

Damien Hirst: el artista como preparador

Damien Hirst: the Artist as preparator

NIKE VERENA FAKINER*

RESUMEN

El cuerpo más allá de su razón biológica, es un espacio de proyección donde se escenifican las normas y los valores socioculturales y científicos. La ciencia médica constituye un régimen escópico, en cuyo marco se construye un imaginario acerca del cuerpo, que modela y normaliza la percepción que el sujeto moderno establece con él. Hirst trabaja desde el cuerpo muerto, como medio y material de trabajo, para cuestionar el posicionamiento del cuerpo en el discurso de la medicina. Para ello se sirve de imágenes corporales situadas en la frontera entre Medicina y Arte.

ABSTRACT

The body, beyond its biological meaning, is a space of projection of cultural and scientific norms and values. The medicine constitutes a scopic regime, where an imaginary of body is built up which normalizes its perception by the modern subject. Hirst works with the dead body as medium and material of work, in order to question body's position in medicine discourse. Therefore, he works with body images placed on the border line between Medicine and Art.

PALABRAS CLAVES

Visibilidad, imágenes corporales entre Arte y Medicina.

KEY WORDS

Visibility, body images between Art and Medicine.

El artista anglosajón Damien Hirst trabaja con imágenes corporales y métodos de observación, que provienen del ámbito de la ciencia médica. A su manera, se apropia de estas imágenes y métodos, para conferirle nuevas connotaciones, que le permiten establecer un espacio de reflexión acerca del cuerpo observado y construido por la medicina y la ciencia.

* Doctoranda de Historia del Arte. Facultad de Bellas Artes, Complutense, Madrid.

Hirst trabaja con cadáveres reales de animales, sometidos a mecanismos de conservación para invitar a una reflexión sobre la muerte y sobre el cadáver como objeto de conocimiento. Los cadáveres se encuentran en espacios estériles de tipo laboratorio, que generan una atmósfera en la que las impresiones de un museo de ciencias se entremezclan con los recuerdos de un laboratorio à la Mary Shelley. A través de la técnica de conservación, Hirst, relaciona el trabajo del artista, con las labores de un preparador.

A través de su obra, Hirst confronta al espectador con lo real, a través de material auténtico y no imitado, exigiéndole una confrontación casi táctil con el imaginario de la muerte. Mirar la muerte de otro, desencadena una serie de sensaciones ambiguas que oscilan entre temor, rechazo y atracción. A través de sus obras, Hirst establece *con-tacto* con la realidad, una realidad corpórea marcada por la muerte, e impide al espectador esconderse tras la ficción de lo visto y del «*como si*».

En las obras en las que se utilizan cadáveres de animales conservados, las técnicas y métodos de la conservación juegan un papel importante. Estas obras ya no se constituyen mediante un reconocido método artístico, sino que reivindican su parentesco directo con métodos utilizados en la medicina y zoología. En el marco de este artículo se propone analizar esta relación de resonancias, entre las prácticas y las imágenes corporales de la medicina y las imágenes corporales con las que trabaja Hirst. El tipo de representación del cuerpo preparado se va a discutir, a partir del ejemplo del anatomista Frederik Ruysch y de los salones de curiosidades, en cuyo marco se verá la ambigüedad que acompaña al cadáver preparado como objeto de conocimiento en la tradición de la medicina. Además, se reflexionará sobre la imagen del cuerpo fragmentado entre el arte y la medicina.

LOS PREPARADOS DEL ANATOMISTA FREDERIK RUYSCH

A la hora de buscar relaciones con imágenes corporales parecidas, los preparados médicos o zoológicos, se prestan para una comparación interesante. La conservación en mojado del cuerpo, y de tejido corporal, data de Alejandro el Grande, cuyo cadáver fue conservado en miel para su transporte de Babilonia a Egipto. También se conocían otros métodos de conservación, utilizando alcohol o soluciones saladas. Preparados en mojado, tal como los conocemos hoy en día, se mencionan a menudo en los salones de curiosidades, que fundó Pedro el Grande en 1714, en San Petersburgo.

La colección, que se puede ver hasta hoy en día en San Petersburgo, consiste en cuerpos reales conservados, que fueron preparados por el anatomista

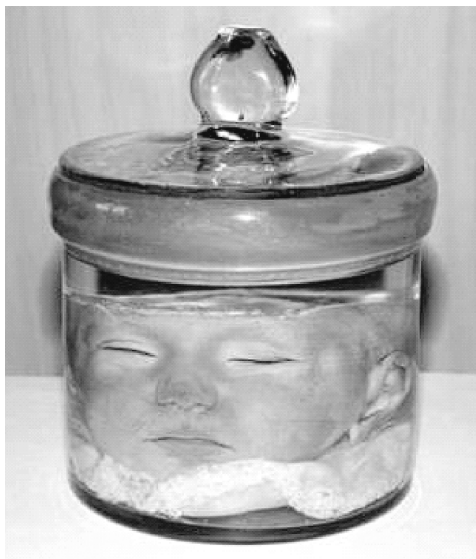


Fig. 1. Frederik Ruysch. *Cuerpo humano preparado. Detalle. 1738.*

Ruysch. Ruysch creaba escenas alegóricas con cuerpos enteros, fragmentados o enfermos, combinándolos con todo tipo de accesorios cotidianos, para incitar a la reflexión sobre la finitud de la vida y la diversidad del mundo. Esta manera de exponer al cuerpo, no era una rareza en aquella época, sino una costumbre usual, como adornar los fetos embotellados con ropa, pulseras, y otro tipo de cosas. Por otro lado, uno de los rasgos característicos más llamativos de este tipo de imágenes radica en su realismo, un rasgo que presentan todas las imágenes médicas¹. (Fig. 1.)

El realismo hace referencia a dos áreas distintas, la filosófica y la artístico-literaria. Los usos principales de este término datan del siglo XIX. Por un lado, el término se define en el marco de la teoría cognitiva. Por otro lado, en el ámbito artístico y literario, describe la relación del arte con el mundo. Sustituye a la idea de mimesis y desplaza el programa artístico, hacia el desvelamiento del carácter artificial, de las relaciones del arte con el mundo².

El proceso de ver es un tema central para la adquisición del conocimiento en el ámbito científico y está relacionado con una serie de teorías y prácticas visuales,

¹ JORDANOVA, L.: *Sexual Visions. Images of gender in Science and Medicine between the 18th and 20th Centuries*. New York 1989.

² NOCHLIN, L.: *El realismo*. Alianza Forma. 1991.

que expresan una idea determinada sobre la visión como medio de obtención de conocimiento. La tradición científica de occidente, le ha conferido un lugar importante y soberano a la visión para la adquisición del conocimiento, aunque en cada momento histórico se ha llevado a cabo de maneras muy específicas. Entre todos los sentidos, la visión ocupa una posición privilegiada, por encima de los demás sentidos, en los procesos cognitivos del ámbito científico³.

Las imágenes médicas, gestionan verdades acerca de la realidad percibida y experimentada, mediante un concepto de la visión, basado en la objetividad y de aquello que se percibe: una realidad que se considera objetiva e independiente⁴. El realismo se relaciona con la visión, en la necesidad de precisión. Desde el tiempo clásico, la ciencia y la medicina se han preocupado explícitamente por la interpretación correcta de los signos visuales, y una habilidad importante, era la agudeza y perspicacia visual.

