

# Cuerpos dóciles, desnudeces indómitas.

## Docile bodies, untamed nudities.

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO

(pág 49 - pág 58)

**RESUMEN.** Las convenciones representacionales del desnudo conforman una especie de archivo, de inconsciente óptico, una puesta en imagen de un mecanismo disciplinario, que opera desde la performatividad de un limitado repertorio de poses, estrategias de representación y modelos corporales, engranajes de un imaginario corporal naturalizado a fuerza de repeticiones, exclusiones e invisibilizaciones. Afortunadamente, algunas figuraciones de la desnudez —en el registro del arte contemporáneo— tienden a subvertir estas canónicas condiciones de desnudabilidad y problematizar los mecanismos disciplinarios y normalizadores del desnudo clásico.

**Palabras clave:** estudios del cuerpo, semiología, crítica de arte, representaciones corporales, desnudo

**ABSTRACT.** The representational conventions of the nude make up a kind of archive, of optical unconscious, put into the image a disciplinary mechanism, operating from the performativity of a limited repertoire of poses, representational strategies and body models, gears of a naturalized body imaginary by dint of repetitions, exclusions and invisibilizations. Fortunately, some figurations of nudity - in the register of contemporary art- tend to subvert these canonical conditions of nakedness, problematizing the disciplinary and normalizing mechanisms of the classical nude.

**Keywords:** body studies, semiology, art criticism, body representations, nude

**FABIÁN GIMÉNEZ GATTO.** Profesor investigador de tiempo completo, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Investigador de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades (Conacyt). Autor de los libros *Estética de la oscuridad. Posmodernidad, periferia y mass media en la cultura de los noventa* (Trazas, 1995); *Simulaciones. Notas para una hermenéutica de las superficies* (Cenidiap, 2008); *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones* (Fontamara, 2011), y *Pospornografías* (La Cifra Editorial, 2015). — Correo electrónico: <fgimenezgatto@yahoo.com.m

**FECHA DE PRESENTACIÓN:** 12/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 07/03/2021

## 1. CUERPO DÓCIL, CUERPO DESNUDABLE

Este ensayo pretende aproximarse al desnudo no solo como género artístico —o sea, como una de las tantas maquinarias de producción de sentido a través de la visualidad—, sino, principalmente, como un dispositivo que traduce, en nuestro régimen escópico, la noción foucaultiana de “cuerpos dóciles” (Foucault, 1976/2005, pp. 139174). Es decir, junto al cuerpo inteligible y al cuerpo manipulable —tal como se configuran dentro de los registros anatómometafísicos y técnicopolíticos de la modernidad (Foucault, 1976/2005, p. 140)— valdría la pena agregar, quizás, otra figura, la del cuerpo desnudable: otro avatar de la docilidad, ahora en el terreno de las máquinas representacionales de la modernidad. Me refiero a la transfiguración estética del desvestimiento como procedimiento disciplinario en las artes figurativas. Pienso, por ejemplo, en los lugares comunes de la historia del desnudo: una infinidad de desnudeces trazadas geométricamente, legibles a la luz del ideal grecorromano de perfección vitruviana, una de las tantas estrategias de normalización representacional del cuerpo despojado de sus ropas.

No olvidemos que el desnudo clásico es, antes que nada, un dispositivo escópicofigurativo de perfeccionamiento y no de imitación (Clark, 1956/1990, p. 6), una suerte de domesticación de lo visible y de la mirada, líneas de visibilidad que enmarcan a la corporalidad en el espacio reticulado del orden, la simetría y la proporción. La performatividad del desnudo como artefacto representacional —que opera en las maníacas iteraciones de ciertas convenciones estéticas, materializada en la representación de la desnudez dentro de nuestro horizonte figurativo— podría leerse, entonces, en resonancia con otros esquemas de docilidad propuestos por Michel Foucault: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1976/2005, p. 140). El desnudo podría entenderse, a partir de esta somática reverberación disciplinaria, como una puesta en escena de una detallada ortopedia escópica de la desnudez. Esta especie de perfeccionamiento formal, de forma ideal, a la que aspira el desnudo como género artístico parece encarnar los ideales regulatorios de ciertas prácticas corporales ligadas al disciplinamiento y control de los cuerpos; un *modus operandi* sospechosamente similar a ciertos mecanismos de sujeción biopolítica trasladado, como si nada, al registro de la representación.

