artístico estadounidense, icono del arte activista, feminista y público contemporáneo, visitó la Ciudad de México. Como parte de las actividades que realizaron se cuenta su intervención en el Hostal Virreyes de la ciudad de México, cuya fachada fue ocupada por un espectacular (estrategia de intervención frecuente en la propuesta de las *Guerrilla Girls*) donde se representaba a un gorila (emblema del colectivo en cuestión) sosteniendo las estatuillas del premio Oscar y denunciando la poca presencia de las mujeres en la industria cinematográfica de Hollywood. Dicha pieza efectivamente implicaba una crítica a la discriminación que se da en un sistema institucional (Hollywood), también era pública, sin embargo su injerencia y consideración del contexto que albergaría la pieza, distaba mucho de ser congruente, lo que derivó en una pieza ajena y poco efectiva en su entorno.

Otro elemento frecuente en el arte político que puede orientarnos en la presente discusión es la violencia. Dado que términos como “arma”, “oposición”, “resistencia”, aluden todos al ámbito de lo político, es inevitable asociarlos también con el término “violencia”. Ésta en arte, sin embargo, urge ser superada por propuestas más eficaces que operen desde dentro, haciéndose de formas y lenguajes que pongan en crisis al sistema y no sólo describan masacres. Pues emplear a la violencia como único recurso de algunas propuestas de arte político puede revertir la intención del artista y servir a los fines opuestos. Muy acorde con los propios medios masivos de comunicación y su *modus operandi*: desacralizar lo solemne a partir de estandarizar la realidad (al menos

---

<sup>32</sup> Aunque, por otro lado, no sólo el arte público es político, también lo es aquél que está en los museos. Sin embargo es cierto que la intención del arte político por aludir o transformar a escala social es mucho más evidente que en otras manifestaciones del arte y por éso se le adjudica casi invariablemente una conexión con lo público.

la versión que consumimos de ésta a través de los *mass media*); la violencia ha sido asimilada de forma semejante pues al emplearla en piezas de arte, descontextualizándola, se corre el riesgo inminente de anestesiar sus efectos; si aquello que se representa no existe ni en el aquí ni en el ahora del espectador, no puede, entonces, involucrarlo.

La obra de Orlan, sin embargo, fuertemente anclada con la problemática de la identidad, es una clara prueba del empleo efectivo de la violencia como elemento crítico. La utilización de ésta en su obra se da en su forma de operar, es el propio medio de intervención lo que le da su carácter violento pues el someterse continuamente a operaciones quirúrgicas que transformen su rostro en aras de lograr la perfección y ajuste a cánones tradicionales de belleza sobre todo en arte, es evidentemente radical. El registro de dichas operaciones y su consecuente exhibición (tanto en video como la presencia de la propia artista como objeto expuesto) delata una dosis extrema de violencia y sin embargo no requiere de armas, consignas o tiroteos para asimilarla y evidenciarla en su discurso.

Sin embargo, cabe aclarar que no siempre se cuenta con ejemplos tan afortunados, lo que apoya la idea de que, además del desplazamiento de la violencia, un arte con intenciones políticas, puede también prescindir de elementos ilustrativos que simplifiquen su lectura. El trabajo de Richard Serra, por ejemplo -las piezas *Tilted Arc* en Estados Unidos y *Terminal* en Alemania-, puede respaldar dicha idea: ambas piezas que en su apariencia no aludían a ninguna pretensión política tuvieron incidencias importantes en el plano social. Lo político no estaba en las piezas tanto como en su interacción con el entorno que lo contiene. Ciertamente la elección del material respondía a un acto político, así como también influyó que fueran ubicadas en emplazamientos públicos pero es sobre todo el contexto específico lo que determinó la dimensión política del trabajo de Serra<sup>33</sup>.

El concepto de arte político demanda, como se ha visto, ajustarse a su contexto particular, responde por lo tanto a un momento y espacio únicos, condición que hace imposible reducirlo a métodos inmutables y previstos. Si bien a principios del siglo veinte, con las vanguardias había una intención política evidente y ésta era a modo de

---

<sup>33</sup> Véase Douglas Crimp, "La redefinición de la especificidad especial" en Paloma Blanco, *Op. cit.*

compromiso con alguna ideología específica (los futuristas, por ejemplo y su abierta adhesión al fascismo); a partir de la segunda mitad del mismo siglo, el arte político se distingue ya no por tendencias partidistas o militancias como por estrategias y críticas asimiladas a sus discursos. Dice Félix Suazo:

[...]En este sentido, la presencia de lo político en el arte contemporáneo no se define [...] en términos de militancia o compromiso ético-social con alguna utopía emancipatoria, sino como un *juego epistemológico de carácter reestructivo* que desenmascara las contradicciones del discurso institucional <sup>34</sup>

En estos nuevos modos de practicar lo político en el arte, vale la pena detenerse en la repercusión del trabajo y crítica feministas en el devenir del arte contemporáneo, sobre todo aquél de índole político y público. A partir de los cincuenta, artistas como Allan Kaprow pugnan por una reivindicación de la experiencia que rescata el cuerpo (el cuerpo se vuelve un significante). Congruente con las demandas de una generación por recuperar la sensibilidad que materializa la revuelta en el cuerpo, durante los sesenta otras propuestas además de la de Kaprow surgen a escena. Fredric Jameson habla de la lógica de la fragmentación en el capitalismo<sup>35</sup>, en el arte dicha fragmentación, de la que ya se habló, como parte de las estrategias alegóricas del arte posmoderno, está ejemplificada también en las divisiones que las minorías representan: arte indígena, arte afroamericano, arte de mujeres... Como consecuencia, el trabajo de las minorías adquiere una presencia en las prácticas y discursos artísticos desde aquella década hasta nuestros días. Dicha fragmentación revela asimismo, la fragmentación a distintos niveles que caracteriza a las sociedades contemporáneas. La demanda de enunciar desde otras posiciones además de la hegemónica, erige una figura y una posición determinantes: el Otro y la diferencia que, posteriormente devendrán en la figura del híbrido.

Pero es la injerencia, sobre todo, del trabajo feminista la que, en aras de recuperar –mejor aún, de apropiarse- de un sistema (el artístico) que ha marginado a las mujeres, paralelo a la historia en general, se da a la tarea de poner en crisis la

---

<sup>34</sup> Félix Suazo, "Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas", México, *Curare* No. 16, julio-diciembre del 2000, p. 10.

<sup>35</sup> Frederic Jameson, *Op. cit.*

estructura tradicional de dicho sistema. La apropiación de un lugar en el sistema del arte trae consigo la recuperación de lo femenino, discurso que hasta entonces era ajeno e impuesto por artistas hombres a lo largo de toda la historia del arte. La mujer como lo Otro enuncia una reivindicación de la diferencia. Es importante señalar, por otro lado, que ya la elección de material significa en sí un acto político, pues se contraponen a técnicas y materiales tradicionales. El uso del cuerpo como soporte es acaso el rasgo distintivo más predominante en el trabajo de las mujeres. Además del cuerpo, la propia cultura se reconoce como formato del arte y las tensiones inherentes a ésta refieren también a lo político. Los y las artistas empiezan a reconocer que la cultura es un campo de tensiones (algo que ya sabían los situacionistas) y corresponde precisamente a la política mediar en el conflicto entre estas tensiones y al arte aprovechar dichos encuentros.

Otro rasgo que distingue al arte político es la apropiación de las estrategias y modos de los medios masivos de comunicación, formas que precisamente eran cuestionadas y puestas en juicio por el arte “activista” de las mujeres y correspondía a la intención de operar desde dentro del sistema a eclosionar. La estrategia de responder de manera crítica a una problemática ya no es a través de la franca oposición exclusivamente, como de emplear los mismos recursos del sistema que ha de criticarse. La aportación del arte feminista a la exploración de la identidad es importante como innegable, como lo señala Nina Felshin:

[...] no es de extrañar, por tanto, que las prácticas artísticas de los 70, que hicieron un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorrepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, hayan proporcionado tan importantes precedentes para el activismo contemporáneo.<sup>36</sup>

Y yo agregaría que el trabajo feminista sentó precedentes no sólo para el activismo como para el arte crítico en general –con intenciones activistas o no-, sobre todo en la problemática que aquí compete, la de la identidad, como se ha visto, si bien de modo muy breve. No sólo por lo que en desafío al sistema hegemónico del arte y a

---

<sup>36</sup> Nina Felshin, “Pero ¿esto es arte?. El espíritu del arte como activismo” en Blanco, Paloma *Op. cit.* p. 83.

sus prácticas, como en la preocupación por abordar la configuración de identidades a partir de la diferencia. El arte, cada vez más, empieza a entenderse como un diálogo: “Es en el diálogo, por tanto, donde se afinsa hoy la pertinencia de lo político, en la capacidad de propiciar y aceptar la *diferencia*, en la posibilidad de hablar desde allí”, dice Félix Suazo<sup>37</sup>.

Abundan las propuestas que ejemplifiquen lo hasta ahora mencionado. Entre las y los artistas cuyo discurso incluye lo político como crítica a través de la problemática de la identidad y sus diferentes categorías, pueden citarse entre otros, además de Las *Guerrilla Girls* y Orlan, a Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Ana Mendieta, Yasumasa Morimura, Joel-Peter Witkin, Sarah Lucas, Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco, Rober Gober. Puede reconocerse tan sólo en este sucinto inventario de artistas que la presencia femenina predomina, sin embargo emitir un discurso desde la perspectiva masculina no es óbice para desarrollar una propuesta efectiva sobre la identidad y la diferencia. Se sugiere a continuación hacer una revisión muy breve de algunas propuestas que toquen el problema de la identidad a partir de las ideas recién expuestas.

Asimismo, a través de esta heterogénea selección, se intenta evidenciar los inevitables entrecruzamientos entre una y otra propuesta. Mismos que, lejos de homogeneizar las búsquedas permita puntualizar los hallazgos particulares de cada artista y su congruencia con el contexto a través de las tangencias con las exploraciones ajenas. La elección de estos artistas responde, también, al interés por ofrecer un panorama más amplio de estrategias y operaciones que abordan la problemática de la identidad en un espacio más bien breve.

Esta selección recupera a una artista blanca estadounidense (Cindy Sherman); a una artista cubana emigrada a Estados Unidos (Ana Mendieta); a un artista japonés asumido como homosexual y adepto al *cross-dressing* (Yasumasa Morimura); a un artista blanco estadounidense (Peter-Joel Witkin), a una artista francesa feminista (Orlan); a un artista mexicano emigrado a Estados Unidos y operando en la frontera entre este país y México (Guillermo Gómez-Peña). Por otro lado, la decisión de abordar a dichos artistas, además de la visión más integral que ofrecen, obedece también a las

---

<sup>37</sup> Félix Suazo *Op. cit.* p. 11.

intersecciones entre sus estrategias y las estrategias de Jenny Saville para abordar la problemática de la identidad. Enfatizando asimismo que la diferencia entre sus estrategias y las de Saville reside sobre todo en el medio: ninguno de los artistas aquí expuestos es pintor. Según se muestra en el siguiente esquema, estos son los criterios y puntos de contacto entre los artistas elegidos y el trabajo de Saville.

JENNY SAVILLE					
CUERPO	AUTO REPRESENTACIÓN	EDICIÓN (CIRUGÍA/ ENSAMBLE)	TRAVESTISMO/ TRANSEXUALISMO	REPRESENTACIÓN FEMENINO	GROTESCO
Orlan	Orlan	Orlan	Orlan	Orlan	Orlan
Morimura	Morimura	Morimura	Morimura	Morimura	
Mendieta	Mendieta		Mendieta	Mendieta	Mendieta
Witkin		Witkin	Witkin	Witkin	Witkin
Sherman	Sherman	Sherman	Sherman	Sherman	Sherman
Gómez-Peña	Gómez-Peña	Gómez-Peña	Gómez-Peña	Gómez-Peña	

CINDY SHERMAN (Estados Unidos, 1954)

Aunque su formación en artes fue inicialmente en pintura pronto la abandonó por la fotografía. Ya con la fotografía como medio, su trabajo más conocido es la serie *The Untitled Film Stills* (1977 a 1980), en la que Sherman recupera no sólo a la fotografía como al lenguaje del cine. Usándose a sí misma como la modelo de su obra, su trabajo no alude tanto al retrato o al autorretrato como a la crítica de los medios, los estereotipos y a la construcción de identidades.

Existe en el trabajo de Sherman además de la ironía como elemento constante, una fuerte intención por apropiarse de lo femenino, entendido como el producto masculino en la cultura de masas, para posteriormente reconfigurarlo. Razón que explica el que recomponga los fotogramas de directores de películas. Tampoco es fortuita la elección de las imágenes del cine, todas son parte de la cultura popular que al ser la más difundida tiene mayor oportunidad de transmitir estereotipos. Así, a partir de clichés que revelan los roles que se han impuesto y aceptado para lo femenino, Sherman interpreta a la ama de casa, la actriz, la prostituta, la mujer endeble que llora...Esta serie es relevante como ejemplo para los fines de esta primera parte pues pueden detectarse sin dificultad las estrategias empleadas por Cindy Sherman en la construcción de sus imágenes ya antes esbozadas y la relación de éstas con la exploración de la identidad.



1. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* 1977-1982

En primer lugar, puede mencionarse que su trabajo considera estrategias y que éstas provienen de las mismas que intenta revocar, es decir que opera desde el sistema que critica; que su interés sea la recuperación de lo femenino y que dicha preocupación sea congruente con las demandas feministas sin que su propuesta se reduzca a militancias; que el soporte sea su cuerpo, que haya una exploración en la autorrepresentación -no sólo de sí misma como de la mujer en general-, que sea irónica y lúdica, que emplee el entrecruzamiento de medios. El trabajo de Sherman al recurrir a la autorrepresentación, revierte un par de órdenes: al emplear la fotografía en la construcción de personajes ficticios donde sin embargo ella es la modelo, está desafiando la inherente credibilidad hacia el medio de la fotografía como testigo objetivo; evidencia asimismo las múltiples ficciones del yo asignadas por los medios como el cine y la publicidad y se aleja de la función del autorretrato como revelación del artista para denunciar en cambio lo inasible y ficticio del yo contemporáneo.<sup>38</sup> Como dice José Luis Brea al respecto del proceso en las imágenes de Sherman y su relación con la identidad: “[...] la imagen es puesta en evidencia como 'fábrica de identidad', como el espacio en que el sujeto se constituye en el recorrido de 'sus' representaciones, en la absorción de la sucesión de 'sus' fantasmagorías. Como ella misma escribía, en efecto, 'en el espacio de la representación *uno es siempre otro*'”<sup>39</sup>



2. Cindy Sherman,  
*Untitled #263, 1992*

<sup>38</sup> Véase Douglas Crimp, “ La actividad fotográfica de la posmodernidad” en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.

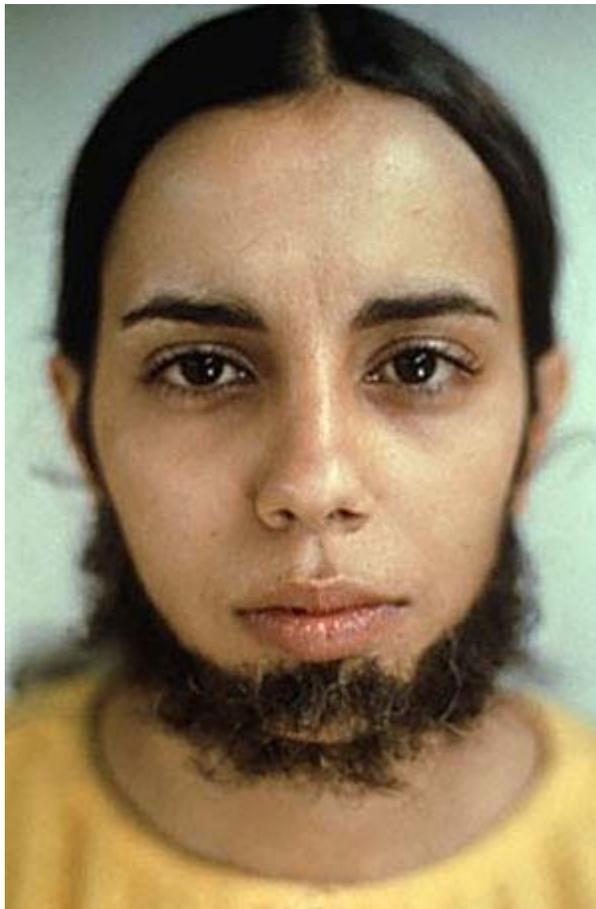
<sup>39</sup> José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004, p. 97.

La representación de diferentes estereotipos de mujer mediante la caracterización puede tocar, por ejemplo, la obra de Ana Mendieta. La intervención de imágenes de otros medios que refuerzan la historia hegemónica, reinterpretándolos de manera crítica tiene semejanzas con el trabajo de Yasumasa Morimura y Joel-Peter Witkin. El empleo de formatos e imágenes propios de los medios de comunicación puede hallar cierto parangón con los modos de operar de Barbara Kruger, Jenny Holzer y las Guerrilla Girls.

ANA MENDIETA (Cuba, 1948, Estados Unidos, 1985)

Lugar común o no, ser artista en el exilio puede determinar el rumbo de la investigación del artista hacia problemáticas relacionadas con la identidad. De igual manera, para Mendieta, trabajar durante los setenta influyó aún más en la crítica a la identidad sexual de la mujer impuesta por la mirada masculina en su obra. Su trabajo se desarrolló sobre todo en el *performance*, aunque el empleo de escultura, fotografía y cine están presentes en su obra, pero subsumidos a la práctica del *performance*. El empleo de la violencia es un elemento constante en su trabajo, ésta es usada para evidenciar la opresión al cuerpo y -de forma muy explícita- sobre todo la violencia hacia el cuerpo femenino.

Vale la pena detenerse brevemente en uno de sus primeros trabajos: su serie *Facial Cosmetic Variations* (1972), donde transforma su rostro y lo documenta a modo de imágenes de la publicidad. Su interés por representar personajes y actitudes clichés adjudicadas a lo femenino es a todas luces producto de su postura crítica de las identidades (sobre todo la sexual y la cultural) y su conformación social, pero es también importante antecedente si se piensa en lo parecido de esta búsqueda con la que emprendió Cindy Sherman cinco años después. Mendieta utiliza exagerado maquillaje, prótesis como pelucas que acentúen los estereotipos a modo de acento paródico sobre ellos. La crítica es además al paradigma de la belleza impuesta por Occidente. Asimismo su personificación del género masculino (*Facial Hair Trasplant*, también de 1972), explora el problema de la identidad adoptando ambos géneros para anular las confrontaciones en la síntesis.



3. Ana Mendieta,  
*Facial Hair Transplant*,  
1972

Posteriormente a estos trabajos de principios de los años setenta, Mendieta opta por el empleo de materiales primitivos (tierra, agua, fuego, arena...), la referencia y sobre todo la crítica a la cultura masculina dominante siguen siendo evidentes y muy directas. Mendieta prefiere ubicarse en la posición de oponente, lo que refuerza el carácter temerario de su trabajo. Enfrenta al sistema desde lo Otro, y no sólo se posiciona ahí sino que construye un discurso desde la diferencia, como lo dice Mary Sabbatino al respecto de su serie *Siluetas*:

En los textos y en las obras de tierra que terminó para el proyecto, Mendieta afirmaba su cultura y sus antepasados culturales, con el fin de reforzar los aspectos específicos de identidad cultural que fueron colonizados previamente. Sin embargo, esta reapropiación de signos de identidad cultural tiene lugar en los márgenes de la hegemonía, independientemente de cómo se defina la hegemonía. [...] Mendieta usaba su diferencia precisamente de esta forma; para reivindicar las tradiciones de la cultura hispana y latino-americana, la fuerza de los indígenas y la huella que dejaron sobre la tierra.<sup>40</sup>

*Siluetas* es precisamente una de las series más emblemáticas de Mendieta, en donde realiza acciones que registren su cuerpo en diferentes escenarios. Continúa Mendieta en esta serie su trabajo por la dirección de la autorrepresentación. El apego a las formas arcaicas y a la naturaleza denota dicha inquietud por hacer referencia al origen, como dice Sabbatino:

Las *siluetas* sintetizaban aspectos de las cualidades culturales de su lugar de nacimiento, Cuba, con una poderosa sensación de identidad sexual [...] la identidad, según parece decirnos las siluetas de Mendieta, se forja mediante la transformación física, y la fortaleza para volver al génesis del origen es, tal como nos lo recuerda Ortega y Gasset, un atributo necesario del heroísmo. La ausencia y la presencia del cuerpo, de la forma en que son interpretadas por Mendieta en su serie de *Siluetas*, se convierten en el signo tangible y más vital de ese paradigma.<sup>41</sup>

En sus *performances* el cuerpo –su propio cuerpo– es el elemento más importante, es material y soporte, objeto y sujeto a la vez. Aunque el *performance*

---

<sup>40</sup> Mary Sabbatino, "Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*" en Moure, Gloria et al, *Ana Mendieta*, Barcelona, Ediciones Polígrafas, 1996, p. 138.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 136-137.

implique *per se* el empleo del cuerpo, en Mendieta las menciones son inevitables por directas: lo unta con tierra, se “planta” flores en el abdomen, lo deforma con un vidrio, emplea su propio cabello para transformar su cara, y el cabello de alguien más adherido a su rostro, para transformar la apariencia de su género. Los materiales de Mendieta son todos primigenios, acaso como reticencia a la cultura de consumo, acaso como evidencia de arraigo, probablemente es la tensión de ambas la que influye en la elección de los materiales. Su trabajo ciertamente tiene tangentes directos con otras propuestas, entre ellas las de Cindy Sherman y su relación con la obra de Saville tendrá un punto de contacto más evidente como habrá de notarse más adelante.

