

El cuerpo y su vacío en los maniqués de Begoña Montalbán: una ventana al futuro post-humano

Esther Raventós

The post-human body is not ‘purely’ human. It is enmeshed in and inextricably from technologies of science and information. These technologies have the capacity to invade the human body that was, and to transform it beyond its former capacities and its recognizably human form. (Mc Donald 187)

En nuestra sociedad postindustrial, la globalización de la cultura y el impacto de las nuevas tecnologías tanto en medicina como en telecomunicaciones llevan a la aparición de un cuerpo perforado, mutilado y, a su vez, re-creado por la biotecnología, la cirugía estética, la ingeniería genética, la clonación y la cibercultura. El impacto de estas nuevas tecnologías invaden el cuerpo en su intento de “mejorar” la forma humana y lo transforman, como indica Helen McDonald, en un ente que “is not ‘purely’ human”. Nos hemos alejado ya de la ideología humanista y antropocéntrica que concibe el cuerpo como un objeto de conquista, subyugación, unidad e idealización y, también, de la concepción del cuerpo como máquina, que surgió a principios del siglo XX (durante la era de la mecanización), y que se ilustra en la performance futurista *Mechanical Dances* (1923) o en el *Metallic Festival* (1929) de la Bauhaus. En las últimas décadas, aparece un nuevo modelo corporal sin límites fijos, susceptible a ser reinventado y reconstruido para convertirse en una simbiosis de cuerpo humano, biotecnología y máquina. La cirugía, la ingeniería genética y la tecnología engendran nuevos seres que se materializan en el imaginario artístico actual mediante maniqués, muñecos, androides, cibernets, clones, robots, telecuerpos, etc. Son simulacros de la realidad que cuestionan conceptos de identidad, corporeidad y especie. Un ejemplo de estos seres que se aproximan a lo posthumano los encontramos en la obra de la fotógrafa Begoña Montalbán. En las últimas exposiciones, tituladas *Espacios reservados* (2001), *Interiores* (2002), *Reflections in the Mirror* (2003), *Sensaciones blancas* (2004) y *Para huirse* (2004), la artista presenta una serie de fotografías digitales, en general, de tamaños muy grandes, donde los cuerpos de mujeres han sido tratados por ordenador hasta transformarlos en unos maniqués blancos, análogos y perfectos.¹ Alicia Murria considera que “estos cuerpos impecables” de una “extrema perfección que los deshumaniza, pertenecen tanto al artificio del maniquí como a una idea de ciencia ficción, que ya no se nos antoja imposible sino bien real a través de la cirugía y de la ingeniería genética” (15). Estos entes que nos recuerdan a seres de ciencia ficción, falsos maniqués humanos, que posan estáticos, despersonalizados y casi absorbidos dentro de un fondo totalmente blanco y vacío, materializan la experiencia universal del sujeto en esta nueva etapa del siglo XXI, regida por una búsqueda de perfeccionar la especie humana. Según Francisco Carpio, son “una parábola visual del ser contemporáneo, despojado de atributos, de géneros y de identidades”.

Barbara Kruger, en su obra *Tu cuerpo es un campo de batalla* (1989), usa este famoso eslogan de los años setenta para ejemplificar no sólo las luchas de la mujer para conseguir que reconozcan los derechos sobre su cuerpo (aborto, anticoncepción...), sino que incluso alude a cuestiones mucho más contemporáneas que han surgido con el desarrollo de los campos de la ingeniería genética, las clonaciones y las técnicas de reproducción asistida. El cuerpo deja de ser una realidad estable para ser reinventado y reconstruido mediante la proliferación de tecnologías avanzadas que crean un ser posthumano, que se encuentra a medio camino entre lo orgánico y lo