Basta citar, como un ejemplo sintomático de esta idealización disciplinaria, las cándidas palabras de Óscar Tusquets Blanca a la hora de enumerar, apresuradamente, las posiciones corporales en reposo definitorias del desnudo clásico, un procedimiento de enmarcado que funciona como matriz de inteligibilidad y normalización, un puñado de posturas hipostasiadas y erogenizadas, órtesis ortogonales escópicas convertidas en condición de posibilidad del desnudo, es decir, condición de desnudabilidad de los cuerpos:

Resumiendo: tras cuatro milenios, los artistas de Occidente han sabido inventar un par de poses de pie, un par, arrodilladas, dos o tres, acostadas, y una, sentada. No parece prudente que los humanos, por ahora, nos exhibamos desnudos en otras posturas, pues, hasta que un artista creativo demuestre lo contrario, quedamos bastante feos (Tusquets Blanca, 2007, p. 108).

Más allá del canon ortopédico propuesto por Tusquets Blanca, esta intervención pretende abordar, en cambio, otras figuraciones de la desnudez a partir de su relación con

el poder y procura distinguir, retomando un par de neologismos barthesianos (Barthes, 1984/1987, p. 128), entre *desnudos encráticos* —a la sombra, o mejor, a la luz del poder— y *desnudos acráticos* —fuera del poder, o bien, en las zonas de penumbra, en los márgenes de las líneas de visibilidad eidopolítica que conforman nuestros imaginarios corporales—. En definitiva, pensar, a la manera de Teresa de Lauretis (1987), la desnudez “en otra parte”, rebasamientos del desnudo como dispositivo de poder y tecnología de género, desbordamientos escópicos, desnudamientos que se erigen más allá o más acá de la retícula disciplinaria que organiza los cuerpos en el espacio de la representación.

Porque esa “otra parte” no es algún distante pasado mítico o alguna historia futura utópica: es la otra parte del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos, o el fuera de plano de sus representaciones. La pienso como espacios en los márgenes del discurso hegemónico, espacios sociales cavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y resquebrajaduras de los aparatos del podersaber (De Lauretis, 1987, p. 25).

Las páginas que siguen intentarán dar cuenta de la emergencia de estas desnudeces indómitas y procurarán desplegar, siguiendo a Teresa de Lauretis, una perspectiva desde otra parte; es decir, a contracorriente de los efectos de poder y de sentido del desnudo no solo como tendencia cultural dominante, sino como artefacto representacional hegemónico, como máquina encrática de visibilidad. Desde estas miradas acráticas —entendidas como prácticas significantes— otras anatomías políticas de la desnudez comienzan a esbozarse.

Una breve digresión paralipoménica antes de entrar en materia. A la hora de cartografiar las modulaciones y gradientes del desvestimiento en la visualidad contemporánea, me parece importante explicitar algunas omisiones. Deslindarme de algunos posicionamientos teóricos que, a mi entender, se acercan a la problemática de la desnudez desde una lógica de la falta, desde una ontología de la ausencia, ya sea entendiéndola desde el argumento teológico de una “pérdida de la gracia” (Agamben, 2009/2011, p. 93) o —desde argumentos más secularizados— concibiéndola como un síntoma del “ocaso del pudor” (Dalmau, 2012, p. 34). En estos planteamientos, la corporalidad privada de sus vestiduras está asociada, metonímicamente, con despojamientos, desposiciones y carencias. Signada, desde un principio, por una negatividad, por una falta: sea de gracia, sea de pudor. Una desnudez apofática acompañada de graves efectos secundarios, pasiones tristes y pánicos morales. En mi caso, preferiría no hacer esto. Me interesa dilucidar estos inéditos desnudamientos de otro modo, abrazar su carácter afirmativo, apostar por sus carnavalescos agenciamientos de deseo y enunciación (Deleuze y Parnet, 1977/1980); en definitiva, pensar la desnudez como el lugar de una afirmación. Las páginas que siguen intentarán dar cuenta de la emergencia de estas catafáticas desnudeces, tal como empiezan a esbozarse en el carnal paisaje visual de nuestros días.