YASUMASA MORIMURA (Japón, 1951)

Dentro de las propuestas dedicadas a indagar las cuestiones de identidad, en particular aquellas de género, étnica y cultural, se encuentra la de Yasumasa Morimura. Este artista japonés se desarrolló en una marcada ambigüedad cultural donde convivían contradicciones tales como la cultural oriental enfrentada a la occidental, lo estrictamente japonés contra lo extranjero, lo tradicional ante lo contemporáneo, características que han decidido el rumbo de su trabajo también abundante en ambigüedades.

Su trabajo lo realiza principalmente en *performance* y utiliza a la fotografía como registro aunque al final sea ésta –la fotografía– el producto de su proceso. Sus primeros trabajos consistieron en intervenir mediante la recreación performática los retratos de Van Gogh, Rembrandt, Velázquez y Manet. En dichos retratos, Morimura reproducía la pintura a detalle y se caracterizaba de modo que su imagen sustituyera al personaje retratado en cuestión. Pese a la fidelidad con que recrea la escena, Morimura nunca trabaja con el original directamente, no coteja su trabajo con ninguna información real proveniente de la pieza sino que utiliza las reproducciones fotográficas. Lo cual podría interpretarse como una adhesión a las estrategias posmodernas de apropiación a través de la fotografía. La decisiva importancia de la fotografía como medio para subvertir los órdenes modernos como la autonomía de la pintura, el debate sobre el *status* secundario de la fotografía en el arte, la unicidad y autoría de la obra de arte, tiene un



4. Yasumasa Morimura, *Self-portrait - after Marilyn Monroe*, 1996



5. Yasumasa Morimura, *To my little sister: Cindy Sherman*, 1998



6. Yasumasa Morimura, *Mona Lisa in Pregnancy*, 1998

papel igualmente destacado en las estrategias usadas por Morimura. Como Douglas Crimp lo señala:

La actividad fotográfica de la posmodernidad opera, tal como podríamos suponer, con la complicidad de estos modos de la fotografía-como-arte, pero sólo para subvertirlos o superarlos. Y lo hace precisamente con respecto al aura, aunque no para recuperarla, sino para desplazarla, para mostrar que esta solo tiene que ver con la copia no con el original. Un grupo de artistas jóvenes que trabajan precisamente con la fotografía han cuestionado la pretensión de originalidad de la misma, mostrando dichas pretensiones como la ficción que son [...] Sus imágenes son confiscadas, apropiadas, *robadas*. En su obra no se puede encontrar el original ya que esta siempre desplazado; incluso aparece como una copia del yo que podría haber generado el original.<sup>42</sup>

Esta estrategia le ha permitido cuestionar los valores impuestos por Occidente a través del análisis del arte primero y después de la publicidad y los medios masivos de comunicación. La imposición de una historia del arte exclusiva y excluyente como lo es la occidental tiene importantes consecuencias en el arte contemporáneo de la diferencia. Morimura logra criticar el dominio de Occidente precisamente desde el mismo sistema que lo excluye. Antepone, además a la pintura y su inherente como innegable carga de poder en el sistema artístico, la fotografía; medio considerado menor e incluso segregado con frecuencia del arte tradicional. La fotografía es además el medio de la comunicación de masas y no de elites como lo sería una pintura de Velázquez. De esta forma, Morimura subvierte y pone en crisis a más de un orden. Lo cual puede leerse en diferentes niveles: pintura vs. fotografía, cultura de masas vs. alta cultura, unicidad de la obra de arte vs. reproductibilidad, virtuosismo manual vs. trabajo técnico, cánones occidentales de belleza vs. esta misma belleza pero caricaturizada, Occidente vs. Oriente, masculino vs. femenino.

Puede destacarse de los pares anteriores dos preocupaciones fundamentales del trabajo de Morimura que atañen más al problema de la identidad: que la presencia de Oriente es prácticamente nula en la historia del arte oficial y, por lo tanto, que el paradigma de belleza sea una atribución más de la cultura occidental; y el intercambio indistinto de roles de género que el artista propone, también como oposición a la cultura

---

<sup>42</sup> Douglas Crimp, *Op. cit.*, pp. 43-44.

dominante (la occidental masculina), pues en Japón no implica ningún desafío al orden el reemplazar un género con otro (los actores *onnagata*, por ejemplo, hombres que caracterizan papeles femeninos, son no sólo aceptados en una tradición como muy populares en la sociedad japonesa) mientras que en Occidente el travestismo está habitualmente inserto en las prácticas marginales.

La intención de Morimura de trastocar dichos órdenes opera justamente desde los mismos. Su comentario no es superficialmente mordaz como profundamente crítico. La burla a los valores de Occidente no sólo no lo segrega sino que le da un lugar precisamente en el sistema artístico que cuestiona. Parte de la exclusión para ser incluido en un orden que de antemano no lo considera. Y tal vez este sea el mayor logro de la obra de Morimura (además de la importante crítica de su trabajo, claro está): pertenecer desde la diferencia, como lo señala Pilar Gonzalo:

Morimura insiste en ocupar las imágenes invasoras en lugar de rechazarlas, dotándolas así de una nueva instrumentalidad cultural. Una constatación de que su afán, más que crítico y subversivo, es indagar en su identidad, ambiguamente planteada desde una perspectiva de otredad. Y lo más fascinante es que su obra ofrece la posibilidad de que el espectador se relacione con eso otro desde niveles diferentes.<sup>43</sup>

Su trabajo puede relacionarse con aquél realizado por Sherman, ciertamente, en cuanto ambos recrean imágenes diseñadas desde la mirada hegemónica sustituyéndose a sí mismos por el personaje representado. Además dicha estrategia de autorrepresentación que sin embargo no refiere a las cualidades tradicionales adjudicadas al autorretrato, en el caso de Morimura, la individualidad inherente al autorretrato es sustituida por la multiplicidad y consecuente disolución de lo individual en esta; en Sherman no hay interés por la autorrepresentación y sí hay, en cambio y en ambos, una exploración de la identidad sea ésta de género, étnica, o cultural y ésta es siempre relacionada con la otredad o diferencia. El trabajo de los dos artistas está además estrechamente relacionado con el cuerpo en tanto que es el elemento que

---

<sup>43</sup> Pilar Gonzalo, "El cuerpo como signo. Yasumasa Morimura y la identidad del cuerpo expandido" en *Yasumasa Morimura: historia del arte*, Madrid, Fundación Telefónica, 2000, p. 13.

acciona el sentido de la obra y también el que más intervenciones sufre. Atento a este paralelismo, Morimura construye la pieza *To my little sister: for Cindy Sherman* (1998). Además de los puntos de contacto entre el trabajo de Morimura y el de Cindy Sherman puede mencionarse el entrecruzamiento con los de Joel-Peter Witkin y Orlan.

JOEL-PETER WITKIN (Estados Unidos, 1939)

El trabajo de Witkin, como el de Morimura y Sherman es a través de la fotografía. Sin embargo, a diferencia de los dos primeros, puede decirse que la obra de Witkin es más apegada a la disciplina fotográfica tradicional. Su incursión en la revisión de la identidad se da, sobre todo, en la presentación del híbrido como personaje integrado y arquetípico de la realidad que propone. El trabajo de Witkin es tan cuidadoso que dicha exposición de personajes alternativos nos convence de estar presenciando la realidad, la única, la oficial. Dado que su discurso es más cercano a la práctica fotográfica tradicional que el de Sherman o Morimura, dicha credibilidad se da por el carácter de documentación objetiva y certificación de la realidad adjudicada por antonomasia a la fotografía.

Así el intercambio indiscriminado de rasgos distintivos de uno u otro género (masculino y femenino) no sorprende a primera vista. Witkin aprovecha los recursos de la fotografía antes mencionados y basándose en la confianza que se le tiene al medio introduce sus híbridos al terreno de lo “normal”. Su crítica a los medios se da también al contravenir el proceso tradicional de la fotografía: la fotografía –y en buena parte en esto reside su minimización- se toma, no se hace. Witkin revierte la fórmula, no documenta, construye imágenes. Además de estos retratos, Witkin, como Morimura, retoma obras de la historia del arte, como cuadros de Manet, Goya, Velázquez, Miro, Botticelli, Picasso o Magritte y los reinterpreta de modo tal que no es difícil encontrar su versión hermafrodita de las Tres Gracias (1988) de Antonio Canova (pretexto plástico muy frecuente en el arte) todas ellas con senos pero genitales masculinos<sup>44</sup>.

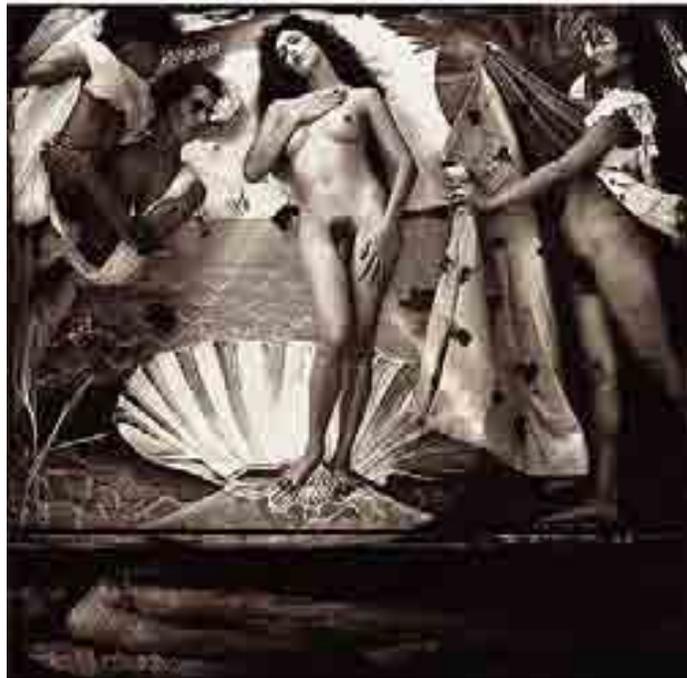
La intención de poner en crisis el canon tradicional de belleza occidental es evidente también en la obra de Witkin, de tal forma que a través justamente de los valores opuestos a la belleza (lo grotesco, lo monstruoso, lo excesivo...) no sólo

---

<sup>44</sup> Para referencia al trabajo de Witkin véase Germano Celant, *Witkin, Italy*, First Scalo, 1995.



7. Joel-Peter Witkin, *The Graces*, 1988



8. Joel-Peter Witkin,, *Gods of Earth and Heaven*, 1988

cuestiona dicha belleza como que es capaz de insertarlos en el mismo lugar de la belleza, desplazándola para reemplazarla. De nuevo la estrategia del artista consiste en maniobrar desde el mismo orden que pretende criticar. Además, todos aquellos

arquetipos de la diferencia, representados por las minorías tienen un lugar protagónico en la reinterpretación que hace Witkin de la obra de arte tradicional como representación de la belleza. Obesos, enanos, ancianos, andróginos, mutilados, personas con capacidades especiales... todos ellos sustituyen al otrora desnudo femenino como prototipo de belleza y modelo prácticamente único que nos heredó la historia del arte. Dicho interés por las deformaciones del cuerpo humano y reinterpretaciones de la historia del arte desde los personajes de la periferia puede relacionarse, además del trabajo de Morimura como ya se ha visto, con la obra de Orlan.

Su relación con el problema de la identidad y la diferencia se da además por la inclusión de elementos destinados a ocultar o transformar la identidad del modelo (máscaras, antifaces o rostros falsos o más tajantemente por la decapitación de sus personajes) lo cual, tratándose de retrato revela una clara intención por trastocar los elementos que resultan indispensables en una pieza de este género, sobre todo aquél que se centra en el rostro y nos permite reconocer la personalidad del retratado.

ORLAN (Francia, 1947)

Orlan realiza su “primer *performance*” estrechamente ligado al problema de la identidad cuando a los quince años “reniega de su identidad natural y cambia de personalidad y de nombre, a Orlan.”<sup>45</sup>. Incursiona en el terreno del arte a través de la experimentación de múltiples medios –escultura, pintura, poesía- antes de descubrir la fotografía y emplearla como registro de su cuerpo que a la vez fungía de escultura. Esta necesidad por apelar a una variedad de medios en su incipiente etapa como artista, sólo podía devenir en la utilización del *performance* como el medio ideal de sus inquietudes. Sus primeras acciones fueron intervenciones en las calles que consistían en cuestionar y oponerse a las normas de conducta establecidas. Como lo demuestra su serie de “caminatas lentas” de 1964 a 1966, en las que Orlan decide accionar en calles a la hora de mayor afluencia de transeúntes caminando a un paso muy lento.

---

<sup>45</sup> Linda Weintraub et. al, *Art on the edge and over: searching for arts's meaning in contemporary society, 1970-1990s*, Litchfield, Art insights, 1996, p. 78.

Su adhesión al feminismo es abierta no sólo en tanto que milita en grupos activistas como en las problemáticas que aborda en su obra. En los sesenta Orlan empieza con su series de fotografías en donde representa iconos del arte como la *Odalisca* de Ingres. Aunque continúa pintando, otros medios se van agregando a la práctica del *performance*, como lo es el video. Útil como registro no sólo de sus acciones como de sus historial médico, Orlan decide documentar una operación a la que es sometida y a partir de este experimento es que su interés por las cirugías se añade a su obra como elemento y medio fundamental. No sólo el video es utilizado por Orlan, sino que es considerada una precursora en utilizar los medios digitales como el *minitel*<sup>46</sup>-intento francés de crear una red masiva como la Internet- a principios de los ochenta.

El empleo de su cuerpo es necesario no sólo en sus exploraciones performáticas, como en el vehículo más adecuado de su activismo feminista. La exploración de la identidad –principalmente de género- es evidente en toda la obra de Orlan, desde sus primeros trabajos en fotografía de los años sesenta donde siendo ella misma la modelo, recurría a poses o elementos (como máscaras o su propio cabello) que le cubrieran el rostro; hasta sus *performances* en que opera sobre su propio cuerpo con transformaciones casi permanentes.

Es en 1990 cuando decide integrar formalmente la cirugía a su discurso, evidenciando los sometimientos absurdos del cuerpo femenino por la cultura dominante. En menos de cinco años, Orlan ya había sufrido al menos diez operaciones con intenciones artísticas. Parte de ellas consistieron en modelar su rostro bajo los parámetros instaurados por el arte. Además de su cuerpo como un collage viviente que desafiaba la belleza y lo femenino ambos productos de una historia decidida por los hombres, Orlan modificó su rostro (su frente, su barbilla, su nariz, sus labios...) basándose en su correspondencia con diferentes partes de rostros memorables de la

---

<sup>46</sup> *Minitel* fue un sistema de comunicación que incluía texto y video creado en Francia en 1978 e introducido al público a partir de 1984. Nunca, sin embargo, trascendió a otras localidades excepto su país de origen pues sus alcances masivos eran limitados. Sus servicios se limitaban a elementales operaciones de intercambio de información en redes reducidas.

historia de la pintura (la frente de *Mona Lisa*, la barbilla de la *Venus* de Boticelli, la nariz de *Psique* de Gerome, los labios de la *Europa* de Francois Boucher ).<sup>47</sup>



9. Orlan, *A mouth for grapes*, 1990

Aunque Orlan asegura que su trabajo no se interesa por la crítica a los cánones de belleza de la historia del arte, si subvierte a ésta y a los instrumentos de Occidente que la procuran, como la cirugía plástica. El trabajo de Orlan "disturbs in part because she is actually making herself progressively less attractive by conventional western standards"("inquieta en parte porque la artista se vuelve progresivamente menos atractiva precisamente por apegarse más a los estándares convencionales de Occidente")<sup>48</sup>. Su intención, entonces, se evidencia moderna con medios, sin embargo, posmodernos. Y acaso sea ésta una de las diferencias de fondo más destacadas entre otros artistas aquí mencionados y el trabajo de Orlan: su capacidad de sintetizar momentos y procedimientos del arte más desde una postura moderna que posmoderna. De esta guisa, Orlan se apega a la confianza moderna en el progreso tecnológico contra la naturaleza que ha sido, en cambio, rescatada por otros artistas contemporáneos de Orlan que operan en su propio cuerpo; aunque apele a la referencia constante a la historia del arte y a la recuperación del pasado a la manera posmoderna. Este rasgo,

---

<sup>47</sup> Iván de la Nuez, "Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo" en *Lápiz* No. 132, Mayo de 1997, p.52.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, p. 81.

precisamente, habrá de acercarla más profundamente a la obra y estrategias de Jenny Saville.

Orlan decidió no sólo transformar su rostro y ajustarlo a los parámetros de belleza del arte sino que en cirugías posteriores, las deformaciones a su rostro pretendían precisamente contradecir esos parámetros: consiguió un par de cuernos, su cabello está dividido por el tinte en dos áreas de diferentes tonos –blanco y un azul de intensidad semejante al de Prusia, casi negro-. Paralelo a la transformación de su cuerpo, realiza piezas en distintos medios (esculturas, fotografías, manipulaciones digitales) en donde se representa a sí misma pero con características varias que retoma de los Otros, es decir de todas esas minorías (indígenas, africanos, piezas de arte precolombino) que se marginan por no alcanzar ni siquiera el estatus de las mujeres blancas.



10. Orlan, *Orlan Sipa*, 2007

Esta hibridación sin embargo y, a diferencia de los artistas revisados anteriormente, no soslaya el interés de Orlan por la autorrepresentación. Orlan sí realiza autorretrato aunque de manera *sui generis* pues sí existe una intención por identificar

que lo representado en su obra es ella misma, el personaje Orlan, que eventualmente también será superado, según declara:

“Cuando se terminen las operaciones, voy a acudir a una agencia de publicidad a que me encuentren un nombre y un apellido y un nombre artístico, después conseguiré un abogado que convenza al jurado de aceptar mis nuevas identidades y mi nuevo rostro. Este es un *performance* inscrito dentro del tejido social, un *performance* que va tan lejos como la propia ley...tan lejos como un cambio completo de identidad. En mi caso, prueba lo imposible, los intentos así como la apelación del abogado serán parte de la pieza.”<sup>49</sup>

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA (México, 1955)

Guillermo Gómez-Peña se enfoca sobre todo a explorar el problema de la identidad étnica y cultural, a diferencia de los artistas que hasta aquí se han revisado en este rápido recuento, que se concentran más en la problemática de la identidad sexual y de género, aunque vale mencionar que Gómez-Peña no desdeña tampoco estas problemáticas. Gómez-Peña se sitúa en un escenario inevitable en nuestra época: la emigración sobre todo de mexicanos a Estados Unidos y es esta cercanía con el panorama del arte contemporáneo mexicano por situarse en la intersección no sólo geográfica como cultural de la sociedad estadounidense y la mexicana la que le designa que la revisión de su propuesta sea el colofón más idóneo para esta primera parte.

Gómez-Peña se muda a Estados Unidos donde su discurso se integra sobre todo a partir de su reflexión sobre las identidades culturales y la tensión entre las mismas. Es multidisciplinario y su trabajo en *performance* lo complementa con incursiones en radio, video, e instalación. También escribe ensayos y poesía bilingüe. Sus intereses están enfocados a las relaciones de los individuos en sociedades donde

---

<sup>49</sup> “When the operations are finished, I will employ an advertising agency to find me a first and a second name and an artist's name, then I will get a lawyer to appeal to the public prosecutor to accept my new identities with my new face. This is a *performance* inscribed within the social fabric, a *performance* which goes as far as the law...as far as a complete change of id. In any case, it proves to be impossible, the attempt and the lawyer's appeal will be part of the work.” Orlan citada en Linda Weintraub et. al *Op. cit.*, p. 82.

la convivencia –que no convivencia- de más de una cultura es cotidiana y de los problemas que derivan de estas relaciones como la dificultad de conciliar las



11. Guillermo Gómez-Peña, *Ex-Centris (A Living Diorama of Fetish-ized Others)*, 2002

diferencias, las fronteras, la diversidad, los discursos multilingües, la globalización y la comunicación humana en la sociedad contemporánea.

El interés de revisar el problema de la identidad y criticar los modos en que ésta es forzada a operar en un sistema dominante es el *leitmotiv* de la obra de Gómez-Peña, como él mismo lo indica al hablar de la convergencia entre su trabajo y el de James Luna:

[...] ambos criticamos la forma en que las identidades son representadas por las instituciones culturales dominantes y mercantilizadas por la cultura popular, el turismo y los movimientos new age de autoconciencia. Ambos, también, utilizamos el humor como estrategia subversiva.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Guillermo Gómez- Peña, *El mexterminator: antropología inversa de un performancero postmexicano*, México, Océano, 2002 p. 87.

Su arte es, como el de Orlan, activista, aunque las cuestiones de género no sean evidentemente abordadas desde la perspectiva feminista. Sin embargo sí hay en el trabajo de Gómez –Peña una clara intención de cuestionar las relaciones de poder que comprenden las interacciones de los dos géneros y un empleo frecuente del recurso del travestismo.

El rasgo que caracteriza a Gómez-Peña es su reapropiación de lo mexicano (que con frecuencia implica también a lo latino) en su forma de clichés y exageraciones de símbolos, valores y comportamientos. Recupera localismos –como términos en lenguas indígenas, o de jergas regionales, o el uso de máscaras de luchador- y los incorpora a su discurso en un sincretismo efectivo y crítico de lugares comunes. La yuxtaposición de imágenes, la confrontación de diferencias, el absurdo y la contradicción, el pastiche, son las estrategias de Gómez- Peña evidentes en su discurso.

En la pieza *The Chica-Iranian Project, Orientalism Gone Wrong in Aztlan*, de 2004, por ejemplo, Gómez-Peña interactúa con otros artistas en un mismo proyecto que él y el artista iraní Ali Dadgar coordinan. La pieza es consecuente reflexión sobre la caída de las torres en Nueva York del 11 de septiembre del 2001. Explorando los extremos de los enemigos públicos de la nación norteamericana: los terroristas iraníes y los migrantes mexicanos, Gómez-Peña en colaboración con artistas de ambas nacionalidades decide intercambiar identidades étnicas y de género.