tecnológico. En 1992, el comisario norteamericano Jeffrey Deitch organizó en Lausana una exposición titulada *Post Human* para representar la influencia creciente de lo posthumano en el campo artístico; al mismo tiempo que ofrece una reflexión teórica sobre lo posthumano como un fenómeno íntimo y social, en el ensayo que acompaña el catálogo de la exposición.ⁱⁱ El objetivo de los avances biomédicos y tecnológicos, según Deitch es modelar una nueva concepción del “yo”; el sujeto ahora ya puede reconstruirse, física y psíquicamente, en función de sus deseos. Estos avances invaden el cuerpo humano con el propósito de abolir debilidades e imperfecciones corporales en pos de una perfección artificial y de una inmortalidad. Como consecuencia “as radical plastic surgery, computer-chip brain implants, and gene-splicing become routine, the former structure of self will no longer correspond to the new structure of the body. A new post-human organization of personality will develop that reflects peoples’ adaptation to this new technology and its socio-economic effects” (s/n). Esta perfección artificial que persigue la humanidad mediante la eugenesia y la cirugía plástica y su resultado es lo que capta Begoña Montalbán en sus últimas exposiciones. Con sus maniqués-mujeres, la fotógrafa enfatiza deliberadamente un cuerpo creado, artificial y plástico –que anuncia el advenimiento de lo posthumano-. En la fotografía digital titulada *Interiores I* (fig. 1), re-crea mediante el ordenador el cuerpo de estas mujeres que posan desnudas hasta conseguir con su total blancura, una perfección absoluta que las deshumaniza.ⁱⁱⁱ Son maniqués perfectamente estilizados, uniformes y anónimos que se multiplican y redoblan en criaturas idénticas, anónimas, ajenas entre sí. Son entes despojados de cualquier característica que los identifique o que los distinga. Además, Montalbán al presentar a las protagonista como maniqués vacía el cuerpo de su contenido, de su espíritu, alma, psiqué, con ello, rechaza la definición humanista del ser humano como un compuesto de cuerpo y alma y que el cristianismo ha reforzado por siglos con la inmortalidad del alma en contraposición a la mortalidad del cuerpo. José Botella considera que “son cuerpos sin alma en los que las relaciones carecen de humanidad, predominando en ella los automatismos y la frialdad”. Este cuerpo mediado, identificado multiplicadamente proclama la pérdida del individuo como referente estable y se aviene a la afirmación de Deitch de que “within the next thirty years the fear that we may not be able to distinguish real humans from replicants will no longer be just science fiction” (s/n). Por otro lado, estas superficies deshumanizadas se convierten en una parodia de perfección consumista que transmiten con su perfección no natural, similitud y aislamiento la crisis de identidad del ser humano y la pérdida del sujeto como resultado del “progreso” científico.

Paul Ardenne, en su libro *L’image corps*, define lo post-humano, basándose en las aseveraciones de Deitch, de la siguiente manera: “le ‘post-humain’ suggérerait non seulement que l’ère de l’humanité est achevée, mais encore que quelque chose a survécu à l’humanité, qui lui emprunte au moins pour partie mais la dépasse de manière irrémédiable. Le ‘post-humain’, ainsi compris, c’est le futur de l’humain mais sans l’humain, ou plutôt avec lui mais dans les termes d’une mutation accomplie” (426). Pero también en su libro, el crítico cuestiona la visión optimista sobre los supuestos beneficios del progreso en la era posthumana que ofrece Deitch en su ensayo. Ardenne, después de analizar varias de las obras, indica que gran cantidad de los artistas que participaron en la muestra más bien, que abogar por este futuro posthumano, lo cuestionan. Y concluye que el sentimiento general de la muestra es perturbador, los trabajos revelan incertidumbre, aturdimiento, desasosiego y pérdida de referencias (425-434). Estos sentimientos aparecen también en la obra de Montalbán con la serie indiferenciada de cuerpos, de rostros y de historias, que señalan “le futur de l’humain mais sans l’humain”. Lo único que se destaca en estos maniqués son unos labios rojizos y unas cejas y ojos negros/grises, que denuncian a estos cuerpos que ya no son cuerpos. Los labios según Bárbaro Miyares nos

