



MIRADAS DENTATAS:

Sobre predadores y presas en el reino visual

OLHARES DENTADOS:

Sobre predadores e presas no reino visual

DENTATED LOOKS:

About predators and prisoners in the visual kingdom

por María Cunillera¹

(Universidad Complutense de Madrid - cuniyeah@gmail.com)

Resumen

Este texto utiliza el canibalismo y la devoración como conceptos metafóricos a partir de los cuales ofrece un panorama de las relaciones que se establecen entre la imagen y el sujeto marcadas por la agresión. Del espacio devorador de Roger Caillois y la transgresión del reino visual operada por Georges Bataille a la era de la iconofagia de Norval Baitello Junior, pasando por las consideraciones de Jacques Lacan en torno al ojo y la mirada, se presta especial atención a los

¹ María Cunillera es Licenciada en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, actualmente realiza su tesis doctoral sobre las metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX, dirigida por Aurora Fernández Polanco, en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones, destacan "¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX" en Valeriano Bozal (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005.





recursos empleados por la fotografía surrealista, así como a manifestaciones artísticas actuales que comprenden diversos medios de expresión.

Palabras clave: canibalismo visual, espacio devorador, fotografía surrealista, iconofagia, transgresión, medios de masas.

Resumo

Este texto utiliza o canibalismo e a devoração como conceitos metafóricos a partir dos quais oferece um panorama das relações que se estabelecem entre a imagem e o sujeito, marcadas pela agressão. Do espaço devorador de Roger Caillois e da transgressão do reino visual operada por Georges Bataille à era da iconofagia de Norval Baitello Junior, passando pelas considerações de Jacques Lacan em torno do olho e do olhar, se presta atenção especial aos recursos empregados pela fotografia surrealista, assim como a manifestações artísticas atuais que compreendem diversos meios de expressão.

Palavras-chave: canibalismo visual, espaço devorador, fotografia surrealista, iconofagia, transgressão, meios de massa.

Abstract

This text uses cannibalism and devouring as metaphorical concepts from which offering a view of the relations that are established between the image and the subject marked by aggression. From Roger Caillois' devouring space and the transgression of the visual kingdom produced by Georges Bataille to Norval Baitello Junior's age of iconophagy, passing through Jacques Lacan's considerations concerning the eye and the look, special attention is given to the resources used by the surrealist photography, as well as to current artistic manifestations that understand diverse means of expression.

Keywords: visual cannibalism, devouring space, surrealist photography, iconophagy, transgression, mass media.

El potencial violento que contiene el campo visual ha dado lugar a interesantes metáforas de oposición entre devoradores y devorados, en las que cuerpos e imágenes intercambian los papeles de agresor y víctima. Ahí tenemos esos ojos hambrientos que buscan ansiosos imágenes con las que saciarse, ojos como los de Picasso, que el artista abría desmesuradamente cuando era fotografiado para que parecieran más grandes,





dando la sensación de que podían devorárselo todo. Un recurso que después adoptaría Dalí, que consideraba al malagueño "el primer gran canibalismo imaginativo" (Dalí, 2003, p. 267) y a quien no dudaría en seguir en esta estela devoradora. Quizás todos los artistas sean caníbales, o mejor, antropófagos, como querría Oswald de Andrade, entendiendo su antropofagia cultural como digestión y asimilación de influencias, algo que en las artes visuales sucedería a partir de miradas provistas de afilados dientes.

Comer con los ojos, sí, pero también ser devorado por las imágenes, en una dinámica en la que intervienen una producción creciente y mecanismos de seducción no siempre disimulados, que nos hacen sucumbir como ración diaria de los *mass-media*, engullidos por el televisor como el protagonista de la película *Videodrome*, de David Cronenberg.

Las metáforas que se analizarán a continuación tienden un puente entre la época surrealista y la actualidad para mostrar afinidades y contrastes bajo un denominador común: el canibalismo visual. El canibalismo se descubre así como eje vertebrador capaz de articular soluciones creativas que responden a contextos muy diferentes, no sin tener en cuenta que se trata de un concepto prolífico que da lugar a lecturas variadas, nunca unívocas, que se mueven entre la destrucción y el deseo, entre la identidad y su doble, entre la subversión y el dominio.

El espacio devorador a través de la fotografía surrealista.

