



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Aproximaciones a la representación de los desórdenes alimenticios en el  
arte contemporáneo

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de

Maestro en

Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta:

Sandra Carolina Rodríguez Romero

Dirigido por:

Dr. Fabián Giménez Gatto

Co-Director:

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Querétaro, Qro., a 30 de mayo



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales  
de Información



Aproximaciones a la representación de los  
desórdenes alimenticios en el arte contemporáneo

**por**

Sandra Carolina Rodríguez Romero

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

**Clave RI:** BAMAN-210950



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes

Maestría

Aproximaciones a la representación de los desórdenes alimenticios en el arte contemporáneo

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de  
Maestro en Arte con línea terminal en arte contemporáneo y sociedad

Presenta:

Sandra Carolina Rodríguez Romero

Dirigido por:

Dr. Fabián Giménez Gatto

Co-dirigido por:

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Fabián Giménez Gatto

Presidente

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Secretario

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic

Vocal

Dr. Raúl García Sánchez

Suplente

M. en A. Hugo Chávez Mondragón

Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Mayo de 2019

México

## Resumen

La compleja problemática de los desórdenes alimenticios tiene varias aristas para posibles análisis. En esta tesis se exploran las interpretaciones y planteamientos propuestos sobre este tema desde el arte contemporáneo. A través de la revisión de un conjunto selecto de obras, se ha desarrollado un marco conceptual que permite ubicar las obras en cinco categorías. La clasificación propuesta corresponde a cinco aspectos que, mutuamente relacionados, tejen la realidad de estas enfermedades:

1. El contexto socio-histórico en el que se enmarca la corporalidad, en particular el cuerpo femenino.
2. La relación que se tiene con el alimento como individuos y en sociedad.
3. Los cánones y parámetros de belleza que se establecen y las oposiciones que generan en el cuerpo.
4. La construcción de imaginarios colectivos acerca del cuerpo, y
5. La necesidad de someter o dejar el propio cuerpo.

Yendo más allá de los dictámenes clínicos, el arte atraviesa la difusa membrana que separa la realidad objetiva de la vivencia subjetiva y esto permite tener alguna idea, así sea vaga en algunos casos, de las profundas causas y susceptibilidades que desembocan en este tipo de desórdenes. Con esta investigación se evidencia que cualquier intento serio por comprender el surgimiento y el acelerado crecimiento de estas enfermedades, debe contemplar las luces que sobre este fenómeno arrojan muchas manifestaciones artísticas contemporáneas.

Palabras clave: Arte contemporáneo, anorexia, bulimia, belleza, cuerpo, consumo, comida, cuerpo sin órganos.

## Summary

The complex issues associated with alimentary disorders can be analyzed from different angles. This thesis explores the interpretations and approaches, as suggested by contemporary art. Through the review of a select set of artworks, a conceptual framework was developed, which allows us to categorize them into five groups. The proposed classification corresponds to the five aspects that weave the reality of these disorders.

1. The socio-economic context in which the corporeality is framed; 2. The relation with the food as individuals and as a society; 3. The established beauty canons and parameters, and the antagonisms they generate in the body; 4. The construction of collective imaginaries about the body; 5. The need to submit or leave one's own body.

Beyond the clinical diagnosis, art pierces the thin membrane that separates the objective reality from the subjective experience. This allows having an idea, even if vague sometimes, about the deep causes and vulnerabilities that lead to these types of disorders. This research evidences that any serious attempt to understand the fast increase of these illnesses must take into account the lights given by many of the contemporary artistic manifestations.

Key words: Contemporary art, anorexia, bulimia, beauty body, consumption, food, body without organs.

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mis hijos, Antonia y Santiago, que siempre serán mi mayor impulso y fuente de fortaleza inquebrantable.

### Agradecimientos

Agradezco a mi director de tesis el doctor Fabián Gimenez Gatto por la inspiración, motivación y conocimiento que me brindó a lo largo de mis estudios de maestría y durante la escritura de esta tesis. A la doctora Alejandra Diaz Zepeda por su apoyo y dirección, y a la doctora Pamela Jiménez Draguicevic por su lectura cuidadosa del manuscrito y aportes. A la Universidad Autónoma de Querétaro agradezco por darme la oportunidad de finalizar este proyecto.

Quiero agradecer a mis padres y hermano por su amor, apoyo y confianza. A Cami por estar siempre a mi lado de la manera más amorosa y paciente. Sin el apoyo de todos aquellos a quienes he mencionado hasta el momento, no habría sido posible culminar esta investigación.

Agradezco a Óscar Arillo por su generosa ayuda desinteresada con los trámites involucrados en la última etapa de mi tesis y a Sofía por su amistad siempre firme.

También agradezco a Ricardo, Paula, Gerardo, Edgar y Ruth por regalarme su amistad incondicional y mostrarme la cara más linda de México. A Diana y Pacho por su amor.

## Tabla de contenido

<b>RESUMEN</b> .....	<b>III</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>IV</b>
<b>DEDICATORÍA</b> .....	<b>V</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>VI</b>
<b>APROXIMACIONES A LA REPRESENTACIÓN DE LOS DESÓRDENES ALIMENTICIOS EN EL ARTE</b>	
<b>CONTEMPORÁNEO</b> .....	<b>1</b>
<b>1. EL MAPA Y EL TERRITORIO</b> .....	<b>7</b>
1.1.    HACIA RUTAS DE RECONOCIMIENTO DE ACCIONES FEMINISTAS.....	7
1.2.    UNA ESCENA BULÍMICA EN LA OBRA DE CINDY SHERMAN .....	10
1.2.1. <i>Cindy Sherman</i> .....	11
1.2.2. <i>El cuerpo en la fotografía de Cindy Sherman</i> .....	12
1.2.3. <i>Vómito. Restos de chocolates y galletas</i> .....	13
1.3.    ORLAN, UN DESTINO ANUNCIADO .....	16
1.4.    DE FESTINES Y OTROS DESASTRES.....	18
<b>2. DE MANJARES Y OTRAS DELICIAS</b> .....	<b>23</b>
<b>3. EN LA MEDIDA DE LO POSIBLE</b> .....	<b>31</b>
3.1.    UN CUERPO IDEAL, UN MISMO CUERPO PARA TODAS .....	32
3.2.    RESISTIENDO A LO MESURABLE.....	39
<b>4. DE AFUERA HACIA ADENTRO</b> .....	<b>48</b>
4.1.    COMER NO CUESTA NADA .....	48
4.2.    PORN FOOD O AFECTIVIDAD HACÍA LA COMIDA.....	52
4.3.    DISEÑO DE SÍ MISMO .....	56
<b>5. DE ADENTRO HACIA AFUERA</b> .....	<b>60</b>
5.1.    DIGESTIÓN/ INDIGESTIÓN .....	62
5.2.    DESOCUPANDO TODO .....	65
5.3.    EL CUERPO SIN ÓRGANOS.....	74
<b>6. CONCLUSIONES</b> .....	<b>84</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>86</b>



8. ÍNDICE DE FIGURAS ..... 90

### Aproximaciones a la representación de los desórdenes alimenticios en el arte contemporáneo

Los desórdenes alimenticios son una problemática actual que ha venido en continuo crecimiento, especialmente en occidente. Sin embargo, los primeros casos reportados datan de la era helenística. En aquellos tiempos la auto-inanición estaba asociada a prácticas espirituales de quienes perseguían alejarse del mundo corporal en busca de la purificación de su alma. Tal vez, la primera muerte reportada por anorexia data del año 383 D.C., una asceta romana seguidora de San Jerónimo. Con la caída del imperio Romano hubo una declinación en estas prácticas y ya durante la edad media hay tan solo pocos casos reportados. Para ese momento, se consideraba que las mujeres que se sometían a ayunos prolongados eran sujeto de posesiones diabólicas e intentaban ser curadas por medio de exorcismos. La anorexia aparece de nuevo durante el renacimiento como práctica espiritual con místicas como Santa Catalina de Siena y Santa Teresa de Ávila, después se disipa de nuevo surgiendo en el siglo 19 y quedándose hasta nuestros días (Pearce, 2004).

Aunque generalmente se le atribuye a Richard Morton, un médico inglés del siglo 17, la primera descripción médica de la anorexia, fue Sir William Gull quien acuñó el término Anorexia Nerviosa para esta enfermedad en 1873. Ese mismo año Ernest Charles Lasègue realizó, de forma independiente a Gull, una completa descripción médica de dicha enfermedad (Pearce, 2004).

Durante el siglo 20 hubo muchas investigaciones acerca del origen de la anorexia nerviosa, con hipótesis que iban desde la consideración de una condición puramente psicológica hasta la idea de que una insuficiencia en el funcionamiento de la glándula pituitaria era la causante de la pérdida de peso. Pero el trabajo de cuatro décadas de Hilde Bruch (Bruch, 1973) ha permitido confirmar que en las manifestaciones modernas de la anorexia hay una fuerte relación con la cultura en la cual vivimos. En particular, el miedo patológico a la obesidad y a la anormalidad de la imagen corporal, parecen estar en la base del desarrollo de la anorexia nerviosa. Estos resultados también permiten entender la razón por la cual las manifestaciones modernas de los desórdenes alimenticios tienen lugar principalmente en los países occidentales capitalistas.

Junto a la anorexia nerviosa existen otros desórdenes alimenticios identificados más recientemente, a saber, la bulimia y el trastorno alimentario compulsivo (binge eating disorder) (J. I. Hudson, et al., 2007). Aunque no hay registros históricos se ha especulado que episodios de bulimia pudieron tener lugar durante la edad media, en los que las personas vomitaban con el fin de continuar saciando sus apetitos en los banquetes.

Se ha sugerido que durante los 70s y 80s los desórdenes alimenticios llegaron a su cenit, sin embargo, un reciente estudio del Instituto nacional de salud de Estados Unidos muestra que continúan creciendo, siendo la bulimia la enfermedad con mayor incidencia (J. I. Hudson, et al.2007).

Existe, entonces, una clara dependencia de factores psico-sociales y culturales en el desarrollo de los desórdenes alimenticios actuales. El arte contemporáneo, lejos de ser indiferente a estas problemáticas, ha mostrado ser un espacio de reflexión permanente sobre las relaciones que se tejen entre los medios de comunicación, lo socialmente aceptado y las nuevas necesidades y expectativas que se le plantean al hombre de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, que en muchos casos derivan en el surgimiento de los desórdenes que aquí se tratarán. Esta tesis presenta una aproximación teórica a las representaciones de dichas enfermedades presentes en el arte contemporáneo, así como a su contexto en la sociedad del hiperconsumo.

Se trata de explorar algunas obras, y en algunos casos interpretarlas buscando un acercamiento que permita una mirada a la imagen del cuerpo en la posmodernidad, sus problemáticas y los desórdenes alimenticios a los que puedan aludir las obras de arte estudiadas.

El arte siempre ha permitido adentrarnos en los intersticios de las subjetividades de los seres humanos. Su capacidad para observar hábilmente tanto dentro como fuera de nosotros mismos ha sido muchas veces la clave para comprender el sentir de las épocas, para revelar el zeitgeist. Por lo tanto, en este caso se acude a cierta selección de obras de arte dado que ellas ilustran, a través de su contenido, algunas de las relaciones arriba mencionadas y permiten analizar el fenómeno de los desórdenes alimenticios en el mundo contemporáneo desde una representación visual y estética que reúne a todos los actores presentes en estas problemáticas. Se ha decidido hacer una

pausa en cada una de las obras seleccionadas para darle una lectura que permita desarrollar algunos de los conceptos que generan una perspectiva actual del panorama corporal femenino en relación con los alimentos.

El orden de los capítulos que componen el documento refleja el acercamiento de la autora a estos temas, y no constituye necesariamente una propuesta de análisis que deba realizarse en esa precisa secuencia. Sin embargo, el agrupamiento de las obras obedece a una categorización de los aspectos involucrados en la problemática de los desórdenes alimenticios, los cuales se conjugan en igual importancia para generar el espacio en el que estas enfermedades se desarrollan. A continuación, se presenta una breve reseña de los contenidos, dispersos a lo largo de cinco capítulos.

En el capítulo de El mapa y el territorio se realiza un pequeño recuento del feminismo en los 70's, el planteamiento de una cartografía de la mujer, nuevas lecturas del cuerpo femenino y una puesta en escena que evidencia el pensamiento de las artistas y su postura con relación a la sociedad.

Es mucho lo que se ha escrito acerca del feminismo, sin embargo, en este caso es importante abordar el tema para comprender varios conceptos que se desprendieron de esta corriente y que de una u otra forma han permitido que el cuerpo femenino tenga diferentes tipos de interpretación y modos de asumirlo.

Para una cartografía del cuerpo femenino es fundamental reconocer su territorio y recorrerlo, explorar sus espacios, trazar límites, examinar si algo lo habita y descubrir su historia, sino... inventarla.

De manjares y otras delicias es el nombre del segundo capítulo. Es importante destacar que, aunque el tema que ocupa esta tesis es el de los desórdenes alimenticios, no se puede pasar inadvertido el alimento. Por lo tanto, este capítulo aparte de establecer una perspectiva de algunas obras en las que la comida es el tema central, lo que realmente atañe a la reflexión es que el alimento convencional es tan solo uno de los culpables de estos desórdenes y que en realidad hay otros elementos que se pueden considerar más importantes para discutir sobre este tema.

En la medida de lo posible, más adelante, presenta una aproximación a algunas obras que abordan los cánones de belleza, sus estereotipos, las limitaciones, los excesos y la imposibilidad de seguir los parámetros establecidos. A su vez, se retoma la oposición que generan dichos requerimientos en el cuerpo.

Después de lo anterior se realiza una selección de obras que tienen que ver con el imaginario del cuerpo, el consumo, e ideales de belleza que sin duda interfieren en el imaginario colectivo de un cuerpo ideal. A este capítulo se le llamó De afuera hacia adentro.

Y, finalmente, De adentro hacia afuera que quizá sea el capítulo neurálgico de toda la investigación. Se trata de escudriñar, a partir de ciertas obras, aquello que ocupa el cuerpo y qué es lo que ocasiona un cuerpo sin órganos y la decisión de tomar el mando y exteriorizar lo que no sirve, o generar una imagen de un cuerpo que es controlado desde adentro.

Aunque la tesis fue planteada inicialmente apoyándose en unos pilares básicos teóricos que incluían ideas del feminismo, el ejercicio de análisis de las obras seleccionadas y su relación con la teoría fomentó un cambio en la perspectiva de la misma, para generar nuevas reflexiones sobre el cuerpo.

Durante bastante tiempo ha prevalecido en el imaginario popular la idea de que las personas que sufren de algún desorden alimenticio han sido víctimas de la moda que, a través de los medios de comunicación, impone estereotipos de belleza que de algún modo implican la necesidad de seguir una dieta bastante restrictiva para no ganar peso. Esta lectura, un tanto ingenua, desconoce el hecho de que aunque toda la sociedad está siendo blanco casi sin excepción de la promulgación de dichos estereotipos, son solo ciertas personas las que se ven afectadas hasta el punto de desarrollar el desorden alimenticio.

Lo anterior indica que pueden existir otros factores detonantes de la enfermedad sin los cuales esta condición no se desarrollaría. Ahora bien, entendiendo a la anorexia como un procedimiento de auto-modificación del cuerpo, que tal vez obedece más a razones que yacen en lo profundo del ser que a imposiciones de orden social, cabe preguntarse por el papel que ha tenido el arte contemporáneo en la incorporación masiva

de la modificación del cuerpo en la sociedad actual y desde ahí, atisbar si la anorexia ha estado también presente tanto a nivel de propuesta estética como objeto de reflexión y crítica.

La condición de una persona anoréxica también podría interpretarse en términos de las prácticas y modos de vida propios de la sociedad de consumo. La creación de necesidades artificiales que conllevan el consumo de productos, bienes o servicios por parte del público, se encuentra en la base del funcionamiento de las llamadas sociedades de consumo (Lipovetsky, 2007). La adquisición copiosa de bienes y servicios que no son indispensables para la conservación de la vida, es decir, de productos que no son de primera necesidad, requiere de un complejo aparato comercial que incluye tanto a la publicidad como a los medios masivos de comunicación.

En el caso de las campañas publicitarias una de las estrategias usadas es la de ligar el consumo de cierto producto con el sentido de realización de la vida, de plenitud o felicidad. Otra, es la creación de grupos humanos que comparten el consumo de ciertos tipos de productos, lo que permite a sus miembros distinguirse de los demás y asociarse cohesionados por su afinidad con alguna marca comercial y con las prácticas que conllevan el uso de dichos productos. Dicho de otra manera, el consumo de algunos productos jugaría el papel que históricamente ha jugado la cultura.

Sin embargo, esa búsqueda de felicidad y plenitud no puede alcanzar su fin por medio del consumo, lo que produce lógicamente una desilusión y desencanto en el que no se encuentra otra salida que continuar con el consumo en una búsqueda infatigable por lo novedoso.

La anorexia constituiría una respuesta psico-orgánica ante la presión ejercida por estas dos fuerzas, la ilusión y el desencanto, en individuos que buscan romper con el círculo vicioso que produce simultáneamente saciedad y antojo. Se pretende rastrear alguna evidencia de esta idea en las obras de arte contemporáneo que han abordado la problemática de la anorexia y la bulimia, particularmente en aquellas creadas por artistas que han vivido en carne propia este tipo de condición.

En muchas tradiciones espirituales abandonar los placeres mundanos, incluido el gusto por la comida, con el fin de purgar el cuerpo y la mente por medio del ayuno, y

hacerse digno de acceder a los reinos del más allá, es considerado parte natural del camino místico que con no poco sacrificio ha de llevar al religioso a experimentar en vida el contacto con lo sagrado. Se busca encontrar un paralelo entre la dinámica descrita arriba y el proceso creativo que ha llevado a algunos artistas a experimentar con su propio cuerpo situaciones límite.

Es evidente que en el arte contemporáneo el uso del cuerpo del artista o de otros cuerpos como el medio de expresión empleado en las obras, es una práctica reconocida y aceptada.

Esto implica un cambio sustancial en el uso del cuerpo en el arte, el cual, a grosso modo, ha pasado de ser el objeto a representar, si se empieza con las ideas renacentistas, a la representación en sí misma. De igual manera, la percepción del cuerpo humano en la sociedad ha cambiado notablemente, particularmente en los últimos 40 años.

Comprender las motivaciones que llevan al artista a usar su propio cuerpo como vehículo de sus ideas, sentimientos y percepciones, permitirá hacer una lectura al fenómeno de los desórdenes alimenticios, en tanto que en la estética anoréxica que se manifiesta principalmente en el cuerpo también existe una evidente carga emocional y refleja una postura propia ante el mundo.

## 1. El mapa y el territorio

Definir un espacio en el que deben transcurrir las ideas puede ser complejo cuando hay varios motivos que podrían estar impulsando el comportamiento anoréxico-bulímico que le compete a este estudio. Es posible pensar este mapa por algunas vertientes marcadas, un camino trazado pero que se puede leer de forma desordenada, todos los caminos tienen una estructura rizomática, un lugar lleva a otro y quizá no se llega a nada, aun así en ese ir y venir de ideas y análisis de imágenes acerca de la anorexia y la bulimia será posible encontrar una zona de confort para el lector.

El territorio de este lugar de estudio son los desórdenes alimenticios y de allí se trazan varios caminos y posibilidades de lectura. Por un lado, se encuentra el feminismo, que puede ser considerado como punto de partida y algo que de una u otra forma está presente en todo el territorio. Sin embargo, es necesario que se entienda el feminismo en este contexto como una mirada hacia la posición que tienen las mujeres en la sociedad, cómo son vistas y cómo ellas se ven a sí mismas. Se mostrarán ejemplos de 3 artistas consideradas por la crítica como artistas feministas y que han hecho planteamientos con su obra para reflexionar sobre el tema del cuerpo en la mujer.