“hablan del glamor y de la posibilidad del hablar, para recordarnos el silencio” y los ojos y bocas subrayados, según Murría, encarnan “la posibilidad de ver y de captar el mundo, de obtener información y también de alimentarse, de succionar, de besar, la posibilidad de la emisión de voz y de la palabra” (14). Las caras impasibles de *Espacios reservados* (2001) e *Interiores* (2002), se humanizan a través de sus ojos, su mirada y sus labios. El maniquí-mujer con su posibilidad de hablar, de ver y de captar el mundo se presenta paradójicamente frágil e inseguro. No hay cuerpos físicos, per se, sino ausencias que se resuelven en presencias simuladas para reflejar miedos ocultos, miedo a desvanecerse dentro de una especie de identidad colectiva, de pérdida de la propia subjetividad. Son imágenes que reflejan nuestros propios miedos y nuestra vulnerabilidad al caminar hacia esta nueva era posthumana. Pero así como en *Espacios reservados* (2001), *Interiores* (2002) estos entes divagan sin consuelo, perdidos y aislados del contacto humano, en las últimas exposiciones, *Reflections in the Mirror* (2003) y *Sensaciones blancas* (2004), buscan activamente la conexión con el otro, aunque ésta sea una quimera. En *At Peace* (2003), las dos mujeres-maniquíes apoyadas la una en la otra manifiestan no sólo la necesidad de entablar contacto con el otro, sino que aparece intercalado la angustia del ser ante la soledad. La narrativa queda centrada en un único gesto: una de las protagonistas asienta su mano en la cabeza de la otra, en señal de consuelo. La inquietud aparece no sólo a través del gesto de la mano, sino de las caras, con sus ojos entornados, llenos de sufrimiento, con la boca entreabierta y sus palabras sofocadas. No se sienten en paz, al contrario de lo que indica el título. El close-up nos confronta directamente con la intimidad de las protagonistas, inmersas en su propio interior, en su propio aislamiento. Son seres frágiles, vulnerables e inquietos. Montalbán convierte a estos maniquíes-muñecos en estados emocionales, reflejos de nuestras angustias y nuestros sueños, la agonía del alma, del ser y de la esencia al convertirse en simulacros que van hacia la no existencia en este mundo posthumano que marca la posibilidad de reconstruirse, física y psíquicamente pero que nos lleva a una discordancia irresoluble.

El uso del maniquí, no es algo nuevo. Los surrealistas, entre ellos el fotógrafo alemán Hans Bellmer, ya lo emplearon. Bellmer, en los años treinta, fotografía reiteradamente un maniquí, que él mismo diseñó, y que deconstruye para re-crear formas imposibles, mutantes, monstruosas que parecen surgir del subconsciente. El arte surrealista adopta el maniquí para representar, según indica John Pultz, a la generación que surge después de la Primera Guerra Mundial y que T.S.Eliot describe en su poema *The Hollow Men (Los hombres huecos)*, cuyos cuerpos son: “Contornos sin forma, sombras sin color / fuerza paralizada, además sin movimiento” (76). Nuestra sociedad del siglo XXI sigue creando los mismos seres anónimos, huecos, paralizados y sin forma de principios del siglo XX. Pero ese vacío ontológico que forma parte de “los hombres huecos”, deja paso a la obsolescencia corporal (mediante el explosivo desarrollo de las nuevas tecnologías) que encontramos en nuestra sociedad postindustrial. El cuerpo, según Frank Perrin, ha sido alterado, desintegrado y reconstruido para convertirse en una entidad compleja, “estructurante, circundada por todas partes por la genética, la clonación, las nuevas tecnologías, la cibercultura, la pérdida de fisicidad o la promoción de lo inorgánico” (306). Nos encontramos ante un rechazo al cuerpo “natural” y para reinventarlo con una identidad que no esté sometida a la herencia, a la biología o a lo social. Con ello, llegamos a lo que indicó Donna Haraway en su “A Manifest for Cyborgs”, “we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs”. Nadie puede escaparse de la tecnología. Además, para Haraway, el ciborg se convierte en una oportunidad de rebelión ya que “is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation” (476). Este ente híbrido, hecho de organismo y de máquina, es un nuevo ser que posibilita una transformación histórica al disolver

los límites tradicionales asociados con el cuerpo: sexo, edad, género, peso, raza. Es un ser heterogéneo, basado en múltiples identificaciones y en construcción permanente. A diferencia del maniquí de los surrealistas y, en particular, de la muñeca de Bellmer, los maniqués de Montalbán forman parte de este nuevo epistema que aboga por la disolución de los límites tradicionales asociados con el cuerpo y se suma a esta nueva visión, que invoca el cibernético, y que busca abolir las diferencias entre hombre y mujer, mente y cuerpo, sujeto y objeto, cultura y naturaleza. En las imágenes de la fotógrafa, el cuerpo femenino aparece en forma de maniquí, pero no como lo hizo Bellmer para situarlo dentro de una visión fetichista masculina, sino que estas modelos de carne y hueso transformadas por el ordenador en maniqués sin vida, sin esencia y sin alma se convierten en seres híbridos posthumanos que deconstruyen la objetivación masculina y abren nuevas posibilidades de reconfiguración en el imaginario cultural.

