

# Clínica 1

## “Corporalidad y catástrofe”

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO

Sede: Casa del Lago

### 1. Cuerpo explícito: anatomías de la abyección

A partir del análisis de algunos performances de Annie Sprinkle, Bob Flanagan y Orlan, la primera sesión situó, al interior del arte abyecto, la emergencia de lo que podríamos llamar cuerpos explícitos. La abyección como programa, es decir, como conexión de deseos, conjunción de flujos y *continuum* de intensidades, problematiza la corporalidad en una deriva más allá del organismo, la significancia y la subjetivación. Un recorrido por estas anatomías de la abyección nos permitió abordar, retomando algunas ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, ciertas prácticas artísticas vinculadas a la construcción explícita de un cuerpo sin órganos. En este sentido, el arte carnal de Orlan pone en escena a un cuerpo quirúrgico, el arte médico de Flanagan produce un cuerpo masoquista y los performances pospornográficos de Sprinkle nos enfrentan a un cuerpo ginecológico.

El cuerpo explícito será, si nos dejamos llevar por la etimología, un cuerpo, desplegado, desdoblado, desenrollado, abierto y sin secretos. “Abra el presunto cuerpo y exponga todas sus superficies”<sup>1</sup>, así empezaba, programáticamente, el libro ‘Economía libidinal’ de Jean-François Lyotard. Cuerpo desplegado, abierto, convertido en pura superficie sin interioridad, procedimiento antibarroco, no un juego de pliegues sobre pliegues sino el despliegue del cuerpo como banda de Moebius, “la banda del cuerpo libidinal abierto y extendido en su única cara sin reverso, cara que nada oculta.”<sup>2</sup> *Explicitus*, participio pasado de *explicare*, sugiere esta transparencia moebiana de lo corporal, esta visibilidad extrema del cuerpo en escena, producción de una superficie perfectamente iluminada, sin sombras ni ocultamientos.

*Explicit*, tercera persona del singular, señalaba, en la edad media, las últimas palabras de un texto, significando “aquí termina”; quizás estamos viviendo la hora postrera de los discursos y representaciones en torno a la corporalidad tal y como la

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *Economía libidinal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 9.

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *Ibid.*, p. 11.

conocíamos, en este sentido, el cuerpo explícito es un cuerpo paroxístico. Entonces, lo explícito podría ser el nuevo eufemismo para referirse al traumático paroxismo de lo corporal en la textualidad contemporánea. *Explicitus est liber*: en la discursividad traumática de lo abyecto, el cuerpo, en su literalidad, tiene la última palabra.

### 2. Erotismo clínico y abyección maquínica

El arte de Romain Slocombe —analizado durante la segunda sesión— es una suerte de manifestación fotográfica de las “imágenes del cuerpo fragmentado” de las que nos hablaba el psicoanálisis lacaniano a la hora de agrupar una serie de violentas transgresiones corporales vinculadas a la castración, la mutilación, el desmembramiento, la herida. Arte médico que cartografía los signos del accidente en cuerpos femeninos marcados por todo tipo de prótesis, collarines, yesos y vendajes. Muñecas rotas abandonando la perversión fetichista para entrar en un territorio mucho más radical, ya no la puesta en escena de la castración<sup>3</sup> (cosa que sucede en el fetichismo tradicional, victoriano, decimonónico, que se proyecta, como un fantasma, aún en nuestros días) sino la desaparición de la escena de la castración, una crisis del fetichismo en tanto estrategia representacional, en tanto exorcismo de la castración a partir de su puesta en escena, a partir de su conversión en signo. La castración aquí no está significada, se presenta en su literalidad, nos enfrentamos a una amenaza que no se detiene en la pantalla-tamiz de la imagen, que no ha sido exorcizada del todo por la representación estética.

El erotismo de las imágenes de Slocombe es el de un fetichismo de signo contrario, convierte a sus modelos en maniqués, en muñecas, pero en muñecas rotas. Fetichismo barroco, los vendajes se transforman en una función operatoria sobre la superficie de los cuerpos, no dejan de trazar pliegues, pliegues sobre pliegues. La marca, la barra fetichista, se convierte en una inflexión, un punto-pliegue que no está ni dentro ni fuera, la herida funciona estructuralmente como una carencia que se hace presente en el cuerpo, subrayada una y otra vez por los vendajes que la enmarcan. *Bandage/bondage* donde la corporalidad se despliega como superficie erótica y como espacio de escritura, o mejor como espacio de múltiples escrituras eróticas (irreducibles, creo yo, al universo sádico o masoquista). Escritura de inscripción (heridas, magulladuras, hematomas) y escritura de descripción (vendas, vendajes), trazar en el interior y acariciar la superficie, dos momentos que se interceptan en los pornogramas de Slocombe, en la fusión de cuerpo y escritura

