

## **TITULO: EL USO DEL CUERPO EN EL ARTE CORPORAL ACTUAL. SU VINCULACIÓN CON LA BIOPOLÍTICA**

**Autora:** Lic. Cura, Virginia<sup>1</sup>

Facultad de Psicología y Centro de Investigaciones y Estudios sobre la Cultura y la Sociedad (CIECS) –CONICET SECyT

Universidad Nacional de Córdoba

**Área de Abordaje:** Psicoanálisis

### **Introducción**

Se presenta este trabajo como parte de un proyecto de investigación titulado: Ética, cuerpo y subjetividad actual. Construcciones discursivas en el campo de la bioética. Su objetivo principal consiste en analizar la construcción del campo discursivo de la bioética en la Argentina de la última década y los atravesamientos que ésta recibe desde otros dominios discursivos.

Considerando las creaciones artísticas como producciones del hombre en las cuales se intenta reflejar la realidad social y cultural en la que está inserto, y a la misma vez evaluando que en ciertas manifestaciones del arte corporal contemporáneo se aprecia un uso del poder capital simbólico y del cuerpo humano como soporte material de las obras, interesa articular este tipo de expresión artística con el fenómeno de la Biopolítica, entendido éste como la gestión política de la vida, la intervención de los mecanismos de poder en la vida humana.

---

<sup>1</sup> Argentina-Lic. en Psicología-Universidad Nacional de Córdoba: E-mail:[curavirginia@gmail.com](mailto:curavirginia@gmail.com).Te: 0351/155054308

## **Nuestro tiempo, una época de hiperconsumo.**

Teniendo en cuenta al consumo como un significante que regula las sociedades actuales, interesa reflexionar si en los tiempos que corren se puede pensar en una nueva fase de éste -ya no orientado hacia la diferenciación de las clases sociales- si no como una actividad placentera y un referente propio de la Hipermodernidad. Al respecto, Gilles Lipovetsky, explica que: *El hiperconsumo es un consumo que absorbe e integra partes crecientes de la vida social, que funciona cada vez menos según el modelo de las confrontaciones simbólicas (...) y que se organiza mas bien en función de fines y criterios individuales, y según una lógica emotiva y hedonista que hace que se consuma mas por placer que por rivalizar con otros (Lipovetsky, 2006:26).*

De esta manera, el autor (2006:55) considera a la Hipermodernidad *como una conciencia de huida hacia adelante, de modernización desenfrenada hecha de mercantilización a ultranza, de desregulaciones económicas, de desbordamiento tecnocientífico, cuyos efectos son portadores tanto de promesas como de peligros.* Es así que en la actualidad todo se vuelve “híper”: hipermercado, hiperconsumo, hipertexto, hiperindividualismo.

En relación a esto y desde otra perspectiva, el sociólogo Zygmund Bauman, considera a la etapa actual como la era de los “líquidos” en la cual prevalece el anhelo por sobre el deseo dando lugar a un consumo desmedido: *Ahora al deseo le toca el turno de ser desechado (...) se necesita un estimulante mas poderoso y sobre todo mas versátil para mantener la demanda del consumidor en el mismo nivel de la oferta. El “anhelo” es ese remplazo indispensable. En una sociedad basada en un consumo desmedido guiado por la seducción y lo efímero, sin normas que regulen los volátiles anhelos... el limite es el cielo (Bauman, 2002: 82).*

A su vez, el sujeto hipermoderno se presenta vulnerable, dependiente y exigido, en una época sin compromisos duraderos, de vínculos fugaces caracterizada por lugares que instan a la acción en desmedro de la interacción, favoreciendo el consumo por sobre las relaciones con otros, espacios considerados templos del consumo, cerrados en sí mismo, identificados por una seguridad casi ideal.

Al respecto, y considerando que esta investigación relaciona el discurso artístico con la época, es pertinente destacar el lugar que ocupan los museos en las sociedades actuales. Ives Michaud<sup>2</sup>, reflexiona sobre este tema y considera que los museos se encuentran devaluados por la contaminación propia de la época actual. Tradicionalmente, el museo fue un lugar de contemplación de la obra de arte, cuya finalidad consistía en atraer la atención del público y preservar la captación de la mirada. Hoy se ha transformado en un lugar de distracción: (...) *un lugar de turismo administrado con eficiencia, con una constante preocupación pública, para que los visitantes circulen mejor, para su mayor placer y guardando el tiempo necesario para realizar algunas compras en la tienda de “productos derivados”. La capacidad de atención del espectador es medida, conocida y tomada en cuenta (...). El museo es parte integral de la cultura del tiempo libre de masas* (Michaud, 2007: 103-104).

En este sentido, Lipovetsky (2006: 90) se interroga si queda algo en este tiempo que no sea museificable, ya que casi todo lo que nos rodea- objetos, actividades, localidades-, reciben los honores de una institución museística. *La sociedad hipermoderna es contemporánea del todo- conmemorativo*. Es así, que se vuelve factible considerar a la Hipermodernidad como la “era del espectáculo” y el arte-propio de su tiempo-, no parece estar exento de esto.