"El ojo puede ser profiláctico, pero no puede ser benéfico, es maléfico". Esta cita se la debemos a Lacan, sin duda uno de los pensadores más influyentes para la construcción del vínculo entre la violencia y la mirada.





Las relaciones entre agresión y visión aparecían tempranamente en uno de sus artículos, publicado por la revista *Minotaure*, en el cual examinaba las posibles causas del horrible crimen de las hermanas Papin, cuyas víctimas habían sufrido la enucleación de sus ojos. Algunos periódicos de la época se refieren a ese, sorprendentemente, en términos de "burgueses comestibles". Lacan destacaba la importancia de la identificación visual en la formación del sujeto (durante el estadio del espejo) y el fracaso de la misma como posible desencadenante de la violencia paranoide.

Posteriormente, en el seminario sobre la mirada dentro de los realizados en 1964, Lacan separaba la mirada del ojo, dotando a la primera de un carácter maléfico y violento. Así, la mirada preexiste al sujeto y lo amenaza desde todas partes como una mirada que está *fuera*, en el mundo, que no pertenece a un sujeto sino a lo inaccesible, a lo *real*². La mirada, impersonal y difusa, transforma al sujeto en una *mancha* muy distinta del *cogito* cartesiano de la perspectiva tradicional, por lo que el individuo aparece indefenso, como una presa que se siente observada desde todos los ángulos, a punto de ser devorada. Por otra parte, Lacan une la mirada al deseo (al *objet petit a*), lo que da lugar a los "apetitos del ojo", que no dejan de comportar un elemento de agresividad.

Debemos tener en cuenta que, si bien estos conceptos fueron desarrollados por Lacan en una época tardía en relación al surrealismo, acusan (y reconocen) la deuda con el pensamiento de Roger Caillois, especialmente en lo relativo a sus ideas sobre el mimetismo en el mundo animal.

En un artículo publicado también por *Minotaure*, Caillois defiende que el mimetismo no es un mecanismo de defensa, sino un sometimiento a los dictados del

² Este concepto de lo real, en términos lacanianos, se refiere a lo que se resiste a la imaginación y la simbolización, cuyo encuentro con el sujeto resulta angustiante y traumático, cuando no insostenible.





espacio, que él caracteriza como “fuerza devoradora”. Al duplicar la presencia de su entorno, el animal hace que su presencia se desvanezca, algo que Caillois compara con el proceso de los esquizofrénicos, pues el “espacio los persigue, los rodea, los digiere en una fagocitosis gigante. Termina por reemplazarlos. Entonces el cuerpo se separa del pensamiento, el individuo rompe el límite de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos. Trata de contemplarse a sí mismo desde cualquier punto del espacio. Siente que se convierte en espacio (...)”³. Nuevamente, encontramos la asociación entre la acción de devorar y la destrucción de la individualidad, dentro de una lógica en la que no nos cuesta reconocer al sujeto *tocado* por la mirada del pensamiento de Lacan.

En relación al espacio devorador de Caillois, se puede afirmar que los surrealistas dotaron a la mirada petrificadora de la Medusa de un carácter predador y materializaron sus efectos a través del objetivo fotográfico. Un ejemplo de la potencialidad caníbal de la Medusa lo encontramos en el primer número de la revista *Minotaure*, en el cual aparecen unas imágenes del templo de Corfou en las que la Gorgona exhibe una boca monstruosa que amenaza con devorar a sus víctimas⁴. Tampoco en la Antigüedad pasó desapercibida esta potencialidad.

A partir de estas consideraciones, añadiré un nuevo elemento a los habituales deslizamientos surrealistas entre el ojo y el sexo femenino: la boca. En esta triangulación, descubrimos que la visión pulsátil tiene un componente devorador, que la medusa caníbal rezuma sexualidad y que la *vagina dentata* también nos mira, porque “con celui qui voi” (el que ve es un coño), tal y como afirmara Lyotard a propósito del dispositivo de *Étant dones* (1945-1966) (KRAUSS, 1997, p. 125), obra de Marcel Duchamp. De modo que allí

³ Roger Caillois, *op. cit.*, 1935.