El proceso de percepción, como vía de obtención de conocimiento, se ha racionalizado a partir de la Ilustración. La racionalización de la visión implica un posicionamiento determinado del cuerpo en el acto del ver. Según Descartes, es preciso purificar a la inteligencia, de las escorias corporales e imaginarias, que pueden manipular la actividad del conocimiento, con el peso de lo ilusorio. En la *Segunda Meditación*, Descartes proporciona una muestra de los errores de que son capaces los sentidos si no son dominados por la vigilancia científica. De este modo, la mirada médico-científica describe un proceso de desaparición de la participación corpórea en el acto de percepción, despojándola de todo tipo de sentimientos y emociones.

El ojo del científico reivindica una forma de mirar neutral, sin mediación, basada en la suposición de que el ojo ve lo que realmente se encuentra delante de él. Esto implica entender la representación como una especie de transcripción del mundo objetivo y natural. No obstante, sabemos que el acto perceptivo no es nada objetivo, sino que consciente o inconscientemente, el ojo que mira realiza una selección, y que dicha selección es fruto de una decisión subjetiva, y por tanto, no refleja simplemente el mundo dado.

El realismo, como lenguaje de representación, reivindica un impulso de insistir en que el observador se convenza de que hay un referente real, en un mundo supuestamente objetivo, y que la representación se mantenga muy cerca de este re-

³ LE BRETON, D.: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.

⁴ La idea de que el mundo físico tiene una realidad independiente, fue de extrema importancia para la tradición científica y en el marco de procesos cognitivos. Real, es aquello que es autónomo, independiente de cualquier condicionamiento subjetivo y proceso cognitivo. Es aquello que es externo al sujeto que conoce. Solo hay realidad objetiva si la relación entre término y cosa se puede asegurar y comprobar.

ferente. De este modo, el realismo de las representaciones médicas y científicas funciona como estrategia para promover y gestionar «verdades», esto es, de acompañar a las producciones de imágenes con una creencia en ellas. La necesidad de proximidad entre signo y referente real, muestra una necesidad por comprobar las cosas y de considerarlas como verdaderas, lo cual supuestamente provee al espectador de la estrategia del realismo, así como del concepto de realidad objetiva. Para que el observador se crea que lo visto es real y verdadero, es preciso que además, lo que está representado, esté basado en convenciones⁵, que esté representado por alguien con una posición de poder y que sea socialmente reconocido como tal⁶.

Las imágenes corporales de Ruysch se caracterizan por un lenguaje realista, que se consigue mediante dos estrategias diferentes. En primer lugar, se crea un sentido de realismo mediante la inclusión de detalles extrínsecos como adornos cotidianos a los preparados expuestos⁷. La inclusión de estos accesorios, no sólo sirve para conferir a los preparados cierto sentido de realismo, sino que además establece una proximidad con la vida, lo que vela la presciencia de la muerte. Por supuesto que la presencia de la muerte no desaparece, pero si que se establece una tensión entre la proximidad distante de la muerte y la distancia próxima de la vida.

En segundo lugar, el realismo en este tipo de exposiciones se consigue mediante la exposición de los cuerpos reales, como extracto de una realidad considerada objetiva. En vez de recurrir a tipos de representaciones realistas, se expone el propio referente real como prueba empírica y por tanto comprobable, lo que incrementa considerablemente la credibilidad y veracidad de las imágenes corporales expuestas. El signo y el referente real convergen en el espacio del cuerpo preparado para convertirlo en una prueba empírica, en una imagen tautológica.

No sólo la investigación científica, sino también la información y educación al público en general, formaban parte de los objetivos de exposiciones como éstas. Los anatomistas como Ruysch, empleaban un papel de mediador entre el conocimiento médico y el público, y también, entre la idea del cuerpo formulada por la ciencia y la opinión pública en general. A través de estas exposiciones, los científicos profesionales gestionan de forma significativa, las ideas sobre el cuerpo, y lo que es más importante aún, la idea del ser humano y del sujeto que subyace bajo el concepto de cuerpo⁸.

⁵ JORDANOVA, J. Op. Cit. 1989.

⁶ FOUCAULT, M. *El nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI. 1991.

⁷ BRYSON, N., cita tomada de JORDANOVA, L. Idem. p. 47.

⁸ BELTING, H.: *Bildanthropologie*. Bild und Text, 2001.

Los trabajos de Ruysch, presentan el cuerpo de manera médica y alegórica a la vez, difuminando la frontera entre ciencia y representación. A través de la exposición de sus cuerpos conservados y estetizados, se propone una idea del cuerpo, que oscila, entre objeto informativo y objeto de curiosidad. La gente se deleitaba observando a los preparados, al tiempo que éstos funcionaban como prueba de nivel de conocimiento. Mientras que un experto de la materia consideraría más, el valor informativo de los preparados, un observador no profesional, se dejaba llevar por el asombro, el voyeurismo⁹ y placer por el miedo.

El observador de estos cuerpos, se veía enfrentado con cuerpos despojados de personalidad y convertidos en objetos de estudio. Ante ellos, el observador ocupa el lugar de sujeto, que ejerce control sobre la situación y que observa, desde la distancia, la muerte, y las enfermedades que dejan sus inscripciones en la superficie corporal. Por un lado, se verá confrontado con visiones temerarias sobre su propia finitud, la vulnerabilidad del cuerpo y el horror ante una posible transfiguración de su aspecto más normal, pero por otro, esta mirada le proporciona cierto placer. Sabiéndose en una posición segura, el espectador, contempla al cuerpo de Otro desde la distancia.

Contemplar la muerte o la enfermedad de Otro implica entonces reafirmarse en su posición de sujeto sobre aquel otro, que se ve reducido a un mero objeto, un objeto de observación y de análisis, y de reafirmar su propia seguridad, frente a la amenaza de la muerte y de la enfermedad.

Para el ojo no profesional, la apariencia de un preparado en mojado ha cambiado poco desde el siglo XVIII. La práctica del preparado en mojado se ha desarrollado desde entonces, para perfeccionar la conservación de los colores, y mejorar los líquidos de conservación. No obstante, los preparados mantienen una apariencia muy específica respecto a sus tonos apagados y tipo de texturas. Pero, a diferencia de las exposiciones típicas de los salones de curiosidades, los preparados de hoy en día, se suelen encontrar en pocos museos y colecciones universitarias.

A nivel iconológico, la representación del cuerpo como preparado, se mueve entre objeto de observación y objeto de prueba. Como comprobación de la diversidad de la naturaleza y del desarrollo humano, manifiesta la dimensión moral de la medicina, así como su papel cada vez más importante y ambiguo, de gestionar el saber sobre el cuerpo humano. A finales del siglo XX, en el marco de las discusiones sobre los nuevos descubrimientos de genética, los trasplantes y las prácticas para prolongar la vida humana artificialmente, se exige la reconsideración acerca de las dimensiones éticas y morales de la medicina.

⁹ STADLER, U.: *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. Fink, 2005.

Al mismo tiempo, se vuelve a escuchar la voz desde las prácticas artísticas, para negociar los conceptos sobre el cuerpo y el ser humano, desde una perspectiva reflexiva y crítica. Artistas que trabajan sobre el cuerpo como material y medio, empiezan a reflexionar sobre las dimensiones de los tipos de representación, y las técnicas propias de la tradición de la medicina y de las ciencias naturales, y su papel como mediadores en la percepción que el sujeto establece con su propio cuerpo.