### **Una breve reseña del arte corporal**

En este apartado interesa destacar brevemente, cuales fueron las ideas centrales que en pleno siglo XX dieron lugar a este movimiento artístico, y cómo el uso del cuerpo en el arte contemporáneo, se volvió fuente de los mas acalorados debates tanto en el mundo del arte como del publico en general.

A la vez, es de interés recalcar como desde las primeras manifestaciones de este movimiento hasta la actualidad - época Biopolítica- el arte ha sabido interpretar, representar e interpelar lo más significativo de su tiempo.

---

<sup>2</sup> Filósofo, profesor en la Universidad de Rouen y miembro del Instituto Universitario de Francia. Autor de numerosos libros de estética y filosofía política.

En las *performances*<sup>3</sup> del arte corporal, las experiencias que de éstas se desprenden, abarcan tanto al artista como al espectador, generando así una vivencia única e irrepetible, con consecuencias desconocidas para ambos.

Este movimiento, se inició a finales de la década del sesenta como lucha política para reivindicar aquellas cuestiones sociales que eran acalladas o reprimidas. El cuerpo del artista se constituyó en material de la obra para ser usado y manipulado de acuerdo a lo que requería cada puesta en escena.

Para el artista corporal su cuerpo es lenguaje de expresión política, lugar de transmisión social y punto de encuentro con el espectador-participante. Se apoya en lo que se conoce como proceso de desmaterialización<sup>4</sup> de la obra de arte, el cual es entendido como un cambio del paradigma modernista, de tal manera que la obra de arte materializada, cuyo objetivo principal es la de ser visualmente placentera, pierde su protagonismo. Así, cada producción artística es entendida como concepto, un asunto puramente intelectual, comprometido absolutamente con las cuestiones sociales, políticas, culturales y económicas que atraviesan la época en la cual que le tocó manifestarse y donde el espectador ocupa un rol central. Ya no se trata de un público que observa pasivamente, si no todo lo contrario, es parte fundamental de la escena. El artista espera compartir, vivenciar y transmitir una experiencia que deje en ambos la novedad del encuentro. Ejemplo de esto son las performance que lleva a cabo Marina Abramovic<sup>5</sup>, artista considerada referente principal de este movimiento.

Para Ana María Guasch, referente teórica del arte contemporáneo, (2009:94), el arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social, documentando en textos y manifiestos, no solo lo que significaba el uso del cuerpo en el arte, si no también las ideas centrales que dieron lugar a este movimiento. Ideas que abarcaban cuestiones como la lucha de género, la represión de la

---

<sup>3</sup> El término performance es definido por el crítico Arthur Dante como “arte en vivo”. Damian Toro considera este tipo de producción como “arte de frontera”, ya que no existe según el autor, una delimitación clara del área, de la extensión, de la vecindad entre lo que son las diversas formas expresivas: pintura, escultura, música, etc.

<sup>4</sup> Período que abarca desde el posminimalismo tardío hasta el triunfo de la idea. Para más información sobre el proceso de desmaterialización de la obra de arte, ver el trabajo de Lucy R. Lippard en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger Publishers, 1973.

<sup>5</sup> Artista serbia de performance que empezó su carrera a comienzos de los años setenta. Su trabajo explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo, y las posibilidades de la mente. El eje de su producción se haya en su propio cuerpo, un territorio para la experimentación y el cambio, soporte de toda su trayectoria artística.

sexualidad y el aborrecimiento hacia la matanza de las guerras y los disturbios sociales. En relación a esto, en el libro *El cuerpo del artista*, se lee: *El tratamiento brutal al que fue sometido el cuerpo en batallas, campos de concentración y atroces experimentos médicos durante las dos guerras inspiró el lenguaje simbólico de torturas, operación y sacrificio de los accionistas vieneses*<sup>6</sup> (...) *El accionismo puede considerarse una respuesta directa a la situación de posguerra que atravesaban países como Alemania y Austria.*

En 1974 se publica uno de los primeros manifiestos del arte con el cuerpo. Allí queda plasmado tanto el compromiso social de los artistas, como su disconformidad frente a un arte inerte y desconectado de la época: *El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse en una historia del arte fracasada. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene relaciones con ninguna forma supuestamente artística si de entrada no es declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe remplazar a cualquier otro presupuesto del arte* (Guasch, 2009: 93)<sup>7</sup>.

El paradigma fue la obra de Michel Journiac<sup>8</sup> "*Misa para un cuerpo*" (1969)<sup>9</sup>. En Alemania aparece la figura de Joseph Beyus, quien en 1967 fundó el Partido Alemán de Estudiantes (...), un "*meta-partido*" en el que la ideología política se sustentaba en el nuevo concepto de arte ampliado (Guasch, 2009: 118).

Paralelamente en E.E.U.U., se empieza a utilizar el cuerpo como un medio de expresión artística. Aparecen las obras de Bruce Nauman y Vitto Aconci, destacados artistas de su tiempo que consideran a su cuerpo como una entidad cultural al margen de consideraciones biológicas.

