

EL CUERPO REPRESENTADO Y ACTUADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Aproximación a casos andaluces.

Elena Sacchetti

Centro de Estudios Andaluces, España

elena.sacchetti@centrodeestudiosandaluces.es

THE BODY REPRESENTS AND ACT IN CONTEMPORARY ART. An approach to cases Andalusians.

Resumen: El cuerpo, como ámbito de percepción, de actuación y de práctica ocupa un lugar importante en el arte contemporáneo; del mismo modo, es uno de los focos de atención de la antropología social. Los trabajos realizados desde ambas disciplinas, arte y antropología, han resaltado el aspecto simbólico del cuerpo, su construcción cultural en función de dinámicas de poder y su carácter como espacio de producción ideológica. Tras algunas referencias al papel asignado al cuerpo sexuado en la sociedad actual y unos breves apuntes acerca de la producción artística contemporánea internacional, en este artículo se propone un análisis de las representaciones y actuaciones del cuerpo femenino y masculino en el arte contemporáneo andaluz desde la antropología. El estudio se realiza mediante la selección de algunos casos.

Abstract: The body, as a field of perception, action, and practice, has an important place in contemporary art; likewise, it is one of the focuses of social anthropology. The works carried out in both disciplines, art and anthropology, have emphasized the symbolic aspect of the body, its cultural construction in terms of power dynamics, and its character as a space of ideological production. After some references to the role assigned to the sexed body in modern society and a few brief notes about international contemporary art production, this article proposes an analysis of the representations and actions of the female and male body in Andalusian contemporary art from the anthropology. The study is conducted by selecting some cases.

Palabras clave: Cuerpo. Feminidades. Masculinidades. Arte contemporáneo. Andalucía. Body. Femininity. Masculinity. Contemporary Art. Andalusia.

I. El Cuerpo: Donde Arte y Antropología se Encuentran

Con una paráfrasis de la célebre enunciación de René Descartes (“*cogito, ergo sum*”), el antropólogo francés D. Le Breton en una obra reciente llamaba la atención hacia el aspecto corporal de la condición humana: “siento, luego existo” (2007:11 [2006]). Su propuesta versaba en torno a la idea del cuerpo como “matriz de la identidad” y “filtro mediante el cual el hombre se apropia de la sustancia del mundo y la hace suya por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad”; así, “individuos con cuerpos impregnados por culturas e historias diferentes no experimentan las mismas sensaciones y no descifran los mismos datos” (Ibidem: 24). Con estas palabras, el autor quería reiterar el vínculo entre el cuerpo (individual) y la sociedad, así como la relación de significación del primero a partir de la cultura, de la historia y de las normas de la segunda¹.

El carácter marcadamente social de un elemento que máxime encierra aspectos de la identidad personal, hace del cuerpo uno de los focos de interés privilegiados de la investigación antropológica especialmente desde finales de los años ochenta. Esta renovada atención hacia el cuerpo surge en un contexto donde se observa un distanciamiento con respecto a la devaluación post-estructuralista del sujeto como agente central y creativo, al mismo tiempo que se acentúa el interés científico hacia nuevas inquietudes relacionadas con formas heterodoxas de identificación de sexo-género.

De este modo, la antropología contemporánea se aproxima al cuerpo sexuado como a una construcción cultural, a un símbolo conductor de significados sociales (Balsamo, 1996), o a un “sujeto-objeto de representaciones y fuentes de imaginarios” (Combi, 2000: 47). Desde otras posiciones, analiza el cuerpo como el vehículo de la acción social (Comaroff y Comaroff, 1992), y como el lugar para la imposición, la reproducción, la resistencia o la transformación de las normas y los significados socialmente dominantes, en particular en cuanto al género (Reischer y Koo, 2004).

Al mismo tiempo, el cuerpo deviene foco de interés de disciplinas diversas, adquiriendo un lugar de relieve en particular en el arte contemporáneo. Sin olvidar que sus representaciones han sido las protagonistas en el desarrollo histórico del arte figurativo de Occidente, el aspecto de novedad en las dos últimas décadas atañe al tipo de sujeto que estas imágenes reflejan y al significado de las representaciones: el cuerpo femenino, bello, objeto de deleite estético, principal elemento de atención desde el siglo XV, es desplazado por cuerpos menos idealizados, en ocasiones decadentes, fragmentados o deformes, cuerpos intervenidos o artificiales (*cyborg*), cuerpos estigmatizados por criterios étnicos o por infringir la heteronormatividad sexual, o cuerpos que reflejan formas atípicas de masculinidad y feminidad.

Desde el arte contemporáneo se proponen, así, imágenes dotadas de un elevado poder narrativo en torno a la sociedad en que se originan, pero también de cierto poder constructivo y de capacidad “de acción” sobre la misma². Lo anterior convierte el campo artístico en un terreno fértil para el estudio de las inquietudes, las ideas, las tendencias y las orientacio-

1 Con anterioridad, otros expertos en la disciplina se habían aproximado al estudio del cuerpo destacando la relación de significación entre lo individual y lo social. En particular, investigaciones conducidas en los pueblos de interés etnográfico por Mary Douglas, Victor Turner o Edmund Leach, refirieron al cuerpo como “símbolo de la sociedad” o como expresión de su orden simbólico. C. Lévi-Strauss (1963), en una dirección similar y tomando como referencia al pueblo Maori, definió el cuerpo como la superficie en la que encuentran impresión ciertos rasgos de una cultura.

2 Se acoge aquí la propuestas de Alfred Gell que considera el arte dotado de “agency” o capacidad de acción sobre un colectivo (Gell, 1998). Más concretamente se apoya la idea de que el arte posee dicho potencial, aunque se mantiene un mayor distanciamiento con respecto al desarrollo ulterior de esta idea, y a las posiciones de algunos de sus seguidores, entre los cuales la antropóloga Lourdes Méndez, que identifican el objeto de arte como un poderoso medio de acción para cambiar el mundo.

nes emergentes en una cultura específica.

Algunos factores, característicos de la contemporaneidad artística, amplifican esta potencialidad. *In primis*, la elevada carga crítica de que históricamente se ha dotado el arte, actualmente es acentuada por las posibilidades de mayor difusión y visibilización que ofrece la aplicación de las nuevas tecnologías al campo de la producción creativa. En segundo lugar, el mayor empleo de expresiones artísticas no tradicionales (*body art*, arte “de acción”, instalaciones, etc.) acerca ulteriormente la creación artística a la vida, que así comparte de modo más explícito espacios de desarrollo, temáticas y contenidos. Mediante tales expresiones, el cuerpo ocupa un lugar prominente como soporte de la creación, materia prima o vehículo de la comunicación.