¿Es feminismo un término útil para describir un arte que emplea modelos radicalmente distintos de orientación, aspiración y género? La dificultad de responder a todas estas preguntas nos recuerda la gran diferencia que existe entre las posibilidades conceptuales y las limitaciones del discurso artístico y la especificidad, con frecuencia anárquica, del arte. O dicho con otras palabras, estas cuestiones recurrentes nos revelan que el raciocinio nos permite definir categorías mientras el arte nos ofrece las armas para oponernos a ellas. Pese a todo, el término «artista feminista» sigue siendo de utilidad, en parte porque nos permite establecer conexiones entre algunas de las obras más interesantes que se han compuesto en las últimas cuatro décadas (Phelan, 2005, p. 18).

### 1.1. Hacia rutas de reconocimiento de acciones feministas

Judy Chicago es una artista estadounidense quien participó activamente en la conformación del movimiento feminista de los años 70. Fue la primera artista en desarrollar un curso universitario sobre arte feminista, en CalArts, y junto a Miriam



Schapiro, inició el proyecto Womanhouse. También fundó el Taller de Estudios Feministas. Su reconocimiento internacional empezó con su gran obra The Dinner Party.



*Figura 1. Judy Chicago. The Dinner Party, 1975-1979. Instalación.*

Cada nombre bordado es poseedor de una historia importante en la historia de la humanidad. Esta mesa puesta es un reconocimiento en memoria a las mujeres que con sus ideas, luchas y búsquedas cambiaron o influyeron en una visión más dignificante de la mujer.

Los símbolos utilizados por Chicago para crear esta obra refieren al espectador a un ritual de celebración. La mesa tiene la forma de un triángulo equilátero, cada lado de esta gran mesa tiene asignado una época de la historia: de la prehistoria a la Roma clásica, del cristianismo a la reforma y el tercer mesón de la revolución americana a la revolución de la mujer.



Figura 2. Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1975-1979. Instalación (detalle).

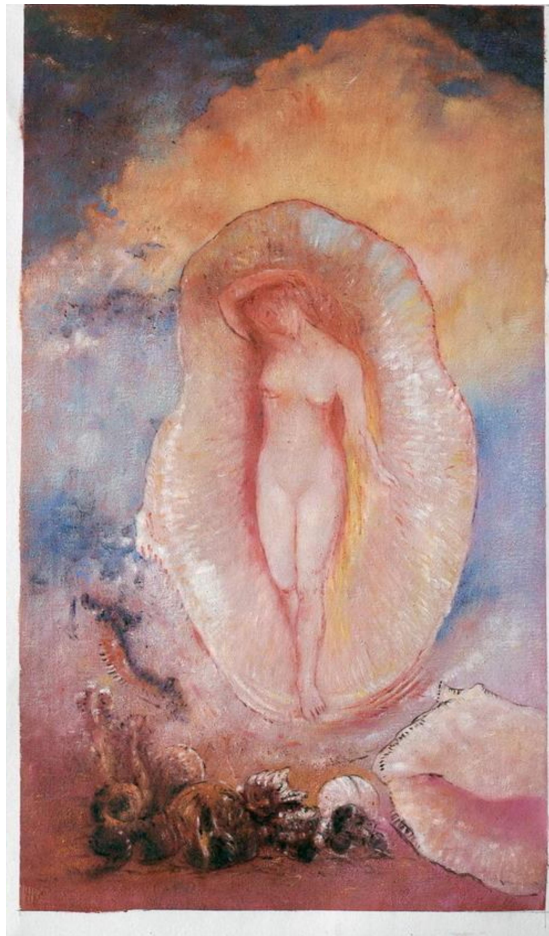


Figura 3. Odilon Redon. *The Birth of Venus*, 1912. Óleo sobre lienzo: 143 x 62 cm.

Cada puesto en la mesa está marcado con un nombre bordado y sobre la mesa hay un plato diferente para cada homenajeada. En la figura 3 se puede apreciar un ejemplo de uno de los puestos, el que corresponde a Virginia Woolf. En su lugar llama la atención el plato que le fue asignado, se trata de una pieza en cerámica escultórica con formas que sugieren una vagina abierta en cuyo interior se encuentra un fruto. Si se piensa en esta obra como una mesa, el fruto en este caso sería el alimento ofrecido, pero este alimento se encontraría dentro del cuerpo; es allí donde esta obra resulta interesante para el presente análisis pues Chicago está enunciando que hay un alimento al interior del cuerpo. ¿Y si ese es el alimento al que se refieren aquellos que sufren los desórdenes alimenticios? Si así fuera, esta sería no solo una obra-homenaje sino una obra-revelación de esta visión que muchos artistas han buscado plasmar a lo largo de la historia del arte.

Se puede recordar a los simbolistas, en particular a Odilon Redon quien en 1912 hizo una pintura llamada el nacimiento de Venus, que se asemeja mucho a la figura del plato. Estas interpretaciones son un punto de apoyo importante y puede leerse de manera poética o cruda, pero se está haciendo referencia a una interiorización del cuerpo, un ir y venir con la vida, de un nacimiento y una muerte. El cuerpo de la mujer visto en este caso como un contenedor de vida, como productor de ese “algo” que habita en su interior y que en algunos casos puede provocar catástrofes debido un rechazo patológico. Con esto estamos ante la presencia, en este territorio, de lo que se abordará en el capítulo 5: De adentro hacia fuera.

## **1.2. Una escena bulímica en la obra de Cindy Sherman**

En este caso el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro / afuera. Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo “propio”, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido (Kristeva, 1988, pp. 73-74).

La obra Sin título # 175 de 1987 de Cindy Sherman será ahora el foco de atención. Esta fotografía hace parte de una serie titulada Disasters (1986-1989). Aunque toda la serie es fascinante es conveniente hacer una pausa en esta pieza para analizar brevemente las conexiones que la imagen suscita.

Antes de entrar en los detalles que implica el análisis, es indispensable conocer a la artista detrás la fotografía y señalar algunas generalidades de su obra. De este modo se puede establecer el tipo de preocupaciones estéticas, así como los medios empleados por la artista en la concreción de su trabajo. Después, se presentarán algunas asociaciones que se pueden tender entre esta imagen y desórdenes alimenticios como la bulimia y la anorexia.

“Para describir el trabajo de Sherman hay que reconocer que ella no es realmente una fotógrafa sino una artista que utiliza la cámara como herramienta como otros utilizan las pinturas y el pincel” (Guasch, 2009).

**1.2.1. Cindy Sherman.** Cindy Sherman, fotógrafa y modelo de sus propias obras, se transforma en cientos de personajes por medio del disfraz en su lado más perverso, aquel que en su condición de estereotipo permite al espectador reconocer o ubicar cierta identidad en cada fotografía.



*Figura 4. Cindy Sherman. Sin título, 1981. Fotografía en color: 60,96 x 121,9*

Cada imagen de Sherman hace parte de sus innumerables autorretratos que la muestran, a la artista, en calidad de otra persona. Lo que le permite indagar en un yo a través del otro, que no soy yo, tomando como escenario su propio cuerpo. Sin duda estamos frente a una artista que aborda el tema de la identidad.

Sus fotografías cuentan historias sin que las imágenes obedezcan a una secuencia, evoca personajes de Alfred Hitchcock, del cine negro y gánsters entre otros. A su vez Sherman tiene la capacidad de captar detalles sutiles que permiten identificar

a los personajes de la televisión, la moda, las revistas, la calle, la casa e implantarlos en personajes comunes y corrientes.

Si la obra de Sherman ha podido recurrir a tantas estrategias Hollywoodenses, parecen estar diciendo sus piezas, es por la misma Sherman, en representación de todos



*Figura 5. Cindy Sherman. Sin título #359, 2000. Fotografía en color, 76,2 x 50,8 cm.*

nosotros, es construida por esas mismas estrategias. Y en esta forma del argumento, no sólo cada autor se apropia de sus imágenes, sino que cada autor se apropia de su “yo” (Foster, 2004, p. 582).

**1.2.2. El cuerpo en la fotografía de Cindy Sherman.** La artista utiliza su fotografía como herramienta para cuestionar el rol de la mujer en la sociedad actual y los estereotipos que se generan de la misma. Este es, pues, un espacio de simulacro y denuncia.

Un tema recurrente en la obra de Sherman es la imagen de la mujer en la sociedad occidental difundida por los medios masivos de comunicación. Con maquillajes, pelucas,

extensiones y prótesis, se exageran y enuncian las problemáticas que hay entorno al cuerpo femenino.

Sherman acude a la simulación en la que no es posible diferenciar el objeto simulado de la realidad, un remedo de prótesis de otras prótesis, en el que los objetos utilizados en el disfraz son un indicio de aquello que llama la atención de la artista como senos grandes, maquillaje, labios voluptuosos, pelo rubio, etc. Pero todos estos elementos no están ocultos, son formas exageradas, como una especie de caricatura de la mujer por medio de su travestismo.

Cindy Sherman, en la fotografía Sin título #359 del año 2000, finge ser otra mujer, que a su vez quiere verse como mujer exaltando el cliché de la feminidad, en una pose aparentemente inadvertida, en la que se refleja cierto agotamiento, algo de desolación.

Pero la descripción anterior no obedece solo a dicha obra, se podría decir que esta es una característica común en muchas de sus fotografías. Al ser un retrato de una mujer “común” la fotografía de Sherman no solo remite a una mujer sino muchas a la vez y esto lo hace macabro.

Así, las obras de Cindy Sherman no solo señalan la desolación de la mujer actual influenciada por los estereotipos, sino que evidencia el horror que esto puede provocar.

Es momento para volver a la imagen que nos ocupa pues admite una interpretación en términos de lo discutido anteriormente, en particular sobre el efecto, en este caso fisiológico, que las imágenes publicitarias y toda su atmósfera tienen sobre el cuerpo femenino.

**1.2.3. Vómito. Restos de chocolates y galletas.** La imagen como documento de una catástrofe. El exceso. La aparente prueba de un delito: restos de comida. Pero también nos muestra el crimen: la imagen de una mujer reflejada en las gafas de sol nos remite a la muerte. El cuerpo ha causado esta tragedia. Nuevamente Sherman logra introducir una historia en la mente del espectador.

No es difícil relacionar esta imagen con una escena bulímica. El vómito como expulsión de lo que sobra y a su vez las galletas y los chocolates mordidos, rotos, exponen un exceso, un consumo.

“Tales imágenes evocan el cuerpo vuelto del revés. Lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Pero también evocan lo contrario, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto” (Foster, 2001)



*Figura 6. Cindy Sherman. Sin título #175, 1987. Fotografía en color, 181,5 x 120,5 cm.*

Se trata de una evidencia de la coexistencia cíclica del deseo, la saciedad y el vacío que como en una espiral converge hacia la muerte. Todo esto es representado en una sola imagen que si bien remite a los estándares de los anuncios publicitarios, y hasta pareciera mostrar el desorden típico de una fiesta al observar la mitad izquierda, del lado derecho exhibe la inconfundible mezcla de residuos de comida y jugos gástricos del vómito.

Es una referencia potente a nuestra naturaleza orgánica, la cual se soslaya fácilmente en el olvido que produce la dulce satisfacción del apetito. Como si vieran todo esto desde afuera, desde otro plano, unos ojos incorpóreos representados por los lentes, reflejan el cuerpo que ha sido el escenario de los acontecimientos, pero cuya presencia, ahora inmaterial, alude al horror que implica estar condenado a repetir los mismos pasos. Es una yuxtaposición de la vida y la muerte que evidencian su presencia en la acertada composición de Sherman.

Los elementos que componen la obra están cargados de un simbolismo que conecta con la psique y que de alguna forma dibujan las realidades subjetivas pero comunes a nosotros.

Todo esto tiene una relación clara con la mujer bulímica que engaña a su cuerpo, le da de comer y en un momento de satisfacción lo desocupa para satisfacer ahora a la vanidad, para ser como otras mujeres. Tal vez Sherman encontró esta escena muy pertinente en su obra. La simulación de la simulación por medio de la mentira.

El espejo es un componente que no podía faltar en esta imagen. Las gafas oscuras que comúnmente son objeto de protección contra elementos externos y a su vez son parte de la moda, sirven en este caso de espejo. Pero el personaje acostado no es quien se ve, el espejo es para el espectador. Las gafas – espejo reflejan el rostro de un cuerpo caído, la señal es que si se utilizan esas gafas para ver lo que no está, también se pueden usar como espejo y ver o imaginarse a sí mismo en la escena.

Si, en general, las imágenes de Sherman nos resultan familiares, en este caso ¿el vómito qué tendría que ver con nosotros? ¿Nos reconocemos en esos fluidos? Probablemente, pero lo que se reconoce en ello es lo que no se ve; es decir, aquello que sale del cuerpo como si este fuera un molde que al ser vaciado no corresponde a la imagen exterior. Al contrario, el interior al ser revelado se presenta como una versión desfigurada y grotesca de lo que se podría intuir de la imagen externa.

La repulsión que desencadena el vómito, incluso el propio, podría entenderse entonces como una manifestación de la negación y el escándalo que produce experimentar el cuerpo al revés.

Asco de una comida, de una suciedad, de un desecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición. Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa (Kristeva, 2010).

Se podría decir que esta fotografía sugiere la lectura de un neo bodegón, una naturaleza muerta, el alimento y su desperdicio. El pan de cada día es la ostentación, la nueva mesa convierte al cuerpo en víctima del horror.



“Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección” (Kristeva, 2010).

### 1.3. Orlan, un destino anunciado

“Beauty is constructed by the dominant ideology referring to models that we shall find beautiful” (Orlan).

En los años 90’s Orlan comenzó su proyecto artístico de lo que hoy en día se conoce como arte carnal. En su propuesta titulada La reencarnación de Orlan, la artista utilizaba su cuerpo como medio para crear una obra de arte, en la que se transmitía en vivo una cirugía de su rostro donde se sometía a una transformación de labios, contorno de ojos, nariz y mentón con el fin de parecerse a ciertos prototipos de belleza femeninos de la historia del arte. Es sin duda material clave para las reflexiones aquí propuestas.



*Figura 7. Orlan. Imagen de Omnipresence 7th Surgery, 1993. Performance.*

Por un lado, este procedimiento tenía la cualidad de evidenciar de manera directa la intención de la artista con respecto a la auto-modificación del cuerpo. Orlan resulta ser más drástica en la intención que caracterizan también las obras de Cindy Sherman. Adoptando estereotipos de belleza con la mirada crítica del artista ellas ponen de manifiesto la docilidad del cuerpo para ser transformado. Como dice Paul Ardenne para referirse a la obra de Orlan, “Nada de biología aquí, de hecho, sólo un decreto de la

voluntad". Y es esa voluntad la que empodera y quizá obliga a la bulímica o anoréxica a formarse un cuerpo. En este caso la artista se traza las medidas sobre su rostro y siguiendo los parámetros establecidos como lo bello, ella forma una imagen monstruosa de sí misma o de las demás. Lo mismo ocurre a las jóvenes que buscando ideales de belleza y moda ya no en pinturas o en la historia, sino en revistas y televisión, quieren simular ser otras, ya el cuerpo asignado no basta, ellas quieren la figura de otro. Ya decía Artaud (1947): "El rostro humano no ha encontrado aún su cara".



*Figura 8. Kim Ki Duk. Escena de la película TIME.*

En la película *Time* (tiempo) del director Kim Ki-duk la protagonista tiene la idea de que su novio se ha cansado de ella y decide transformar todo su rostro inspirándose en partes de caras de mujeres que aparecen en revistas. Después de seis meses ella regresa con un nuevo rostro ante su novio. Tanto en este film como en la obra de Orlan hay una alteración del cuerpo, pero no del yo. Se podría tratar de una no-identificación del ser con el cuerpo. No se trata de querer ser otro, aquí lo que está en juego es transformar esa envoltura que cubre las emociones y crear esa imagen externa que más se parezca a sí mismo. Como si desde adentro se dictara lo que debería ser por fuera. Hoy en día en revistas, publicidad, tendencias y nuevos medios se pueden encontrar modelos de cuerpos que definen ideales con los que algunas personas se pueden reconocer y exclamar ¡ese sí soy yo!, así sea en la figura de otro con el cual se identifican permitiéndoles ubicar una especie de traje nuevo en el cual encajan a medida. En esa

búsqueda de un cuerpo con el cual el ser se identifique, puede haber mucho sufrimiento al punto de causar cambios en la percepción de lo real.

#### 1.4. De festines y otros desastres

El director de cine Marco Ferreri produce en 1973 *La grande Bouffee* (la gran comilona) una película que causó polémica en su momento. Se trata de un grupo de amigos que deciden cometer un suicidio colectivo comiendo hasta acabar con sus vidas.



*Figura 9. Escena de la película La Grande Bouffe, 1973.*

Los protagonistas de este drama son cuatro hombres de diferentes oficios, un cocinero, un presentador de televisión, un restaurador y un juez, quien es dueño de la casa donde se realiza la comilona. Estos personajes aburridos por el tedio de sus vidas deciden realizar esta gran comilona en la que la verdadera protagonista termina siendo la comida. En un inicio las cenas son puestas con gran cuidado por la estética. El hedonismo empieza a jugar un papel importante en el desarrollo de las escenas y poco a poco se van transformando las pasiones por la comida y se combinan con la lujuria. Se van observando los efectos de este gran festín, imágenes escatológicas empiezan a resaltar la decadencia y la comida termina siendo ese elemento macabro que causa la destrucción.

La comida, esa encantadora que bajo el engaño y la seducción se muestra indispensable para luego ser una victimaria. Un ejemplo podría ser la historia del famoso cuento infantil de Hansel y Gretel de los hermanos Grimm, en el que una bruja tiene una casa hecha de chocolate y esta sirve de anzuelo para atrapar a los niños, quienes movidos por la fascinación del dulce terminan atrapados en la deliciosa casa. La intención de la bruja es darles comida hasta engordarlos lo que más se pueda para luego comérselos.

Algo muy similar se puede apreciar en los dibujos de la artista Maria Leubro quien con un poco de humor y pesimismo asume su exacerbado sentido del drama hacia la vida. Ella dibuja escenas de su vida e imaginarios que la acompañan según sus pensamientos. Es el caso de su serie Toxic Love (amor toxico).



Figura 10. Maria Leubro. Toxic Love 1, 2015. Gouache sobre papel dúrex, 34 x



*Figura 11. María Leubro. Toxic Love 2, 2015. Gouache y lápices de colores sobre papel dúrex, 34 x 25cm.*

En estos dos primeros dibujos de Amor Tóxico de Leubro se puede ser testigo visual de unas escenas de amor o enamoramiento con comidas típicas populares como la empanada colombiana y el hot dog (perro caliente) norteamericano. No se puede negar, son imágenes hasta tiernas y sentimentales.

Pero más adelante, se aprecian unos dibujos aterradores. Son escenas de otras experiencias; Leubro en sus ficciones se muestra vulnerada y atacada por la comida (un buñuelo) ¡aquello que más amaba, hoy la agrede! La comida es la causa de su muerte, o como sucede en la figura 13, sus caprichos y sus gustos por la comida grasosa han causado los estragos del sobrepeso obligándola a llevar una rutina de ejercicios.



Figura 12. María Leubro. Ilustración Editorial (portada) para *Sablazo*, *Crítica Cultural*, edición especial sobre la comida, 2016. Gouache y lápices de colores sobre papel dúrex.



Figura 13. María Leubro. *Toxic Love 3*, 2015. Gouache y lápices de colores sobre papel dúrex, 34 x 25 cm.

Una vez más las pasiones por la comida han causado sus desastres, la idea del excesivo consumo que place, complace y se sobrepasa parece ser la razón del terror que puede llegar a tener una persona anoréxica al ingerir algo de comida. Masas, sustancias grasas invaden el cuerpo, lo enferman, lo deforman; y los huesos que pueden constituir lo más cercano a revelar esa cosa que se lleva adentro, queda escondida por completo.

## 2. De manjares y otras delicias

Nuestra relación con los alimentos es compleja. Éstos definen rasgos característicos de las culturas y costumbres de las agrupaciones humanas dejando testimonio de las condiciones geográficas, limitaciones y recursos disponibles de los lugares habitados por el hombre a lo largo de la historia. Buena parte de nuestro trasegar por el mundo ha sido una permanente lucha por garantizar el acceso al alimento. Grandes cambios, como el surgimiento de la civilización, estuvieron íntimamente vinculados con un cambio correspondiente en la manera de conseguir el alimento, en este caso el nacimiento de la agricultura. De otro lado, el alimento visto como objeto de deseo se ha manifestado desde el principio, con una historia que también se remonta hasta nuestros orígenes.