Cada artista usa elementos estereotipados de la cultura a la que no pertenece y se registra dicho evento. El objetivo de esta pieza es dificultar la elección sobre quien es mexicano y quien es iraní. Además del entrecruzamiento de lo propio con lo ajeno, lo que se consigue con la pieza es fabricar híbridos con la indumentaria y accesorios que la cultura hegemónica ha inventado para identificar cada cultura en cuestión. El resultado final consiste en la dificultad por distinguir lo creíble de los personajes, la misma desconfianza con que escuchamos o leemos declaraciones de mandatarios fabricando imposibles chivos expiatorios nos embarga como espectadores al tratar de discernir entre uno y otro personaje.

En este tenor de proyectos colectivos se encuentra la obra que reúne a Guillermo Gómez-Peña y a Coco Fusco: *The Year of the White Bear and Two*

*Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992). Con el festejo del quinto centenario del descubrimiento de América como escenario, Gómez-Peña y Fusco deciden exponerse a sí mismos como especímenes humanos recién hallados. La mezcla irónica de elementos de la cultura norteamericana, objetos de consumo contemporáneos, accesorios *kitsch* y toda suerte de imposibles pastiches que prevengan al espectador de la farsa no son suficientes para que el civilizado espectador occidental crea en la evidencia que la más avanzada antropología ha hecho posible y dé por sentado que efectivamente está contemplando ejemplares humanos listos para ser domesticados y redimidos por la *whiteness*.<sup>51</sup>



12. Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco,  
*The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* 1992

Precisamente la estrategia de Gómez-Peña es la de operar desde sistemas como la ciencia, en particular la antropología como discurso hegemónico e incuestionable enunciador de verdades y clasificador excluyente. Lo suyo es una “antropología inversa”<sup>52</sup> que cuestiona dichas verdades asumidas sobre las diferencias culturales y étnicas, sobre todo.

<sup>51</sup> Literalmente “blancura”, se designa así al constructo social que define y problematiza aquello que se identifica convencionalmente con la raza blanca .

<sup>52</sup> Véase Guillermo Gómez –Peña, *Op. cit.*

Por periodos de tres días cada vez, Gómez-Peña y Fusco, con su *performance* "Guatínai" (versión híbrida/"spanglihzada" de *what now*<sup>53</sup>), recorrieron diversas sedes como Plaza de Colón en Madrid, plaza de *Convent Garden* en Londres, Field Museum de Chicago, el Whitney Museum de Nueva York, entre otras, lo que permitió la interacción con variados públicos y contextos. La lectura dominante sin embargo era la franca credibilidad a lo representado como fragmento incorrupto extraído de la realidad. La pieza es una efectiva muestra de arte político con inquietudes focalizadas en el asunto de la identidad: identidad étnica, nacional, cultural y relaciones de poder entre Occidente y lo que el propio Occidente llama el "Otro", de una singularidad especial pues como el mismo Gómez-Peña advierte:

[...] a diferencia de los mexicanos en México, los mexico-americanos 'somos' siempre en oposición al 'otro' y no es en relación a el como parte de un todo; y por esta razón, nuestro arte es y siempre será contestatario, disnarrativo, antihegemónico e intersticial. Querámoslo o no, somos, por definición, una cultura de resistencia. En nuestro caso, 'definir' implica 'oponerse', 'criticar'.<sup>54</sup>

*Performance* al servicio de la fotografía (Sherman); fotografía al servicio del *performance* (Mendieta); sólo fotografía (Witkins), *performance* y fotografía en relación casi paralela con predominio de la fotografía (Morimura), *performance* y fotografía en relación casi paralela con predominio del *performance* (Orlan), *performance*, fotografía y video (Gómez-Peña)...¿y la pintura qué? Seis propuestas elegidas para cubrir un panorama más amplio, todas ellas con antecedentes y bagajes disímiles entre sí y sin embargo todas convergen en el empleo de medios-estrategias que no contemplan en absoluto a la pintura, si acaso algunas (Morimura y Orlan) parten de ella como partir del origen de la historia del arte. No obstante, la pintura como el medio artístico por excelencia, queda descartada.

Parece, también, que las prácticas artísticas relacionadas con la problemática de la identidad operan casi exclusivamente en la esfera del arte político y con frecuencia, también, sólo en el contexto público. Que el empleo del *performance* para inquirir sobre el curso de la identidad en la actualidad sea también recurrente no es, por lo tanto,

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 55.

fortuito. El *performance* como forma híbrida en sí mismo, se ajusta a las demandas no sólo de representación como de exhibición y lectura de una problemática que igualmente se inserta en la hibridación. La amplia posibilidad del *performance* de yuxtaponer elementos y significados asegura también la efectividad de una comparación entre la fragmentación y la hibridación de dichas prácticas artísticas con la propia estructura de la identidad.

La fotografía, por otro lado, como soporte y medio de otras propuestas frecuentes en arte contemporáneo que exploran el motivo de la identidad, soluciona también certeramente las problemáticas implicadas en ambos procesos (el de las prácticas artísticas contemporáneas y sus críticas inherentes y el de la identidad y sus crisis recientes). La fotografía como medio de la posmodernidad, que se ubica en el margen y enuncia desde ahí, su crítica a la unicidad, su reproductibilidad técnica y su capacidad de convencer con ficciones, parece también un medio idóneo para analizar la identidad contemporánea que es, a su vez intersticial y marginal como lo es la propia fotografía; lo mismo que la fotografía, múltiple y ya no única, la identidad es fabricada pero asumida como real y auténtica.

Asimismo, es evidente durante este recorrido por las diferentes propuestas artísticas, la presencia de la hibridación a diferentes niveles. Entre los que ha de mencionarse: la intersección de medios y consiguientes estrategias, la mezcla de discursos, la hibridación en las representaciones y las imágenes que construyen -o reconstruyen- híbridos. Todas estas características apuntan a prácticas artísticas que se alejan, o incluso, niegan el medio, la pintura entonces, como práctica que se erige precisamente a partir del medio queda de este modo soslayada.

No es de asombrarse, entonces, esta reticencia a la pintura si se recuerda el devenir del arte contemporáneo generado precisamente a partir de la puesta en crisis de la pintura que los mismos pintores provocaran. Lo que conlleva a preguntar: ¿Dónde, entonces, queda la pintura como lenguaje crítico que indague sobre problemáticas como la identidad? ¿Puede la identidad explorarse desde prácticas más “tradicionales”? ¿Puede la pintura ampliar su rango de reflexión más allá de su lógica interna?

Aunque menos frecuente, la indagación de fenómenos relacionados con la identidad actual a través de la pintura es no sólo viable como presente en las prácticas artísticas contemporáneas. Si bien, en esta primera parte se apela a un recuento de artistas contemporáneos involucrados con el problema que esta investigación aborda, pero desde soluciones que no contemplan a la pintura –no al menos como el medio principal-, esto no derivó de la elección aleatoria como de una clara intención por mostrar de manera muy sucinta un panorama general del arte contemporáneo y su contribución en el análisis de la identidad para demostrar que la pintura aún tiene una presencia reducida en esta problemática. En la transición, sin embargo, del siglo veinte al veintiuno, el regreso a la pintura ofrece un horizonte más amplio a las posibles rutas del arte contemporáneo. Si bien sigue en cuestión la condición de de la pintura como medio, ésta ofrece una estrategia más a los modos de operar del arte. Y es precisamente esta dirección de los hechos la que genera el interés por dedicar un esfuerzo a la experimentación del problema desde un territorio del arte contemporáneo apenas explotado.

El análisis del trabajo de una pintora contemporánea, de corte figurativo cuya problemática abordada en buena parte de su obra es la identidad, sirve de pretexto para ahondar en la problemática estudiada y su relación directa con la pintura contemporánea. Asimismo se pretende demostrar que la problemática de la identidad no se circunscribe sólo a cuestiones de género y a discursos feministas, y cómo su enunciación en pintura no se limita a la denuncia explícita o de accesible lectura por el hecho de que la pintura figurativa ofrece un reconocimiento fácil de lo representado.

## SEGUNDA PARTE. YO SOY TÚ. LA HIBRIDACIÓN EN LA PINTURA DE JENNY SAVILLE

Según se ha visto, el problema de la identidad contemporánea ha derivado en un concepto eje que parece explicarla y acercarse más a una probable definición de ésta. Dicho concepto es el de hibridación y es la hibridación, también, la que mejor traduce la obra de Jenny Saville. En aras de facilitar la exploración del trabajo de Saville y su correspondencia con el problema de la identidad se ha optado por seleccionar los elementos claves que definan a la hibridación y abordar esta segunda parte a partir de dichos conceptos. A continuación y de forma muy sucinta que permita refrescar los rasgos revisados en la primera parte sobre la identidad contemporánea, su relación con el arte y, sobre todo, su consecuente redefinición en la figura del híbrido, por un lado y agregar algunos más específicos y directamente relacionados con la obra de Saville, por el otro, se condensará un perfil del híbrido que convenga mejor a los fines de esta psegunda parte. Asimismo, se revisarán las condiciones particulares que generan y enmarcan la producción de Saville. Finalmente, un análisis más detallado de aquellas obras de la pintora que se ajusten a los conceptos aquí considerados también se integrará en esta segunda parte.

### 2.1 El arte en los tiempos de Saatchi: El efecto *yBa*

Para situar la obra de Jenny Saville, es útil echar un vistazo ágil al escenario artístico y cultural acaecido durante los ochenta. La vuelta a la pintura es a todas luces el fenómeno que se impone como demanda del mercado. Consecuencia de ésto resulta el apogeo de pintores agrupados por región: el neoexpresionismo alemán (Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, A.R. Penck), la transvanguardia italiana (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi,), la atención redirigida al antecedente de la pintura inglesa figurativa y sus representantes, entre los que se cuentan a Francis Bacon, Lucian Freud y Frank Auerbach. Esta oportunidad para la pintura de reposicionarse en la escena artística dominante después de las prácticas

artísticas de los años sesenta y setenta, es además su oportunidad para abordar problemáticas que la habían desplazado. Con el regreso de la pintura se da su recuperación también del estatus ancestral que siempre ocupó en la historia del arte. La pintura sirvió de contrapeso a las dos décadas anteriores, a sus estrategias y medios, para reestablecer la certeza de un orden, como lo dice Jason Gaiger:

Como si respondiera a las dificultades presentadas por los movimientos radicales de los años sesenta y setenta, el mercado del arte reaccionó entusiasta a estos desarrollos. Contra el fondo de las economías Thatcherianas y Reaganianas, una nueva generación de coleccionistas empezaron a invertir en arte, lo que permitió a los pintores pedir grandes cantidades de dinero por su trabajo. El hecho de que intermediarios entre los coleccionistas como Charles Saatchi empezaran a establecer la reputación de artistas y que incrementaran el valor de su trabajo en el mercado al comprar de forma masiva serviría para alimentar sospechas de que el éxito internacional de los pintores figurativos fue motivado tanto por cinismo y oportunismo, como por un genuino redescubrimiento de los valores pictóricos.<sup>55</sup>

Este regreso de la pintura era acorde también a los regímenes conservadores dominantes: Reagan y Thatcher. El supuesto *boom* económico que ambos dirigentes promovieron tuvo repercusiones importantes en el terreno artístico: un *boom* del mercado de arte, que además resulta el escenario propicio para que el arte de los países hegemónicos, como el británico, recuperen posición en la escena artística. Es el mercado y no la tradición el que precisamente devuelve la tradición en arte, la tradición del oficio y el restablecimiento de la figura del artista como genio creador. En esta nueva época, sin embargo, no podían ignorarse ciertos aspectos presentes en las décadas que le antecedieron: ya no había sitio para el artista genio solitario, el trabajo en colectivo se imponía como la oposición necesaria. El problema del cuerpo, la obra de arte como obra abierta y la consiguiente participación del espectador, el contenido

---

<sup>55</sup> "As if in response to the difficulties presented by the radical art movements of the 1960s and 1970s, the art market reacted enthusiastically to these developments. Against the background of Thatcherite and Reaganite economics, a new generation of collectors started to invest in art, enabling painters to command large sums of money for their work. The fact that interventionist collectors such as Charles Saatchi were able to establish the reputaiton of artists and to increase the market value of their work by buying it in bulk further served to fuel suspicions that the international succes of large-scale figurative painting was motivated as much by cynicism and opportunism as by a genuine rediscovery of painterly values.", Jason Gaiger, "Postconceptual- painting: Gerhard Richter's extended leave-taking", en Perry Gill and Paul Wood (eds.) *Themes in Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004, p. 92.

político, la experimentación y la experiencia, todos factores que no podían ignorarse y que dirigirían el rumbo a seguir por los artistas del fin de siglo.

Así, el arte consecuente de los noventa en Gran Bretaña provenía del arbitrio del mercado, pugnaba por la reedificación de artistas-genios, más bien del tipo *enfant terrible*<sup>56</sup>, iniciaba además un nuevo ciclo con la renuncia de Margaret Thatcher al parlamento británico, hecho que impulsa, quizás, un mayor énfasis en la necesidad y consecución de un arte propio que renovara a la nación británica y que resultara acorde con el clima en esa nueva etapa.

Tras arar el escenario que los acogiera<sup>57</sup>, la nueva década en el Reino Unido se iniciaba con el auge de los jóvenes artistas británicos (*yBa*, por sus siglas en inglés) que si bien formaban parte de un grupo, las demandas del mercado los instaban a destacar también individualmente. Los *yBa* rescataban la cultura popular británica y en su arte se distinguían remanentes del espíritu irreverente del punk, la trivialidad de la música pop y la producción de iconos en serie a la *rockstar*, la exploración del cuerpo y sus problemáticas implícitas recontextualizadas a los años noventa, que si bien partían de la resignificación del cuerpo de los años sesenta y setenta, instauraban también nuevos enfoques a las problemáticas contemporáneas concernientes al cuerpo. No era la experiencia sensible sino las transformaciones que el entorno demandaba del paradigma del cuerpo y las imágenes y representaciones que de éste derivaban: los desórdenes alimenticios, las mutaciones genéticas, la cirugía cosmética, las imágenes del cuerpo a escalas nanométricas y a velocidades que escapan a nuestra percepción natural. El arte era escenario de tensiones entre niveles micro-macro, artificial-natural, belleza-fealdad, femenino-masculino, unidad-múltiple, sí mismo-otro que tenían en la hibridación un modo de superar la confrontación. Este movimiento en vaivén era

---

<sup>56</sup> O, como algunos autores lo denominan, el síndrome "*bad boy/girl*": "One recurrent theme of reported 'NB' [*yBa*] developments involves their use of 'shock tactics', the 'bad boy/girl' syndrome', referring to 'avant-gardist' practice, and sub-cultural quasi-punk nostalgia." ("Un tema recurrente del desarrollo de los jóvenes artistas británicos (*yBa*) involucra su empleo de "tácticas de shock", el síndrome del chico/chica malos", hace referencia a la práctica vanguardista y a la nostalgia subcultural y cuasi punk.") James Gaywood, " 'yBa' as Critique. The Socio-Political Inferences Of The Mediated Identity Of Recent British Art", en Kocur, Zoya (ed.), *Themes in Contemporary Art since 1985*. UK, Blackwell Publishing, 2005, p. 96.

<sup>57</sup> Se señalan como antecedentes de los *yBa*, las exhibiciones *Freeze*, *Broken English*, *Young British Art* y *Minky Manky*, que se caracterizaban por su autogestión y un éxito inesperado pues se mantenían al margen del *establishment* artístico.

símbolo, además, de la fase de transición experimentada por la Gran Bretaña a la salida de Thatcher.

La intención de fundir elementos de la cultura de masas con la alta cultura o, mejor aún, de auratizar la cultura popular, en aras de refrescar la escena artística, que en realidad significaba renovar el gusto de los coleccionistas y sobre todo alcanzar a aquellos coleccionistas en ciernes que ya no ostentarían más prestigios genealógicos o títulos aristocráticos y que provenían, en cambio, de la burguesía y la formación comercial, beneficiaría el auge de este fenómeno. Sin lugar a dudas, era el momento de ceder el mando absoluto del arte al mercado, lo que explica que el suceso del *yBa* haya sido ideado, precisamente, por el coleccionista entonces incipiente, otrora experto en publicidad y mercadotecnia, Charles Saatchi.

El producto conocido como *yBa* empleaba no sólo las estrategias de la publicidad entre ellas la identificación entre el producto y el consumidor, como la asimilación del contexto que lo producía. Conseguida, además de legitimarlo, la mitigación de cualquier síntoma de amenaza al diluir las distancias entre lo ajeno y lo conocido. El trabajo de los *yBa* resumía los valores de la era posmoderna, de la cultura de masas empoderada, del arte accesible y desacralizado. La heterogeneidad y la democracia aparente en sus discursos era un rasgo que detentaban y definía al nuevo arte británico, como afirma James Gaywood:

Los ochenta representaron en Gran Bretaña un periodo de recompensa financiera para la clase media. Su realzada candidatura social fue "naturalmente" expresada a través de la compra de artefactos culturales peculiares. Sin embargo, el *habitus* burgués está enraizado en la baja cultura asociada con sus objetos de producción masiva y por eso fueron sus expresiones financieras las que permitieron que la manifestación de sus preferencias y gustos pudieran pasar por "alta cultura". En el empleo de una estética kitsch, los *yBa* participaron de estos mecanismos de organización, en la relación de una epistemología de la valorización del arte con la apropiación capitalista así como con el poder socio-económico implícito en las experiencias socio-culturales durante un "presente a-histórico" particular que pondera selectivamente "estilos" sobre la profundidad del estudio. Los "neo-burgueses" reconocen simultáneamente su propio *habitus* y se alinean a una alta epistemología que los ha subsumido al desdén de la ironía posmoderna hacia la intelectualidad. Homogeneizando ideológicamente a una audiencia con múltiples perspectivas a la apreciación de pastiches de superficie objetivizada y a la

encarnación de los signos reproductivos de un consumidor del capitalismo tardío.<sup>58</sup>

El auge de prácticas artísticas de índole local que inevitablemente y como apunta Kristeva representan a la larga una presencia universal devendría en un impacto a nivel internacional. Si bien este súbito despegue del arte británico protagonizado por jóvenes artistas, despertó la desconfianza en el terreno artístico que no en el comercial, sí vale la pena destacar que algunos de estos artistas producto del *yBa* se han vuelto referencia obligada en el seguimiento del arte contemporáneo (Demian Hirst, Rachel Whiteread, Sarah Lucas, Tracey Emin ). También, y siendo precisamente el objeto de este trabajo, merece mencionarse la presencia de la pintura en este nuevo rumbo del arte marcado por los *yBa*. La vuelta al panorama artístico de la pintura en el Reino Unido ya venía fraguándose con diferentes esfuerzos, entre ellos puede mencionarse la exhibición *A New Spirit of Painting* en la *Royal Academy* a principios de los ochenta. Entre los pintores surgidos con el fenómeno *yBa*, acaso sea la presencia más notable la de Jenny Saville. Dice Alison Rowley sobre la situación de la pintura británica:

La exposición *A New Spirit of Painting* (Un nuevo espíritu en la pintura) ocurrida en la *Royal Academy* en 1981 (...) recuperó la 'gran tradición' de la pintura en una posición central en las escuelas de arte británicas. El trabajo de pintores figurativos expresionistas europeos como Chia y Baselitz fue exhibido junto con una generación anterior de pintores figurativos británicos, Freud, Bacon, Auerbach, Kitaj, lo cual dio origen al resurgimiento general de pintura figurativa en Gran Bretaña...la pintura figurativa de los escoceses Scotsmen Steven Campbell, Ken Currie y Stephen Conroy, los predecesores inmediatos de Saville en la Glasgow School of Art, surgieron, precisamente, de este ambiente<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> " The 1980s in Britain represented a period of most discernible financial reward to the middle classes. Their heightened social candidacy was "naturally" expressed through the purchase of rarefied cultural artefacts. However, in that the bourgeois *habitus* is rooted in low-brow culture associated with its objects of mass reproduction, their financial expression is the means by which such manifestations of their taste preferences are able to perform as "high art". In their utilisation of a kitsch aesthetic the "NBs" [*yBa*] were participants within these organising mechanisms, relating a valorising art epistemology to capitalist appropriation, and so to the socio-economic power embodied within the socio-cultural experiences during a particular "a-historical present" that selectively mediates "styles" over depth of study. The "neo-bourgeois" simultaneously acknowledge their own structural *habitus*, and align themselves along-side a high-brow epistemology that has subsumed the "NBs" ironic postmodern snub to intellectuality, ideologically homogenising a structurally multi-perspectival audience to an appreciation of objectified surface pastiche an embodiment of those reproducing signs of late consumer capitalism" Gaywood, *Op. cit.*, p. 95.

<sup>59</sup> ".A New Spirit of painting exhibition at the Royal Academy in 1981 (...) brought the 'grand tradition' of painting back into a central position in British art schools. The work of European expressionist figurative painters such as Chia and Baselitz was shown alongside works by that earlier generation of British figurative painters, Freud, Bacon, Auerbach, Kitaj, giving the signal for the general resurgence of figurative painting in

Atenta heredera de una tradición figurativa, Saville llama la atención por ser conciliatoria de diferentes tensiones enfrentándose en el arte contemporáneo en general, y en la pintura en particular. La conjunción de problemáticas de índole formal y técnico con inquietudes sociales, también puede notarse en su trabajo como base de una propuesta integral y sólida. Ciertamente Saville proviene de la fugacidad del producto fabricado pero la diligencia del oficio ha mantenido su trabajo en un contexto donde lo transitorio es lo único que permanece (vélgase el oxímoron). Ubicándose en dicha transición, Jenny Saville ha optado por la figura del híbrido y sus diferentes versiones como convergencia oscilatoria de las antitéticas inquietudes de la pintora.