Es precisamente en el cuerpo, ámbito de percepción, de actuación y de práctica, objeto y sujeto, que confluyen los intereses de las disciplinas que se han invitado al debate: la antropología y el arte. Los trabajos desarrollados en ambos campos han resaltado el aspecto simbólico del cuerpo, la construcción cultural del mismo en función de dinámicas de poder y su carácter como espacio de producción ideológica.

En este artículo se propone un análisis de las representaciones y actuaciones del cuerpo femenino y masculino en el arte contemporáneo desde la antropología social. Tras algunas referencias a las modificaciones del papel del cuerpo sexuado en la sociedad actual y algunos breves apuntes acerca de la producción artística contemporánea internacional, se considerarán como casos de estudio algunas obras de artistas que trabajan en Andalucía, realidad cultural en cuya tradición la imagen y lo visual revisten una destacada importancia³.

El supuesto de partida es que las imágenes artísticas constituyen representaciones simbólicas de los significados, los valores, las ideas o los conflictos presentes en una sociedad, pero también encierran en sí, en diferente medida, la capacidad de actuar sobre ella (o sobre algunos de sus segmentos). De este modo, las variaciones en las modalidades de definición y construcción de las representaciones del cuerpo sexuado responden a modificaciones en el sistema de significados asociados a las feminidades y masculinidades, y pueden estimular un cambio en el modo de vivirlas, actuarlas y percibir las en el seno de un colectivo.

Se plantea, además, que los artistas de distinto sexo son autores de aproximaciones e interpretaciones diferentes en relación al cuerpo, por las diversas culturas de género de que participan⁴ y la posición (asimétrica) que ocupan en la jerarquía social.

II. Cuerpo: Usos y Significados en la Contemporaneidad

La valoración y el lugar atribuido al cuerpo han variado en la historia y de acuerdo al tipo de desarrollo cultural de las distintas sociedades. Desde la antropología se han estudiado con cierta prolijidad los significados que este asume especialmente en las culturas tradicionales, de tipo comunitario y carentes de una rígida división social⁵. Se ha puesto en relieve cómo en tales comunidades palidece la distinción entre el individuo y el resto del colectivo, al mismo tiempo que el cuerpo individual lleva inscritos en sí mismo los signos de pertenencia a la comunidad (Le Breton, 1995).

3 Este estudio es parte de una investigación de mayor alcance actualmente en curso en el Centro de Estudios Andaluces. Por cuestiones de síntesis, aquí se ha optado por presentar solamente un número limitado de casos para el análisis, de los cuales se mencionan solamente algunas de las obras más significativas.

4 Las culturas de género, expresión de las identidades de género, constituyen aspectos estructurales de las identidades sociales, junto con el aspecto étnico y socio-profesional. Se adopta aquí el paradigma de la Matriz Estructural Identitaria elaborado por el Grupo para el Estudio de las Identidades Socioculturales en Andalucía (GEISA), de la cual la autora es parte.

5 De base, para ello, se puede considerar la distinción originaria entre *Gemeinschaft* (comunidad) y *Gesellschaft* (sociedad) del sociólogo Ferdinand Tönnies, y su posterior revisión por parte de Emile Durkheim, a finales del siglo XIX.

En particular, los estudios enfocados en las modificaciones “sociales” del cuerpo (desde el pionero de A. Van Gennep, en 1909, hasta los más actuales), se han ocupado de explicar como ciertas prácticas tradicionales ejercidas sobre el cuerpo, tal como el tatuaje, el *body paint*, las escarificaciones y otras formas de incisiones epidérmicas, actúan de marcadores de identidad de acuerdo con los criterios étnicos, de género o la posición de poder ocupada en la jerarquía social. Extendiendo una consideración de A. Gell acerca del tatuaje hacia las demás prácticas de modificación corporal, se puede afirmar que constituyen “la exteriorización de lo interior que es simultáneamente la interiorización de lo exterior” (Gell, 1993: 38-39).

Este aspecto de frontera permeable entre lo interior y lo exterior del sujeto, o entre el individuo y la sociedad, caracteriza al cuerpo también según las concepciones modernas y contemporáneas de las culturas occidentales más complejas. Estas radican en los desarrollos del pensamiento humanista del siglo XVI y en su valoración del progreso y del conocimiento. En particular, influyó en su devenir, hasta años muy recientes, la separación cartesiana entre el alma (sede de la razón, del intelecto y de la maduración) y el cuerpo (lugar de la naturaleza, la materia y la emoción, desvalorado y despreciado). De acuerdo con esta perspectiva, la existencia del individuo se encontraba garantizada por la razón, segregándose el aspecto corpóreo a un lugar de mínima significación.

De gran importancia sobre las ideas contemporáneas en torno al cuerpo sexuado fue la interpretación desarrollada a partir de la propuesta originaria de Descartes, por parte de la visión ilustrada de la modernidad. Esta asignó el dominio del aspecto racional al género masculino, marcando su divorcio con la corporeidad, por ende asignada a la mujer (Seidler, 2000). La asociación entre razón y humanidad fue reafirmada por otra filosofía de gran eco en el pensamiento moderno, y que se articulaba en una dirección distinta de la de Descartes: la filosofía kantiana. Todo lo anterior conducía, inevitablemente, hacia la consideración de que era el varón, dotado de razón, el ser humano por excelencia.

Dichas conexiones fueron puestas en duda solamente en las últimas décadas, cuando la imagen corporal empezó a ganar terreno también en la construcción de las identidades masculinas.

De este modo, parece que actualmente la asociación entre razón-descorporeización-ser masculino y emoción-corporeidad-ser femenino empieza a torcerse para devolver al cuerpo un papel mayor en la definición de los sujetos de ambos sexos. No obstante ello, dicha “liberación de los cuerpos”, como indica D. Le Bretón (1995: 133), interesa solamente a un tipo particular de cuerpo: joven, fuerte, elegante, esbelto y sano. Dichos valores se imponen en la modernidad avanzada, estructuran una relación distinta del sujeto con su aspecto corpóreo y articulan nuevas narraciones sobre el individuo.

El cuerpo masculino, de bella presencia y muscularmente desarrollado, fálico, comparte la escena mediática con las imágenes esbeltas de mujeres atractivas. Se convierte en objeto de las miradas, aunque guarda ciertas distinciones con respecto a las de sus compañeras: mientras que las imágenes femeninas se diseñan *ad hoc* para que sean elemento de deseo del otro sexo, a las masculinas se le atribuyen actitudes que reiteran el rol social prominente del varón. Este es retratado mediante expresiones, posturas corporales o gestos que suponen una actividad (de pensamiento o muscular) y que a su vez les convierte en sujeto de identificación (para otros hombres) o en objeto de admiración (para mujeres y homosexuales)⁶. Es precisamente el factor de identificación lo que, según J. Martínez Oliva (2005), substra

⁶ Es necesaria una aclaración en torno a las diferentes miradas que caracterizan individuos de sexo distintos. Jesús Martínez Oliva refiriéndose a Richard Dyer (1992), considera que mientras la mirada masculina es voyeurística, cautivadora, deseosa de penetrar al sujeto observado, la mirada femenina es más fetichista, de admiración, atraída por el espectáculo de lo que ve. Otros críticos, entre los cuales Diana Shaw, adoptan una postura diferente y sostienen que también el varón se encuentra sometido a reificación.

el cuerpo masculino de la objetualización o encubre su conversión en objeto de deseo, tanto para otros hombres como para las mujeres.

