



SALÓN DE BELLEZA:
CUERPO DESINTEGRADO E IMÁGENES SINTÉTICAS

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales

Salón de belleza: cuerpo desintegrado e imágenes sintéticas

Trabajo Final de Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Grabado

por Rosario Monasterio

Prof. Asesor: Clementina Zablosky

Año 2018

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
PRODUCCIÓN.....	11
Video sin título (9 min.).....	11
Mano con objeto	21
Pantalla verde	25
Relieves	29
Esferas.....	35
Objetos con pelos	39
Dibujos	47
CONEXIONES SUBYACENTES	61
CONCLUSIÓN	69
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

En tiempos en los que los hechos resultan inciertos y los valores parecen distorsionados, el de la belleza parece volverse un refugio confiable que otorga una sensación de control inmediato, al menos de uno mismo.

El embellecimiento del cuerpo en tanto práctica cultural ha funcionado desde la Antigüedad como medio de distinción social y construcción identitaria, además de propiciar el descubrimiento y la experimentación de nuevos materiales y procedimientos. En este sentido, el salón de belleza se impone como espacio privilegiado donde se producen estas prácticas, además de posicionarse como centro de intercambio social.

Se denomina salón de belleza al “establecimiento comercial en el que se ofrecen diferentes servicios orientados hacia la higiene y el arreglo o embellecimiento tanto del cabello como de la piel, manos y pies”.¹ Se caracteriza por tener una línea de asientos, cómodos y reclinables, enfrentados a un espejo, en el cual el peluquero observa la totalidad de la cabeza del cliente, ajustando los tratamientos de acuerdo a las preferencias de aquél. Al mismo tiempo, suele haber una mesa entre el espejo y el cliente donde el profesional coloca todos los elementos y productos que empleará, entre ellos, tijeras, peines, secadores, pinzas y diferentes ganchos que sirven para recoger el pelo. Dentro de este espacio, tanto la iluminación como la limpieza, son aspectos sumamente importantes que garantizarían un buen trabajo, donde, además, la decoración suele ser excesiva aunque frecuentemente ordenada, cargada de cartelería y productos a la venta.²

Los orígenes de este establecimiento se remontan a la antigua Grecia, en donde los tratamientos eran muy elaborados, complementando la visión armónica que se pretendía del cuerpo, la cual debía responder a la virtud de la prudencia.³ A partir de allí, los salones de belleza se transformarían de acuerdo al desarrollo de la sociedad, ofreciendo servicios y productos cada vez más sofisticados, involucrando inclusive procedimientos quirúrgicos.⁴ En el siglo XX la peluquería adquiere estatus profesional y se vuelve accesible para gran parte de la sociedad, que se entretiene emulando los peinados de personalidades del cine, la televisión o la música. Es así que, actualmente, algunos lo consideran un arte,⁵ concibiendo al peinado como un producto de diseño que, desde su composición, contribuiría a la transformación (de la apariencia) del cuerpo que, en su “renovación”, sería “más bello” y por lo tanto, admirado.

Al respecto, el siguiente párrafo extraído de un sitio de internet de blogs y consejos destinado a la mujer, da cuenta de lo que representa en la actualidad un salón de belleza:

Cuando por fin te mires al espejo y veas el resultado final, te deleites con el increíble aroma que se desprende de tu cabello, te pongas el abrigo y salgas por la puerta, **simplemente céntrate en tus sentimientos**. Si un gozo profundo recorre tu cuerpo y tu primer acto reflejo es caminar como si estuvieras emulando a la gran Gisele Bündchen en un desfile de Victoria's Secret y lo único que te apetezca sea hacerte un selfie para mostrarle al mundo lo fabulosa que estás... Ya estará hecho: **¡habrás encontrado TU salón de belleza!** [sic] (*¿Por qué un salón de belleza te puede cambiar la vida?* Recuperado de <http://www.enfemenino.com/tratamientos/el-salon-de-belleza-s447980.html>)

1 <http://www.guiaspracticas.com/peluqueria-y-estetica/salon-de-belleza>

2 https://www.ecured.cu/Historia_de_la_peluqueria.

3 Para los griegos, la prudencia era una síntesis de las demás virtudes, pues moderaba la conducta de los hombres respecto a lo que es bueno o malo, suponiendo “un sentido de la medida, de los límites, del justo medio, de las proporciones y de la armonía.” Abraham, Tomás. *Filosofía y dolor*. Disertación de cierre del Congreso Internacional de Medicina Interna para el Litoral. Recuperado de <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2007/06/17/filosofia-y-dolor/> en mayo de 2017

4 Hasta el siglo XV, los peluqueros también realizaban cirugías locales, entre otras prácticas terapéuticas. En <http://www.holleewoodhair.com/2012/09/01/evolution-of-hairstyling/>

5 Correa, Lorena Sofía. *El pelo*. En *Posiciones*, N°2 abril de 2008. Revista de la Universidad del Valle. <http://hdl.handle.net/10893/1087>

Específicamente en relación a nuestro campo de estudio, analizar el salón de belleza resulta interesante en tanto concibe al cuerpo como objeto estético. En este sentido, el salón de belleza se constituye como espacio de construcción de una representación del cuerpo humano a partir de su transformación, a la vez que se proyecta hacia el espacio exterior –es decir, dentro de la ciudad– situando a los transeúntes como potenciales espectadores.

Siguiendo esta lógica, el cuidado y embellecimiento del cuerpo desde sus extensiones (cabello, piel, manos) tendría como única finalidad lograr una imagen proyectada. Dicha imagen estética del cuerpo respondería a determinadas necesidades culturales, operando una reducción de la realidad corporal, es decir, de su experiencia como organismo natural, adquiriendo un carácter modificable a partir de la implementación de mecanismos *somatoplásticos*,⁶ a través de los cuales la realidad ya no es exclusivamente percibida, sino también imaginada, transformada, reconstruída, controlada.

En el ámbito de las artes, fueron los artistas de movimientos como el Accionismo Vienés, Body Art o Carnal Art quienes, en las décadas de los 60', 70' y 80', basaron sus investigaciones sobre el cuerpo a partir de la experimentación de esos mecanismos. Así, para estos artistas el cuerpo como vehículo de significación lo era en tanto material fragmentable que realiza y experimenta acciones. Tales acciones buscaban visibilizar problemáticas sociopolíticas y sexuales, rebelándose contra los sistemas de control a partir de la exacerbación de la emotividad. Sus estrategias sitúan al tiempo como factor clave que pone en evidencia la condición orgánica del cuerpo, resultado de un constante proceso de degradación y padecimiento. Aquí comienza a ser relevante la documentación fotográfica, siendo el archivo medio de transmisión (¿y subsistencia?) de sus acciones.

En este punto resulta interesante recordar la citada apreciación “popular” sobre el salón de belleza, según la cual las prácticas que allí se ofrecen tendrían como fin último la consecución de una imagen fotográfica. Es en esta ambivalencia en el uso de las imágenes en la que nuestra investigación encuentra sentido, determinando la relación entre imagen y cuerpo como punto central.

Esto nos obliga a reflexionar acerca de una nueva forma de entender al cuerpo humano desde su representación. Si su relevancia ya no se expresa a partir de su capacidad instrumental como entidad/factor productivo y reproductivo, ¿qué es aquello que *realmente* le otorga importancia a nuestro cuerpo, siendo que, en este momento, se somete cada vez más a un proceso de “desintegración”? ¿Es mediante su “actualización”⁷ constante, expresada desde la belleza externa? ¿O cuando logra transformarse en imágenes, superando lo material y lo temporal?

Como hemos anticipado, esta investigación/producción busca aportar elementos que permitan reflexionar en torno a dichos procesos en relación con la dinámica cuerpo-imagen, tomando como antecedentes prácticas de movimientos artísticos que señalan al cuerpo como fuente de valor, asociándolos con otras obras pertenecientes a la tradición de la historia de las artes visuales, para así efectuar un estudio que busca enmarcarse en la reflexión académica de los procesos artísticos requerida para optar al grado universitario. Para esto emplearemos la tesis propuesta por Hans Belting sobre la tríada *imagen-medio-cuerpo* como método de análisis que nos permita vincular prácticas artísticas con prácticas cotidianas, al mismo tiempo que propiciará una lectura integral de los artefactos presentados desde la experimentación con su materialidad, tendiendo posibles relaciones con otros campos del conocimiento. Asimismo se prestará particular atención a la reproducción en tanto práctica aplicable en distintos medios técnicos, siendo un ejercicio ambivalente que implica igualmente una acción cotidiana como una acción técnica especializada, y que resulta subyacente en nuestra producción pues posibilita multiplicidad de traducciones/transformaciones de la imagen, tanto en el plano material como en su significado.

⁶ Ruiz Calvente se refiere a la *revolución somatoplástica* como “un modo de denominar a la mutua influencia entre tecnologías y ciencias de la vida y las nuevas pautas culturales de comprensión y transformación de los cuerpos humanos”. Ruiz Calvente, Martín. *Nociones de cuerpo en la revolución somatoplástica*. Arregui, J.V. (ed.), Debate sobre las antropologías. Thémata, Rev. Fil., 35 (2005), 157-162

⁷ Resulta más adecuada la expresión *refresh* → to restore strength and animation to | to freshen up | to update or renew (something, such as an image, a display screen, or the contents of a computer memory) especially by sending a new signal)





PRODUCCIÓN

Nuestro proceso de producción inicia con un video de aproximadamente nueve minutos que funciona a manera de presentación o, si se quiere, síntesis de los conceptos que discutiremos. Luego, el trayecto continúa, resultando en una serie de objetos en los que se observa como constante la aparición de los motivos de manos y cabellos, productos que nos permitirán continuar indagando en las relaciones del medio, el cuerpo, la imagen y la problemática de la belleza.

Video sin título (9 min.)

El video comienza con un primer plano de la cabeza de un maniquí centrado sobre un fondo azul. La escena cuenta con iluminación artificial cálida en dirección derecha-izquierda y de arriba hacia abajo. No se observan indicios del ámbito donde se realiza la acción.

Este personaje es inexpresivo. Su rostro apunta hacia el lateral izquierdo del plano visual, y ha sido retratado en $\frac{3}{4}$ de perfil. Además, está recubierto de un material sintético que presenta rugosidades e imperfecciones y que varía de color de acuerdo a la zona, siendo el rostro de un tono amarillento (similar al amarillo de Nápoles), el cuello rosáceo, y el cráneo con bandas verdes y amarillas. Sus labios son rosa y las cejas violáceas. Toda la cara está adornada con gemas de fantasía de colores azul, verde, rojo y ámbar. En la cabeza, lleva un gorro metalizado.

Inmediatamente aparecen dos manos del lateral derecho y le colocan al personaje inicial un manto negro adornado con pasamanería blanca, sujetándolo alrededor del cuello. Este individuo no muestra su piel, pues sus manos están protegidas por guantes de látex blanco. Los brazos también están cubiertos.

Se produce una pequeña pausa. Se observa entonces el plano completamente azul, y la cámara empieza a desplazarse progresivamente en dirección antihoraria, mientras suena un fragmento de una pieza de música incidental⁸ de carácter épico. De nuevo aparece en escena la cabeza del inicio con todos sus atributos y en la misma posición, pero esta vez lo que podría identificarse como “piel” está ungida con arcilla blanca.

La cámara se detiene y la escena queda en silencio. Del extremo inferior izquierdo asoma una mano con un pulverizador color verde que apunta directamente hacia el rostro. Empieza a rociarlo con agua. Se realiza un primerísimo primer plano del rostro, mientras el agua sigue limpiando su superficie y chorreando.

En la siguiente toma –siempre sobre el fondo azul- vemos una mano derecha con un guante blanco. Sobre ésta se posa un fino tubo transparente del cual fluye espuma blanquecina. Luego, ambas manos esparcen sobre el cráneo del maniquí –ya sin gorro- esta ración de espuma, masajeando. Repentinamente vemos de nuevo el detalle de la espuma sobre la mano y, acto seguido, volvemos a la cabeza, en donde ahora el contenido es suministrado desde una lata. El individuo sostiene con dificultad la lata. Ayudándose con ambas manos, inyecta desde la parte trasera del cráneo la espuma, que emerge desde distintos puntos. En todas estas escenas existe un contraste entre el silencio y el sonido punzante que producen las acciones u objetos.

Las manos desaparecen. De un momento a otro, se oye el impacto de una masa y el volumen de la espuma se incrementa. Unos segundos más tarde vuelven a aparecer desde el lateral derecho del plano las manos para acomodar o masajear esta masa blanquecina y de consistencia viscosa. La cámara sigue manteniéndose fija y se puede ver por unos minutos cómo la materia se desliza, a la vez que se puede oír el sonido de un secador de pelo. Otra vez, esta pasta recibe una dosis de espuma, aumentando su altura.

⁸ Morricone, Ennio. *The Ecstasy of Gold*, del álbum *The Good, the Bad and the Ugly: Original Motion Picture Soundtrack*, Capitol Records, 1966 (original) 2004 (remasterización)

Se produce una transición a partir de la cual se puede constatar que la espuma ha solidificado, constituyéndose en una especie de peinado de forma irregular, que cae un poco hacia el rostro y alrededor del cráneo, sin llegar al cuello del maniquí.

Ahora la cámara se desplaza mínimamente hacia la derecha, donde, desde el extremo superior derecho, irrumpe una de las manos con un hisopo y procede a limpiar con insistencia –exacerbada por el efecto de sonido- un punto de la parte trasera del peinado.

Posteriormente, ambas manos se acercan. Una sujeta unas pinzas, mientras que la otra sostiene un pequeño recipiente blanco. El sujeto parece introducir las pinzas en el punto que había sido limpiado antes. Luego de un momento en donde se pierde de vista esta mano –aunque se percibe que manipula con dificultad la herramienta- se puede ver que, finalmente, extrae de la cabeza un objeto dorado que deposita en el recipiente blanco.

Cambia el punto de vista de la cámara, realizando dos acercamientos. En el primero, se observa la parte posterior de la cabeza mientras el individuo continúa con el –repetido y pausado- procedimiento. Un segundo acercamiento muestra en detalle los objetos que se reservan en el recipiente blanco de cerámica: se trata de pequeños discos dorados que bien podrían ser monedas. En total se extraen cuatro de estos objetos. La cámara vuelve al encuadre inicial. Terminado el procedimiento, las manos se retiran. También en este momento empieza a sonar el mismo audio de música incidental que se oía en las primeras escenas, manteniéndose hasta el final del video.

La escena siguiente se desarrolla en un punto distinto, aunque en el mismo ámbito aséptico, conservando las condiciones de iluminación y el fondo azul. En el plano ya no se distingue la presencia del maniquí, sino un vaso de vidrio con agua y una paleta, también de vidrio. Estos objetos son enfocados de manera frontal. En este lugar la persona apoya el recipiente de la escena anterior, e inmediatamente toma con las pinzas uno de los objetos/moneda, colocándolo en el vaso. Apenas llega al fondo, el disco empieza a burbujear y se escucha el sonido de la efervescencia.

La cámara se acerca lentamente hacia el vaso, a medida que el objeto se desintegra y el líquido adquiere una tonalidad anaranjada. El objeto/moneda se eleva hacia la superficie y se puede distinguir cómo se ha desgarrado su recubrimiento dorado. Mientras continúa flotando y desintegrándose con movimientos convulsionados, se introduce una escena totalmente distinta. En ella, sobre un fondo negro y con una luz pálida y tenue, un fósforo encendido se mantiene firme frente a una caricaturesca tenaza amarilla que, a distintas velocidades, intenta atrapar o rozar el fuego sin demasiado éxito. Esta interrupción también será a nivel sonoro, oyéndose un fragmento de música de género ambiental/electrónica de ritmo intenso y acelerado.⁹

La duración de esta escena será de unos pocos segundos, pues rápidamente se vuelve a observar el vaso –junto a los estímulos sonoros-, pero ahora desde un punto de vista superior. La superficie del líquido presenta una capa dorada, en la que a su vez flota el recubrimiento dorado del disco.

