

## LOS “CUERPOS” DEL ARTE DE LA POSMODERNIDAD

ANNA MARIA GUASCH

@Publicado en *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2004, pp. 59-77.

En la posmodernidad el recorrido artístico por el cuerpo tiene todavía bastante de antropomórfico, de orgánico, de referencial, de natural, en línea directa con las prácticas de body art de los años setenta, pero sobretodo es un cuerpo que ahonda en el doble y casi siempre contradictorio terreno del simulacro, de lo artificial, de lo posorgánico, de lo tecnológico, por un lado, y de lo abyecto y traumático, por otro. Un cuerpo que a causa de la proliferación de las teorías de la subjetividad (de Goethe a Nietzsche, de Freud a Lacan y en especial de Deleuze y Guattari) o de lo que conoce como “multiculturalismo en los modos de construir la subjetividad”, se convierte en epicentro de numerosas actividades artísticas algunas relacionadas con el deseo, otras con la ideología, la identidad sexual, el género, la escritura, la tecnología. Un cuerpo como tema y significante, como envoltura de la conciencia, como desarrollo de la identidad, como testigo, en suma, de los límites entre el “yo” y el “mundo”.

En este sentido el cuerpo se puede entender como un *site*, un lugar nada neutral, ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas que nos llevan a hablar, por un lado, de la experiencia individual del cuerpo (la esfera de la experiencia individual), pero también de un cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como un espectáculo, en suma de un cuerpo político abierto a la esfera pública de la experiencia. El cuerpo humano como un campo metodológico cuya experimentación debe ser considerada como la verdadera estética del arte del fin de siglo.

Ya en 1993 Rosalind Krauss en su estudio monográfico sobre Cindy Sherman indicó el camino a seguir: de la mano de Sherman y de sus períodos creativos adentrarnos en una gran diversidad de teorías, desde el

psicoanálisis de Lacan , el feminismo de Mulvey, la abyección de Kristeva, el simulacro de Baudrillard o la “muerte del autor” de Barthes, teorías que hablan del paso del universo de los simulacros (una nueva forma de ilusionismo que cubre lo real con superficies de simulacro) del posmodernismo posestructuralista al retorno de lo real y lo traumático basado en un ataque a la verticalidad sublimada de las imágenes de arte tradicionales.

### **El cuerpo y la simulación**

En el discurso de la simulación el autor como “creador” aurático de obras de significados únicos y teleológicos ya no es importante, diría R. Barthes en su texto de 1968 “La muerte del autor”. Lo que cuenta es el texto o la obra, concebida como un espacio multidimensional, donde una serie de manifestaciones, ninguna de ellas inédita, se combinan y entrelazan . Un texto el significado del cual siempre acabará en manos del lector/espectador. El nacimiento del lector a costas del autor.

Además, lo que el artista busca no es tanto representar, presentar, o reproducir la realidad sino simularla, en una especie de re-duplicación de la misma. Como afirma Baudrillard, siguiendo hasta cierto punto las teorías del crítico cultural Marshall McLuhan y de su conocido dictum “el medio es el mensaje”, en la simulación lo que cuentan son las apariencias , como el objeto pierde su función y de él sólo interesa su imagen. Apariencias son las que encontramos en las obras de finales de los años setenta de Cindy Sherman, en concreto en sus *Untitled Film Still* (Fotogramas sin título ) en las que profundiza en la idea del estereotipo como forma de simulacro. En estas fotografías de pequeño formato y en blanco y negro a Sherman no le interesa la mujer en sí misma sino reflejar una variedad de estereotipos femeninos que plantean el rol de la mujer en la sociedad (la ingenua, la provocadora sexual, la intelectual, la sumisa, la ama de casa, la abandonada etc.). Apropriadose de los escenarios y del estilo de los filmes serie B de los años 50-60, se ofrecen imágenes de cómo la mujer aparece en el cine, la publicidad, la literatura, la pornografía pero sobretudo cómo estas imágenes, siempre en soporte fotográfico, son vistas por una mirada

masculina o, dicho en otras palabras, las condiciones cómo la mujer es vista por la cultura patriarcal. Este concepto lacaniano de "imágenes para ser vistas" reaparece en nuevas series, *Centerfolds*, ( Páginas centrales , 1981) y *Fashion* (Moda, 1983-84), en las que, al contrario de las revistas "porno" (*Playboy*), Sherman ofrece imágenes nada eróticas: primeros planos de mujeres vulgares, "feas", golpeadas, llorando y expuestas a una cierta situación de "voyeurismo".