En el cuerpo desnudo hay implicaciones sexuales que replican visualmente aspectos culturales, sociales y estéticos que le dan significado. Paradójicamente Montalbán al mismo tiempo que con la construcción de la maniquí-mujer materializa su posición de objeto y apunta a prejuicios y desigualdades, también, va más allá de las asimetrías de género determinadas por la cultura para desnudarlo de éstas capas culturales y perturbar implicaciones culturales de sexualidad y género. Por un lado, la fotógrafa presenta a estos maniqués sin ropa, totalmente desnudos. La indumentaria pone en marcha una serie de mecanismos simbólicos cargados de significados que están íntimamente ligados a la socialización del yo, es decir, a la idea de identidad, clase social, género, etc. Joanne Entwistle indica que el vestido representa el límite de nuestro cuerpo y como tal marca la frontera entre el yo y el otro, el individuo y la sociedad (33-58). Al presentar Montalbán sus figuras desnudas niega cualquier identificación que pudiera existir entre ropa, clase, género y sexualidad. Por otro lado, al suprimir todo tipo de detalle corporal en sus imágenes, no hay cabello, ni vello púbico, ni un sexo explícito, diluye las fronteras entre lo femenino y lo masculino, lo que potencia la ambigüedad y, con ello, se anula la sensualidad de la carne, al mismo tiempo, que el sujeto no puede reducirse a una identidad fija. Al presentar el cuerpo como algo no natural, un icono construido y andrógono, no permite que el espectador defina el cuerpo ni como femenino, ni como masculino, ni como objeto de deseo. Al borrar la distinción entre las dos categorías, las imágenes de Montalbán no permiten una lectura tradicional del género que determina una identidad sexual fijada e inamovible. Marsha Meskimmon indica que “women artists in the last few decades have been concerned to override such binary thinking altogether[feminine and masculine]. Their work and use of ‘androgyny’ stress the lack of fixed gender positions, rather than the mixing together of two poles. This assumption of androgyny as a position which permits us to think outside binary pairs has the potential to create liberating roles for women artists” (134), además, la androginidad “offers a mediating space from which to challenge and subvert the binary logic of masculinity and femininity while holding out the possibility of the existence of genuine alternative gender identities” (136). La biológica división de géneros que ha acompañado al hombre en cada fase de su desarrollo desaparece en el trabajo de Montalbán con estos maniqués andrógenos pero además híbridos, seres surgidos de la ciencia ficción, que dramáticamente desplazan la noción del sujeto fijo en términos tanto materiales como conceptuales, situándolo fuera de los pares binarios: mujer/hombre, cultura/naturaleza, organismo humano/máquina.

Las nuevas tecnologías que ofrecen infinita libertad para controlar y alterar el propio cuerpo natural, y emanciparlo de la carga genética, convierten el cuerpo tradicional en superfluo y obsoleto. Kathy Davis considera que “in the future, bodies will become increasingly insignificant –nothing more than a ‘costume’ a ‘vehicle’, something to be changed in our search ‘to become who we are’” (458). El mayor ejemplo de autorrealización y reinención, que se

vincula al concepto de lo posthumano, para llegar a un yo “auténtico” se encuentra en el discurso de la artista francesa Orlan. Ella autoesculpe su propio cuerpo mediante la cirugía plástica para, según indica Patricia Mayayo, “sacar a la luz a la ‘verdadera mujer’ que hay debajo . . . no a la mujer modelada por el deseo masculino, por la represión social, sino a una mujer inventada por ella misma, un arquetipo del que la propia Orlan sería la autora, sin la presencia del hombre, sin Dios” (113-4). En su búsqueda por la “belleza universal”, la artista ha efectuado desde 1990 nueve operaciones de cirugía estética inspirándose en los rasgos de algunas heroínas clásicas de la historia del arte y así conseguir que su frente se parezca a la de Mona Lisa, sus labios a los de Europa de Gustave Moreau, su mentón al de la Venus de Botticelli, sus ojos a los de una Diana de la escuela de Fontainebleau y su nariz a *Psyche* de Gerome. Según Orlan, ella eligió a las modelos no por su belleza sino por lo que representan y por la explotación que se ha hecho de ellas. Con todas estas operaciones consigue crear una cara híbrida que reta el concepto de “belleza universal” –ya que su cara no se parece a ninguna de ellas- y el concepto de identidad. La obra de Montalbán no es tan radical como la de Orlan, ella no usa su propio cuerpo para rebelarse contra una anatomía sometida a las leyes de la herencia o sociales y, en lugar de perturbar el cuerpo con el bisturí, usa el ordenador para manipular el cuerpo de otras mujeres, pulir su piel y crear una figura híbrida, en la que se anula cualquier huella de edad, sexo, clase, género. No existe un desgarramiento o desbordamiento afectivo al contemplar la obra de la fotógrafa como sucede al contemplar los vídeos de Orlan, no obstante, ya sea mediante la cirugía plástica, la ingeniería genética o la tecnología estas artistas consiguen metamorfosear rostros y cuerpos para crear seres híbridos, amorfos e indefinidos donde el yo pierde fuerza, centralidad y queda vertido a su inexorable condición tautológica.