A continuación, el enfoque cambia, volviendo a la posición frontal, aunque mostrando sólo el detalle de la parte superior del vaso. El sujeto recoge el deslucido recubrimiento dorado con un pincel en forma de abanico, dejándolo escurrir un momento. Con este gesto, la escena queda en silencio. Luego coloca este residuo con cierta delicadeza sobre la paleta de vidrio.

Una vez más, la mano repite la acción de tomar con las pinzas un objeto/moneda y arrojarlo al agua cristalina –operaciones enfocadas con detalle-, al mismo tiempo que se retoma la reproducción de la pista musical. Otra vez, con la efervescencia, irrumpe una escena de fondo negro y luz pálida y tenue. En este caso se trata de un pastelito o *cupcake* decorado con crema y una cereza y envuelto por una cinta azul –cuyos extremos desaparecen en la oscuridad-, y que está ubicado hacia el centro del plano. En el segmento, la cinta se desliza hacia el lateral derecho del plano hasta que, en determinado momento, no sostiene al pastelito, que se parte repentinamente en dos mitades. Una de estas cae, mostrando el interior ahuecado y poroso del postre. Esta escena se acompaña de un fragmento de música clásica, específicamente una pieza para piano de carácter



[Figura 1] Video expuesto. Fotograma.

rápido y alegre.¹⁰

La próxima escena consiste en un enfoque detallado y prolongado del residuo dorado flotante, que todavía se mueve impulsado por algunas burbujas. También se aprecian ciertas calidades del material, como su brillo o densidad. La música y el sonido adquieren una fuerte presencia.

En los últimos minutos, se vuelve a observar el conjunto del vaso, los residuos sobre el vidrio y el recipiente que contiene los discos. Continúa sonando –cada vez más alto- la pista de música, no así el efecto de efervescencia. Sistemáticamente, la mano repite el procedimiento de depositar el objeto en el líquido. El video finaliza con una toma detallada del objeto/moneda desintegrándose en plena efervescencia hacia el fondo del vaso hasta el instante en el que logra elevarse.

Interpretación del video

En el video se suceden distintos juegos de tensiones que se modifican a medida que transcurre la reproducción.

Partiendo de un análisis integral distinguimos un ejercicio doble de reproducción, pues podría identificarse el procedimiento estético (en un salón de belleza) que realiza un sujeto (mano) sobre otro (maniquí) como la reproducción de una práctica a partir de un modelo previo (por ejemplo, de un tutorial en línea); a su vez, el acto de mirar la descripción de este procedimiento implica la reproducción de un medio (el video mismo).

Luego, hacia el interior del artefacto, podemos diferenciar dos momentos: el primero es aquel en donde el personaje del maniquí centraliza el punto de vista, siendo receptor de distintas acciones que lo transforman directamente. Mientras que en el otro momento, se describe la transformación de las piezas doradas extraídas del maniquí.

9 Stott, Andy. *Numb*, del álbum *Luxury Problems*, Modern Love, 2012

10 Tchaikovsky, Pyotr Ilych. *Kamarinskaya* (Камаринская), del Álbum *para la juventud* (Детский альбом) Op. 39, 1878



[Figura 2] *DIY: Cambio de look (Balayage)* - Dile Martínez. Fotograma (<https://www.youtube.com/watch?v=rAdlzGoE6Gs>)



[Figura 3] *CAMBIO DE LOOK: ¡Acompáñame a la peluquería!* Fotograma (<https://www.youtube.com/watch?v=2m10WsGLYmM>)

Como hemos precisado, nuestra obra toma como modelo videos de prácticas estéticas cotidianas (“tratamientos de belleza”) disponibles en línea, que habitualmente son grabados de manera hogareña, sin demasiado rigor técnico, a diferencia de las producciones vinculadas a la industria de la moda y el lujo, con imágenes de alta definición que apuntan al marketing y la promoción. En los videos de tipo tutorial o *DIY (Do it yourself)*, en cambio, suelen ser los mismos autores quienes se exponen (físicamente) al tratamiento y al espectador, siendo también sus editores. De allí que la calidad de nuestro video evidencie ciertas “falencias” propias de este tipo de imágenes.

Los sonidos y el tiempo en el que transcurre cada momento son indicios que reafirman esta división. El primer segmento, donde predominan acciones aditivas (se esparce espuma, se masajea), es de carácter lento y pausado, en donde el tiempo adquiere presencia en tanto proceso, lo que sucede (en la imagen y en el cuerpo del personaje) tiene peso y parece no avanzar. Los sonidos aportan a esta construcción alternando silencios con efectos sonoros del ambiente que ralentizan y vuelven incómodo el lapso de tiempo (a nivel superficial del video), o que remarcan el carácter sensorial de lo que observamos (a nivel de la imagen del sujeto representado), los cambios físicos que experimenta el personaje.

La segunda parte, al contrario, muestra acciones sustractivas (se extraen monedas, se higieniza), y en ella se sugiere el concepto de *loop*,¹¹ dada la repetición sistemática de las acciones y efectos. La transformación de las monedas / píldoras en su efervescencia (visual y auditiva) hace de la instantaneidad lo que marca el ritmo de las imágenes en movimiento. Las imágenes que interfieren con cada efervescencia otorgan a este segundo segmento cierta intimidad, pues al “activarse” con cada disolución de las píldoras, pueden identificarse con imágenes de sueños, fantasías o recuerdos, teniendo también cada una su propia melodía. Las pistas de audio son otro factor que inyecta velocidad a la narración, a la vez que se relacionan dialógicamente: si bien sus géneros son diferentes (música incidental/electrónica/clásica), sus ritmos son acelerados y vivaces, y logran concederse entre sí un espacio definido.

Podríamos interpretar el binomio que hemos delimitado siguiendo la categoría de imágenes internas y externas¹² propuesta por Belting. El autor realiza esta diferenciación para referirse a la producción física y mental de imágenes, siendo *imágenes exteriores* aquellas que provienen del mundo exterior y que, para ser percibidas, requieren de un cuerpo técnico, en tanto que las *interiores* son propias del cuerpo orgánico pues suponen una experiencia vivida ubicada en tiempo y espacio, y que suelen presentarse como recuerdo. Sin embargo, estas características no son estables pues Belting evidencia una metamorfosis según la cual las imágenes mudan de cuerpo, es decir, se produce un intercambio de medios. Es en este proceso donde su postulado adquiere sentido, dado que es el (nuestro) cuerpo el encargado de traducir, desde un medio portador, “aquello que vemos”, a la vez que de albergarlo, permitiendo que la imagen “se active” o, mejor dicho, “viva” y tenga significado –personal y/o colectivo–.

Siguiendo esta concepción de las imágenes como *corpus* integral y dinámico, evitando dualismos que prescriban el análisis, situémonos dentro de la representación. Tomando al video como espacio donde transcurren las imágenes, encontramos que la producción es externa, en tanto un cuerpo realiza y recibe esfuerzos en pos de una transformación propia (de su imagen visible, exterior), al mismo tiempo que el personaje-maniquí produce imágenes en su interior que luego son extraídas y expresadas. Respecto a la expresión de éstas, el recurso de la alegoría evidencia a través de envases dorados la presencia y necesidad de un medio transmisor, del que se desencadenan distintos estímulos. Con esto, volvemos al interrogante de cómo dar un espacio (material) a aquellas imágenes que residen y transcurren –aparentemente desintegradas, etéreas– en nuestro cuerpo (interno, invisible).

No obstante, debemos atender aquí a un elemento primordial dentro del video que es el de la mano orquestadora de las acciones. Ella funciona como nexo de manera bidireccional. Hacia el interior del video, dirige el procedimiento y señala o “revela” la transformación de las imágenes en el intervalo de la narración (externo-interno y viceversa). Hacia el exterior, se solapa al video en tanto medio al establecer un vínculo con el espectador, pues su presencia en tanto representación otorga espacio a nuestra mirada, que, como ella, participa en toda la acción pero nunca establece contacto físico directo.

Una observación aún más detallada dentro de cada momento del video permite vislumbrar más

¹¹ Podríamos señalar dos ocasiones que sugieren el concepto de *loop*. La primera tiene que ver con la desintegración de las monedas/píldoras, que se sucede sistemáticamente con efectos similares. El segundo caso se desprende de la observación completa de la obra y está señalada por el uso de la música. Así, la escena en donde sólo se observa el fondo azul y se oye la música podría unirse con el segmento final del video (¿podría ser la visión inicial del retrato el efecto que se activa con la última píldora?).

¹² Cfr. Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid. 2007. Introducción



[Figura 5] Hans Holbein, el Joven. *Retrato de Enrique VIII de Inglaterra*, c. 1537. Óleo sobre tabla, 28x20 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



[Figura 6] Maestro de la leyenda de María Magdalena. *Retrato de Felipe I de Castilla (1478-1506)*, c. 1500. Pintura sobre tabla, 31x20,2 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Observamos la similitud compositiva de los tres retratos, la monumentalización de las figuras a partir de la caracterización del rostro y sus atributos. Sin embargo, el último caso rompe con el formato tradicional, utilizando el plano apaisado.

relaciones.

Al inicio encontramos el retrato del personaje que, como dijimos, centraliza el punto de vista a la manera renacentista. Sus atributos también dan cuenta de la referencia a este estilo de retratística (la cofia, el atuendo negro y blanco, los adornos).

A partir de esta primera impresión, consideremos la representación del cuerpo humano como elemento de análisis. Inmediatamente este personaje es violentado y por lo tanto corrido de su apariencia estática e imperturbable, evidente en el acercamiento del rostro, en donde surge la noción de máscara como nueva representación de un cuerpo que ahora siente (¿padece?). De hecho, desde el principio se puede advertir la ambivalencia de los efectos que experimentaría el personaje-maniquí desde la decoración con gemas del rostro, apelando a la belleza por su preciosismo a la vez que al dolor en tanto pústulas estetizadas.

Aquí se activa el mecanismo medial por el cual el espectador puede identificarse con la experiencia que percibe. Sin embargo, antes que sobre la máscara, la atención se desplaza hacia el cabello que en tanto extensión del cuerpo, se vuelve medio de experimentación de formas distintas de su representación, pero que visualmente resulta usual por lo cotidiano del procedimiento.

Mediante este tratamiento estético al mismo tiempo que la cabellera se erige como objeto (¿anatómico?) autónomo, se nos devuelve la imagen transformada de la máscara, y es en este punto donde convergen dos categorías: la de belleza y la de dolor. Esto en tanto tiene lugar un aumento de valor (de la imagen propia) como resultado de un esfuerzo (físico, traducido en percepción sensorial, a menudo desagradable) ¿Son estas categorías estrategias ante la toma de consciencia de la condición corruptible del cuerpo? ¿Cómo funcionan?



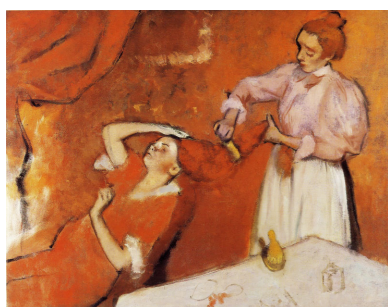
[Figura 4] Video expuesto. Fotograma.



[Figura 7] Video expuesto. Fotograma.



[Figura 8] *Domitia Longina*. 90-110. Mármol. 70 cm. Roma, Periodo Imperial, Dinastía Flavia. Museo del Hermitage, San Petersburgo.



[Figura 9] Edgar Degas. *Combing the Hair ('La Coiffure')*. c. 1896. Oleo sobre lienzo. 114,3 x 146,7 cm. National Gallery, Londres.

Al observar estas imágenes advertimos una transición en la forma de representar la cabellera desde lo estático a lo dinámico, en donde el medio utilizado y su tratamiento (de gráfico a pictórico) dan cuenta de la plasticidad del pelo, que se escinde cada vez más de su sujeto portador, y cuya relación se expresa al comienzo como ornamento para luego transformarse en prótesis.

La segunda parte del video en cierta forma aporta elementos que permitirían responder a esta cuestión.

Como explicamos, en este segmento de la obra el elemento simbólico predominante es el de los objetos monedas/píldoras doradas. Si bien podríamos meramente asignarles un sentido ilustrativo de nuestra hipótesis, siendo al mismo tiempo imágenes y portadores de imágenes, su sentido se expande si consideramos su dimensión alegórica, en tanto poseen una finalidad práctica de tipo medicinal.

Las píldoras tienen una acción analgésica ante la inquietud sobre la imagen que pervive de nosotros y de lo que experimentamos. Mientras la píldora la contiene y asegura, teniendo la capacidad de “activarla” oportunamente, la imagen permanece estática, siendo promesa de incorruptibilidad. Este efecto reconfortante trae aparejada una sensación de placer, que genera adicción: las imágenes se vuelven una sucesión y llenan el vacío (visual y sonoro) interior. Este adormecimiento afecta también nuestra experiencia externa, en donde el cuerpo recibe una sobrecarga de imágenes que logra alojar mas no transformar, produciendo experiencias fallidas.

La cuestión del placer que subyace en todo este proceso encontraría sus motivos en la búsqueda de belleza y dolor, pero ahora desde una pretendida voluntad redentora, por la que la miseria (humana) se vuelve virtud, es decir hay un reconocimiento del sufrimiento como medio para alcanzar armonía. Sin embargo, esto no implica la aceptación de tal condición, con lo que al final del ejercicio volvemos al problema acerca de la relación que establecemos con las imágenes, ¿son para nosotros redención o mera exaltación?



[Figura 10] Video expuesto. Fotograma.



[Figura 11] Video expuesto. Fotograma.



[Figura 12] Mano con objeto

Mano con objeto

Se trata de un conjunto de color rosáceo compuesto por fragmentos de una reproducción en yeso de una mano en escala real y un objeto de formas redondeadas

La mano se presenta sólo hasta las falanges, pues se observa que los dedos emergen de un bloque irregular que los mantendría unidos, haciendo las veces de palma. Los dedos están separados, excepto por el medio y anular, siendo éste el bloque mayor.

Están levemente curvados, en forma de gancho, y detalles como los pliegues de la piel o la uniformidad de las yemas dan indicios del movimiento (¿pose?) que pareciera realizar. Pero también la superficie de cada fragmento tiene irregularidades (grietas, huecos, porosidades) que van incrementándose desde las uñas a la base de los dedos, con lo cual se plantea cierta asimetría entre la factura mimética de la pieza y su intencionalidad.

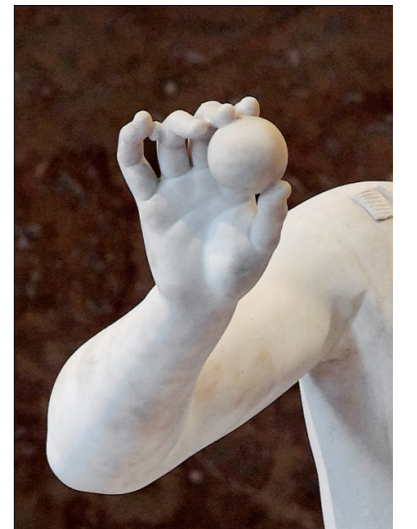
En conjunto, la posición de los dedos da la pauta del gesto de la mano, que parece sostener algo pequeño o liviano, dada la firmeza de los dedos, pero con cierta sutileza.

Podría sugerirse que la disposición de los dedos sigue como eje un objeto redondeado y esponjoso, rodeándolo o apuntándolo. Se trata de un objeto de material sintético poroso de 5 x 3, 5 cm, de superficie regular y forma esférica cuya parte inferior es aplanada y la superior, redondeada.

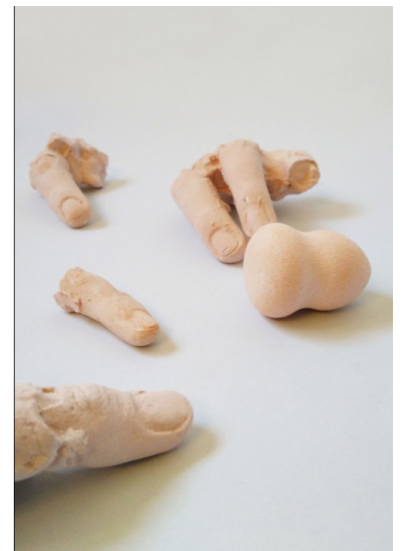
Realizando una lectura integral –sobre todo en la dimensión formal-material- la pieza pone en cuestión el concepto de unidad, a la vez que los de simetría/organicidad, estable/inestable, en donde la rigidez de un gesto se desintegra y la forma orgánica se fragmenta volviéndose inútil, a la vez que la forma simétrica permanece pura, estable –aún en su flexibilidad- y útil.