⁴ *Minotaure*, nº 1, 1933.





donde los surrealistas encontraban ojos o sorprendían sexos, en numerosas ocasiones podremos arriesgarnos a añadir las bocas, sirviéndonos de guía en esta operación el análisis que Barthes propone para *Historia del ojo*, de Georges Bataille. En él expone que la identidad migratoria del ojo a través de diferentes objetos crea dos cadenas de significantes en las que la jerarquía se desvanece y los objetos intercambian cualidades y acciones, por lo que no sólo el significado, sino la realidad misma se hace borrosa, informe. Según esta lógica de transposición antisublime, que tiene poco de azarosa y mucho de sistemática, un ojo llora lágrimas de orina, la yema de un huevo es una pupila y se puede "sorber un ojo" y "sacar un huevo". De un modo similar, en la *Bola suspendida* de Giacometti (1930-1931) no sólo estamos ante un juego sexual violento en el que los géneros se intercambian, o ante un ojo agredido a la manera de *Un perro andaluz* (1928), sino ante formas bucales que se devoran. O la "sonrisa genital" que se desprende del *Sombrero* (1933) fotografiado por Man Ray también nos mira⁵, como los ojos de Gala Medusa, Gala caníbal.

Por otra parte, la operación que Bataille llevó a cabo en su novela supone un descrédito de la visión en el que me detendré más adelante y en el cual insisten las ansias devoradoras que proponía para la mirada pulsátil, que se reflejan especialmente en la fotografía surrealista.

La fotografía se ha considerado uno de los medios más eficaces a la hora de expresar la *realidad surreal*, de ahí que su presencia resulte fundamental en las publicaciones surrealistas, tal vez las producciones por excelencia del movimiento⁶. Esto

⁵ Fotografía que ilustra el artículo de T. Tzara "De un cierto automatismo de gusto" en *Minotaure*, nº 3 y 4, 1933. Rosalind Krauss se refiere a la "sonrisa genital" en *op. cit.*, 1997, pág. 175.

⁶ Acerca de la importancia de la fotografía como práctica surrealista, véase Rosalind Krauss, "Los fundamentos fotográficos del surrealismo" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*,





se desprende de la triple condición de la fotografía como icono, signo e índice, que hace de las imágenes fotográficas la huella de una presencia física y, al mismo tiempo, la transformación de esa realidad indiscutible en una representación con un significado interpretable. Los surrealistas aprovecharon la vinculación singular que la fotografía tiene con la realidad para descubrir esa *realidad otra* que está latente en la primera, enfatizando mediante diversos procedimientos una paradoja que se podría extrapolar a cualquier imagen fotográfica. En este desdoblamiento, la realidad nos muestra su lado oscuro, cargado de sexualidad y misterio, que provoca el encuentro con la belleza convulsa de Breton, o mejor, con la belleza comestible de Dalí, pues los procedimientos a los que me referiré subrayan a menudo el carácter devorador de la imagen surrealista⁷.

Contamos con imágenes en las que la solarización, el empleo de rotundas sombras o luces extremas, la distorsión, las dobles exposiciones o el desenfoque provocan en los elementos fotografiados el efecto del espacio devorador de Caillois. Los límites entre el exterior y el interior de los objetos aparecen desdibujados, los cuerpos se deshacen en el ambiente y se unen a él, dando lugar a imágenes informes en las que figura y fondo se confunden, como sucede en ciertas fotografías de Maurice Tabard, André Kertész y Raoul Ubac, por citar algunos notables ejemplos. Los cuerpos, dispersos en la imagen, pierden su lugar subjetivo para ser engullidos por el espacio. La cámara los transforma en imágenes comestibles y convoca la presencia de la surrealidad, de lo *otro*.

Alianza Forma, 1996 y *L'Amour fou: Surrealism and Photography*, Abbeville Press, 1986; véase también Susan Sontag, "Objetos melancólicos" en *Sobre la fotografía*, Edhasa, 1981.

⁷ Caillois, que había caracterizado el espacio como "devorador", habla también de espacios de "posesión convulsiva".