Junto a Sherman habría que señalar el trabajo de Charles Ray y Robert Gober, el primero más cercano a un arte apropiativo y simulacionista desprovisto de expresión y el segundo con unas obras en las que su apariencia de cotidianeidad se transforma en una iconografía de la experiencia humana y psicológica. Charles Ray, tras un período de esculturas performativas con situaciones activadas por su propio cuerpo ( con una madera el artista se adhiere a la pared en una situación de precario equilibrio) se apropia de maniqués comerciales estándares y a partir de ellos esculpe su psique. *En Male Mannequin* ( Maniquí masculino,1990) Ray presenta un maniquí genérico con un facsímil o doble de sus genitales, mientras que en la multifigura *Oh Charley, Charley, Charley* (1992) el original ya no es un maniquí sino el cuerpo del artista, su doble del que realiza ocho moldes de yeso distintos con el fin de confrontar la idea de serialidad minimalista y sexualidad masturbatoria.

La geografía corporal es también abordada de forma explícita por Robert Gober tanto en sus fregaderos y urinarios de los años ochenta entendidos como objetos antropomórficos en los que unía la estrategia del ready made y del minimalismo como en sus obras de los años noventa, ejemplos de activismo social. Las imágenes del cuerpo fragmentado (torsos andróginos, torsos colocados boca abajo, piernas moldeadas en yeso y cera con pelos naturales incorporados) situados en el suelo o colgados en perpendicular a los muros, hay que entenderlos como aportaciones de un arte activista basado en una relación política entre sexo y la muerte , un activismo solidario con las minorías marginadas socialmente por cuestiones de género.

## **El cuerpo y lo posthumano**

En la posmodernidad, y al socaire de una sociedad rehén de la industria de la informática, de las nuevas tecnologías, del consumo y de la genética, aparecen nuevos acercamientos al cuerpo que lo consideran como sostén de lo falso, de lo artificial y lo simulado más allá del ilusionismo vinculado al discurso clásico de la representación. Partiendo del supuesto de que la construcción del yo es más conceptual que natural y de que el organismo humano, al margen de la evolución darwiniana, puede construirse con la ayuda de medios informáticos y cirugía estético-plástica, algunas prácticas corporales de principios de los años noventa apuntaron hacia un nuevo modelo de individuo "posthumano". Un modelo que ya nada tenía que ver con el modelo freudiano de individuo psicológico que une cada individuo a su pasado y a su código genético heredado (experiencias de la niñez y del entorno familiar) en favor de una nueva y previsible especie fruto de la biotecnología: "La generación de nuestros hijos- afirmó J. Deitch en el catálogo de la exposición *Posthuman-* podría ser la última generación de puros humanos".

En medio del paisaje tecnológico de finales del siglo XX, el individuo ya no se definía a sí mismo en términos esencialistas o individualistas, sino más bien con la personalidad *otaku*, palabra japonesa que designa el concepto de persona como información. Así, según Deitch si el período moderno está caracterizado por el descubrimiento del yo, y el posmoderno por la desintegración del mismo, quizás el período "poshumano" lo estará por su reconstrucción, una reconstrucción en la que nada ni nadie podrán ser demasiado artificiales.