## 2. GRAMÁTICAS CORPÓREAS: DE LA POSE A LA FIGURA

En primer término, quisiera bosquejar, a partir de algunos ejemplos, una serie de rebasamientos que afectan la arquitectónica postural del desnudo clásico. Un pasaje de la inmovilidad de la pose —entendida como una estática contención disciplinaria— a

la dinamicidad desterritorializada de la figura. Roland Barthes concibe a la figura, en su sentido gimnástico y coreográfico, como “el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo” (Barthes, 1977/1993, p. 13). De igual forma, en el contexto que nos ocupa, la figura alude al cuerpo despojado no únicamente de sus vestiduras, sino de las poses que, a manera de investiduras ortésicas, obturan la desnudez como apertura de sentido. La figura, en tanto artefactualidad escópica, nos servirá para nombrar, entonces, aquellas desnudeces que se despliegan, desde una multiplicidad de configuraciones, más allá de los marcos invisibles de la pose. La figura como línea de fuga. Desvíos, divergencias y desviaciones, un *clinamen* postural que prefigura, desde sus inclinaciones y virajes, una nueva sintaxis de la desnudez.

La escultura *Tumbling Woman* (2002) de Eric Fischl instaura, desde su precariedad constitutiva, una serie de trastocamientos en la arquitectónica postural de la desnudez. Esta mujer que cae —y que permanece cayendo indefinidamente en el espacio escultórico cincelado por Fischl— evoca la fragilidad y vulnerabilidad de los cuerpos, su gravedad —su peso y su pesadumbre—, en definitiva, su espesor newtoniano. Una coreografía declinante que rompe con los tópicos ortopédicos del desnudo clásico, al poner, literalmente, al cuerpo de cabeza (al momento de impactar, en caída libre, contra los suelos). Pareciera que el gesto escultórico de Fischl sugiere, desde una puesta en imagen de la inestabilidad, una poética de la desnudez despojada de los límites de la pose, más cercana a las leyes de la mecánica clásica y sus frecuentes aceleraciones que a la inmovilidad característica del parmenídeo universo representacional del desnudo.

En el otro extremo del espectro, la serie fotográfica *Weightlessness* (2010) de Adeline Mai juega con las posibilidades coreográficas de la ingravidez, que sugiere a partir de una serie de imágenes subacuáticas; figuras líquidas de una desnudez inmersiva, más o menos indiferente, gracias al principio de Arquímedes, tanto a las fuerzas gravitatorias terrestres como a las convenciones terrenales figurativas del desnudo. El empuje hidrostático permitirá la ilusión de una ligereza extrema, cuerpos suspendidos, despojados de su peso y de sus poses, que flotan ingravidos en el decorado líquido de una representación que problematiza, desde su húmeda fluidez, las convenciones posturales que suelen enmarcar, desde su aridez disciplinaria, a la corporalidad desnuda.

Desde una mirada cercana a la de Adeline Mai, David Lindsey Wade explora, en su serie *Nudes* (2010), las potencialidades aéreas de la corporalidad desnuda, figuraciones de una desnudez volatilizada, aquella de los cuerpos despojados de sus ropas y suspendidos, en un salto, por los aires. De nuevo, la ligereza, ahora en términos gaseosos, ocupa el lugar del canon postural, de los asentamientos escópicos del cuerpo en reposo. La apacible superficie de la piel se ve surcada por las fuerzas inerciales de la aceleración, del salto, piroetas que dibujan, en su velocidad de escape, corporalidades erigidas más allá de la fuerza gravitatoria de la pose.