En otras ocasiones, lo que se pone de manifiesto es el carácter devorador del propio objeto fotográfico. En este sentido, uno de los recursos que más nos interesa es el de la ampliación desproporcionada del detalle, que podemos apreciar en las conocidas fotografías de dedos gordos del pie realizadas por J.-A. Boiffard y reproducidas en la revista *Documents*. Las dimensiones de las imágenes hacen que los dedos se conviertan en trasuntos de retratos, en los que el rostro o el cuerpo humano han sido suplantados por esta parte innoble, de modo que el lector puede contemplar “este otro del rostro que, sin embargo, nos mira, haciendo así que abramos los ojos igual que un pez pequeño los abre ante uno grande, como si fuéramos a ser devorados” (HUBERMAN, 1995, p. 44). Didí-Huberman, a quien debemos esta cita, subraya la capacidad devoradora de las imágenes mencionadas al compararlas con otro primer plano, en el que un “dedo gordo” de bogavante (una de sus pinzas) se transforma en una suerte de boca predadora, en una imagen realizada por Eli Lotar y J. Painlevé. Es más, estas imágenes no pueden considerarse meros detalles, ya que su objetivo, más ambicioso, era crear algo que “equivaliese al todo, más aún, que fuese capaz de absorber al todo, de devorarlo, y de tener una existencia propia, por monstruosa que fuera” (HUBERMAN *op. cit.*, 1995, p. 45). Si las partes fotografiadas fuesen bocas, esto llegaría a su máxima expresión, ejemplos de lo cual encontramos en el propio Boiffard, en Roger Parry, Man Ray y Ubac, con imágenes en las que esa parte capaz de acercar al hombre a la animalidad parece haber engullido la figura humana, sin duda durante una de esas “grandes ocasiones” a las que se refiere Bataille, en las que “la vida humana todavía se concentra bestialmente en la boca”⁸. Negación del antropomorfismo en consonancia con el plan antihumanista de Bataille, amenaza de la mirada lacaniana difícil de conjurar.

⁸ *Documents*, nº 5, 1930 (2º año). Las citas se refieren a la entrada “Boca”, dentro del *Diccionario* publicado por la revista a lo largo de diferentes números.





Las imágenes anteriormente citadas, primeros planos masivos en los que la profundidad desaparece, nos remiten a otro procedimiento de nuestro interés: la negación de la distancia. La imagen invade nuestro espacio, más allá de la protectora pantalla-tamiz, apelando a la tactilidad. Se aproxima tanto que nos encontramos indefensos ante ella, “golpea el ojo y devora la mirada” (HUBERMAN *op. cit.*, 1995, p. 45), la nuestra, pues es la mirada de lo *otro* la que se impone, esa mirada violenta que nos hace sentir su roce.

La rotación del eje de la imagen hacia la horizontalidad es otro de los recursos con el que los surrealistas desafían la verticalidad de la *Gestalt*, refiriéndose al mismo tiempo a un eje, el de la animalidad y a una dirección, que tira hacia abajo, que construyen un espacio idóneo para las pulsiones caníbales. No en vano, este eje devuelve a la boca el protagonismo bestial arrebatado por nuestra postura erguida, ya que volvería a convertirla en proa del cuerpo, como en los cuadrúpedos⁹. Algo que reflejan imágenes como *Anatomías* (1930) de Man Ray, en la que una barbilla se yergue desafiante y niega el rostro.

Todas estas estrategias forman parte de la transgresión del reino de lo visual que los surrealistas llevaron a cabo, ya fuera ejerciendo violencia contra lo visual o poniendo de manifiesto la violencia de las imágenes. La confianza en el ocularcentrismo y en las Luces de la Ilustración sufrió un duro revés tras la Primera Guerra Mundial, que se manifestó en diferentes ámbitos¹⁰. No obstante, si tuviéramos que hablar de un verdadero proyecto de descrédito de la visión y de la luz, nos referiríamos a la corriente

⁹ Nuevamente me refiero a la entrada "Boca" del mencionado *Diccionario*.

¹⁰ Sobre el surrealismo y la visión, véase Martin Jay, "The Disenchantment of the Eye: Bataille and the Surrealist" en *op. cit.*, 1993.





disidente del surrealismo y, muy especialmente, a Bataille. El autor que denigró la visión en *Historia del ojo*, que habló del *ojo pineal* como un punto ciego del ser humano que habría de conducirlo a su propia caída (tan diferente de la glándula pineal en la que Descartes había situado la conexión del alma al cuerpo), que escribió sobre el *sol podrido* y *El ano solar*, no podía ser insensible a la relación entre el canibalismo y la mirada.

Así, en su definición del término "Ojo" para el *Diccionario de Documents*, coloca este órgano entre la seducción extrema y el horror, al tiempo que lo califica de "manjar caníbal", citando a Stevenson, aunque el ojo "produce tal inquietud que nunca lo morderemos". También alude a un ojo de la conciencia que podríamos relacionar con la mirada que Lacan conceptualizaría más tarde, un "ojo enorme que se abre en un cielo negro persiguiendo al criminal a través del espacio, hasta el fondo de los mares donde lo devora después de tomar forma de pez"¹¹.