## 2.2 El *hubris* del Híbrido o la certeza de la imprecisión.

Antes que nada vale la pena recordar que el término híbrido es más frecuente en el argot científico y que en un proceso de asimilación las ciencias sociales lo recuperaron. En el ámbito cultural, Néstor García-Canclini lo define de la siguiente manera: “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, procesos y prácticas”<sup>60</sup>. En este autor, la hibridación va de la mano de la globalización; la hibridación, según lo cuestiona García-Canclini, es consecuencia de los mecanismos globalizadores. Líneas más adelante agrega: “La construcción lingüística (Bajtín, Bahbah) y social (Friedman, Hall, Papastergiadis) del concepto de hibridación ha colaborado para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural. Contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas...”<sup>61</sup>

La hibridación, en términos llanos apunta, en primer lugar, a la mezcla, pero sobre todo al producto resultante de tal amalgama. Si bien existe la hibridación como

---

Britain...The figurative painting of the Scotsmen Steven Campbell, Ken Currie and Stephen Conroy, Saville's immediate predecessors at Glasgow School of Art, emerged out of this environment.” Alison Rowley, “On Viewing Three Paintings By Jenny Saville: *Rethinking A Feminist Practice Of Painting*” en Pollock, Griselda (Ed.), *Generations & geographies in the visual arts: feminist readings*. London, Routledge, 1996, p. 106.

<sup>60</sup> Néstor García-Canclini, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 9.

proceso natural, es sobre todo su asociación con lo artificial, lo manipulado por el hombre, lo que destaca de este concepto a partir de la segunda mitad del siglo veinte. La pureza –entendida también como lo natural por su condición intacta- es, entonces, desafiada y superada. Algo muy semejante ocurre con cualquier certeza de lo inamovible que también se atribuye al concepto de pureza. La hibridación, en cambio y como se ha visto, se ubica en la transición –o *in-between*-. La inestabilidad consecuente coloca a la hibridación como el agente provocador de un orden, se le puede asociar, por consiguiente, con el “Otro” -el que amenaza-, por transitorio y porque, simultáneamente, excede un límite, linde que generalmente significa el continente de un orden, como lo señala José Miguel Cortés: “ El caos como un espacio mítico donde reina lo híbrido, la fusión de lo contradictorio, el doble monstruoso; un lugar donde no se impone ningún orden, ni temporal ni simbólico.”<sup>62</sup>

El híbrido es, por lo tanto, una suerte de monstruo que pone en crisis a un sistema. Actualmente la figura del híbrido es la que reviste de manera más ajustada el arquetipo de la identidad contemporánea, conformada ésta por fragmentos siempre mutantes y aparentemente incompatibles que pese a todo coinciden en la efigie del híbrido y lo hacen posible, es decir asimilable a la norma. Asumido como “monstruo”, el híbrido contemporáneo parece no sólo digerido al sistema que antes lo rechazara como regir los patrones de este sistema o, mejor aun, de un sistema que instaura. Dice Omar Calabrese al respecto del monstruo:

[...] podemos volver a los monstruos contemporáneos y preguntarnos, finalmente, si corresponden a algún cambio acaecido en el régimen de las homologaciones. La respuesta que podemos dar es efectivamente que sí; hay un carácter específico en la teratorsfera de hoy en día. Los nuevos monstruos, lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor, *las suspenden, las anulan, las neutralizan*. Se presentan también como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema ...<sup>63</sup>

Dichas características que Calabrese atribuye al monstruo, pueden ajustarse al híbrido, si como se señaló, puede considerarse como "norma" inestable. Además de la inestabilidad, otro atributo que distingue al híbrido es la ambigüedad. En el arte

---

<sup>62</sup> José Miguel Cortés, *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 191.

<sup>63</sup> Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 109.

contemporáneo es frecuente encontrar propuestas y estrategias donde los artistas explotan hasta el agotamiento el recurso de la ambigüedad insertada en sus obras. La indecisión de la era posmoderna, su recurrente mirar al pasado y adelantarse al futuro en una actitud constante de intemporalidad, su defensa a ultranza de ideologías pasajeras pero también su falta de compromiso se ven reflejadas en numerosas propuestas donde la ambigüedad sirve del puente constante a las inconstancias: ambigüedad de medios, de género, de posiciones, de sentidos... Helen Mcdonald define a la ambigüedad como síntoma que define y construye a la posmodernidad: "As such, ambiguity is both a description and a feature of posmodernism."<sup>64</sup>

Puede decirse que en arte los asuntos que resultan más dramáticamente afectados por la ambigüedad son aquellos que competen al cuerpo y a la identidad. Problemas que atañen sobre todo al arte feminista y por extensión a gran parte del arte hecho por mujeres, así como al arte de minorías. Dice Mcdonald al respecto:

La globalización de la cultura y la proliferación de avanzadas tecnologías traen consigo mayores cuestionamientos sobre la identidad y la corporeidad al producir ambigüedades híbridas, en las que las conexiones con el feminismo son cada vez más tangenciales...hubo un movimiento evidente de parte de los artistas de los noventa por reposicionar su trabajo en relación con la hibridación y nuevas categorías de identidad como lo son el *cyborg* y lo post-humano<sup>65</sup>

Con la idea de "post" puede enlazarse el siguiente valor a destacar como definitorio de lo híbrido: la heterogeneidad. La misma autora (Mcdonald) señala en líneas posteriores cómo se comporta esta relación entre lo "post" y la fragmentación:

Como todas las categorías 'post', lo post-humano implica ambigüedades. Denota fragmentación y parcialidad aunque se visualiza a sí mismo como entero y nuevo. Anuncia el fin de una era y al mismo tiempo admite su continuación o presencia residual. Es un termino empleado ambiguamente por aquéllos que lo

---

<sup>64</sup> Helen Mcdonald, *Erotic ambiguities: the female nude in art*. London, Routledge, 2001, p. 15.

<sup>65</sup> "The globalisation of culture and the proliferation of advanced technologies have further complicated questions of identity and corporeality by producing hybrid ambiguities, in which connections to feminism have become increasingly tangential...there was a discernible move on the part of artists in the 1990's to reposition their art in relation to hybridisation and to new identity categories such as 'cyborg' and 'post-human'" *Ibidem*, p. 187.

proclaman como evidencia del triunfo de la cultura sobre la naturaleza, admitiendo también que la naturaleza es en sí misma un constructo cultural<sup>66</sup>

Dicha pluralidad que implica la ambigüedad ha sido también exitosamente aceptada por las prácticas artísticas contemporáneas. No sólo sirve de asimilación de un contexto fragmentado, sino que permite además ejercer una práctica tradicionalmente autoritaria y excluyente desde un discurso inclusivo. Aunque vale acotar que la convivencia de las diferencias opera de manera relativa, también es innegable la predisposición a flexibilizar las fronteras y permitir cierto tránsito entre los opuestos que deriva de la condición posmoderna y del híbrido que ésta engendra. El mestizaje que implica la hibridación sirve, además, de antagonista a la pureza que enarbolaba el conservadurismo que generó e impugló el arte contemporáneo.

Dos términos más se asocian con frecuencia a la figura del “híbrido”: la transgresión y el exceso. Para efectos de este trabajo y su relación con la obra de Jenny Saville se ha considerado útil acotarlos como rasgos distintivos de la hibridación. Asimismo estrategias como la edición -entendida ésta como montaje-, sus variantes literarias *cut-up* (método de recorte) y *fold-in* (método de pliegue), *collage* y pastiche en arte parecen coligarse de manera insistente con el concepto, razón por la que también se ha optado por incluirlos en este recuento como los modos de operar en arte relacionados con la hibridación.

Si se recuerda, en el capítulo anterior se señalaban las características que definen las prácticas artísticas contemporáneas, apelando, sobre todo, a la figura alegórica como estrategia determinante en el arte de la segunda mitad del siglo veinte. Con este antecedente, puede tenderse un puente entre la figura del híbrido y los modos de accionar del arte en la actualidad. Dicho parangón se tornará evidente, tan sólo con el inventario de los rasgos del híbrido apenas enunciados y con las características en las estrategias artísticas posmodernas acotadas en la primera parte.

---

<sup>66</sup> “Like all 'post' categories, post-human encompasses ambiguities. It denotes fragmentation and partiality, but imagines itself to be whole and new. It announces the end of an era and at the same time acknowledges the continuation, or residual presence of that era. It is a term that is used ambiguously by those who proclaim it as evidence for the triumph of culture over nature, while acknowledging that nature itself is a cultural construction..” *Ibidem*, p. 188.

### 2.2.1 El exceso de la pintura: paisaje y territorio

En la tradición pictórica inglesa, la presencia del paisaje juega un papel determinante. Reflejo de los propios paisajes de la Inglaterra recogidos en sus jardines, en un ejemplo más del triunfo de la civilización, de la cultura dominando a la naturaleza (Gainsborough, Constable, Reynolds, Spencer, por mencionar sólo a algunos de la vasta lista). Esta tradición del paisaje imponía el empleo de formatos de gran tamaño que reflejaran la propia extensión del motivo representado. Jenny Saville, nacida en Cambridge, incluiría ese bagaje inevitable en su propio discurso, así como –y según lo afirma ella<sup>67</sup>– la influencia de otros tres pintores regionales: Francis Bacon, Lucian Freud y Frank Auerbach. El año en que Saville nace es también hito que repercutirá en su producción: 1970, inicio de una década que atestigua, entre otras cosas el desarrollo del feminismo y la contracultura punk. En este escenario, Saville no tiene más opción que coleccionar un entorno que veinte años después se traduciría en sus lienzos figurativos de gran formato y de aspiraciones feministas.

Es precisamente esta elección de formatos la primera (por inmediata y evidente) característica ineludible en la lectura de su obra. Decisión que proviene sobre todo de tres veneros: la vuelta a la pintura que presencié la escena artística durante los años ochenta que significó además el regreso de los formatos monumentales en pintura; la tradición del género de paisaje en la pintura inglesa misma que exigía también el empleo de formatos de gran tamaño; la necesidad de trabajar la figura humana a modo también de paisaje y de territorio, concentrándose en la corporeidad y exceso que transgrediera la norma.

La monumentalidad también está emparentada con el regreso al oficio de la pintura como tarea colosal y a la pureza que el advenirse a dicho rigor implica en contraposición a la mixtura. Saville, producto certero de la posmodernidad concilia el exceso con el esmero, la mezcla con la pureza del oficio, la confianza moderna en la tecnología y su cuestionamiento simultáneo: la desazón posmoderna ante el progreso.

---

<sup>67</sup> Véase Simon Schama, "Interview with Jenny Saville" en Schama, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005.

¿Por qué el formato es piedra clave en su conciliación de tensiones? En Jenny Saville, la elección del tamaño monumental puede dividirse en dos conceptos: el paisaje y el territorio. Ambos conceptos necesitan de la vastedad para ser comprendidos, media entre ellos, sin embargo, importantes diferencias que los obligan a comportarse de forma peculiar y, con frecuencia, a confrontarse. Mientras que el paisaje puede leerse como emblema de una región, es también símbolo de la tradición en el arte británico pictórico y es además un concepto más bien pasivo: el paisaje existe para ser contemplado. En el territorio, en cambio, se abre la posibilidad de accionar, de construirlo y modificarlo, el territorio no es un elemento pasivo, en el territorio se actúa. Saville logra una conciliación de ambos que sirve muy bien a los fines de su obra. El trabajo de Saville según puede observarse en su proceso, es muy apegado al desarrollo del oficio, existe en él un claro interés por realizar investigaciones plásticas a través y a la par de su pintura. El empleo de esquemas y notas, de bocetos y pruebas de color, la equipara con los pintores tradicionales que no accionaban directamente en el lienzo sino que lo planeaban con numerosos diseños previos. El apego a la tradición se evidencia asimismo en su recuperación de la historia local de la pintura británica, en la cual, como se ha insistido, predominan el género del paisaje.

Mientras que el concepto de territorio puede reconocerse en el interés de Saville por emplear a la pintura como un medio de denuncia y testimonio crítico. Saville ha sido con frecuencia calificada de feminista. Riesgo que corren prácticamente todas las artistas mujeres de ser reducidas al lugar común del estereotipo. La reputación de la pintura, como el arte visual supremo y medio incorruptible que seguimos heredando, no favorece en las pintoras el reconocimiento de sus méritos y, al contrario, desafía y provoca a la descalificación *a priori*. Una mujer que pinta y que pinta, sobre todo, desnudos femeninos, tiene que ser, en el mejor de los casos, una feminista que milita de forma creativa.

Las propias teóricas del arte han contribuido a esta percepción de la obra de Saville. Ciertamente la misma pintora ha declarado sus tempranas inquietudes de género en su etapa escolar; si hay, por otro lado, en sus primeros trabajos alusiones directas a la teoría feminista, sin embargo, resultaría limitante concentrarse en el supuesto feminismo que podría desentrañarse en su obra, mucho menos atribuir a éste

el origen y destino de todos los esfuerzos de su propuesta pictórica. En cambio, aportaría más enfrentar la obra de Jenny Saville como territorio de diferentes planteamientos y posturas que se confrontan, invalidándose y legitimándose continuamente.

La tensión que genera por un lado las inquietudes feministas de Saville y su interpretación del cuerpo femenino enfrentándose a un apego “masculino” al oficio, a la práctica de la pintura y a los formatos titánicos podría equipararse con la tensión entre las feministas y teóricas del arte -Lippard, por ejemplo- y Clement Greenberg. Asimismo, existe un antecedente en el arte británico hecho por mujeres en las décadas que antecedieron el trabajo de Saville y que ésta decide contravenir cuando al elegir el medio de la pintura se delata más inclinada al formalismo modernista –y “patriarcal”- que a la causa activista feminista, según dice Alison Rowley (defensora a ultranza de Jo Spence, de su clase trabajadora y por consiguiente inflexible con las concesiones de Saville, dicho sea de paso):

(a mediados de los setenta) fue cuando las feministas británicas involucradas con las artes visuales empezaron a comprometerse con una serie de teorías políticas y culturales: marxismo, semiótica, psicoanálisis, deconstrucción...para recuperar otros medios y habilidades descalificadas por jerarquías modernas. Para recuperarlas, sobre todo, de una pintura asociada con el formalismo moderno.<sup>68</sup>

Si bien el trabajo de Saville se apega a estándares atribuidos al modernismo, como la pureza del medio de Greenberg -pureza que además es masculina-; el formalismo; la adhesión a una práctica artística condenada como patriarcal por las deconstructivistas feministas sobre todo; la intención de enfrentar una empresa difícil<sup>69</sup> por las dimensiones del formato y la factura casi calculada de sus cuadros; el recurso de las pinceladas, gestuales y contundentes que aspiran a destacarse como estilo de la pintora y la consecuente asociación entre estilo/autor/individuo; la pintora logra sortear

---

<sup>68</sup> “.(the mid-1970's) was the time when British feminist involved with the visual arts began to engage with a range of political and cultural theories, Marxism, semiotics, psychoanalysis, deconstruction, to 'reclaim other media and skills outlawed by modernism's hierarchies'. To reclaim them, that is, from a painting associated with modernist formalism.”, Alison Rowley, *Op. cit.*, p.92.

<sup>69</sup> Véase Clement Greenberg, *Avant-garde attitudes; new art in the sixties*. Sydney Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1969.

las posibles incongruencias de su quehacer y su modo de hacer a través de situarse en un intermedio más flexible y fecundo. Saville, sabe ubicarse entre dos polos principales: el oficio masculino y el contenido feminista y a partir de ahí anula la concepción binaria del mundo que deriva del par masculino/femenino: cultura/naturaleza, cerrado/abierto, activo/pasiva...

Con respecto a la problemática del cuerpo, Saville está interesada también en la transición: "I try to find bodies that manifest in their flesh some of our contemporary age. I'm drawn to bodies that emanate a sort of state of in-betweenness: a hermaphrodite, a transvestite, a carcass, a half-alive/half-dead head."<sup>70</sup>

Además de la ambigüedad, en la sociedad contemporánea, destacan dos fenómenos inherentes al cuerpo: los trastornos alimenticios y la cirugía plástica, como campo de múltiples oportunidades en la reflexión artística. Para Saville, el problema en cuestión es tan cotidiano como fértil: Cambridge se caracteriza por sus niveles alarmantes de obesidad y enfermedades del corazón, consecuencias que se han atribuido al precario nivel de vida promedio en esa región. Saville, asume cuestionar a dicho entorno, pero también, consciente de su herencia como artista contemporánea de la reivindicación del cuerpo y la transgresión implícita en éste, no puede eludir el motivo del cuerpo en sus pinturas y hacer una reinterpretación de él a partir de las influencias y condiciones que la conforman. La constante alusión a la obesidad, exige el manejo de formatos monumentales que confirmen la contundencia del sobrepeso, del exceso.

Podrían equipararse los cuerpos de Jenny Saville, como ya se advirtió al principio, con paisajes de carne. En la historia de la cultura occidental es recurrente la metáfora que asocia al cuerpo femenino con el paisaje. Dicha metáfora es bien justificada si se piensa en cómo esta comparación devuelve a la mujer a su condición "precivilizada", de "energía primigenia" -por primitiva-, estado que obliga a su pronta domesticación: "El paisaje está en la mujer y la mujer en el paisaje", está creando una vinculación entre la mujer y la naturaleza que la circunscribe a su relación con las fuerzas telúricas y matéricas, excluyéndola del campo del conocimiento y el

---

<sup>70</sup> "Trato de encontrar cuerpos que expresen en su carne algo de nuestra época contemporánea. Me inclino hacia aquellos cuerpos que emanan una suerte de estado intermedio: un hermafrodita, un travesti, una res muerta, una cabeza mitad muerta mitad viva." Simon Schama, *Op. cit.*, p. 124.



13. Parámetros contemporáneos del cuerpo femenino

raciocinio.”<sup>71</sup> Cuestionar esta creencia exige de Saville las proporciones monumentales de sus cuadros que, vistos de cerca imposibilitan al reconocimiento de la figura humana para, en cambio, confundirse con un paisaje.

Asimismo, las dimensiones del formato resuelven otra inquietud de la pintora, relacionada con su posición entre dos extremos: la figuración y la abstracción. Además de que esta división sintetiza las influencias de la artista, por un lado: Rubens, Velázquez, Rembrandt, Freud, Bacon y De Kooning; por el otro Pollock, Rothko y Cy Twombly; esta posibilidad de incluir la abstracción en su obra puede prevenirla de caer en la narración, recurso que la artista trata de evitar.

La necesidad de emplear el exceso como recurso de su obra proviene, por otro lado y como se ha visto, de la figura del híbrido que Saville procura en su trabajo. Híbrido excesivo y excedido, que los confines del cuadro no logran contener. Si el ser excesivo en su forma se considera característica del monstruo, esta condición le permite a la pintora resolver más de un problema con un solo recurso: el de la monumentalidad. Por otro lado, el exceso es también característica del Barroco y por consiguiente de su forma contemporánea, es decir, del Neobarroco.

El exceso del Barroco no es lo único que interesa a Saville, lo es también el manejo del desnudo. Si, además, se recuerda la estrategia eje de Saville de ubicarse en el intersticio comprendido entre dos opuestos, este recuperar el sentido del desnudo barroco, que también exalta la rotundez de formas, obedece también a la transición que ofrece situarse entre la desnudez y la vestimenta, sobre todo el drapeado barroco como síntesis de ambos: de la piel que por obesa se ordena en pliegues y de la ropa que por excesiva también crea pliegues, según señala Mario Perniola en su ensayo “Entre vestido y desnudo”:

[...] basta pensar en Rubens, quien exalta con efectos incomparables la textura de la piel e instaura tránsitos eróticos dentro de la piel y la tela, tal y como ocurre en el famosísimo lienzo *Het pelske*; o bien en Poussin, quien orchestra vastas composiciones en las cuales desnudez y *drapeado* son tratados con el mismo indiferente distanciamiento; o bien en Velázquez, pintor de magníficos ropajes y de una sedosa *Venus del Espejo*. Este modo de entender el cuerpo encuentra

---

<sup>71</sup> Cortés, *Op. cit.*, p. 86.

quizá su coronación en Bouncer, pintor de las "túnicas de piel" que no parecen siquiera desnudos y de un cuadro que representa a Venus [...]<sup>72</sup>

La tradición del paisaje, la imagen del cuerpo femenino como yermo pasivo, los formatos heredados de dicha tradición inglesa del paisaje, de la pintura barroca y de la pintura de los ochenta, lo titánico asociado con lo masculino, el formato colosal que revierte la pasividad del cuadro contemplado para invadir el espacio del espectador, demandan del trabajo de Saville la monumentalidad. Y demandan también de su capacidad de hacer convivir las diferencias superando las contradicciones que su obra y modo de operar implican. En este sentido puede afirmarse que efectivamente, como han comentado acerca de la obra de Jenny Saville, su pintura es transgresora y repulsiva pues la desmesura como factor dominante en su obra le confiere una cualidad de deformación, de monstruosidad. Dice Calabrese: "En efecto, los monstruos, en cualquier descripción desde la antigüedad hasta nuestros días, son siempre excedentes o excesivos, en grandeza o pequeñez: gigantes centauros, cíclopes ...."<sup>73</sup>. Saville fabrica monstruos, híbridos de dimensiones descomunales que no podemos evitar.

## Branded

*Branded* ("Marcada", 1992, óleo sobre lienzo, 2.13 x 1.83 m.) es parte de las piezas tempranas de Saville que gozaron también de temprano éxito. El formato es rectangular, casi un cuadrado. La composición central, ocupa la mayor parte del cuadro un desnudo femenino monumental de la cabeza al inicio de las piernas. La cabeza, comparada con el resto del cuerpo, parece demasiado reducida, incongruente con el todo. La figura está recargada sobre un plano gris que podría leerse como un muro. Según la sombra proyectada sobre todo en la parte derecha del cuadro (de vista al espectador), la fuente de luz podría ubicarse en el ángulo inferior izquierdo. La sombra

---

<sup>72</sup> Mario Perniola, "Entre vestido y desnudo" en Nadaff, Ramona (coord.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Barcelona, Taurus, Vol. 2, 1992, p. 258.