Artistas como Yasumasa Morimura, Jeff Koons, Martin Kippenberger, Sylvie Fleury, Thomas Ruff, Mathew Barney o Kodai Nakahara en sus fotografías, pinturas, esculturas e instalaciones centradas en torno a experiencias corporales se apropian de referentes ya existentes y muy conocidos (maniqués en Ray y Kippenberger, fotografías de identidad en Ruff, retratos asociados al poder en Koons) para a partir de ellos y a través del procedimiento de la alegoría (que la modernidad había considerado una aberración y que Craig Owens reivindica en su artículo "The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Posmodernism") proyectar conceptos e ideas abstractas y en general nuevos significados y mensajes, la mayoría de carácter crítico y social.

Tal como afirma Jeffrey Deitch en la mencionada exposición *Posthuman* : “El proceso de construcción de uno mismo tiene que ser radicalmente distinto a cómo lo fue a principios del siglo XX en Viena. La búsqueda de la absoluta verdad individual ha sido sustituida por nuevas alternativas. Mucha gente no dispone de perspectiva ni de pasado ni de futuro. Sólo de presente. Desvindicados de las tradicionales historias de familia, la gente es propensa a conectar su identidad con el presente. Pocos sienten la necesidad de interpretarse o descubrirse psicológicamente a sí mismos. La propia identidad cada vez depende más de cómo uno se siente percibido por los otros. El mundo se ha convertido en un espejo”.

Una de las más destacadas representantes de este mundo de lo posthumano es Orlan que busca un nuevo concepto de la personalidad cercano a un organismo cibernético mezcla de tecnología y humanidad. En 1990 la artista convierte distintos quirófanos médicos en “estudios de artista” en los que se somete a una serie de operaciones de cirugía paraestética para reconfigurar su físico pero también su personalidad y/o subjetividad. Orlan, que se autodefine como la primera “transexual mujer a mujer” (“una imagen atrapada en el cuerpo de una mujer”) plantea en sus operaciones, como en *Omnipresence* (Omnipresencia, 1993) una alteración de su propia identidad ( una composición de fragmentos corporales de Botticelli, de Leonardo, de Boucher) con una nueva creación alejada, extraña a su cuerpo original (el síndrome del cuerpo *dismórfico*). En el caso de *Omnipresence* se produce también una renovada comunicación entre artista y público. Distintas galerías de ciudades de Europa y América conectadas vía satélite con el quirófano de Nueva York en el que se desarrollaba la acción recibían las imágenes de la intervención quirúrgica y el público podía incluso enviar sus opiniones vía fax o Internet.

El hecho de abrir el cuerpo a la tecnología y a la información digital (la artista define su obra como una lucha entre lo innato, lo inexorable, el DNA y Dios) fue también compartido por Stelious Arcadiou, Sterlac un artista que utiliza material médico y robótico así como distintos mecanismos de realidad virtual para en sus performances explorar la búsqueda del cuerpo cyborg, a medio camino entre el hombre y la máquina. Así, si en obras como *The Third Hand* (La tercera mano, 1981-1994) y *Virtual Arm Project* (Proyecto de brazo virtual, 1991) el artista incorpora sofisticados mecanismos electrónicos y prótesis al cuerpo

humano, en un segundo grupo de obras diseña un cibercuerpo (un objeto de ingeniería) con electrodos y antenas que amplifican su capacidad y presencia en lugares. En *Fractal Flesh-Split Body: Voltage-In/Voltage Out* ( Carne fractal-Cuerpo dividido. Alto/bajo voltaje 1995) el artista – el primer hombre teledirigido de la historia- se conectó a sus sistema de simulación muscular controlado por ordenador que permitía el acceso directo en tiempo real a su sistema muscular por parte de internautas emplazados en las ciudades de París, Helsinki y Amsterdam.