También existen referencias a lo ideal e inalcanzable que permanece en el tiempo, mientras que lo humano es fallido, incompleto y temporalmente limitado.

Podríamos apreciar estas diferencias en contraste con la escultura clásica.



[Figura 13] *Venus de Arles* (detalle), siglo I a.C. Mármol. 1,94 m de alto. Museo de Louvre



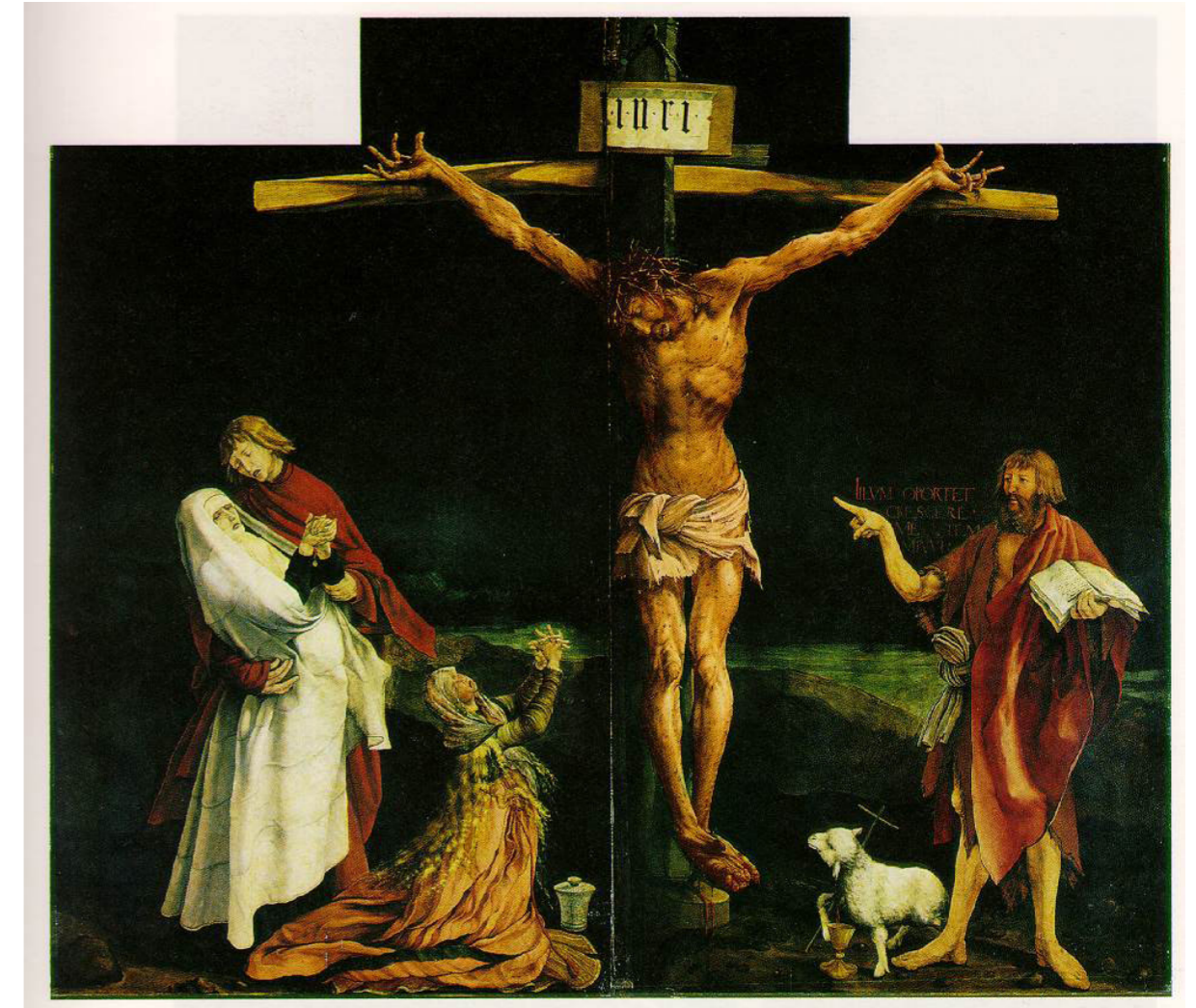
[Figura 14] Mano con objeto

Mientras en la escultura clásica la belleza está dada por la armonía y la proporción de las partes, en este objeto se evidencia una ruptura de aquella unidad para dar paso a la liberación de la belleza de los cánones clásicos a partir de la ambigüedad y el desorden.¹³ Al respecto, la imagen de Venus que cita nuestro artefacto es bastante explícita. En contraposición, considerando esta imagen de la divinidad, encontramos en Baudelaire a la belleza representada como una mujer fría, insensible y estéril,¹⁴ ofreciendo una apariencia perturbadora.

Sobre esta alteración, debemos atender al detalle del objeto que acompaña a los fragmentos de la mano, pues aporta sentido al conjunto en tanto se trata de una esponja utilizada para aplicar maquillaje. En este sentido, la supuesta incapacidad de la mano de sujetar este producto le imposibilitaría realizar la acción de maquillarse (se), con lo cual serían evidentes ciertas imperfecciones en una posible superficie (corporal). Así, si observamos al maquillaje como instrumento de construcción de la apariencia, tenemos como consecuencia la negación del vínculo social. Esto es así pues, siendo la superficie piel un medio entre el cuerpo interno y el mundo exterior,¹⁵ se entiende que si su aspecto es ordenado, embellecido, la eficacia de los intercambios será mayor; de lo contrario, cualquier potencial comunicación se entorpecería.

Resulta interesante relacionar esto último con lo expuesto por Preciado respecto a las prótesis de género,¹⁶ en donde analiza la importancia de la tecnología en la comprensión del cuerpo contemporáneo. Dentro de la genealogía del consolador que propone la autora, sitúa como antecedente a las tecnologías de las manos protésicas, fundamentales en la constitución de la identidad masculina frente a las consecuencias de la guerra. En este sentido, Preciado explica que el desarrollo de prótesis de manos constituía una solución a las amputaciones que sufrían los soldados, siendo éste –antropológicamente– el órgano masculino por excelencia, dada su capacidad productiva (estableciendo, a su vez, una correspondencia con los órganos genitales y su capacidad reproductiva).

Con esto, podríamos ir más allá en la lectura de nuestro artefacto y proponer que su fragmentación implicaría castración y no –producción (tanto social como económica), evidenciando cierto dolor subyacente que, aun siendo carencia de armonía, admite un tipo de belleza que se explica ya sea desde el placer físico y cruel o desde la elevación espiritual.¹⁷



[Figura 15] Grünewald, Matthias. *La crucifixión*. (Tabla central del Retablo de Isenheim). 1512-1516. Pintura al temple y óleo sobre tabla. 269 cm x 307 cm. Museo de Unterlinden, Francia.

En relación al dolor como fuente de valor, es interesante notar la manera en que esta pintura –en tanto superficie y soporte– sirve de medio a la imagen de la violencia y el sufrimiento corporal que se observan en la piel y en los gestos de Cristo a un espectador que, muy probablemente, padecería en su cuerpo los mismos dolores, llegando a la amputación de sus extremidades (del mismo modo en que el artefacto es fraccionado), siendo sin embargo objeto de contemplación y fruición.¹⁸

13 Cfr. Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona. Lumen 6ª ed. 2005. p. 321

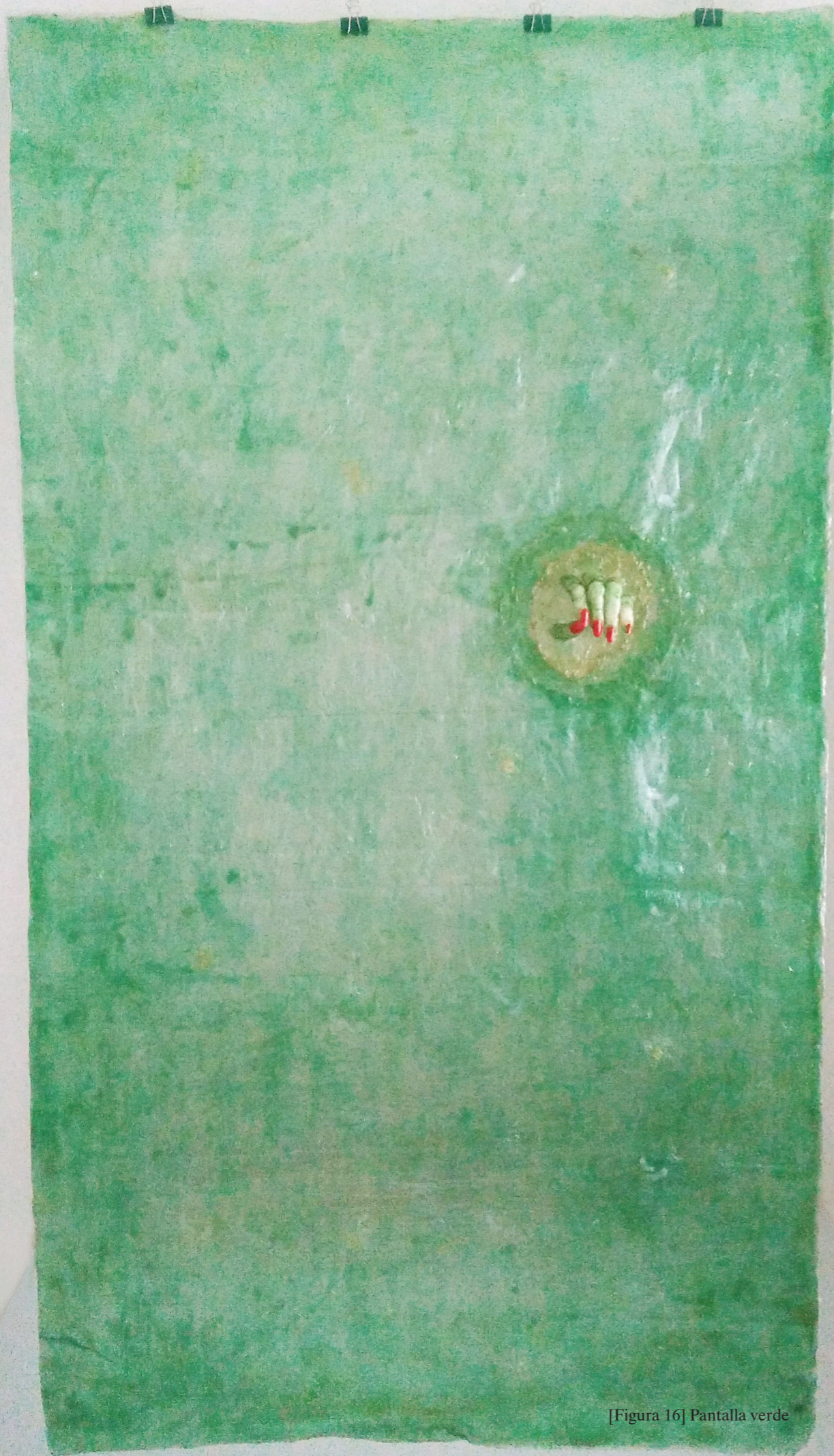
14 “Quant à la dureté minérale de cette «nature étrange et symbolique», on remarquera que, chez Baudelaire, la femme désirable est toujours stérile et que sa froideur insensible l’associe à l’indifférence de la Beauté que ses différentes allégorisations représentent toujours dans une position de domination inflexible.» Jackson, John E. *Commentaires en Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal*. Ed. Le livre de poche, p. 279. ISBN 978-2-253-00710-4

15 Cfr. Nusenovich, Marcelo. *Representaciones contemporáneas de los órganos y la piel humanos*. En *Avances*, Revista del CIFFyH, UNC. Vol. 1. 1998-1999, pp. 52-64

16 Preciado, Paul B. *Retóricas del género/Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*. Seminario impartido en Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). 2003. Resumen recuperado de <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2015/11/retoricas-del-genero-politicas-de.html> en mayo de 2017

17 Eco, Umberto, op. cit., p. 133 y 269

18 Cfr. Ugly: Part 5, *The Isenheim Altarpiece*. Recuperado de <http://experimentaltheology.blogspot.com.ar/2008/04/ugly-part-5-isenheim-altarpiece.html> en mayo de 2017



[Figura 16] Pantalla verde

Pantalla verde

Consiste en una pieza rectangular de látex de 1x1,90 m de color verde y apariencia translúcida.

Si bien su superficie es completamente lisa, no es plana, observándose imperfecciones y pinceladas.

Hacia la parte superior derecha del “lienzo” emerge una mano, motivo recurrente en el proceso. Dicha “prótesis”, también de látex y en tamaño natural, tiene largas uñas rojas con sus dedos levemente curvados, y pareciera sostener o atrapar algo con los dedos índice y pulgar. Sin embargo, la atención prevalece en la “monstruosidad” de su aspecto más que en el gesto.

Ocurre una contradicción entre lo inverosímil de una superficie plana semirrígida siendo atravesada por un objeto extraño y lo “ordinario” del objeto que la atraviesa, pues su apariencia no está dotada de ningún tipo de sofisticación o gracia, ni adornada de alguna manera que permita identificarla como especial o excepcional.

Podría analizarse la presencia del objeto en el espacio a partir de la lectura del fresco *La burla de Cristo* de Fra Angélico.

En esta pintura, Cristo aparece silente de espaldas a un rectángulo verde que funcionaría como telón de la escena, y que lo enmarca en el lugar principal. La función escenográfica de este elemento se refuerza al ser la mayor superficie dentro de la pintura de un color distinto.

Sin embargo, a medida que se observan los distintos planos de la pintura, se detecta un particular planteamiento espacial en donde la imagen de Cristo parece emerger del fondo verdoso, el que a su vez está montado sobre un muro. Es desde este fondo coloreado que Cristo corporiza su presencia física, siendo la pared referencia espacial del altar/habitación en el que se encuentra. Al mismo tiempo, si recordamos que se trata de un fresco, el ejercicio se replica: Cristo emerge de dos superficies coloreadas, que a su vez tienen como soporte una pared.

Ahora, si fijamos nuestra atención en lo que sucede en el rectángulo verde, observamos una cabeza y manos alrededor de Cristo, que parecen tener contacto físico directo con su cuerpo. Estos motivos confirman el hecho de que el fondo no es meramente plano sino que, más bien, constituye una especie de portal del que podrían entrar o salir más figuras.

Siguiendo con el resto de la imagen, hacia el primer plano la Virgen y Santo Domingo permanecen en estado contemplativo, con cierta distancia.

Podríamos referirnos también a las manos, que si bien en ambos casos tienen un carácter mimético, en el fresco su representación es naturalista aunque violentas, mientras que en el látex son pasivas a pesar de su monstruosidad.



[Figura 17] Pantalla verde. Detalle.

El látex líquido es un material acuoso compuesto de diferentes grasas, ceras y resinas gomosas obtenidas a partir de plantas. Su color es blanco y se emplea para efectos especiales de maquillaje. Sus características principales son buena adaptabilidad y firmeza; tiene la capacidad de grabar detalles de la superficie, así como la de heredar los gestos de cada aplicación, manteniendo su elasticidad.



[Figura 18] Fra Angélico, *La burla de Cristo*, 1441. Fresco, 181 x 151 cm. Convento de San Marco, Florencia

Dadas estas condiciones, el intercambio con el espectador sucede menos en un nivel superficial (en cuanto icónico/figurativo) que sensorial (¿fenomenológico?).

Volviendo al objeto presentado, podrían identificarse ciertos efectos en común. Partiendo de la similitud formal (un rectángulo verde), encontramos también una mano que sobresale sin razón aparente, pero en este caso el “lienzo” no se encuentra yuxtapuesto a la pared, sino que mantiene cierta distancia y es allí donde lo que atraviesa la superficie no es la imagen de Cristo, sino la luz –dada la propiedad translúcida del material- convirtiendo al “telón” en una “pantalla”.