Si en el caso de la mujer la continua producción de estas imágenes en los medios de comunicación constituye un reiterado intento de encorsetamiento cuyas raíces ahondan en las décadas anteriores, en el caso del hombre puede identificarse como el intento de construcción de un nuevo paradigma de masculinidad para el cual los atributos tradicionales de autonomía, decisión y fortaleza se subordinan a factores estéticos.

Lo anterior encuentra un buen campo de observación en las proyecciones fílmicas lanzadas desde los ochenta especialmente desde la industria norteamericana, donde empezaron a proliferar héroes militares, deportivos o de ciencia-ficción corporalmente muy desarrollados y hábiles conductores del desarrollo de la narración. En estas imágenes, así como en gran parte de las fotografías publicitarias, el cuerpo del hombre es dotado de un carácter simbólico cuyas significaciones se acercan a las de la estatutaria clásica o de la estética nazi (a su vez inspirada en la primera): símbolo del poder, de la perfección, del equilibrio, del honor, de la fortaleza del Estado o de un ideal de justicia. No es una casualidad que algunos analistas relacionen la crisis de estos valores y del modelo de democracia occidental con el desarrollo de una producción artística interesada en cuerpos profanados, manipulados, frágiles, o en lo que fue denominado como *Abject art*⁷.

Un factor que puede haber incidido en el cambio de valoración atribuida al cuerpo masculino, es el proceso de secularización experimentado en las últimas décadas por las sociedades occidentales. Este, ha favorecido una revaloración de la materialidad corpórea, al mismo tiempo que el fortalecimiento de las lógicas globales de mercado ha facilitado la proyección del cuerpo en el ámbito de los negocios como mercancía potencialmente valiosa (de ahí el auge de la cirugía estética, la industria del *fitness* y del *wellness* o la cosmética para ambos sexos). La inclusión dentro de una dinámica mercantil induce, a su vez, a una nueva categorización del aspecto corpóreo y a una selección que otorga un lugar de relieve al cuerpo ejercitado con el deporte, la dieta o sometido al control estético o médico, es decir un cuerpo más relacionado con la planificación que con la naturaleza.

Tras la parcial liberación del cuerpo de los modelos normativos que vehiculaban una idea rígida de masculinidad y feminidad y abrían el espacio a nuevas formas de identificación de sexo-género, la difusión de estos nuevos criterios estéticos “pan-genéricos” puede constituir una nueva estrategia de control sobre el individuo. En este sentido, la posible extensión de la teoría del “biopoder” de M. Foucault [1975] -quien no pudo observar estos últimos cambios sociales- a las nuevas dinámicas, permitiría explicar la imposición del mencionado modelo de perfección física y de idea de belleza como una técnica ulterior de control sobre la vida colectiva y de cada individuo.

La relación entre cuerpo y poder, argumentada por el filósofo francés, encuentra en la actualidad un buen campo de expresión a través de la extensa producción (y consumo) de imágenes mediáticas. Por otra parte, un tipo distinto de imágenes, las artísticas, abordan de modo significativo el cuerpo masculino y femenino: lo revisan, lo ponen a debate, y cuestionan o confirman las nuevas significaciones culturales que este adquiere.

III. Imágenes del Cuerpo y Representación de Las Femenidades y Masculinidades en el Arte Contemporáneo

El desarrollo de la tecnología, especialmente aplicada al ámbito de la producción fotográfica, el video, las proyecciones o el espacio virtual, ha contribuido a enfatizar la importancia de los estímulos visuales en la vida contemporánea. La antropóloga M. Combi afirmaba que “las imágenes tienen un papel fundamental en los procesos cognoscitivos ya

⁷ Las obras de artistas como Nan Goldin, Robert Gober, Kiki Smith o Mike Kelley pueden ser consideradas ejemplos de estas orientaciones.

que todas nuestras relaciones con el mundo pasan a través de ellas, en la interconexión con los símbolos y las representaciones” (Combi, 2000: 36).

Las imágenes artísticas del cuerpo sexuado participan en estos procesos y su relevancia yace en sus potencialidades no sólo descriptivas de la realidad, sino constructivas.

En particular, el cuerpo femenino ha ocupado gran parte de la experiencia artística desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad, aunque en coincidencia con la segunda oleada feminista su representación empezó a adquirir nuevas connotaciones. Así, a partir de los últimos años sesenta, en concreto por autoría femenina, empezaron a lanzarse ataques a la construcción histórica del cuerpo femenino elaborada en función del imaginario masculino dominante. Desde el arte (especialmente norteamericano y centroeuropeo) se criticaba que dicha construcción del cuerpo canalizaba relaciones de poder asimétricas, las cuales permitían el mantenimiento de dinámicas de dominación de género encubiertas.

La atención se focalizaba en distintos aspectos: la división sexual del trabajo y de los espacios de la cotidianeidad (Annette Messager o Carolee Schneeman)⁸, la cosificación de la mujer (Loren LeCoq y Nancy Youdelman), el mantenimiento de la autonomía como sujeto (ni madre, ni objeto de belleza) (Gina Pane), la subordinación frente al androcen-trismo (Judy Chicago), la independencia femenina tras la objetualización del cuerpo (Valie Export), la reducción de la mujer a “sujeto físico”, objeto de deseo sexual, cuerpo expuesto a violaciones (Ana Mendieta, Marina Abramovic), sometido a un ideal de belleza rígido (determinado por los segmentos hegemónicos) que condiciona su presencia en la sociedad y está supeditado a una idea de feminidad establecida por la sociedad de consumo (Eleanor Antin, Hannah Wilke).

Estos trabajos, poniendo en tela de juicio la asociación de la mujer con el cuerpo, cuestionaban un modelo de feminidad construido en la frivolidad, la búsqueda de la belleza, el sometimiento a las modas y al cuidado corporal (estereotipos encarnados en el icono de la muñeca *Barbie*, salida al mercado justamente en 1959), y que “objetualiza” el sujeto femenino prescribiéndole la asunción de tareas productivas (en oposición a reproductivas) de alta responsabilidad. Son obras que liberan la noción de género de la de sexo, invitan a repensar el concepto de feminidad normativo y, en algunos casos, apuntan en dirección al discurso *queer* de la performatividad de las identidades de sexo-género que se desarrollaría desde los noventa.