El deseo por el alimento tiene una gran multiplicidad de facetas, que van desde el anhelo de trascendencia, obtenida por consumir ciertos alimentos con una significación divina, como por ejemplo el fruto del árbol de la vida, el Soma o el carácter sagrado del maíz, por mencionar algunos ejemplos, hasta la búsqueda de la saciedad del apetito con preparaciones de un gran refinamiento y exquisitez. Sin embargo, el tipo de deseo por el alimento que aquí nos ocupa es enfermizo. Se trata de la coexistencia del deseo, la saciedad y el vacío, que cíclicamente conducen hacia la muerte en los desórdenes alimenticios como la bulimia y la anorexia.

En el mundo postindustrial el deseo natural por el alimento se ha ido transformando de la mano de las estrategias publicitarias de la industria alimenticia. Con el objetivo de crear nuevos consumidores para productos innecesarios, la publicidad vincula estados anímicos diferentes a la llana saciedad del hambre o de la sed con el consumo de los alimentos o bebidas en cuestión. En ese sentido no solo se ofrece un objeto para ser consumido sino que se está vendiendo una experiencia que viene acompañada de sensaciones, circunstancias y estados de ánimo específicos asociados con el placer.

Este fenómeno, es el punto de partida de la obra del artista francés Claude Closky, cuyos intereses han sido frecuentemente enfocados en la publicidad, el consumo y la acumulación que caracteriza nuestra sociedad. Con una mirada crítica a la cultura del



espectáculo y los medios que la producen, este artista genera una respuesta con un poco de humor y reflexión. Tal es el caso del video realizado en 1994: *200 bouches a nourrir* (200 bocas para alimentar).

En esta obra el artista recicla imágenes de comerciales de televisión de una misma época donde aparecen personas de todas las edades y en diferentes circunstancias, comiendo, dando su primer bocado a diferentes alimentos o bebidas, evidenciando la venta del deseo y el gusto que puede generar consumir los productos sugeridos.

Hay un lenguaje repetitivo en cada fragmento escogido por Closky. Como si fuera una pócima mágica de la felicidad, cada bocado hace que los actores de las escenas transformen su rostro a uno de felicidad. Tal vez ese siempre ha sido el haz bajo la manga de la publicidad, el vender ese sentimiento siempre buscado por el ser humano e inalcanzable de forma absoluta: la felicidad. Y es que todo aquello que en nuestros imaginarios provoca dicha emoción, se convierte en objeto de deseo.



*Figura 14. Claude Closky. 200 bouches à nourrir, 1994. Monitor de 55 cm.*

“Quien habla de felicidad suele tener los ojos tristes”, decía Aragón. ¿Habría pues que dar la razón al poeta y a las actuales interpretaciones paranoicas del consumo que nos descubren el abismo que hay detrás del radiante espectáculo de la abundancia y la

comunicación? Me he esforzado por evitar esta tendencia a la demonización. Está claro que el saldo humano y social de la sociedad hipercomercial no es precisamente halagüeño, pero ¿es negativo en todas sus facetas? Si no es el paraíso, tampoco parece ya el infierno de carestía y frustración que describieron sus detractores oficiales. ¿Se ha progresado en el camino de la felicidad? Afirmarlo sería confundir ilegítimamente el bienestar material con la dicha. En cualquier caso, el hiperconsumidor puede acceder a placeres cada vez más numerosos y frecuentes, gustar los innumerables goces de las libertades, las evasiones y los cambios. Si bien estos consumos no son sinónimos de felicidad, suelen ser motivo de satisfacciones reales (G. Lipovetsky, 2007, p. 13).

Es muy probable que en el caso de la comida, Lipovetsky tenga razón al afirmar que el consumo de un alimento como los ofrecidos a través de estos estereotipos que utiliza la publicidad, sí provoque, en quienes los comen, un momento de satisfacción. Pero es justo ese mecanismo que perpetúa la necesidad de satisfacciones el que borra los límites naturales que tenía el objeto del deseo creando una necesidad ya no de supervivencia humana sino emocional. La necesidad ahora no es de calmar el hambre sino de las sensaciones disparadas por comer cierto alimento.

La comida hoy en día es cada vez más estética en su apariencia al punto de que en muchos casos se utilizan objetos de naturaleza distinta para presentar y ofrecer alimentos. No son pocas las propagandas de televisión y los anuncios en medios impresos que usan objetos de plástico o distintas resinas para crear objetos que al ser capturados por las lentes den la sensación de ser provocativos platos. En Japón, por ejemplo, algunos restaurantes utilizan simulaciones de comida que representan de manera fidedigna los platos, los ponen en vitrinas para provocar al comensal y que este entre a consumir el alimento que ellos ofrecen.

El ponqué de Jeff Koons tiene una evocación a la artificialidad, si estuviera en una de estas vitrinas japonesas es posible que tuviera mucho éxito la pastelería si el ponqué realmente se pareciera a la imagen. Esta obra hace parte de una muestra que se llamó Celebración, en la que todas las pinturas y esculturas allí presentadas hacían referencia a los elementos de una fiesta infantil. En este caso la obra es una porción partida de ponqué decorado con una flor y con una llamativa gama de colores rosados que producen la sensación de mucha textura.



*Figura 15. Jeff Koons. Cake, 1995-1997. Óleo sobre lienzo, 318.5 x 295.6 cm.*

La pintura que presenta Koons está impregnada por un lenguaje del deseo. El brillo, los colores y la disposición de los elementos manifiestan un lenguaje propio de la seducción. El hecho de presentar la torta partida indica que esta lista para consumir, es ofrecida, pero el espectador no al puede comer, se convierte entonces en objeto de deseo; es una invitación, una provocación de la cual no se sabe el desenlace. ¿Qué pasa con aquellos que se dejan seducir por esta pintura?, ¿Puede una pintura desencadenar los procesos fisiológicos asociados con el acto de comer?

La pasión por el alimento puede desencadenar amores y desamores, se puede pensar que una vez se obtiene satisfacción por los sabores, el cuerpo desarrollará un gusto que incite continuamente la necesidad de comer para obtener ese encuentro pasional.

Dicha pasión se ha transformado en una herramienta del mercado, el cual aprovecha ese “enamoramamiento” por la comida, la adorna para exacerbar aún más el deseo y poder atrapar al sujeto cuya voluntad ya se encuentra de por sí dominada. En el ponqué de Koons ¿qué pasaría si estuviera pintado con otro color, sin tanto brillo y adorno? El arte hace de las suyas en su cuota visual. De hecho, hay un dicho conocido en Colombia que reza que la comida entra por los ojos.

Otro ejemplo es la moda de las comidas arco iris, en las que se utiliza la gama de colores del espectro como motivo presente en todo tipo de preparaciones, particularmente en postres, dulces y helados. El resultado es: comida visualmente impactante que al ser dispuestas para la venta o el consumo pueden llegar a ser percibidas como un fetiche.

Pero no es la primera vez que la comida se asocia con el deseo. En 1959 el artista Oppenheim propone una obra en la inauguración de la exposición internacional de surrealismo, se trataba de una mujer desnuda acostada en una mesa. Sobre ella había frutas, pescado y nueces; esta mujer después fue sustituida por un maniquí, dicha acción fue privada; de esto se enteró André Breton quien se interesó en el trabajo del artista y lo invitó a participar con la misma obra en una exposición sobre erotismo y voyerismo. En esta exposición Breton renombró la obra y la tituló Fiesta caníbal, lo cual produjo polémica entre los espectadores.

Hay dos perspectivas de esta obra que vale la pena resaltar. La primera se trata de ciertas inquietudes que genera esta acción y son: ¿por qué es una mujer el soporte de las delicias ofrecidas a los invitados? Y qué pasaría si esta mujer tuviera sobrepeso, ¿estarían igualmente estimulados los participantes?, ¿sería igualmente aceptado como estético?

Por otro lado, tomar el alimento como objeto de deseo que produce un nivel de placer y que sus excesos se revelan en una talla o peso, le da al poseedor del cuerpo la oportunidad de auto-moldearse o quizá de perder el dominio de su propia forma. Cuando una persona tiene una adicción a las drogas y está en proceso de desintoxicación es conveniente que el paciente se aleje de un ambiente nocivo. Esto quiere decir que se debe alejar de amigos que tengan sus mismas prácticas y obviamente de la droga misma.

Pero ¿qué sucede en el caso de aquellos adictos a la comida? ¿Cómo alejarse de ella? El alimento en sí mismo no es perjudicial, es más, es una necesidad para la vida. En la sociedad del hiperconsumo todo se ofrece al por mayor y pensando en los excesos y el desperdicio. La forma del cuerpo acostumbrado a este medio se convierte en una radiografía de la sociedad.



*Figura 16. Meret Oppenheim. Fotografía tomada de Le Festin o Cannibal Feast, por William Klein, 1959. 30,5 x 40 cm.*

La obra de Janin Antoni es una instalación que consta de un bloque de 600 libras de chocolate negro y en frente de este, otro bloque de manteca de cerdo los cuales la artista mordió anteriormente durante mes y medio. El resultado de este *performance*, es una escultura. ¡Cuánto chocolate! ¡Cuánta grasa! Pareciera un surtidor de placer, es un objeto para satisfacer un deseo ilimitado, pero para los límites del cuerpo no hay espacio para tanto. Ya decía Spinoza: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”.



Figura 18. Janin Antoni. *Gnaw*, 1992. Instalación con chocolate y manteca.

Para el público general el protagonista antagónico en los desórdenes alimenticios es la comida, a las anoréxicas les exigen que permitan el suministro de alimento a sus cuerpos y a las bulímicas les piden retener lo engullido. Aun así, no se trata de eso, el cuerpo ha dado un nuevo significado a los productos alimenticios, la comida sería entonces solo una herramienta que favorece otras búsquedas; esta idea se irá desarrollando en el transcurso de la tesis.



Figura 17. Natacha Lesueur. *Sans titre (série Aspics)*, 1998. Serie de seis fotografías en aluminio, 80 x 80 cm.

Sin embargo, la comida no deja de ser una obsesión ya sea por abundancia o escasez. Natasha Lesueur es una artista francesa que utiliza la fotografía como medio para proponer miradas acerca del cuerpo con relación a la comida. Esta obra es una fotografía sin título, está compuesta por cabezas humanas en las que no hay distinción de género y cada una lleva en su cabeza alimentos. La disposición de esta comida tiene una semejanza a lo que uno pensaría que es el cerebro. Podría interpretarse como una imagen de la mente en la que no hay cabida para otra cosa que no sea la comida o tal vez la forma en que los consumidores ven los productos ofrecidos por el mercado y que, de una u otra forma, envuelven al pensamiento y causan tantos estragos.

Es así como la comida, lejos de ser un veneno o la causa de los desórdenes estudiados en esta tesis, se plantea más como una herramienta que utiliza el cuerpo para que, a manera de una maquina humana, fabrique una imagen de su figura a voluntad o al impulso de sus deseos.

Se han presentado algunas de las relaciones presentes en la triada deseo-comida-felicidad enunciando las pasiones que dicho conjunto puede provocar y que perversamente han sido explotadas. Todo esto hace que los vínculos que se desarrollan entre las personas y los alimentos sean ahora más complejos, pues aparece la mediación de poderosos elementos de manipulación como lo son la industria alimenticia y los medios de comunicación. No se trata solamente de querer o no querer comer.

### 3. En la medida de lo posible

Pensar que el cuerpo debe ser el resultado estandarizado de medidas y proporciones conlleva a entender la figura humana como objeto de una industrialización en la que el producto para ser correcto debe coincidir con patrones de calidad que se evidencian en su peso y volumen.

A diario se ven en las revistas, en la televisión y en Internet; publicidad y documentación que ayuda a que una persona pueda cumplir con las medidas requeridas para tener un cuerpo normalizado. Se ofrecen todo tipo de guías como dietas, ejercicios, masajes adelgazantes, pastillas, cremas reductoras y hasta nombres de cirujanos plásticos para acabar con esos “gorditos demás”.

Michel Foucault, en su libro *Vigilar y Castigar*, destaca los cuerpos dóciles: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”. En esta lógica de la docilidad y la sumisión se encuentran aquellos cuerpos que, despojados de su libre albedrío, emprenden la búsqueda de un ideal que obedezca a la proporción correcta. La presión y el deseo de pertenecer a un grupo catalogado como perfecto, conlleva a la persona a una búsqueda por poseer la imagen, concebida como correcta, del cuerpo y en consecuencia a sentirse cómoda y aprobada una vez lo consigue, o frustrada e inquieta cuando no. Tal vez es más adecuado pensar en términos de ajuste en lugar de comodidad, dado que el proceso de transformación se realiza hasta cuando el cuerpo ha alcanzado las dimensiones de la norma, proceso similar, en esencia, al que se realiza cuando se vacía la cerámica en el molde y se quitan los sobrantes.

La presencia de cánones de belleza y de la necesidad social de estandarizar no solo el cuerpo sino el comportamiento tiene una larga historia. De manera predominante el medio utilizado para representar dichos ideales e incluso proponerlos fue el arte. Como se señala en la *Historia del cuerpo Vol.1*:

La glorificación del cuerpo en su representación clásica, tanto en sus carnes como en su ideal proporcionado, es históricamente indisociable de dos prácticas sociales nuevas en las cuales los artistas participan a menudo, los primeros, de principios del siglo XVI hasta los últimos decenios del XVIII. Aparentemente extrañas al campo específico de las artes



figurativas, estas dos prácticas construyen una nueva representación del cuerpo individual: la ciencia anatómica trastorna la definición física del organismo humano y la institución de reglas de comportamiento o «urbanidad» fija, a través del control del comportamiento, una nueva representación del cuerpo socializado.

No es un invento que los cuerpos más involucrados en esta dinámica social de un físico normalizado sea el cuerpo femenino, que desde tiempos remotos ha tenido que vérselas con cualquier cantidad de artimañas que obedecen a los patrones de medida, siendo las obras de arte evidencia de ello en cada época. En la modernidad y en el mundo contemporáneo este papel del arte cambia radicalmente. Ahora, cuando la normalización y el canon son dictados desde la publicidad y los intereses corporativos, el arte toma distancia y reflexiona. En particular serán las mujeres artistas quienes al saberse sujetos de estas incidencias sobre sus propios cuerpos, usarán el arte como mecanismo de denuncia, así como para formular posibles salidas de dicha sujeción socialmente impuesta.

### **3.1. Un cuerpo ideal, un mismo cuerpo para todas**

Representar el cuerpo moderno no es, simple e ingenuamente, servirse de una realidad libre, del todo emancipada. Más bien, y como lo muestra el arte del siglo XX, se trata de escenificar, al mismo tiempo, la crisis de la psique (el inconsciente), la crisis de la figuración (el cubismo), la crisis de la respetabilidad (Dada), en definitiva, la crisis de la dignidad ( las muertes en masa a causa de la guerra, la humillación política, el genocidio). La “imagen-cuerpo” moderna, en el nivel material, es un soporte de la catarsis. En ella se recrea el examen pasional de una tensión dolorosa e irresoluble entre el cuerpo y el pensamiento del cuerpo, del mismo modo que la tragedia recreaba para los griegos de entonces sus grandes sufrimientos sociales (Ardenne, 2004).

En este ejercicio catártico, ser artista y mujer al mismo tiempo sería una doble razón para evidenciar la experiencia de un cuerpo dócil; por un lado es bien conocido que para ser artista es necesaria cierta sensibilidad para reconocer el entorno con una mirada crítica, y desde la práctica, vivir un cuerpo que debe ser estandarizado para ser bello y armonioso según lo establecido socialmente, puede generar una reacción estética que permite señalar esa vivencia del cuerpo que está siendo sujeto de sometimiento.

La artista Ana Casas Broda decide publicar en un contexto artístico, un diario de dieta que ella realizó desde 1986 hasta 1994. En este libro ella realizó una lista de todo lo que comía y a su vez tomaba registro de cómo su cuerpo se iba transformando.

Estas fotos no fueron hechas para ser mostradas, son el resultado de un proceso íntimo, cerrado. Las tomaba guiada por la necesidad de mirarme, verificar los mínimos cambios que lograba con las dietas, explorar mi cuerpo desnudo desde ángulos que no me daba el espejo. Dan cuenta de la fisura entre mi cuerpo y su reflejo, de la profunda necesidad de construir una imagen de mi misma. Y al mostrarlas, me permiten convertirme en observadora de esa grieta y transformarla en el tema de la obra. Estos cuadernos abren preguntas sobre la disociación entre la imagen y la experiencia, la perturbadora e inasible relación entre la fotografía y la realidad (Ana Casas: [www.anacasasbroda.com/texto-cuadernos-dieta](http://www.anacasasbroda.com/texto-cuadernos-dieta)).

En la página de la figura 19 en su diario de 1991 la artista escribe: “El cuerpo sufre, pero también disfruta”, quizá este sufrimiento al que se refiere tenga que ver con esa ambivalencia entre el deseo y lo conlleva satisfacerlo...

En otra página de este mismo diario ella tiene una especie de conversación consigo misma en la que se da ánimo y se felicita por lograr comer la dieta de manera saludable, sin embargo, se cuestiona acerca de su estado anímico negativo; es una conversación un tanto maternal en que se repite a sí misma varias veces: “¡Muy bien!”

A Broda le interesa exponer la memoria, y en este caso ¿qué se pretende recordar? Un cuerpo, una experiencia, una figura o quizá estos cuadernos ¿son el trofeo ganado por un deber cumplido? Tal vez no, ella también hace referencia a “la disociación entre la imagen y la experiencia”.

Entonces la fotografía se vuelve en este caso un esfuerzo por expresar esas emociones que desde la mera imagen se convierten en actos fallidos. Se está frente a un documento en el que se abordan las emociones, la técnica de un proceso para el modelamiento de un cuerpo y la imagen que evidenciaría dichos actos. Pero ¡no es suficiente! Aquí se está refiriendo a algo más profundo, algo que debe ser documentado, que debe permanecer en la memoria. Se trata de una experiencia íntima para la modelación de un cuerpo.



Figura 19. Ana Casas Borda. Cuadernos de dieta, 1991.

Se trata de tener un cuerpo en forma. Pero, ¿qué forma debe tener ese cuerpo? ¿A caso el cuerpo no tiene ya una? Y entonces al cuerpo, como si este se pudiera emancipar por si solo y descontrolarse, se le imponen unos límites, se militariza socialmente y se declaran unas medidas para controlarlo, que no se desborde, que se vea bello, todos los cuerpos deben ser dóciles, uniformes. Los cuerpos, todos como un solo cuerpo, el de la medida correcta. Es como si las lógicas de la producción en serie fueran aplicadas a los cuerpos.