Debemos atender al contraste que se genera entre las dos piezas a partir del uso de la luz como medio de transformación de la materia en imagen,¹⁸ haciendo visible una belleza armónica y una belleza monstruosa. La obra de Fra Angélico está fuertemente influenciada por las teorías medievales de la estética de la luz, que identificaban la *claritas*¹⁹ con la belleza divina, siendo también el color y el fuego extensiones de la representación de Dios. En el caso de *La burla de Cristo*, la luz de la pintura –en tanto pigmento o superficie-, destacada por una composición armónica, completa, de estructura triangular, logra convertir al dolor en objeto de contemplación y calma, siendo bello para un espectador que asiste a la humanización de lo divino, identificándose con el sufrimiento de Cristo.

Ahora bien, respecto a nuestra “pantalla”, podríamos calificarla como el reverso del fresco de Fra Angélico dado su carácter espectral, en donde la superficie abstracta verde, si bien translúcida, desestabiliza en su intento de tomar forma humana desde el material. A su vez, este intento de corporización se da desde el fragmento, siendo la mano un elemento bizarro, sobre todo por el embellecimiento de sus uñas rojas, que remite a cierta erotización o seducción de lo horrendo.²⁰ Así, en este caso, en lugar de identificación, encontramos rechazo o curiosidad por lo extraño y aparentemente ajeno.

18 Vale la pena hacer un breve comentario respecto a la relación luz/cuerpo en las tradiciones orientales, precisamente en el hinduismo, según el cual existe la posibilidad de crear un cuerpo de luz mediante la activación de centros energéticos sutiles distribuidos a lo largo del cuerpo. <http://universidaddemisticosofia.wordpress.com/>. También resultan interesantes las investigaciones alrededor de la emisión de luz del cuerpo humano (biofotones), sobre todo en relación a la conciencia [Ver Popp FA., *Consciousness as Evolutionary Process Based on Coherent States*. *NeuroQuantology* 2008; 4: 431-439]

19 Cfr. Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona. Lumen 6ª ed. 2005. p.99 y ss.

20 *Ibid.*, p. 148





[Figuras 19] Relieve I

Relieves

Se presentan dos trozos de látex de superficie mate translúcida y color amarillo ocre con relieves y texturas.

Estas piezas se realizaron a partir de los fundamentos de la técnica del gofrado, mediante la cual se obtiene la estampa de relieves por presión de texturas sobre el soporte, generalmente sin entintar. En este caso el procedimiento consistió en grabar texturas de objetos orgánicos, que usualmente no admitirían la presión de una prensa, como las frutas. También se experimentó con texturas de materiales endebles, como papel metalizado o burbujeado, que demandarían para su impresión una preparación material más compleja, con el riesgo de perder ciertas calidades, pero que con la aplicación de pintura al látex se consiguen con mayor fidelidad y economía de recursos. Al aplicar la pintura sobre la superficie deseada, al igual que en la impresión sobre papel, se obtiene un negativo.

El primer objeto (60x75 cm) presenta una superficie completamente irregular de textura granosa, con estrías y rugosidades de forma poligonal, con facetas y diagonales similares a la estructura de los cristales, que determinan depresiones y elevaciones. Se distingue una protuberancia esférica (8 cm ϕ) hacia la parte inferior derecha del lienzo cuya superficie es distinta del resto, eminentemente lisa. Toda la pieza tiene el mismo tono amarillento.

El segundo objeto (57x72 cm) también cuenta con una superficie irregular aunque aquí la textura está dada por celdillas circulares que configuran un patrón, con algunos “accidentes” como pliegues o deterioros. Desde este fondo se diseminan y emergen pequeños sacos que en conjunto forman una mancha. Estos sacos poseen distintos tamaños y sobresalen alrededor de 2 cm, tienen forma globular con pequeños gránulos y manchas de colores rojizos y tierra.

Podría decirse que estos productos funcionan en tanto imagen a partir de su propia objetualidad, que obtienen gracias a la configuración de relieves grabados en el material. Estas imágenes, a su vez, podrían leerse como fragmentos o recortes de una imagen susceptible de ser minimizada o maximizada, y en este sentido se emparentarían con imágenes científicas de laboratorio, sobre todo en lo que respecta a lo medicinal (quirúrgico) o a lo químico (nanotecnología, geología).

También, en tanto impresión sensorial, se vinculan con lo orgánico y lo bajo (suturas, afecciones cutáneas, etc.), convirtiéndose en representación de la piel, pues dada su naturaleza *liminar*,²¹ funcionan en tanto medio de intercambio entre lo interno y lo

21 Nusenovich, Marcelo. *Representaciones contemporáneas de los órganos y la piel humanas*. En *Avances*, Revista del CIFYH, UNC. Vol. 1. 1998-1999, p. 54



[Figura 21] Detalle del proceso.

En la figura observamos que, tras sucesivas capas de látex sobre los objetos, se obtienen membranas flexibles grabadas.



[Figura 22] Detalle de relieve I



[Figura 27] Detalle de relieve II



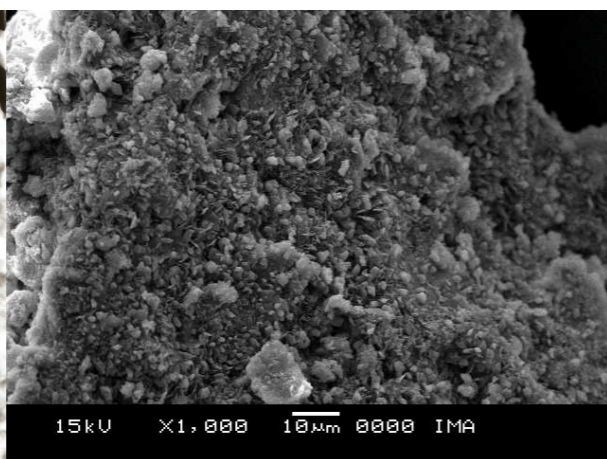
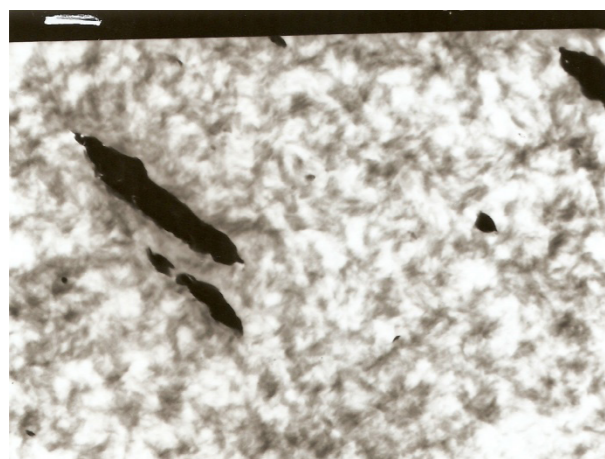
[Figura 20] Relieve II



[Figura 23] Textura en rocas plutónicas, textura gráfica o pegmatítica (cristalización simultánea de cuarzo y feldespatos potásico).



[Figura 24] Cristales decimétricos de espodumena junto con albita.



[Figuras 25 & 26] Fotografías de la superficie de polietileno de alta densidad modificado con arcilla.



[Figuras 28 & 29] Dermatitis atópica



[Figura 30] TRYPOPHOBIA TUTORIAL (SFX!) | QUEENKINGSFX. Fotograma (<https://www.youtube.com/watch?v=3OKLL9NJZyY>)

La exploración de lo extraño también encuentra en los procesos de maquillaje prostético un ámbito de experimentación, siendo principalmente aplicado en la producción cinematográfica, frecuentemente del género *gore*. (El video de la ilustración muestra los pasos para reproducir la apariencia de una afección cutánea utilizando cera y maquillaje.)

externo del cuerpo.

La piel opera, entonces, en dos niveles: el táctil y el visual. En el sentido táctil implica un intercambio a partir del contacto físico, que en el caso de las piezas aquí expuestas, al presentar imperfecciones desagradables que las emparentan con enfermedades, se ve reducido, y es allí donde intervienen suplementos artificiales (por ejemplo, guantes de látex) como garantía de asepsia, preservando al cuerpo bello y sano.²² Este gesto de conservación de la apariencia, en tanto sentido visual, complejiza aun más la cuestión de la piel, pues siendo superficie viva, tiende a recibir incisiones y grabar experiencias en cicatrices, que luego serán testimonio exhibido. Sin embargo, el portador de dichas dolencias busca neutralizarlas, corregirlas u ocultarlas, y es en el salón de belleza donde se practican una serie de procedimientos a tales fines. Se debe notar que, habitualmente –al menos desde una manufactura casera– estos tratamientos involucran la utilización de frutas y otros productos naturales, en cuyo caso, nuestros objetos resultan una paradoja de tales esfuerzos. Es decir, si bien las frutas son *medio de vida* o de alivio, en la piel de látex que presentamos, representan lo deteriorado y corrupto del tejido, y por lo tanto del cuerpo.

Merece una mención especial el trabajo con el material látex, ya que oscila, en tanto medio, entre lo natural y lo artificial. Así, permite la reproducción de elementos sensibles (texturas), copiando la forma de lo vivo (frutas) e incitando al deseo de tocar. En la representación, no obstante, se da una inversión del sentido pues el soporte de piel artificial recibe y padece cortes, arrugas y uniones que tienden a negar el placer incitado, volviéndose repulsivo y doloroso. Quizás sea este dolor el único vehículo de conciencia corporal, es decir, sólo a través suyo el cuerpo reconocería su presencia y autonomía.²³ Dicho de otro modo, la piel mediatiza aquello que le es propio pero que le resulta ajeno (en relación al cuerpo), generando un extrañamiento de sí que motiva una exploración de lo diferente, devolviéndonos imágenes que bien podrían corresponderse con vistas científico-analíticas, microscópicas.

22 Esta necesidad de salubridad constante responde a las prácticas enmarcadas dentro de la denominación de “revolución somatoplástica” propuesta por Ruiz Calvente, que explicaría el diseño del cuerpo contemporáneo. Ruiz Calvente, Martín. *Nociones de cuerpo en la revolución somatoplástica*. Arregui, J.V. (ed.), Debate sobre las antropologías. *Thémata*, Rev. Fil., 35 (2005), 157-162

23 Cfr. Giraldo, Sol. *La piel de la historia, la historia de la piel*. Revista de la Universidad de Antioquía. 2013. Disponible en http://www.academia.edu/4726498/La_piel_de_la_historia_la_historia_de_la_piel



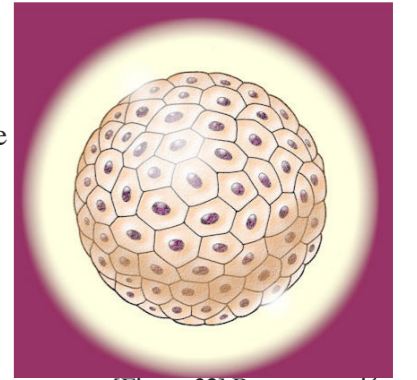
Esferas

Se trata de dos esferas blandas de 16 centímetros de diámetro (aproximadamente) confeccionadas en látex. Cuentan con una fina membrana translúcida y ligeramente satinada, cuya superficie presenta un motivo lineal que describe figuras orgánicas regulares en relieve, cada una de las cuales tiene un punto y forman en conjunto una malla o patrón.

Cada esfera contiene, a su vez, pequeñas esferas de gel (1,5 cm \varnothing aprox.), visibles gracias a una incisión que atraviesa una tercera parte de su superficie.

Ambas esferas difieren cromáticamente. Mientras que una tiene un color amarillo anaranjado con puntos dorados, otra es verde azulada con puntos blancos. La esfera amarillenta contiene esferillas transparentes y tiene un aspecto firme, en tanto que el contenido de la verdosa es rojo, y su aspecto laxo o flácido.

La pieza propone relaciones hacia su interior que se plantean en tanto contrastes de cada parte (claridad/oscuridad, prolífico/estéril firme/flácido), con una fuerte referencia a lo biológico y a lo ornamental. Las cualidades estéticas –visuales y táctiles– de las esferillas podrían asociarse a lo decorativo, en tanto destacan por su colorido, blandura y limpieza (en tanto prolijidad, minuciosidad o también transparencia). Luego, esta categoría se tensiona con el carácter orgánico de las esferas contenedoras, tendientes a la deformidad. Si reparamos en su configuración formal detectamos elementos (su volumetría y contenido, los relieves



[Figura 32] Representación gráfica de mórula



[Figura 33] Fotografía microscópica de mórula humana (extraída de <http://www.ehd.org/gallery/50/Morula-Twelve-Cell-Embryo#content>)

del decorado) que son constantes en los frutos. Ahora, contemplando su dimensión material –y como en el caso de las piezas analizadas anteriormente– encontramos al látex como reproducción de una membrana que, siendo contenedora, se relaciona con lo femenino. A partir de este análisis podríamos proponer a la mórula²⁴ como concepto que sintetiza la descripción de nuestras piezas.

La mórula se vuelve esencial en el marco de la concepción del cuerpo como *realidad modificable*²⁵ porque, siendo medio de transmisión de información, es a partir de su diseño que se puede “proyectar” una parte del organismo a futuro. Es así que dada su función en la reproducción, es susceptible de prácticas propias de la ingeniería de tejidos,²⁶ mediante las cuales es posible la reconstrucción de órganos y tejidos humanos, principalmente a través de la clonación terapéutica.²⁷

En relación a la imagen y al cuerpo, la idea de mórula resulta interesante si pensamos en ella como una masa en proceso de transformación que, habiendo sido modificada y controlada, se convierte en promesa de vitalidad, expresada como mejoramiento o como alivio del cuerpo, que depende indefectiblemente de la función del tiempo. Es aquí donde aparece la inquietud pues en el lapso de su desarrollo existe la posibilidad del error, y con ésta la amenaza de lo corrupto.

24 Masa esférica maciza de células procedente de la división del óvulo fertilizado en los primeros estadios del desarrollo embrionario. Representa una fase intermedia entre el cigoto y el blastocisto, y está compuesta por blastómeros uniformes en cuanto a tamaño, forma y potencialidad fisiológica. Recuperado de <http://ciencia.glosario.net/genetica/m%F3rula-5071.html> en mayo de 2017

25 Ruiz Calvente, Martín. op. cit.

26 https://es.wikipedia.org/wiki/Ingenier%C3%ADa_de_tejidos

27 <http://lascelulasmadre.es/clonacion>



[Figura 31] Esferas



Objetos con pelos

Se trata de siete objetos de pequeñas dimensiones realizados en materiales sintéticos con implantes de cabellos.

De formas orgánicas e irregulares, estos objetos tienen una apariencia firme y flexible, de aspecto blanquecino u ocre. Todos tienen cabello sintético implantado, que varía en color, longitud, forma y cantidad.

De acuerdo a su morfología y material, podríamos agruparlos en tres clases. Una de ellas comprende aquellos objetos de apariencia gelatinosa, translúcida y tonalidad ámbar, de unos 10x10x10 cm de tamaño. Realizados en parafina en gel²⁸, su forma es el resultado del fraccionamiento de bloques del material luego de haber sido fundido varias veces (lo cual le aporta su tonalidad). Este fraccionamiento es aleatorio, no responde a una sistematización, y resulta de acciones como desgarrar, arrancar o cortar (filetear). Éstas, a su vez, modelan el bloque, al generar concavidades y relieves con texturas estriadas (podríamos identificarlo como una calidad gráfica). Una de las piezas es de forma rectangular achatada con pelos marrones cortos en la parte superior, y un mechón liso de unos 5 cm de largo situado en el extremo de un lateral. Otra de las piezas consiste en un bloque irregular con una concavidad en forma de huso con pelos marrones y negros cortos enulados que emergen de distintos huecos y de una cara saliente del bloque. La pieza restante, también en bloque, tiende a un volumen cúbico con un gran hueco hacia un costado en el que se ubica un frondoso mechón de pelo negro de unos 20 cm; un par de mechones más pequeños aparecen desde distintos laterales.