La construcción relacional de los géneros, junto con la desestabilización del modelo normativo, en que tanta parte tuvieron el movimiento feminista y de gays y lesbianas, estimularon, desde mediados de los años ochenta, algunas reflexiones artísticas también en torno a la masculinidad.

En un contexto donde se produce una mercantilización de lo físico, de la imagen, del cuidado y donde se perfilan nuevos valores para la afirmación personal (posesión de un físico atlético, de objetos de marcas específicas que indican prestigio, capacidades económica y poder, etc.), la “recorporeización” del sujeto masculino empieza a entrar en el punto de mira de algunos artistas de relieve (especialmente varones).

Este nuevo interés hacia la noción de masculinidad antes casi incuestionada se hace visible a través de la organización de algunas exposiciones novedosas en distintas partes del mundo. El año 1995 se puede considerar como una prolífica fecha de inicio: en París se inaugura “Fémininmasculin. Le sexe de l’art”, en torno a la cuestión de la identidad sexual y evitando la oposición binaria entre femenino y masculino; en Cambridge “The masculine masquerade”, hacía hincapié en la idea de la masculinidad como mascarada, con claros ecos de las contribuciones *queer* y su noción de género performativo; finalmente, en Nueva York la exposición “Black Male” cruza género y etnicidad, con el propósito de desmitificar

⁸ Por exigencia de síntesis y sin ninguna intención de exhaustividad, se reportan como ejemplo entre paréntesis solamente los nombres de uno o dos artistas que han tratado el tema en su obra.

las tendencias racistas presentes en las imágenes del hombre negro especialmente a través de los medios de comunicación norteamericanos. Más tarde se inauguran, entre otras, las exposiciones “Transgenéric@s” en San Sebastián (1998), centrada en la pluralidad de las formas con que se manifiesta el género; “Maskulinter” en Copenhague (2001), que aborda las múltiples formas de masculinidad y su tratamiento en el arte contemporáneo; y “Héroes Caídos” en Castellón (2002), donde se trata la crisis de la masculinidad hegemónica y de la posibilidad de su desplazamiento por otras formas de masculinidades⁹.

Así, se observa cómo en los últimos años noventa la figura masculina empieza a ser objeto de cuestionamiento desde el arte contemporáneo internacional; los estereotipos que se le asocian se someten a revisión y se abren camino nuevas propuestas, de modo similar a cuanto ocurrió anteriormente para la mujer. Creadores como Paul McCarthy, Gilbert y George, Petel Land, Mark Morrisroe, Andrés Serrano, Robert Mapplethorpe, Philip Lorca di Corcia, John Coplans, Juan Pablo Ballester o, en el contexto español, Alex Francés o Jesús Martínez Oliva abordan, a veces de modo irónico, otras veces agresivamente crítico, y a menudo desde posiciones homosexuales, la vinculación entre masculinidad y poder, la disfuncionalidad de la masculinidad normativa y falocéntrica, la vulnerabilidad del hombre (sujeto a enfermedades, acosos, etc.), su posible objetualización y relación con la materialidad corpórea, o la desvinculación entre preferencias sexuales, identificación de género y aspecto físico.

En el contexto social y cultural actual, la crítica a la definición hegemónica de la figura del hombre introduce una visión entrópica de las posibles características de la masculinidad: en particular, se mezclan los estandartes “viriles” de razón, poder e intelecto con emoción, afectividad y corporeidad, atributos tradicionalmente asociados al otro sexo.

Así, desde el ámbito de la figuración y actuación artística se perfila la construcción tanto de nuevos modelos femeninos como, más tarde y con menor intensidad, masculinos. Oponiéndose a determinadas formas mediáticas de representación, el trabajo artístico, pone el énfasis en la multiplicidad de identidades de género existentes y en el carácter fluctuante de las masculinidades y las feminidades. La afirmación del sociólogo Jeffrey Weeks, en un texto introductorio a la exposición “Héroes Caídos”, que “las masculinidades, como las feminidades, son prácticas sociales y no verdades eternas, y se forman en la interacción entre lo biológico, lo social y lo psicológico” (Weeks, 2002: 153), además que mediante la interrelación recíproca –aquí se añade–, encuentra una expresión visual a través de la producción artística más reciente. Así, desde el arte reciben legitimación formas atípicas de identificaciones de género: masculinidades femeninas, feminidades masculinas, masculinidades frágiles, coquetas, marginadas o fálicas, feminidades vigorosas, sumisas o dominantes, etc.

IV. Cuerpos Masculinos y Femeninos en el Arte Contemporáneo Andaluz

Las referencias empleadas hasta ahora para dar cuenta de un cambio en las representaciones y significaciones del cuerpo en el arte contemporáneo y, con ello, de las nociones de masculinidad y feminidad, han sido principalmente extranjeras. Resulta interesante ver cómo estas reflexiones han tenido eco en Andalucía, donde el aspecto visual y performativo ocupa una porción significativa dentro del conjunto cultural.

El punto de arranque son los primeros años noventa, cuando en la región empiezan a tener mayor visibilidad expresiones artísticas no tradicionales –aunque ya ampliamente difundidas en el plano internacional– como el *body art* y el arte de acción, a tener mucha mayor difusión nuevas técnicas y materiales en pintura y escultura, y cuando la participa-

⁹ Jesús Martínez Oliva (2005) presenta unas breves descripciones críticas de todas estas exposiciones y de algunas más; se remite a su texto quien desee una mayor profundización.

ción creciente de mujeres artistas introduce una diversificación de visiones en un campo de predominio tradicional masculino.

Actualmente, son numerosos los y las artistas andaluces que atribuyen al cuerpo un lugar de relieve en sus trabajos. El cuerpo femenino sigue ocupando una posición de privilegio, aunque es sujeto de aproximaciones e interpretaciones heterogéneas, especialmente relacionadas con el género de los autores.

Cuerpo de mujer

Las propuestas de las artistas (principalmente en el campo de la acción, la fotografía y el video), se pueden reunir en un *continuum* donde en un extremo se encuentra un cuerpo escenificado y representado a través de un juego múltiple de papeles, mientras que en el otro hay un cuerpo desadornado o desnudo, que es presencia y significado por sí sólo. El caso quizás más significativo entre las artistas andaluzas que trabajan en el primer extremo del *continuum* es Pilar Albarracín, mientras que en el polo opuesto se puede situar la obra de creadoras como María Alvarado (María A. A., como ella se identifica).

La primera de las artistas mencionadas, sevillana, trabaja en el campo de la fotografía, el video y la *performance*, mediante el uso de símbolos pertenecientes a la cultura andaluza. Particularmente sugerentes son algunas de sus obras más recientes.