En el caso de Matthew Barney también el interés central de su obra lo constituye el cuerpo humano, su estructura, sus límites y transformaciones, como las que sufre el atleta en el ejercicio físico o las modelos a través de dietas, maquillaje o cirugía, asociado todo ello a una sexualidad a medio camino entre lo masculino y lo femenino, lo biológico y lo mecánico. El empleo de prótesis y la aplicación de maquillaje transforma al artista en diversos personajes andróginos, mitológicos (fauno, sátiro) que son los protagonistas de sus video-performances , nunca realizadas directamente frente al público sino ante una cámara de vídeo que registra la acción para luego ser presentada en la galería mediante fotografías y esculturas. Los estudios de medicina del artista y la actividad atlética ayudan a explicar ciertos componentes de su obra, a mitad de camino entre la genética, la biología y la psicología. Entre 1994 y 1997 desarrolla la serie de cinco cortometrajes *Cremaster* (Cremáster) , en alusión al músculo que permite aumentar y reducir los testículos, en los que aborda la cuestión del cuerpo y su potencialidad en un vídeo de 60 minutos de duración, un libro de fotografías –versión impresa del video-, esculturas e instalaciones.

### **El cuerpo y lo abyecto**

Si bien la manipulación genética puede crear cuerpos externamente perfectos, no obstante los instintos y las neurosis internas unidas a un proceso de desublimación y desfetichización pueden situarse en el origen de una serie de practicas corporales que reflejan el impacto traumático de la realidad, una realidad que se aparece ahora sin velos encubridores, sin maquillajes protectores, sin imágenes-pantalla.

Si bien uno de los más directos antecedentes de este encuentro traumático con la realidad en el ámbito de las artes plásticas es el pintor británico Francis Bacon un artista que a partir de una multiplicidad de fuentes que incluyen desde la tragedia griega hasta T.S. Eliot o Eisenstein, inmortalizó con la imagen de una distorsionada mueca los horrores del siglo XX, los verdaderos inspiradores para artistas y críticos de los años noventa fueron una serie de pensadores franceses: Georges Bataille, Jacques Lacan y Julia Kristeva

Georges Bataille, al que Breton en el marco del Segundo Manifiesto Surrealista (1929), origen de la escisión del surrealismo, culpaba de interesarse sólo por lo vil, lo desesperanzador, lo corrompido, por preferir el "juego lúgubre" al azar desarrolló en el periódico *Documents* (1929-30) sus ideas sobre lo informe, sus descripciones sobre los procesos de degradación fisiológica y material de los cuerpos y sobre lo obscuro –aquello sin escena, sin imagen-pantalla que suponía una clara agresión a lo visual. Bataille, que ya desde principios de la década de los años veinte trabajaba en los márgenes del surrealismo y que fue el líder del grupo de los surrealistas escindidos entre los que se contaban André Masson, Michel Leiris, Antonin Artaud y Raymond Queneau, desarrolló una estrategia destinada a subvertir toda jerarquía, categoría e identidad convencionales y a suministrar modelos de anti-idealismo y anti-humanismo, como el que consideraba el cuerpo, lugar privilegiado dentro de la sociedad burguesa, como el primer objetivo sobre el que proyectar una situación de desorden y caos psicológico, en la definición de un "cuerpo grotesco". Su concepto de "bajo materialismo" desafió los conceptos tradicionales de mente/cuerpo y los tabúes sociales a partir de una investigación en los elementos degradados.

En sus seminarios sobre lo real y sobre la mirada de 1964, Jacques Lacan habla del encuentro traumático con la realidad, que se resiste a lo simbólico. Habla de la mirada (*regard*) en la línea de un Sartre, Merleau-Ponty como opuesta al ojo (*oeil*), como una mancha en el mundo que preexiste al individuo, que lo amenaza y lo hiere. De una mirada que rompe o desgarrá toda pantalla representacional, o simbólica y que oculta la realidad bajo metáforas, artificios, falsas apariencias y recupera la estrategia del *trompe l'oeil* (trampantojo), pero reactualizándola. Sólo

así la mirada dejará de funcionar pasivamente, como ocurría desde el Renacimiento por el ilusionismo geométrico, de la misma manera que dejará también de estar al servicio de lo imaginario y lo simbólico.