---

<sup>6</sup> El accionismo vienes, es considerado como el primer movimiento vienes de vanguardia después de la posguerra. Sus prácticas corporales fueron expresionistas, transgresoras y fetichistas. Estos artistas se apoyaron en las teorías de Freud, Jung y W. Reich.

<sup>7</sup> Primer manifiesto de Arte Corporal (París, 20 de diciembre de 1974), en *Art corporal*, galería Stadler, París, enero de 1975. Recogido por F. Pluchart, *L'art corporel*, pp.60-61.

<sup>8</sup> Artista francés. Pionero y teórico del arte del cuerpo. Fotografía, objeto, la sangre y la ropa son todas las herramientas que ponen claramente de servicio informes cuestionando el cuerpo con la sociedad y las nociones de deseo, el sufrimiento y el placer. Journiac lleva a cabo una reflexión sociológica y la crítica a través de rituales con el voyeurismo y el cuerpo. Es considerado una figura importante en el *Body Art*.

<sup>9</sup> En esta *performance*, el artista realiza una misa donde reivindica cuestiones morales, como su propia homosexualidad, sociales y políticas en las que el cuerpo aparece dominado por la carne, consagrando hostias cocinadas con su sangre. De esta manera, el público comulga con lo más íntimo de su cuerpo, su sangre, estableciendo una comunicación.

Lo cierto es que la esencia de las *performances* se apoya en un movimiento donde el artista irrumpe mostrando su cuerpo, y donde se aprecia que el lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable. *En comparación con el lenguaje verbal o simbolismo visual las partes del discurso del lenguaje corporal son relativamente imprecisos. El cuerpo como lenguaje es al mismo tiempo inflexible y flexible a la vez.*<sup>10</sup>

De esta manera es preciso destacar que el uso del cuerpo en el arte generó desde sus comienzos y hasta la actualidad, reacciones tanto a favor como en contra posibilitando debates y discusiones que permiten interrogarse sobre cuál es el motivo, o la inspiración que lleva a estos artistas a lastimar, maltratar, agredir y hasta llevar su cuerpo a situaciones extremas.

En este sentido, y reflexionando a cerca de lo escrito. ¿Es posible pensar un nuevo estatuto para el cuerpo humano en la actualidad? Cuerpo materializado, transformado, usurpado por los instrumentos necesarios que hacen al trabajo del artesano. Muestra de esto es la obra del artista británico Marc Quinn<sup>11</sup> que realiza un calco de su rostro utilizando su propia sangre, o el cuerpo escindido, atravesado, de Orlan<sup>12</sup> que cuestiona la estética entendida como lo perfecto y lo bello a través de cirugías estéticas; así también el de Hannah Wilke<sup>13</sup> que utiliza la pose y la emulación como perversión paródica de los estereotipos; el cuerpo de la artista oscilando entre la vida y la muerte, registrando escrupulosamente el avance de la enfermedad en su carne.

Otros trabajos muestran el cuerpo en simbiosis con la imagen: fragmentado en videos, dislocado en instalaciones, tecnológicamente digitalizados, desmaterializados, robotizados e incluso vuelto del revés como el caso de la

---

<sup>10</sup>Tracey Warr y Amelia Jones :“El cuerpo del artista”

<sup>11</sup> Artista británico. En su obra muestra una preocupación por la mutabilidad del cuerpo y los dualismos que definen la vida humana: espiritual y física; cerebral y sexual. Utiliza una variedad de materiales hielo, sangre, vidrio, mármol o plomo.

<sup>12</sup> Artista francesa. Empezó con la pintura y terminó haciendo *performances* con su cuerpo, a través de operaciones que no tenían otro objetivo que modificar el templo que contiene "el alma". Ella nunca ha dejado el discurso del cuerpo en su obra, haciendo de éste su principal herramienta de trabajo, llevándolo hasta su transformación, con un discurso emancipador del cuerpo como forma natural de la identidad.

<sup>13</sup> Artista norteamericana. Pionera en los años '70 de la aproximación feminista al arte y de la lucha por acabar con la inexistencia de la mujer en el ámbito artístico.

artista Mona Hartoum<sup>14</sup>, mostrando las entrañas de su cuerpo a través de tecnologías médicas.

### **Las manifestaciones del arte corporal en las sociedades biopolíticas. Consideraciones a cerca del artista español Santiago Sierra.**

La producción artística de Santiago Sierra posibilita una interesante reflexión, no solo por la particularidad que lo caracteriza- el cuerpo que se expone no es el del artista-, si no porque da lugar a varios interrogantes que permiten pensar una articulación con el fenómeno de la Biopolítica.

Sierra, busca a través de su obra interpelar los mecanismos del poder político que se enmarcan en la sociedad actual, operando directamente sobre los cuerpos, con una metodología de trabajo tan particular, que lo posiciona como un artista polémico y transgresor de su tiempo.