Entre ellas, la fotografía “Torera” (2009) (Fig. 1), escenifica el conflicto entre el impulso al cambio y la resistencia opuesta por la tradición, que resulta en un determinado modelo de feminidad y que configura relaciones de género contrastivas, entre aspiraciones a la modernidad (simbolizada por la olla exprés)¹⁰ y el conservadurismo (en la figura tradicional del torero). Esa idea de “lucha” es plasmada en la obra mediante la alegoría del traje “de luces”, vestimenta de faena. Otro elemento simbólico son los zapatos rojos de tacón de aguja: atractivos y *sexy*, como el ideal de mujer en boga en la publicidad, la moda y la industria cosmética¹¹.

Igualmente simbólicas son las fotografías “Mantón de manila” y “Desventadas” de 2009 (Fig. 2). En el primer caso se trata de una foto intervenida mediante bordado, estrategia con que la artista rompe la imagen de la mujer y la reconstruye, y que a la vez puede indicar un acto simbólico de profanación del sujeto. Las figuras intervenidas son dos representaciones de una misma mujer, que asume rasgos opuestos mediante el uso de adornos distintos. Pilar Albarracín aquí parece hablar de la posibilidad de la asunción de múltiples papeles por parte de la mujer y hace sobresalir, nuevamente, el aspecto del contraste: al mantón de manila responde la mantilla, a los colores vivaces y los motivos florales responde el negro, a la vitalidad festiva responde la austeridad ceremonial.

En “Desventada” emplea como recurso la imagen reinterpretada de la histórica *Venus anatómica*, cuyo abdomen estaba abierto para enseñar los órganos vitales. Quiere llevar la atención hacia el interior de la mujer (aunque no en sentido anatómico), es decir hacia la parte que ni la industria cosmética, ni la publicidad, ni la moda, quieren enseñar. A la vez, destaca la aún permanente asociación de la mujer con las funciones domésticas y su papel permanente de cuidadora del hogar, insertando entre sus órganos vitales los productos de la limpieza.

10 Pilar Albarracín, de modo irónico, considera la olla exprés como un icono de la “promesa de modernidad” y la emplea en obras anteriores, como la instalación sonora “Olla express” de 2001 o “Marmitas enragée” de 2006.

11 El zapato de tacón rojo reúne en sí la doble simbología del color rojo, símbolo de lo prohibido, del atractivo sexual, del poder y del prestigio, y la connotación erótica del calzado, destacada por las teorías psicoanalíticas de S. Freud y de pensadores posteriores, y presente desde las más antiguas representaciones de Afrodita hasta imágenes femeninas actuales.



Figura 1. "Torera", Pilar Albarracín.

En algunas acciones anteriores¹² su propio cuerpo se convierte en la imagen de las identidades subalternas, con definidas connotaciones étnicas y de *status* social, además que de género: Pilar Albarracín es mujer gitana, campesina, inmigrante, ama de casa, maltratada u objeto de violencia (algunos ejemplos son “Tortilla a la española” de 1999; “La noche 1002” o “De sol a sol” de 2001). Observando el conjunto de su trabajo, se puede afirmar que emplea el cuerpo como un medio para expresar su crítica frente a las asimetrías de género que actualmente permanecen en la estructura social, y el conflicto que produce la difícil convivencia entre modernidad y tradición en la construcción de las identidades de género.

Desde otra perspectiva, y con recursos estilísticos distintos, aborda el cuerpo María A.A., *body-artista* y *performer*. Este, casi siempre desnudo¹³, es el principal instrumento para el desarrollo de su trabajo, centrado en gran parte en torno a la identidad en sus elementos estructurantes: identidad de género, socio-profesional y étnica.

Los primeros dos aspectos son percibidos como indivisibles por María Alvarado que, de modo circular, ata su condición de mujer a su vocación de artista, a su vez marcada por su identidad de género. En la primera *performance* que realiza, “Muda de artista” (2001), en la cual se desprende de una capa de látex (símbolo de la piel común) para quedarse con su piel nueva de mujer y artista, explicita esta toma de conciencia identitaria. En una acción posterior (“Los artistas”, 2003), vuelve a hacer hincapié en su identidad profesional, y reivindica el lugar del gremio dentro del tejido social¹⁴. Su última *performance*, “Alfombra roja” (2009) incide nuevamente en esta cuestión, con un tono más crítico hacia las políticas de las instituciones culturales y la infravaloración de la figura del creador. Bajando de un paso de palio, María A. A. con actitud de sumisión va tiñendo de rojo (la sangre o esencia del artista) la alfombra, por donde pasan las autoridades, que se benefician del trabajo de los artistas sin atribuirles un digno reconocimiento.

Finalmente, el aspecto de la identidad étnica sobresale en la *performance* “Naranjas amargas” (2008), donde aún identificándose como sevillana (con su traje de faralaes), manifiesta un conflicto con su cultura de procedencia, conservadora, de la que se siente rechazada pero al mismo tiempo es parte¹⁵.

En estrecha relación con el aspecto identitario se encuentra el tema de la “huella”, o marca que deja la experiencia en el individuo y que contribuye a hacer que cada cual sea quien realmente es. Trata el cuerpo como el lugar donde se visibilizan tales experiencias. Así, con la *performance* “La huella que dejaste en mí” (2006) quiere tratar simbólicamente el impacto de las experiencias exteriores al sujeto, su aspecto visible (plasmado en las huellas dactilares que los asistentes dejan sobre su piel). Por otra parte, en la acción “Vestido de besos” (2004), habla de las experiencias interiores; pide al público que plasme a través de besos el recuerdo de afectos especiales, gestos de cariño dados o recibidos, deseados o nunca expresados, y los reporte sobre su cuerpo.

12 Se trata siempre de *performances* cargadas de fuerte ironía y humor satírico, y enfocadas hacia la escenificación casi paródica de algunos tópicos de la cultura andaluza. Algunos ejemplos pueden ser “Musical dancing spanish dolls” de 2001; “Bailaré sobre tu tumba” o “Te quiero José”, de 2004.

13 María A. A. utiliza el desnudo para maximizar el poder expresivo del cuerpo. En un texto crítico sobre su obra, Fernando Millán destacaba el empleo de “su propio cuerpo como soporte para un discurso conceptual casi siempre a través del desnudo”, especificando que “el desnudo femenino es un punto de contraste a través del cual la cultura se delata. Los cambios en la valoración del desnudo en el arte producidos desde los años sesenta han cambiado el sentido a toda la historia contemporánea” (Millán, 2005: 13).

14 Mediante un juego de unión de puntos, en el cual involucra al público, recompone la frase “Aviso -los artistas- soy multitud”. Es una reacción a la escasa consideración que reciben los artistas en la sociedad en que vive: “somos los motores del cambio [...] y lo sufrimos en nuestra propia carne, porque somos unos incomprendidos” (entrevista realizada el 04/09/2009).