También en este telón de fondo teórico habría que citar a Julia Kristeva y a su concepto de abyecto que desarrolla en *Los poderes del horror. Ensayo sobre la abyección* (1972) como lo opuesto a lo sublime, como el efecto "rizoma", que busca su fuerza en lo subterráneo, en lo horizontal y lo material. Lo abyecto como una "condición" (ni sujeto ni objeto) en la que la subjetividad es perturbada, en la que se alteran las relaciones sujeto-sociedad: "Lo abyecto es a la vez psicológico y teológico –sostiene Kristeva- cuando uno peca está en estado de abyección. En mi uso, insisto en el aspecto privativo, "ab-ject" que significa para mí que no es ni sujeto ni objeto". Buscando referentes en escritores que en su obra prefiguran lo abyecto, como Artaud, Proust, Joyce, Bataille, Borges y sobretodo Céline, Kristeva que se considera seguidora del psicoanálisis de Freud y Lacan y de la semiología de Barthes, relaciona a su vez la abyección con el concepto de "otredad" con la subordinación y expulsión. Lo abyecto haría referencia a la fragilidad de nuestros límites, a la distinción espacial entre lo interior y lo exterior, entre lo psicológico y lo antropológico, entre el sujeto y la sociedad, lo cual permitiría confrontar tabúes relacionados con el género y la sexualidad.

Y es desde esta perspectiva que una serie de creadores como Cindy Sherman, Kiki Smith, Paul McCarthy, los cineastas David Lynch y David Cronenberg y literatos como William Burroughs, J.G. Ballard lideran esta revuelta contra las falsas apariencias del universo de los simulacros para evocar "destruictivamente" lo real en sí mismo, más allá de toda sublimación del objeto-mirada. Vuelta a lo real, entendiendo por real aquello que, siguiendo a Hal Foster en su *The Return of the Real*, se acerca a lo "obsceno", a una representación sin escenario, sin ilusionismo, sin velos protectores, y a una subjetividad recuperada y atravesada por residuos simbólicos y presimbólicos que nos lleva directamente a un arte en el que el cuerpo es violado, quebrantado y en el que siguiendo las teorías de Julia Kristeva se impone aquello que "perturba la identidad, el orden, el sistema", así como lo que no respeta las fronteras, las posiciones y los roles convencionales.



En esta línea Paul McCarthy concibe sus acciones que denomina “flux”, consecuencia de procesos “flojos” (*losse processes*) como un campo experimental en el que sondear, desentrañar y atacar el cuerpo cual imagen-pantalla. En estas acciones, materializadas en cibachromes de grandes formatos y en soporte videográfico, el artista cumple unos mismos rituales : se disfraza con máscaras (la máscara como *environment*, como entorno, como una manera de inventar otra identidad), se rodea de elementos de atrezzo (muñecos, pelucas, ropa interior inspirados en los filmes de la serie B y en concreto de los fotogramas comprados en Hollywood Boulevard de la ciudad de Los Angeles) y se cubre de fluidos o sustancias líquidas (salsa de tomate ketchup, mayonesa), materiales que son la firma de sus performances, y a la vez correlatos simbólicos del cuerpo humano: ketchup/sangre menstrual; mayonesa/semen; salchicha/ pene.

En obras como *Sailor's Meat* -Carne de marinero-, *Grandopop* -El abuelo-, *Popeye*, *Bussy Burger* (Hamburguesa mandona, 1991), *Heidi* ( hecha en colaboración con M. Kelley, 1992) o *Moca Man* (1992) McCarthy explora a través de protagonistas que pertenecen al estereotipo del patriarca y son siempre anti-héroes (en ocasiones proceden de dibujos animados de Popeye y en otras se identifican con personajes de Disneylandia) distintos tabúes relacionados con funciones corporales (cambio de sexo), con expresiones de deseos ocultos e incluso con situaciones violentas y traumáticas. De ahí los cuerpos fragmentados, degradados e intoxicados, nunca abiertamente sexualizados, cuerpos que aluden al “sueño americano” y en los que el ketchup es el juicio a la patriarquia americana. Respecto a la máscara y a la creación de una nueva identidad, McCarthy afirmó: “Las máscaras son un environment alrededor de mi cabeza. Mi voz es más fuerte dentro de la máscara. Es también una especie de exageración de mi propio cadáver, los ojos como agujeros. Miro fuera a través de la ventana. También hay la posibilidad de dar la vuelta a la máscara. Las nociones dentro-fuera, anverso-reverso pueden también ser importantes”.