Bataille, para quien "es tiempo de abandonar el mundo civilizado y sus luces", se identifica con un topo ciego que se opone al águila de altos vuelos, visionaria como Breton¹². Aunque tanto el ciego como el visionario niegan el plano convencional de la visión, las implicaciones de uno y otro son bien distintas, como lo son también las del surrealismo ortodoxo y las del bajo materialismo del *subrealismo*.

La iconofagia impuesta por la sociedad actual

Las tentativas de agitación del movimiento surrealista podrían verse reflejadas en la época actual como manifestaciones de signo contrario que, lejos de oponerse al

¹¹ Las citas han sido extraídas de *Documents*, nº 4, 1929 (1º año).

¹² Citado por Martin Jay, *op. cit.*, 1993, quien también se refiere a *The "Old Mole" and the Prefix Sur*, escrito en el que Bataille se opone al surrealismo visionario proponiendo la oscuridad del topo.





sistema, aparecen como sus condiciones. De este modo, el espacio devorador propuesto por Caillois habría desembocado en el marco habitual de los individuos contemporáneos quienes, incapaces de situarse en el espacio, se ven invadidos por él. Este fracaso en la toma de distancia significa también carencia de memoria, condena a vivir en una sucesión de presentes continua de corte esquizofrénico, como sugería Fredric Jameson.

La subjetividad dispersa que incomodaba al sujeto autoritario habría conducido a la apatía y la insustancialidad; el descrédito de una realidad unívoca por medio de la realidad soñada, a la conquista de la hiperrealidad, según Baudrillard. Lectura pesimista que puede aplicarse también al ámbito de las imágenes, dentro del cual pasaríamos del canibalismo visual como transgresión al canibalismo visual por imposición.

En este sentido, Norval Baitello Junior realiza una revisión de la antropofagia de Oswald de Andrade y propone el concepto de "iconofagia", distinguiendo tres tipos de devoraciones relacionadas con las imágenes, que se suceden de acuerdo con el aumento de producción visual¹³. Existe un primer tipo de iconofagia (pura), que se refiere a la devoración de las imágenes por las propias imágenes, algo consustancial a su construcción, ya que "en toda imagen existe una referencia a las imágenes que la precedieron" (BAITELLO, 2005, p. 95), dentro de lo que podemos reconocer como su intertextualidad. Sin embargo, esta *mise-en-abîme* se ha incrementado notablemente con la proliferación de imágenes característica de nuestros días, haciendo de este abismo un espacio cada vez más insondable.

¹³ Norval Baitello junior, *A era de iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura*, Sao Paulo, Hacker Editores, 2005. Véanse también "As imagens que nos devoram. Antropofagia e iconofagia" conferencia en el encuentro *Imagen y Violencia*, CISC, Sao Paulo, 2000 y "¿Pueden las imágenes devorar a los hombres? Iconofagia y antropofagia" en *Comuniquiatra*, nº 5, revista virtual (<http://www.comuniquiatra.dk3.com>).





La avalancha de imágenes a la que nos enfrentamos cotidianamente incide en su desvalorización, al tiempo que genera una "compulsión exacerbada de apropiación" (BAITELLO, *op. cit.*, 2005, p. 96) que nos introduce en el segundo tipo de iconofagia, impura esta vez, por tratarse de cuerpos que devoran imágenes. Sin embargo, esta acción no supone una asimilación real de las imágenes, sino más bien lo opuesto, pues son las imágenes las que van vaciando los cuerpos de sustancia, debido a su deseo de ser como ellas, por lo que "al contrario de una apropiación, se trata aquí de una expropiación de sí mismo" (BAITELLO, *op. cit.*, 2005, p. 97). Es así como llegamos al tercer tipo de devoración, una antropofagia (impura) de imágenes que devoran cuerpos. Una suerte de *ouroboros*, o serpiente que se muerde la cola, serviría como metáfora visual de una sociedad en la que los iconófagos son devorados por imágenes, no lejos de esa sociedad del espectáculo que preconizara Guy Debord, que bien puede ser la nuestra. Quizás estemos incluso un paso más allá de la misma, como puntualiza Debray, ya que no sólo hay espectadores, sino actores que ejercen dentro de ella, eso sí, ellos mismos puntualmente consumidos.