15 En la acción, María A. A. pisa zapateando un suelo de naranjas amargas –símbolo de una Sevilla efímera, ya que perfuman y embellecen, pero que no ofrecen ninguna utilidad-, mientras el olor invade todo el espacio.



Figura 2 “Desventadas” Pilar Albarracín.

La significación que María A. A. atribuye al cuerpo sobresale claramente de la observación atenta de su trayectoria, pero puede ser bien resumida por su propia cita “Mi cuerpo soy yo. [...] Para mí, mi cuerpo es tan retrato como mi cara”¹⁶. Así, el cuerpo es el narrador de la experiencia identitaria del sujeto, y la herramienta para su expresión.

Dentro del *continuum* cuyos extremos se han ejemplificado a través de la obra de Pilar Albarracín y María Alvarado, se articulan una multiplicidad de propuestas que asignan al cuerpo otros matices de significado. Son particularmente relevantes las de Carmen Sigler y Angela Lergo.

Carmen Sigler emplea el desnudo en muy contadas ocasiones y como exigencia de la escena representada, más que como recurso expresivo al modo de María Alvarado; a su vez, la puesta en escena es menos teatral que en la obra de Pilar Albarracín. Para ella el cuerpo es símbolo de la mujer; por su trámite se expresa el aspecto interior del sujeto, sus preocupaciones, sus problemas y sus dudas.

Un tema recurrente en su obra es el paso del tiempo en el cuerpo y la idea de que su envejecimiento puede constituir la devaluación o la anulación del sujeto femenino (en el vídeo “Tiempo”, de 1996, transmite la idea de que al agotarse el período de la fertilidad, simbolizado por la sangre, la mujer deviene invisible). Debido a ello, se esfuerza por mantenerse joven (por lo menos en el físico) y ajustarse a los cánones corporales socialmente deseados (delgadez y belleza); de este modo, el cuerpo se convierte en un lugar de sacrificio y penitencia (hablan de ello los vídeos “Des-medidas”, 1998, “Primavera” y “El sueño es el esplendor”, 2001).

¹⁶ Entrevista realizada 04/09/2009.

En otro grupo de obras trata la búsqueda de la identidad (de género, especialmente): en “Brûlant d’amours sans objet” (2000) indica la adolescencia como época de construcción de las identidades de género y búsqueda de una identidad propia, mientras que en “Yo soy ella, yo soy él” (1999) reflexiona en torno a los conceptos de masculinidad y feminidad, que no quedan circunscritos al sexo biológico.

En obras más recientes, el cuerpo (propio) sigue siendo la pantalla de las inquietudes internas: el cuestionamiento a las exigencias sociales hacia una mujer cuando es madre (“De lo imposible a lo posible”, 2006) o la relación entre el papel de artista y la vida cotidiana, junto con la renegación de ciertos aspectos del mundo del arte (“Eflimero como la vida” y “Quisiera yo renegar” de 2008).

El cuerpo actúa como soporte para la obra de arte y como el principal medio expresivo y narrador también en el trabajo de Ángela Lergo: acciones¹⁷ y, especialmente, esculturas. En las últimas está presente el tema de la identidad y de la dicotomía entre esencia y apariencia, lo cual resulta en la presentación de figuras sexualmente poco definidas. Están siempre hundidas en un elemento líquido (o que le simula), el cual permite intuir el género pero que no da lugar a certidumbres.

Otro tipo de propuesta la avanza Paka Antunez: desde una aproximación al arte como terapia y acto de psicomagia¹⁸, emplea el cuerpo como el instrumento principal para una acción artística de sanación.

Paka Antunez hace hincapié en los papeles socialmente asignados a la mujer desde una perspectiva androcéntrica, como madre, como virgen y como prostituta, para romper dichos clichés y llegar a una visión orgánica del sujeto femenino, donde se unen sexualidad y amor, luces y sombras, deseo carnal y maternidad. La videoinstalación “Visión” (2003) es un ejemplo contundente¹⁹, así como la performance “Etiquetas”, donde ellas se va despojando de las definiciones estereotipadas asociadas a la feminidad a partir de valoraciones acuñadas por un modelo patriarcal.

En la serie de fotografías “Mi parte femenina y mi parte masculina se aman” y “El ying y el yang están dentro” (2006) el acto de psicomagia consiste en armonizar los aspectos femeninos y masculinos que cada uno lleva dentro de sí. En dichas obras, la búsqueda de la plenitud como sujeto es indisoluble de la crítica a los modelos normativos de feminidad y masculinidad y del énfasis en la construcción cultural de ambos conceptos.

Finalmente, “La Zorra” (2008) (Fig. 3) sugiere múltiples lecturas a partir del cambio semántico en un sustantivo del masculino al femenino, y del juego de valoraciones contrarias que ese cambio encierra: el héroe se feminiza y la mujer se apropia de su astucia característica, así como de su afán de justicia y de la legitimación de la lucha por la defensa de unos ideales, de su identidad como mujer y de su trabajo.

Una aproximación al cuerpo femenino distinta de las propuestas anteriores, pero también distante de las representaciones “clásicas”, la ofrece el pintor hiperrealista Juan Bautista Nieto.

17 Particularmente sugerentes son las *performances* “Ahora tenemos lo suficiente para dar dos veces la vuelta aérea al mundo” (2002), “Madre” (2003) y “Tiempo de destruir y tiempo de construir” (2006).

18 Desde esta perspectiva, la creación de la obra constituye un acto de sanación o purificación, ya que permite tomar conciencia de las distintas partes del sí (*self*) y entender el sujeto desde su interior, como a un todo orgánico donde conviven facetas distintas. Paka Antunez se apoya en su creación artística a prácticas chamánicas, en las que se inició en 2002.

19 Se trata de una instalación donde se puede ver el cuerpo femenino separado en dos partes: en la superior lleva un sujetador de plumas como símbolo de la “Blanca paloma” (Virgen y madre), mientras que la parte inferior lleva un taparrabo de cuchillas de afeitar; en el medio se observa el fragmento de una película (*Romance X*, de Catherine Breillat) donde escenas crudas de sexos se alternan con otras relacionadas con la maternidad.



Figura 3 “La Zorra”. Paka Antunez.

La mujer es el punto focal de su trabajo, aunque J. B. Nieto desvela un cambio significativo desde los desnudos iniciales (“Preludio de un beso”, 1998 o “María José sentada”, 2000) a las creaciones más recientes (“Llamada en espera”, 2007 o “Mujer desconocida”, 2009). En las últimas propone una mujer actual, a través de la ropa que lleva, de los elementos que la acompañan (maleta, teléfono móvil, etc.), de sus expresiones y actitudes (ocupada en sus pensamientos, autónoma). Es decir, propone una mujer que lleva en sí el rastro del cambio de su papel en lo social, lo laboral y lo personal, sin renunciar al aspecto poético de la representación: “Me preocupo de que haya cierta correspondencia y linealidad con lo que puede ser una mujer hoy. [...] He intentado que guarde una armonía con la mujer que yo entiendo que existe hoy en la calle. [...] Si ese cuadro lo vieses dentro de 300 años, deben entender y adivinar en poco como era la mujer que a mí me rodeó en ese momento”²⁰. Una mujer muy diferente, explica, de la de hace veinte años (aunque le resulta más difícil concretar en qué se materializan dichos cambios).