<sup>73</sup> Calabrese, *Op. cit.*, p. 107.

refuerza el carácter colosal de la figura representada. La mano izquierda del modelo enfatiza la gordura de su cuerpo a través del gesto de prensarse parte del excedente del prominente vientre.

Aunque existe una división axial, más que la separación del cuadro en dos mitades simétricas verticales que podrían reforzar el estatismo de la figura, dicha división está determinada por un eje ondulado que puede seguirse de la cabeza al límite inferior del cuadro (de arriba hacia abajo) y que introduce cierta cadencia al cuadro. A pesar de este recurso, la monumentalidad del cuerpo impide que su estabilidad sea comprometida. Sin embargo, de no emplear dicho recurso, el cuadro resultaría demasiado estático. Aunque figurativo y con intenciones realistas, ciertas variaciones como la desproporción de la cabeza rompen con la descripción naturalista del cuadro.

El tratamiento de la figura, así como la paleta guardan mucho parecido con la obra de Lucian Freud. La figura, además, tiene escritas algunas palabras distribuidas a lo largo del cuerpo, desde la cara hasta el vientre: *precious, decorative, supportive, irrational, delicate, petite*.<sup>74</sup>

No obstante, el recurso de la monumentalidad que de tan fuerte empieza a destacarse como rasgo distintivo de la pintora, existen aún claras alusiones o coincidencias con el trabajo de Lucian Freud. Por ejemplo, el autorretrato *Reflection With Two Children (self-portrait)* de 1965 de Freud emplea un escorzo de arriba hacia abajo que magnifica la figura, y alrededor del cual se organiza la pintura. Asimismo, puede equipararse con la obra de Freud, el empleo de modelos obesos, muy frecuente en la obra del pintor durante los años noventa.

La relación entre *Branded* y representación del cuerpo excesivo en la historia del arte tiene orígenes arcaicos: la Venus de Willendorf, escultura que presuntamente está dedicada a la fertilidad, según los rasgos acentuados en ella: los grandes senos, el vientre prominente, la presencia de la vulva y los muslos carnosos. La cabeza, como ocurre con *Branded* es ignorada, en el caso de la estatuilla al obviar los detalles del rostro; en la pintura, por el tamaño.

Continuando con el devenir de la historia del arte, acaso la referencia siguiente sea la representación del cuerpo femenino en la pintura barroca. Jenny Saville reconoce

---

<sup>74</sup> Preciosa, decorativa, compasiva, irracional, delicada, pequeña.

esta influencia: Rubens, Velázquez y Rembrandt, como se acotó, figuran entre las influencias figurativas de la pintora. La alusión a la robustez extrema, como consecuencia de estos antecedentes, es inevitable.

Sin embargo, y según lo apunta Alison Rowley<sup>75</sup>, el precedente directo de esta pieza es la obra de Jo Spence. Artista británica y feminista, Spence documenta su propio proceso de enfermedad terminal mediante el registro fotográfico de su torso desnudo. Debido a un cáncer, Spence es sometida a cirugías donde le remueven parte de un seno. En la serie *Putting Myself in the Picture* de 1986, Jo Spence utiliza el recurso de escribir directamente sobre su cuerpo algunos conceptos clave en el desarrollo de su obra así como frases relacionadas con el trauma de perder un seno, por ejemplo escribe: *Property of Jo Spence* justamente en el seno que ha de sacrificar. La coincidencia con el cuadro de Saville más evidente es la pieza *Monster*, parte de este registro pero en su etapa post-operatoria. En esta foto Spence descubre su cuerpo desnudo y mutilado al abrirse la única prenda que la cubre –una camisa-, sobre el pecho, enmarcando la ausencia del seno removido, puede leerse la palabra *Monster*.

Ciertamente la pose, así como escribir frases que estigmatizan el cuerpo por partida doble de *Branded* tiene en *Monster* un antecedente directo. Sin embargo, es estrategia del arte en general y del posmoderno en particular el empleo de citas y reinterpretaciones sin la necesidad de acotar explícitamente el original que se apropia. Además de que sólo un rastreo minucioso podría legitimar la originalidad de cualquier pieza de arte y ésta sería siempre muy relativa.

La relación entre cuerpo como paisaje o cuerpo como territorio, venero de esta reflexión sobre la monumentalidad en la obra de Jenny Saville, responde además a un clima de crítica que sin dominar aún permea el arte hecho por mujeres. Estigmatizado como feminista, reducido a conceptos que lo limitan, este arte de autoría femenina puede equipararse al cuerpo en *Branded*, deslegitimado por la palabra que nombra.

---

<sup>75</sup> Véase Alison Rowley, *Op. cit.*



14. Jenny Saville, *Branded*, 1992



15. Jo Spence, *Monster*, 1989



16. Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995

Es común en el arte contemporáneo el empleo del lenguaje escrito como estrategia de las minorías.<sup>76</sup> En Barbara Kruger, por ejemplo, la palabra es entendida como denuncia y es el centro alrededor del cual gira su trabajo. La necesidad de revertir la fórmula que Berger condensa con precisión sobre la actitud de la mujer en la sociedad contemporánea puede compararse con la obra de Saville donde el cuerpo femenino pugna por actuar, en vez de aparecer. El auge de la cirugía plástica, por otro lado, es un claro ejemplo de esta búsqueda pero es, también, un claro ejemplo del triunfo de un sistema que pervierte la necesidad de tomar el control y lo vuelve, en cambio, sometimiento. La intervención del cuerpo queda subsumida a exigencias ajenas que nada tienen que ver con la autonomía de la mujer.

Es evidente en esta etapa incipiente de la obra de Jenny Saville, los remanentes feministas en las inquietudes comunes en el arte de mujeres de principios de los noventa. Como es evidente su correlación con la cultura de masas que identifica a la mujer con la amenaza del orden. Se insiste en este texto en la relación entre el cine y la literatura de horror y de ciencia ficción y el arte británico contemporáneo. Si se revisa rápidamente el comportamiento del género *Trash* en cinematografía, muy vinculado con el movimiento punk, se descubre la persistencia de la monumentalidad como atributo de los monstruos que amenazan la paz de la humanidad: King Kong, Godzilla, su hijo y todos sus enemigos y más estrechamente relacionado con la *Branded* de Saville, podría citarse a la mujer de 50 pies (*Attack of the 50 Foot Woman*, 1958), versión norteamericana de una gigante que se adelanta por un par de años a aquella memorable que interpretara Anita Ekberg en *Le tentazioni del dottor Antonio* corto de la también memorable *Boccaccio 70* (1962). Ambas historias apelan a la extrapolación de lo femenino –lo convencional femenino-, a dimensiones colosales. La manera de abordarlo, sin embargo, en cada filme es muy diferente entre sí. Básicamente puede hablarse de la eterna oposición entre lo bueno y lo malo. Mientras que, para el *Attack of the 50 Foot Woman*, la gigante pone en peligro la seguridad de un orden establecido, la gigante de la cinta italiana, por su parte, no representa en sí amenaza alguna, si acaso el riesgo

---

<sup>76</sup> Aunque es un recurso no exclusivo de las minorías, véase, por ejemplo la pintura de Anselm Kieffer y su empleo del lenguaje escrito. No obstante los discursos de las minorías tienden a utilizarlo con recurrente frecuencia.



(En dirección de las manecillas de reloj):  
17. *Attack of the 50 ft. Woman* (1958); 18. *Godzilla* (1956);  
19. *King Kong* (1936);  
20. Anita Ekberg en  
"Le tentazioni del dottor Antonio"  
(Boccaccio 70, 1962)



de comprometer la serenidad espiritual de Antonio. Así, al contrario del monstruo de 50 pies, sobresale que el tratamiento de la gigante Ekberg no sea negativo sino un ideal gozoso que sólo una mente fecunda y muy *a la italiana*, como la de Fellini, podría concebir. Las “gigantas” de Saville pueden situarse entre estos dos extremos: ni completamente descomunales, ni completamente promedio.

### 2.2.2 La barbarie de la cultura o la Shelley de la pintura

La construcción del yo puede asociarse estrechamente a la construcción del cuerpo, ya que con frecuencia la apariencia es suficiente para el cotejo de una identidad. En la cultura contemporánea se hace más evidente esta simbiosis entre cuerpo e identidad. El apoyo en la ciencia, tal como lo adelantaba Mary Shelley, en la construcción de *gólems* al servicio del hombre que desafiaran normas éticas y naturales dominaría eventualmente las pretensiones y los esfuerzos de los científicos en nuestra era. La confianza en el progreso tecnológico y científico, como se ha dicho recurrentemente a lo largo de este texto, de la modernidad permea aún la posmodernidad, y esta confianza encarnada también en algo más que desencanto parece dominar en las aspiraciones del individuo contemporáneo. Se ha visto más y más la influencia de estas inquietudes en el trabajo de artistas contemporáneos. Quizás la referencia más inmediata sea el caso de Orlan quien recurre a la ciencia a través de las intervenciones quirúrgicas mientras que Saville hace uso, también y desde la pintura, del material visual proveniente de libros y registros de cirugías.

Esta representación de cuerpos reconstruídos puede dividirse en dos al modo de operar de Jenny Saville: la elección de modelos provenientes de casos reales donde los individuos son intervenidos quirúrgicamente, así como el apoyo en la teratología y su documentación visual, por un lado, mientras que, por el otro, emplea la reconstrucción pictórica de seres híbridos a través de un proceso de edición en pintura. Sea por medios científicos, por malformaciones congénitas o malformaciones por sobrepeso, sea porque Saville aprovecha los recursos del collage y del pastiche, en la pintura de Saville

se apela a la deformación como origen de sus formas, deformación que ella modificará aún más en el lienzo para obtener un nuevo espécimen humano. Acaso Saville sólo propone explorar la fragmentación y el continuo movimiento de nuestra época para simplemente reflejar la realidad tal cual esta se manifiesta y así enfrentar al espectador a la deformación o reconstrucción implícita en el eclecticismo de la realidad posmoderna.

## Matrix

En el cuadro *Matrix* ("Matriz", 1999, Óleo sobre tela, 2.13 x 3.04 m), por ejemplo, Saville utiliza un modelo real que por su condición de transgénero, implica en su propio cuerpo un par de tensiones que Saville aprovecha modificando apenas el cuerpo en el cuadro mediante la elección de su posición. *Matrix* es un cuadro de formato horizontal con composición de dos ejes diagonales que se intersecan en el centro del cuadro. La pieza es un desnudo figurativo al óleo sobre lienzo de gran formato. La pintura expone un desnudo yaciendo sobre una superficie que no parece muy definida y que acaso sea una cama. El desnudo no es convencional, pues muestra a un individuo transgenérico, según puede observarse por dos elementos clave: el rostro masculino y barbado del modelo y su cuerpo donde sobresale la exposición de sus genitales que corresponden no a un cuerpo masculino sino a uno femenino. La presencia de senos también advierte de la aparente contradicción entre el rostro y el cuerpo del modelo.

La dirección principal obliga a la lectura de derecha a izquierda, del vértice superior derecho al inferior izquierdo. Dicha dirección está remarcada por la contundencia de la pierna y la ubicación de los genitales femeninos en primer plano. Como ocurre en la mayoría de los cuadros de Saville, el modelo ocupa la mayor parte de la superficie, forzando a la lectura del personaje representado como excediendo los contornos del cuadro y prolongándose allende la espacialidad de este para invadir el espacio real. El equilibrio es logrado a través de dos direcciones verticales y descendentes (el brazo y la pierna que caen) para así contrarrestar el peso de la mitad superior del cuadro en donde se concentra la mayor parte del cuerpo. Estas direcciones

que obedecen a la ley de gravedad consiguen desplazar el peso hacia la mitad inferior del cuadro, distribuyendo de manera constante el peso y la corporeidad del modelo en toda la superficie del cuadro.

En la paleta empleada, como caracteriza a Saville, predominan los tonos rojos y grises. La intención constante de Saville por fragmentar los cuerpos se revela cuando hace coincidir la línea de la cama o superficie indefinida donde yace el modelo y una línea del tatuaje sobre el brazo izquierdo (el único visible que además funciona de dirección descendente). El brazo, entonces parece ya no pertenecer al cuerpo como integrarse a la base del fondo. Este recurso permite que la intervención que exponga un individuo fragmentado y rearticulado sea a través de la pintura.

El contraste entre el género de los genitales y el género del retratado es acaso la tensión mas importante del cuadro, después, claro, de la exhibición de los genitales femeninos que recuerdan en mucho *El Origen del mundo* (1866) de Gustave Coubert y posteriormente la *Étant Donnés* (1946-1966) de Duchamp en arte, mientras que en la pornografía es recurso frecuente el empleo del *close up* que se concentre en los genitales así como en su enfática exhibición. Esta exposición más bien intrusiva de la vulva en *Matrix*, enuncia no sólo la asimilación de Saville de la cultura de masas, como de la historia del arte, su apego a recursos de la pintura como la cita o la reinterpretación de un motivo intención que sirve también para retomar el mando de la pintura de desnudo, tradición inherente a la pintura que se caracterizó por la exhibición de modelos desnudos femeninos pintados desde la mirada masculina. Una tensión más asociada al enfrentamiento de géneros que Saville decide sortear: la figura del autor masculino y el objeto de dicha autoría, lo femenino.

“Los hombres actúan y las mujeres aparecen”, dice Berger<sup>77</sup>, y dice también toda la historia del arte, en especial toda aquella que compete a la pintura. Saville cuestiona con un par de perversiones en la forma propuesta, el contenido de la mayoría de sus pinturas de desnudo. Influenciada, según la delatan sus citas y comentarios, por teorías feministas, Saville reconfigura uno de los motivos de pintura más reacios, el desnudo

---

<sup>77</sup> John Berger, *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona. 2002.

femenino, cuestionando en primera instancia su percepción, dice Marsha Meskimmon al respecto:



21. Jenny Saville, *Matrix*, 1999,



22. Gustave Courbet, *El Origen del mundo*, 1866



23. Marcel Duchamp, *Étant Donnés*, 1946-1966

Expresamente relacionada con la teoría feminista (uno de sus desnudos tiene escrito encima un texto de Irigaray ), el trabajo de Saville cuestiona nuestra percepción del cuerpo femenino de manera desafiante. Emplear el ser en esta forma es cuestionar integralmente la identidad fija y el cuerpo.<sup>78</sup>

En este caso particular, el modelo tiene efectivamente un cuerpo femenino, pero su cara, que en buena medida es elemento suficiente para representar una identidad, no corresponde a un cuerpo femenino. Esta ambigüedad es por sí misma una confrontación a la historia del desnudo, por otro lado, el autor de la pieza no es “él”, sino ella, la mirada intrusiva, que devela y expone, es femenina. Intercambio de roles entre el artista y el (la) modelo, Saville concurre en la desviación del juego entre genio creador y objeto que se crea: el papel ancestral de la mujer, pasivo, de musa o modelo, contra el del artista hombre, activo y, sobre todo, creador, como dice Carolyn Korsmeyer:

El género del genio se funda en las capacidades especiales de estas extraordinarias personas...mientras que la creatividad artística no es meramente una función de razón superior, sino una característica de una mente superior; y el modelo de una mente superior es una mente masculina: una mente con la fortaleza y capacidad de independencia de la tradición y normas sociales, que se aleje de las preocupaciones cotidianas que dan forma a las actividades ordinarias. En esta última característica puede apreciarse que cualquier persona que sea definida por los roles domésticos queda exentada del concepto de genio.<sup>79</sup>

Provocación que lejos de ganarle adeptos la confina al marginado espacio de la transgresión: lo que en el hombre es locura productiva en la mujer es histeria irracional, monstruosidad. Monstruosidad como la que representa a través de *Matrix*. El cuerpo en cuestión es, además, un arquetipo de la indecisión contemporánea, de la transición de un lugar a otro que desafía el orden lineal del modernismo. Dice McDonald:

---

<sup>78</sup> “Expressly related to feminist theory (one of her nudes has Irigaray's text written across it) Saville's work interrogates our perceptions of the female body in challenging ways. To use the self in this way is to come full circle in the questioning of fixed identity and the body.” Marsha Meskimmon, *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*. New York, Columbia University Press, 1996, p. 125.

<sup>79</sup> “The gender of genius is founded on special capacities of these few extraordinary persons,...while artistic creativity is not a merely a function of superior reason, it is a feature of a superior mind; and the model superior mind is a male mind: one that is strong and capable of independence from tradition and social norms, and that rises above the quotidian concerns that shape ordinary activities. In the latter feature alone, we can see that any person who is largely defined by domestic roles will be precluded from the concept of a genius.”, Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics: an introduction*. New York, Routledge, 2004, p. 29.

La hibridación, cuya reciente formación amenaza las categorías de identidad, tales como raza, clase, género, nacionalidad, así como al propio cuerpo, es un aspecto de la cultura globalizada, en donde las fronteras entre las formas del arte se colapsan y están en proceso de dispersión o realineación<sup>80</sup>

La analogía que puede establecerse entre la vulva y la boca es evidente como inveterada en la cultura occidental. Esta asociación entre ambos órganos ha sido frecuentemente discutida y empleada como argumento de la maldad inherente de las mujeres y de la amenaza que éstas representan para la tranquilidad del orden establecido. Dice Georges Bataille sobre la boca:

La boca es el órgano más arcaico del desarrollo ontogenético. La boca es un orificio del rostro que sugiere la oralidad, nos retrotrae al primer estadio de la impulsión caníbal, cuando la ingestión alimentaria y el deseo erótico se confundían. La boca es el símbolo de la potencia creadora (el verbo) y destructora( devora, desgarrar, traga...). Debemos a Georges Bataille una lúcida interpretación de este simbolismo...<sup>81</sup>

Las representaciones del sexo de la mujer como algo monstruoso. Bataille describe la vagina como una herida, como una "llaga" escondida en la que el hombre se pierde. Los órganos genitales femeninos aparecen descritos de un modo escabroso que tan sólo puede producir miedo, "el coño abrió horriblemente los labios". La carne femenina aparece degradada y asquerosa: "Asoció la luna a la sangre de las madres, a las menstruaciones cuyo olor produce náuseas."<sup>82</sup>

Y es también Bataille quien relaciona la boca sobresaliente con la barbarie y la sinrazón:

Entre los hombres civilizados la boca incluso ha perdido el aspecto relativamente prominente que todavía tiene entre los salvajes. No obstante, la significación violenta de la boca se ha conservado en estado latente: se recupera de pronto con una expresión literalmente caníbal como *bocas de fuego*, aplicada a los cañones por medio de los cuales los hombres se matan entre sí ...la vida humana todavía se concentra bestialmente en la boca, la ira que hace apretar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz que hacen de la boca el órgano de unos gritos desgarradores...<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> "Hybridity, whose new formation threatens identity categories of race, class, gender, nationality and the body, is an aspect of globalised culture, where boundaries between art forms are collapsed and are in the process of becoming dispersed or realigned.." McDonald, *Op. cit.*, p. 205.

<sup>81</sup> Cortés, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>83</sup> Georges Bataille, *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana, 2003.



24. Willem De Kooning,  
*Woman I*,  
1950-1952



25. Willem De Kooning,  
*Untitled*, 1976



26. Francis Bacon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944 (detalle)



27. Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953

28. (Al centro): *El acorazado Potiomkin*, (1925) S. Eisenstein

“Salvajes”, “violenta”, “caníbal”, “fuego”, “bestialmente”, “atroz”... una lista que por su contundencia y exceso no puede obviarse en esta revisión: la asociación de la boca y sus “virtudes” con lo abyecto y lo femenino es obligatoria. Saville ha insistido también en declarar a Francis Bacon y Willem De Kooning como los dos artistas que fusionados pueden erigirse como el ideal en pintura al que aspira Saville. Ambos pintores utilizan la boca abierta en mueca de terror o lascivia como recurso distintivo de sus cuadros. En los rostros de Bacon es frecuente la referencia a la boca de horror de aquella memorable escena en las escaleras de Odesa del *Acorazado Potiomkin* (Eisenstein, 1925). Mientras que en De Kooning, la boca-vagina de sus mujeres parece ser el centro y origen a partir de donde se ordena su pintura.

Esta amenaza supuestamente inherente a la mujer juega un papel determinante en términos de la representación del desnudo. Si se considera además como el arquetipo del desnudo en la historia del arte al desnudo femenino. ¿Cómo enfrentar el cuerpo femenino, *a priori* estigmatizado por el juicio masculino, desde una mirada femenina? Este es un reto que las mujeres artistas y autoras han revertido o asumido como cuestionamiento inevitable en su trabajo. Cuestionamiento que se añade a todos aquellos cuestionamientos extras que condicionan la obra de autoría femenina y que la masculina puede obviar sin justificaciones.

Acaso esta necesidad de legitimación explique por qué es frecuente apelar a la transgresión o a lo abyecto como atributos femeninos en obras realizadas por las propias mujeres. Baste tan sólo, y para efectos de la lectura del trabajo de Saville, revisar de modo muy sucinto la confrontación entre la norma masculina y lo anormal femenino en la cultura británica. Mary Shelley, por ejemplo, autora británica inmortalizada por un monstruo, es, primero, antecedente ineludible del interés en dicha cultura por someter a la naturaleza por fines científicos, pero es, principalmente, antecedente directo de la transgresión femenina a través del uso del monstruo como creación femenina y crítica a un sistema patriarcal.