Espero se me permita el atrevimiento de traer a colación una referencia más mundana: la serie *Lucky Thirteen* (2003/2004) de Philip Lorca di Corcia. En ella, trece bailarinas de tubo (*pole dancers*) hacen gala de sus destrezas dancísticas —en sus espacios de trabajo, ahora desiertos— frente al solitario objetivo fotográfico de DiCorcia. La desnudez, propia del *striptease*, se ve contrapunteada por las posturas acrobáticas de las modelos —colgadas, girando de cabeza, sostenidas por sus piernas—. Coreografías del suspenso y la suspensión, puesta en escena de un breve muestrario de figuras suspendidas. Los cuerpos en tensión,

en un delicado equilibrio, refractarios a los asentamientos ortopédicos del desnudo clásico; corporalidades signadas por un movimiento oscilatorio, imposibles de enmarcar en las posturas canónicas, en las artefactualidades ortésicas, que definen los contornos del cuerpo desnudo: ni de pie, ni sentadas, ni arrodilladas, ni acostadas. El tubo, como eje vertical e inmóvil, se convierte en el punto arquimédico de las figuraciones de una desnudez oscilatoria, una sintaxis corporal trazada a partir de movimientos giratorios, elevaciones, descensos, planos inclinados e inversiones.

Estas nuevas gramáticas corpóreas sugieren el pasaje de una desnudez molar, que opera a partir de líneas de segmentariedad dura ancladas en un limitado repertorio de posturas en reposo, a una desnudez molecular, líneas de segmentariedad blanda que dislocan, en su movimiento, en sus velocidades variables, los anclajes de la sobrecodificación corporal del desnudo clásico. En definitiva, el pasaje de una macropolítica de la pose a una micropolítica de la figura:

En resumen, todo es política pero toda política es a la vez *macropolítica* y *micropolítica*. Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentariedad dura, no impide todo un mundo de microceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen de otra forma, que actúan de otra forma. Una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc. (Deleuze y Guattari, 1980/1997, p. 218).

Retomando estas ideas deleuzeanoguattarianas, no sería del todo descabellado intentar cartografiar, en el registro del arte contemporáneo, la emergencia de inéditas micropolíticas del desnudamiento capaces de motorizar, gracias a su fuerza disruptiva, desterritorializaciones en la representación molar de lo corporal, una suerte de movimiento tectónico en las sedimentaciones escópicas del desnudo como género artístico y como macropolítica de la desnudez. Basta mencionar, a manera de colofón, la serie *Nude* (2012) de Shinichi Maruyama. Sus imágenes, compuestas de diez mil fotografías cada una, pueden leerse, desde una micropolítica del cuerpo en movimiento, como el epítome de estas desterritorializaciones moleculares de la desnudez en la visualidad contemporánea.

### 3. ARTEFACTUALIDADES ESCÓPICAS: DISTANCIAMIENTO Y PROXIMIDAD

A la hora de preguntarnos acerca de las posibles alternativas en la representación de la desnudez, considero crucial insistir en el deseo de desnudar la mirada más que los cuerpos. El desnudo clásico ubica a la corporalidad desnuda en el territorio seguro de la contemplación estética, en “las fronteras enmarcadoras de la contención artística” (Nead, 1992/1998, p. 74); en cambio, valdría la pena focalizar otras posibilidades formales en la representación de la desnudez. Mirar la mirada y, en una suerte de bucle, explorar su relación con la desnudez es, a grandes rasgos, el sentido de una serie de estrategias compositivas que subvierten, dentro de nuestro régimen escópico, ciertas regularidades discursivas —un conjunto de mediaciones profilácticas traducidas en ángulos, planos y

encuadres específicos— en la construcción del cuerpo desnudable. En contrapunto, desde la experimentación, desde las prácticas significantes, otras anatomías políticas de la desnudez comienzan a esbozarse.