La segunda clase incluye a los objetos con formas abultadas de superficie rugosa opaca y color blanco, realizados a partir de copias sintéticas de jengibres. Tenemos una pequeña pieza (10x7 cm) con algunos mechones de pocos pelos cortos en distintos puntos de su superficie y un gran mechón corto y espeso de color marrón. Una capa de látex envuelve a la pieza de manera irregular, formando nudos y nuevos bultos, y aplastando los implantes. La siguiente pieza es de un tamaño mayor (15x12 cm) y posee implantes sólo en una de sus caras, esta vez de color amarillo, blanco y anaranjado. Estos cabellos ocupan buena parte de la superficie, son lisos y su longitud varía de 5 a 15 centímetros. Los cabellos más largos forman un mechón. La película de látex funciona de la misma manera que en el caso anterior, aunque en el área del objeto que no lleva implantes encontramos manchas verdosas.

El último objeto de este grupo es aún mayor (18x12 cm). Sus implantes se ubican hacia los laterales de los bultos, en sus contornos, de manera lineal. Son de color negro y gris y del mismo largo (unos 9 cm), lo cual genera una unidad que permitiría identificarlo como un volumen autónomo. La capa de látex presenta manchas verdosas y bronce alrededor de toda la superficie.

En la última variedad, encontramos un objeto globular translúcido de consistencia blanda, de 10x10x3 cm. Realizado en parafina en gel, si bien es incoloro, una película de látex funciona como membrana amarillenta, además de generar una textura irregular, con rugosidades e incisiones. También se observan pelos diseminados en su superficie, sobre todo en la parte superior, que son marrones o amarillos claros, y muy cortos y finos.

28 También denominado gel autoportante. Una de las principales aplicaciones es la elaboración de figuras de gel o gelatina, para ventanas y espejos. Su textura estable a la temperatura le ofrece sustanciales ventajas para su manipulación. Es un gel elastómero, flexible y puede ser moldeado. Es transparente, inodoro, no tóxico ni irritante, hidrofóbico, compatible con aceites minerales y vegetales, ésteres, perfumes y colorantes liposolubles. (<http://www.granvelada.com/es/moldes-de-figuras-de-gel/665-gel-autoportante.html>)



[Figura 35] Proceso de fabricación de moldes a partir de jengibre.

Los moldes fueron realizados en parafina en gel, mientras que la copia de jengibres en adhesivo sellador a base de caucho de siliconas. Posteriormente, las copias sintéticas han sido cubiertas con una película de látex, que aporta un tono amarillento. Estas películas fueron previamente colocadas en otras superficies, de las que copian su textura, aportándolas a las piezas de base.



[Figura 34] Objetos con pelos

Una primera aproximación a este conjunto remite a la categoría de orgánico, pues una lectura superficial nos lleva a identificarlos ya sea como organismos submarinos o como microorganismos. Sin embargo, analizando detalladamente las piezas, ciertos atributos como el pelo o las texturas del látex y el gel, permiten asociarlas con elementos del cuerpo humano: epidermis, cabello, músculo, órganos. Podríamos referirnos a fragmentos humanos. Más específicamente todavía, y si consideramos al medio como factor, nos encontramos con que su carácter sintético, y por lo tanto artificial, disipa toda ilusión de humanidad, convirtiéndose los objetos en prótesis, al ser extensiones inertes indefinidas.

El hecho de que se haya tomado como modelo para algunos objetos a una planta (el jengibre en tanto fragmento en forma de rizoma) refuerza la ambigüedad de aquellos al oscilar entre lo vivo/lo muerto, biótico/abiótico, en donde la reproducción de una planta no crece, y el cabello no es más que una extensión adherida que tampoco pareciera poder crecer.

Finalmente, las manchas y accidentes en la superficie de algunas de las piezas permiten asociarlas con los conceptos de enfermedad y daño, pudiendo ser corruptibles o no, o susceptibles de sufrimiento. En este sentido estos objetos se convierten en ensayos del cuerpo.

Estas piezas nos permiten reflexionar acerca del pelo como masa que construye apariencia, siendo el salón de belleza el espacio central de transformación del cuerpo en imagen,²⁹ en donde, tras una serie de acciones y aditamentos, aquel -mediante el cabello- genera o revela lo que de otra manera no sería posible.



[Figuras 36 & 37] Objetos con pelos

Male Pattern Hair Loss



Female Pattern Hair Loss



Históricamente, el pelo ha representado un atributo superior,³⁰ concibiéndose como elemento sagrado, joya u ofrenda, y por lo tanto, objeto de composición,³¹ siendo su cuidado y diseño de gran importancia. Para esto se han desarrollado innumerables procedimientos y productos que apuntan al mejoramiento del color, la textura y el crecimiento del cabello. Esto último, sobre todo, es fundamental si tenemos en cuenta el carácter erótico del cual está cargado la cabellera, siendo fuente de poder y fortaleza vital. Así, un pelo saludable representa, en el caso de la cabellera femenina, la seducción y la fertilidad, mientras en la masculina significa fuerza, madurez y sabiduría. Este erotismo, sin embargo, implica una ambivalencia y es así que siendo vehículo de poder y placer desde su apariencia, el pelo –principalmente en el caso de la mujer- conduce al dolor y a la muerte³² oscilando entre lo divino y lo perverso. En contraste, la pérdida del cabello³³ –por motivos estéticos en el corte o de salud en la caída- representa castración, esterilidad y debilidad, y surge la categoría del horror como contracara del esfuerzo invertido en embellecer la cabellera.

En los objetos que hemos presentado se evidencian estas ambigüedades y se profundizan dada su fragmentación (el cuerpo como soporte del pelo/el pelo como representación del cuerpo). La imprecisión de la forma (anatómica) del soporte implica, en cierto modo, la negación del carácter sexuado del cabello y con este, su vitalidad, situando a estos “ensayos” de cuerpo en un *impasse*, donde tenemos por un lado al objeto como curiosidad natural³⁴ (la imagen desconocida de un ser monstruoso), o por otro, como reliquia³⁵ (la imagen de un ser ausente).

[Figuras 38 & 39] Registros/publicidades en línea de clínica especializada en tratamientos para la pérdida del cabello.

30 Cfr. Bornay, Erika. *El simbolismo de la cabellera femenina en el arte*. 2012. Recuperado de http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes34/arte_el-simbolismo-de-la-cabellera-en-el-arte.html en mayo de 2017

31 Cfr. Correa, Lorena Sofia. *El pelo*. En *Posiciones*, Nº2 abril de 2008. Revista de la Universidad del Valle. <http://hdl.handle.net/10893/1087>. p. 94

32 Cfr. Bornay, Erika. op. cit.

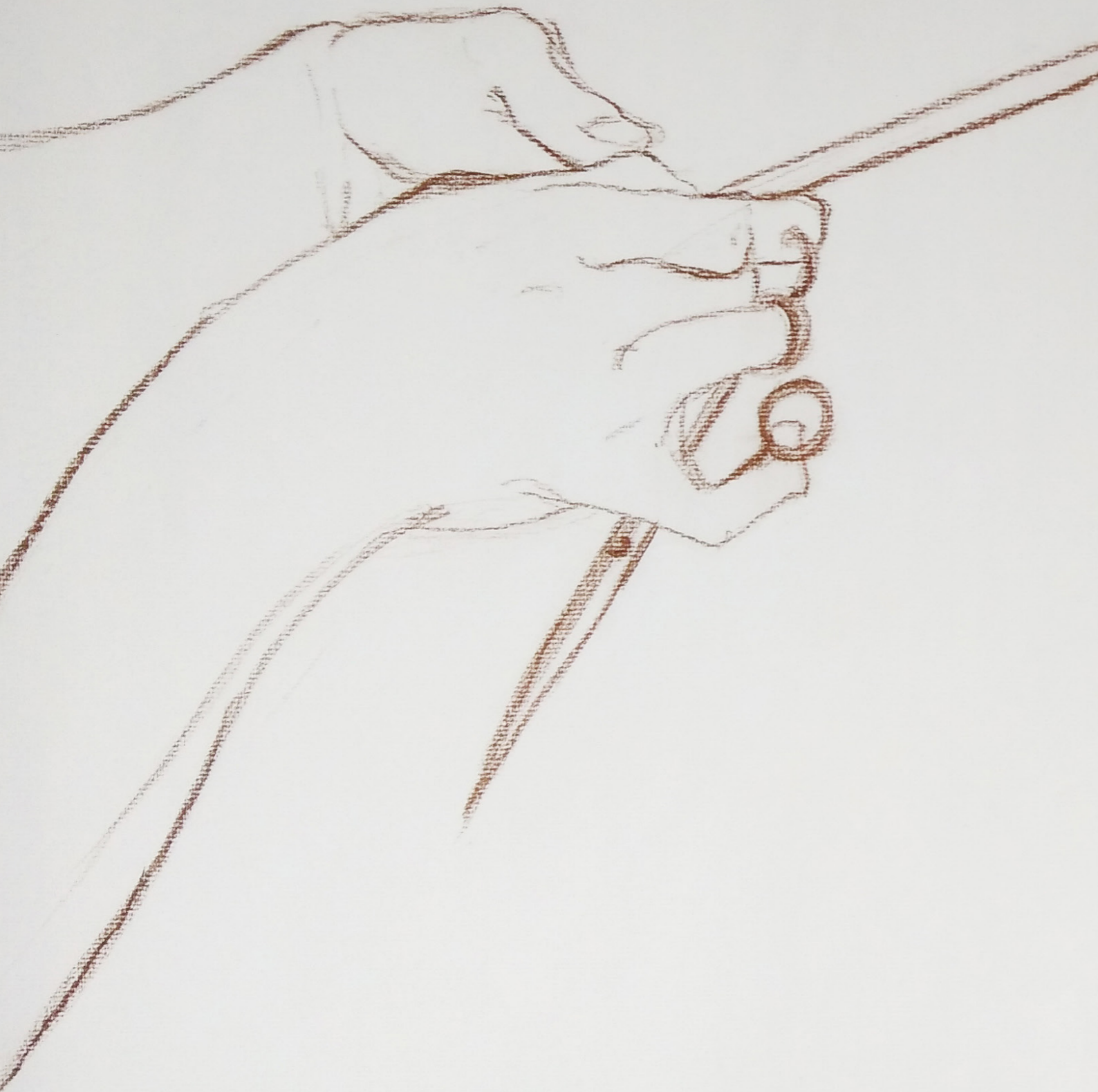
33 Aristizábal Montes, Patricia. *Eros y la cabellera femenina*. El Hombre y la Máquina, Nº28, 2007. Universidad Autónoma de Occidente, Colombia. p.6

Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=47802814> en mayo de 2017

34 Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona. Lumen 6ª ed. 2005. p. 152

35 Aristizábal Montes, Patricia. op. cit. p. 15





Dibujos

Se presenta una serie de once dibujos en tiza pastel sobre papel blanco de 50x70 cm de carácter mimético lineal.

Los dibujos fueron realizados a partir de imágenes provenientes de videos (material audiovisual) de peluquería y salones de belleza disponibles en Internet. Su elección se justifica en la posibilidad de obtener acercamientos y recortes de los procedimientos, pudiendo realizar una observación desligada de la inmediatez de la acción (el objetivo no es describir la acción en sí, sino lograr examinar de manera transversal los gestos que la construyen, poniendo especial atención a aquellos de rostros o manos). Además existe un interés en la actitud de los modelos de las grabaciones, pues no demuestran presión por la presencia del observador, al llegar un punto en el que no parece importar la presencia de la cámara.

El uso de estas determinadas imágenes como material para los dibujos también se justifica en tanto son comunes, de libre acceso, no corresponden a una situación especial y única en el tiempo o espacio. La intención es desvincularse de detalles accidentales y superar la mera mirada superficial de un video, sujeta a un inicio y fin temporal con un resultado hacia el final de la narración, hacia un proceso integral en donde lo que sucede podría observarse simultáneamente (sin necesidad de una narración lógica y ordenada, es decir, distintos momentos-fragmentos del video podrían compartir un mismo plano).

Respecto a la elección de los colores de estos dibujos (tierras y ocre), responden a una búsqueda de descripción analítico-sensible de la escena (téngase presente los estudios anatómicos renacentistas), en contraposición al estilo usual de este tipo productos, vinculados con la publicidad, el marketing, la moda y el lujo, en donde rigen los parámetros de la fotografía. Es decir, los colores tienden a ser planos, de alto contraste, la apariencia se corrige hasta las últimas consecuencias y el brillo y satinado otorgan la sensación de que la imagen que se observa es fehaciente y cabal.

Otro aspecto de interés en relación con el uso de las imágenes digitales como material reside en la exaltación del procedimiento como promesa del embellecimiento (¿propio?). La intención aquí es analizar y tratar de ser conscientes de las respuestas de los sujetos ante los procedimientos, principalmente a partir de las emociones visibles en sus rostros. También se trata de reflexionar respecto al cabello, tanto como motivo altamente valorado en cuanto belleza, como extensión del cuerpo, una especie de prótesis viva. A su vez, el estudio del trabajo manual con los utensilios tiene que ver con las operaciones que transforman el cabello, siendo receptor de distintas alteraciones en tanto intermediario del cuerpo. Cabría preguntarse entonces, ¿es en estos cambios donde reside la experimentación del cuerpo? ¿Se trata de transformarlo para percibirlo o sólo para contemplarlo y luego percibirlo?

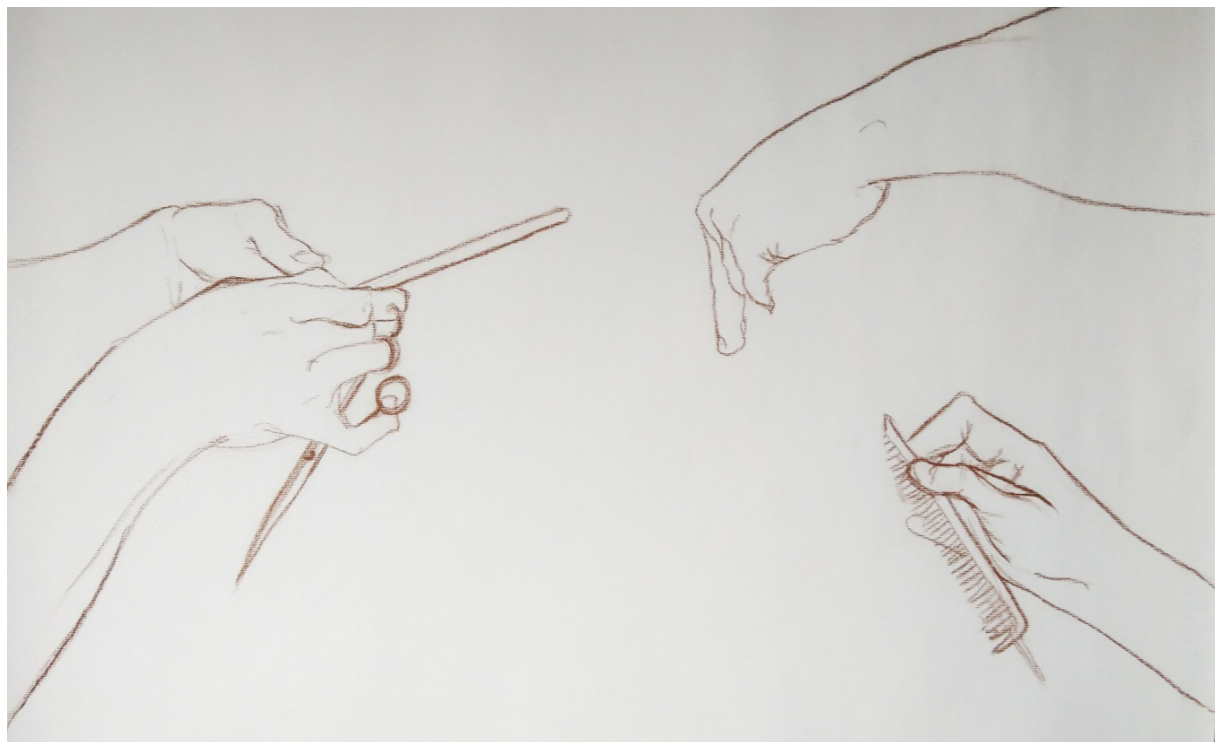


Lámina 1

Dibujo lineal de manos y brazos de aspecto elástico que aparecen desde los bordes del soporte y realizan movimientos operando utensilios. La posición de estos miembros y el dibujo recortado o incompleto en algunas secciones sugieren que la acción se realiza alrededor de un objeto que ocuparía el espacio vacío central. Así, el grupo de la izquierda parece medir el objeto ausente, y la mano izquierda del lateral derecho sostiene una masa que se extendería hasta el peine.