Lo que hace diferente su trabajo al de otros artistas corporales, es que contrata a personas y les ofrece una retribución lo suficientemente tentadora, que asegura cumplir con el objetivo propuesto. El grupo elegido, se caracteriza por estar en una situación de vulnerabilidad tal, que difícilmente rechaza la propuesta de artista, exponiéndose así, a cualquier situación que requiera la puesta en escena. Sujetos que quedan reducidos a objetos de uso para la elaboración de la obra de arte.

Si bien Sierra no habla de Biopolítica, considero que su accionar, su *modus operandi*, es susceptible de articulación con conceptos vinculados a esta temática, ya que lo que tienen en común las obras del artista con la cuestión biopolítica es la centralidad en el cuerpo humano.

A la misma vez si se atiende a ciertas declaraciones que el artista realiza, se puede apreciar una contradicción entre lo que dice y lo que muestra a través de sus obras. Ejemplo de esto es una entrevista a Sierra publicada en el diario La Jornada (...) *he utilizado estratégicamente mi condición de español en México y en Latinoamérica donde es muy fácil identificar mi acento con la explotación*

---

<sup>14</sup> Artista palestina. Encarna en su biografía las constantes que marcan la traumática experiencia del exilio. Su primer tiempo de experimentación fue formal relacionada con el Minimalismo, su paso por la Slade la politiza llevándola a un terreno más conceptual en el que prioriza su preocupación por el funcionamiento de las estructuras de poder, realizando *performances* cargadas a menudo de un denso contenido político. También trata temas como la representación de estereotipos femeninos o las relaciones materno-filiales. En los años '90 ha evolucionado hacia obras menos narrativas. En ellas hay una continua negociación con el cuerpo del espectador, al que implica física y emocionalmente en un espacio del que paradójicamente el cuerpo humano permanece ausente y que él/ella con su presencia está llamado a sustituir.

*simplemente por razones históricas. Lo utilizo para poner en evidencia cuestiones como el privilegio del blanco, el color del empleador, la diferencia o con el color del empleado. Soy un varón, blanco y occidental, lo que me sitúa en un nivel inmediato de privilegio. (...) Me guste o no, mi presencia condiciona la credibilidad y posibilidad de realización de un proyecto. (...) puede que yo no crease el sistema de castas mexicano, pero otros como yo lo hicieron y aún siguen arriba. Esta situación no me espanta puesto que alguien debo ser yo (Sierra, 2005).*

En sus *performances*, parece reflejarse, lo peor del sistema económico que rige en las sociedades actuales: mientras que por un lado, en las sociedades biopolíticas, se fomenta el consumo masivo por medio de los objetos que produce el capitalismo, por el otro, deja por fuera a ciertos grupos que son los que elige Sierra como “material humano” para su expresión artística. Para la puesta en escena, el artista interviene en los estratos más bajos ejemplificando lo más cruel de la realidad social, dejando en claro que *las obras las realizan personas con una ventaja o desventaja genéticamente heredada y socialmente refrendada* (Sierra, 2005)<sup>15</sup>. Y cuando se refiere a estas personas, vale aclarar, que es el cuerpo de ellas el que se transforma en materia prima de las *performances*.

Ahora bien, es justamente esto lo que interesa rescatar del trabajo de Sierra: el protagonismo y el estatuto que adquiere el cuerpo humano en su obra. Estos cuerpos no son elegidos al azar, sino que el criterio es trabajar con aquellos, que aparentemente, para la sociedad “no importan”, es decir, los cuerpos de adictos, prostitutas, inmigrantes y obreros. En otros términos, se asegura que sean sujetos en situación de marginación o que enfrentan una precaria situación económica, extrayendo de ellos su fuerza productiva y consiguiendo, a través de una retribución, la docilidad que necesita para conseguir su “objetivo artístico”, entendido éste como resistencia o ruptura, o bien como instancia coercitiva. Esto se aprecia en algunas de sus obras.<sup>16</sup>

Frente a estas palabras y a su trabajo, el interrogante principal que se desprende es: ¿Santiago Sierra estaría resistiendo los mecanismos biopolíticos modernos centrados en el cuerpo, o estaría en todo caso reproduciéndolos al convertirlos en

---

<sup>15</sup> <http://www.jornada.unam.mx>. Recuperado el 10-05-11.

<sup>16</sup> [www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com)



obra de arte? Si lo que busca esta alejado de reivindicación social, como lo manifiestan sus palabras, (una posición totalmente opuesta a lo de los artistas de la década del sesenta), ¿Cuál sería entonces el objetivo de esta exhibición tan osada de cuerpos humanos?