A su modo, Saville se comporta muy semejante a Shelley, escindiéndose entre la fe y la desconfianza al progreso. Shelley es también precursora de la relación entre monstruo y autoría femenina, como ya se apuntó. Aunque el creador del *moderno prometeo* es en la novela el Dr. Frankenstein, la crítica se enfoca precisamente a revelar

la equivocación de un creador y la falibilidad de un sistema basado supuestamente en la razón. Al final de cuentas es Shelley, y no Frankenstein o el monstruo quien tiene el control de la situación. Saville y Shelley, coinciden de manera tangencial en una desconfianza justificada hacia el progreso como vehículo de deshumanización del género humano.

Como síntoma de la época, se ha visto que esta pieza en sí (*Matrix*) concentra las inquietudes de la artista como testigo de su entorno. La unidad fragmentada y recompuesta, la falta de certezas que implica el ubicarse en la indeterminación –en el *in-between-*, la elasticidad de las fronteras y la mezcla continua. Pero también la necesidad del individuo contemporáneo por adaptarse a un entorno vertiginoso e indefinido produce en la vida real lo que Saville se contenta con explotar en sus lienzos. No sólo los trastornos alimenticios han ido ganando terreno en la forma en que se despliega el ser humano en su realidad. Además de las alteraciones al físico por cuestiones alimenticias (sea esbeltez extrema u obesidad), las cirugías plásticas denominadas “estéticas”, han rebasado los límites de la conformación de una identidad convencional. Cada vez más el individuo contemporáneo es testigo del auge de alteraciones inducidas vía cirugía o simplemente superficial a través de la ropa y prótesis en las transiciones de género.

El apoyo en las ciencias médicas y, sobre todo, la cirugía plástica, equipara a Saville con artistas como Orlan, según se ha visto, sin embargo, también la enlazan con la propia historia de la cultura británica. Ya en Bacon vemos el explícito interés por utilizar las deformaciones que la medicina y las cirugías proveen al imaginario contemporáneo. Mientras que, por otro lado, el énfasis en las mutaciones genéticas y en toda suerte de documentación de la malformación en la cultura británica es evidente. Dentro de los *yBa*, Saville no es la única interesada en la deformación a partir de la intersección de géneros: Sarah Lucas y los hermanos Jake y Dinos Chapman comparten dicha inquietud con Saville.

Se ha dicho con frecuencia que Saville opera al modo del cirujano plástico:

El cirujano comenta sobre las similitudes entre sus propias manipulaciones de la carne y las de Saville y se llama a sí mismo y a Saville, escultores de tejido humano. Lo que el cirujano plástico no señala es la obvia diferencia entre su

proyecto estético y el de Saville. Él admite que trabaja 'rejuveneciendo' el rostro humano y, sin embargo, no acierta a notar que Saville pinta los mismos sujetos sin el 'antes' y 'después' sino en estados intermedios -los estados transgéneros- de la alteración del cuerpo.<sup>84</sup>

Su experiencia trabajando directamente con un cirujano plástico en Nueva York, así como la pesquisa de imágenes a partir de las que trabaja, confirman esta percepción. Otro aspecto a destacar en esta pieza de Jenny Saville es la participación de la artista transgénero Del Lagrace Vulcano, quien sirve de modelo para *Matrix*, revelando así, a través de esta colaboración, el interés de Saville por las transformaciones y combinaciones que producen individuos insólitos y que cada vez más van estableciendo patrones en movimiento, alternos a la norma pero con frecuencia invalidándola para instaurar nuevos cánones. La intervención de la cirugía cosmética en la vida cotidiana y en los parámetros contemporáneos de belleza logran evidenciarse en esta obra: la elección del modelo es parte de esta estrategia de exposición del problema abordado. Su trabajo con Vulcano la relaciona también con teóricas que abordan el feminismo contemporáneo desde la transición y sobre todo a partir de la hibridación, como Judith Halberstam o Teresa De Lauretis y su *The technology of gender*

El trabajo alrededor de lo 'post-humano'<sup>85</sup> y el *cyborg*, rozan también de manera tangencial el trabajo de Saville, en *Matrix* y en *Passage*, cuadro donde la idea que prevalece en *Matrix* se invierte al mostrar un modelo de rostro femenino, igualmente de piernas abiertas de forma tal que los genitales, esta vez masculinos, queden al descubierto.

En el trabajo de Saville puede reconocerse además una vuelta al barroco, en la manera en que Heinrich Wölfflin lo entiende, es decir como oposición a ordenes clásicos. No en vano Saville reconoce influencias de Bacon y de De Kooning, regresa a pintores como Velázquez y Rubens; su exceso, la carnalidad de su obra que se abre a

---

<sup>84</sup> "The surgeons comments on the similarities between his manipulations of flesh and Saville's, and calls them both sculptors of human tissue. What the plastic surgeon does not comment on is the obvious difference between his aesthetic's project and Saville's. He admits that he works 'youthening' the human face, yet he fails to notice that Saville paints the same subjects not in 'before' and 'after' modes but in the in-between stages -the transgender stages- of bodily alteration." Judith Halberstam, *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York, New York University Press, 2005, p. 112.

<sup>85</sup> Lo post-humano es un término empleado para hacer referencia al producto híbrido resultante de la interrelación entre el ser humano y las nuevas tecnologías. Véase McDonald, *Op. cit.*

la mirada del espectador sin preámbulos, deliberadamente exhibida y por consiguiente de manera casi teatral, son características que pueden advertirse en su pintura y que no dejan lugar a dudas sobre su adhesión al barroco y sobre su inscripción en el neobarroco que describe Calabrese:

En efecto, es bueno subrayar que el fenómeno de la inestabilidad sucede en los objetos "neobarrocos" en, al menos, tres niveles. Uno: el de los temas y de las figuras *representados*. Dos: el de las estructuras textuales que *contienen las representaciones*. Tres: el de la relación entre figuras, textos y *tipo de fruición* de los mismos. Los tres niveles pueden ser más o menos concomitantes.<sup>86</sup>

Pero, es principalmente en su intención por exponer el interior lo que en este caso en particular la acerque más con los modos de operar del barroco: las piernas abiertas de sus modelos, la vulva como la herida en la carne que impele al escrutinio... Su apego, sin embargo, a la racionalidad y a cierta pureza en el ejercicio de la pintura atribuible a quien toma el oficio de la pintura como el ejercicio de una disciplina intelectual, podrían estar más cercanas al arte moderno y al concepto de artista moderno, y éste a su vez –el artista moderno–, más cercano al clásico que al barroco en los términos de Wölfflin.

## Passage

En *Passage* ("Pasaje", 2004, Óleo sobre lienzo, 3.36 x 2.90 m), Jenny Saville comparte similitudes con *Matrix*, aunque median entre ambas pinturas cinco años, la inquietud del transgénero continúa permeando el trabajo de Saville. A diferencia de su antecesor, *Passage* es una composición vertical, igualmente de gran formato y con diferencias notables en la paleta y en el tratamiento con el pincel. En este cuadro se observa un modelo de rasgos y senos femeninos, así como genitales masculinos. El modelo está sentado de frente al observador, recargado en sus brazos, reclinándose hacia atrás con las piernas abiertas en primer plano exhibiendo en el centro los genitales. La composición aunque asimétrica revela un eje vertical axial. Otra dirección importante,

---

<sup>86</sup> Calabrese, *Op.cit.*, p. 119.

pero esta vez horizontal, cruza el cuadro y está ubicada en el tercio inferior horizontal del cuadro, en el cruce de ambas líneas (el eje vertical y la línea horizontal) está ubicado el miembro y testículos del modelo.

De nuevo, un cruce de líneas diagonales sobresale en la composición: del vértice superior izquierdo a través del hombro inclinado del modelo hasta el vértice inferior derecho enfatizado por la pierna izquierda del modelo (todo esto de vista al espectador). La siguiente línea oblicua se origina en el otro vértice superior, tocando el otro hombro del modelo, cruzando el pezón izquierdo y terminando en la línea horizontal ya mencionada, esta diagonal, a diferencia de la primera acotada en este análisis, no continúa hasta el vértice opuesto (el inferior izquierdo) del cuadro, sino que sirve para enfatizar el tercio inferior del cuadro y la línea que lo divide sobre la que está el punto focal más importante de la obra.

El cuadro, como se indicó, está dividido verticalmente en dos partes iguales y horizontalmente en tres tercios. El límite inferior del primer tercio (visto de arriba hacia abajo) está marcado por el pezón derecho del modelo, el siguiente tercio, como ya se señaló, termina en la horizontal marcada por las piernas.

Las pinceladas son aún más enérgicas que en *Matrix*, acaso éste sea un rasgo que delate el proceso de trabajo de Saville a través de los años. Igualmente la paleta incluye diferencias, cuando Saville opta por el azul sobre el habitual rojo. Esta decisión lleva al cuadro hacia la composición fría contraponiéndose con la paleta de rojos que Saville ha usado hasta el momento. Pese a este cambio, el cuadro no deja de evidenciar una intención desgarrada, tal vez enfatizado por el manejo del pincel, mucho más desenfadado o controlado por la habilidad y ya no por la planeación previa. El empleo del azul no sólo en el fondo como en el cuerpo del modelo, plantea ya una integración más obvia del fondo con la figura e incluye ciertos acentos que permiten mayor movimiento al ya de por sí serpenteado cuerpo del modelo.

El tratamiento del fondo es más parecido al tratamiento de la figura que en los casos anteriores donde lo gestual de la figura contrastaba con lo plano y uniforme del fondo. Asimismo, en este cuadro, el fondo ya no se logra con grises sino con el azul. Hay una intención de integrar el fondo con la figura como ya se ha visto, además el tratamiento del fondo se resuelve con pinceladas definitivas y más largas de lo que

Saville acostumbraba, así como una intención por dejar parte del lienzo sin cubrir en lo que parecería un fondo inconcluso.

Las luces se logran con blancos y los acentos azules en la figura también sirven para enfatizar las sombras. Predomina en esta pieza el manejo del dibujo como lo revelan esos trazos truncados que sin embargo sugieren formas completas, lo que es enfatizado también por el empleo del negro y de las líneas que se logran con éste, más que pinceladas, son trazos de dibujo. El plano es dividido por la diagonal de derecha a izquierda y por el fondo que ocupa dicho plano. El contraste entre luz y sombra es empleado para denotar la profundidad: lo más luminoso es aquello que está más cercano al espectador mientras que lo más lejano es también más oscuro.

El rostro del modelo mira directamente hacia el frente, en reciprocidad al espectador, devolviendo el gesto de escrutinio del que es objeto. Recurso que puede atribuirse al interés de Saville por recuperar el barroco, según Mario Perniola:

...la audiencia, consigue invertir una relación que habitualmente es unidireccional. Desde el momento en que el espectador es a su vez mirado con intensidad, es como si la desnudez que se ofrece funcionase como espejo: el espectador es invitado a enfrentarse con su desnudez potencial.<sup>87</sup>

Como ocurre con *Matrix*, este cuadro recurre al motivo del cuerpo transgénero. Aunque en este caso podría asociarse el modelo además con el hermafrodita. Pintado cinco años después, es acaso el primer intento de pintar desnudos masculinos en la carrera de Saville y es, a diferencia de *Matrix*, más cercano el motivo a la tradición en arte, que el transgénero. Hermafrodita es un personaje de la mitología griega, susceptible de ser estrechamente asociado con el Andrógino del mito de la creación expuesto en el Banquete. Emparentado, también, con el mito de Narciso, Hermafrodita - hijo de Hermes y Afrodita, de quienes recibe el nombre- se nutre y revierte a la vez los otros dos mitos mencionados; mientras que Andrógino enfrenta como fin su escisión en dos, Hermafrodita resulta de la unión de aquella que lo desea a grado de suplicar a los dioses le permitan nunca separarse de Hermafrodita. En este último, el conflicto entre

---

<sup>87</sup> Mario Perniola, *Op. cit.*, p. 261.

contrarios es prácticamente anulado pues en Hermafrodita la fusión de los eternos antagonistas –lo femenino y lo masculino- es el fin y la unión en un mismo ser de dichos opuestos supera las fronteras de la diferencia al ser ésta, precisamente la diferencia, la que lo conforma<sup>88</sup>.

Hermafrodita también es considerado un mito sobre la perfección, si se piensa como la culminación de la aspiración a la unidad. En la cultura oriental se le percibe de una manera semejante, apelando a una figura unitaria en símbolos como la flor de loto, que es una flor hermafrodita, o en el *yin* y *yan*. Este mito se asocia en Occidente, además, con la castración, por ejemplo del hijo de Cibeles, o la de Urano por el propio Cronos. Vale la pena mencionar que de Caos se originan también seres hermafroditas muy poderosos. El hermafrodita podría considerarse como nuncio de cierto orden a partir del caos.

En arte, puede mencionarse sobre todo el *Hermafrodita* de la colección *Borghese* (siglo II A.C.). En esta pieza, la revelación de los dos sexos se hace de manera más púdica, exhibiendo pero ocultando al mismo tiempo, pues el personaje está tumbado de lado, cubriendo la parte que del otro lado es, en cambio, revelada: un par de senos y un falo. Esta escultura sirvió de base para la *Venus del espejo* (1650) de Velázquez. La propia ambigüedad de la Venus de Velázquez así como la clara alusión a la escultura del hermafrodita plantean la posibilidad de que el pintor español estuviera retomando el mito del andrógino, velado en el binomio realidad-ilusión que detona la decisión de incluir un espejo en el cuadro. Se explica, entonces, cómo podría existir una relación directa entre este hermafrodita griego con el trabajo de Saville, siendo Velázquez una de las influencias reconocidas por la artista<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Ovidio, *Las metamorfosis*, IV 285-288.

<sup>89</sup> Véase Simon Schama, *Op. cit.*



29. Jenny Saville, *Passage*, 2004



30. *Hermafrodita*, siglo II AC



31. Diego Velázquez, *La Venus del espejo*, 1644-1648

De nuevo Marcel Duchamp aparece en escena como otro de los artistas puntales que insertan el hermafroditismo en su obra. Más allá de su *alter ego* travestí, Rose Sélavy, están sus reversibles *Couple of Laundress's Aprons* de 1959, donde un

recurso topológico emparentado con la banda de Moebius permite anular la diferencia sexual expresada por Duchamp en un par de guantes de cocina. En los años sesenta y setenta, la fusión de ambos sexos en piezas artísticas cobra especial auge, especialmente por las pugnas feministas y las de liberación sexual. La propia cultura de masas promueve en la moda una suerte de ambigüedad sexual, acaso para ganar la confianza de los más militantes. Por eso sobran ejemplos en arte de esas décadas consagrados a recuperar el *democrático* hermafroditismo. Eva Hesse, Ana Mendieta, Louis Burgeois, en décadas posteriores, el trabajo de Witkin, Robert Gober, Cindy Sherman, Sarah Lucas, Jake y Dinos Chapman.

Existe un antecedente hasta ahora apenas esbozado sobre el contexto que sirvió de caldo de cultivo a la obra de Saville. La cultura de masas británica de las décadas que testimonió Jenny Saville estaba liderada en buena medida por el punk, que más tarde en amalgama posmoderno se combinaría con la cultura pop. La androginia proliferó y casi se vuelve la norma del *superstar*: David Bowie, Prince, Patti Smith, Chrissie Hynde, Morrissey, Siouxsie, Annie Lennox ... No hace falta continuar la lista para reconocer la influencia de la ambigüedad sexual en el inventario de la cultura de masas contemporánea a Saville. Esta atmósfera también propició el culto a los filmes de horror y ciencia ficción, así como a la literatura que abordara los mismos géneros. La aceptación de la figura del monstruo, del Otro, encuentra eco positivo en la cultura de masas británica durante el ocaso del siglo veinte. Afición que gana adeptos durante los tiempos del punk y que redundaría en el arte, vinculado estrechamente con el arte hecho por mujeres. Dice McDonald:

En los noventa, el libro de Rosemary Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artist and the Body (Una distancia íntima: mujeres, artistas y el cuerpo, 1996)*, mostró cómo las teorías feministas de la corporalidad y la teoría psicoanalítica informaron al arte que está preocupado por el cuerpo humano de su relación con la tecnología y el 'body horror' (horror biológico). Nuevos textos sobre arte, crítica y teoría, como el *Third Text: Third World Perspective on Contemporary Art and Culture (Tercer texto: perspectiva del tercer mundo sobre arte contemporáneo y cultura)*, incluyeron artículos sobre las diferentes construcciones 'raciales', 'híbridas', 'postcoloniales' y 'post-humanas' del cuerpo femenino.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> "In the 1990's, Rosemary Betterton's book, *An Intimate Distance: Women, Artist and the Body* (1996) showed how feminist theories of embodiment and psychoanalytic theory informed art that is concerned with the female body, its relationship to technology and to 'body horror' . New journals on art and critical theory,

## Hyphen

Otra pieza ha sido considerada para integrar este recuento de híbridos por ambigüedad en la obra de Saville: *Hyphen* ("Guión") . Este cuadro de 1998-1999, es un óleo sobre tela de 2.74 x 3.66 m. Es, también, una pintura figurativa al óleo de formato horizontal y monumental. La mayor parte del lienzo la ocupan dos cabezas humanas que pertenecen a un mismo tronco según se puede observar pues además de las dos cabezas es posible distinguir un cuello común y sólo un par de hombros. El lienzo está dividido en dos por un eje vertical axial, cada mitad es ocupada por una cabeza. El rostro ubicado en la izquierda del cuadro (de frente al observador) dirige la mirada al espectador; el otro rostro, situado en la mitad restante, dirige la mirada hacia la derecha del cuadro. La inclinación de las cabezas, así como la posición de los ojos y la orientación de la mirada crean importantes como evidentes direcciones que se describen como sigue: atendiendo a la lectura convencional de izquierda a derecha, la primera dirección nos guía del extremo superior izquierdo por la inclinación de la cabeza izquierda hacia el extremo inferior derecho. La siguiente dirección parte del extremo superior derecho continuando por la inclinación de la cabeza derecha hasta el extremo inferior izquierdo formando en la intersección de estas dos direcciones un centro donde está situada la boca del rostro izquierdo. Este rostro, además, es el que predomina en la pintura por encontrarse en primer plano, ser de mayores dimensiones que el derecho y mirar directamente al espectador.

La siguiente dirección que sobresale es aquella formada por la diagonal ascendente de los ojos de la cabeza situada a la izquierda para descender por la mirada de la siguiente cabeza, hacia la derecha del cuadro, en dirección indefinida más allá de los límites del cuadro. Asimismo las diagonales formadas por las cabezas inclinadas convergen en el cuello ubicado en el centro del borde inferior del cuadro. Este último cruce de cuatro diagonales forma un romboide que enfatiza el centro del cuadro pero que además desafía al equilibrio de la composición oponiendo a la firmeza

---

such as *Third Text: Third World Perspective on Contemporary Art and Culture*, featured articles on various 'raced', 'hybrid', 'postcolonial' and 'post-human' constructions of the female body." McDonald, *Op. cit.* p. 9.

de la verticalidad de la figura y la centralidad general del cuadro, la inestabilidad de un romboide apoyado en uno de sus vértices.

Las pinceladas, proporcionalmente cortas, son gestuales aunque nunca trémulas más bien delatan contundencia. Si se recuerdan las dimensiones del cuadro, la monumentalidad de las pinceladas habrá que considerarse como rasgo que enfatiza su fuerza. Por otro lado, las pinceladas que conforman los rostros contrastan en tratamiento con el fondo pues mientras éste es plano, la construcción de los rostros es resultado de un juego enérgico de pinceladas. En la paleta elegida predominan los rojos y matices de éste. El fondo es más bien plano y de tonos grises y apenas se distingue por negativos sobre todo en tres puntos, los que, por su disposición, forman una triangulación inversa a la formada por las direcciones de las cabezas. Lo que aporta mayor fuerza al equilibrio del cuadro, ya de por sí garantizado por la composición central.

Según puede verse, por tratarse de dos cabezas humanas de género presuntamente femenino compartiendo un cuerpo en común, el personaje puede considerarse un retrato de siameses del tipo toracópagos, xifópagos o esternópagos, es decir, unidos por el tronco, o un caso de policefalia –en este caso, bicefalia- cuya ocurrencia es más frecuente en individuos femeninos.<sup>91</sup>

Existen ejemplos previos de representaciones de seres mitológicos policéfalos desde la antigüedad, entre los que puede mencionarse a Tifón, Cerbero (o su versión nórdica: Garm), Ladón, Quimera, Hidra, Orthrus, Hecatonquere. También pueden verse ejemplos de seres bicéfalos, sobre todo la herencia del dios grecorromano Jano, en el panteón celta. Jano es representado con dos cabezas que significan diferentes dualidades: pasado y futuro, interior y exterior, atrás y adelante. Es sobre todo un símbolo de la transición.<sup>92</sup> Ha de destacarse, por otro lado, la presencia predominante

---

<sup>91</sup> Véase J. Bondeson, *Dicephalus conjoined twins: a historical review with emphasis on viability*. London, England, Kennedy Institute of Rheumatology, Hammersmith, 2001.

<sup>92</sup> Jano [es un] Dios romano representado con dos rostros contrapuestos en la misma cabeza, es decir, mirando simultáneamente adelante y atrás, futuro y pasado. Es, por tanto, un dios de la transición, a quien estaban particularmente consagradas las puertas. Dios también de los comienzos y de los nacimientos. Su carácter vigilante se entendía aplicado siempre según la ambivalencia que era su rasgo principal: interior y exterior, pro y contra, bien y mal. Probablemente Jano deriva de un antiguo dios indoeuropeo con funciones de ser supremo y creador. Un antecedente suyo inmediato puede ser el etrusco Kulsans, también dios

en la heráldica europea del águila bicéfala<sup>93</sup> y su inmediata asociación como símbolo por antonomasia del poder.