Cuerpo de hombre

Las reflexiones expuestas en torno al sujeto femenino apenas encuentran correspondencia en la figura masculina, no obstante el carácter relacional del género sugiere la existencia de un vínculo entre ambas representaciones. Así, en el arte contemporáneo andaluz es difícil encontrar un discurso crítico amplio en torno al hombre.

Una aproximación indirecta a esta cuestión se puede encontrar en la obra pictórica más reciente (2007 y 2008) de Antonio Sosa, donde la figura masculina, frecuentemente representada mediante una acentuación del elemento fálico, está ampliamente presente y comparte el protagonismo con la femenina. El subconsciente y la experiencia onírica constituyen una fuente de inspiración en su trabajo, y se delatan a través del empleo de numerosos elementos simbólicos (agua, serpientes, cruces, caballos, etc.).

Merece particular atención la serie de cuatro cuadros “Des-nudos” (2008), donde el hombre -punto de partida para la creación- se va progresivamente transformando para acabar en una imagen de mujer. El primero, doblemente presente en el dibujo inicial como ser sexuado y como su propia sombra, se esfuma en el segundo cuadro perdiendo sus rasgos viriles más evidentes, hasta generar tras él un cuerpo femenino, yacente. El proceso termina en el cuarto dibujo, donde el varón desaparece para dejar lugar a una mujer, cubierta por una cortina de ADN.

La interpretación que aporta el mismo artista se aleja del más obvio paralelismo con el mito bíblico de la creación de Eva de la costilla de Adán (con las relativas connotaciones simbólicas de dependencia y sometimiento) y refiere a la presencia de la parte femenina en el hombre (“el único planteamiento que debería hacer un artista ahora mismo, para mí el más válido, es el reconocimiento de lo femenino en lo masculino. [...] Lo que me gusta es la realización de lo femenino desde el hombre-hombre”)²¹. Antonio Sosa parece indicar una metamorfosis interna al hombre y, con ello, sugiere una revisión de la noción de masculinidad heteronormativa. Plantea la presencia de aspectos femeninos en el varón heterosexual (lo que indica como “hombre-hombre”), poniendo en discusión la noción de masculinidad dominante en la cultura andaluza. Un discurso similar, aunque desde una posición opuesta y con distinto enfoque, al que articula Paka Antunez.

Desde una perspectiva distinta y mediante el empleo de otra forma artística, la masculinidad normativa es objeto de crítica en el trabajo de Iván Tovar. En una serie titulada “El hombre perfecto” (2008) opera una revisión cargada de ironía y sentido del humor acerca de los estereotipos asociados a la figura del varón y reforzados por la publicidad, la industria del *wellness*, el *fitness* y la cosmética. El “hombre perfecto” de Ivan Tovar es un muñeco

20 Entrevista realizada en Sevilla, el 13/04/2009.

21 Entrevista realizada el 24/03/2009.



Figura 4 “El hombre perfecto”, Iván Tovar.

musculoso, fuerte, fálico en su estructura, que puede asumir diferentes papeles y matices caracteriales: están los modelos “Standard”, “Amigo”, “Muy macho” y “Artista” (Fig. 4). El hombre perfecto “Standard”, además que los atributos físicos especificados, incluye sentido común, amor, dedicación y compromiso, y es “perfecto para la mujer”. El “Amigo” está dotado de atención, disponibilidad y compromiso, aunque su sinceridad es limitada; el “Muy macho” tiene independencia, sexo, ego-plus y extra de testosterona; finalmente, el “Artista” se caracteriza por la originalidad, la creatividad, el apoyo incondicional de galeristas, críticos y comisarios, la proyección internacional y catálogos de lujo. Se trata, según el autor, de los estereotipos de hombre difundido por los medios de comunicación como de gusto universal: “Tienes que ser un tío formado físicamente muy bien, con una serie de valores de independencia y autosuficiencia muy fuertes, una persona que está muy por encima de todo. El cuerpo tiene que estar muy por encima de muchas cosas”²².

²² Entrevista realizada el 17/09/2009.

La defensa de una masculinidad diferente de la hegemónica se encuentra también en la obra de Jesús Micó, que articula su crítica a partir de una revisión de la noción de cuerpo. Según el fotógrafo gaditano el cuerpo es lo que mejor ofrece el punto de vista “sobre el mundo y la vida”, porque “por el cuerpo pasa todo”. La representación del cuerpo humano permite poner a flor de piel las apreciaciones sobre la identidad personal, la biografía, la carnalidad, el deseo, el sexo, la salud, la enfermedad, la vida, la muerte, lo masculino y lo femenino. Se configura como un “área de debate” en revisión por el pensamiento científico y artístico contemporáneo: “lo que antes era masculino y femenino, anormal o normal, está siendo reconsiderado”.

Así, en la serie “Natura Hominis: Taxonomías. 1990-1997” trabaja sobre la democratización del cuerpo; su objetivo es “otorgar dignidad estética a todo tipo de anatomías y a partes de la anatomía a las que en principio no les correspondía, como los genitales, los glúteos, cualquier parte del cuerpo llena de marcas, con las marcas que imprime la biografía en la piel”²³. Fotografía cuerpos lejanos de los preferidos por la publicidad y los *media* en función especialmente del placer visual masculino heterosexual.

En la serie siguiente, “Natura Hominis: Escenarios. 1997-2009”, en oposición a las representaciones de la masculinidad homosexual todavía supeditada al discurso heteronormativo dominante y al retrato heroizante e hiper-masculino del cuerpo gay, Jesús Micó plantea cuerpos más empáticos con la realidad del observador. Son cuerpos que huyen de la “masculinidad mítica” y que a través de las actitudes, las miradas y las expresiones invitan a entrar en el mundo interior de fragilidades y fuerzas del sujeto.

También la fotógrafa Lourdes Cabrera emplea el cuerpo para retratar “paisajes interiores”, o “estados del alma”. La joven cordobesa retrata cuerpos delicados y endebles para hablar de la vulnerabilidad del sujeto, los miedos, los deseos y las tensiones interiores que afectan al hombre contemporáneo, al igual que a la mujer. Sus sujetos varones suelen ser jóvenes, de aspecto frágil, piel muy blanca y vulnerables, y asumen rasgos que la artista define como “bastante femeninos” con respecto a los estereotipos dominantes (ejemplos: las series “Coke”, “Daniel” o “Tibaut” de 2008).