La serie fotográfica *Twice into the Stream* (2011) de la artista Meltem Işık nos introduce, lúdicamente, al tema que nos atañe, *fotoperformances* que revelan, de manera recursiva, algunos mecanismos de la mirada. Por ejemplo, la imposibilidad de vernos por completo sin recurrir a ciertos artefactos reflejantes, como el espejo o la imagen fotográfica, así como la relación, siempre problemática, entre la mirada y los modos de ver, que visibilizan, valga la redundancia, las estrategias de enmarcado, la tensión entre la atención al detalle y la visión panorámica, entre las lógicas de la proximidad y de la distancia.

En este sentido, el desnudo clásico suele enmarcarse, a lo largo de su historia, en los confines trazados por un plano general, por un encuadre de cuerpo completo, una suerte de medianía representacional —ni demasiado cerca ni demasiado lejos— se conecta a la horizontalidad pictórica del cuerpo femenino. Pensemos en la tradición iniciada, desde el Renacimiento, por la *Venus dormida* (1507/1510) de Giorgione; regularidades escópicas que contienen y continentan, artefactualmente, a la desnudez, proyectándose, con pequeñas alteraciones, pero sin mayores perturbaciones, hasta nuestros días.

Ahora bien, frente a estos marcos pictóricos, me gustaría retomar el análisis de algunas estrategias de distanciamiento presentes en la discursividad fotográfica. Hace unos años, Barnaby Roper respondía a la invitación a participar en el libro colectivo *Porn*? (Hingston, 2002) con una serie de imágenes que fusionaban dos géneros: el desnudo y el paisaje. Una visión paisajística de la desnudez femenina, fotografías donde la extensión de la mirada es perturbada por una pequeña aparición desconcertante, una diminuta mancha carnal en medio de la naturaleza. Desnudez en retirada, apenas legible, donde el cuerpo femenino se erige casi en los límites de la visibilidad, pasaje del cuerpo enmarcado del desnudo clásico al cuerpo discreto, distante, de una desnudez paisajificada. Este *pathos* de la distancia atraviesa también las series fotográficas *Primates* (2009) e *Immaculate* (2009) de Ruben Brulat, donde tanto el entorno natural como el paisaje urbano enmarcan, desde la amplitud del panorama, la puesta en escena de la desnudez.

Por su parte, John Crawford traslada esta dilatación de la distancia, todavía deudora de la horizontalidad de una mirada configurada desde el punto de vista perspectivo, a la verticalidad de lo aéreo, a la altitud del sobrevuelo. Su serie *Aerial Nudes*, realizada desde un helicóptero a principios de los ochenta, continúa siendo, aún hoy, uno de los experimentos más interesantes a propósito de la articulación del desnudo y el plano cenital; es decir, la desnudez es enmarcada desde una mirada orientada perpendicularmente con respecto al suelo, de arriba abajo, en picada. Crawford evoca —desde las alturas, tal vez sin saberlo— una mirada precopernicana o, mejor, previa a la perspectiva, “la vista de pájaro o visión de conjunto” (Crary, 1990/2008, p. 78), más cercana a los espacios agregados de la representación medieval que a las escenografías perspectivas del régimen escópico renacentista. En las antípodas del escorzo, estos desnudos son, entre otras cosas, salvajemente bidimensionales. La artificiosidad y afectación de las posturas de las modelos, que recrean al hombre vitruviano a ras del suelo, no hace más que añadirle una dosis de humor involuntario a este experimento radical de distanciamiento escópico.