Para la lectura de esta obra, es útil conocer que Jenny Saville declara que los modelos son en realidad ella y su hermana de niñas y que la pintora sólo adaptó dichos rostros a un mismo cuerpo.<sup>94</sup>

Con este antecedente, habría que dirigir la atención al problema del doble y su relación con los hermanos en arte. En literatura, sobre todo, la presencia del doble ha sido representada a través de célebres pares de hermanos, tal como Yves Bonnefoy lo señala:

[...] En un segundo plano de todas estas obras literarias se encuentra, transpuesto al de la conciencia individual, la larga tradición indo-europea y bíblica de los gemelos legendarios, uno de los cuales es, por regla general, inferior al otro: Pólux debe delegar en Castor la mitad de su inmortalidad; Anfión domina a Zetos, Rómulo da muerte a Remo; Caín inmola a Abel. En todos los casos, uno de ellos es sacrificado y el otro se convierte en un héroe fundador. Todos estos mitos enuncian una misma verdad expresada en términos paralelos por las novelas y relatos: que la resolución de los antagonismos es necesaria para la supervivencia.

Por otro lado, los hombres conciben la imagen del alma como un doble (a la misma escala o pequeña). Así, en numerosos aspectos, el mito del Doble aparece como fundamental [...]<sup>95</sup>

José Miguel Cortés, en su libro *Orden y caos*, también dedica especial atención a dicha relación entre doble y hermanos con énfasis al fenómeno de los gemelos, su

---

bifronte [...] En el neoplatonismo, Jano es símbolo de las almas bienaventuradas [...] Durante el siglo XVIII todavía conserva Jano, ocasionalmente, sus antiguas atribuciones como iniciador o introductor [...], Federico Revilla, *Diccionario de Simbología e Iconografía*. Madrid, Cátedra, 1995 p. 220.

<sup>93</sup> Águila bicéfala; representación de origen mesopotámico: aparece por vez primera, probablemente, en un cilindro-sello de Lagash, apoyando las garras sobre sendos leones. Por lo general, la gran ave se asocia también a ideas de grandeza o heroísmo. Pasó al arte hitita y al seleucida, llegando por último al medioevo occidental a través de Bizancio, donde probablemente se le atribuía un sentido análogo a Jano, pero en cuanto integración de las autoridades espiritual y temporal. El imperio ruso tuvo por emblema el águila bicéfala, pues según la leyenda así era la que llevaba en sus garras un jabalí sobre la colina durmiente del emplazamiento donde habían de asentarse la futura Moscú, fundada por el boyardo Kuchka. Otón IV empleó en sus sellos el águila bicéfala, pero fue Federico II quien la elevó al símbolo del Imperio de Occidente, como por otra parte, e hizo en Bizancio. Últimamente indico la bicéfala del Imperio Austro-húngaro, Federico Revilla, *Ibidem*, p. 22.

<sup>94</sup> Roberta Smith, "Jenny Saville", NY, *The New York Times*, Octubre 15 de 1999.

<sup>95</sup> Yves Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías, vol. IV Las mitologías de Europa*. Barcelona, Ediciones Destino, 1998, p. 561.

efecto en la literatura y su inevitable asociación asimismo con el problema del monstruo:

Si en la historia hay una imagen que representa un solo ser en dos individuos, ésta es la de los gemelos. El fenómeno de los gemelos aparece en todas las culturas y mitologías. Cualquiera que sean sus formas son perfectamente simétricos y señalan o son el símbolo de cada ser humano dividido en si mismo [...]La mitología está jalonada de historias violentas entre gemelos: Jacob y Isaías, Anfión y Zeto, Etéocle y Polynice, Caín y Abel, Rómulo y Remo..., todos hermanos enemigos, todos fraticidas. Una lucha a muerte que parece necesaria para preservar la soberanía de un pueblo (el asesino acabará fundando una ciudad: Enoc, Tebas o Roma) o de la consciencia.<sup>96</sup>

En el caso de *Hyphen*, el modelo representado puede leerse más cercano a un ente bicéfalo o a un par de siameses. En este sentido, se tienen registros de siameses reales, sobre todo como documento científico, aunque se conoce al menos una pintura que además de servir de testimonio de un caso médico sobresale por su función de retrato. Entre estos ejemplos se cuentan los registros fotográficos de siameses como Chang y Eng Bunker (1835 o 1836) o el de los hermanos Tocci (1875 o 1878).

En el caso de Saville, y como ocurre con frecuencia en artistas posmodernos, las influencias en la obra provienen de numerosas fuentes además de las literarias: revistas, internet, cine, arte<sup>97</sup>, El apoyo en fuentes médicas tales como el manual de la *International Society of Plastic Surgeons* así como el trabajo directo con cirujanos plásticos tienen un papel fundamental en su obra. La recurrencia a estas fuentes es coherente con la transformación que el cuerpo como motivo artístico continuamente explorado ha experimentado durante la segunda mitad del siglo veinte hasta nuestros días. Asimismo, puede reconocerse la lectura de autoras feministas como Luce Irigaray.

En la pieza *Hyphen* la posibilidad de ubicarla en un contexto específico es evidente. Por otro lado y apelando a la dimensión cognitiva de las imágenes, más allá de su valor como reproducción de una realidad, según afirma Peter Burke:

[...] cada vez más a menudo se están utilizando distintos tipos de documentación, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios

---

<sup>96</sup> Cortés, *Op. cit.*, pp. 108 – 109.

<sup>97</sup> Simon Schama, *Op. cit.* p. 125.

orales, también las imágenes ocupan un lugar. Tomemos, por ejemplo, la historia del cuerpo. Las imágenes son una guía para el estudio de los cambios experimentados por las ideas de enfermedad y de salud, y todavía son más importantes como testimonio del cambio experimentado por los criterios de belleza, o de la historia de la preocupación por la apariencia externa tanto por parte de los hombres como de las mujeres.<sup>98</sup>

puede demostrarse cómo el trabajo de Saville se inscribe oportunamente como documento en dicha historia del cuerpo. En las prácticas artísticas contemporáneas, la representación del cuerpo ha sufrido visibles giros enfocándose sobre todo hacia la crisis de los parámetros tradicionales de la belleza, entendida ésta como el paradigma heredado de la civilización grecorromana y definida de manera muy llana como la armonía de las partes con el todo. Por lo tanto, en el arte contemporáneo la inclusión de la deformidad y particularmente de todo aquello que se encuentre fuera de la norma es pauta de numerosas posibilidades en la representación del cuerpo. Son de destacarse, aunque de manera sucinta, las circunstancias que contribuyeron a los cuestionamientos de la tradición del cuerpo como motivo artístico. Durante la segunda mitad del siglo veinte, la reivindicación de la sensibilidad y del cuerpo, el auge de la experimentación y de la experiencia y el movimiento feminista, sobre todo, proponen modos alternos de representar el cuerpo<sup>99</sup>. Se generan, entonces, las condiciones que promuevan en los artistas un acentuado interés por explorar lo grotesco, lo marginal, lo monstruoso, la hibridación.

Como representante de su época, Jenny Saville aprovecha las estrategias artísticas posmodernas recorriendo en su pintura tradición y trasgresión, presente, pasado y futuro sin linealidad, mezclando, por ejemplo, la acentuación de los volúmenes del cuerpo femenino con reminiscencias al arcaísmo y exceso de las Venus de Willendorf, los desnudos de Velázquez y Rubens; las deformaciones y gestualidad de Willem de Kooning y Francis Bacon; la cirugía plástica, los trastornos alimenticios, las mutaciones genéticas y el apoyo en la medicina en general; el uso de herramientas

---

<sup>98</sup> Peter Burke, *Op. Cit.* p. 11.

<sup>99</sup> Si bien es cierto que las vanguardias significaron una dramática puesta en crisis a los modos de representación, si vale la pena acotar el interés por cuestionar la representación específica del cuerpo y su asociación con la sensibilidad en la segunda mitad del siglo veinte.



32. Jenny Saville, *Hyphen*, 1998-1999



33. *Jano*, escultura celta



34. Jenny Saville, *Separates*, 2001

como la fotografía tanto para el registro de sus modelos, como en la influencia del encuadre en sus composiciones; la cultura visual derivada del cine (*Freaks* de Tod Browning, 1932; *The Elephant Man* de David Lynch, 1980, por ejemplo ) y de los tabloides sensacionalistas así como la proliferación de museos de medicina en el Reino Unido<sup>100</sup>.

Finalmente, el título de la pieza ofrece una importante guía hacia la intención de la obra. *Hyphen* (guión) como el signo que articula dos elementos. Transición, hibridación, diferencia y fragmento se ofrecen como conceptos aplicables a la lectura de esta obra así como al arte posmoderno en general. Vale acotar, también, que en el 2001, Saville recupera este pretexto y realiza un grabado (*Separates*, litografía, 61 cm x 76 cm) con una composición muy parecida a la de *Hyphen* y partiendo de la misma foto.

### 2.2.3 *Contradictions, anxieties and dilemmas*

Se ha explicado durante esta segunda parte la relación del híbrido y de la pintura de Jenny Saville con las contradicciones y la superación de éstas en el espacio intermedio que reviste la figura del híbrido. Asimismo, se han esbozado algunas de las estrategias de Saville para situarse en la transición. La necesidad, por otro lado, de superar la fragmentación que podría, por dispersa, menguar la solidez de la propuesta de Jenny Saville es imperiosa. Si bien se ha visto que la fragmentación es inherente a la posmodernidad y por consiguiente determina el rumbo de las prácticas artísticas actuales, también ha de destacarse la habilidad de la pintora para servirse de ésta en aras de construir cuerpos que finalmente son asimilados al sistema, entre otras cosas por la legitimación que se obtiene al usar un medio con la autoridad de la pintura. La forma en que Saville recupera el oficio tradicional para abordar la fragmentación, consigue neutralizar la heterogeneidad y resumirla en una unidad que el cuadro se esfuerza por contener. Pese a este estado en movimiento, la pintura logra controlar el caos y asimilarlo al orden irreductible de la propia pintura, precisamente.

---

<sup>100</sup> Pueden contarse más de 20 museos de medicina, véase el sitio *web*: [www.medicalmuseums.org](http://www.medicalmuseums.org)

## Hybrid

El cuadro *Hybrid* (“Híbrido”) de 1997 es un óleo sobre lienzo de 2.74 x 2.13 m. De formato vertical y corte figurativo, *Hybrid* muestra parte de un cuerpo femenino de frente al observador. Este cuerpo está visiblemente conformado por cinco fragmentos, en su mayoría rectangulares, que si se miran con atención puede notarse que éstos corresponden a diferentes partes de dos cuerpos. Los fragmentos de mayores dimensiones son el superior y el inferior. Los tres fragmentos restantes, de dimensiones más pequeñas, están concentrados en el centro del cuadro. Pese a que el formato del cuadro es vertical, los fragmentos dividen al cuadro en tres secciones horizontales. La parte mostrada del cuerpo pertenece a la superficie frontal que va de los hombros hasta los muslos, sin llegar a insinuarse el comienzo de las rodillas. El cuadro enmarca los contornos del cuerpo, como si lo contuviera o se resistiera a ser rebasado por la carne, abundante ésta, por cierto.

La composición parte de una simetría que es desafiada por la asimetría en la disposición de los fragmentos. Aunque se procura que éstos coincidan entre sí, de forma tal que conformen una unidad, es posible reconocer los perímetros de cada rectángulo y aislarlos simultáneamente a su inevitable integración en un todo. Esta disposición permite insertar ritmos que refuerzan la asimetría y producen cierto dinamismo en la composición que de otra forma habría resultado monótona. La sutil diferencia de paletas entre fragmento y fragmento sirve para delimitar y reconocer cada cuerpo, pero a la vez las transiciones logran ser tan sutiles que la posible tensión entre opuestos se concilia, en cambio, en unidad. Tal vez las diferencias más obvias sean el contraste evidente en las paletas de cada brazo y la notable asimetría entre ellos así como entre un seno y otro.

Asimismo, Saville supera la preocupación por representar, difícil de sortear, a partir de su claro compromiso con la pintura. Hay una obvia intención descriptiva pero hay, también, una solución de índole plástico, un modo de operar parecido a la edición en cine. La construcción de la forma con elementos dispares cuyo resultado es, obviamente, un “híbrido” sigue la pauta visible en toda la obra –más bien transgresora– de Saville. La contundencia de la deformación es dada no sólo con las dimensiones

físicas de la obra, como por la implícita monumentalidad del cuadro, la presencia de masa del cuerpo representado y la fabricación de un cuerpo a partir de fragmentos de diferente origen. La deformación es mínima pero suficiente para transgredir un orden.

La representación del cuerpo femenino en *Hybrid*, alude, de nuevo a la representación del doble. En este caso, sin embargo, una ligera variación en la estrategia permite a Saville ajustar el doble a una unidad. Pese a las obvias diferencias entre uno y otro cuerpo, se logra cierta homologación y el problema de la bifurcación se percibe apenas insinuado, en su etapa previa a la escisión, podría decirse.

La fragmentación del cuerpo a la vez integrado en unidad tiene varios ejemplos en la historia de la pintura: del “lado moderno”, Picasso, es la inevitable referencia, o el propio De Kooning en su serie *Woman*. Ya en el arte posmoderno, Helen Chadwick, por ejemplo, y su pieza *Loop My Loop* (1991) es referida por Saville como antecedente directo de *Hybrid*<sup>101</sup>. Según Saville existe en *Hybrid* una intención por congeniar lo disímbolo en un mismo espacio y sugerir a la vez una tensión entre lo agradable y lo repulsivo. La armonía forzada de un cuerpo dispar sólo puede incitar al rechazo. Algo muy semejante ocurre con la pieza *Untitled* (1990) de Robert Gober –que resulta aún más parecida a *Hybrid*, por cierto-: un torso híbrido que fusiona en un mismo cuerpo la mitad vertical de un torso masculino y la mitad vertical de uno femenino.

Cindy Sherman, por su parte, fabrica modelos fragmentados para sus *Sex Pictures* de 1992, donde los fragmentos dispersos se articulan en una suerte de maniquí grotesco cuya referencia, a su vez, a los tempranos registros fotográficos de las muñecas de Hans Bellmer (*Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée*, 1934–35), resulta directa. La problemática de la fragmentación, entonces, viene desde el arte moderno, si se recuerda cómo, a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, la presencia de la fotografía influye y modifica la percepción. La instantánea, el fragmento y el encuadre, significan cambios relevantes para la historia de la pintura. Un nuevo paradigma se origina en el arte moderno: el cuerpo fragmentado, visible en la obra de Manet, Degas, Seurat...En el arte moderno, sin embargo, la intención de superar la fragmentación persigue en cambio la integración en una totalidad, como lo señala Linda Nochlin:

---

<sup>101</sup> Véase Simon Schama, *Op.cit.*, p. 127.

Ahora puede verse que ya no es posible afirmar que la modernidad sólo puede ser asociada o sugerida por una metafórica o verdadera fragmentación. Por el contrario, paradójicamente, o dialécticamente, los artistas modernos se han situado en el lado opuesto, con una voluntad de totalización reunida en la figura del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). La pugna por superar los efectos de desintegración -social, psíquica, política- inscritos en la experiencia moderna, particularmente la moderna urbana, ha devenido en su edificación con una mayor unidad. Se podría decir, desde este punto de vista, que la modernidad está marcada por la tendencia hacia una totalización tanto como por la posibilidad de usar el fragmento como su metáfora.<sup>102</sup>

No obstante los puntos en común entre la fragmentación moderna y la posmoderna, en esta última se concibe a la unidad como la confluencia –nunca estática- de diferencias.

La percepción ha sido modificada por la fotografía en un principio, como ya se mencionó, pero también por el cine y las computadoras. El cine es, por excelencia el epitome en las prácticas visuales de la integración de distintas partes en un todo. Si bien ese es precisamente el *ethos* del cine, en la actualidad con más insistencia se recurre a evidenciar esa disonancia de las partes ocurriendo simultáneamente.

Acorde, también a la condición neobarroca de nuestra época, las tensiones entre el adentro y el afuera al exponer el interior justifica que el acto de edición en cine, antes parte de la confección de éste y atenuado con discreción a través de las disolvencias, sea expuesto en el producto final y sorprenda al espectador con sus cortes abruptos o en la simultaneidad de cuadros o en los cambios atemporales que desafían la secuencia acostumbrada.

Un ejemplo de esta relación entre cuerpo, fragmento, edición y barroco, es de nuevo un coterráneo de Saville: Peter Greenaway. El caso de Greenaway, si se lo revisa con mayor atención, parece más cercano a la obra de Saville de lo que se

---

<sup>102</sup> “We can now begin to see that it is by no means possible to assert that modernity may *only* be associated with, or suggested by, a metaphoric or actual fragmentation. On the contrary, paradoxically, or dialectically, modern artists have moved toward its opposite, with a will to totalization embodied in the notion of the *Gesamtkunstwerk*, the struggle to overcome the disintegrative effects -social, psychic, political- inscribed in modern, particularly modern urban, experience, by hypostatizing them within a higher unity. One might, from this point of view, maintain that modernity is indeed marked by the will toward totalization as much as it is metaphorized by the fragment.” Linda Nochlin, *The Body In Pieces: The Fragment As A Metaphor Of Modernity*. London, Thames & Hudson, 2001, p. 53.



35. Jenny Saville, *Hybrid*, 1997



36. Robert Gober, *Untitled*, 1990



37. Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992



38. Hans Bellmer, *Poupée*, 1935

piensa. Las preocupaciones de ambos son tan parecidas que sólo pueden atribuirse dichas coincidencias a un contexto en común que ambos artistas, en cada uno de sus medios, han decidido documentar.

Greenaway, de origen pintor, ha reflexionado sobre los mismos problemas, no sólo en sus filmes como en sus ensayos visuales en dos dimensiones: el cuerpo, el desnudo, lo grotesco, el movimiento, la fragmentación, la hibridación, el doble. En el proyecto *100 Allegories To Represent The World* (“Cien alegorías para representar al mundo”, 1998), hay puntos en contacto muy evidentes con la obra de Saville: la construcción de cuerpos a partir de la manipulación digital y de la edición. Híbridos contemporáneos, hermafroditas y siameses que concilian las diferencias en un modo muy semejante al usado por Saville.

### Ruben's flap

Un efecto similar ocurre en *Ruben's Flap* (“El pliegue de Ruben”) de 1998-1999. Este lienzo es un óleo sobre tela de 3.05 x 2.44 m. De formato vertical, muestra una figura que bien podría ser no una sino tres. Los desnudos empleados son, de nueva cuenta, femeninos, donde pueden contarse tres senos, dos brazos izquierdos incompletos, dos ombligos y tres cabezas (dos casi completas y una apenas insinuada). El rostro ubicado en medio de las otras dos cabezas mira directamente al espectador, mientras que los dos restantes –uno, el derecho- ni siquiera tiene ojos y el del extremo izquierdo inclina la cabeza hacia atrás y hacia un lado, mira hacia algún punto fuera del espacio del cuadro pero difícil de precisar. Un plano, en el fondo, enmarca esta cabeza. A diferencia de *Hybrid*, la fragmentación y consecuente integración es más intrincada. El plano está dividido en al menos seis secciones, incluido el fondo. Las transiciones son en algunas áreas muy abruptas (por ejemplo la existencia de los dos ombligos).

La paleta empleada es de tonos medios sobre todo, con algunos acentos rojos en el rostro y grises en el cuerpo. Una línea horizontal marcada por la posición de los únicos pezones visibles (dos aunque haya tres senos), divide al cuadro casi por la mitad. La disposición de los fragmentos y las direcciones de las miradas, crean una

pieza con ritmos difíciles de seguir. Un elemento más distrae la atención: una abertura, que continúa la dirección de los ombligos pero que no puede definirse como tal o como cualquier otra cosa.

Tal vez la referencia más directa al motivo de las tríadas de desnudo femenino, sea las *Tres Gracias*. Las Cárites o Gracias en la mitología griega generalmente se representan tres, aquellas que corresponden a la Belleza, el Júbilo y las Festividades. El ejemplo en la Historia antigua más memorable se encuentra en Pompeya. Posteriormente, en el Renacimiento puede mencionarse su inserción, en la Primavera de Sandro Boticelli. Las *Tres Gracias* fue un motivo recuperado también por Rafael Sanzio. En el Barroco, el ejemplo más destacado es el cuadro de Rubens. Otros antecedentes de las Tres Gracias, pueden registrarse en el Neoclásico con la obra de Antonio Canova; en el arte contemporáneo, están las *Tres Gracias* de Witkin.

Aunque el mito de la Triple Diosa, es frecuente en diferentes cosmogonías antiguas: además de las Gracias, para los griegos existían en tríadas, las Moiras, las Górgonas, las Furias para los romanos e incluso la Trinidad cristiana parece provenir de dicho mito.<sup>103</sup> El cuadro de Rubens *–Las tres Gracias–*, sin embargo, es el que más estrechamente podría relacionarse con la pieza en cuestión, no sólo por la alusión que le atribuyen en el título (aunque de forma muy ambigua, por cierto<sup>104</sup>) como por la influencia confirmada de este pintor en la obra de Saville, asimismo, el tratamiento de los cuerpos, absolutamente barroco que ya se ha señalado distingue a la pintora podría justificar la referencia a la obra de Rubens.

Esta repetición de la modelo en el cuadro -la propia artista, por cierto- podría incluirse en la exploración de la idea del *doppleganger*. Concepto empleado con recurrencia entre los románticos (acaso el ejemplo más memorable sea, precisamente *El Doble* de Dostoievsky), el *doppleganger*, a diferencia de los ejemplos de dualidad

---

<sup>103</sup> La insistencia por enlistar esta sucesión de mitos es por la evidente preferencia de las artistas con aficiones feministas a la recuperación de cosmogonías que distinguen a la mujer como agentes activos, cuyas potencialidades residen, precisamente, en la extrapolación de los atributos femeninos impuestos por Occidente: la fertilidad, la capacidad de procrear, la locura-histeria...