El motivo que impulsa a Orlan a redefinir y remodelar una nueva concepción del yo no es crear un ideal femenino sino que, como señala Davis, su proyecto “examines the social pressures which are exercised upon women through their bodies –in particular, the cultural beauty norms” (458). El “arte” de Orlan es una práctica muy frecuente que encontramos hoy en día en clínicas de estética e incluso en salones de belleza. Vivimos en una cultura que promueve la belleza y la juventud corporal. Es una sociedad que trata de eliminar cualquier tipo de disidencia y anomalía corporal y propulsa un cuerpo blindado, sin ningún tipo de impureza, impulso sexual o flujo corporal. Es una sociedad cuyo credo, transmitido constantemente por los medios de comunicación, instiga a rigores de dieta, drogas, “liftings”, liposucciones, etc. y que nos conduce a un período de transición que nos avoca a este futuro posthumano. La imagen de la maniquí que proyecta Montalbán en sus primeras exposiciones *Espacios reservados* e *Interiores* con su cuerpo híbrido, perfecto y uniforme, parece integrarse a esta nueva fase de lo posthumano. No obstante, en la obra más reciente, titulada *Reflections in the Mirror* (2003) y *Sensaciones blancas* (2004), la fotógrafa rompe la uniformidad y perfección corporal del maniquí-mujer al incluir cuerpos obesos. Por ejemplo, en la fotografía digital titulada *The Space of Absence* (que pertenece a la exposición *Reflections in the mirror*) se yuxtaponen dos cuerpos, uno delgado y otro obeso (fig. 2). Montalbán enfatiza el cuerpo obeso al situarlo en el primer plano y ocupar gran parte de la imagen. Además, el contraste entre las dos figuras sólo hace que incrementar la voluminosidad corporal. En nuestra cultura, la gordura es condenada y, como indica Rosemary Betterton, “woman, fatness is taken to signify both loss of control and a failure of feminine identity” (131). Montalbán al introducir este cuerpo gordo, grotesco y degradado por nuestra sociedad reta uno de los ideales dominantes que es la delgadez femenina. La imagen confronta al espectador con el volumen, un volumen que Luce Irigaray asocia con “female embodiment”: “We are creatures of volume” y añade “meeting volumes, procreating and creating volumes” (12). El volumen se convierte en una amenaza para nuestra sociedad con su obsesión por

contener los límites corporales. El peso, la carne, la proporción y la falta de perfección de esta imagen, que hace que se imponga con rotundidad, no responde a los estándares generalizados ni de nuestra cultura ni tampoco de la lógica de lo posthumano, ya que, como señala Anne Bálsamo, “techno-bodies are healthy, enhanced and fully functional” (5). Por consiguiente, al incluir estos cuerpos voluminosos, copia “imperfecta” y anticánónica, la fotógrafa socava y defrauda los sueños de perfección asociados con la creación de estos nuevos cuerpos, a medio camino entre lo orgánico y la máquina. Sin embargo, estos cuerpos voluminosos, desmaterializados y descorporalizados a través del ordenador paradójicamente se asoman a la tumultuosa vivencia de la propia corporalidad. Asimismo, a la potencia expresiva de la masa corporal, que aparece en estas últimas exposiciones, existen otras resonancias y rastros del ser humano, que ya se han mencionado anteriormente, como son las emociones de tristeza, dolor y deseo de intimidad que se reflejan en las caras y gestos de las protagonistas. Las figuras se tocan, se acarician y parecen querer entablar cierta comunicación a través de los labios, las cejas y los ojos, que contrastan con las figuras que aparecen en *Espacios reservados e Interiores*, con sus rostros impávidos, incapaces de mostrar dolor, cansancio, abatimiento o extravío. De todas formas, estos híbridos posthumanos, “perfectos” o no, siguen siendo formas vaciadas de su organicidad, sin identidad, anónimas, que viven y conviven en el espacio de la ausencia, como el mismo título de la imagen indica.