Si bien a lo largo de la historia del arte corporal y sobre todo a partir de la década del 90, se observan obras un tanto mas alejadas de las luchas políticas y sociales- ya que se aprecian obras en concordancia con los avances tecnológicos y científicos-,<sup>17</sup> la obra de Sierra dista bastante de estas producciones. Su cuerpo no es expuesto en lo absoluto, y el pago que ofrece a los sujetos que contrata lo posiciona como un artista controversial y contradictorio ya que la retribución es lo suficientemente tentadora (dinero a personas muy necesitada y en otros casos drogas a sujetos adictos) como para conseguir lo que se propone. De este modo es plausible una reflexión sobre la cuestión del poder, ya que se evidencian prácticas artísticas donde los sujetos son privados de su condición y expuestos como objetos, cosificados para observados, en razón de necesidades económicas y sociales que son aprovechadas para tales fines.

En este sentido, la Biopolítica, como campo disciplinario, se posiciona como herramienta teórica fundamental permitiendo la comprensión de este nuevo devenir para el cuerpo que, como dice Zizek,<sup>18</sup>(...) *pierde su misteriosa e impenetrable densidad y se vuelve algo tecnológicamente manipulable, algo que puede generarse y transformarse interviniendo en su fórmula genética, en síntesis algo cuya verdad (ser) es una fórmula genética abstracta.*

### **La cuestión Biopolítica.**

Michel Foucault define la Biopolítica como la entrada de los mecanismos de poder en la vida humana. Para el autor (1996:198), el biopoder es un fenómeno moderno. En este sentido, lo compara con el viejo poder soberano a partir de dos fórmulas inversas: mientras que el poder soberano se caracteriza por la fórmula *hacer morir y dejar vivir*, el biopoder por *hacer vivir y dejar morir*.

---

<sup>17</sup> Ver Orlan, Stelarc, M. Quinn, entre otros artistas corporales contemporáneos.

<sup>18</sup> "Ensayos sobre biopolítica – Excesos de vida".

El poder soberano se ejercita esencialmente como derecho de matar, y sólo de modo indirecto ejerce su poder sobre la vida. En este sentido, es un derecho fundamentalmente “disimétrico”, ya que el soberano ejerce su derecho sobre la vida sólo mediante el ejercicio o la abstención de su derecho de matar. Su derecho sobre la vida se basa sólo en el derecho de poder exigir la muerte de sus súbditos. *Hacer vivir y dejar morir* es, por su parte, la fórmula que corresponde al biopoder. A partir del siglo XVII, según Foucault (2010: 128), los Estados comienzan a ocuparse cada vez más del cuidado de la vida y de la salud de los súbditos. El poder se preocupa por la administración y el control de las fuerzas de la vida biológica: por producirlas, acrecentarlas y ordenarlas, antes que por obstaculizarlas o destruirlas.

De ninguna manera Foucault afirmará que alguna de estas dos fórmulas implique la ausencia total de la otra. Esto es, Foucault (2010: 129) en ningún momento sostiene que un poder implique la negación absoluta del otro, sino que admite que, en muchos casos, ambos poderes pueden integrarse, interactuar, hacerse eco uno del otro<sup>19</sup>.

Por otra parte, el autor (2010: 131) afirma que el desarrollo del biopoder se asienta en dos polos complementarios. El primero, se desarrolla desde el siglo XVII y lo denomina *anatomopolítica del cuerpo humano*. El mismo se centra en el *cuerpo del individuo* tomado como foco de fuerzas que debe hacerse útil y dócil. Aquí tienen un lugar central los procedimientos de poder de las *disciplinas* que, a través de instituciones como la escuela, el ejército, el hospital, la fábrica, se ocupan de la

---

<sup>19</sup> Foucault ejemplifica en el acontecimiento de la muerte de Franco un momento de choque entre el sistema de poder de la soberanía y el de la regulación de la vida: “(...) el que había ejercido el derecho soberano de vida o muerte con la ferocidad que conocen y manchándose de sangre como pocos otros dictadores, el que por cuarenta años había hecho reinar en forma absoluta el derecho soberano de vida y muerte, en el momento en que está por morir, entra en esa especie de nuevo campo de poder sobre la vida que consiste no sólo en hacer vivir al individuo, sino en hacerlo vivir más allá de su propia muerte. Esto sucede gracias a un poder que no es sólo proeza científica: es también ejercicio efectivo del biopoder político instaurado en el siglo XIX. Tan bien se puede hacer vivir a los individuos que se llega a hacerlos vivir hasta el momento en que, biológicamente, deberían estar muertos desde hace mucho. El que había ejercido el derecho absoluto de vida o muerte sobre centenas de miles de personas, llega a ser presa de un poder que considera tan poco a la muerte como para no darse cuenta de que ya estaba muerto y que se lo hacía vivir después de su muerte”. (Foucault, 1996: 200-201). En este ejemplo se muestra este choque entre dos formas distintas de poder: una para la que la muerte era aquello que mostraba el absoluto poder del soberano, y otra para la que la muerte representa más bien el momento en que el individuo escapa al poder.

educación del cuerpo, *del aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos.*

El segundo polo es lo que el autor llama *biopolítica de la población* y se desarrolla hacia mediados del siglo XVIII mediante *controles reguladores* como los de natalidad, mortalidad, nivel de salud, longevidad, salud pública, vivienda, migración. Estos controles se ocupan ya no del cuerpo del individuo, sino del *cuerpo de la especie: el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos.* A diferencia de las disciplinas, los procedimientos de este último polo del biopoder no buscan un adiestramiento individual y no toma al individuo en detalle. La biopolítica de la población actúa por mecanismos globales que buscan controlar los acontecimientos aleatorios que se producen a gran escala a los efectos de obtener estados de regularidad.