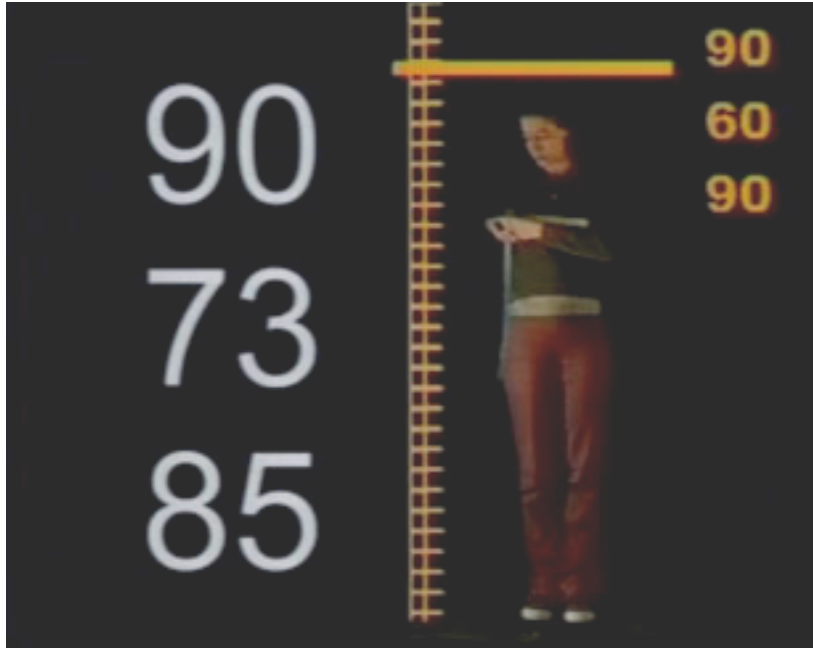


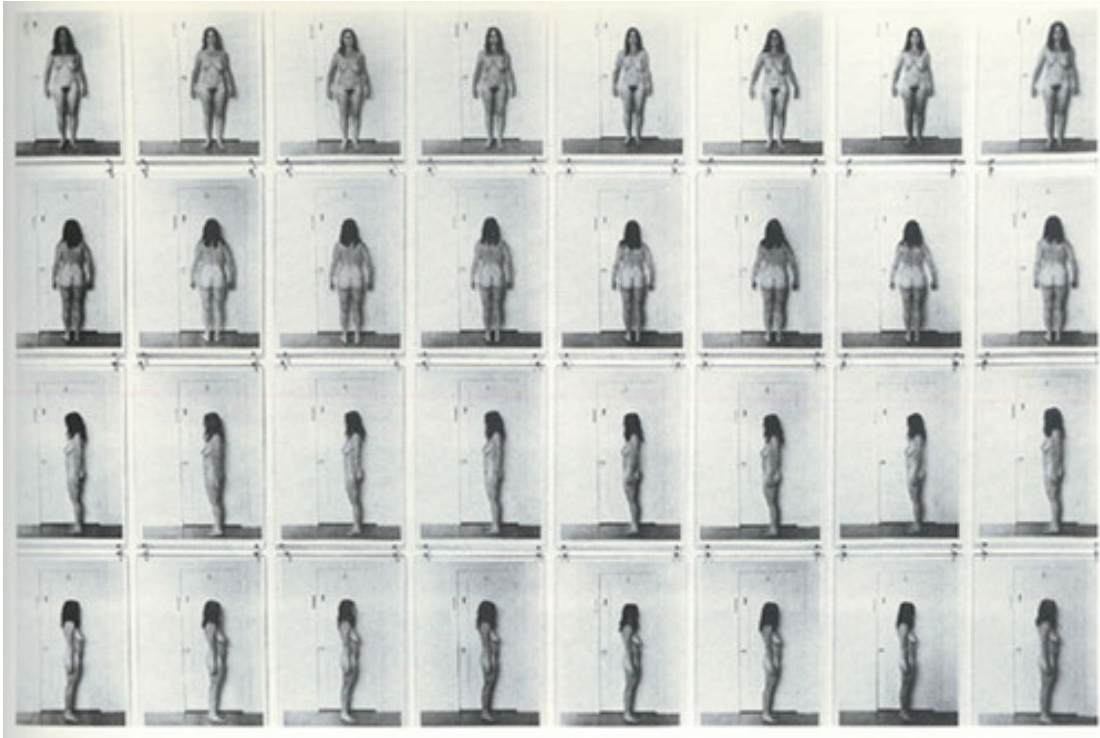
Figura 20. Carmen F. Sigler. *Desmedidas*, 1998. DV-Cam | DVD, 00:05:30.

Otra obra que manifiesta las dinámicas hasta ahora señaladas es el video *Desmedidas*. En este video 14 mujeres de diferentes edades toman la cinta métrica y dicen en voz alta las cifras después de medir su pecho, cintura y cadera, a esto le suman su estatura. Lo anterior es comparado con la proporción estandarizada de la figura femenina; esto según la artista es para señalar la imposibilidad de cumplir con los estereotipos que demarcan el deber ser del cuerpo femenino.

Sin embargo, el video solo muestra mujeres que se aproximan a esas proporciones mas no presenta a quienes se encuentran muy alejadas de dichos valores. Se podría calcular el promedio entre los resultados y es posible que el número obtenido se ajuste al estereotipo. Tal vez su propósito es mostrar, justamente, lo inalcanzable que es para el cuerpo, ente dinámico, unos valores estáticos e inmutables. Lograr ajustar el cuerpo al estándar, en la medida de lo posible, se ha convertido en el nuevo credo que la artista quiere denunciar.

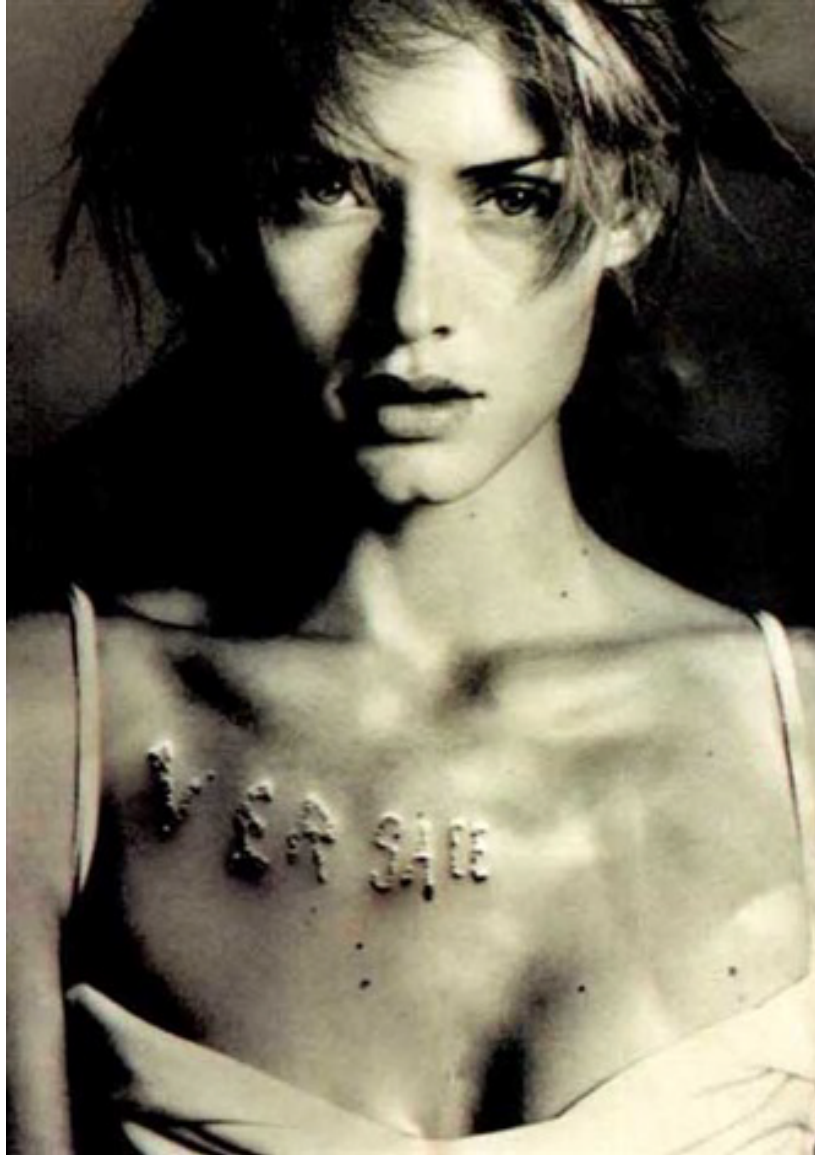
Se trata de una evolución de tal calibre que hoy en día las Venus de los años 50 pueden parecernos un tanto «rellenitas». Es cierto que el ideal femenino de la delgadez tiene sus límites: las 'top models' actuales se alejan de la estética «espárrago» e ilustran cierto retorno a las «formas» femeninas. Sin embargo, al mismo tiempo las mujeres jamás

habían manifestado tamaño horror hacia la grasa y hacia todo lo que presenta un aspecto flácido y fofo. Ya no basta con no estar gorda, es preciso fabricarse un cuerpo firme, musculoso y tonificado, desprovisto de la menor insinuación de carnes fofas o blanduchas (Lipovetsky, p.124).



*Figura 21. Eleanor Antin. Carving: A Traditional Sculpture, 1972. 148 fotografías en gelatina de plata, 17,7 x 12,7 cm, cada fotografía.*

Eleanor Antin quiso hacer una autoescultura, tallando su cuerpo metafóricamente pues estaba siguiendo una dieta rigurosa que le permitía bajar de peso y moldear su forma durante 45 días (del 15 de julio al 21 de agosto de 1972), todo esto lo documentó por medio de fotografías que tomaba cada mañana desde cuatro puntos de vista de su cuerpo. Aunque esta obra tiene una gran cercanía con la obra de Ana Casas Broda las diferencia la experiencia crítica de la imagen-cuerpo, para Broda los registros son una evidencia y una memoria de un proceso personal y por otro lado Antin presta su cuerpo para ser parte de experimento visual de ella misma en la que pule su cuerpo jugando con el cliché del artista que esculpe el cuerpo femenino, dándole las proporciones perfectas, diseñando así la representación de la belleza en la que se debe encajar y de la cual el arte ha sido un gran cómplice.



*Figura 22. Daniele Buetti. Looking for Love (Versace), 1996. Fotografía en gelatina de plata, montada en aluminio, 100,3 x 74,9 cm.*

Para ser un cuerpo industrializado lo único que falta, después de la estandarización, sería una marca. Así como la firma en la obra de algunos artistas, las firmas de las casas de moda se han destacado por representar un estilo con tan solo nombrarlas, y en quién las porte y les crea, generan una sensación de pertenencia a un grupo exclusivo al cual se accede por llevar puesto el nombre de la empresa. Existe un imaginario del inconsciente colectivo donde tiene lugar la aprobación y donde los requisitos para la perfección son sinónimos de los nombres de algunas etiquetas.

Daniele Buetti utiliza diferentes medios en su trabajo como dibujo, fotografía, video e instalación para abordar temas que tienen que ver con la seducción de las imágenes desarrolladas por la publicidad y los nuevos medios. La obra de la figura 22 (Versace) hace parte de una serie titulada *looking for love*, buscando el amor, en la que aparece una modelo con el cuerpo aparentemente tatuado; el motivo de este tatuaje es la marca de una famosa casa de moda llamada Versace.

Aunque este tatuaje no es real y se trata de manipulación en el manejo de la fotografía, sí es una imagen que es impactante por su cercanía a los temas abordados en esta tesis y su probabilidad de ser una realidad.

La publicidad ha sometido a su público a través de imágenes que le recuerden la divinidad, pero esta divinidad esta relaciona con poder y deseo, el deseo de ser deseado y el de consumo. Si a esto se le suma que el cuerpo ha sido el protagonista de estas estrategias del mercado, se podría decir que, tras este engaño de tener un cuerpo ideal es posible ser deseado. Y a este anhelo de deseo se suman los miedos, la necesidad y el romanticismo de llevar una vida y un cuerpo de ensueño.

Así es el deseo, así es el inconsciente: vertedero de la economía política, metáfora psíquica del capital. Y la jurisdicción sexual es el medio ideal, a través de la prolongación fantástica de la propiedad privada de asignar a cada uno la gestión de un capital; capital psíquico, capital libidinal, capital sexual, capital inconsciente, del cual cada uno va a tener que responder ante sí mismo, bajo el signo de su propia liberación (Baudrillard, p. 44).

Pero también esta obra remite a la propiedad, a sentirse perteneciente a algo o a alguien; la docilidad del cuerpo, de la que se ha detallado hasta el momento puede que tenga una supuesta sumisión voluntaria que está impulsada por el anhelo de mimetizarse con un solo cuerpo.

Acerca de esta obra de Buetti, Juan Antonio Ramírez dice en su obra *Corpus solus*:

También la operación sacrificial que implican todas las intervenciones permanentes sobre la piel (lo que hay en ellas de ritual iniciático doloroso) es presentada como algo banal. Las inscripciones que parecen hechas a fuego (como las marcas de los ganaderos sobre las reses), con letreros tales como «Vuiton», «Cartier», «Bulgari» o «Lancôme», nos

desvelan en el sentido último de un mensaje político que proclama la evidencia de que los cuerpos no son propiedad de las mujeres que los exhiben, ni tampoco de la nuestra como espectadores. Pertenecen a las corporaciones que los fabrican y los manipulan: es lógico que los firmen, también, con unas cicatrices imborrables que llegan a ser parte de la carne y de la piel. Una excrescencia biológica tan (anti) natural como los demás atributos de esas bellezas estereotipadas (Ramírez, pp.108-109).

### **3.2. Resistiendo a lo medible**

“El sentimiento según el cual la glorificación clásica del cuerpo es una construcción que no coincide con la realidad de la naturaleza, se expresa de manera muy clara por el gusto hacia todo lo que, en la naturaleza precisamente, desfigura esa belleza hasta convertirla en monstruosa” (George Vigarello, Historia del cuerpo, p. 446).

Pensar el cuerpo como una forma que tiene un molde y que se puede reproducir, es una muestra más de la tendencia contemporánea de convertir todo en un producto, incluyendo las emociones; pero de eso se especificará más adelante. Lo que atañe en esta sección es presentar algunos ejemplos por medio de obras en las que otras artistas proponen una posición ante la gordura, de conformidad y de resistencia.

Es posible que aquello que impulsa a algunas mujeres a seguir un régimen de dieta es el pavor a perder el control y llegar a un estado socialmente nombrado como monstruoso. La esbeltez en la sociedad actual es vista como el resultado de un control y dominio del propio cuerpo, de tener salud y una mente clara; por el contrario, sobrepasar las medidas puede ser interpretado como descontrol, como si el cuerpo y el deseo se hubiese emancipado al punto de desbordarse, se dice también que una persona gorda no goza de buena salud y que el motivo de estos excesos es la falta de un dominio de las emociones.

Sin embargo, en el siglo XVI “la delgadez alarmaba, recordaba las hambrunas, la peste, lo descarnado. Era sequedad, aspereza, debilidad, lo que, en el imaginario antiguo, se oponía a los resortes de la vida” (George Vigarello, , p. 67).

Lo anterior deja claro que la percepción de lo que es aceptado o no, se determina por medio de lo político, es decir, dependiendo de la situación económica y social por la



que se esté pasando en determinado momento, se empiezan a imponer y juzgar las apreciaciones que se tienen del cuerpo.



*Figura 23. Estíbaliz Sadaba. A mi manera, 1999. Video Pal, 00:03:10.*

En este video (figura 23) la artista, al ritmo de *A mi manera* de Sinatra mueve su estómago (en el que escribió la palabra dieta) de un lado al otro mofándose de los estereotipos de la medida ideal.

A diferencia de los artistas presentados en este capítulo hasta este momento, Sadaba expresa su descontento con la estandarización del cuerpo por medio de un cuerpo que evidentemente, no sigue un adoctrinamiento del mismo. La artista acude a la resistencia; contonea su barriga con humor y manipula la palabra dieta como si estuviera moviendo una bandera: la palabra de la medida y el control, de manera descontrolada.

Si se asume la gordura o la delgadez en términos políticos y temporales, se podría entender que en esta época, en la que domina el consumo y la acumulación, el efecto inmediato sea la obesidad; y a su vez que este efecto obligue un incremento en las enfermedades cardiovasculares, entre otras, y también la demanda de cirugías para reducir el volumen del estómago.

Ante esta situación los gobiernos ejecutan toda una serie de campañas en favor del cuidado del cuerpo y comienzan a hacer un llamado a la austeridad. Entonces se emprende una lucha política y social contra la desmesura y se sataniza la imagen de la glotonería. De todas formas, es una lucha casi imposible en un mundo donde todo gira alrededor del consumo.

A diferencia de otros tiempos, en los que estar relleno era sinónimo de bienestar y abundancia, en los años 80 cuando la televisión popularizó las desgarradoras imágenes captadas en las hambrunas de Etiopía y Somalia, el obeso pasó a ser considerado por algunos sectores como un ser despiadado y cínico, que no se regula incluso ante la escasez ajena. Aunque no fuera compartida por muchos, esta visión dio paso a una más generalizada, por lo menos en occidente, en la que la gordura ahora se asocia con malos hábitos alimenticios, vidas sedentarias, comida barata y otras características que están más cerca de la precariedad y la pobreza que de la opulencia y la riqueza. Hoy en día el rico no aspira a grandes banquetes, sino a un lujoso spa. Ha cambiado la satisfacción de la gula por la satisfacción del ego, no procura un cuerpo al que le sobra el alimento sino uno al que le sobran los cuidados.

Es en este punto en el que la gordura podría interpretarse como una sublevación ante la militancia de la esbeltez. Ser gordo en estos tiempos y no buscar opciones para modificar la figura hacia la esbeltez puede verse como un acto de rebeldía.

Ese es el caso de la obra *A mi manera* (figura 23) en el que la palabra dieta se escribe de manera provocadora e insolente, como si la artista estuviera diciendo al mover su barriga con la palabra dieta escrita en ella “vean lo que hago con su dieta, solo bailo, canto, me divierto. Pero no la obedezco” y su descaro consiste en decirlo con sus gordos, de manera libre, a su manera.

En la figura 24 se aprecia la obra de Jenny Saville titulada *Propped*. En esta pintura se puede apreciar un cuerpo desnudo, quizá posando en una silla en la que el rostro es lo más pequeño de la imagen; también se alcanza a percibir una escritura en la que no está claro el mensaje y se puede destacar que lo único que lleva puesto son unos zapatos blancos.

Saville es una artista inglesa, sus pinturas son, en su mayoría, a gran escala, en las que se evidencia la masa y la piel, grandes cuerpos que al ser figurativos, en ocasiones se pueden apreciar como abstractos ya que abarcan casi la totalidad del lienzo.



*Figura 24. Jenny Saville. Propped, 1992. Óleo sobre lienzo, 213,5 x 183 cm.*

En esta pintura (figura 24) es evidente la carnosidad, la estrategia de la artista de ocupar casi todo el bastidor con el cuerpo y, a su vez hacer esta obra en gran formato, es sin duda todo un acierto. Si se trata de contemplar la gordura, este es el momento, Saville dispone toda su obra para apreciarla.

Ella muchas veces usa de referencia su cuerpo en las pinturas, aun así emplea mujeres y las pinta en posiciones en las que es posible relacionarlas con modelos que se encuentran en talleres de artistas o escuelas de arte, que posan para ser dibujadas y

que sirve para el estudio de la figura humana. Sin embargo, lo más común es que en estas prácticas artísticas los modelos siempre tienen un cuerpo estandarizado, con las “proporciones correctas”: en este caso, el cuerpo estudiado y pintado es uno voluminoso, es extravagante.

El espectador se encuentra frente a una imagen obscena, el tabú de un cuerpo con gran volumen es puesto en evidencia, la monstruosidad ha salido a la luz y está en calma, es revelada y pública. La carne es la principal protagonista de esta obra, es una hermosa pieza; pero es de una gorda, y eso la hace extravagante, llamativa. Es una obra para ser vista desde el voyeurismo, es un cuerpo intimidante; pero es tan orgánico, tan sencillo, tan humano, que lo único que queda por preguntarse es ¿por qué se podría catalogar como monstruoso? ¿Qué es acaso la monstruosidad? Una respuesta rápida y simple podría ser que tiene que ver con aquello que se sale del estereotipo de lo que comúnmente se denomine, según la época, normal.

“Obsceno” quizá no signifique “contra la escena”, pero sugiere este ataque. No pocas imágenes contemporáneas únicamente presentan lo obsceno. Lo convierten en temático o escénico y así lo controlan. De este modo, ponen lo obsceno al servicio de la pantalla-tamiz, no contra ella, que es lo que la mayor parte del arte abyecto hace, contrariamente a sus propios deseos. Pero entonces podría sostenerse que lo obsceno es la mayor defensa apotropaica contra lo real. El último refuerzo de la pantalla-tamiz de la imagen, no su último disolvente” (Hal Foster, 2001, p.157).

Habrán quienes se atemorizan al ver un cuerpo sobrepasado en masa, sin embargo, puede ser que lo que más les cause temor no sea ver el cuerpo, sino imaginarse tener uno así.