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE LOS PREPARADOS MÉDICOS Y LOS PREPARADOS DE HIRST

A diferencia de muchos cuerpos expuestos en los salones de arte del siglo XVIII, Hirst se limita a exponer cuerpos intactos y sin malformaciones, y rehúsa a trabajar con cadáveres humanos. Asimismo, representa sus cadáveres sin ningún tipo de adorno o accesorio, sino de manera distante, analítica y objetiva, más propia de las representaciones científicas modernas. La relación que guarda con los preparados en la tradición visual de la medicina y los salones de curiosidades, consiste en la técnica de preparado en mojado, en el lenguaje realista y su afán por la veracidad y autenticidad que acompañan el trabajo con material orgánico real.

A primera vista, sus preparados en líquidos de formaldehído no se diferencian de los preparados propios de una colección médica. En recipientes o tanques de cristal, se exponen cadáveres de animales muertos al público. La presencia de la materia muerta contrasta con la esterilidad del cristal, el material del recipiente y el ambiente.

Pero en vez de estar acompañados por carteleras descriptivas, llevan otro título. Desde el punto de vista médico-científico, los títulos desorientan. En vez de una sistematización, o diagnóstico anatómico, el cuerpo expuesto exige un acercamiento asociativo y metafórico. Los cuerpos preparados en las vitrinas se revelan como obra de arte.

La obra *«La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo»*, del año 1991, consiste en un tiburón tigre suspendido en un líquido de formaldehído en una vitrina de cristal y de acero. El líquido parece verdoso, la boca del tiburón está ligeramente abierta, dejando entrever la doble fila de sus dientes tan afilados como amenazantes. El tiburón se encuentra en el medio del acuario, donde debería estar si se encontrara en su entorno natural. Tras algunos instantes, el espectador se percató que el tiburón está muerto (debido a su absoluta inmovilidad) y que debería flotar cabeza abajo y en la superficie del agua del acuario. La apariencia del cuerpo del tiburón intacto y su posición en el acuario transmite la sen-

sación que está vivo, idea que se ve defraudada rápidamente cuando el espectador se da cuenta que se trata de un cadáver. (Fig. 2.)

La imagen del tiburón, construida socialmente con tanto cuidado, desencadena múltiples asociaciones sobre su imagen. El tiburón como asesino, como enemigo sangriento y cruel, que siente placer por devorar con piel y hueso a sus víctimas indefensas, imágenes éstas, de agresividad, lucha y violencia que le suelen acompañar en sus apariciones en las tantas películas, que Hollywood le dedicó. Su imagen despierta una serie de temores sobre la vulnerabilidad y la debilidad del cuerpo y la integridad física. En resumen: el tiburón es la imagen *per excellence* de la muerte violenta, de la fuerza bruta y de la crueldad. La idea de tiburón despierta miedos irracionales.

En la obra de Hirst, sin embargo, esta idea cultural que se tiene de los tiburones, contrasta intensamente con el detalle de que éste tiburón está muerto. La muerte no está reservada únicamente para las víctimas. Ante el tiburón muerto, la fuerza bruta pierde importancia, ante la idea de que todo el mundo tiene que morir.

El título de la obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* hace referencia a la muerte y su imposibilidad de ser imaginada y de comprender, «en carne propia», las circunstancias que conllevan la muerte. Representar y pensar la muerte, encubre una paradoja. Como se encuentra fuera de la experiencia personal directa e individual, resulta que la muerte es siempre algo socialmente construido. La experimentamos a través de la muerte de otra persona. Imaginarse (o representar) la muerte, implica manejar imágenes e ideas que no for-

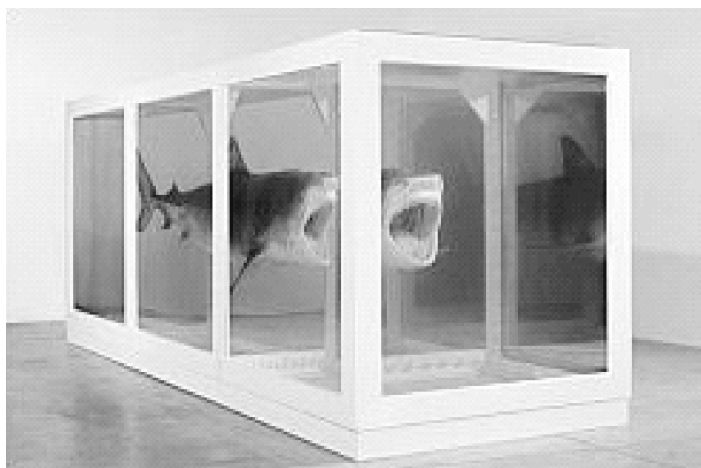


Fig. 2. Damien Hirst. *Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*.
Tiburón tigre en formaldehído en vitrina de cristal. 1991.

man parte de la experiencia física y corpórea de uno mismo. Resulta entonces, un signo auto-reflexivo¹⁰. La muerte es algo que significa, pero cuyo referente resulta demasiado escurridizo para aprehenderlo. Por tanto, pensar la muerte, reivindicar el papel del Otro, como condición necesaria para conocer. La muerte constituye un enigma, un misterio, y es ante todo un conocimiento mediado.

El absolutismo de la muerte de éste tiburón, gana en determinación, por su causa inexplicable y desmotivada. En el cuerpo del tiburón, no se aprecian ningún tipo de restos o huellas que indiquen envejecimiento o heridas. Su muerte, no es explicable para el espectador. Es un hecho que no se puede desmentir, pero que no tiene causa aparente. Esto implica, una ambivalencia entre la apariencia de vida y la presencia invisible de la muerte.

Un cuerpo conservado, desde el punto de vista sociohistórico, funciona como prueba de la diversidad de la naturaleza, como objeto de estudio y de análisis, y también en el marco de los salones de curiosidades, como objeto de curiosidad y sensación. Un cuerpo conservado, debido a su existencia real, es una prueba empírica, una confirmación de un fenómeno natural y un extracto de una realidad considerada objetiva.

No obstante, el cuerpo conservado de Hirst no cumple con su función y objetivo originario, que en un contexto científico, sería el de proporcionar conocimiento mediante métodos científicos. El cadáver del tiburón de Hirst, muy lejos de comprobar algo, comprueba —nada—. Hirst reviste esta nada o este vacío, con una poderosa escenificación científica pseudo-verdadera. Utilizando las mismas estrategias que utiliza la ciencia para generar credibilidad y verdad, el cuerpo de Hirst funciona como prueba de un vacío, y este vacío hace referencia a la ausencia de una explicación causal satisfactoria sobre la muerte del tiburón, y más allá de él, sobre la muerte en general.

EL CADÁVER ENTRE LA AMENAZA Y EL CONTROL

El cadáver describe un proceso de transición entre la vida y la muerte. Al menos el cadáver, como objeto de análisis de la ciencia médica, es un cuerpo en el que aún no se ha iniciado el proceso de descomposición y putrefacción, ya que los anatomistas lo analizan y conservan lo más rápidamente posible después de su muerte. El cadáver describe todo el proceso intermedio entre el momento de la muerte y el último rastro que deja la muerte en el cuerpo, en forma de huesos y calavera. El cadáver evoca un proceso de dilución y desaparición del cuerpo y de la

¹⁰ BRONFEN, E.: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg, 2004, pg. 84.

persona, que manifiesta el dolor por una pérdida inevitable. Constituye como tal una amenaza para el observador, porque le hace confrontar con sus propios temores frente a la pérdida, la inestabilidad y la inevitabilidad de la muerte. Moviéndose en el umbral de la vida y la muerte, el cadáver reivindica un estado en proceso, de transición, inestabilidad y cambio constante, marcado por sensaciones de asco.