Vivian Sobchack considera que los avances tecnológicos han cambiado profundamente “the temporal and spatial shape and meaning of our life-world and our bodily and symbolic sense of ourselves” (85). Mark Poster señala que “the subject is no longer located in a point in absolute time/space, enjoying a physical, fixed vantage point from which rationally to calculate its options” (15). Montalbán sitúa a sus maniqués-mujeres en un espacio totalmente blanco, vacío, indiferenciado e indefino, sin ningún punto de referencia. En la primavera del 2003, cuando vi por primera vez en la Galerie Claire Oliver de Nueva York la obra de Montalbán, (trece enormes fotografías digitales agrupadas bajo el título *Reflections in the Mirror*), con sus figuras blancas de grandes dimensiones, digitalizadas en un soporte de aluminio y metacrilato también blanco y suspendidas en unas paredes totalmente blancas, tuve la sensación de entrar en un espacio indiferenciado, fluido, pero fuera de la cultura y de la historia. El blanco indica neutralidad, pero eso no quiere decir que esté carente de significado. Murría considera que el blanco en la obra de Montalbán se convierte en una “metáfora del vacío del silencio” y Carpio confirma que en los “paisajes blancos, vacíos sin atributos. . . el silencio parece ser el único registro cromático permitido”. El vacío es una ausencia, análogo al silencio. Este silencio sitúa al espectador en un espacio no histórico y en cuyo vacío no hay incidentes, se proclama el absoluto silencio, la absoluta profundidad, el absoluto ascetismo y la absoluta austeridad. Este tipo de espacio crea individuos solitarios, despojados de la posibilidad de una experiencia cronológica, ligados inexorablemente a lo provisional y a lo efímero. Es un espacio en tránsito, el espacio del no lugar, usando el término de Marc Augé, que “no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (107). Espacio y cuerpo se interrelacionan para enfatizar la similitud de la humanidad y la anonimidad del sujeto. Los seres están cerca entre ellos pero son totalmente extraños entre sí. Este espacio vacío de sentido y de sentimiento es el nuevo paradigma de este habitante posthumano. En la última obra de Montalbán, que aparece en el 2004 bajo el título *Para huirse*, se muestran tres fotografías digitales en las que el espacio ya no está vacío, sino que emplaza a la figura dentro del interior de una casa. Por ejemplo, en *Para huirse 1*, la modelo está sentada con las piernas estiradas en una tarima en el medio de una habitación llena de ventanas y puertas. Estas ventanas y puertas, por su monumentalidad y por el patrón de rectángulos simétricos que se repiten y multiplican idénticos e indiferenciados, con

implacable sistematicidad, rodean y atrapan a la protagonista y no hacen más que enfatizar la monotonía y el aislamiento de la figura. Aunque esta vez el espacio no está vacío, tampoco es capaz de estimular ningún tipo de sociabilidad y sigue relegando a este ser posthumano a vivir en el silencio, en la alienación y en la atemporalidad.

Begoña Montalbán fotografía cuerpos reales de carne y hueso de mujeres pero mediante la manipulación digital borra una identidad inicial que en realidad nunca existió, para re-modelar y re-crear nuevos cuerpos que tampoco son nuevos, y convertirlos en maniqués, desvitalizados, vaciados de su organicidad, sin identidad, uniformes y anónimos. Con ello, estas modelos convertidos en organismos híbridos, enraizados tanto en la realidad social así como en la ficción, presagian el advenimiento de la nueva era posthumana. N Katherine Hayles observa que “the question is not wheter we will become posthuman, for posthumanity is already here. Rather, the question is what kind of posthumans we will be”. Lo posthumano puede constituir una base liberadora basada según Haraway en un tipo “joint kinship” o una base aniquiladora que trata de reforzar la universalidad del humanismo liberal con su necesidad de dominar, subyugar y controlar la naturaleza humana (246, 288).