Cuando alguien que goza de un cuerpo normalizado empieza a engordar, esto comienza a ser un problema con su entorno social, quienes rodean a la persona no hallan la forma de decirle que su cuerpo se está agrandando, que debe detenerse o eso podría terminar en una catástrofe. Y cuando ya el daño ha sucedido solo queda horrorizarse, ya el tema de la forma del cuerpo se vuelve especial. Un tabú, un motivo de burla o quizá de lástima.

Pero si, quien lleva ese cuerpo grande manifiesta estar bien así, resulta obsceno. ¡Cómo es posible estar bien así! Podrían exclamar algunos. Y este material es el que utilizan las artistas presentadas en el presente capítulo. Ellas hacen uso de imágenes que sirven de manifiesto ante la militancia del cuerpo. Son imágenes de resistencia.



*Figura 25. Laura Aguilar. Nature, Self Portrait 4, 1996. Fotografía impresa en gelatina de plata, 40,6 x 50,8 cm.*

La fotografía de la artista Laura Aguilar muestra esa obscenidad de manera aún más clara, con la mirada del otro lado del espejo resulta doblemente obscena. Esta fotografía (figura 25) es un autorretrato de la artista en la que el cuerpo y la naturaleza se funden. Es decir, el escenario para la fotografía es un paisaje y el cuerpo al desnudo representa la naturalidad. Lo mismo sucede con las pinturas de Saville, quién al comienzo de su trayectoria pintaba autorretratos en los que exponía su talla grande y planteaba que su cuerpo debía ser contemplado como un paisaje natural.

Ante la posición de Aguilar y Saville se podría decir que es natural ser gordo. Sin embargo, es habitual encontrar portadas de revistas y otro tipo de publicidad en las que se presentan a mujeres esbeltas en lugares paradisíacos; este tipo de imágenes representan libertad, tranquilidad, plenitud y la sensación de sentirse deseado por muchos, de ahí su uso constante en la publicidad.

Pero ¿qué sucede cuando estas escenas son protagonizadas por una mujer con medidas mucho mayores a los patrones establecidos? Aguilar disocia el imaginario colectivo de la relación normativa espacio-cuerpo y añade un elemento muy importante a esto: se asume en su corpulencia y se acepta. Esta actitud puede ser interpretada como transgresora, rompe el velo de lo que se ha vendido como belleza y se impone.

Afortunadamente lo femenino nunca ha sido su imagen. Siempre ha tenido su estrategia propia, estrategia incesante y victoriosa de desafío (cuya máxima expresión es la seducción). Inútil llorar la equivocación de que ha sido víctima y querer repararla. Inútil jugar a los justicieros del sexo débil. Inútil aplazarlo todo a la hipoteca de una liberación y de un deseo cuyo secreto sería por fin levantado en el siglo XX. Los juegos se han jugado siempre del todo, con todas las cartas y todos los triunfos, a cada momento de la historia. Y los hombres no lo han ganado, en absoluto (Baudrillard, 1981, p. 20).

En *Nature Self Portrait 4* (figura 25) se encuentra la artista en una muestra de aprobación de su propia figura. El cuerpo se refleja en un charco de agua insistiendo en su aceptación y se podría incluso relacionar la imagen con la historia de la mitología griega de Narciso, quien amando su propia figura por una venganza de la diosa Némesis y ante la imposibilidad de alejarse su propia imagen, Narciso se lanza al agua.

Ante las imágenes presentadas en esta sección es posible replantearse la seducción vista desde otros ojos. Tal vez aquella que más se acerca a la pureza, sin el encantamiento de las apariencias, la que no es aprendida y surge desde el lado más animal que puede tener un ser humano y que no tiene relación con un cuerpo esbelto, esquelético, gordo, desmesurado o monstruoso, sino con una apreciación real del gusto de ciertas formas que solo despiertan interés en el fuero particular de cada quien, ya sea por ser observador o poseedor de dicha figura.

Mika Rottemberg es una artista multifacética que utiliza diferentes medios como video, instalación, pintura y dibujo. Le interesa la acción operativa de cómo se hacen las cosas, cómo es la arquitectura del cuerpo, se inventa máquinas y trabaja con gente que se autopromociona por Internet.

La protagonista de esta parte del video (figura 26) es una mujer que se gana la vida vendiendo su cuerpo que usa como fetiche en los que aplasta a los hombres para

darles satisfacción. Es interesante conocer que la modelo de la obra lleva una vida en la que su cuerpo es utilizado para ofrecer ciertos servicios en el mercado de los cuerpos. Incluso por esta misma condición la artista Mika Rottemberg decide contratarla. Pero en el video es una señora en la que su cuerpo es materia prima para la elaboración de un producto.

Aquí el cuerpo vuelve a ser materia prima, el cuerpo produce, sirve y no solo se resiste sino que saca provecho de su estado. El cuerpo es visto aquí como productor de grasa, fluidos, carnosidades para el uso público.



*Figura 26. Mika Rottemberg. Dough, 2006. Video escultura con sonido, siete minutos.*

La actriz del video *Dough* ocupa casi todo el espacio de trabajo, eso hace que su posición sea estática y su peso quede en evidencia a parte de su masa; en esta escena lo único que debe mover la mujer son sus brazos con los que amasa.

Las obras y artistas seleccionadas para este capítulo constituyen un conjunto que representa el carácter social de la lucha contra formas corporales impuestas desde los medios masivos de comunicación y lo que ha dado en llamarse la cultura de masas. Simultáneamente las obras señalan este aspecto en el lado opuesto, la necesidad de recurrir a lo social, a los fenómenos de masa, para imponer una normatividad y una

normalización, el estándar, el cual no tiene sentido sin un gran número de elementos al cual aplicárselo.

Sin embargo, estas dinámicas también poseen una dimensión personal, un aspecto emocional inseparable del individuo, sin el cual no ocurrirían los fenómenos masivos o al menos no tendrían la persistencia que ha demostrado tener desde mediados del siglo XX.

Analizar este espacio íntimo, con sus inherentes particularidades es el propósito del capítulo De adentro hacia afuera.



#### **4. De afuera hacia adentro**

Es bastante lo que se ha dicho en términos de consumo, generaciones recientes han nacido con el concepto de consumismo en estado de normalización y cualquier cosa puede ser objeto de mercado. Desde los años 50's cuando el espacio doméstico se mostró como un escenario público y una oportunidad para todos de repetir patrones, los índices de consumo aumentaron y desde entonces hasta nuestros días ha mantenido una tendencia creciente. El imaginario visual de lo que se debe adquirir y cómo se debe ser, ha estado íntimamente relacionado con la producción de imágenes que dibujan en el espectador un ideal a seguir para conseguir la felicidad que presentan los modelos de dichas imágenes.

La apariencia de las cosas se ha convertido en la apariencia del propio ser, el exterior termina evidenciando para muchos, ese ser que se encuentra manipulando el cuerpo. Es como un soy lo que ves enfrentado a no soy lo que parezco, pero finalmente, en términos de consumo, se reduce a un quiero ser como ella/él se ve.

La imagen del cuerpo que obedece ciertos criterios se ha convertido en un requisito fundamental para pertenecer o no a un grupo social. Es por ello que cada vez más los comerciales ofrecen todos los días soluciones para crear un diseño del cuerpo que se adapte a estándares sociales y físicos. Se vende felicidad, y ésta se basa en la suma de diferentes factores que cada persona debe diseñar libremente para armar una vida y cuerpo a imagen y semejanza de lo que imponga en cada momento el mercado.

Se hace referencia, entonces, de una condición física, una forma de vestir (que a su vez está adaptada a ciertas anatomías) y una forma especial de consumir objetos e incluso imágenes (redes sociales, Instagram, Facebook, Tinder, Pinterest, entre otros).

##### **4.1. Comer no cuesta nada**

Se podría decir que el limbo del deseo por los alimentos empieza en el mercado, la estética que éste utiliza para atraer a sus compradores es cada vez más sofisticada.

Andreas Gursky, artista alemán, es reconocido por sus fotografías en gran formato en el que coinciden ciertos elementos de composición. Sus fotografías podrían apelar a la idea de paisaje contemporáneo. Gursky es el autor de la obra 99 cent, figura 27, una fotografía de gran formato en la que se ven estantes de un supermercado con los productos aglomerados y organizados de manera perfecta, permitiendo diversas lecturas en el espectador, quien se encuentra familiarizado con este “paisaje”.

Un paisaje muy cotidiano para algunos, estanterías con productos listos para el consumo y estéticamente dispuestos. La composición que realiza Gursky es casi fortuita, parece una fotografía documental, en la que el escenario ya está puesto y el artista está presentando las pruebas de lo ocurrido, el lugar de los hechos. Es el escenario donde a diario el ser humano acude atraído por ese mundo de objetos (la mayoría comestibles) para que de una u otra manera consiga algo de esta perfección.

En la imagen el artista revela las múltiples posibilidades de adquisición. La obra trae a la memoria esos concursos que hacen algunos restaurantes norteamericanos en los que el ganador es aquel al que le quepa la mayor cantidad de comida sin vomitar. Un atascamiento de alimentos que están allí dispuestos para ser digeridos y a su vez, por exceso, vomitados.



Figura 27. Andreas Gursky. 99 Cent, 1999. Impresión cromatográfica encapsulada en acrílico, 207 x 336 x 5 cm.

La fotografía revela que, aun cuando alguien compre por cantidades extremas los productos, siempre quedarán más. 99 cent es una obra que permite la reflexión acerca de cómo la idea de la insatisfacción siempre será la mejor estrategia de mercadeo. Es decir, esa sensación de un mercado infinito, presentado en múltiples hileras en las que, si se saca por ejemplo un cereal, seguramente estará otro exactamente igual detrás de ese que se escogió. Aunque la fotografía está limitada, sí indica que el imaginario que quiere mostrar el mercado es el de un lugar donde nada se agota y por el contrario, cada vez que un producto desaparece, este lugar tiene la posibilidad de generar un reemplazo de inmediato.

Sin embargo, lo determinante es precisamente esta imposición de relatividad, en la medida en que la inscripción diferencial nunca cesa precisamente con referencia a ella. Sólo la imposición de relatividad puede dar cuenta del carácter fundamental del consumo, de su carácter ILIMITADO, dimensión que no puede explicarse mediante ninguna teoría de las necesidades y de la satisfacción puesto que, calculada en balance calórico, energético o en valor de uso, muy pronto debería alcanzar un umbral de saturación. Ahora bien, es evidente que asistimos al proceso contrario, es decir, a la aceleración de las cadencias consumidoras, a una compulsión de la demanda que profundiza la distancia misma entre una productividad gigantesca y un consumismo aún más desenfrenado (la abundancia, entendida como su ecuación armoniosa, retrocede indefinidamente) (Baudrillard, 1970, p. 56).

El título de la obra de Gursky es directo en relación con algo que el artista desea resaltar, el valor de 99 que aparece en la pared, en el fondo del supermercado. La mirada se dirige hacia esos grandes números que en realidad para la economía estadounidense no son nada, al lado de los números dice en inglés Gracias 99, solamente 99. Un gancho visual y tentador para aquellos que creen que deben estar agradecidos con este lugar que todo lo provee.

Por otro lado, la obra de Hanson Duane, artista norteamericano cuyos intereses plásticos estaban enfocados en el hiperrealismo escultórico y se caracteriza por escoger trabajadores, personas del común, que representan el diario vivir del pueblo y sus necesidades. En sus trabajos también se manifiestan las nuevas realidades y relaciones entre el consumismo, la corporalidad y el bienestar.

En la escultura de la figura 28 se aprecia una señora, típica estadounidense con un carro de compras lleno de comida. La mujer tiene sobrepeso y lleva cómodamente rulos en su cabeza lo que la hace ver en un estado de cotidianidad, comodidad y desparpajo.

Este tipo de personajes evidencian la domesticidad del consumo, la señora que el artista representa es una mujer que, aun cuando trata de parecer real, no puede evitar verse con una textura plástica y grasosa. En la figura se aprecia a la mujer en una actitud cómoda, sin embargo, ¿qué podría decir esta instalación acerca de anorexia o bulimia? La obra de Duane es sin duda la antítesis de lo que busca una mujer anoréxica o bulímica, la obra quizá representa un temor, la imagen de lo horroroso, de lo común, y el terror consiste probablemente en que es un lugar común en el tema de consumo.

¿Cómo es posible que, de un lugar tan elaborado, que presenta sus productos tan coloridos y llamativos, tenga el cuerpo esos resultados? La expresión de la mujer en la escultura se ve fatigado, triste, con un poco de amargura. Y eso no es lo que el mercado vende. El carrito de mercado lleno implicaría un consecuente nivel de satisfacción, pero esto no corresponde con la expresión de la señora. Siglos atrás cubrir las necesidades básicas era el objetivo de muchas personas y una apariencia bien nutrida y rozagante era sinónimo de haber alcanzado un estado en el que las preocupaciones por la supervivencia habían sido superadas. Hoy en día, y desde mediados del siglo XX aproximadamente, buena parte de las sociedades norteamericanas y europeas han alcanzado un nivel de vida en que el suministro de alimento necesario para vivir ha sido desplazado por otros intereses y preocupaciones.

Queda entonces abierta la pregunta ¿es realmente una atracción o una relación problemática con la comida, lo que motiva a la anorexia o bulimia? o tal vez ¿se esconde en el fondo una atracción por la estética en la que están presentados los productos de consumo? Probablemente, hoy todo debe ser estetizado de alguna manera y comer un bello producto quizá ayudaría al bienestar del que consume, sería como llevarse algo bueno a la boca por lo menos y de pronto al interior.



Figura 28. Hanson Duane. *Supermarket Lady*, 1969. Técnica mixta, 166 x 130 x 65 cm.

#### 4.2. Porn food o afectividad hacia la comida

Acerca de la imagen de la comida y la fascinación que produce la estetización de los productos alimenticios, el placer que puede ocasionar una imagen y relacionar a esta con un sabor o cualquier otro tipo de sensibilidades, se ha convertido en lo que hoy en día es común llamar tendencia, que es algo de carácter efímero y que de manera rápida causa sensación y otros deben seguir, aunque sea por un momento.

Desde el uso de las cámaras de fotografías integradas a dispositivos de comunicación como celulares y otros, ha sido constante la necesidad de las personas de compartir a través de imágenes la mesa donde están compartiendo con amigos, platos exquisitos, todo bien dispuesto, postres apetitosos, comidas succulentas, manjares bien elaborados estéticamente para que otros, los receptores de esas imágenes, se provoquen o sientan ese placer que causa el solo ver lo que alguien va a probar. En el caso de la anorexia, muchas, solo se llenan mirando los alimentos, o hacen creer a los

demás que van a probar esa comida tan deliciosa cuyas imágenes comparten. Es común ver estas propuestas con el acompañamiento de la palabra food porn haciendo referencia a la estimulación, y tal vez a la morbosidad que puede surgir apreciando este tipo de sugerencias visuales.

Stephanie Sarley, una artista de origen Californiano, utiliza su cuenta de instagram para compartir sus obras, en las que ella toma de forma literal la tendencia del hashtag foodporn, y elabora figuras sugestivas que remiten a la pornografía, a la seducción, al placer explícito y la probablemente la eyaculación mental-estomacal con la comida.

En la obra Cream cup (figura 29) todas las piezas están meticulosamente montadas unas sobre otras, la artista crea un imaginario en el que la simulación alcanza un doble logro para sus propios fines; por un lado, se encuentra la reproducción de una imagen que alcanza a tener lecturas e interpretaciones a través de su forma, por otro lado, está el placer del observador.

Las composiciones de Sarley son explícitas, son la representación sexual hecha comida, esta podría ser una metáfora que se aproxima de la manera más cercana posible al impulso que tiene una persona con adicción a la comida, pero que por motivos de estetización de su cuerpo se ve obligada a retener ese impulso, casi sexual, hacia el alimento y se conforma y se estimula con solo verlo; de esta forma es posible mantener la pasión. Al tiempo la imagen utiliza la estrategia de la publicidad y del mercado, el uso de los colores intensos, donde ella crea una figura limpia, pura, perfecta, casi se convierte en una pieza de vitrina, un objeto del deseo.

Aquí se combinan dos placeres. Comer con los ojos, la mirada queda absorta en la estimulación, se llena, se complace, se sobrecarga. El papel de las imágenes es cada vez más fuerte, el porn food termina siendo como un vehículo para la masturbación mental en el que se ingiere comida presentada de la forma más provocativa, en este caso una ensalada hace referencia la vulva de una mujer.

La pornografía hoy en día se encuentra por todos partes, hace algunos años el mercado de la pornografía era secreto, el acto de acceder a fotografías sugestivas y de sexo explícito eran destinadas al voyerismo. La dificultad en acceder a estos materiales podría relacionar el comportamiento de búsqueda y placer con dichas fotos con una

conducta que para algunos era considerada como patológica. Hoy, gracias a la simulación en la que se mueve la sociedad, es común encontrar a alguien en la calle viendo de manera espontánea cualquier acercamiento a algo que le produzca deseo y satisfacción. El deseo por la comida ha llegado a un punto álgido, la gente se comparte libremente fotografías a las que denomina foodporn y públicamente todos se extasían y hasta comentan.



*Figura 29. Stephanie Sarley, Cream Cup, 2017. Fotografía digital.*

La obscenidad hoy está relacionada más con lo ostentoso, con el exceso, resulta bochornoso ver a alguien comiéndose una hamburguesa y es mucho más vulgar si esta persona que come es gorda.

Alimentarse de imágenes es toda una tendencia. El artista Claes Oldenburg con su obra hamburguesa gigante (figura 30), reflexiona acerca de la glotonería.



*Figura 30. Claes Oldenburg. Hamburguesa gigante, 1962. Lona estampada, rellena de gomaespuma, 132 x 213 cm.*

Pero si la obra de Sarley (figura 29) era una pequeña indulgencia, por el contrario, la hamburguesa de Oldenburg (figura 30) es una pieza complaciente del exceso, todo se desborda. Esta obra, podría ser un fetiche, una fantasía cumplida entendida desde la satisfacción visual y la simulación del consumo.

Oldenburg es un artista de origen sueco y en los años 60's se destacó como artista pop. Él quería llevar cualquier tipo de objeto de consumo a las esferas del arte. En 1962 impacta con esta lona pintada y rellena de espuma, con la forma de una gran hamburguesa, símbolo paradigmático del consumo norteamericano.

La obra de Oldenburg es simple, pero su carga de significado la hace ver poderosa. ¿Cuántas calorías podría tener una verdadera hamburguesa de esa talla? En el año 2012 se rompió el record de la hamburguesa más grande del mundo, pesaba 913 kilos y medía 3 metros de diámetro. Es innegable que la pieza del artista se estaba anticipando a lo que hoy en día es una realidad. Casi que esta pieza cobra vida, solo le faltan los brazos y las piernas, podría ser entonces el hombre o la mujer hamburguesa y en términos de eyaculación visual, el resultado sería volverse comida y ser deseado por muchos.



El mito del consumo se pone de manifiesto:

Cuando decimos que esta sociedad de «abundancia» es en sí misma su propio mito, estamos diciendo que hace suyo, a escala global, ese admirable eslogan publicitario que podría servirle de exergo: «EL CUERPO CON QUE SUEÑAS ES TU CUERPO». Una suerte de inmenso narcisismo colectivo lleva a la sociedad a confundirse y a absolverse en la imagen que se da de sí misma, a convencerse de sí misma como la publicidad termina por convencer a la gente de su cuerpo y de sus prestigios, en suma, como decíamos antes, a «autoprofetizarse» (Baudrillard, 1970, pp. 248-249).

### **4.3. Diseño de sí mismo**

El hombre moderno pasa cada vez menos parte de su vida en la producción del trabajo y cada vez más en la producción e innovación continua de sus propias necesidades y de su bienestar. Debe ocuparse de movilizar constantemente todas sus posibilidades, todas sus capacidades consumidoras. Si lo olvida, se le recordará amable e instantáneamente que no tiene derecho a no ser feliz. Por lo tanto, no es verdad que sea pasivo: por el contrario, despliega y debe desplegar una actividad continua. Si no correría el riesgo de contentarse con lo que tiene y volverse asocial (Baudrillard, 1970, p. 83).