La imagen del cadáver, hace que el observador tenga que confrontarse a ello¹¹, y por otro lado, incitará al observador a reafirmarse en una posición a distancia desde dónde ejercer control. ¿Cómo lograr el control sobre una situación de transición y pérdida inevitable y segura? El deseo del científico por controlar el proceso de la vida y la presencia de la muerte, no es un tema nuevo, y produce, recordemos al Dr. Frankenstein, monstruos.

CONSTRUIR LA DURACIÓN

Desde la medicina existe un método de lograr superar el carácter efímero propio del cadáver, y convertirlo en una pieza estable sin los riesgos de la putrefacción y descomposición, y la inevitable pérdida que implica la muerte: la conservación. De esta manera se provee un material de investigación y aprendizaje en base a un material real de manera duradera.

Más allá de sus fines científicos y didácticos, la conservación de cadáveres desencadena un imaginario de control y de ser controlado, de observar y de exponerse a la observación. La posición de control, la ocupa el observador sobre aquello que se observa, sobre el cadáver y junto a él, sobre todas las amenazas inherentes a su imagen. La inseguridad, lo transitorio y cambiante, lo efímero de la vida, la vulnerabilidad del cuerpo, la inexplicabilidad de la muerte.

La idea de que la conservación pueda hacer «huir» a la muerte y suprimir el proceso de desaparición que le acompaña, se muestra en el Icono *Duraematrix* de 1738 del Frontispicio del preparador Ruysch. En él, se aprecia como la muerte retrocede ante los rayos de luz que se desprenden del conocimiento del arte de la conservación, arrebatándole los cuerpos preparados que se encuentran en los fras-

¹¹ Al tener que enfrentarse con lo Otro, no sólo se reafirma la distribución de papeles entre objeto observado y observador, lo ajeno y lo propio, lo Otro y el Yo, sino que también constituye una situación visual, mediante la cual el observador tenga que reconocer su propia otredad. Aquí: su propia vulnerabilidad física, lo efímero de su vida, la muerte. Mediante la imagen de un cadáver, el observador también es recordado de su propia muerte. La construcción de una posición segura y distante desde donde ejercer control, se revela como una ilusión, que funciona como una autodefensa. Este espejismo entre el lugar del otro y el otro que habita en todos nosotros, y la borrosidad de la diferencia entre sujeto- objeto, observador, y observado queda explicado excelentemente en KRISTEVA, J.: *Extraños para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1991.

cos. Esta ilustración muestra como el arte de la conservación debía arrebatar a los cuerpos de la muerte, y muestra al preparador como aquél capaz de dominar a la muerte y sobreponerse a la finitud de la vida. (Fig. 3.)

El distanciamiento con la muerte, inherente a la técnica de la conservación tal como se muestra en el frontispicio de Ruysch, recibe un trato parecido en la obra de Hirst. Hirst nos presenta la muerte mediante la frialdad y la asepsia de un científico, degradando el cuerpo observado a un mero objeto, y congelando los procesos de pérdida y desaparición de la muerte en un espacio atemporal.

El tiburón, provee su disponibilidad visual, como cadáver conservado, al espectador. Mediante la técnica de conservación, Hirst nos presenta una muerte limpia y estéril, despojada de los procesos amenazadores de la putrefacción y descomposición orgánica, y en última estancia, de la muerte misma como la desaparición por excelencia. La distancia que establece el método de conservación entre espectador y cadáver, se incrementa aún más, por el hecho de que en todo momento el contacto visual entre ambos esta interseccionado por el cristal de las vitrinas donde se encuentran sus animales conservados. El tanque de cristal crea un espacio de visibilidad de la muerte, pero encerrada en un espacio propio que se diferencia del espacio donde se encuentra el espectador.

A pesar de la presencia real de la muerte, que aquí mide tres metros y desencadena una serie de asociaciones de miedos irracionales relacionadas con una determinada forma de morir marcada por la violencia y el descuartizamiento, Hirst establece una serie de estrategias de distanciamiento. No obstante, es esta presencia real, la que impide al espectador esconderse tras de la ficción de la representación y que establece contacto con la realidad.

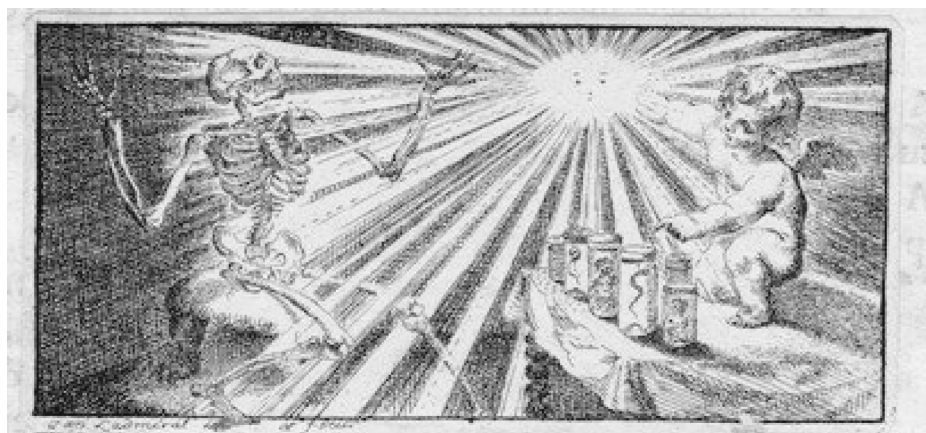


Fig. 3. Frederik Ruysch. Frontispicio del Icono Duraematrix. 1738.

El concepto de realidad significa en el marco del habla popular, realmente existente, una presencia o existencia corpórea, y verdadera o con derecho¹². Hirst, al trabajar con cadáveres reales expone una presencia corpórea *en situ*. El trabajo con material orgánico real, hace converger la noción de realidad, con la de verdad. Se transmite una noción, de comprobar algo existente, basada en la experiencia empírica, corpórea, e individual de cada uno. Pero la veracidad que gana el tiburón de Hirst, difiere del concepto de verdad tan cuidadosamente construida y gestionada por el pensamiento científico como única, ya que se construye sobre la base de la ambivalencia, reivindicando las limitaciones del saber.

El término realidad, también hace referencia a aquello que se impone y que permanece de forma permanente y regulada, y, por tanto, está relacionado con lo que provee seguridad dentro de límites definidos¹³. Esta definición de realidad comparte sus principales rasgos constitutivos con la práctica de la conservación, en cuánto esta arrebató un material efímero e inestable de su desaparición, para convertirlo en una forma regulada y controlada y sobre todo estable, en un marco científico racional. Aunque Hirst también trabaja con esta idea de la conservación, establece relaciones muy diferentes con lo real. Diluye el marco, en cuyo contexto, algo real provee seguridad, ya que sus límites, más que definidos, resultan ambiguos. Cualquier tipo de análisis concluyente sobre la muerte, está presente mediante su ausencia. El espectador no encuentra respuestas a su desconocimiento y se mantiene en una situación ambivalente. Y es justamente esta ambivalencia, lo que impide la constitución de un marco racional (científico) capaz de proveer seguridad y certezas.