Esta convergencia entre cuerpos masculinos y femeninos sobresale también, con cierta evidencia, en la obra del pintor sevillano Salustiano, cuyos modelos son frecuentemente fronterizos (Fig. 5): “los hombres son más dulces, las mujeres tienen carácter fuerte”, y específica, “igual que los hombres no son muy masculinos, las mujeres no son muy femeninas”²⁴. El cuerpo, en el trabajo de este artista, quiere ser el trámite hacia la esfera de las emociones y el ámbito de lo intangible: eso desplaza a un plano secundario el aspecto sexual.

Finalmente, el cuerpo masculino se constituye como la herramienta *sine qua non* para la labor artística de otros destacados creadores andaluces en el campo del arte de acción: en particular Rubén Barroso, Jesús Algovi y Paco Lara. Ellos desarrollan a menudo trabajos autorreferenciales a partir de su experiencia personal, aunque sobre aspectos que interesan al conjunto de la sociedad.

Así, Rubén Barroso, mediante el uso de la ironía, el absurdo y el humor, lleva la cotidianidad al ámbito de la acción tratando, por ejemplo, el problema de la vivienda, o articulando discursos provocativos sobre cuestiones actuales que suscitan sucesivamente el debate con el público (“Variaciones andaluzas”). Paco Lara habla del paso del tiempo, la transformación de las cosas y los conflictos personales internos (incapacidad de expresarse, necesidad de autoconocimiento, etc.). Jesús Algovi también articula un discurso crítico hacia la sociedad de consumo, la manipulación de las informaciones, la mercantilización del

23 Entrevista realizada el 05/10/2009. Las citas siguientes refieren a la misma entrevista.

24 Entrevista realizada el 24/07/2009. Algunos ejemplos se pueden ver en las series: “Hunter”, “Winter”, “Red”, “¿Me quieres?” o “Verkündigung”.



Figura 5 Fig. 5 “Sin Título”, Salustiano.

arte y la situación de ese mercado, pero también habla de la identidad del sujeto como parte del sistema social y de su angustia al verse parte de un sistema que rechaza.

A partir de la idea de arte como comunicación, estos artistas tratan de asuntos relacionados con sus experiencias de vida. Al igual que sus compañeras, mediante el cuerpo hablan de sus vivencias, pero a diferencia de ellas, que refieren a sus experiencias biográficas como mujeres, ellos lo hacen como hombres, en el sentido amplio de “ciudadanos” (no de varones). Así, mientras que los trabajos de las artistas acaban impactando en colectivos específicos y limitados, las actuaciones de los segundos tratan de temas que se consideran “universales” o de interés más extendido, aspirando a alcanzar, potencialmente, todos los grupos sociales.

V. Consideraciones Finales sobre la Representación del Cuerpo en el Arte Contemporáneo Andaluz

El análisis presentado de un fragmento de la producción artística andaluza contemporánea permite destacar el carácter del cuerpo, femenino y masculino, como soporte valioso

para la obra de arte y como medio expresivo y de acción poderoso, por parte de creadores de ambos sexos.

El recorrido realizado ha permitido observar que las modificaciones en la representación del cuerpo están relacionadas con una puesta en discusión de los significados tradicionales asociados en primer lugar a la feminidad y posteriormente a la masculinidad.

Es significativo que en un contexto en el cual la imagen corporal reviste un peso elevado en la definición de las identidades de género, el arte contemporáneo empiece a articular una crítica no solamente hacia la noción, ya ampliamente revisitada, de feminidad, sino también hacia la masculinidad en su forma heteronormativa dominante. Hay que destacar que en Andalucía esto se desarrolla todavía de forma embrional y con cierto retraso con respecto a la escena internacional.

De este modo, en una sociedad en la cual se celebra un cuerpo “entrenado” y “planificado”, sometido al control estético aún más que médico, en el marco de dinámicas del poder, la creación artística propone cuerpos imperfectos, desafiantes, vulnerables o rebeldes. Emplea el cuerpo para ir más allá de la materialidad física del sujeto y llevar a flote las inquietudes interiores, el mundo de deseos, sentimientos y aspiraciones, así como los conflictos a que se enfrenta el individuo como parte de una sociedad. Son cuerpos que actúan como expresión simbólica de las identidades del un sujeto, en particular de la identidad de género, y de sus múltiples vivencias.

Si se mantiene la idea, expresada en principio, que las imágenes artísticas conducen, a través del plano simbólico los valores, significados o conflictos presentes en una sociedad, y que también poseen cierta capacidad de actuar sobre ella, entonces los cambios que se observan en las representaciones del cuerpo sexuado pueden indicar la voluntad de una desestabilización de las masculinidades y feminidades hegemónicas, y apuntar hacia una mayor plasticidad del género.

No obstante ello, es importante observar como estas expresiones distantes de la norma, lejos de interpretarse como el principio de un camino ágil hacia la modificación de las culturas de género, más bien indican la presencia permanente de resistencias y presiones sociales en dirección contraria.

Bibliografía

- BALSAMO, Anne Marie
1996 *Technologies of the gendered body: reading cyborg women*. Durham: Duke University Press.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John
1992 *Ethnography and the historical imagination*. Boulder: Westview Press.
- COMBI, Mariella
2000 *Corpo e tecnologia*. Roma: Meltemi.
- DYER, Richard
1992 “Don’t look now: the male pin-up”, en VV. AA. *The sexual subject. A screen reader in sexuality*. Londres: Routledge.
- FOUCAULT, Michel
1995 *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Vol. 1. Madrid: Siglo XXI. (Orig. 1975)
- GELL, Alfred
1993 *Wrapping in images: tattooing in Polynesia*. Oxford: Clarendon.
1998 *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon.
- LE BRETON, David
1995 *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión. (Orig.

- 1990)
- 2007 *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LÉVI STRAUSS, Claude
1963 *Structural anthropology*. New York: Basic Books.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús
2005 *El desaliento del guerrero*. Murcia: CendeaC.
- MÉNDEZ, Lourdes
2003 *La antropología ante las artes plásticas*. Madrid: CIS , Siglo XXI.
- MILLÁN, Fernando
2005 “La piel efímera”, en *Revista MU*, 31: 13.
- REISCHER, Erica; KOO, Kathryn
2004 “The body beautiful: symbolism and agency in the social World”, en *Annual Review of Anthropology*, 33: 297-317.
- SEIDLER, Victor
2000 *La sinrazón masculina. Masculinidad y teoría social*. Barcelona: Paidós.
- WEEKS, Jeffrey
2002 “¿Héroes caídos? Todo sobre los hombres”, en Cortés, José Miguel. *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. 132-195. Castellón: Espai d’Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