Otra forma interesante de cuestionar el perspectivismo, como mecanismo de disciplinamiento pictórico en la representación de la desnudez, es a través de una apuesta por

la proximidad. No me refiero solo a los mecanismos escópicos presentes en los llamados *paisajes corporales*, los mismos que se ubican en el extremo opuesto de la desnudez paisajificada, marcos que fragmentan volumétricamente las superficies epidérmicas, dramáticamente iluminadas, de cuerpos sin rostro; una lógica del detalle que se ha convertido en un lugar común en la historia del desnudo fotográfico. Estoy pensando, en cambio, en experimentos visuales como los emprendidos por Jenny Saville y Glen Luchford en *Closed Contact* (1995/1996). Una especie de mirada barroca que se opone, desde su proximidad radical, desde su materialidad carnal, al perspectivismo cartesiano, fundado, según Martin Jay (1993/2003), “en la ilusión implícita de un espacio tridimensional homogéneo visto desde lejos por una mirada semejante al ojo de Dios” (p. 235). A propósito de este enfrentamiento de miradas, continuará diciendo Jay: “La experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano” (p. 236). Siguiendo esta argumentación, podríamos leer, entonces, los desnudamientos de *Closed Contact* en clave barroca, es decir, desde su inmediatez escópica, desde sus efectos acariciantes en la superficie retiniana. Una coreografía carnal que se derrama en contrapicado, pliegues y repliegues de una desnudez incontentible, literalmente desparramada sobre la imagen. Más allá de la domesticidad disciplinaria del perspectivismo cartesiano, este dispositivo barroco —que opera transgrediendo los límites del espacio monocular geometrizado y las formas asentadas de placer visual y contemplación estética que lo acompañan— enmarca el espacio representacional de una desnudez casi palpable en su maleabilidad.

Poner el cuerpo, dar la piel. Jenny Saville y Glen Luchford nos sumergen, al menos por un instante, en la materialidad, informe y asignificante, de la resiliencia epidérmica. Imágenes que evocan, desde su carnalidad profusa, la cercanía de la piel y la mirada. Gradientes de proximidad, de peso y de presión constituyen el léxico de una háptica topología carnal; estos contactos, perturbadoramente cercanos, desbordan el espacio perspectivo, es decir, dislocan los marcos escópicos de contención profiláctica del cuerpo y sus desnudamientos.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN: DESNUDECES INDÓMITAS

Frente a los *cuerpos dóciles* del desnudo clásico, me gustaría abordar, finalmente, otras figuraciones corporales, líneas de visibilidad que iluminan otros desnudamientos, ya no el de los cuerpos disciplinados, perfectos e idealizados, propios de los cánones de belleza que regulan —a manera de significativo despótico— nuestro reducido imaginario somatopolítico. Esto con el fin de explorar lo que podríamos llamar *desnudeces indómitas*, es decir, ciertas modulaciones de la desnudez que, en el registro del arte contemporáneo, problematizan —desde las potencias alegres y salvajes de lo *queer*, lo *crip* y lo *freak*— la domesticación del placer visual presente en las disciplinadas coordenadas epidérmicas del desnudo artístico.

Revisemos algunas alternativas al canon de belleza occidental, en particular, algunas subversiones escópicas que problematizan la primacía de ciertos modelos corporales desplegados, redundantemente, en sus iteraciones. La delgadez parece ser, en nuestra cultura visual, la condición *sine qua non* de desnudabilidad del cuerpo femenino, la enjuta piedra de toque de su belleza. En este sentido, visibilizar otros cuerpos, desde una desnudez

refractaria a ciertas convenciones dietéticas y estéticas de moda, pareciera ser, de acuerdo a una multiplicidad de artistas contemporáneos, una tarea por demás significativa. Frente a una suerte de ectomorfismo representacional, productor de massmediáticas desnudeces escuchimizadas, apreciamos, en el ámbito del arte contemporáneo, una especie de reivindicación visual de la adiposidad; en una cultura obsesionada con el adelgazamiento, salta a la vista un apologetico movimiento de signo contrario, una insurrecta y voluptuosa poética de la carnosidad, un hipertélico empoderamiento escópico de los excesos de masa corporal.