Ocuparse en darle la forma y apariencia al cuerpo es indispensable para ser parte de la normalización de la sociedad actual. Es frecuente ver a la gente alistándose para las maratones y publicar en los medios sociales sus logros y esfuerzos en pro de evidenciar su lucha por tener un cuerpo saludable, atlético y en forma; para estas personas es importante contarle a la gente que se ocupan de su apariencia física y de su salud.

Hoy, todo el mundo está sujeto a una evaluación estética; todo el mundo tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí. Lo que alguna vez fue un privilegio y una carga de unos pocos, en esta época de autodiseño se ha convertido en la práctica por excelencia de la cultura de masas (Groys, 2014. pp. 39-40)

Vanessa Becroft es una artista de origen italiano, su obra es destacada por el uso del performance con modelos que poseen una figura similar, creando una atmósfera de cuadros vivientes en donde las mujeres son protagonistas. En 1993 presenta en el

Museo de arte contemporáneo Castello di Rivoli, en medio de una retrospectiva, su performance VB 52 (figura 31), una puesta en escena con 30 mujeres que están sentadas a la mesa, algunas están desnudas y otras vestidas, en la que la ubicación de cada una de las modelos hace ver como si todas fueran iguales. Hay un ambiente homogéneo en toda la composición.

Las modelos que participan en esta obra son muy delgadas. La anorexia estuvo presente en la vida Vanessa B desde que tenía 12 años. Entre 1983 y 1993 escribió un diario alimenticio en el que escribía cada comida, adjuntaba notas, sobre sus emociones al respecto, las visitas psiquiátricas, entre otros; y esto lo publicó en el libro *The book food*.



*Figura 31. Vanessa Beecroft. VB52, 2003. Impresión cromogénica, encapsulada en plexiglass y empotrada, 228,6 × 177,8 cm.*

Se aprecia en la fotografía el registro de una escena, es contradictorio ver tantas mujeres citadas a comer, sus cuerpos son famélicos, pareciera un castigo, pero todas lucen dispuestas. Es una imagen incómoda. En el performance les van pasando platos de colores. En la uniformidad de sus cuerpos y sus pelucas, no se distinguen sus individualidades, se camuflan unas con otras.

En esta obra de Becroft se escenifica el cuerpo, todas las modelos hacen un solo cuerpo y la comida es una sola. Mimetizarse quizá sea la función de esta imagen, perder la individualización en un formato chic en el que todo se aprueba, dejar de ser una para convertirse en todas, si una come o no come no se notará porque los platos están fríamente calculados para difuminarse en la paleta del color elegido (verde, blanco, naranja, rojo). La acción muestra un principio de protección muy animal, quizá se esté más seguro bajo un manto unificador, en esta estetización de lo que se come y cómo se aparenta ser.

La puesta en escena es un cuadro que apunta a la belleza, es una acción de lucha, en esta obra se materializa una experiencia anoréxica, es un cuadro viviente de la vida diseñada y de las costumbres adquiridas que hacen que muchas mujeres sean parte visible en esta sociedad.

La artista al dejar el registro fotográfico del performance, asegura la evidencia, estas mujeres parecen muñecas, son objeto de una disciplina, todas alineadas, puestas, delgadas, comen lo mismo, se visten igual y su cuerpo, que alcanza a demostrar con un par de modelos es muy parecido, bien formado.

Esta conjunción de la belleza y de la represión que se da en el culto de la línea —en la que el cuerpo, en su materialidad y en su sexualidad, ya no tiene en el fondo nada que ver sino que hace las veces de soporte de dos lógicas por completo diferentes de la lógica de la satisfacción: el imperativo de la moda, principio de organización social y el imperativo de la muerte, principio de organización psíquica— es una de las grandes paradojas de nuestra «civilización». La mística de la línea y la fascinación de la delgadez, influyen tan profundamente porque son formas de la VIOLENCIA, porque en ella se sacrifica propiamente el cuerpo, a la vez que se lo congela en su perfección y se lo vivifica violentamente como en el sacrificio. En esta mística de la línea, todas las contradicciones de la sociedad actual se resumen en el nivel del cuerpo (Baudrillard, 1970, p. 175).

Es posible que en este capítulo haya una gran limitación: se trató desde las apariencias, de afuera hacia dentro. Aunque lo que en este capítulo se trató de plantear es cómo influyen algunos aspectos externos en el comportamiento que caracteriza a la anorexia y a la bulimia, que obedeciendo a los estándares de la belleza comienzan a transformar no solo un estilo de vida sino una manera de moldear y llevar un cuerpo.

Sin embargo, el único testigo que le queda a una sociedad basada en las imágenes es el de la apariencia, varios artistas como se ha visto en este capítulo han hecho un acercamiento al respecto, quizá porque saben que el arte les permite reconocer que en todas estas manifestaciones externas existen señales de algo que sucede dentro.

## 5. De adentro hacia afuera

A lo largo de los capítulos anteriores se ha presentado la obra de artistas que reflexionan sobre algunos de los aspectos sociales y mediáticos que caracterizan el modo de vida en occidente desde mediados del siglo XX; en particular con relación al alimento, el valor del cuerpo y la sociedad de consumo. Este capítulo es una apuesta por desarrollar una interpretación de las vivencias internas de personas que padecen desórdenes alimenticios, atendiendo principalmente a las pistas que sugieren las obras de algunos artistas que manifiestan interés por estas problemáticas.

Pensar en el adentro puede ser muy subjetivo, es por esto que lo único de lo que se tiene apenas una ingenua seguridad es de lo que se ve. Al aseverar algo que justifique las apariencias uno cae necesariamente en un terreno inestable; si tan solo se pudiera ver dentro y reconocer las formas que generan todas las emociones, las experiencias, los deseos y las memorias, el interior dejaría de ser un enigma. Incluso en el caso de que nos observemos a nosotros mismos para pretender luego reconocer en los demás aquello que compartimos, tenemos una experiencia de lo nebuloso y cambiante del interior. Es por esto que pensar en el adentro y su relación con el afuera ha sido una motivación constante para los artistas en su modo de ver y representar el cuerpo.

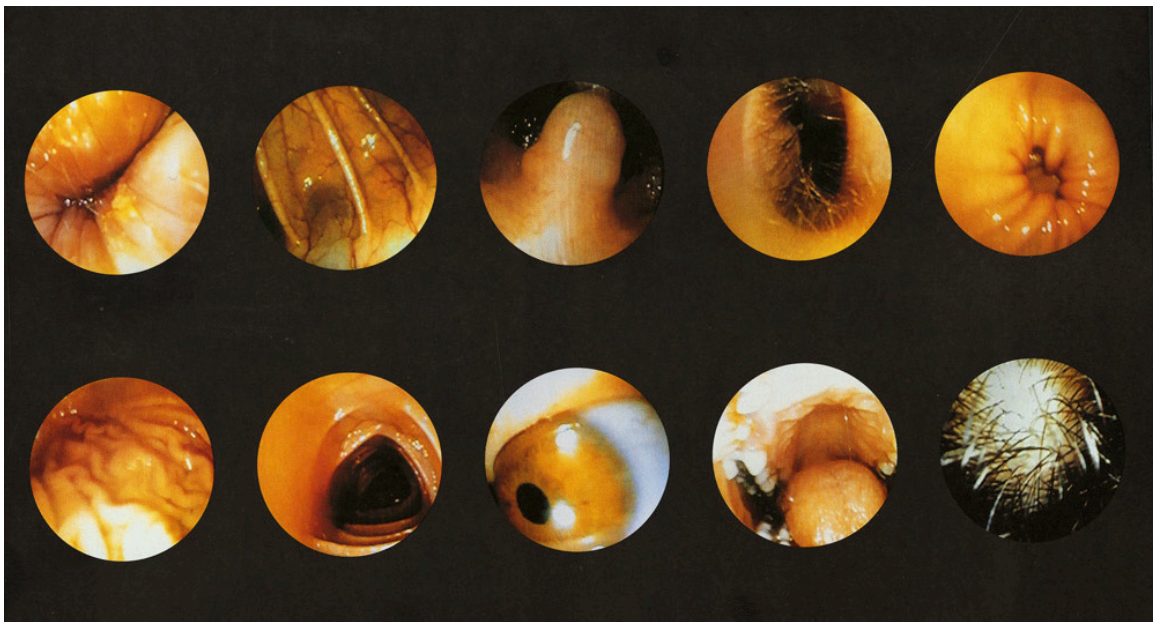
La siguiente selección de artistas y obras no es exhaustiva, pero será utilizada como hilo conductor de una interpretación de las vivencias subjetivas propias de los desórdenes alimenticios.

En 1994 la artista libanesa Mona Hatoum crea una obra que exhibe en el museo Pompidou en París, se trata de una video instalación en la que la artista introduce una cámara endoscópica dentro de su cuerpo proyectando las imágenes en el piso al interior de un cilindro, el cual tiene dos entradas para los espectadores. Estas imágenes se visualizan en forma circular, haciendo alusión al voyerismo. Esta podría ser la manera más eficaz de hacer público lo privado.

La exposición de la privacidad que muestra Hatoum ha llegado a la cúspide cuando quiere transmitir el estado interno del artista. Esta obra trata de escudriñar en el interior del cuerpo, es una introspección física que cuestiona lo que hasta ahora se había nombrado como autorretrato. Ante tanta especulación de lo que debe ser un cuerpo, la

artista busca reconocerse en imágenes y recorridos que hacen parte de ella, que la identifican por sus fluidos, formas, movimientos internos, en los que quizá se parezca a otras mujeres y hombres. Se trata de espacios tan íntimos que ni siquiera ella puede ver, solo sentir; pero que a través de la imagen y la tecnología son expuestos en ese momento, se hacen públicos.

Hatoum dispone, desde la frialdad del cilindro, un espacio para la intimidad. En este la artista se expone y otros la pueden ver, así no la conozcan en su exterior es probable que los espectadores se reconozcan con ella en su interior, los seres humanos son parecidos por dentro, pero el estado particular del cuerpo y algunos aspectos de su funcionamiento son únicos en cada persona. Sin embargo, el cuerpo aunque sea propio también se convierte en un extraño, un desconocido emancipado que está conectado a un sistema que obedece a unas ordenes de tipo natural, fisiológicas.



*Figura 32. Mona Hatoum. Corps étranger, 1994. Videoinstalación con estructura cilíndrica de madera, proyectora de video, amplificadora, altavoces, 350 x 300 x 350 cm.*

Cuando todos los cuerpos son estereotipados y las apariencias se matizan, lo único que quedaría por salvar es la identidad. ¿Qué hace un cuerpo diferente a otro? ¿Qué contiene el cuerpo? ¿Qué sucede con todo lo que llega de afuera? ¿Qué o quién puede controlarlo? Hatoum introduce una cámara, como quien vigila que todo esté funcionando, la cámara inicia con un seguimiento rápido del ojo y luego se desplaza

hasta llegar a la boca, donde se introduce a un viaje al interior del cuerpo, ver figura 32. Aun así, este sistema de observación continúa siendo aparente, aquí no se ven las emociones, todo tiene un orden y a los artistas les sigue quedando cosas por explorar y entender de su intimidad, de su sentir, de aquello que los hace ser y existir que no obedece a un estándar, pero que define una identidad. Hay que ver más hacia dentro, escarbar en lo más profundo y ver de qué está compuesto el cuerpo.

### **5.1. Digestión/ Indigestión**

Desayunar, merendar, comer, merendar otra vez, cenar, desayunar, merendar, comer, merendar otra vez, cenar. Masticar, procesar, digerir, comprender, comer hasta saciarse, que la comida entre y se digiera, masticar lo que más sea posible hasta desaparecer por completo esa forma original externa que se ha dado, ver el cuerpo como una gran bolsa de basura que debe llenarse. ¿Y sí este recipiente es inagotable y sí las ganas de llenarlo son imparables? ¿Qué hacer cuando solo se piensa en comer?

Existen dos puntos de vista, o mejor, dos posiciones, una es la de aquella que es consciente de que su cuerpo le pertenece y como un acto autoritario le prohíbe la entrada a cualquier elemento, en este caso la digestión es fundamental porque debe desaparecer por completo todo aquello que provenga de afuera, el hecho de comer le produce pánico.

Por el contrario, en el otro lado del espectro, se siente placer llenando la bolsa, se siente la necesidad de estar indigesta, esto le da la sensación de plenitud, disfruta el sabor de la comida sin remordimientos y sentirse llena la hace feliz. A diferencia del primer caso a esta persona le asusta sentir el cuerpo vacío y aunque estas dos perspectivas parezcan tan diferentes se encuentran unidas por los mismos estímulos: la comida, el cuerpo, el adentro, el afuera; ambas partes, una como un reflejo de la otra, se espantan así mismas; los dos puntos de vista auguran la indigestión, uno por inanición y el otro por exceso y de todo esto solo que queda una acción: Vomitar.



*Figura 33. Yoshua Okón. HCl, detalle, 2004.*

El artista Mejicano Yoshua Okón, pide una donación anónima de vomito a personas bulímicas. Este líquido, una vez adquirido, lo introduce en una tubería transparente de acrílico que recorre el espacio de exhibición. La obra se titula HCl que es un compuesto químico que facilita la digestión en el cuerpo, figura 33.

Mona Hatoum quiso visualizar el interior de su cuerpo y sin embargo las paredes intestinales no permitían ver un más allá físicamente, se expuso, en ese momento, de hacer público lo privado, pero Okón fue más allá, hizo invisibles esas paredes gástricas y visualizó con su obra la decisión de pacientes con anorexia y bulimia de tomar el mando de su cuerpo y crear por medio del vomito la idea-imagen de un cuerpo que es controlado desde adentro.





*Figura 34. Yoshua Okón. HCI, vista de instalación, 2004.*

Okón encapsula los jugos gástricos, pone en evidencia todo aquello que una persona bulímica desea expulsar, se ven por esos tubos los desechos, la asquerosidad. Y como si fuera poco, pasea todo esto por la sala de exhibición, el lugar de exposición se convierte en un cuerpo y el espectador hace parte de este interior, como se puede apreciar en la figura 34.

El artista es implacable con esta obra, evidentemente quiere incomodar y transgredir a su público pues se trata de un líquido desagradable, para muchos, asociado con la enfermedad y el malestar. En el caso de la bulimia el síntoma de indigestión puede ser emocional, aun así, se manifiesta físicamente como ese impulso físico que expulsa todo lo que el cuerpo no siente apropiado para su bienestar y aquí se encuentra encerrado en esta obra para ser observado, analizado.

El artista hace una especie de reciclaje del vómito y esto que antes hubiera seguido su conducto por el retrete, ya no desaparece; ahora está contenido porque, aunque es un desecho no es basura, y funciona como esas fuentes en las que se reutiliza el agua para lograr un espectáculo constante. En estas tuberías se

encuentra el ir y venir de ese líquido digerido y transformado en una obra de arte. Las personas que participaron en la creación de esta obra lo hicieron de

forma anónima, esto señala dos cosas; por un lado, la necesidad de proteger la identidad y por el otro, la idea de que no importa de quién sea el vómito, pues lo fundamental aquí es que puede ser incluso de aquel que lo observa. Es por esto que el artista busca intimidar al espectador, lo pone frente a frente (individuo e instalación) en un espacio interno, lo introduce en el cuerpo y le revela que algo se mueve desde sus entrañas.

¿Por qué podría una imagen de algo tan natural generar repulsión? HCI fue instalada en una galería porque el artista reconoce el valor de su contenido. El vómito es puesto en un recipiente como un elemento que requiere respeto, pero es posible apreciarlo, se encuentra en una urna transparente en forma de tubería y tiene una coloración amarillenta y arenosa.

Como un proceso alquímico la persona bulímica transforma su quimo en oro. Todo este líquidopreciado por el artista y su público, proviene de las entrañas de alguien que lo expulsó de su interior con una finalidad: tomar las riendas de su propio cuerpo, sacarle toda esa influencia externa, para que por fin, su cuerpo le pertenezca.

## **5.2. Desocupando todo**

Como Alicia en el país de los dolores, la depresiva no soporta el espejo. Su imagen y la de los otros suscitan en su narcisismo herido la violencia y el deseo de matar del cual se protege atravesando el azogue del espejo e instalándose en otro mundo donde, por el despliegue sin límites de su pena congelada, de nuevo encuentra una completud alucinada. Ultratumba, Prosperina sobrevive en sombra ciega. Su cuerpo ya está en otra parte, ausente, cadáver vivo. A menudo no lo alimenta o, al contrario lo atiborra para despojarse de él. Saborea el amargo dulzor de haber sido abandonada por tantos ausentes a través de su mirada desvaída y embebida en lágrimas que ni nos ve ni se ve. Preocupada por incubar dentro de su cuerpo y su psique un dolor físico y moral (Kristeva, 1987, p. 67).

Pensar en un cuerpo vacío, desprovisto de cualquier contenido externo sería como buscar una lobotomía para así estar ausente. Pero la anorexia y la bulimia no

buscan un vacío, quizá puede llegar a sentirse antes y eso motiva el consumo, luego viene la culpa y la expulsión. El cuerpo es como una casa en la que con el tiempo se van acumulando objetos, recuerdos, de cosas que se traen por voluntad propia pero que terminan por invadir el espacio, y una vez instalados todos esos objetos se apoderan del lugar, tienen su puesto, se llenan de memorias, se comparten con otras personas, son fieles testigos de todo lo que ocurre allí dentro.

El video de Martin Creed, Sick (figura 35), tiene como escenografía solo un espacio en blanco en el que entran, una por una, personas que van vomitando. Cada persona que llega aumenta el vómito progresivamente en tamaño y color. Es un acto que se convierte en un espectáculo, como en un show en el que a cada momento se demuestra mucho más valor, cada uno se esfuerza por vomitar, algunos se introducen la mano para ayudarse, uno tras otro se afanan por expulsar lo que llevan dentro, como siguiendo un turno, en este caso de liberación.

A pesar de la connotación negativa que generalmente tiene el acto de vomitar, es bien sabido que en ciertas culturas ancestrales ocupa un lugar bien diferente a la cultura occidental. Las comunidades indígenas del Amazonas y del pie de monte amazónico, utilizan el brebaje psicotrópico conocido como Yagé o Ayahuasca como medio para entrar al mundo del espíritu. Su cosmología muestra una estrecha relación con las plantas que se utilizan, las cuales tienen para ellos un carácter sagrado.

La ayahuasca es utilizada principalmente por el chamán, quien a través del trance puede identificar posibles peligros para la comunidad o combatir espíritus causantes de enfermedades. Este brebaje también es utilizado como medicina para el cuerpo y para el alma. Una de las respuestas fisiológicas a la sanación interior es el vómito.

Sin embargo, la experiencia del vómito bajo los efectos de la Ayahuasca está cargada de una profunda significación subjetiva. Se cree y se vive que con el vómito se expulsan los demonios, o aquellas cosas que causan conflicto interior.

La persona que bebe este remedio Amazónico logra visualizar en el vómito todos sus demonios, sus oscuridades, como una especie de exorcismo se deshace de todo lo que le incomodaba al alma que antes no percibía o que simplemente podía tomarse

como una intuición. El resultado de esta purga se visualiza como una asquerosidad que se llevaba dentro y que merecía ser expulsada.

En general se considera que la planta sagrada enseña a quien la toma y obliga a la persona a doblegar su ego hasta casi hacerlo desaparecer. El vómito se considera una purga que luego permite al alma ascender a regiones de una belleza pasmosa y alucinante. Generalmente después de la horrible vivencia del vómito y el malestar y las visiones infernales, después de que se han reconocido los errores señalados por la planta, ella misma se encarga de manifestar y de enseñar lo que los indígenas conocen como el mundo del espíritu.

La obra de Creed alude a la enfermedad, pero también por medio del vomito a la sanación, al presentarlo en formato de video la pantalla hace de esta purga un elemento de reflexión, es una acción que se puede ver una y otra vez.