<sup>3</sup> Véase, Baudrillard, Jean, “El cuerpo o el osario de signos”, en *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1993.

que atraviesa la retórica pornogramática de *City of the Broken Dolls*, la herida convertida en el signo por excelencia de lo que podríamos llamar una erótica clínica —y no solo un arte médico— de la inflexión traumática del cuerpo. Un erotismo de la transgresión, donde el cuerpo se convierte en un espacio atravesado por intensidades, por el *shock* benjaminiano, el trauma lacaniano, el *punctum* barthesiano, lo interesante es que estas tres célebres nociones tienen un parecido de familia, comparten una inquietante familiaridad con la imagen de una herida abierta, quizás la última metáfora de un universo sin metáforas.

Cuerpos suspendidos en un estado de gracia, ni sujetos ni objetos, abyectos. Para Kristeva el cadáver es “el colmo de la abyección”<sup>4</sup> y no es casual que Baudrillard considere al cadáver como “el límite ideal del cuerpo en su relación con el sistema de la medicina”<sup>5</sup>. La abyección, vinculada al arte médico de Slocombe, se convierte en un coqueteo del cuerpo erótico con la muerte, maridaje de la mirada clínica y la pornográfica, tal como sucede también en las imágenes de Phoebe Gloeckner que acompañan la nueva edición revisada de *The Atrocity exhibition* de Ballard o en la serie de litografías *Crash Babies* de Trevor Brown, metalepsis de lo erótico y lo clínico, pornografía hipertélica que radicaliza la mirada pornográfica conduciéndola al interior de los cuerpos, más allá de los límites de la piel, en una suerte de pornografía de la herida, de afanisis del cuerpo erótico. Una estética de la informe, erotismo de un cuerpo sin secretos. Un nuevo escenario de exhibiciones atroces donde atisbamos, fugazmente, a la corporalidad momentos antes de su desaparición. Los signos sangrantes no son más que eso, las huellas de algo que ha desaparecido.

### 3. Tecnología, espectralidad y pospornografía

Durante la tercera sesión, se analizó el trabajo del artista belga Wim Delvoye, en particular, su serie *Sex-Ray* (2001). De la carnalidad a los huesos, atravesando los límites de la piel, sus imágenes de rayos X convierten al cuerpo en un fantasma transparente, profundización de la mirada en una suerte de radiología pospornográfica. Pareciera que las imágenes de *Sex-Ray* contestan, a su modo, una pregunta lanzada por Jean Baudrillard hace más de dos décadas, “¿por qué quedarse en el desnudo, en lo genital: si lo obsceno es del orden de la representación y no del sexo, debe explotar incluso el interior del cuerpo y de las vísceras —quién sabe que profundo goce de descuartizamiento visual, de mucosas y músculos lisos, puede resultar?”<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 11.

<sup>5</sup> Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1993, p. 133.

<sup>6</sup> Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 36.

Los cuerpos pospornográficos son penetrados no sólo sexualmente sino también escópicamente, el *voyeur* es arrojado al interior del cuerpo, succionado por esta pulsión de visibilidad extrema. Aparatosidad de la corporalidad que termina opacando a la propia representación de lo sexual, pasaje del sexo explícito del porno al *cuerpo explícito* de lo pospornográfico. El sexo ya no es fotografiado sino radiografiado, sometido a una mirada radiactivamente penetrante, horadar al sexo para llegar al límite sublime del porno, una mirada obscena que, más que recorrer los pliegues y repliegues de la corporalidad, se sumerge vertiginosamente en su interioridad, en su intimidad más enigmática. Mucho antes que Delvoye, el fotógrafo francés Hervé Guibert consideraba una radiografía del lado izquierdo de su torso como la imagen más íntima de sí mismo, mucho más íntima que cualquier desnudo<sup>7</sup>. Obscenedad blanca, radiográfica, espectral, cartografías de una corporalidad más allá de lo tangible.