Hirst, se sirve de un método médico-científico, originalmente utilizado en el contexto del análisis, con la intención de comprobar una hipótesis, de encontrar una explicación causal satisfactoria ante algo desconocido. Pero allí donde la conservación y el análisis deberían proveer respuestas, Hirst siembra ambivalencias y contradicciones. Se sirve de un método científico y de sus recursos, pero en vez de desvelar lo desconocido e incomprensible perpetúa el enigma. El observador se ve defraudado de dos maneras. Donde cree encontrar respuestas encuentra enigmas, donde cree poder reafirmarse en su posición segura e intacta, se encuentra con amenaza. Pero con un amenazante enigma con presencia real.

La obra «*Este cerdito se fue al mercado, este cerdito se quedó en casa*», del año 1997, introduce una nueva parodia de la mirada científica y la manera como bajo ella, el cuerpo se transforma en objeto, en un material orgánico despojado de personalidad para el análisis y la investigación. (Fig. 4.)

¹² RITTER, J.: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.

¹³ Ibidem.

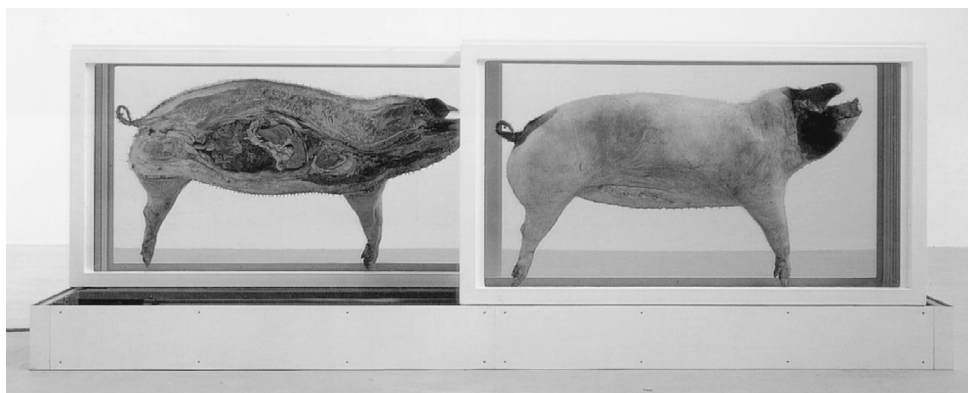


Fig. 4. Damien Hirst. *This little piggy went to market, this little piggy stayed at home.* Cerdo preparado en dos tanques de formaldehído. Motor eléctrico. 1997.

LA IMAGEN DEL CUERPO FRAGMENTADO

Un cerdo real conservado. La obra de Hirst consiste en un «cerdito», como lo denomina irónicamente, partido de forma longitudinal en dos tajadas, y cada trozo se encuentra dentro de un tanque con líquido de conservación de formaldehído. El tanque se mueve mediante un motor eléctrico hacia delante y detrás, y los fragmentos del cuerpo del cerdo se separan y se vuelven a juntar continuamente. Mediante el movimiento el cerdo conservado deja libre la vista a su interior, donde el espectador se encuentra con vísceras y órganos limpiamente cortados en rodajas. Pero el espectador puede ver los órganos parcelados sólo por unos instantes, hasta que los tanques de conservación se vuelven a juntar, y los fragmentos forman una nueva unión provisoria.

Esta obra de Hirst juega, al igual que la anterior, con un imaginario sobre la muerte, el cadáver y la conservación. Pero en esta obra introduce un nuevo elemento de amenaza. Este nuevo elemento está relacionado con la imagen del cuerpo fragmentado.

A nivel iconográfico, el cuerpo partido en rodajas guarda relaciones estrechas con ciertas representaciones provenientes del ámbito de la medicina. Así, en un Museo de Higiene nos podemos encontrar con torsos, divididos en rodajas, manipulables con una manivela por el visitante¹⁴, o bien con imágenes del cuerpo humano de la última generación tecnológica en el marco del proyecto *Visible Human*

¹⁴ Por ejemplo el *Scheibentorso* del Museo de Higiene, Dresden, Alemania. 1930. Anónimo.

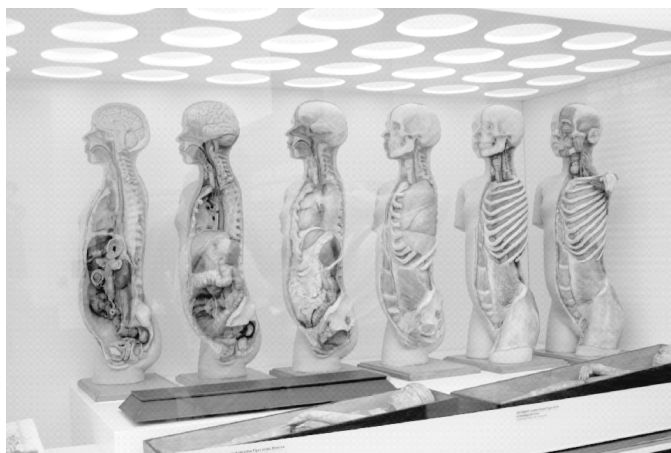


Fig. 5. Modelo anatómico del cuerpo humano. *Der Körper des Kindes*. Cera. 1890. Museo de Higiene, Dresden, Alemania.

*Project*¹⁵, que optan también por una estrategia de escanear a cadáveres congelados rodaja por rodaja, para su posterior recomposición digital, y crear de esta manera, imágenes *hiperdetalladas* del interior humano. (Fig. 5.)

Pero el imaginario de la imagen del cuerpo parcelado y de los órganos interiores forma parte de una historia visual mucho más larga y compleja. La imagen del cuerpo fragmentado es una imagen que podemos encontrar en muchos contextos culturales diferentes. Así en el marco de los cultos religiosos o prácticas rituales el fragmento del cuerpo aparece como reliquia, fetiche o exvoto. Otro ejemplo, son los usos simbólicos de partes corporales que van hasta la cultura Pop del siglo xx.

La imagen del cuerpo fragmentado y la visibilidad del interior corporal provienen originalmente de las prácticas anatómicas de la disección de cadáveres. Estas imágenes poseen efectos ambivalentes en los observadores que oscilan entre horror, asco y cierto tipo de placer, sobre todo en aquellos que no están acostumbrados a ver, como parte de su profesión, el interior del cuerpo o un cuerpo fragmentado. Este tipo de imágenes establecen una tensión fuerte entre la fragmentación y la unidad corporal. Los artistas que trabajan con la mirada al interior, o con imágenes del cuerpo fragmentado, establecen relaciones con dichas

¹⁵ Se trata de un proyecto que fue iniciado finales de los años 80 por la National Library of Medicine en Bethesda, Maryland, Estados Unidos. Por encargo de la Biblioteca, la Universidad de Colorado debía cortar un cadáver congelado en láminas muy finas para su posterior digitalización.

prácticas provenientes de la medicina. Estas prácticas artísticas se sitúan, por tanto, en la frontera entre la ciencia médica y el arte.

El conocimiento del interior del cuerpo en el campo de la medicina, iba unido originalmente a la necesidad de la disección de cadáveres. Esto implica, en determinado momento de la historia de la mirada médica, que la fragmentación, la muerte y la visión de su interior se condicionaban mutuamente. Como durante un tiempo, la disección de cadáveres estuvo sometida a tabúes, el conocimiento del interior del cuerpo, así como la imagen de su fragmentación, iban unidas a sensaciones de culpa. (De ahí quizás el éxito de los panópticos, porque proporcionan la posibilidad de conocer el interior del cuerpo, sin esta sensación de castigo. La curiosidad se sacia a partir de sustitutos anatómicos.)