### **Lo abyecto y la desublimación**

Con Mike Kelley se produce un proceso inverso al de Sherman y McCarthy, inverso en las formas y en la visualidad, pero no en el fondo ni en las intenciones. Más que sondear, rastrear, pulsar directamente la herida o

lo visualmente aberrante, Kelley busca representar la "condición" de la abyección y por tanto nos sitúa en un nivel más ambiguo y reflexivo. Así se explicaría los años de formación de Mike Kelley en el CalArts de Los Angeles junto al más "excéntrico" de los profesores, el artista conceptual David Askevold, gracias al cual Kelley desarrolló un pensamiento asociativo, pre-lógico y bastardo e introdujo buenas dosis de exceso en el reductivismo conceptual. De ahí también la creación junto con Tony Oursler y John Miller del grupo musical rock The Poetics, con el que Kelley participó activamente en la música *underground* californiana de los años sesenta y que fue fundamental para su dedicación al arte: "Todo lo que se de la performance, lo aprendí de los conciertos", afirmó el artista.

Interesado también por un cierto surrealismo literario en la línea de Bataille y sus teorías de la obsesión, el deseo y el erotismo que le llevan a buscar lo grotesco y absurdo del mundo, e involucrado con la actitud del adoléscente ("un adoléscente es un adulto disfuncional, y en realidad todo el arte es una realidad disfuncional"), Kelley simbolizaría la generación del "descontento" de finales de los años ochenta y principios de los noventa, una generación que desafía las buenas maneras, que es rebelde con el sistema y pone al descubierto algunos tabúes y tópicos de la moral norteamericana. Una generación que no duda en manifestar una cierta perversión en el sentido de aversión al padre (*père- version*), es decir a la ley paterna, al orden simbólico y a la autoridad.

Un extraordinario ejemplo de desmitificación de la autoridad sustentada por el pensamiento, la cultura y el orden social lo ofrecen dos de sus instalaciones: *Pay for Your Pleasure* (Paga por tu placer, 1988), en la que ridiculiza la noción de genio artístico y la asocia a comportamientos anormales, y la instalación-performance *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile* ( La caverna de Platón, La capilla de Rothko, El perfil de Lincoln, 1985 ) en la que Kelley se apropia de tres significativas figuras históricas: el filósofo Platón, el pintor Rothko y el político Lincoln y con la que pretende además reflejar las contradicciones de la sociedad occidental urbana, de apariencia floreciente y exuberante, pero de existencia imprecisa, frágil y opresiva. .

A partir de 1986 Mike Kelley se aleja de las grandes instituciones como la iglesia, el museo y se concentra en las instituciones "psicológicas" que gobiernan el

yo. Crea así una nueva modalidad de "escultura" no masculina ( la escultura convencional se asociaría con la masculinidad y con lo adulto) consistente en colchas de ganchillo o mantas afganas que deposita sobre el suelo, a modo de nueva versión de la escultura minimalista de Carl Andre , a las que incorpora muñecos de trapo en distintos estadios de deterioro. Tituladas genéricamente *Lumpenprole*, 1991 (lumpen aludiría a los bajos fondos y es una abreviación de lumpenproletariado empleado por primera vez por Marx.), los "lumps" (bultos enigmáticos que no son si no peluches de animales hechos a mano, sucios, viejos) se presentan como fuerzas de invasión que irrumpen en el interior de su "campo horizontal", un tapiz afgano al que dotan de un movimiento oposicional alto/bajo. Como miembro de la generación del descontento, Mike Kelley busca en último término llevar el trauma y el abuso más allá de la psicología individual y proyectar la experiencia en la esfera pública de lo social y lo político.