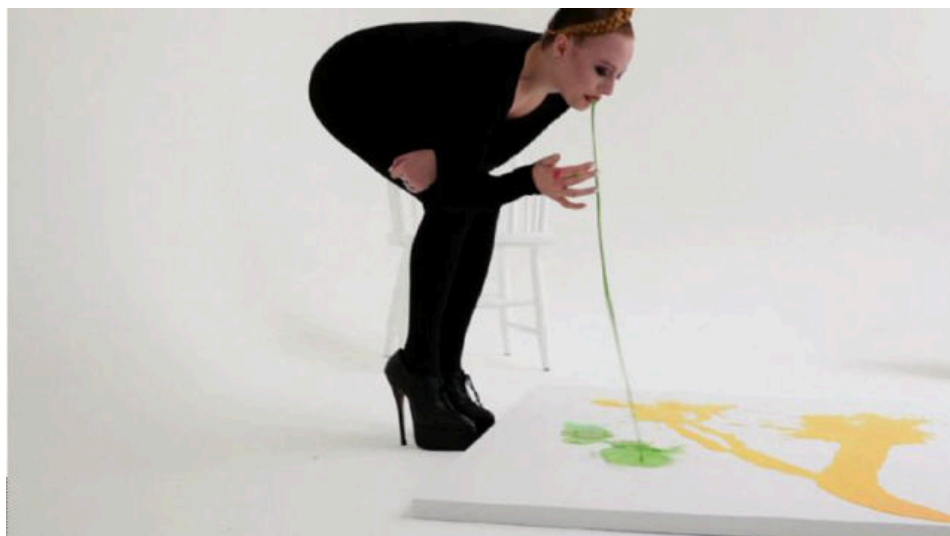
*Figura 35. Martin Creed. Sick, 2006. Film en 35 mm, 21 minutos.*

Algo similar sucede con el performance de Millie Brown quien bebe cócteles de pintura para luego vomitarlos sobre lienzos, creando una pintura abstracta. El escenario coincide con el de Creed siendo blanco, quizá esté relacionado con un acto que este escenificado entre la pureza, lo neutro, la limpieza, o lo ritual.

Mientras transcurre el acto de Brown la acompañan con música de fondo las cantantes de ópera Patricia Hammond y Zita Syme, haciendo de su performance un acto más formal y sobrio.

La obra performática está pensada para generar una nueva forma de ver el acto de vomitar, la elegancia que la artista utiliza para realizar sus obras son una muestra de esto. A su vez, se puede apreciar una estetización del vómito, los colores que ella expulsa generan, como dice la artista, un arco iris. Esto resulta algo surrealista, es una metáfora de la visualización de eso etéreo que es desterrado del cuerpo.

Además, los atributos de la ansiedad son bien conocidos en la experiencia surrealista. Un ejemplo es la confusión entre el adentro y el afuera, en la que los estímulos endógenos o “compulsivos” se encuentran proyectados hacia fuera en la forma de los signos “convulsivos” o exógenos (tal como en la belleza compulsiva); es una ida y vuelta de repeticiones y expectativas en donde el pasado y el futuro, la memoria y la profecía, la causa y el efecto confluyen de alguna manera, tal como en el azar objetivo (Foster, 2008, p. 308).



*Figura 36. Millie Brown. Nexus Vomitus, 2011. Performance con la participación de las cantantes de ópera Patricia Hammond y Zita Syme.*

Desocupar es también deshabitar, lo que hacen estos artistas es un desalojo forzado de todo aquello que habita el cuerpo y creen inconveniente, o tal vez conveniente de ser visualizado, las emociones están ahí; vómitos de colores cobran forma, siguen un

libre albedrío dentro del lienzo, componen de manera autónoma una ilusión de lo que pueda definirse como un discurso desde el interior.

Vomitarse es devolver lo prestado del exterior y regresarlo a su lugar, transformado...

Y si esta casa, que es el cuerpo humano queda vacía, se tendría quizás una aproximación a la idea de muerte y en ese caso nada de esto tendría sentido, solo serían vestigios, memorias, olvidos, huellas e indicios de lo que estuvo vivo. La anoréxica y la bulímica no quieren morir, sin embargo, sí sienten la necesidad de estar muy cerca de la muerte, de representarla con su cuerpo, y esto las hace más vivas, no muertas. Ellas expulsan de manera selectiva lo no deseado, solo que así como en el cuerpo sin órganos a veces los límites se traspasan.

Cuánta prudencia se necesita, el arte de las dosis, y el peligro, la sobredosis. No se puede andar a martillazos, sino con una lima muy fina. Se inventan autodestrucciones que no se confunden con la pulsión de muerte. Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación (Deleuze y Guattari, 1988, pp. 164-165).

Francesco Albano es un artista de origen Italiano, en sus obras están presentes los elementos piel y hueso. En la visión del artista la piel es el límite del ser humano con el exterior, sus obras ponen de manifiesto el cuerpo humano y el animal.

En la obra *On the Eve* (figura 37) el cuerpo está absolutamente desocupado, aquí se presentan dos elementos, primero un cuerpo deshuesado que por su forma se infiere, era un cuerpo de una gran masa. Sus arrugas delatan los sobrantes de su cuerpo, como una tela arrugada donde el color de la piel tiene connotaciones animales. Segundo, se encuentra una tina de baño en una posición que indica que también ha sido vaciada.

El baño es un espacio íntimo y en esta instalación se puede interpretar que se ha hecho una limpieza exhaustiva, allí todo se ha ido, solo quedan dos evidencias: la piel y

la tina. Es una imagen agresiva, posiblemente trágica. El cuerpo ha quedado sin vida, pero ahí solo hay carne, no se sabe quién o qué era, ya no está.



*Figura 37. Francesco Albano. On the Eve, 2013. Cera, poliéster, hierro y cerámica, 175 x 166 x 230 cm.*

Y aunque la anoréxica o bulímica no busca desaparecer, si pretende eliminar el exceso de carne. Desde afuera quiere mostrar lo que lleva dentro, quiere que la piel y la carne no sean más las protagonistas, el cuerpo debe comportarse como un forro y generar una transparencia que permita visualizar los huesos.

Y quien dice sentimiento dice presentimiento, es decir, conocimiento directo, comunicación dada la vuelta y que se esclarece desde el interior. Hay un espíritu en la carne, pero un espíritu raudo como el rayo. Y no obstante, la sacudida de la carne participa de la alta sustancia del espíritu.

Y sin embargo, quien dice carne dice también sensibilidad. Sensibilidad, es decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi dolor en mí mismo, por consiguiente conocimiento solitario y único de ese dolor (Artaud, 1925).



*Figura 38. Jana Sterbak. Robe de chair pour albinos anorexique, 1987. Fotografía.*

La artista Jana Sterbak es de origen checoslovaco y su obra sobresale por el uso de materiales perecederos en una combinación entre el uso real del objeto y su inestabilidad orgánica, de la que se vale para expresar temas políticos, sociales, éticos y poéticos relacionados con el cuerpo y el paso del tiempo.

En esta fotografía (figura 38) se presenta a una joven que posa, a modo de las boutiques de alta costura, con un vestido hecho con carne cruda. Luego este vestido es puesto en un maniquí donde el espectador puede ver la transición de la carne con el pasar del tiempo. Atrás del maniquí queda el registro que un fotógrafo hace en el primer momento en el que la modelo se ha puesto su vestido de carne fresca.



En la obra (figura 38) la carne se revela, cuando una herida se abre lo primero que se observa es la carne, ésta es la parte interna más cercana a la superficie del cuerpo, aquí se deja de lado la piel, la carne se hace superficial y esto hace a quien la porta un ser más sensible.

También existe una perspectiva diferente de apreciar esta obra y es el hecho de que la artista propone una mirada sobre su trabajo la cual está vinculada a la moda. Entonces es posible que también esta imagen involucre un adentro y afuera simultáneos, una influencia versus un sentir, que desde la carne se explora de manera inmediata. La artista borra los límites, ya no es posible hacer la diferencia. Si se borra la línea fronteriza, se puede ir de adentro hacia fuera de forma continua, no hay transición, lo que implicaría una totalidad no dividida, la pérdida de la pertenencia del cuerpo, el cual se funde en todo lo demás dejando al individuo sin lugar.

Los estereotipos expuestos de afuera hacia dentro en la obra que propone Sterback son invertidos, la carne es la que se impone, se muestra viva y se reconoce efímera ya que esta pieza es puesta en un maniquí al que no le es ajeno el paso del tiempo; esta carne que comienza tan roja y con rastros de sangre, empieza a tornarse café, seca, con mal olor quizá.

La pieza del artista chino Cao Hui Grew (Fig, 5.8) va más allá de todo lo señalado hasta ahora. Se trata de una chamarra en la que se percibe la parte exterior de la obra como si fuera carne sin piel y al interior se observa una textura que remite a los órganos.



*Figura 39. Cao Hui. Visual Temperature - Coat, 2008. Película con mezcla de materiales de resinas, fibras, etc. 22 x 58 x 88 cm.*

Vísceras, carnosidades, sangre y grasa son protagonistas en esta obra. La moda regresa desde las entrañas y devuelve al exterior lo prestado. Esta obra es lo más abyecto que puede representar la influencia del diseño en el ser humano; existe la expresión rasgarse las vestiduras cuando algo no está al alcance de la comprensión mental, y esta pieza es lo suficientemente visceral para dejar claro que los requisitos de afuera muchas veces entran en lo más profundo del ser, se convierten en una nueva carne.

Un vestido, una prenda interior, un zapato son puntos de subjetivación para un fetichista. Un rasgo de rostridad lo es para un enamorado, pero la rostridad ha cambiado de sentido,

deja de ser el cuerpo de un significante para devenir el punto de partida de una desterritorialización que hace huir todo el resto (Deleuze y Guattari, 1988, p.133).

Ver esta obra (figura 39) es apreciar el inframundo de lo que se lleva puesto, en esto se ha convertido el cuerpo, en una normalización extrema de la figura, la carne cobra la forma de lo que ha sido ingerido, tejido adiposo hecho traje, si en algún momento la piel desaparece la carne resplandecerá en el mundo de lo sensible. Rasgarse las vestiduras en este caso sería rasgarse la piel y encontrar la obra de Hui Grew.

El interior domina esta obra. Este es el mejor ejemplo de un de adentro hacia afuera que representa un sentir visceral. Quienes antes podrían juzgarse en términos de sentimientos exagerados y de su superficialidad al verse afectados por los impulsos del consumo, tienen en esta obra su aliado. Adentro es parecido a afuera, solo que se siente con más intensidad.

### **5.3. El cuerpo sin órganos**

Cuando consideramos la repetición como objeto de representación, entonces la comprendemos por la identidad, pero también la explicamos de manera negativa. En efecto, la identidad de un concepto no cualifica una repetición, si una fuerza negativa (de limitación o de oposición) no impide al mismo tiempo que el concepto se especifique, se diferencie en función de la multiplicidad que subsume. (Deleuze, 1968, p. 421).

En el momento en que todo se ha desocupado y el cuerpo vacío está listo para reconocer de lo que está hecho, llega de nuevo la necesidad de identificarse o reconocerse. Ahora el cuerpo despojado de sus demonios busca en sus vestigios símbolos de auto reconocimiento para encontrar finalmente su identidad y así tomar posesión de su ser.

En otros capítulos se había planteado cómo la militancia de la normalización de los cuerpos obligaba a seguir ciertos estándares de belleza, también cómo la idea básica detrás del consumo multiplica las falsas necesidades, y cómo la comida puede convertirse en un objeto de deseo que a su vez cumple dos funciones: la de proveedor y la de invasor. Pero en este capítulo lo que se busca es poner en evidencia el verdadero

motivo que impulsa a una persona bulímica o anoréxica a ciertos comportamientos con la comida y su cuerpo.

Para renunciar a una falsa identidad que se empalaga con la identidad de otros es necesario hacerse un cuerpo sin órganos y este será entonces el pilar de un cuerpo bulímico o anoréxico, deshacer un orden impuesto y darle un nuevo orden, tomar el mando de una nueva organización en la que domine el espíritu.

El CsO grita: ¡me han hecho un organismo! ¡me han plegado indebidamente! ¡Me han robado mi cuerpo! El juicio de Dios lo arranca de su inmanencia y le hace un organismo, una significación, un sujeto. Él es el estratificado. Como consecuencia, oscila entre dos polos: las superficies de estratificación, sobre las que se pliega, y se somete al juicio, el plan de consistencia, en el que se despliega y se abre a la experimentación (Deleuze y Guattari, 1988, p.164).

Anteriormente se había insinuado de manera muy ligera que no había mayor conquista en nombre de la anorexia o la bulimia que el dominio del cuerpo; éste a partir de su funcionamiento como un sistema limita la libertad y se opone a la desmesura de las emociones, aun cuando estas tienen una profunda conexión con el espíritu.

Entonces comentar de lo sagrado, de lo profano, de la búsqueda de un alma, de aquello que no se ve en el cuerpo pero que de cierta manera es representado por artistas durante toda su historia hoy sigue siendo motivo de creación.



*Figura 40 Siobhan McGibbon. Neurofibromatosis Type I, 2012. Resina de fibra de vidrio y pintura de esmalte.*

McGibbon es un artista irlandés interdisciplinario que combina el arte con la ciencia. Su obra: esculturas, dibujos, instalación y animación, son los resultados de investigaciones sobre la anatomía médica y biológica.

Esta escultura lleva el nombre de un trastorno que consiste en la formación de tumores en el sistema nervioso central. Se trata de una escultura en resina en que se puede ver unas piernas que sostienen un cuerpo que se ha desvanecido.

La obra de McGibbon casi amorfa es un acercamiento a un cuerpo derretido, un cuerpo absorto en su propia materia. Es una parte (las piernas) representando un todo (el cuerpo). El artista manifiesta por medio de la figuración un indicio de lo que antes era un cuerpo y por otra parte abstrae todo lo demás, entonces esa masa extraña que está en la parte superior de las piernas resulta ser alguien; esto es inquietante y a la vez asombroso pues el ser no se ha ido, está parado, pero su forma ha perdido sus límites, ya no se puede catalogar de gorda o de flaca, es su propia forma, tiene identidad.

Se puede trazar un paralelo de esta obra (figura 40) con la obra de Isaacs (figura 41). Estas dos obras muestran una emancipación del cuerpo y a su vez una pérdida de control del mismo. Lo interesante aquí es que en las dos obras los orificios que conectan el cuerpo con el adentro-afuera ya no existen. La comunicación se ha roto.



*Figura 41. Jhon Isaacs. I Can't Help The Way I Feel, 2003. Cera microcristalina, resina de poliéster, espuma expansiva, poliestireno, pintura al óleo y acero, 220 x 150 x 170 cm.*

Devenir un pie, una teta, una tripa, un corazón, lo que sea, no importa; cualquier parte de un cuerpo que sea capaz con su imagen de transmitir la totalidad de un ser, es el máximo logro. Desde afuera la anoréxica no se reconoce, la bulímica no se identifica, son cuerpos impuestos que distorsionan la realidad; pero como en un sueño, el artista presenta un cuerpo verdaderamente moldeable, su forma es única y eso es la felicidad.

¿Será un cuerpo estético? Aunque parezca raro sí lo es, y el material con el que está hecho simula la porcelana. Cabe decir que en las redes sociales es fácil encontrar

páginas proanorexia o probulimia en el que a manera de código de identidad se refieren a sí mismas como muñecas de porcelana.

Aunque en esta obra haya un empoderamiento del interior sobre el cuerpo, no deja de percibirse su fragilidad. El interior no es inquebrantable y esa sensibilidad es importante para que perdure. El cuerpo se ha unificado, su forma se ha apoderado de su imagen.

Para finalizar este capítulo se ha escogido un poema de Nicole Blackman, que a modo de cierre, resume las ideas y aproximaciones que se hicieron acerca de los desórdenes alimenticios como la anorexia y la bulimia.

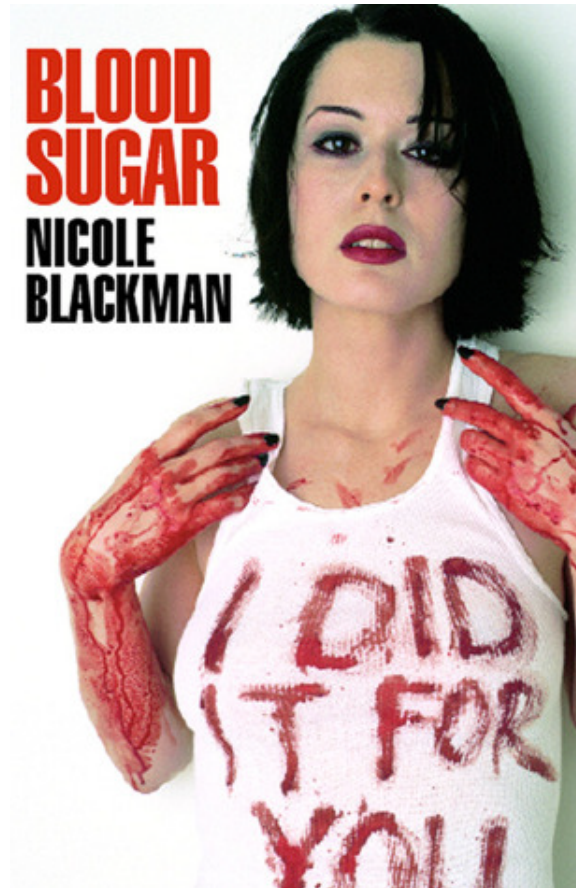
En Blood Sugar (figura 42) la artista compila la mayoría de los poemas publicados en los libros *Pretty, Sweet y Nice*. En el libro se encuentra un poema que suscita especial interés dadas sus claras referencias a las experiencias y modos de sentir que se viven en la anorexia: Holy.

Expresar en palabras el estado de estos cuerpos sin órganos que tratan de hacerse aquellas personas que viven los trastornos alimenticios, es otra forma de visualizarlos y explorarlos. Holy es un poema de poder, allí la autora expone sus propias limitaciones y explica la osadía que atraviesa para la liberación de su ser, es acerca de la emancipación en la relación del cuerpo con el espíritu.

“Parece lógico, en fin, que la búsqueda de la esencia y la preocupación por visualizar lo interior condujeran a los artistas hacia el eterno tema de Dios. Lo más transparente está más allá de la materia, donde el cuerpo lucha por apropiarse de los clásicos atributos del alma” (Ramírez, 2003, p. 190).

De adentro hacia afuera es la invocación de lo invisible, de esas fuerzas que se imponen como extranjeros dentro de cada cuerpo y que a veces afectan tanto, que desembocan en acciones incomprensibles para otros. Cuando el artista reconoce ese auge de emociones que no caben en un sistema organizado, los expone en la materia o utiliza su propio cuerpo para visualizar ante los demás lo que ocurre adentro.

Cuando por fin los cuerpos alcancen una identidad legítima y el alimento se descubra al interior de cada uno, es posible que las delimitaciones adentro - afuera desaparezcan.