Entonces: por un lado tenemos una técnica disciplinaria, que se centra en el cuerpo del individuo con el objetivo de extraer sus fuerzas. Por el otro, una técnica centrada en el cuerpo de la especie, con la idea de controlar los acontecimientos aleatorios, buscando el equilibrio, la homeostasis en el conjunto de las poblaciones. No obstante estas diferencias, ambos procesos caracterizan un poder cuya función es invadir la vida, un poder que “recubre” al derecho del viejo poder soberano. Se inicia así la era del *biopoder*: un poder cuyos mecanismos se dirigen a maximizar y extraer las fuerzas de la vida biológica de los cuerpos.

Por su parte, Mauricio Lazzarato<sup>20</sup> enuncia la siguiente definición: *La biopolítica es entonces la coordinación estratégica de estas relaciones de poder dirigidas a que los vivientes produzcan más fuerza. La biopolítica es una relación estratégica y no un poder de decir la ley o de fundar la soberanía.* Coordinar y dar una finalidad son, según las palabras de Foucault, las funciones de la biopolítica que, en el momento mismo en el que obra de este modo, reconoce que ella no es la causa del poder: Coordina y da finalidad a una potencia que, en propiedad no le pertenece, que viene de afuera. *El biopoder nace siempre de otra cosa que de él.*

---

<sup>20</sup>Lazzarato, M. (n.d.). *Arkitzean*. Retrieved Junio 22, 2010, from [www.sindominio.net/arkitzean/.../lazzarato.htm](http://www.sindominio.net/arkitzean/.../lazzarato.htm)

Una lectura biopolítica del arte, donde prevalece su relación con el poder y el cuerpo, o bien, el ejercicio del arte como poder sobre los cuerpos y los sujetos.

Frente al escenario biopolítico donde los referentes son el capitalismo, el individualismo y donde lo científico se acopla al modelo mercantilista, el arte presenta una faceta un tanto siniestra. La obra de Santiago Sierra se ofrece como una reproducción de aquello de lo que como sociedad se trata de acallar o reprimir, pero que se pone en evidencia –en este caso de la mano del arte– generando interrogantes y debates éticos sobre lo que un cuerpo humano debe o puede soportar. Lo interesante a destacar, es que lo artístico y lo corporal se han desplegado en sintonía con la época que les ha sido propia.

Rodrigo Zúñiga, en su libro, *La Demarcación de los Cuerpos*, hace un estudio de la obra de Sierra al referirse a este tipo de expresión artística y comenta:(...) *pienso particularmente en toda una gama de propuestas que giran en torno a la manipulación directa de los modelos humanos, a la utilización de los “participantes” de una operación artística (incluido, en algunos casos, el propio artista), convertidos automáticamente en mano de obra para el capital de ruptura de esta misma operación (Zúñiga,2008: 91).*

El uso del cuerpo en tanto materia prima, es lo que lleva al autor a considerar al arte corporal, en articulación con la Biopolítica. *Un cuerpo afecto, ahora, a su reducción material según un sistema de equivalencia general, el de la forma-mercancía (Zúñiga, 1998: 92).*

Cuerpos rentados para exposición que se colocan en el escenario para dar comienzo al *show* hipermoderno. Se logra así, el impacto, la sorpresa pero al estilo de un teatro de la morbosidad sostenido por los cuerpos estropeados, mutilados, dejando perplejo a un público que en su gran mayoría se pregunta por la naturaleza de estas exhibiciones.

Es así, que en este tiempo, el arte parece mostrar su aspecto más temible, la cara más despiadada de la producción artística. Un arte que sacude la mirada de los espectadores, y donde la representación se hace invisible dando paso a un acto macabro y espeluznante. En palabras de Virilio (2005:56) *la inteligencia de la REPRESENTACION cede entonces el paso a la perplejidad de una “presencia”,*

*no solamente insólita -como en la época del surrealismo-, sino insultante para el espíritu.*

### **El Psicoanálisis interpretante de su época.**

Hay corroboraciones suficientes de que el Psicoanálisis esta a la altura de su época y es una herramienta pertinente a la hora de interpretar acontecimientos tanto subjetivos como sociales.

Así, en sus inicios el psicoanálisis freudiano le asignó un valor preponderante al padre. Freud postuló que la cultura humana misma se organiza en torno al padre, definiendo a la sociedad a partir del mito Totémico: el de un crimen primordial en el origen de la ley. (...) *el banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y criminal con la cual tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión* (Freud, 2007, págs. 67, 68).