Es la publicación de la «*De humani corporis fabrica*», de Vesalio del año 1543, lo que marca el surgimiento de un nuevo paradigma, cuando la anatomía funcionará como disciplina central y a la vez como campo metafórico, para la constitución del conocimiento sobre el cuerpo humano. Las ilustraciones de la fábrica de Vesalio cuentan con representaciones del cuerpo humano, que, por primera vez, se basan en la observación empírica del cuerpo humano a través de la disección, desafiando las lecciones tradicionales de Galeno como medio de la construcción del conocimiento. A partir de las labores de Vesalio se inicia un proceso de transformación de la medicina tradicional en ciencia, que culminará con los descubrimientos de Xavier Bichat en 1800 y el surgimiento de la clínica moderna¹⁶. El nuevo paradigma exige volcar el interior del cuerpo hacia fuera, hurgar en el interior humano para analizar la ubicación de las enfermedades.

LA SALA DE DISECCIÓN

A pesar del uso de nueva tecnología para acceder y visualizar al interior corporal, también hoy en día, la disección de cadáveres forma parte de la enseñanza de la carrera de medicina. No obstante, hablar sobre la sala de disección parece estar vetado. Las imágenes del cuerpo abierto y diseccionado evocan sensaciones muy intensas y ambivalentes, a las cuales, el ojo clínico debe ser inmune y estar «protegido». El médico lo consigue suprimiendo la experiencia emocional a favor de una mirada médica neutral, que supera todo tipo de afecto e identificación con aquello que se mira. En las palabras de Gisela Schneider: «*Hay que dejar al propio Ser delante de la puerta de la sala de disección*». El cadáver abierto hace que un observador sucumba bajo el horror que la escena evoca, o bien, neutraliza su mirada y la anestesia.

¹⁶ FOUCAULT, M. *Op. Cit.*

La parcelación del cuerpo humano, desenfrena miedos, tanto a nivel psicológico¹⁷, como a nivel sociocultural. El temor ante la descomposición, la disolución y la disgregación describe el rechazo ante la pérdida de la totalidad orgánica y el sentido de integridad tan cuidadosamente construido en occidente.

En la práctica de la disección, esta unidad corporal se descompone a través de cortes e incisos, que transforman al cuerpo en su totalidad en una sola herida. La piel como frontera entre interior y exterior y como sitio fronterizo entre los individuos y el mundo externo, entre lo propio y lo ajeno, es penetrada y superada. La piel se revela como mera envoltura. El cuerpo revela su vulnerabilidad. El cadáver seccionado se transforma en algo, cuya dignidad humana ya no le pertenece.

Deformación. Asco. Náuseas. Mirar al interior del cuerpo es horroroso, porque detrás de la imagen corporal del cuerpo abierto se esconde una imagen del ser humano, una idea acerca del sujeto. Las representaciones de cadáveres abiertos, transforman el rostro del cuerpo en una mueca deformada y grotesca, mientras que el cuerpo es troceado en cada una de sus partes, como si se tratase de cualquier tipo de material y no del material orgánico de una persona, que una vez vivió y sintió. Hector Berlioz: «*La visión del gabinete carnoso del ser humano, los miembros descuartizados, las cabezas desfiguradas, el olor insoportable que se desprendía de todo, todo ello me llenaba de tanta aversión, que huí, salté por la ventana de la sala de la anatomía, y corrí, hasta llegar a casa con falta de respiración, como si la muerte con su cortejo me estuviera persiguiendo. Pasé 24 horas bajo la violencia de esta impresión, no queriendo saber más nunca nada de la anatomía ni de la medicina*»¹⁸.

El horror que manifiesta el joven estudiante de medicina, Berlioz, ante la sala de disección, y que le hace huir, no es una reacción única y singular. También Da Vinci y Michelangelo, hacían referencia a que su trabajo de disección les producía náuseas y malestar. Goethe, que en el marco de sus investigaciones sobre la constitución del hueso maxilar también realizó algunas disecciones, llegó a describir esta labor como una actividad incivilizada y caníbal.

La fragmentación del cuerpo muerto destruye, según Goethe, no sólo la relación de la proporción armónica de las partes entre sí y entre las partes y el todo,

¹⁷ El papel de la imagen del cuerpo fragmentado, también juega un papel importante en los procesos de constitución del yo. La representación de fragmentos corporales muestra el concepto de percepción y codificación cultural. Muchos pensadores culturales entienden al cuerpo como unidad, como espacio sobre el que se forman discursos culturales. El «Mito del cuerpo íntegro», según Sigrid Schade, se puede entender como la reacción a un deseo colectivo de negar la experiencia primaria de la desintegración corporal, que Lacan denominó el «estadio del espejo», y que describió con el concepto psicoanalítico de «*corps morcelé*».

¹⁸ ROESSLER, H.: *Hector Berlioz und seine medizinische Karriere*. Cita tomada de: BEIER, R. *Der gläserner Mensch: Eine Sensation*. Dusseldorf, Gerd Hatje, 1990, pg. 20.

sino que parcela, la imagen memorial que guarda el cadáver muerto, de la naturaleza orgánica. A través de su obra *Wilhelm Meisers Wanderjahre oder die Entsatzen* (1821), que versa sobre los estudios del joven Wilhelm para ser médico, Goethe reivindica el ideal clásico de la unicidad, totalidad corporal, cuando expresa su rechazo hacia la disección del cadáver, mencionando la ambivalencia entre las exigencias de las ciencias y del sentir moral y estético del ser humano. Su pensamiento se basa en la convicción, de que construir enseña más que destruir, y unir más que separar. «Revivir lo muerto enseña más que seguir matando lo que ya está muerto»¹⁹.

El posicionamiento de Goethe muestra, que la imagen del cuerpo parcelado, aunque al servicio del conocimiento y del saber, despierta una seria amenaza al concepto de identidad de nuestra cultura, y considerando el momento de vida de Goethe, una amenaza al ideal clásico de belleza corporal. El miedo a la disgregación no es una reacción universal, sino que, resulta ser una reacción, unida a una concepción cultural específica, del individuo de la cultura occidental. Un concepto basado en el individuo como algo indivisible e íntegro.

A la relación médica y objetiva con el cuerpo post mortem y el horror que estos cuerpos evocan en el observador, también se une la fascinación. La obducción del cadáver en el siglo xvi, era un espectáculo público, en los teatros de anatomía se le veía como un acontecimiento sensacional que solía durar varios días. El placer no sólo se relaciona con el miedo que lo visto evoca, sino también con el conocimiento y la curiosidad, por llegar a conocer más acerca de la vida y la muerte, sobre el cuerpo, sus estructuras y funciones internas. El placer de conocer describe la esperanza y la curiosidad por adentrarse en espacios del cuerpo, que, por lo general, aparecen velados. Descubrir, esto es, quitarle el velo a un secreto que la naturaleza del cuerpo esconde, describe una pasión cognitiva por lo desconocido. El placer se revela en este contexto como una emoción, que combina la curiosidad y el conocimiento con una experiencia fronteriza, una experiencia cognitiva de lo extremo.