Minnette Vári (Sudáfrica) convierte imágenes mediáticas en jirones de carne, que son devorados con avidez por un personaje desnudo y bestializado en uno de sus vídeos. Sin embargo, "alimentarse de imágenes significa alimentar imágenes, confiriéndoles sustancia, prestándoles los cuerpos. Significa entrar dentro de ellas y transformarse en personaje"(BAITELLO, *op. cit.*, 2005, p. 97). Por eso, las imágenes se superponen a su vez sobre el cuerpo que consume, restándole tridimensionalidad, deshumanizándolo, como ya sugiere la involución animal que manifiesta este personaje. Podríamos relacionar esta obra con una fotografía de Raoul Ubac llamada *Affichez vos poèmes, affichez vos images*, en la que aparece una boca desgarradora de índole bestial, aunque el gesto irreverente de éste último adquiere un carácter de fatalidad en la obra de Vári, subrayado por el título que le concede: *Oráculo* (1999).





Norval Baitello Junior se pregunta acerca de la naturaleza de los desechos derivados de la ingesta de imágenes, que él califica de “imágenes excrementales”. Ahora bien, cuando las imágenes nos devoran, “¿producen imágenes excrementales o seres humanos excrementales?”. Podríamos decir que ambas cosas a la vez, pues el sujeto ha sido transformado en imagen y el carácter excremental sólo se confirma.

Que los telediarios coincidan con la hora de las comidas da lugar a especular con metáforas de lo que tragamos con cada bocado. Las imágenes incómodas que Martha Rosler introduce en el apacible salón familiar, en su serie *Trayendo la guerra a casa* (1967-1972), amenazan con revolver el estómago y fastidiar sobremesas, aunque realmente hemos probado ya nuestra resistencia ante imágenes similares que desfilan por el monitor de televisión. La era mediática, que impone una demanda visual cada vez mayor, aumenta la oferta de imágenes pero no su calidad. No obstante, éstas se han transformado en simulacros capaces de suplantar al referente mismo, de modo que el icono ya no representa, sino que se erige en realidad y es así como la imagen, tradicionalmente sospechosa de engaño, se transforma en fuente de verdad, al tiempo que nos convierte en seres emocionalmente indiferentes.

Indiferencia que la artista israelí Hilla Lulu Lin presenta en sus fotografías de cielos cárnicos (*A sangre fría. Un poema en tres partes*, 1996), en las que las gentes parecen ajenas a la violencia indeterminada que se cierne sobre sus cabezas, tanto en el escenario de una playa de Tel Aviv como en las inmediaciones de la Cúpula de la Roca. La amenaza se presenta en forma comestible, como un filete de carne cruda, pues perdida la capacidad de ver, sólo cabe deglutir. La falta de distancia a la que ha conducido la fascinación por las imágenes impide considerar críticamente su contenido, en el sentido opuesto a la invasión subversiva que los dedos gordos fotografiados por Boiffard





operaban en nuestro espacio. Así, la tercera fotografía que compone este *poema* presenta unos ojos ciegos (los ojos de la artista), del mismo material que los cielos: también la mirada del testigo atento parece condenada a ser devorada y desaparecer.

Según la ecuación que iguala visibilidad, realidad y verdad, se confirma el dominio de las imágenes, de manera que, más que contemplarlas, pasamos a ser mirados por ellas¹⁴. Esta mirada, sin embargo, no se identifica con la mirada del mundo lacaniana a la que me refería más atrás, pues las imágenes del espectáculo escamotean el encuentro traumático con *lo real*, aunque en esta operación aparentemente protectora acaban transformando nuestra subjetividad en imagen comestible.

Cuerpo extranjero (1994) es una videoinstalación de la artista libanesa Mona Hatoum que parece desenmascarar este proceso. En ella nos invita a introducirnos en un espacio cilíndrico donde se proyectan grandes imágenes de un cuerpo, al parecer el de la propia artista. Detalles de piel, un ojo, cavidades internas captadas por endoscopia... Imágenes que muestran, pero que también desbordan el punto de vista del sujeto cartesiano, que de su posición de control pasa a ser minimizado como un cuerpo extraño que es canibalizado por otro cuerpo, mediático esta vez y fragmentado en imágenes que intercambian interior y exterior de forma abyecta. El espacio, de connotaciones uterinas, adquiere tintes siniestros. Por otra parte, el cuerpo devorador no se presenta en absoluto de manera triunfante: su intimidad se ve invadida por la cámara hasta cotas insospechadas, acabando con cualquier residuo espiritual o psicológico. Un cuerpo caído que podríamos reconocer como propio.