De esta manera, el sentimiento de culpa que surge por el arrepentimiento que genera el parricidio provoca que el padre muerto devenga más fuerte de lo que fue en vida, esa misma culpa compartida por el crimen es para Freud lo que regirá en cualquier sociedad de seres humanos (...) *La sociedad descansa ahora en la culpa compartida por el crimen perpetrado en común; la religión, en la conciencia de culpa y el arrepentimiento consiguiente; la eticidad, en parte en las necesidades objetivas de esta sociedad y, en lo restante, en las expiaciones exigidas por la conciencia de culpa* (Freud, 2007, pág. 72). O sea, podemos pensar la época freudiana regida por el *Nombre- del- Padre*, la existencia del Superyó -heredero del Complejo de Edipo- siendo soporte del Otro como existente.

Tiempos lejanos si pensamos en una época como la actual donde los valores que rigen las sociedades, lejos de guiarse por identificaciones estables al Otro, al Padre, se basan en el individualismo y el hedonismo pero que paradójicamente producen tristeza y un vacío generalizado.

En el marco actual, el mercado emerge como ordenador ofreciendo un sin número de objetos que empujan a los sujetos a un consumo desmedido.

Así, como el modernismo hacía hincapié en la autoridad paterna, el posmodernismo, heredero de los horrores de La Segunda Guerra Mundial, nos inaugura en el tiempo de su debilidad.

En relación a esto, Lacan da cuenta de la pluralización del Nombre del Padre reemplazando al objeto perdido freudiano por su concepción de objeto *a*. Será el que ocasione, por su pérdida, la división subjetiva. De esta manera cuestiona el Nombre del Padre como causa del deseo. Dirá en el Seminario<sup>10</sup> *La Angustia El objeto a es, no fin, meta del deseo, sino su causa*. (Lacan, 2007, pág. 341). De acá en más, la estructura ya no se ordena a partir de un significante, sino que cualquier S1, puede cumplir la función de nudo ordenador. El significante Nombre del Padre como garante de la verdad que produce la castración, como único, refiere a la cadena significativa; para un S1 hay un S2. Sin embargo, la irrupción del goce y el campo de lo Real en la teoría lacaniana posibilitaran la pluralización del Nombre del Padre ya que el acento estará dado en el goce, no en el significante ni el sentido. De esta manera, la estructuración subjetiva ya no dependerá únicamente de como se juegue el significante paterno en cada sujeto, si no que otros dispositivos darán cuenta también de la división subjetiva. De esta manera, frente a la caída del Nombre del Padre, Lacan al hablar de su pluralización, anticipa su inexistencia.

Por su parte, J.A. Miller en *El Otro que no existe y sus comités de ética*, sostiene: *La inexistencia del Otro inaugura verdaderamente lo que llamaremos la época lacaniana del psicoanálisis –que es la nuestra- la época de los desengañados, la época de la errancia* (Miller J. A., 2006, págs. 10, 11). Era Hipermoderna, sin Padre pero con Superyó; que a diferencia del moralista prohibitivo del legado freudiano, el que emerge en épocas de exceso capitalista nos incita imperativamente a gozar.

Es a partir de los avances del saber científico y el capitalismo globalizado, que surge la verificación de la inconsistencia del Otro. Frente a la falta de respuestas o a la ausencia de una instancia que regule, se vislumbra una sociedad vulnerable, frágil, titubeante, donde los individuos intentan, a través de los diferentes objetos que produce el capitalismo, taponar el vacío emocional que esto provoca.

Frente al estado actual de las cosas, al malestar en la cultura, al padecimiento subjetivo que producen las exigencias de la época, la clínica psicoanalítica orientada por la escucha particular de cada sujeto, posibilita una reducción del goce. Goce que desborda la subjetividad, instaurando una *hiperangustia* que atormenta en su tirana soledad.

### **Una lectura psicoanalítica del arte en la época del Otro que no existe.**

Si bien, para Freud el arte es considerado como una forma de sublimación, una vía creativa para la canalización de las pulsiones constituyendo modos diversos de simbolizar la realidad, Lacan considera al arte desde una posición distante de la de Freud. Para este autor, el Psicoanálisis no es aplicable al arte tal como lo entiende Freud -en tanto lo concibe como formación del inconsciente-, sino que está implicado en el arte. Así, lo que se percibe en Lacan no es un intento de descubrir lo que el artista reprime, ni tampoco de considerar a la obra en relación al fantasma del artista, sino más bien como lo dice Regnault (1995: 20) *la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía.*

*En el Seminario XI Lacan dará cuenta de que el arte posibilita el encuentro con lo Real a través de la función cuadro (...) hemos llamado cuadro a la función en la cual el sujeto ha de localizarse como tal. Pero cuando un sujeto humano se dedica a hacer con ella un cuadro, a poner en práctica ese algo cuyo centro es la mirada, ¿de qué se trata? En el cuadro, dicen unos, el artista quiere ser sujeto, y el arte de la pintura se distingue de todos los demás por el hecho de que, en la obra, el propósito del artista es imponerse a nosotros como sujeto, como mirada. (Lacan, 2008: 107).*

De esta manera es posible preguntarnos, ¿Qué sugiere el artista con su trabajo? ¿Sobre qué interroga? Un arte orientado a dividir, a interpelar al sujeto que observa la obra.