<sup>104</sup> La referencia es indirecta pues si se atiende rigurosamente al título *Ruben's flap* puede traducirse como "el pliegue de Ruben", mientras *Rubens' flap*, se traduciría como "el pliegue de Rubens". Sin embargo, la pintora juega con la ambigüedad de las palabras pues por un lado *Rubens flap* es el nombre de un tipo de cirugía reconstructiva de seno mientras que, por el otro, el sonido del título reconoce la influencia que el pintor flamenco ha tenido sobre la obra de Saville.



39. Jenny Saville, *Ruben's Flap*, 1998-1999



40. Rubens, *Las tres Gracias*, 1636-1638

entre hermanos o gemelos, es el doble de una persona, de aspecto fantasmal pero de presumida realidad que concurre en el mismo tiempo y espacio de su "original" por un lapso de tiempo determinado. El *doppelganger* contemporáneo podría ser representado por el clon, por ejemplo. Entre los artistas contemporáneos hay frecuentes alusiones y asimilaciones de esta duplicación o multiplicación del individuo, sobre todo con intenciones de evidenciar la estandarización y falta de individualidad de la producción en serie, o de la estrategia contemporánea de la apropiación y la cita (Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan...). Durante los noventa, sobran también las referencias al *doppelganger* en cine, sobre todo en el género de ciencia ficción, fuera de éste vale la pena mencionar *La Double vie de Véronique* (1991), de Krzysztof Kieslowski.

Además del mito del doble -constante en la obra de Saville-, en este cuadro podría identificarse un movimiento de metamorfosis o transformación, un estado intermedio de un mismo personaje. Este movimiento es logrado a partir de la disposición de los fragmentos en una secuencia que sigue la lectura tradicional de izquierda a derecha. La interpenetración de los tres fragmentos principales que corresponderían a tres cuerpos o a tres representaciones de un mismo cuerpo desde distintos ángulos también guían a este movimiento. La posición de los tres cuerpos permite destacar a aquél dispuesto en medio de los otros dos cuerpos y en medio, también del cuadro. Que exista este cuerpo flanqueado por los otros dos y que esto refuerce su presencia aporta asimismo a la lectura de la escena como un momento de transición, entendida ésta como aquello que se coloca en el medio.

Esta solución podría compararse con la obra de Francis Bacon en cierta medida. En la pintura de Bacon, la corporeidad es evidenciada a través de la pincelada gestual y de la paleta, pero la representación del cuerpo no es la figurativa tradicional como el retorcimiento del rostro o del cuerpo con la pincelada. Además de este recurso, es frecuente encontrar en los cuerpos de Bacon la representación de diferentes ángulos en un mismo cuerpo. En el caso de Bacon, el movimiento es más drástico que en la obra de Saville y más fluido también. Mientras que en *Ruben's Flap* pueden reconocerse tres estadios superpuestos, en la obra de Bacon es un recorrido que fluye con el material.

Finalmente, también hay referencias directas al trabajo cubista en cuanto a la fragmentación y experiencia de los diferentes ángulos del modelo en un mismo espacio

y tiempo. El empleo de medios como la fotografía y la edición digital, admitido por la artista, revela que en su trabajo existe la estrategia de la edición y los *cut-up's* ya señalados con anterioridad.

## CONCLUSIONES

Como se mencionó al principio de esta investigación, el estudio de la obra de Jenny Saville se relacionaría con la figura del híbrido. Arquetipo que ha funcionado para la explicación del comportamiento de la identidad en la actualidad. El híbrido resuelve, también, la lógica de las prácticas artísticas contemporáneas. Su relación con la pintura ha sido poco estudiada como se ha visto. La presencia de Jenny Saville que sintetiza no sólo la problemática eje planteada en la presente investigación como las diferentes manifestaciones de lo híbrido en el individuo y en la práctica pictórica es relevante en el presente y en el futuro del ejercicio de la pintura.

La capacidad del trabajo de Saville de compartir estrategias con otros medios, tales como la fotografía, el cine y los medios digitales abre posibilidades a los practicantes del oficio de la pintura. Si bien en esta investigación se constriñó el estudio de su obra a la relación con lo híbrido por cuestiones de rigor y método que auguraran un éxito en el desarrollo y la conclusión de la investigación, sí merece la pena mencionar, aunque de manera sucinta y más a modo de inventario que la obra de Jenny Saville puede abordarse desde más de un aspecto. Lo que revela su solidez, dicho sea de paso.

Entre aquéllos aspectos que podrían considerarse para aproximarse a la obra de Saville están: la problemática del desnudo, del cuerpo, el gran formato, lo femenino, lo feminista, el exceso, el barroco y el neobarroco. Aunque es importante resaltar que el enfocarse en la hibridación -además de relevante para la búsqueda de referencias sobre la identidad en su forma contemporánea y su incidencia en las prácticas artísticas actuales- permitió condensar de manera más integral el amplio espectro de problemáticas que su obra aborda. Además de enfrentar la obra de Jenny Saville desde esta perspectiva poco frecuente, conforme se avanzaba en la investigación, la tangencia desde la hibridación con esos otros aspectos que hacen la obra de Saville era evidente. El problema de la hibridación resultó, entonces, síntesis del trabajo de la pintora.

La necesidad de concentrarse en la pintura explica, por otro lado, que series como la de *Closed Contacts* que realizara la artista en 1995 en colaboración con el fotógrafo Glen Luchford no fuera considerada en esta revisión. Sin embargo, valga este espacio para acotar su existencia en la producción de la pintora británica. La principal diferencia entre esta serie y las revisadas en el presente trabajo reside en que para *Closed Contact*, Saville opta por privilegiar la fotografía sobre la pintura como medio a emplear, sin embargo, las soluciones y resultados finales operan desde una lógica que podría asumirse pictórica. Sus puntos de contacto son sobre todo con la obra de Ana Mendieta y la serie de acciones que la artista cubana realizó con un vidrio y su propio cuerpo (*Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972). La deformación registrada en fotografía ocurre, al modo de Mendieta, en el propio cuerpo de la artista, cuando ésta comprime su cuerpo contra un cristal.

El resultado de las imágenes de *Closed Contact*, donde el cuerpo aparece deformado en una gran masa de carne, excesiva en sus curvas, es muy acorde con la pintura de Saville, no así con el trabajo de Glen Luchford, fotógrafo de modas cuyo portafolio toma cuenta de la extrema esbeltez del ideal de belleza contemporáneo. Que la artista haya optado por trabajar en conjunto con Luchford revela el interés visible siempre en su trabajo por cuestionar los arquetipos contemporáneos de belleza impuestos por los *mass media*.

Como se ha visto, la presencia de la fotografía en el arte contemporáneo es fundamental. Lo es, asimismo, en la producción de Saville. La obra de Saville ha sido con frecuencia acotada a la pugna entre arte moderno y posmoderno entendida ésta como un conflicto de medios. Esta postura de la mayoría de las autoras que han estudiado el trabajo de Saville, autoras feministas o herederas del feminismo, como Griselda Pollock o Alison Rowley, sugiere que si Jenny Saville opta por la pintura, su problemática le atañe a la noción greenbergiana de medio y, por lo tanto, hace uso de lo que Greenberg designaría como una de las características modernas por antonomasia: la pureza del medio. Saville, para estas autoras, ha dado un vuelco apóstata desde su feminismo incipiente hasta una posición que privilegia la idea de pintor-creador masculino. Lejos de conspirar contra su origen, la decisión de Saville de elegir como medio principal aquél más afectado por el desdén feminista –es decir, la pintura-

refuerza, precisamente, su intención de representar personajes que por contravenir las normas resultan “inapropiados”. Por otro lado, Saville emplea no sólo la pintura y se adhiere al oficio del pintor sino que también recupera a la fotografía y cruza estrategias y medios (publicidad, foto, edición digital, cine, cirugía, performance...) y, por lo tanto, está empleando estrategias alegóricas y esta decisión es un rasgo primordial del arte contemporáneo. Lo mismo para el uso de fragmentos, edición y postproducción con que construye sus pinturas, otra característica de la alegoría.

Puede concluirse, entonces, que al recurrir Saville al empleo de estrategias alegóricas se está situando en la transición. Si, como se ha dicho, un importante conflicto entre arte moderno y posmoderno reside en una cuestión de medios, entonces, en buena parte, la obra de Saville se articula a partir de este punto nodal. Saville, al optar por ubicarse precisamente en esta intersección, cuestiona y sintetiza, por lo que puede considerarse a su trabajo como producto posmoderno.<sup>105</sup>

Finalmente, la promesa de practicar la pintura en la actualidad y permitirle la flexibilidad que artistas como Saville le otorgan sin por éso soslayar sus características inherentes –acaso las más formales de entre todos los medios y modos del arte-, reubica a la pintura como quehacer renovado y vigente. Se ha visto que en la pintura contemporánea pueden converger el oficio pictórico y el comentario político, la “pureza” y la “corrupción” del medio, la lealtad a la lógica pictórica y a la postura ideológica, el culto al aura y a lo trivial. La pintura contemporánea ya no es un lugar de absolutos, como tampoco lo es la identidad contemporánea, sino un espacio para el cruce, el tránsito constante o el *in-between*, el lugar del híbrido.

---

<sup>105</sup> Dice Craig Owens: “The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. This confusion of genre, anticipated by Duchamp, reappears today in hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previously distinct art mediums.” (“El trabajo alegórico es sintético; cruza las fronteras estéticas. Esta confusión de género, anticipada por Duchamp, reaparece hoy en la hibridación, en trabajos eclécticos que ostentadamente combinan medios artísticos anteriormente diferenciados”), Craig Owens, *Op cit.* p. 75.

## Lista de imágenes

1. Cindy Sherman, *Untitled #263*, 1992. Fotografía sobre papel, 100 x 115 cm. Disponible en [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)
2. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills 1977-1982*, Plata sobre gelatina 19.1 x 24.1 cm. Horace W. Goldsmith Fund. Disponible en [www.moma.org](http://www.moma.org)
3. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972, performance. Disponible en [www.escriitanapaisagem.net](http://www.escriitanapaisagem.net)
4. Yasumasa Morimura, *Self-portrait - after Marilyn Monroe*, 1996, Plata sobre gelatina, 44 x 34.5 cm. Disponible en [www.saatchigallery.co.uk](http://www.saatchigallery.co.uk)
5. *To my little sister: Cindy Sherman*, 1998. Publicado en Weintraub, Linda, et al., *Art on the edge and over: searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s*, Litchfield, CT, Art Insights, 1996
6. *Mona Lisa in Pregnancy*, 1998. Inyección de tinta sobre lienzo. Disponible en [www.morimura-ya.com](http://www.morimura-ya.com)
7. Joel-Peter Witkin, *The Graces*, 1988. Publicado en CELANT, Germano, *Witkin*, Italy, First Scalo, 1995
8. Joel-Peter Witkin, *Gods of Earth and Heaven*, 1988. Publicado en CELANT, Germano, *Witkin*, Italy, First Scalo, 1995
9. Orlan, *A mouth for grapes*, 1990, performance. Disponible en [www.artnet.com](http://www.artnet.com)
10. Orlan, *Orlan Sipa*, 2007. Disponible en [www.artgallery.nsw.gov.au](http://www.artgallery.nsw.gov.au)
11. Guillermo Gómez-Peña, *Ex-Centris (A Living Diorama of Fetish-ized Others)*, 2002. Disponible en [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)
12. Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, 1992. Disponible en [www.iniva.org](http://www.iniva.org)
13. Imágenes de modelos para ejemplificar los parámetros contemporáneos del cuerpo femenino. Disponibles en East bay daily news, January 14, 2007: [www.ebdailynews.com/article/2007-1-14-thin-models](http://www.ebdailynews.com/article/2007-1-14-thin-models); en [www.metro.co.uk](http://www.metro.co.uk); en [www.app1.chinadaily.com.cn](http://www.app1.chinadaily.com.cn) y en [www.dancewithshadows.com](http://www.dancewithshadows.com)
14. Jenny Saville, *Branded*, 1992. Óleo sobre tela, 2.13 x 1.83 m. Publicado en Schama, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005
15. Jo Spence, *Monster*, 1989 en Spence, Jo, *Putting myself in the picture: a political, personal, and photographic autobiography*. Seattle, The Real Comet Press, 1988.

16. Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995. Óleo sobre tela, 100 x 200 cm. Disponible en [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk)
17. *Attack of the 50 ft. Woman*, 1958. Disponible en [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
18. *Godzilla* (1956) Disponible en [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
19. *King Kong* (1936) Disponible en [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
20. Anita Ekberg en "Le tentazioni del dottor Antonio", Federico Fellini (*Boccaccio 70*, 1962). Disponible en [www.imdb.com](http://www.imdb.com) y [www.flickr.com](http://www.flickr.com)
21. Jenny Saville, *Matrix*, 1999, Óleo sobre tela, 2.13 x 3.04 m. Publicado en Schama, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005
22. Gustave Courbert, *El Origen del mundo*, 1866. Óleo sobre tela, 55 cm x 46 cm Disponible en [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)
23. Marcel Duchamp, *Étant Donnés*, 1946-1966. Disponible en [www.toutfait.com](http://www.toutfait.com)
24. Willem de Kooning, *Untitled* 1976, óleo sobre periódico. Disponible en [www.moma.org](http://www.moma.org)
25. Willem De Kooning, *Woman I*, 1950-1952, óleo sobre tela. Disponible en [www.moma.org](http://www.moma.org)
26. Francis Bacon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944 Óleo sobre panel (detalle). Publicado en Borel France, *Francis Bacon: Portraits and Selfportraits*, NY, Thames & Hudson, 1997
27. Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953. Publicado en Borel France, *Francis Bacon: Portraits and Selfportraits*, NY, Thames & Hudson, 1997
28. *El acorazado Potiomkin*, (1925) Sergei Eisensten. Disponible en [www.news.bbc.co.uk](http://www.news.bbc.co.uk)
29. Jenny Saville, *Passage*, 2004, Óleo sobre tela, 3.36 x 2.90 m. Publicado en Schama, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005
30. *Hermafrodita*, siglo II AC. Mármol, 186.5 cm de altura. Disponible en [www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org)
31. Diego Velázquez, *La Venus del espejo*, 1644-1648. Óleo sobre tela, 122.5 x 177 cm. Disponible en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)
32. Jenny Saville, *Hyphen*, 1998-1999, Óleo sobre tela, 2.74 x 3.66 m. Publicado en Schama, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005
33. *Jano*, escultura celta, probablemente de mediados del primer milenio AC, Irlanda. Disponible en [www.uni-due.de](http://www.uni-due.de)

34. Jenny Saville, *Separates*, 2001, litografía sobre papel, 61 x 76.2 cm. Disponible en [www.artnet.com](http://www.artnet.com)
35. Jenny Saville, *Hybrid*, 1997, Óleo sobre tela, 2.74 x 2.13 m. Publicado en Schama, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005
36. Robert Gober, *Untitled*, 1990. Disponible en <http://lh6.ggpht.com>
37. Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992. Disponible en [www.olinda.com](http://www.olinda.com)
38. Hans Bellmer, *Poupée*, 1935. Disponible en [www.flickr.com](http://www.flickr.com)
39. Jenny Saville, *Ruben's Flap*, 1998-1999. Óleo sobre lienzo, 3.05 x 2.44 m. Publicado en Schama, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005
40. Peter Paul Rubens, *Las tres Gracias*, 1636-1638. Disponible en [www.artchive.com](http://www.artchive.com)

## FUENTES DE CONSULTA

### ***BIBLIOGRAFÍA***

---

- BATAILLE, Georges, *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana, 2003
- BAUDRILLARD Jean y Marc Guillaume , *Figuras de la alteridad* , México, Taurus, 2000
- BERGER, John, *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona. 2002
- BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994
- BLANCO, Paloma, et. al., *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001
- BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? : identity, performativity, and exile*, Durham, NC , Duke University Press, 1999
- BONNEFOY, Yves, *Diccionario de las mitologías, vol. IV Las mitologías de Europa*. Barcelona, Ediciones Destino, 1998
- BREA, José Luis, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004
- BURKE , Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001
- CALABRESE, Omar, *La Era Neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989
- CHECA, Fernando, et. al., *Guía para el estudio de la historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1992
- CORTÉS, José Miguel, *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona, Anagrama, 1997
- CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005
- CROW, Thomas, *El arte posmoderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002
- GAIGER, Jason (ed.) *Frameworks for modern art*, New Haven, Yale University, Open University, 2003
- GERGEN, Kenneth J. , *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992

- GÓMEZ García, Pedro (coord.), *Las ilusiones de la identidad*, Madrid, Cátedra, 2000
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, *El mexterminator : antropología inversa de un performancero postmexicano*, México, Océano, 2002
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961
- \_\_\_\_\_, *Avant-garde attitudes; new art in the sixties*. Sydney Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1969
- GUASCH, Ana Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*, Madrid, Alianza Forma, 2000
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990
- HALBERSTAM, Judith, *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York, New York University Press, 2005
- HEIDEGGER, Martin, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002
- ISAAK, Jo Anna, *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. London, Routledge, 1996
- JAMESON, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, 2ª. ed., Madrid, Trotta, 1998
- KAPROW, Allan, *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, University of California Press, 1993
- KENT, Sarah, *Shark infested waters: the Saatchi collection of British art in the 90s*. London, Zwemmer, 1994
- KOCUR, Zoya (ed.), *Themes in Contemporary Art since 1985*. UK, Blackwell Publishing, 2005
- KORSMEYER, Carolyn, *Gender and aesthetics: an introduction*. New York, Routledge, 2004
- KRISTEVA, Julia, *Extranjero para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza y Janes, 1991
- LEUNG, Simon et al, *Theory in Contemporary Art since 1985*, UK, Blackwell Publishing Ltd., 2005
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La identidad : Seminario interdisciplinario*, Barcelona, Petrel, 1981

- LYOTARD, Jean François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, México, Rei, 1990
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, 2000
- MCDONALD, Helen, *Erotic ambiguities: the female nude in art*. London, Routledge, 2001
- MESKIMMON, Marsha, *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*. New York, Columbia University Press, 1996
- NADAFF, Ramona (coord.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Barcelona, Taurus, Vol. 2, 1992
- NOCHLIN, Linda, *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. London, Thames & Hudson, 2001
- OWENS, Craig, "The Allegorical Impulse: toward a Theory of Postmodernism. Parts 1 and 2" en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, California, University of California Press, 1994
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1972
- PERRY, Gill and Paul Wood (eds.) *Themes in Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004
- PLATÓN, *Diálogos. Fedon, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredas, 1997
- POLLOCK, Griselda (Ed.), *Generations & geographies in the visual arts: feminist readings*. London, Routledge, 1996
- \_\_\_\_\_, *Vision and difference: femininity, feminism and the histories of art*. London, Routledge, 2003
- ROBINSON, Hillary (Ed.), *Feminism-art-theory: an anthology, 1968-2000*. Oxford, Blackwell Publishers, 2001
- WEINTRAUB, Linda , et al., *Art on the edge and over : searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s*, Litchfield, CT , Art Insights, 1996
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en las artes plásticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1976

## **CATÁLOGOS**

---

- BOWNESS, Sophie y Clive Phillpot (Eds.), *Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*. London, British Council, 1995

- BRUSATIN, Manlio y Jean Clair (Eds.), *Identity and alterity : figures of the body 1895/1995 / la Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte.* Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 1995
- CELANT, Germano, *Witkin, Italy*, First Scalo, 1995
- Cindy Sherman : the complete untitled film stills*, New York , Museum of Modern Art, 2003
- CLEARWATER Bonnie (ed.), *Ana Mendieta : a book of works*, Miami Beach, Grassfield, 1993
- Confessions of the Guerrilla Girls*, New York , Harper Perennial, 1995
- CRUZ, Amada, et al., *Cindy Sherman*, New York, Thames and Hudson, 1997
- Espacio, tiempo y memoria: más allá de la fotografía en Japón.* México, Museo Rufino Tamayo, 1995
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, *Temple of confessions : Mexican beasts and living santos*, New York , Power House Books, 1996
- MOURE, Gloria, et al. , *Ana Mendieta*, Barcelona : Poligrafa , Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996
- SCHAMA, Simon, *Jenny Saville*. New York, Rizzoli, 2005
- SCHAMPERS, Karel et al., *Cindy Sherman*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1996
- Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, UK, Thames & Hudson, 1999
- VISO, Olga M., *Ana Mendieta : earth body : sculpture and performance, 1972-1985*, Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2004
- Yasumasa Morimura : historia del arte*, Madrid, Fundación Telefónica, 2000

## **HEMEROGRAFÍA**

---

- BAKER, George, "Photography's Expanded Field", *October* 114, Otoño, 2005
- COLLINGS, Matthew, "A day in the life of British art. Matthew Collings takes a frantic ride around London with his artistic friends old and new", *The Observer*, 19 de Marzo 2000

CUMMING, Laura, "What the Sensationalists did next. Charles Saatchi dusts down some old favourites and Jay Jopling offers the good, bad and risible at White Cube 2", *The Observer*, April 23, 2000

HUBARD, Julio, "Divagación contra el otro", México, *Letras Libres*, diciembre 1999

KUSPIT, Donald, "Jenny Saville - Gagosian Gallery, New York City, New York".  
*ArtForum*, Dec, 1999

NOCHLIN, Linda, "Floating in Gender Nirvana", *Art in America*, Marzo, 2000

ROBERTS, Alison, "The female gaze. Jenny Saville", *The Observer*, April 20, 2003

SMITH, Roberta, "Jenny Saville", *Art in Review*, Octubre 15, 1999

SUAZO, Félix, "Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas", México, *Curare* No. 16, julio-diciembre del 2000

### ***PÁGINAS ELECTRÓNICAS***

---

GARCÍA-CANCLINI, Néstor, "La globalización: ¿productora de culturas híbridas?", documento PDF Disponible en [www.hist.puc.cl](http://www.hist.puc.cl)

[www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)

[www.medicalmuseums.org](http://www.medicalmuseums.org)

[www.pacc.ufrj.br](http://www.pacc.ufrj.br)