Lámina 2

Dibujo consistente en una secuencia de manos con herramientas de peluquería. Se distingue una detallada descripción de los dedos en detrimento de otras partes que se dejan incompletas.

Podría tratarse de la representación de una técnica, aunque no necesariamente ordenada dado el aglutinamiento de los motivos en algunas zonas. Se observa –de arriba hacia abajo– una mano que sostiene un objeto con detalle, otro par que maneja los utensilios con firmeza, luego otro que recorta con soltura pero con precisión, otra mano que mide o peina, y otro par que parece desgranar o arrancar cabello del vacío, donde se supone habría una cabeza.

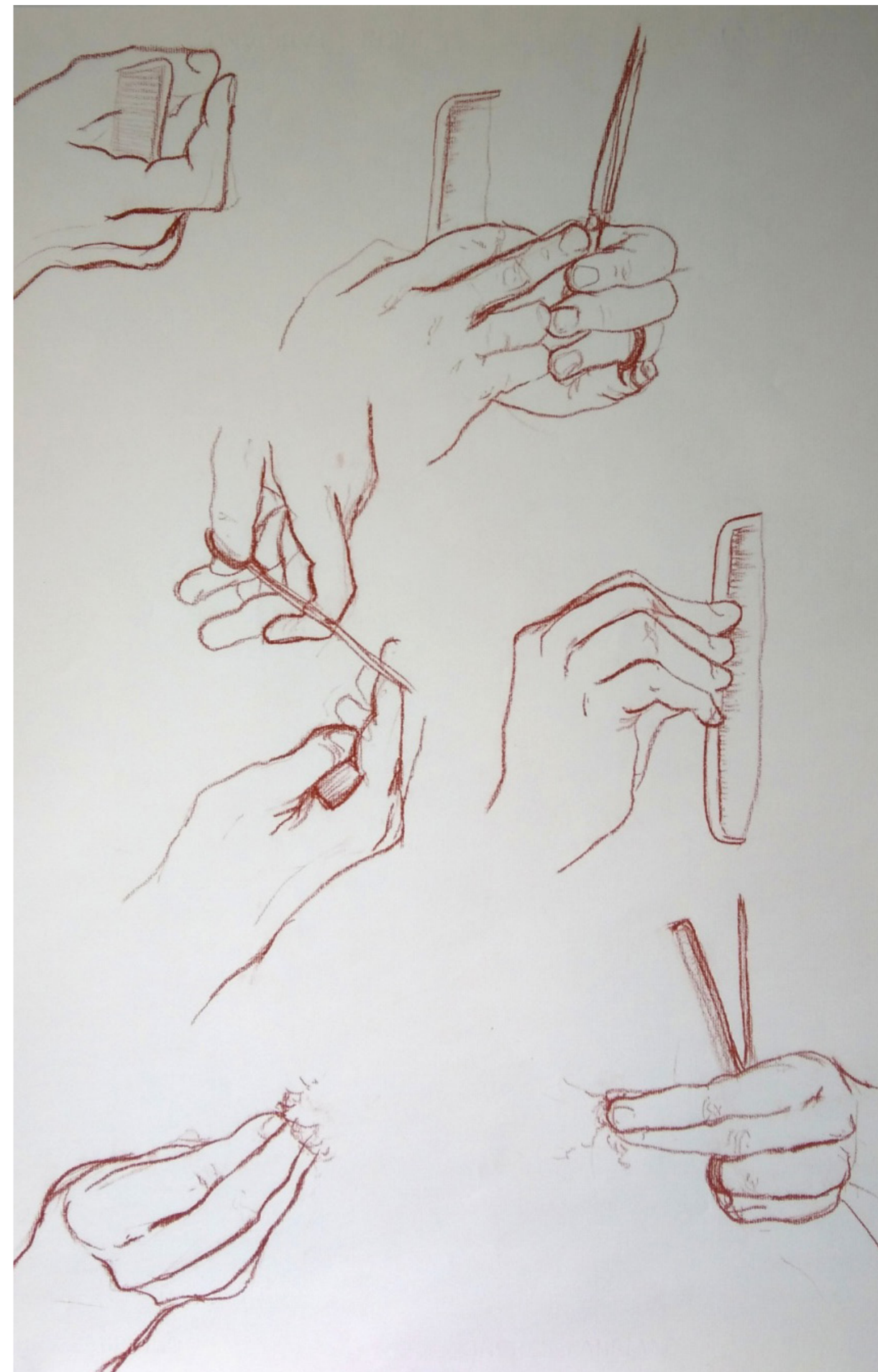




Lámina 3

Detalle en primer plano de figura humana con cabeza inclinada hacia atrás. Solamente es visible su rostro de perfil, el resto de su cabeza está cubierto por un manto que ocupa la mayor parte del plano. Este manto es sostenido desde atrás por una figura femenina, de la cual sólo vemos sus brazos y busto. No se encuentran indicios que permitan determinar el entorno de la escena.

La expresión del rostro del personaje sugiere pasividad, ya sea por una situación de relajación como de sufrimiento (obsérvese los ojos cerrados, cejas piadosas, labios apretados). Podríamos asociar esta imagen con máscaras mortuorias o figuras religiosas sufrientes, a pesar de que simplemente se describa un tratamiento capilar.



Lámina 4

Primer plano de perfil de una mujer con cabeza reclinada hacia atrás. Desde el lateral derecho, una figura humana de la que sólo se observa los brazos, sostiene un instrumento con el que rocía y lava suavemente el cabello de la mujer. No existen indicios espaciales, sólo una línea hacia el fondo da la pauta de que las figuras se asientan sobre un sillón de peluquería.

El resto de la figura de la mujer no está siquiera sugerido por una línea, por lo que la cabeza parece flotar. El rostro está descrito detalladamente -no así su cabellera, en masa- y se muestra tenso, mientras sus ojos parecen absortos, inertes.



Lámina 5

Representación de cuatro cabezas de perfil izquierdo en distintas etapas de tratamientos capilares, estructurada a partir de líneas simples y sueltas. Todos los motivos tienen en común el mismo recorte curvo en el cuello –que los delimita y sugiere el uso de una capa- y un gesto estático, sin emoción, de desatención. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, observamos: (a) la figura de un joven con una mano extraña que cubre su oreja y parte del cráneo y sostiene tijeras y peine. Esta mano funciona como una extensión del cráneo, que a su vez queda abierto e incompleto. (b) La representación de una persona mayor con escaso cabello y cilindros en su frente que podrían identificarse como deformidades o adornos. (c) Cabeza femenina con cabello (descrito sintéticamente con unas cuantas líneas) semejante a un casco, que se inclina levemente hacia la derecha mostrando el cuello, del que se adhiere una especie de pinza. (d) En la última figura el énfasis está en el cabello, de líneas moduladas, siendo una masa que se modela, se tuerce y se eleva, en donde apenas se distingue un par de dedos que la estira o sostiene.



Lámina 6

Nuevamente encontramos el motivo de la cabeza, esta vez en escorzo. La representación se estructura a partir de escasas líneas moduladas, donde el vacío adquiere relevancia en la escena, desprovista de referencias espaciales. Se observa únicamente una cabeza reclinada en plano contrapicado, que está siendo afeitada. Un par de manos deslizan con presión y firmeza un instrumento sobre la mejilla derecha de la figura, cuya expresión (ojos cerrados, boca entreabierta) denota intensidad o padecimiento. La barbilla del personaje, cubierta de espuma, tiende a desdibujarse fundiéndose con el plano.

El punto central de la imagen se sitúa en el instrumento, que levanta una membrana indefinida y resulta extraño y peligroso, uniéndose a los dedos que dirigen la acción.



Lámina 7

Este dibujo consiste en un detalle de cabeza en el que se advierte una desnaturalización de las figuras dada la exageración de la escala, en donde la representación supera el plano. La imagen representa el perfil izquierdo de una cabeza que está incompleta desde la nariz hacia abajo, pero minuciosamente detallada en la cabellera –a partir de tramas-, de grandes dimensiones. De nuevo, y como en la mayoría de los dibujos, intervienen unas manos desproporcionadas con un peine/vara y una también exagerada máquina rasuradora. En la acción retratada, la máquina y la figura externa (manos) inciden en la cabeza en el acto de cortar el cabello detrás de la oreja. El sujeto retratado ostenta un peinado exagerado en la parte superior, por el que la forma natural del cráneo se deforma y maximiza. Unas pinzas en la masa capilar aportan a la apariencia abundante y desmedida de un sector, en contraste con el corte al ras de la zona lateral. En conjunto, el pelo actúa como un objeto autónomo, independiente del cráneo, pero que a su vez es dominado por una máquina, que se relaciona con aquél de manera “quirúrgica”.

Podemos advertir cómo el peine/vara funciona como “bisagra” de la imagen del objeto cabeza, pues si nos ocupamos de una parte sólo identificamos cabello adherido a un bulto, pero si desplazamos la mirada hacia la izquierda, reconocemos a un sujeto de mirada fija concentrado en lo que está enfrente suyo (¿su reflejo?), sin mostrarse afectado por la práctica que está sufriendo su cuerpo.



Lámina 8

Representación de detalles de distintas etapas de un corte de cabello, en el que el dibujo se realiza de manera lineal y superpuesta, sin una narración espacio-temporal lógica. En cambio, el plano se cubre totalmente con bultos, cortinas y mechones que adquieren distintas formas y posiciones de acuerdo a cómo los manipulen un par de manos y dedos.

Hacia la izquierda del plano se erige un volumen ovoide que resulta ser una cabellera vista desde atrás. En su parte superior encontramos un nudo o bulto fuertemente atado, también una cortina de pelo que parece levantarse o es tirada desde arriba; desde el borde lateral del soporte, unos dedos extraen una mecha de la masa de pelo. Inmediatamente del costado inferior derecho de este volumen se desprende otro, del cual una mano tira desde el borde derecho del soporte un largo mechón, recortado desde arriba con unas tijeras. Hacia la esquina superior derecha del soporte y sobre la mano que recorta -en la etapa anterior-, se encuentra otro detalle –podría decirse, fundido- de la parte superior de una cabeza, esta vez de frente, en el que una buena cantidad de pelo es estirado por una mano que sobresale desde arriba del plano, dejando caer las puntas en una curva.

Quizás esta pieza podría leerse en tanto descripción plástica en donde se trabaja con un material –pelo- pero de manera extraña, siendo sus características visibles otras que las usuales, es decir, el cabello no se ve sedoso ni brillante, sino fibroso, carnoso, fraccionable, espeso. Esto determina también su movimiento: en donde lo común sería algo ligero o flexible, aquí es un bloque elástico que ofrece resistencia.

Láminas 9 & 10

Secuencia ordenada de un corte de cabello. Consiste en una rotación que tiene como eje al motivo cabeza/cabellera, e inicia con un retrato mimético y finaliza en un detalle de la figura tendiente a la abstracción.

En un primer momento tenemos un retrato de figura femenina de perfil, cuyo rostro denota pasividad y calma. La figura tiene cabello largo y está siendo peinada. Sobre su cabeza el pelo se vuelve un elemento raro (resuelto gráficamente con líneas sueltas y rápidas) pues se tuerce y enrolla formando nudos, nervios o cuernos firmes y tensos.

En la fase siguiente, el punto de vista se desplaza en sentido horario en relación al objeto y se observa una larga masa, flexible y pastosa, que está siendo fraccionada por un sujeto que toma con una mano un poco, mientras que con la otra separa cada porción con una herramienta. Entendemos que se trata de una cabellera al yuxtaponerse con la representación anterior, de lo contrario esta masa se vuelve indefinida, pudiendo ser un elemento orgánico o artificial, que se estructura gráficamente con pocos elementos.

Continuando con la rotación, en el próximo dibujo observamos la cabellera desde atrás, y esta vez sólo puede intuirse que se trata de una cabeza, dadas las secciones trazadas en el cuero cabelludo. Aquí el pelo tiene una apariencia fuerte y agresiva, consolidándose como un bloque autónomo en donde cada mecha y bulto se vuelve una forma en tensión, semejante a músculos, contenidos por pinzas. Desde el lateral derecho, una cortina es estirada por una mano apenas esbozada.

En el último dibujo, la figura humana desaparece, quedando solamente una oreja como indicio de aquella. Los bultos de la parte superior son insinuados con una línea rápida y sutil, y el resto se convierte en una especie de disección, en donde el pelo se vuelve un tejido plano, medido, parcelado. De nuevo, una cada vez más desdibujada y leve mano interviene, administrando el cabello como un material plástico.

A lo largo de la secuencia, el cuerpo se va “deshumanizando” en favor de la práctica que se le está aplicando, mientras la extensión pelo es receptora de cambios físicos que le provocan movimientos (¿contracción y relajación?), de los que ignoramos si el sujeto es o no sensible.





Lámina 11

Esta pieza difiere del resto en tanto está realizada en lápiz blanco sobre papel gris (manteniendo el formato 50x70 cm), y se estructura a partir de una cuadrícula. En ella observamos quince dibujos de diferentes personajes que participan de distintos “tratamientos estéticos”. Todos los retratos son de rostro y cuello, salvo algunos acercamientos en primer plano.

Comenzamos con una figura femenina de perfil cuyo cabello es tratado como una pasta, pues está enrollado sobre su cabeza formando tubos de distintos tamaños, similares a crestas o lóbulos. Un mechón se levanta o es firmemente sujetado desde arriba, hacia el borde del soporte.

La siguiente figura corresponde al retrato de un hombre con barba. Una mano que se aproxima sobre su cabeza presiona un envase con el que le aplica un ungüento o loción sobre el rostro.

Luego tenemos el retrato de espaldas de un joven. Sobre su cuello una mano posa un cepillo que podría percibirse unido a su cuerpo, al yuxtaponerse con su pelo. Esta posición, sin embargo, también lo vuelve un objeto amenazante.

A continuación tenemos el rostro de frente y levemente inclinado hacia delante de una mujer cuyo cabello, si bien ligero, se vuelve una coraza o casco, interrumpida por una mano flotante que lo sujeta desde el costado derecho.

Hacia el final de la primera fila, encontramos un detalle de cabeza frontal que muestra desde las cejas hasta la punta del cráneo. Sobre ésta, y desde la esquina del soporte, una gran mano se asoma sosteniendo un pincel con el que aplica una emulsión sobre el pelo recortado al ras.

La segunda fila inicia con una figura de frente reclinada hacia atrás sobre una piletta (indicada por las líneas detrás del cuello). Sus facciones se ven con claridad y su cabello no tiene volumen, está pegado al cráneo. Las líneas que describen la capa que cubre a esta figura dan a la cabeza una apariencia recortada, flotante.

El próximo dibujo es el acercamiento de un rostro de perfil que está siendo maquillado. Se distinguen torzadas de pelo, pero la atención está puesta en la boca, donde unos dedos sostienen un pincel que pinta los labios entreabiertos, mientras los dientes se asoman levemente, dando al rostro una apariencia algo exagerada o monstruosa.

La tercera figura es un retrato de perfil derecho con frondosa cabellera. Sobre su frente, un paño torcido sostenido de cada extremo por manos funciona como una banda que cancela o parece cortar la figura, quedando la cabeza separada en dos partes.

Siguiendo con la descripción, encontramos la representación frontal de un hombre mayor de aspecto severo –sus facciones y atributos se constituyen en una forma cerrada, rígida–, perturbado por el sujeto que lo peina desde la izquierda.

El siguiente es otro caso en donde el rostro se percibe flotante, siendo intervenido por una presencia extraña que manipula el cabello con máquinas y herramientas.