Lacan nos orienta así, hacia un arte que toca lo indecible, aquello que escapa al registro simbólico, ofreciéndose éste como mediador entre el sujeto y eso no codificable, entre él y su vacío.

En este sentido, al observar las producciones del arte corporal se tiene la sensación de que algo falta. La distancia existente entre el espectador, y este tipo

de *performances*, se desdibuja o mejor aún, está ausente. Es lo Real del cuerpo lo expuesto en las producciones artísticas actuales.

Por lo dicho anteriormente y reflexionando sobre el entrecruzamiento, arte- cuerpo -psicoanálisis, entiendo que este tipo de *performances*, apunta a lo Real, a lo que esta por fuera del significante, lo que permite tanto al psicoanálisis como al espectador, preguntarse qué advirtió el artista, qué interpretó al realizar obras donde el cuerpo humano se transforma en un material inerte y es expuesto tanto en museos como en cualquier otro espacio destinado a tal fin.

### **Consideraciones finales:**

Si hay una realidad de la cual nada sabemos, es quizás a través del arte que aparece la posibilidad de un nuevo estatuto para cada objeto que el artista *representa*, o bien que el artista *presenta* mediando los cuerpos humanos.

La obra de Santiago Sierra permite pensar una articulación con la Biopolítica, con lo más duro que en nuestras sociedades actuales -a pesar de los avances tecnológicos-científicos y de los grandes descubrimientos en el campo del saber-, no deja de hacerse presente para recordarnos que todavía hoy, en pleno siglo XXI, hay cosas por cambiar.

Entonces, no se trata de indagar la obra de arte sino de aprender de ella, de leer éste nuestro tiempo en “clave artística”.

En la sociedad y frente al imperativo de la época surge el siguiente interrogante: ¿qué tenemos que aprender del arte actual?, ¿qué interpreta el artista contemporáneo al exhibir los cuerpos a situaciones degradantes, posicionándolo como objeto de uso, provocando efectos de perplejidad en la subjetividad de su público? Seguramente, las respuestas sean tan singulares como lo son las obras artísticas que se despliegan a cada paso y acompañan la realidad a la cual pertenecen.

Para finalizar, luego de las lecturas y análisis de ciertas producciones corporales, arribo a un pensamiento con el cual cierro este trabajo: el Arte, como dice Miro, *camina sin descanso*, y toma el rumbo que el artista y la época estén dispuestos a darle.



## BIBLIOGRAFÍA

**Freud, S.** (2007). *Obras completas. Tótem y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. Volumen 13. (1913-14). Capítulo IV. El retorno del totemismo en la infancia.* Amorrortu editores, Buenos Aires.

**Foucault, M.** (1996). *Genealogía del racismo.* Buenos Aires: Ed. Altamira.

**Foucault, M.** (2010). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

**Guasch, A. M.** (2000). *El Arte Ultimo del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Editorial S.A.

**Giorgi Gabriel, Rodríguez Fermín** (comps.). (2007). *Ensayos sobre Biopolítica. Excesos de vida.* Editorial Paidós. Buenos Aires. 2007

**Lacan, Jacques.** (2006 [1962-1963]). *El Seminario La Angustia. Libro 10.* Editorial Paidós, Buenos Aires. 2008

**Lacan, Jacques.** (1987 [1964]). *El Seminario Los Cuatros Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. Libro 11.* Editorial Paidós. Buenos Aires.2008

**Lacan, Jacques.** (2005). *De los nombres del Padre.* Editorial Paidós. Buenos Aires. 2010

**Lazzarato, M.** (n.d.). *Arkitzean.* Retrieved Junio 22, 2010, from [www.sindominio.net/arkitzean/.../lazzarato.htm](http://www.sindominio.net/arkitzean/.../lazzarato.htm)

**Lipovetsky, Gilles. Charles, Sébastien.** (2004) *Los tiempos hipermodernos.* Editorial Anagrama, S.A. Barcelona. 2006

**Mejía, I.** (2005). *Escritos sobre Arte. La obra negra del mundo del arte.* Un estudio sobre la obra de Santiago Sierra. Recuperado el 27 de mayo de 2011. Disponible en: <http://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/la-obra-negra-del-mundo-del-arte> o <http://www.jornada.unam.mx/2005/02/16/a08a1cul.php>

**Miller, J. A.** (2006). *El Otro que no existe y sus comités de ética en colaboración con Éric Laurent.* Paidós, Buenos Aires.

**Regnault, François.** (1993). *El arte según Lacan y otras conferencias.* Ediciones Eolia. Barcelona. 1995

**Tracey, W.** (2010). *El cuerpo del artista.* Nueva York: editorial Phaidon Press Inc  
**Virilio, Paul.** (2001). *El procedimiento silencio.* Editorial Paidós. Buenos Aires. 2005.