¹⁴ Régis Debray, *op. cit.*, 1994.





En el vídeo *Melones (Sin saber qué hacer)*, de 1998, Patty Chang (EE.UU) lleva a cabo un ritual autofágico, transformando su pecho en un melón que rebana y engulle, con la contundencia de las imágenes televisivas de medio cuerpo. La artista ha de tragar con ciertos estereotipos femeninos, simbolizados por el abultado melón, hasta que decide rebelarse rompiendo un plato colocado sobre su cabeza, sobre el que previamente había colocado las pepitas del melón. La aparente disociación entre el discurso y la acción que lleva a cabo nos hace replantearnos la veracidad de la imagen televisiva y la inteligibilidad de lo que incorporamos. Luego sabemos que la historia de niñez que va narrando, aparentemente inconexa, se relaciona también con una tía suya que murió de cáncer de mama, por lo que la artista parece querer revolverse concretamente contra la fragilidad del cuerpo femenino, que no sólo causan ciertas enfermedades, sino muchos de los estereotipos que privilegian los medios de comunicación.

Con este trabajo, Chang se refiere a la sumisión que envuelve metafóricamente al acto de tragar, algo que se refleja asimismo en *Finality* (2002), de Kan Xuan (China), vídeo en el que la artista amasa y cocina una pasta que luego mastica, pero en vez de tragarla, la escupe para volverla a amasar, cocinar y escupir, así sucesivamente. En la repetición de este acto mortificante algo se va incorporando, por eso la masa es cada vez más pequeña y la negativa a ingerir es doblegada por repetición, como a un niño que le obligan a cenar lo que no ha querido comer durante el almuerzo. Los medios también repiten obsesivamente y durante un cierto lapso de tiempo imágenes con las que parece necesario identificarse para poder acceder “al disputadísimo territorio de una *subjetividad-lujo*, lo cual no es poco, pues fuera de este territorio se corre el riesgo de muerte social por exclusión, humillación, miseria, cuando no por muerte real”¹⁵. Se nos

¹⁵ Suely Rolnik, "El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia" en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/51/Rolnik.pdf>.





hace creer que consumiendo estas imágenes llegaremos a ser como los personajes que se muestran, del mismo modo que ciertos antropófagos perseguirían hacerse con las cualidades del sujeto que ingieren. “De lo que se come se cría”, ya lo dice el refrán.

El brasileño Vik Muniz viene mostrando desde los 90 el lado *glamouroso* de esta operación a través de sus fotografías de iconos mediáticos contruidos como imágenes suculentas a partir de materiales comestibles que, no obstante, ponen de manifiesto los apetitos que en nosotros despiertan, sugiriendo su carácter manipulador y engañoso.

El estadounidense Paul McCarthy, por su parte, ofrece la cara abyecta de este proceso en *performances* como *Hot dog* (1974), en la cual la seducción mediática deviene peluca sucia y gafas cegadoras, confirmando el carácter excrementicio del sujeto-imagen del que hablara Baitello. El artista ingiere atropelladamente unas salchichas fetichizadas, buscando satisfacer unas necesidades que no consigue colmar, pues los apetitos del consumista son por definición insaciables. Se imponen la frustración y la desorientación, por eso Patty Chang bebe su reflejo en el vídeo *Fuente* (1999), como un Narciso devorándose a sí mismo en un intento desesperado de hacerse con una identidad, que ya sólo puede ser reflejo.

La amnesia histórica y personal a la que se ve abocado el sujeto devorado por las imágenes aparece en las series de fotografías *Espuma* (1998), del artista chino Zhang Huan. Éste se retrata con el rostro cubierto de espuma y con fotografías de familiares introducidas en su boca, reivindicando a sus ancestros como agentes en la formación de su discurso y en su nuevo renacer, aunque la otra cara de esta versión sería la ingesta como última posibilidad de acceder a una memoria, sin cuya presencia estamos desvalidos como un recién nacido. Intento desesperado de hacerse con una memoria, que ya sólo puede ser imagen.