Ya en la tercera fila podemos apreciar la representación de la parte trasera de la cabeza de una figura masculina. En ella, la detallada descripción del pelo permite advertir una zona vacía (¿calva o hueca?) en la que otro personaje actúa aplicando un líquido en aerosol. En este dibujo podemos ver claramente cómo el motivo “cabeza” es escindido de su cuerpo, convirtiéndose en un objeto inanimado, casi decorativo.

En la próxima figura se representa un retrato frontal en el que la importancia del rostro y sus gestos compite con la atención que genera la cabellera crispada y desordenada, repasada por un pequeño pincel. Quizás sea en este caso donde se evidencie con mayor claridad la presencia del cabello como objeto vivo, por sobre la del cráneo/rostro inmóvil.

El dibujo que sigue genera extrañamiento a raíz de la posición del motivo, en donde el escorzo se magnifica dada la irregularidad de la cabellera, que además es acompañada por una pequeña máquina suspendida hacia su costado. Aquí, nuevamente la figura se va deshumanizando, convirtiéndose en un bulto o saco.

Inmediatamente hacia la derecha, la representación de la figura se vuelve anormal. Se trata de un retrato en el que la cabeza se suelta y cae hacia un costado, mientras que el rostro es parcialmente tapado por una capa o membrana fina y quebradiza que sirve de soporte a porciones de cabello. El pelo fluye y se expande cancelando la visión de los rasgos de la figura, que parece ahogarse.

Finalmente, la última representación muestra una figura masculina a la que se le está recortando el cabello, de aspecto duro y escamoso. Es importante marcar la presencia de la mano que recorta con tijeras pero también con los dedos uno de los costados de la figura, doblemente vulnerable.

A modo de lectura general, podría decirse que esta pieza funciona, en un primer momento, a partir de la variable material, pues la decisión del uso del soporte y la técnica contribuyen a generar un efecto de negativo fotográfico, en donde la representación lineal mimética trasciende lo meramente descriptivo.

También se debe contemplar el registro del humor o emoción de los rostros como variable crucial. Esto es así en tanto puede observarse una disposición común de los personajes, siendo su actitud distante, retraída, donde su mirada evita el contacto con el espectador, pendientes de lo que parece estar delante de ellos o bien en su interior, o simplemente cerrando los ojos. Esta ausencia se ve reforzada por la irrupción de objetos y sujetos externos, que tienden a mostrar a las figuras inconscientes de su estado, declarándolas insensibles ante los cambios o incapaces de decidir sobre su propio cuerpo, cumpliendo a veces no más que el rol de máscaras.

En conjunto, son estos efectos los que nos permiten relacionar esta pieza con la imagen fotográfica (tanto artística como científica y comercial) en tanto se alude a una presencia aparente de los sujetos, que a su vez son retratados sin intención explícitamente estética -a pesar de estar involucrados en un procedimiento de este tipo- convirtiéndose en un conjunto o muestra de organismos plausibles de ser analizados (mas no percibidos/experimentados).

Observamos a partir de estas piezas un énfasis en el pelo como medio de experimentación del cuerpo, yendo de lo analítico en tanto anatomía (con descripciones a la manera clásica) a lo sensorial, no idealizado, de la experiencia en el salón de belleza, que si bien se supone total (frecuentemente, el servicio allí ofrecido asegura al cliente una renovación completa de su imagen) resulta fragmentaria (el cliente suele transformar su imagen por etapas), inacabada (los bocetos como dibujo inconcluso). La decisión de atravesar dicha experiencia supondría un previo extrañamiento de sí del sujeto, al tomar consciencia del estado (¿bajo?) de su imagen, entonces se hace presente el deseo de renovación. En tal caso, ¿es el corte de cabello medio de “purificación”?

Quizás la búsqueda de imagen que evidencian nuestros dibujos se acerca más a un gesto de conservación de los sujetos, que ocurre desde la transformación corporal.

Para que esta práctica sea especial es necesario que suceda en el salón. Podríamos describir este espacio como una suerte de puesta en escena, en la que se trastocan los límites entre lo íntimo y lo público a partir de dos elementos: el sillón y el espejo. El sillón de peluquería funciona como indicador de presencia del sujeto/cliente que “atravesará” el cambio de estado/imagen, otorgándole importancia dentro y fuera del ambiente (la fachada de estos inmuebles suele construirse con paneles de vidrio), al ofrecerle atención y comodidad. Por su parte, el espejo otorga la sensación de seguridad y control al sujeto/cliente, al contemplar su reflejo durante todo el proceso de embellecimiento, pero, por sobre todo, es allí donde experimenta complacencia ante la presencia de su propia imagen. El salón de belleza se convierte, entonces, en lugar de vanidad,³⁶ pues sus asistentes necesitan exhibir y ostentar sus atributos, obteniendo placer de ello. Dicha ostentación representaría el estado máximo del sujeto, destacando su femineidad o su masculinidad, es decir, se produce una exaltación del erotismo³⁷ a partir de la vitalidad de la cabellera. No obstante, recordemos que lo erótico significa ambivalencia, y en este caso el placer de la belleza propia tiene un revés de violencia y temor, dado por las herramientas y productos utilizados (en general, químicos nocivos para la salud, prácticas que producen dolor, etc.) y por el cuidado y la duración del resultado obtenido en el tratamiento. De todas maneras, podría objetarse que la belleza persiste si consideramos la fascinación que generan ciertas prácticas “desordenadas”³⁸ que producen sufrimiento (cirugías, perforaciones, implantes y demás).

La ambivalencia del erotismo alcanzado se proyecta en la relación entre la imagen del sujeto que exhibe su puesta en valor y su cuerpo que percibe los cambios recibidos. En el intersticio lo que se manifiesta es una representación del sujeto en tanto máscara,³⁹ pues está diseñada y embellecida y busca ser admirada y recordada, pero corre el riesgo de, en su rigidez, perder su vitalidad y eficacia.

CONEXIONES SUBYACENTES

A continuación, procederemos a analizar nuestra producción en tanto volumen irregular, atravesado por distintas variables constantes en el proceso.

Para comenzar, hemos considerado conveniente abordar el planteamiento de este apartado siguiendo los conceptos propuestos por Calabrese en su tesis sobre el neobarroco.⁴⁰ El autor utiliza esta categoría estética para analizar los modos de tomar forma de los productos culturales y las relaciones que establecen para así explicar el gusto de una (nuestra) época y la lógica que lo sustenta. Mediante aproximaciones multidisciplinares, consigue realizar una lectura de los fenómenos que, lejos de ser unívoca, evidencia la necesidad –que denomina “orgánica”- de aquellos de establecer constante conflicto. Así, el tiempo en tanto cronología o etapa sistematizada, es desafiado y colapsado por actitudes excesivas, desmesuradas, que se expresan desde distintas direcciones, priorizando procesos por sobre productos individuales. Desde este punto de vista, Calabrese encabalgua una serie de conceptos rectores de manera que su análisis se vuelve dinámico –probablemente sea esta misma manera de exponer su propuesta la que ilustra con mayor justeza lo neobarroco, con sus avances y retrocesos, solapamientos y desdoblamientos de figuras y teorías-.

De acuerdo al autor, en el neobarroco se vuelve recurrente la pregunta acerca de los límites, siendo la experimentación la estrategia por excelencia para proponer respuestas, dando lugar tanto a crisis como a innovaciones, y por ende a mutaciones que, por su intensidad, saturan el panorama de productos –en sentido amplio-. Es en esta multiplicidad de contenidos y formas que adquieren relevancia el detalle y el fragmento, en tanto permiten la construcción de fenómenos complejos (explicándolos o intuyéndolos) y discursos (validándolos). El caso del fragmento particularmente se muestra como enemigo del tiempo lineal, siendo evidente en el ámbito artístico, en donde la cita histórica fragmentada es empleada como vehículo de formas que –si bien ya utilizadas- adquieren o son dotadas de otro sentido en el presente.

En este marco de inestabilidad, el caos y la catástrofe se vuelven una fascinación de la época, en la que los monstruos son la manifestación de lo informe, irregular y misterioso, fenómenos cuya lógica interna respondería a determinado criterio de organicidad, pero que hacia el exterior resultan contradictorios a las demás estructuras existentes. Calabrese detecta en esta complejidad estructurada el objeto de fruición del neobarroco, siendo aún mayor si involucra cierto factor enigmático u oculto (a pesar de que, habitualmente, aquel sea evidente).

En cuanto a la construcción de estos *artificios ocultos*, el autor identifica especialmente a la cita como recurso neobarroco, según la cual el conocimiento enciclopédico resultaría clave para detectarla y otorgar sentido al texto –esto desarrollándose, si se quiere, de manera rítmica-. Reafirma entonces a la cita como germen de disrupción temporal, completando su idea de sincronía de los fenómenos, en la que todo convive (des)armónicamente.

Hacia el final de su estudio reconoce, no obstante, que para la consecución de esta estética es necesaria la presencia de la tendencia clásica, sin la cual la degeneración barroca no existiría en tanto tal, comprobando nuevamente que las variables extremas alcanzan cierto equilibrio.

Respecto al presente ensayo, en principio se debe considerar que nuestro objeto de estudio –el salón de belleza- determina y es motivado por ciertos hábitos de consumo que reflejan una construcción particular del gusto dentro de una sociedad, resultado del intercambio –no exclusivamente pero sí de nuestra incumbencia- de imágenes. En este sentido, la circulación de aquellas responde a mecanismos de segmentación a través de distintos medios, que a su vez alcanzan a distintos espectadores/consumidores.

Con esta premisa, si bien genérica, volvemos a indagar en el tema desde nuestro campo de estudio para así reflexionar sobre la belleza en función de un medio (el cuerpo), teniendo en cuenta, además, las producciones visuales disponibles en la historia de las artes. Reconocemos, entonces,

36 Aristizábal Montes, Patricia. *Eros y la cabellera femenina*. El Hombre y la Máquina, N°28, 2007. Universidad Autónoma de Occidente, Colombia. p.12

Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=47802814> en mayo de 2017

37 Cfr. Bornay, Erika. op. cit.

38 Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona. Lumen 6ª ed. 2005. p.

336

39 Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid. 2007. p. 48

el uso de tres categorías de imágenes: (a) aquellas provenientes de la historia del arte; (b) las imágenes pertenecientes a los medios masivos, sobre todo disponibles en formato audiovisual; (c) las imágenes científicas, especialmente de las ciencias biológicas y químicas. La puesta en tensión de estas categorías aportaría también elementos para la construcción de un discurso plástico-visual que incluye la noción de dolor, y más específicamente, de lo prostético, en donde confluirían prácticas provenientes de disciplinas diversas.

A partir de este hecho tienen lugar una serie de rupturas o, mejor dicho, distorsiones de factores y variables. En primer lugar, la de la segmentación (del espectador), en tanto los límites de cada categoría de imágenes se vuelven permeables. Dicho de otro modo, mientras las imágenes de la historia del arte apelan a un espectador -medianamente- especializado y las científicas apuntan todavía a una mayor especialización por parte de sus usuarios, los productos visuales de los medios masivos suponen un acceso libre, en donde se promueve el conocimiento colectivo -tal es el caso de los videos del tipo *hágalo usted mismo* o *DIY (do it yourself)*-, y es a través de los artefactos presentados que se tensionan estas características, mediante una serie de operaciones que nos disponemos a detallar.

En el caso de las imágenes de la historia del arte, su uso está dado a partir de la implementación de la cita, siendo un recurso no necesariamente evidente en tanto no es unidireccional, pues la atribución de sentido que generan hacia el interior de los artefactos puede ser anterior o posterior a la imagen que aquel presenta. Es decir, cada objeto de nuestra producción puede ser tanto resultante de una imagen ya existente como motivarla, a la vez que varias citas pueden confrontar entre sí dentro de cada artefacto. Se genera de esta manera una sospecha sobre la autenticidad y la singularidad de la cita, siendo, en términos de Calabrese, “suspendida o torcida y pervertida”.⁴¹

Podemos detectar en las imágenes escogidas ciertos rasgos en común pues se trata de representaciones pictóricas y, en menor medida, escultóricas, sobre todo clásicas, cuyos elementos remiten a nociones de lo supremo, lo bello, o lo valioso (tanto material como espiritual), es decir, subyace en ellas un discurso sobre las categorías de valor. Dichas categorías son cuestionadas, o al menos visibilizadas, desde la cita. En algunos casos, su construcción está dada a partir del empleo de motivos o detalles de las obras que se reproducen idénticamente (como los atributos o el encuadre de retratos renacentistas de reyes o la decoración de relicarios medievales), o de modos de representación que no son reproducidos sino traducidos (los tratamientos plástico-pictóricos del pelo en la escultura y pintura interpretados desde lo audiovisual o desde el dibujo). En otras ocasiones, la dimensión de la cita se expande complementándose con el uso de fragmentos, en donde no sólo se escinde una parte de una obra artística del pasado, sino que se destruye (literalmente en el caso de la escultura de Venus) para generar un comentario alternativo de la fuente inicial, que a su vez es tensionado mediante la inserción de otra cita pero que refiere simultáneamente al tema –específicamente desde el motivo-, como al artefacto señalado –diseñado como fragmento- (el caso del retablo del altar de Isenheim).

Como podemos apreciar, el empleo de estos materiales visuales contribuye al esbozo de un programa de acción a traducirse materialmente –en tanto artefacto- capitalizando elementos típicamente plásticos como el color o la textura (el caso del telón/pantalla verde de Fra Angélico como síntesis de la representación en donde lo superficial prevalece por sobre lo representado), o en otras palabras, donde la forma se manipula para asimilar al contenido.

Por último, en el ámbito de las imágenes artísticas, identificamos referencias a los estudios anatómicos de cráneos desde el dibujo, que reproduce las maneras superficiales de aquellos haciendo uso del detalle como recurso que permite desviar el conocimiento del origen de estas imágenes (tratándose de videos en línea). Es aquí donde se empieza a vislumbrar la dinámica que se produce entre la imagen científica –desde lo analítico-descriptivo del detalle-, la imagen de la comunicación de masas –que muestra prácticas cotidianas- y la imagen artística, que sirve de “nexo” o logra “infiltrar” aquellas categorías de imágenes mediante el manejo (¿“virtuoso”, valioso?) de la técnica.

41 Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. 3a ed. Madrid, Cátedra, 1987 pp. 193

En este punto se vuelve interesante señalar el rasgo de *indecidibilidad*⁴² que identifica la ambigüedad que se nos presenta al relacionar distintas imágenes y la confusión que ello genera. Específicamente queremos hacer referencia a las producciones artísticas derivadas del movimiento Body Art como caso de (no) cita. Si bien, como hemos explicitado anteriormente en este ensayo, nuestro objeto de estudio tiene al cuerpo como lugar central desde el cual se analizan experiencias plasmadas en objetos que se presumen artísticos, no podría afirmarse que alguno de ellos establezca una discusión –al menos enunciada intencionalmente- con aquellas producciones. Esto es así porque, si bien es cierto que existe una relación en tanto utilización del medio *cuerpo* en función temporal desde la ejecución de prácticas con y en él, nuestra producción no está necesariamente cuestionando los problemas derivados de la performatividad. Sin embargo es también legítima la asociación formal –posterior, no obstante- que las producciones del Body Art y la que presentamos puedan motivar.

La profusión de elementos que han sido reconocidos como recursos para la construcción de citas desde la historia del arte reclaman para poder *activarse*, su confrontación con las restantes categorías de imágenes que han sido indicadas, de lo contrario y por separado su funcionamiento se ve pausado, sin movimiento.