*Figura 42. Nicole Blackman. Blood Sugar, 2000. Libro de poemas.*

Holy

I eat only sleep and air / Como solo sueño y aire

and everyone thinks i'm dumb / y todos piensan que soy tonta

But i'm smart because i've figured it out / Pero soy inteligente porque lo he descubierto

I am slimmer than you are / Soy más delgada que tú

And I am burning my skin off little by little / Y estoy quemando mi piel poco a poco

until I reach bone and self / hasta que alcanzo hueso y ser



until i get to where I am Essentials/ hasta llegar a donde soy esencial until I get to where I am / hasta llegar a donde soy

Food doesnt even tempt me anymore/ La comida ni siquiera me tienta más Because I am so full of energy and sense/ Porque estoy tan llena de energía y sentido

I can even pass by water now/ Incluso puedo pasar por el agua ahora

Because I am living off the parts of me that I don't need anymore/ Porque estoy viviendo de las partes de mí que ya no necesito

I could feel the slow drips of pain before/ Pude sentir los lentos goteos de dolor antes swirling inside where my lungs should have been/ girando dentro donde deberían haber estado mis pulmones

now i'm clean inside/ ahora estoy limpia por dentro

I threw out hundreds of things that I didn't need anymore/ Lancé cientos de cosas que ya no necesitaba

All my dresses and bras/ Todos mis vestidos y sujetadores

Stupid things like jeans and socks/ Cosas estúpidas como jeans y calcetines Most days I float thru the house naked so I can see myself in the mirrors/ La mayoría de los días floto a través de la casa desnuda para poder verme en los espejos

I have hundreds of them everywhere/ Tengo cientos de ellos en todas partes

And they talk back to me all the time/ Y me responden todo el tiempo

They keep me true and pure/ Me mantienen verdadera y pura

They make sure I'm still here/ Se aseguran de que sigo aquí

When I knew what I had to do/ Cuando supe lo que tenía que hacer

I took all my notebooks, all my manuscripts/ Tomé todos mis cuadernos, todos mis manuscritos

And ate them page by page so I could take my words with me/ Y los comí página por página para poder llevar mis palabras conmigo

I can finally control my life and even death/ Finalmente puedo controlar mi vida e incluso la muerte

And I will die slowly like steam escaping from a pipe/ Y moriré lentamente como el vapor que escapa de una tubería

This is my greatest performance/ Este es mi mayor acto

and all of the actresses who won my parts will say how wonderful/ y todas las actrices que ganaron mis partes dirán cuán maravilloso to let yourself go that mad/ dejarte llevar así de loco

how wonderful to go on this kind of journey/ qué maravilloso es seguir este tipo de viaje

and not care if you come back to tell the story/ y no importa si vuelves a

contar la historia

I scratch words on the walls now so people will visit this museum/ Ahora rasco palabras en las paredes para que la gente visite este museo

and know how someone like me ends up like this/ y sé cómo alguien como yo termina así

(they'll say there is art in here somewhere)/ (dirán que hay arte aquí en algún lugar)

Everything that comes out of me is sacred/ Todo lo que sale de mí es sagrado every fingernail, every eyelash, every hair/ cada uña, cada pestaña, cada pelo starvation is sacred and i scratch my bones against the windows at night/ la inanición es sagrada y me rasco los huesos contra las ventanas en la noche I light candles and feel myself evaporate/ Enciendo velas y me siento evaporado

this body is a little church, a little temple/ este cuerpo es una pequeña iglesia, un pequeño templo

You can't see me now because i've gone inside/ No puedes verme ahora porque he entrado

My family doesnt call anymore/ Mi familia ya no llama My friends don't call anymore/ Mis amigos ya no llaman

You can't hurt me anymore. They can't hurt me anymore/ Ya no puedes lastimarme. Ya no pueden lastimarme

Only I can/ Solo yo puedo

And that's okay/ Y eso esta bien

I don't need them anymore. I can live off me/ Ya no los necesito. Puedo vivir de mí

I speak to me. i dance with me/ Yo me hablo yo bailo conmigo I eat me/ Me como

When they find me, I'll have a little smile on my face/ Cuando me encuentren, tendré una pequeña sonrisa en mi cara

And they'll wrap me in a white cloth and lay me in the ground/ Y me envolverán en una tela blanca y me tenderán en el suelo

and say they don't understand/ y dicen que no entienden but I do. I don't hurt anymore/ pero yo sí. Ya no me duele

I'm not lonely anymore. I'm not sad I'm not pretty anymore/ Ya no estoy sola.

No estoy triste, ya no soy bonita

I made it through/ Lo logré

I feel so holy and clean when i stretch out on the floor and sing/ Me siento tan santa y limpio cuando me extiendo en el piso y canto

sometimes god comes in for a minute and says i'm doing fine/ a veces Dios viene por un minuto y dice que estoy bien

I'm almost there/ Estoy casi allí. (Blackman, 2002, p. )

En el ejercicio de desterritorialización una de las líneas de fuga puede llevar al cuerpo sin órganos al lugar equivocado. En el poema anterior de Blackman se manifiestan las multiplicidades, se trata de un agenciamiento que permite varias interpretaciones y esto lo causa su devenir. A veces el poema manifiesta el dominio sobre un sistema organizado y en otras partes este cuerpo sin órganos se desborda.

Cuando la poeta dice "Porque estoy viviendo de las partes de mí que ya no necesito" se percibe allí una conquista, pero cuando manifiesta "Y me envolverán en una tela blanca y me tenderán en el suelo" se halla la muerte. Y esto representa una lucha constante; hacerse un cuerpo sin órganos no es una tarea fácil.

El poema Holy parece una despedida. Ella ha llegado a lo más profundo de su ser, desde allí crea una transparencia que le permite al lector hacerse una imagen de su cuerpo al interior, en el que ella por fin esta teniendo el dominio. Pero dice adiós porque sabe que de su fuga algo puede desconectarse. Y se proyecta hacia un final, un final en el que ella se encuentra con dios y él le dice que todo estará bien. Sin embargo, cuando

se lee “y no importa si vuelves a contar la historia” esta contemplando la posibilidad de sobrevivir.

Finalmente, Blackman, al igual que en varias de las obras aquí analizadas, presenta el interior de su cuerpo como un elemento sagrado, seguramente no solo se trate en referencia al espíritu sino a sus características que lo involucran con lo intocable, puro, de carácter divino en tanto que es inalcanzable y casi innombrable. Mientras al exterior no se le sienta una identificación con el adentro, muchos cuerpos seguirán explorando maquinas abstractas que les fabriquen cuerpos sin órganos.

## 6. Conclusiones

El tema de los desórdenes alimenticios no es ajeno al arte contemporáneo, como ha quedado manifiesto en las obras referenciadas en el desarrollo de esta tesis. Si bien estas obras cubren las cinco categorías propuestas para los aspectos que permiten analizar problemáticas como las de la anorexia y la bulimia, dicha selección no es exhaustiva. Es posible también que cada vez haya más artistas abordando este tipo de inquietudes y preocupaciones.

El marco de análisis que ha generado dicha categorización es efectivo en la medida en que ha permitido ubicar, sin ambigüedades, las obras que se estudiaron. Por supuesto, lo anterior no quiere decir que no existan obras que puedan acomodarse en varias de estas categorías, o que reflexionando sobre este tema no encuentren lugar alguno en el esquema propuesto.

A través del arte se han construido formas de representar la compleja realidad subjetiva de los seres humanos, pero todos los intentos son fallidos en cuanto a su completitud y transferibilidad. El caso de los desórdenes alimenticios no es la excepción, aunque se pueda considerar que cada vez son mayores los alcances de los artistas en esa dirección. En cualquier caso, la idoneidad del arte para representar las vivencias y sensibilidades propias de los desórdenes alimenticios es patente en todas las obras seleccionadas.

Aunque inicialmente la anorexia y la bulimia fueron considerados problemas femeninos, incluso en las obras de arte de los 60s y 70s se refleja este hecho, la presente investigación ha mostrado que actualmente hay evidencias de que se trata de problemas que se gestan en la vida interior del individuo independientemente de su condición. Por esta razón el documento se refiere a personas sin especificar su género.

El marco conceptual construido, aunque originado en el contexto de los desórdenes alimenticios con el objetivo capturar las luces que sobre este fenómeno pueden arrojar las manifestaciones artísticas, podría permitir el análisis de otros fenómenos sociales que tienen que ver con el cuerpo. Esto se debe a que las categorías son lo suficientemente generales como para admitir problemáticas propias de la transexualidad o el diseño corporal, entre otros.

Desde lo observado en la investigación se puede afirmar que los artistas continuarán buscando y explorando maneras para visualizar esas experiencias del cuerpo en relación con su afuera-adentro. Dado que estas relaciones se encuentran sujetas al entorno cultural y ahora, tecnológico, es de esperarse que emerjan nuevas formas de representación pero que continúen reflexionando sobre el alimento, el consumo y estos desórdenes.

Una aproximación interesante pero que no fue abordada en esta tesis tiene que ver con la espiritualidad y con el correspondiente arte sacro o también con el arte visionario. Las obras recogidas en el capítulo cinco sugieren, tal vez sutilmente, que podrían existir puentes que conectan las experiencias místicas o la búsqueda de la trascendencia, con el tipo de vivencias y motivaciones en el desarrollo de los desórdenes alimenticios. Una idea que no es en absoluto novedosa, pues como se mencionó en la introducción las primeras anorexias se manifestaron en personas profundamente religiosas. La diferencia radicaría, probablemente, en el nuevo significado que tendría necesariamente ese tipo particular de espiritualidad en nuestros días.

Hacerse un cuerpo sin órganos es el culmen anhelado, la meta final, cuya búsqueda implica en algunos casos el tránsito a través de los desórdenes alimenticios, una suerte de transmutación alquímica peligrosa y supremamente difícil de dominar. Desde el punto de vista recién descrito, quien padece estas enfermedades no se encuentra en equilibrio y satisfecho. Al contrario, está a medio camino en una ruta que piensa segura para alcanzar un propósito mayor, y mientras tanto a quienes la observan desde fuera les puede parecer que esta persona ha llegado al límite de sus posibilidades.

## 7. Bibliografía

- Ardenne, P. (2011). *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris, France: Editions du Regard.
- Ardenne, P. (2006). *Extrême: Esthétiques de la limite dépassée*. Paris, France: Flammarion.
- Antoni, J. (2000). *The Girl Made of Butter*. Ridgefield, Michigan, United States. CT: The Aldrich Museum of Contemporary Art.
- Artaud, A. (1988). *Antonin Artaud: Selected Writings*. Berkeley, Los Angeles, United States: (S. Sontag, Ed.). University of California Press.
- Aliaga, A. G. J. V. (2009). *Martha Rosler: The House, The Street, The Garden*. Granada, España: Centro José Guerrero, Diputación de Granada.
- Baudrillard, J. (2000). *La ilusión vital*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Betterton, R. (1996). *An intimate distance: women, artists, and the body*. London, United Kingdom: Routledge.
- Broda, A. C. (2000). *Album*. Murcia, España: Mestizo Asociación Cultural de Murcia.
- Blackman, N. (2002). *Blood Sugar*. Canada: Akashic Books.
- Beecroft, V. (2004). *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*. Milano, Italia: Skira.
- Beecroft, V. (2005). *Vb53*. (F. Bonami & M. L. Frisa, Eds.). Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Creed, M. (2010). *Martin Creed: works*. London, United Kingdom: Thames & Hudson.
- Chadow, W. (2007) *Women, art, and society*. London, United Kingdom: Thames & Hudson world of art.

- Chapadjiev, S. (2008) Live through this. New York, United States of America: Seven stories.
- Chicago, J. (2006). The Dinner Party: From Creation to Preservation (1st Edition). London, United Kingdom: Merrell Publishers.
- Cottingham, L. (2000). Seeing through the seventies: essays on feminism and art. London, United Kingdom. Routledge.
- Deleuze, G & Guattari, F. (2010). Mil mesetas. Valencia, España: Pre.textos. Deleuze, G. (2006). Diferencia y repetición. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Delville, M. (2007). Food, poetry, and the aesthetics of consumption: eating the avant-garde. London, United Kingdom, Routledge.
- Dewey, J. (2008). El arte como experiencia/ Art as Experience (Estética. Barcelona, España: Paidós.
- Foster, H. (2008) Belleza compulsiva. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Foster, Krauss, & Bois. (2006). Arte desde 1900 / Art Since 1900 (Arte Contemporáneo) (1.a ed.).Madrid, España: Akal Ediciones
- Foster, H. (2002). El Retorno de Lo Real. Madrid, España. Akal Ediciones.
- Foster, H. (1985). La posmodernidad. Barcelona, España. Editorial Kairós.
- Groys, B. (2014). Volverse público. Buenos Aires, Argentina. Caja negra editora.
- Guasch, A. (2009). Autobiografías visuales. Madrid, España. Editorial Siruela.
- Kaufmann, J. (2011). Cuerpos de mujeres, miradas de hombres. Santiago de Chile, Chile. LOM ediciones.
- Koldo Mitxelena KulturuneaTrigueros, M. T. A. (2009). Arte y Feminismo. San Sebastián, España. Editorial NEREA.
- Kristeva, J. (2001). Poderes de la perversión. Ciudad de México, México. Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1991). Sol negro. Depresión y melancolía. Caracas, Venezuela. Monte Ávila editores Latinoamericana.
- Lipovetsky, G. (2007). La felicidad paradójica. Barcelona, España. Anagrama.



- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona, España. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona, España. Anagrama.
- Lipovetsky, G & Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, España. Anagrama.
- Michaud, Y. (2005). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris, France. Hachette.
- Moreno, J. (2016). *La cara oscura del capital erótico*. Madrid, España. Ediciones Akal.
- Nochlin, L. (1989). *Women, Art, And Power And Other Essays*. Boulder, United States of America: Westview Press.
- Orlan, & Cros, C. (2004). *Orlan*. Paris, France: Flammarion.
- O'Reilly, S. (2009). *The Body in Contemporary Art*. London, United Kingdom: Thames & Hudson.
- O'Bryan, C. J. (2005). *Carnal Art: Orlan's Refacing*. Minnesota, United States of America: University of Minnesota Press.
- Ramírez, J. (2003). *Corpus solus*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Salabert, P. (2003). *Pintura anémica cuerpo succulento (1. ed.)*. Barcelona, España: Laertes.
- Sigler, C. F., Aizpuru, M., y Weber-Lutgen, G. (2008). *Quisiera yo renegar: [exposición]*. Sevilla, España: Galería Weber-Lutgen.
- Sherman, C. (2007). *Cindy Sherman: A Play of Selves (First Edition.)*. Hatje Cantz. Michigan United States of America: University of Michigan.
- Sherman, C. and B., Vanessa. (Photography) Joo, Jeon-Hwa. (Essay). (2004). *Her Bodies*. Korea: Arario Gallery.
- Smith, S. (2002). *Interfaces: women, autobiography, image, performance*. Michigan United States of America: University of Michigan Press.
- Susan, B. (2010). *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. New York, United States of America: The Monacelli Press.
- Vigarello, G. (2011). *Historia de la obesidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.

Zegher, C. de (Ed.). (1999). Martha Rosler: Positions in the Life World. Cambridge, United States of America: The MIT Press.

Otras referencias:

Morton, R (2004). Origins of Anorexia Nervosa, Eur. Neurol. 52:191-192

Bruch, H (1973). Eating Disorders: Obesity, Anorexia Nervosa, And The Person Within.

Hudson, J.I, Hiripi, E., Pope H.G., & Kessler, R.C. (2007). The prevalence and correlates of eating disorders in the national comorbidity survey replication, Biol Psychiatry 61(3):348-358.

**8. Índice de Figuras**

Figura 1. Judy Chicago. The Dinner Party, 1975-1979. Instalación. ....	8
Figura 2. Judy Chicago. The Dinner Party, 1975-1979. Instalación (detalle). ....	9
Figura 3. Odilon Redon. The Birth of Venus, 1912. Óleo sobre lienzo: 143 x 62 cm. ....	9
Figura 4. Cindy Sherman. Sin título, 1981. Fotografía en color: 60,96 x 121,9.....	11
Figura 5. Cindy Sherman. Sin título #359, 2000. Fotografía en color, 76,2 x 50,8 cm...12	
Figura 6. Cindy Sherman. Sin título #175, 1987. Fotografía en color, 181,5 x 120,5 cm. .....	14
Figura 7. Orlan. Imagen de Omnipresence 7th Surgery, 1993. Performance. ....	16
Figura 8. Kim Ki Duk. Escena de la película TIME.....	17
Figura 9. Escena de la película La Grande Bouffe, 1973.....	18
Figura 10. Maria Leubro. Toxic Love 1, 2015. Gouache sobre papel dúrex, 34 x.....	19
Figura 11. Maria Leubro. Toxic Love 2, 2015. Gouache y lápices de colores sobre papel dúrex, 34 x 25cm. ....	20
Figura 12. María Leubro. Ilustración Editorial (portada) para Sablazo, Crítica Cultural, edición especial sobre la comida, 2016. Gouache y lápices de colores sobre papel dúrex. .....	21
Figura 13. Maria Leubro. Toxic Love 3, 2015. Gouache y lápices de colores sobre papel dúrex, 34 x 25 cm. ....	21
Figura 14. Claude Closky. 200 bouches à nourrir, 1994. Monitor de 55 cm. ....	24
Figura 15. Jeff Koons. Cake, 1995-1997. Óleo sobre lienzo, 318.5 x 295.6 cm. ....	26
Figura 16. Meret Oppenheim. Fotografía tomada de Le Festin o Cannibal Feast, por William Klein, 1959. 30,5 x 40 cm. ....	28
Figura 18. Natacha Lesueur. Sans titre (série Aspics), 1998. Serie de seis fotografías en aluminio, 80 x 80 cm.....	29
Figura 17. Janin Antoni. Gnaw, 1992. Instalación con chocolate y manteca. ....	29

Figura 19. Ana Casas Borda. Cuadernos de dieta, 1991.....	34
Figura 20. Carmen F. Sigler. Desmedidas, 1998. DV-Cam   DVD, 00:05:30.....	35
Figura 21. Eleanor Antin. Carving: A Traditional Sculpture, 1972. 148 fotografías en gelatina de plata, 17,7 x 12,7 cm, cada fotografía.....	36
Figura 22. Daniele Buetti. Looking for Love (Versace), 1996. Fotografía en gelatina de plata, montada en aluminio, 100,3 x 74,9 cm.....	37
Figura 23. Estíbaliz Sadaba. A mi manera, 1999. Video Pal, 00:03:10.....	40
Figura 24. Jenny Saville. Propped, 1992. Óleo sobre lienzo, 213,5 x 183 cm. ....	42
Figura 25. Laura Aguilar. Nature, Self Portrait 4, 1996. Fotografía impresa en gelatina de plata, 40,6 x 50,8 cm. ....	44
Figura 26. Mika Rottemberg. Dough, 2006. Video escultura con sonido, siete minutos. ....	46
Figura 27. Andreas Gursky. 99 Cent, 1999. Impresión cromatográfica encapsulada en acrílico, 207 x 336 x 5 cm.....	49
Figura 28. Hanson Duane. Supermarket Lady, 1969. Técnica mixta, 166 x 130 x 65 cm. ....	52
Figura 29. Stephanie Sarley, Cream Cup, 2017. Fotografía digital.....	54
Figura 30. Claes Oldenburg. Hamburguesa gigante, 1962. Lona estampada, rellena de gomaespuma, 132 x 213 cm. ....	55
Figura 31. Vanessa Beecroft. VB52, 2003. Impresión cromogénica, encapsulada en plexiglass y empotrada, 228,6 × 177,8 cm. ....	57
Figura 32. Mona Hatoum. Corps étranger, 1994. Videoinstalación con estructura cilíndrica de madera, proyectora de video, amplificadora, altavoces, 350 x 300 x 350 cm. ....	61
Figura 33. Yoshua Okón. HCI, detalle, 2004.....	63
Figura 34. Yoshua Okón. HCI, vista de instalación, 2004. ....	64
Figura 35. Martin Creed. Sick, 2006. Film en 35 mm, 21 minutos. ....	67

- Figura 36. Millie Brown. Nexus Vomitus, 2011. Performance con la participación de las cantantes de ópera Patricia Hammond y Zita Syme. ....68
- Figura 37. Francesco Albano. On the Eve, 2013. Cera, poliéster, hierro y cerámica, 175 x 166 x 230 cm. ....70
- Figura 38. Jana Sterbak. Robe de chair pour albinos anorexique, 1987. Fotografía. ....71
- Figura 39. Cao Hui. Visual Temperature - Coat, 2008. Película con mezcla de materiales de resinas, fibras, etc. 22 x 58 x 88 cm. ....73
- Figura 40 Siobhan McGibbon. Neurofibromatosis Type I, 2012. Resina de fibra de vidrio y pintura de esmalte. ....76
- Figura 41. Jhon Isaacs. I Can´t Help The Way I Feel, 2003. Cera microcristalina, resina de poliéster, espuma expansiva, poliestireno, pintura al óleo y acero, 220 x 150 x 170 cm. ....77
- Figura 42. Nicole Blackman. Blood Sugar, 2000. Libro de poemas. ....79