Se ha visto en qué medida, la imagen de un cuerpo fragmentado establece relaciones directas con el imaginario de la anatomía, y como su contemplación por alguien que no es médico, produce una serie de sensaciones intensas, que sacuden su sistema nervioso, y enfrenta al observador a sus miedos más profundos, acerca de su identidad y su cuerpo, como construcción cultural y también a nivel psicológico.

Volviendo a la obra de Hirst, en la que la imagen de la muerte, la fragmentación del cuerpo y la publicación de su interior se presentan de una forma extremada-

¹⁹ Cita tomada de Steinhauser, M.: *Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Medizin und Kunst*. En: MÜLLER- TAMM, P.: *Puppen, Körper und Automaten*. Düsseldorf, 1999.

mente estéril. El horror y la violencia, que suele acompañar a este tipo de imágenes, cesan, a favor de imágenes de un horror distante y una violencia contenida, debido a la frialdad de su método de presentación. El interior del cuerpo del cerdo, revela los órganos internos no enteros sino limpiamente cortados. El inciso que divide al cuerpo añade violencia a la imagen. Otras imágenes de fragmentos corporales representan, por ejemplo, una parte del cuerpo pero entero. Aquí, el recuerdo del bisturí y la violencia de la práctica de disección, aumentan considerablemente por la fragmentación de los fragmentos del cuerpo.

El espectador ante la obra de Hirst, se ve sometido a un juego incesante entre la pérdida de la totalidad orgánica, como un todo unido e íntegro, y una re-unificación de sus partes de forma ilusoria. Como en una fantasmagoría, se presenta un truco óptico que juega con las ilusiones del observador, pero que a diferencia de estos juegos visuales, Hirst apunta a afectar al espectador de forma mucho más violenta. El espectador experimenta una especie de alivio, al poder contemplar por unos instantes a un cuerpo unido; luego las partes se vuelven a separar y el espectador experimenta sensaciones que oscilan entre fascinación, rechazo y asco. Hirst apunta a jugar de forma directa con las emociones del espectador, y los somete a un baño alterno de miedo y alivio, de amenaza y seguridad.

EL CADÁVER COMO OBJETO DE CONOCIMIENTO

En la obra de Hirst, la muerte hace posible la separación y división de la totalidad orgánica. La acción de unir y dividir se lleva a cabo mediante la fuerza de un motor, un ente despersonificado, mecánico. La visión de la imagen del cuerpo fragmentado evoca una angustia originaria que acompaña a los procesos de constitución de la individualidad y su conversión en sujetos.

A través del proceso de separación y unión, se crea expectación en el espectador. La separación del cuerpo en fragmentos hace interesante la renovada unión de sus partes. Después de haber visto el interior del cuerpo, las partes más privadas (o íntimas) del cuerpo, se puede ver el exterior del cuerpo desde otra perspectiva. El conocimiento del cuerpo se ha ampliado y profundizado mediante la muerte, que, al igual que con los cuerpos diseccionados por los anatomistas, es condición necesaria para poder acceder al conocimiento que alberga el cuerpo. La muerte aparece aquí, como gran analista del cuerpo y recuerda al papel que empleaba durante los procesos de cambios paradigmáticos de la medicina, durante el tiempo de la Revolución Francesa, promovidos sobre todo por el anatomista Xavier Bichat. En «*El nacimiento de la clínica*», Foucault retrata una arqueología de la mirada médica, que encuentra la vida en los abismos de la muerte y a través de ella. La mirada clínica es una mirada empírica del médico, que observa el proceso de la

enfermedad y que lleva sus efectos a través de la obducción del cadáver a la luz de la verdad. Durante cientos de años la medicina había buscado relaciones directas entre enfermedad y vida. A partir de la intervención de un tercero, la muerte, se podía realizar esta relación bajo términos científicos. «*La muerte es la única posibilidad de conferirle a la vida una verdad positiva.*»²⁰ La circunstancia necesaria para la visibilidad del individuo es, por tanto, la muerte.

En el marco de la ciencia médica, el cuerpo muerto se convierte en el primer objeto de análisis de la medicina y en punto de agarre de su discurso sobre el sujeto moderno. El cadáver se convierte en un espacio objetivado y despersonificado, por un ojo científico, que exhibe su poder para definir al cuerpo humano y hacer visible al individuo.

La obra *Este cerdito se quedó en casa, este cerdito se fue al mercado* resulta ser algo más compleja que la obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, ya que guarda otro tipo de relaciones con el ámbito médico y la forma en cómo se observa y piensa al cuerpo desde la ciencia.

No sólo se relaciona con el preparado médico como la obra anterior, sino que introduce otro elemento, la imagen de la fragmentación del cuerpo. La fragmentación, evoca la idea del artista como anatomista, y funciona como metáfora del pensamiento analítico. La imagen del cuerpo parcelado, funciona como metáfora de la fragmentación del pensamiento analítico, y guarda relación con el proceso de cambio de paradigma de la ciencia moderna. A través de la sistematización del pensamiento analítico, tal como se inaugura a partir de la Ilustración, cambia el concepto de visión (teorías y prácticas visuales) y por ende, también el concepto cultural y político del hombre y el cuerpo. El cadáver preparado, tanto intacto como fragmentado, degrada al cuerpo a un objeto de análisis. La persona aparece como especie de inquilino de un cuerpo, que ya no le pertenece.

PUENTES ENTRE EL MUSEO DE CIENCIA Y MUSEO DE ARTE

Damien Hirst utiliza en sus obras las mismas herramientas de trabajo que los anatomistas y preparadores de las clínicas, universidades, museos de ciencias naturales. En primer lugar, esta coincidencia proviene de la semejanza de los rasgos constitutivos del material de trabajo, el cuerpo, y también de los fines técnicos, la conservación de un material orgánico efímero, que amenaza con su desaparición, para construir su duración. El arte de la preparación pertenece a la idea del preparador como aquel capaz de poner al material orgánico fuera del alcance de la muerte.

²⁰ FOUCAULT, M. Op. Cit. Pg. 159.

En la preparación de cadáveres del siglo XVIII se aprecia una estrategia de representación que mezcla un lenguaje alegórico con valores científicos y didácticos. Este lenguaje intercontextual para construir imágenes del cuerpo, se pierde paulatinamente a medida que las ciencias empiezan a reafirmarse como tales, a favor de una separación más clara y estricta entre producciones científicas y producciones culturales.

Nuevas resonancias entre ambos mundos se aprecian, en la obra del anglosajón Hirst. Al apropiarse de la técnica de conservación y de las imágenes corporales provenientes del imaginario de la ciencia médica, establece un puente que va desde el Museo de Arte moderno al museo de ciencias naturales. Esta descontextualización de una mirada médica, implica pensar la ciencia desde el arte, y reformular las imágenes corporales por parte de la ciencia desde otra perspectiva. La imagen del cuerpo, que fue investigada y formulada de forma tan precisa y objetiva desde la medicina, es un punto de debate para aquellos artistas actuales que trabajan con el cuerpo como material y medio de trabajo, para discutir o parodiar esta mirada del médico que ha transfigurado al cuerpo en un objeto.