Con la referencia a los dibujos de estudios anatómicos habíamos introducido la visión analítica en relación con las imágenes científicas, reconociendo en las operaciones de acercamiento microscópico una manera de obtener detalles de otras formas a ser reinterpretadas. La particularidad de estos productos es que no reclaman para sí estetización alguna, sino que simplemente parecen funcionar en tanto herramientas lógico-causales para un diagnóstico específico. En este sentido, podríamos considerarlas meramente estáticas e instrumentales. De hecho -hay que decirlo- no han sido causantes *a priori* de alguno de nuestros artefactos, sino que su relación es consecuencia de una asociación sobre todo formal, generada por el resultado de procedimientos a nivel práctico (el uso de látex líquido como material), emparentados con el ámbito medicinal, en el marco de una construcción discursiva. De lo cual se tiene que es a partir de la apariencia informe y de lo extraño de sus características formales (colores, texturas, “composición”) obtenidas mediante procedimientos técnico-tecnológicos especializados (zoom, reacciones químicas, manipulaciones estructurales) que estas imágenes son aprovechadas en la producción que presentamos, al mismo tiempo que le otorgan sentido. En otros términos, probablemente sea en la ambivalencia entre la frialdad y rigidez del método y la reacción que genera la interpretación de estas imágenes donde reside la fuente de valor (¿perversión?) a la que aluden nuestros artefactos.

Queremos señalar de manera especial el uso de las fotografías de tratamientos para la pérdida del cabello, en donde el detalle del seguimiento o diagnóstico médico se vuelve ilustración publicitaria que negocia desde lo estético. Este caso particular nos permite tender vínculos hacia nuestra última categoría de imágenes.

Como tercera categoría tenemos aquella que incluye las imágenes disponibles en los medios masivos, en su mayoría de tipo audiovisual. Nos referimos a videos de salones de belleza y del tipo tutorial o *DIY (do it yourself)*. Esta clase de imágenes, como se ha dicho, presume de una disponibilidad sin restricciones, siendo concebidas para un consumo rápido (en general, se sugiere una duración reducida, de unos pocos minutos), jalonado por un bajo nivel de complejidad en su contenido, una linealidad de la narración, además de un reducido manejo técnico. Estas características dan la pauta del productor de tales imágenes, siendo muchas veces sus protagonistas los mismos autores/usuarios, quienes relatan una serie de pasos o procedimientos que se suponen sean “exitosos”. A su vez, es esta factura “casera” en su producción lo que las acerca a la “realidad” de las prácticas cotidianas donde encontramos el valor que inyecta de sentido a nuestro proceso, posicionándose en un lugar distinto de las producciones audiovisuales del marketing y la publicidad, comúnmente diseñadas de manera genérica (como estrategia para abarcar la mayor cantidad de espectadores/consumidores) y de alta calidad técnica. Asimismo, es interesante señalar en ellos el uso del detalle como recurso para la narración de los procedimientos, sobre todo del zoom y de la cámara lenta, buscando la mayoría de las veces lograr un efecto –maravilloso, jocoso, *cool*, o al contrario, repulsivo o extraño-.

42 Op. cit. Cap. 10

Video	Videos DIY de belleza y de salones de belleza	Reproducción de procedimientos Reproducción de recursos (acercamientos, cámara rápida) Montaje de escena (cliente/maniquí, “estilista”, objetos y productos)	Narración alternativa: · Uso de productos cotidianos que simulan funciones o apariencia “real” (piedras preciosas/bijouterie, espuma cosmética/espuma industrial) · Uso de detalles, acercamientos · Montaje de sonido (combinación de efectos de sonido y montaje de pistas de audio de distintos géneros)
	Pinturas renacentistas de retratos de reyes	Reproducción de encuadre y motivos (vestimenta, cofia, fondo azul)	· Manipulación del tiempo (extensión)
	Relicarios medievales	Reproducción de la decoración en el rostro y recubrimiento con látex	· Irrupción de breves escenas extrañas con objetos descontextualizados
	Busto de Domicia Longina Pintura impresionista (<i>La coiffure</i> , de Degas)	Reproducción de la apariencia y del procedimiento del tratamiento del cabello a partir de experimentación con espuma de poliuretano	· Sin conclusión, supone loop · Metamorfosis: figurativo (retrato/personaje estático) abstracto (superficie de color/recubrimiento dorado dinámico)
Mano	Escultura de Venus de Arles	Extracción de fragmento (motivo <i>mano</i>) Reproducción de fragmento en yeso (+ cambio de color)	Inclusión de objeto cotidiano (esponja para aplicar maquillaje)
	Retablo del altar de Isenheim (Crucifixión de Grünewald)	Fragmentación del artefacto en consonancia con su representación	Asignación arbitraria de color
Pantalla	Pintura del Renacimiento primitivo	Extracción de fragmentos (motivos: fondo verde, mano) Reproducción de motivos en látex conservando el color	Inclusión de uñas postizas pintadas con esmalte (reproduciendo el color del motivo inicial del cubo rojo)

Piel	Fotografías de afecciones cutáneas (detalle)	Uso del detalle (en exceso, cambio de escala)	Composición de relieves y formas a partir de la experimentación y combinación de texturas de frutas y papeles industriales (papel aluminio y film alveolar “Pluribol”)
	Video tutorial de maquillaje prostético	Reproducción de relieves, texturas y formas en látex sin pigmentos	
Tejidos	Fotografía microscópica de mórula	Uso del detalle (cambio de escala) Reproducción (¿proyección?) en látex Asignación arbitraria de color y decoración	Asignación de apariencia viscosa mediante la inclusión de objetos cotidianos (bolitas de gel hidratante) Uso (adecuación) de la técnica del dorado a la hoja
Pelo	Fotografía (detalle) de diagnóstico médico/Publicidad de clínica de recuperación del cabello	Extracción (fabricación) de fragmentos Reproducción de rizomas (jengibre) en adhesivo sellador a base de caucho de silicona, recubiertos con látex Fragmentación (cortes, división) de bloques de parafina en gel	Implantes de cabello sintético Diseño del color y peinado del cabello Aplicación de polvo de colores (en piezas de silicona)
Dibujos	Videos de salones de belleza (cambios de look, demostraciones de técnicas en público, barberías, etc.)	Fabricación de fragmentos a partir de la extracción/segmentación (<i>excerpts</i>) de fotogramas	Síntesis de las escenas (los dibujos no suponen una reproducción completa de las imágenes)
	Dibujos de estudios anatómicos	Reproducción gráfica naturalista en papel blanco y gris y tizas pastel ocres y rojizas	Selección de detalles y motivos (cabezas, rostros, manos)

Observamos una transformación de las imágenes mediante la cual, partiendo de representaciones –frecuentemente extra-artísticas- modificadas por cortes o rupturas (en distintos niveles de significación) mediatizados en material audiovisual o sintético, se obtienen artefactos que tienden a oscilar en su naturaleza perceptiva, dada la inserción (posterior) de elementos de uso cotidiano (objetos, prácticas), que favorecerían una recepción alternativa (sobre todo en cuanto a su proyección en el espacio y la veracidad de su contenido).

CONCLUSIÓN

Lejos de una mirada banal o meramente publicitaria, en el desarrollo de este trabajo hemos querido reflexionar acerca de la belleza como rasgo cultural, tomando al salón de belleza como objeto de análisis que, en su carácter cotidiano y ordinario, genera interrogantes acerca de nosotros mismos y nuestras prácticas desde la cercanía desconocida del cuerpo.

El salón de belleza se erige como sistema en donde tienen lugar una serie de intercambios, usualmente del tipo social. Así, la concurrencia a este espacio comercial supone menos una decisión libre y personal, que el cumplimiento de un precepto o imperativo –devenido en necesidad– de mejoramiento (*improvement*) o renovación (*refresh*) del cuerpo cuyo fin último es, como dijimos, la obtención de una imagen. Se estipula además, que aquella imagen sea compartida y circule –sobre todo de manera virtual a través de fotografías (que justamente han sido parte de nuestro material de producción) –, aumentando así su valor (social y económico). De hecho, este circuito inicia en el mismo ámbito del salón, que en su configuración arquitectónica en forma de amplia vidriera limpiísima y decorada, muestra los procesos y los resultados del embellecimiento a un público en movimiento, que es invitado a participar de tales experiencias ya desde su simple reflejo en el vidrio.

El conjunto de prácticas que se observan hacia el interior del salón de belleza lo define como espacio de transformación del cuerpo –a nivel meramente físico-superficial– mediante el uso de productos y procedimientos tecnológicos y científico-medicinales que, paradójicamente, aportan a su desintegración, en tanto recibe tratamientos fragmentarios que delimitan al sujeto en partes modificables, intercambiables. Desde esta visión prostética del cuerpo es que decidimos diseccionar nuestro proceso de producción artística, pero buscando sentido a partir de la transición de la forma externa hacia los procesos internos en un intento de reconciliación (con) del cuerpo mediante la imagen. Así, el cuerpo como cabeza proyectada en una pantalla que percibíamos al inicio con un video, va transformándose y adquiriendo presencia física desde el material –principalmente látex–, incitando al acercamiento –sea desde la empatía o la repulsión– cada vez más íntimo, para aparecer hacia el final como organismo sintiente desde lo sensible del dibujo. Esta síntesis gráfica, sin embargo, hace evidente un quiebre en el que las formas resultan inquietantes por su rigidez e inexpressividad a pesar de su embellecimiento.

Lo que sucede es que si bien los atributos señalados –en las prácticas de la peluquería como en nuestra práctica artística (cabello, piel, etc.)– nos permiten captar un estado que ha cambiado, no son ellos, por sí mismos, los que tienen el “estado bello”. Dicho de otro modo, la fuente de valor se percibe a través de ellos, pero ellos no son precisamente su motivo. Entonces el problema del *medio* se vuelve vital en la relación del cuerpo y la belleza.

La belleza requiere de un medio para presentarse, siendo su aparición necesariamente como imagen; luego, es el cuerpo el lugar de la expresión de las imágenes. Esto se explica dado que, para “habitar”, la belleza requiere de la contemplación que realiza de sí el sujeto, que logra en y con su cuerpo unir lo sentido y lo contemplado. Es en esta unión medial que el cuerpo adquiere la anhelada presencia, el “sentirse vivo” que lo suspende en el tiempo presente –ya no en la compulsión de la “actualización”– y lo aparta de su condición corruptible.

Podemos afirmar, entonces, que en su representación embellecida el sujeto *se siente* a sí mismo, obtiene placer ante la completitud de su imagen, resultado del equilibrio –en términos de Schiller⁴⁴– entre la tensión y la distensión. En el salón de belleza, por lo tanto, es posible alcanzar este sentimiento desde la imagen, pero ante el desequilibrio está el riesgo de su pérdida, siendo este el caso de la rigidez de la máscara que surge en el instante de la postura tensa ante la captura fotográfica, contraria a la transición fluida que supone el “estado bello”. En este punto resulta adecuado retomar la cuestión del registro fotográfico como medio en relación a las prácticas del *Body Art* y movimientos artísticos afines. Así, mientras en los movimientos artísticos mencionados

44 Citado en García Düttmann, Alexander. *La vida y la belleza: en el medio, en el extremo ¿Podría una independencia concebida político-estéticamente adoptar la forma de un Estado?* Humboldt (Número 154). 2010. p. 37-41

la imagen documentada funciona como testimonio de una acción vivida en un presente que ya ocurrió, la imagen del salón de belleza se plantea en un futuro potencial, suponiendo la imagen de un momento que daría cuenta de un estado del cuerpo (“bello”) que se presume intemporal. Dicho de otro modo, se establece un contraste entre la performance del cuerpo, en tanto soporte material receptor situado en un tiempo y lugar, y la performance de la mirada, en donde el cuerpo es pantalla –aditivada desde lo protésico- en la que se proyecta, a la vez que emana, una imagen.

Estas interpretaciones se complementan a su vez con nuestra lectura de Calabrese, a través de la cual hemos buscado ser conscientes de las estrategias que construyen el gusto en un ámbito específico local, y que explicarían maneras de relacionarnos con el cuerpo (propio, individual/social, colectivo), partiendo de la desconexión o rigidez como síntoma de extrañamiento. Al mismo tiempo, rescatamos la reivindicación del autor del uso de la cita como factor generador de un proceso sincrónico en el marco de una historia de las imágenes. Así, encontramos micro y macro correspondencias: sincronía entre imagen-medio-cuerpo (siguiendo a Belting), pero también entre épocas y culturas, proponiendo intercambios o *encuentros de calidad* de tiempos y lugares que no pueden cuantificarse.

Consideramos que la presente propuesta es cercana a estos conceptos, atendiendo concretamente a la categoría de lo bello. Al respecto, creemos que el título de nuestro ensayo resulta sugestivo de dichas cuestiones, haciendo visible una paradoja desde un ámbito de negociación cotidiano como lo es el salón de belleza, y buscando cristalizar la relación intermedial entre los textos trabajados. Dicho claramente, del cuerpo desintegrado mediante cortes y fisuras o distorsiones, que proceden de la indexicalización de sus partes, con imágenes que son sintéticas en tanto (re)presentación completa y “apropiada” (de sí), a la vez que producto artificial que reproduce las propiedades de uno natural, siendo el medio factor clave para hacer visibles procesos (multidireccionales) materiales y temporales.

En síntesis, tenemos que, para ser eficaz, el salón de belleza no puede promover una puesta en escena, sino ocuparse de la sofisticación del diseño del cuerpo para que la imagen que aloje de la belleza sea valadera y no ingenua, fútil. (Recordemos que en el Renacimiento, Castiglione propugnaba una sofisticación integral del sujeto, extendiéndose a su comportamiento). Aquí resulta interesante establecer lazos con la producción artística actual, donde la sofisticación de los artefactos tiende a ser deficiente o desmedida. Consideramos que las obras clásicas que hemos citado propician la reflexión sobre el uso de ciertos elementos plásticos a tal fin, especialmente aquellos que tienen que ver con el color y la luz.

Dicha propuesta sobre la sofisticación no implica la negación de lo defectuoso o extraño, pues hemos visto que lo nutre y revalida, de la misma forma que la belleza contiene aquello oscuro que en la imagen se vuelve corrupto e informe. Al mismo tiempo, ofrecemos esta propuesta en una búsqueda de profundizar el pensamiento en torno a nuestro rol como productores y críticos de imágenes que se suponen artísticas y a las causas que motivarían la producción de imágenes (de sí) en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS R, Ólger A. *Hacia una nueva configuración del cuerpo humano en el arte*. El Artista (Número 8). 2011. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. pp. 68-87. Disponible en www.redalyc.org/pdf/874/87420931005.pdf

ARISTIZÁBAL MONTES, Patricia. *Eros y la cabellera femenina*. El Hombre y la Máquina (Número 28). 2007. Universidad Autónoma de Occidente, Colombia. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=47802814>

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid. Katz Editores. 2007

BORNAY, Erika. *El simbolismo de la cabellera femenina en el arte*. 2012. Disponible en http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes34/arte_el-simbolismo-de-la-cabellera-en-el-arte.html

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. Madrid. Cátedra. Signo e imagen. 3ª ed. 1987.

CORREA, Lorena Sofía. *El pelo*. Posiciones (Número 2) 2008. Revista de la Universidad del Valle. <http://hdl.handle.net/10893/1087>

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona. Lumen 6ª ed. 2005.

GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. *La vida y la belleza: en el medio, en el extremo ¿Podría una independencia concebida político-estéticamente adoptar la forma de un Estado?* Humboldt (Número 154). 2010. p. 37-41

GIRALDO, Sol. *La piel de la historia, la historia de la piel*. Revista de la Universidad de Antioquía. 2013. Disponible en http://www.academia.edu/4726498/La_piel_de_la_historia_la_historia_de_la_piel

JACKSON, John E. *Commentaires*. En Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Francia Librairie Générale Française. 1999

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Traducción de Laurence le Bouhellec Guyomar. México. FCE. 2007

NUSENOVICH, Marcelo. *Representaciones contemporáneas de los órganos y la piel humanos*. En Avances, Revista del CIFFyH, UNC. Vol. 1. 1998-1999, pp52-64

PRECIADO, Paul B. *Retóricas del género/Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*. Seminario impartido en Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). 2003. Disponible en <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2015/11/retoricas-del-genero-politicas-de.html>

RUIZ CALVENTE, Martín. *El cuerpo humano como objeto estético*. A Parte Rei Revista de Filosofía (Número 72). 2010. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/calvente72.pdf>

RUIZ CALVENTE, Martín. *Nociones de cuerpo en la revolución somatoplástica*. Arregui, J.V. (ed.), Debate sobre las antropologías. *Thémata, Rev. Fil.*, 35 (2005), 157-162

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid. Tecnos. 1987