En esta línea, el artista italiano Yossi Loloï ensaya, en *Full Beauty Project*, una entrañable exploración fotográfica, en el registro del erotismo, de la gordura extrema y de su puesta en escena. Desde una mirada no patologizante, la obesidad clase III de sus modelos puede convertirse, finalmente, en objeto de deseo. Así, la carnosidad traza las voluminosas zonas erógenas de una desnudez reformulada, excesos del cuerpo más allá de los límites trazados por los lugares comunes de un erotismo encorsetado. De esta forma, Loloï defiende, a pesar de los pesares, una radical democratización volumétrica de la belleza:

En mi trabajo retrato lo que la mujer grande representa para mí. Me concentro en su plenitud y feminidad como una forma de protesta contra la discriminación establecida por los medios de comunicación y por la sociedad actual. Las mujeres grandes son simplemente una forma diferente de belleza. Creo en el ejercicio de la libertad de gusto, y que limitar esta libertad es vivir en una dictadura de la estética. Fotografío mis modelos desnudas y serenas, para crear una representación cómoda, orgullosa y constructiva de sí mismas frente al espectador (Hanson, 2012, p. 277).

La serie fotográfica *Gyahtei* (1995) de Manabu Yamanaka nos confronta con una desnudez todavía más perturbadora, aquella contrapunteada por la senilidad de sus modelos; ancianas cuyas edades oscilan entre los ochenta y nueve y los ciento dos años. De nuevo, estos desnudos exponen una figura del exceso: ya no de peso, sino de años. La gravedad etaria en estos desnudamientos, indicios del implacable pasaje del tiempo inscritos en el rostro y en el cuerpo, la desnudez como *memento mori*. Estas desnudeces geriátricas evidencian, gracias a un brutal efecto de contraste, el punto ciego del desnudo como dispositivo escópico y especulativo, es decir, sus dificultades a la hora de representar ciertas corporalidades fuera de la acronía utópica de una eterna juventud, por siempre reflejada en el espejo de la imagen. Como afirma David Le Breton (1990/2012), la vejez y la muerte son, en el extremo contemporáneo, los lugares de una anomalía, “encarnan lo irreductible del cuerpo” (p. 142). Siguiendo esta premisa antropológica, podríamos decir que, en nuestro horizonte imagológico, la vejez, despojada de sus vestiduras, encarna lo irrepresentable del cuerpo, figuraciones de una desnudez indómita, sin espesor simbólico ni sobrecodificación estética, en los límites de nuestra imaginación y de nuestro imaginario.<sup>1</sup>

Este juego con el límite, que opera en las fronteras móviles entre la materialidad de los cuerpos y su representación idealizada, atraviesa la serie escultórica *The Complete Marbles* (19992005), del artista británico Marc Quinn. Las controversiales esculturas que componen la serie, desnudos de sujetos amputados, en sus variantes tanto congénitas como quirúrgicas, se han convertido en un referente obligado en las discusiones en torno a la relación entre los estudios de la discapacidad y la teoría estética, entre la diversidad funcional y el arte contemporáneo.



A partir de una serie de deslizamientos, el procedimiento alegórico de Quinn paraisita —desde su anacrónico estilo neoclásico hasta la pomposidad en la elección de mármol de Carrara como material— las regularidades discursivas de la escultura helénica, produciendo, sin embargo, una repetición con diferencia. El pasaje de la belleza fragmentaria de la figura ideal en la tradición escultórica clásica —pensemos en la *Venus de Milo* como ejemplo paradigmático— a la belleza, a secas, en la representación de sujetos diverso-funcionales. Una belleza legible en la pregnante completud escultórica de sus piezas como *Jamie Gillespie* (1999), *Peter Hull* (1999), *Helen Smith* (2000), *Catherine Long* (2000), *Alexandra Westmoquette* (2000), *Selma Mustajbasic* (2000), *Tom Yendell* (2000), *Stuart Penn* (2000) y *Alison Lapper* (*8 months*) (2000). Marmóreos retratos de sujetos reales, corporalidades diversas con nombre propio, pero también desnudos escultóricos a los que, literalmente, no les hace falta nada. Como el título de la serie lo indica, mármoles completos. Un nuevo marco, corregido y aumentado, en la representación de las corporalidades, nuevas visibilidades insertas, lúdicamente, en la tradición de la estatuaria grecorromana. Desnudeces indómitas que se erigen, orgullosamente amputadas y en los límites de la impostura, como la encarnación definitiva de la belleza.