El poder que las imágenes han adquirido en nuestra época habría continuado la lógica de la transubstanciación, según la cual el ser se identifica con el signo. En una acertada comparación entre la hostia, la moneda y el CD-Rom, Jochen Hörisch analiza las relaciones entre religión, dinero y medios de comunicación como agentes aglutinadores de las sociedades de todos los tiempos¹⁶. Podríamos decir que ahora se ingiere el cuerpo social, cuya riqueza se haya transubstanciada en los capitales virtuales de los movimientos bursátiles. Y es que el capitalismo mundial integrado, posibilitado por la era mediática, se presta a las metáforas antropofágicas y canibalísticas. En un mundo que se gestiona como una empresa y en el que todo es susceptible de transformarse en mercancía, subyace el temor de convertirse en alimento.

En ocasiones, la metáfora se hace realidad, como cuando la reducción de costes impuso a las vacas una dieta caníbal que terminó por volverlas "locas". Este carácter se hacía ya presente en los inicios de la revolución industrial en figuras como la del sacamantecas, que robaba niños para obtener sebo con el que engrasar la maquinaria industrial o en la *modesta proposición* de Jonathan Swift¹⁷, en la que se sugiere a las familias pobres de Irlanda vender a sus vástagos menores para el consumo de su carne. Por eso, no es tan extraño oír hablar hoy en día en términos que sugieren que el canibalismo es la fase más evolucionada del capitalismo.

¹⁶ Jochen Hörisch ha desarrollado estos análisis en *Pan y vino. La poesía de la eucaristía*, 1992; *Cabeza o número. La poesía del dinero*, 1996 y *El final de la representación. La poesía de los medios*, 1999, en Editorial Suhrkamp.

¹⁷ Jonathan Swift, *Una modesta proposición para prevenir que los niños de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país, y para hacerlos útiles al público*. El texto completo puede encontrarse en www.ciudadseva.com/textos/otros/modesta.htm





Referências

- BAITELLO Jr., Norval. *A era de iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BAITELLO Jr., Norval. "As imagens que nos devoram. Antropofagia e iconofagia". Conferencia en el encuentro *Imagen y Violencia*. São Paulo: CISC, 2000.
- BAITELLO Jr., Norval. "¿Pueden las imágenes devorar a los hombres? Iconofagia y antropofagia" en *Comuniquiatra*, nº 5, revista virtual. <http://www.comuniquiatra.dk3.com>
- BARTHES, Roland. "The Metaphor of the Eye" en Georges Bataille, *Story of the eye*. Londres: Penguin, 2001.
- BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993.
- CAILLOIS Roger. "Mimétisme et psychasténie légendaire" en *Minotaure*, nº 7, 1935 y en *Medusa y cía*. París: Gallimard, 1960.
- DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pré-Textos, 1999.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 2000.
- DIDÍ-Huberman. "El antropomorfismo desgarrado según Georges Bataille" en *Los Cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*. Madrid: Fundación La Caixa, 1995.
- EBURNE, Jonathan P. "Surrealism Noir" en Raymond Spiteri and Donald LaCoss (ed.), *Surrealism, Politics and Culture*. Ashgate Press, 2003.
- HÖRISCH, Jochen. *Pan y vino. La poesía de la eucaristía*. Editorial Suhrkamp, 1992





HÖRISCH, Jochen. *Cabeza o número. La poesía del dinero*. Editorial Suhrkamp, 1996.

HÖRISCH, Jochen. *El final de la representación. La poesía de los medios*. Editorial Suhrkamp, 1999.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995.

JAY, Martin. "Lacan, Althusser, and the Specular Subject of Ideology" en *Downcast Eyes*. University of California Press, 1993.

JAY, Martin. "The Disenchantment of the Eye: Bataille and the Surrealist", 1993.

LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1987.

LACAN, Jacques. "Motifs du crime paranoïaque: le crime des soeurs Papin", *Minotaure*, nº 3 y 4, 1933.

KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997

KRAUSS, Rosalind. "Los fundamentos fotográficos del surrealismo" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *L'Amour fou: Surrealism and Photography*. Abbeville Press, 1986

ROLNIK, Suely. "El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia" en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/51/Rolnik.pdf>.

SONTAG, Susan. "Objetos melancólicos" en *Sobre la fotografía*. Edhasa, 1981.