La obra de Hirst establece relaciones con los métodos de observación y de trabajo de la medicina. Se apropia de estos métodos para fines artísticos, pero al hacerlo, la ciencia en ellos pierde su cientificidad. Hirst se apropia de la superficie de sistemas científicos, establece recuerdos con ellos, pero no cumple con sus exigencias. Expone los cuerpos como pruebas, «como si» fuesen objetos de análisis, pero que en realidad no forman parte de ninguna investigación. Utiliza un método de presentación pseudo-científico, que establece tensiones con una mirada médica desemocionalizada. El cuerpo conservado y el cuerpo fragmentado, degradan al cuerpo a un objeto científico, haciendo posible una contemplación neutral y despojada de todo tipo de sentimientos. *«Para mí es la imagen ideal: Creo que si le quitarías todos los sentimientos de un Museo de Arte moderno, uno terminaría en un museo de Historia Natural.»*²¹

Por otro lado, Hirst trabaja de forma muy concreta con las emociones del espectador. El espectador, ante sus obras, se ve enfrentado a visiones temerarias de su propia integridad corpórea. En la obra del tiburón, Hirst juega con emociones y clichés que oscilan alrededor de la imagen de un tiburón tan cuidadosamente constituida socioculturalmente. Sentimientos y emociones son para Hirst un criterio importante a la hora de parodiar el ojo científico como ojo objetivo y anestesiado. *«Por un lado, se establece una relación emocional con los animales, y por otro, esta relación se pierde a la hora de la disección, ya que como objetos científicos,*

²¹ HIRST, D. Cita tomada de THÜMMEL, K.: *Shark wanted. Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst*. Tectum, 1998, pg. 82.

no despiertan emociones».²² Los animales conservados de Hirst, deben aparentar objetos científicos, pero deben tocar al espectador de forma emocional, «*sino no tuvieran sentido*».²³

Aparentemente se produce una contradicción, entre el despojo de las emociones propias de una mirada científica, que gestiona una idea de percepción neutral y objetiva, y las intenciones de Hirst de tocar al espectador de forma emocional. Esta dialéctica es la que parodia la construcción ideológica de un ojo científico objetivo, que resulta ser, a pesar de sus intenciones de naturalidad, una construcción artificial y política.

EL CON-TACTO CON LO REAL

Hirst trabaja con material orgánico real. Calcula el efecto de la autenticidad de su material, impidiendo al espectador esconderse detrás del «*como sí*» de la representación. Aunque Hirst trabaje con animales, apunta a una identificación del espectador con lo que ve.

A través del uso de cuerpos reales como material de trabajo, como una especie de «*ready-made-médico*», Hirst inscribe su obra en el contexto de las prácticas artísticas actuales, orientadas hacia una experiencia con la realidad. Le confiere énfasis especial a la idea de participación y de implicación por parte del espectador, de compromiso, pensando el arte como una perturbación. Sus obras proporcionan una percepción más intensa de la realidad, centrándose en sus aspectos más temerarios de la realidad corpórea, como la muerte y la fragmentación de la totalidad orgánica del cuerpo.

En la obra de Hirst, colisionan dos aspectos realistas. Por un lado, se apropia de estrategias realistas, contextualizadas en las teorías y prácticas científicas y epistemológicas, en cuanto a que usa estrategias de comprobación de una realidad supuestamente objetiva, que se ha codificado en nuestra cultura como verídica. Parodia la idea de una visión neutral y objetiva. El realismo, en el marco de algunas prácticas artísticas actuales le confiere importancia al cuerpo, pero no en relación a la apariencia de sus formas, sino en lo que amenaza y compromete la integridad corporal²⁴. En la obra de Hirst, esto se concentra en la muerte, la fragmentación corporal y la publicación del interior del cuerpo. Hirst utiliza un lenguaje, que se caracteriza por una exposición directa y pobre en mediaciones simbólicas, de eventos que suscitan perturbación, repugnancia y temor. Al usar material

²² ZAUNSCHIRM, T.: *Im Zoo der Kunst*. Kunstforum International, N° 174, Januar – März, 2005, pág. 87.

²³ Ibidem.

²⁴ PERNIOLA, M.: *El arte y su sombra*. Siruela. Cátedra. Colección teorema. 2002.

orgánico real, se establece una tautología entre signo y referente, mediante una presentación con una poderosa escenificación científica, que queda perturbada.

La radicalización del impulso de desarrollar una imagen a partir de un cuerpo radicalmente diferente, representándolo en estados de muerte, fragmentación o revelando el interior corporal, evoca sensaciones y efectos que oscilan entre temores existenciales y amenazas a la integridad física y emocional. El velo estético debe romperse, con esta verdad anatómica del cuerpo marcado por la muerte, a partir de la cual se muestra un deseo de experimentar con imágenes reales del cuerpo como medio de experiencias, capaces de cuestionar el posicionamiento del cuerpo en el discurso de la medicina.

BIBLIOGRAFÍA

- BEIER, R.: *Der Blick in den Körper. Zur Geschichte des gläsernen Menschen in der Neuzeit*. En: *Der gläserne Mensch eine Sensation*. Stuttgart, Gerd Hatje, 1990.
- BELTING, H.: *Bildanthropologie*. Bild und Text, 2001.
- BENTHIE, C.: *Haut. Literaturgeschichte- Körperbilder- Grenzdiskurse*. Rororo 2001.
- BREDEKAMP, H.: *Grenzfragen von Kunst und Medizin*. En: *Auf Leben und Tod*. Darmstadt 2003.
- BRONFEN, E.: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg, 2004.
- KAMPER, D. y WULF, Ch.: *Transfigurationen des Körpers : Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin, Reimer, 1989.
- CRARY, J.: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Verlag der Kunst, 1990.
- FOUCAULT, M.: *El nacimiento de la clínica. Una antropología de la mirada médica*. México, Siglo XXI, 1991.
- BELTING, H. y KAMPER, D.: *Quel corps?* Fink 2002.
- SCHNEIDER, G.: *Über den Anblick des eröffneten Leichnams*. En: WINAU, R.: *Tod und Sterben*. Berlin, New York, 1984.
- GOETHE, J.W.: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagten*. Patmos, 2005.
- JAY, M.: *Regímenes escópicos*. En FOSTER, H.: *Vision and visuality*, New York, New York Press, 1988.
- JORDANOVA, L.: *Sexual Visions. Images of gender in Science and Medicine between the 18th and 20th Centuries*. New York, 1989.
- KRISTEVA, J.: *Extraños para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1991.
- LE BRETON, D.: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
- NOCHLIN, L.: *El Realismo*. Alianza Forma, 1991.
- PERNIOLA, M.: *El arte y su sombra*. Cátedra, Colección teorema, 2002.
- PINET, H.: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. En: Einleitung zur Ausstellungskatalog. Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 1990.
- RAQUEJO, T.: *La máquina de crear sensaciones: Damien Hirst y la última generación de artistas británicos*. Epílogos y prólogos para un fin de siglo: Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 13 al 15 de octubre de 1999.
- RAMIREZ: *Corpus Solus*. Siruela, Madrid, 2003.
- STADLER, U.: *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. Fink, 2005.
- SCHADE, S.: *Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte*. En: Zimmermann, A.: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin, 2006, S. 61-72.
- STEINHAUSER, M.: *Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Medizin und Kunst*. En: MÜLLER-TAMM, P.: *Puppen, Körper und Automaten*. Düsseldorf, 1999.
- THÜMMEL, K.: *Shark wanted. Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst*. Tectum, 1998.
- WENZEL, K.: *Fleisch als Werkstoff. Objekte auf der Schnittstelle von Medizin und Kunst*. Berlin, 2005.
- ZAUNSCHIRM, T.: *Im Zoo der Kunst*. Kunstforum international, N° 174, Januar – März, 2005.