Me gustaría finalizar este recorrido trayendo a colación los desnudos parciales de modelos transgénero realizados por la fotógrafa Bettina Rheims en su serie *Gender Studies* (2014). Empecemos señalando lo obvio: estas corporalidades rompen, desde el espacio performativo de la imagen, con la anatomía como destino. En la mirada de Rheims, la androginia y lo trans funcionan como los operadores de una desnudez en retirada, que suspenden, en el marco de la imagen, el binarismo sexogenérico presente —como condición de desnudabilidad y mecanismo de sobrecodificación del cuerpo— en la tradición del desnudo clásico. En cambio, estos desnudamientos problematizan, desde sus gradientes fotogénicos, una lectura generizada de los cuerpos, un dispositivo de sentido que funciona, a manera de inconsciente óptico, en buena parte de nuestros regímenes escópicos. Así, estas desnudeces indómitas evocan, desde su devenir molecular en la emulsión fotográfica, la ilegibilidad de los signos del sexo, la opacidad de los cuerpos, la indeterminabilidad como principio de placer estético. Operaciones semiúrgicas donde la desnudez se reescribe, a partir de lo fotográfico como tecnología de género, gracias a un borramiento sutil de sus signos más enfáticos, a través de un velamiento de sus coordenadas de sentido.

Estoy tentado a creer, a manera de coda, en una complicidad que atraviesa, obtusamente, esta multiplicidad de estrategias escópicas dinamizadas por una legión de desnudeces indómitas. Quizás, a la luz de estas corporalidades y sus complejas líneas de visibilidad, el desnudo —como máquina representacional, productora de cuerpos dóciles y placeres visuales domesticados— no sea otra cosa que un polvoriento y oxidado artefacto del pasado. Quizás haya lugar —tal vez hoy, tal vez mañana— para otras micropolíticas de la desnudez.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Gyabtei*, de Manabu Yamanaka, fotografía impresa en gelatina de plata.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2011). *Desnudez* (1.<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado en 2009).
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (2.<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1984).
- (1993). *Fragments de un discurso amoroso* (11.<sup>a</sup> ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1977).
- CLARK, K. (1990). *The Nude. A Study in Ideal Form*. Nueva Jersey: Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1956).
- CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac. (Trabajo original publicado en 1990).
- DALMAU, M. (2012). *El ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa.
- DE LAURETIS, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PreTextos. (Trabajo original publicado en 1980).
- DELEUZE, G. Y PARNET, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: PreTextos. (Trabajo original publicado en 1977).
- FOUCAULT, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (34.<sup>a</sup> ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1976).
- HANSON, D. (Ed.). (2012). *The New Erotic Photography 2*. Los Ángeles: Taschen.
- HINGSTON, T. (Ed.). (2002). *Porn?* Londres: Vision On Publishing.
- JAY, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- LE BRETON, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1990).
- NEAD, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos. (Trabajo original publicado en 1992).
- SAVILLE, J., Y LUCHFORD, G. (1995/1996). *Closed Contact #10* [Pintura y fotografía]. Recuperado de <<https://gagosian.com/exhibitions/2002/jenny-saville-glen-luchford-closed-contact/>>
- TUSQUETS BALANCA, O. (2007). *Contra la desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- WADE, D. L. (2010). *Nudes* [Fotografía digital]. Recuperado de <<http://www.thewadebrothers.com/nudes>>
- YAMANAKA, M. (1995). *Gyabtei* [Fotografía].