### **El cuerpo y la cultura de la herida**

Y ello nos lleva a la llamada "cultura de la herida", donde los límites y los intersticios, la herida, entre lo individual y lo social se hacen más porosos y esponjosos. Dicha cultura con singulares precedentes en la literatura: *Red Dragon* de Thomas Harris, *Crimes of Writing* de Susan Stewart, *Serial Killers* de Mark Seltzer y la cinematografía *Pulp Fiction*, de Tarantino cuenta en el campo de las artes plásticas con las aportaciones de artistas inmersos en la "cultura del desasosiego", una cultura que tiende a exaltar, más allá de la belleza, lo que de vil, obscuro y prohibido hay en el cuerpo humano. Entre estos, destaca Andrés Serrano cuyas fotografías emergen en el escenario de la "guerra cultural" anticonservadora con asuntos relativos al género, a la etnicidad y a la orientación sexual. Serrano en una primera serie de obras que titula *Fluids* (Fluidos) se vale de fluidos corporales - sangre, semen, orina, leche- de la misma manera que el pintor se vale de pigmentos (de hecho Serrano nunca se consideró un fotógrafo, sino más un buen pintor que usaba la fotografía). A esta serie pertenecen obras como *Blood Cross*, *Milk Croos* y *Piss Christ* (1985), un crucifijo de plástico de Cristo sumergido en orina ofendió a los ambientes cristianos y ateos y que lo hizo situar en una

estrategia de provocación similar a la llevada a cabo por el fotógrafo Robert Mappelthorpe.

Al contrario que los métodos deconstructivistas de Sherman, Serrano trabaja con fotografías directas en las que la sangre cobra un doble valor: como abstracción natural y como signo subversivo. Para Serrano la sangre, asociada al cuerpo de Cristo y a la menstruación, era un "signo de subversión", y a la vez el color rojo se entendería como un desafío a nuestras visiones fijas de arte y cultura. En series posteriores como *Nomades* (Nómadas, 1990), fotografías de gente sin hogar realizadas en las estaciones de Metro neoyorquino con un estudio portátil y, en especial, *The Morgue Cause of Death* (El depósito de cadáveres, Causa de muerte 1992), valiéndose del gran formato, de un extremo realismo y de la perfección técnica propias de la fotografía publicitaria, el artista busca el impacto en el espectador, abordando temáticas como la imaginería religiosa, la marginación social, los fundamentalismos, el cuerpo, y sus secreciones, el sexo y la muerte.

También Richard Misrach a través de sus series fotográficas *Playboys* y *Dead Animals* fotografías de otras fotografías sobre las que el artista proyecta un disparo de bala, se deleita en una imagen inseparable de una violencia traumática, así como de la imagen mediatizada de esta misma violencia y trauma. Si la historia del arte del siglo XX es- sostiene Misrach, la historia de la representación de la forma humana o animal, el arte de finales del siglo XX debe enfatizar la vulnerabilidad de unos cuerpos que han sido objeto de violencia física, de agresiones sexuales. El fragmento corporal como una metáfora de las agresiones psicológicas, sociales, políticas y físicas sobre lo individual. Por su parte John Miller ilustraría el caso de artista que trabaja en los límites que separan la moral individual de la colectiva y que busca un cierto impacto político al responder con sus obras transgresoras al exceso consumista de la generación "yuppie" de los ochenta. Sus obras, amontonamientos de sustitutos de "heces" (en la línea de *merde d'artista* de Manzoni) no sólo se entienden como "regresión al erotismo anal", sino como un intento, a través de la exaltación de lo que de vil, obsceno y prohibido existe en el cuerpo humano, de borrar los prejuicios que la sociedad ha

establecido a lo largo de la historia en el territorio de “moralmente” correcto. De ello es ejemplo su obra *.Dick/Jane* (1991), en la que el artista coloca una cabeza de muñeca en lo alto de un montículo de sustituto de heces y en la que, todo al contrario de las teorías de Freud, lo fálico queda absorbido por el montón anal. Miller conectaría así con las teorías de Bataille en particular de su ensayo de 1929, *El lenguaje de las flores*, en el que éste nota cómo en el lenguaje de las flores, y ello lo haríamos extensivo al lenguaje corporal, no sólo hay belleza, sino su propia autodestrucción.