Vacuidad del cuerpo, del sexo y del deseo, nuestra mirada se enfrenta a los signos de algo que ha desaparecido. Estas imágenes evocan la frustrante ausencia de corporalidad presente en lo fotográfico, de ahí su carácter espectral, fantasmagórico. Derrida comentará —a propósito del “efecto fantasmagórico” que Barthes asociaba a la fotografía— lo siguiente: “El espectro es en primer lugar lo visible. Pero es lo visible invisible, la visibilidad de un cuerpo que no está presente en carne y hueso. Se niega a la intuición a la cual se entrega, no es *tangible*.”<sup>8</sup> La pornografía espectral nos confronta con cuerpos imposibles de acariciar con la mirada, convertidos en fantasmas frente a nuestros ojos. Pasaje de la pequeña muerte a la muerte a secas, la sensualidad se desvanece en esta especie de necromancia erótica, de exhumación del cuerpo, de autopsia del deseo. Si entendemos a la significancia a la manera barthesiana, es decir, como un sentido que se desprende, sensualmente, de la imagen erótica, la pornografía espectral producirá un colapso del sentido erótico de la imagen, una crisis de la sensualidad del sentido, fantasmagoría de un cuerpo sin secretos, destinado a la desaparición. En las imágenes de Delvoye el deseo de visibilidad no se detendrá en los límites de la piel, sus imágenes de rayos X convertirán el abrazo de los amantes en una danza mortuoria, cuerpos transparentes, esqueletos atravesados por la mirada, fantasmas. Lo mismo sucede en el arte médico, la visibilidad es llevada al paroxismo, los cuerpos se abren ante nuestra mirada, espíamos a través de una herida abierta como lo haría un *voyeurista* a través del ojo de la cerradura, pero, a diferencia del *voyeur* victoriano, preferimos colocar a la corporalidad bajo el microscopio, atravesarla con rayos x o captar su calor con infrarrojos.

<sup>7</sup> Guibert, Hervé, *Ghost Image*, Los Angeles, Green Integer, 1998, p. 74.

<sup>8</sup> Derrida, Jaques, *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 145.

### Participantes

Javier Armas, Javier Armas-Cerón, Aimar Arriola, Katnira Bello, Joel Castro Ramos, Oscar Cueto, Alejandra Díaz Zepeda, Larisa Escobedo, Daniela Lieja, Pancho López, Carolina Magis, Fritz Mardolff (Adolfo), Iván Mejía, Rafael Mauricio Méndez Bernal, Javier Ocampo Hernández, José Luis Rangel Luévano, Marisol Rodríguez, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Janeth Rojas López, Paula Sibila, Paola Sman, Tania Solomonoff.

## Clínica 2

### “Narrativas apocalípticas y el futuro feo”

GONZALO SOLTERO

Sede: SOMA

1. Toda narrativa es una representación y nuestras representaciones de la realidad siempre se han nutrido en mayor medida del conflicto que de la calma. Con relación al pasado, Hegel decía que los periodos de paz son páginas blancas en la historia. En cuanto al presente, los dichos periodísticos son elocuentes: “Las buenas noticias no son noticias”. En inglés se asegura que: “*If it bleeds it leads*”; entre más sangrientos sean los hechos que cubra la nota, más posibilidad tendrá de aparecer en primera página, algo que hemos comprobado recientemente en México donde a lo largo de este sexenio los encabezados mostraron cada vez más descabezados. A la vez, se repiten cantinelas pesimistas, como la del “estado fallido”, que ponen en duda la viabilidad del futuro.

2. Lo mismo sucede con las representaciones de la ficción, así sea una obra de Shakespeare, una serie de televisión o una telenovela: para involucrarnos con los personajes y su historia necesitamos que les vaya mal. Aristóteles resaltaba en su Poética que la tragedia funciona cuando logra mostrarnos la desgracia de gente como nosotros. Denis de Rougemont dictaminó que el amor afortunado no tiene historia: Romeo y Julieta tomándose la mano al principio de la obra, sin obstáculos por delante, cancelan por completo la posibilidad de la obra. Cuando el futuro forma parte de la trama tiende a ser distópico, apocalíptico o inexistente, como lo muestran las mejores obras de anticipación. Resulta evidente en los escenarios literarios planteados por Huxley, Orwell, Zamiatin o McCarthy. En el cine es casi un requisito para cualquier cinta de ciencia ficción, como Cuando el futuro nos alcance, *Terminator*, *Matrix*, *Wall-e* y un cada vez más largo etcétera.

3. Tal vez el mejor ejemplo sobre cómo recurrimos a la narrativa para explicar la realidad sea la catástrofe misma. A la sombra de la debacle surge un caudal de historias generalmente contradictorias. Pongamos como ejemplo la epidemia de influenza A(H1N1) que cimbró principalmente a México en 2009. Durante el acmé