NOTAS

ⁱ Para ver la obra de Begoña Montalbán pueden dirigirse a <http://www.begonamontalban.com>. Allí encontrarán su obra, currículum y bibliografía.

ⁱⁱ La exposición presenta a treinta y seis artistas, algunos de ellos a penas conocidos en esa época, que con su obra presentan un nuevo concepto de arte figurativo para reflejar ese nuevo ser que se está desarrollando debido a la influencia de los avances biotecnológicos y biomédicos.

ⁱⁱⁱ Las dos imágenes que aparecen en este artículo se hacen con el consentimiento de Begoña Montalbán. Quisiera ante todo agradecerle a la artista que me autorizara su reproducción.

OBRAS CITADAS

- Ardenne, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du Xxe siècle*. Paris: Editions du Regard, 2001.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Balsamo, Anne. *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham: Duke UP, 1996.
- Betterton, Rosemary. *Intimate Distance. Women, artists and the Body*. New York: Routledge, 1996.
- Carpio, Francisco. *Voces y silencios*. Diciembre 2003. Galería Max Estrella. 2 Nov. 2004 <http://www.ubicarte.com/_ubicarte/site/articles-detail.php/lang/es/id/704/>.
- Botella, José. *Insensibilidad*. Febrero 2002. Galería Antiquaria. 20 Nov. 2005 <http://www.claireoliver.com/artists.html?artist_no=9&press=1>
- Davis, Kathy. "‘My Body is My Art’: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia?". En *Feminist Theory and the Body*. Ed. Janet Price and Margrit Shildrick. New York: Routledge, 199. 454-465.
- Deitch, Jeffrey. *Post Human*. Amsterdam: Idea Books, 1992.
- Entwistle, Joanne y Elizabeth Wilson. *Body Dressing*. New York: Berg, 2001.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the the late twentieth century". En *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. New York: Routledge, 2003. 475-497.
- Hayles, N. Catherine. *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: U of Chicago P, 1999.
- Irigaray, Luce. "A Natal Lacuna." *Women's Art Magazine* 59 (1994): 11-13.
- Kruger, Barbara. *Barbara Kruger: "Seduce, Then Intercept"*. 18 Mayo 1998. California State U. 20 Nov. 2005 <<http://www.csun.edu/~hcarh001/496/wilsonn7.HTML>>.
- Mayayo, Patricia. "La reinención del cuerpo". En *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Eds. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo. Madrid: Cátedra, 2004. 85-125.
- McDonald, Helen. *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art*. New York: Routledge, 2001.
- Meskimmon, Marsha. *The Art of Reflection. Women Artist' Self-Portraiture in the thwentieth century*. New York: Columbia UP, 1996.
- Miyares, Bárbaro. *Interiores; del gusto por lo concupiscible*. Enero – Febrero 2002. Galería Tomas March. 2 Nov. 2004 <<http://artszin.net/interiores.html>>.
- Montalbán, Begoña. *Begoña Montalbán*. 2004. 15 Dic 2005. <<http://www.begonamontalban.com>>
- . *At Peace*. 2003. 15 Dic. 2005 <http://www.begonamontalban.com/web/obras/f_2003_reflections/chicas.html>.
- . *Interiores, I*. 2001. 15 Dic. 2005 <http://www.begonamontalban.com/web/obras/f_2002_interiores/01.html>.
- . *The Space of Absence*. 2003. 15 Dic. 2005 <http://www.begonamontalban.com/web/obras/f_2003_reflections/chicas.html>.
- . *Para huirse I*. 2004. 15 Dic. 2005 <http://www.begonamontalban.com/web/obras/f_2004_parahuirse/01.html>.
- Murria, Alicia. *Begoña Montalbán*. Valencia: Galería Tomas March, 2002.
- Orlan. *Memories of being: Orlan's Theater of the Self*. Ed David Moos. 1996. Stanford U. 20 Nov. 2005 <<http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan.htm>>

- Perrin, Frank. “*Mutant body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional.*”. En *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. David Pérez. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. 306-317.
- Poster, Mark. *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context*. Cambridge: Polity P, 1990.
- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- Sobchack, Vivian. “The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic ‘Presence’”. En *Materialities of Communication*. Ed. Hans Gumbrecht and Ludwig Pfeiffer. Stanford: Stanford UP, 1994.

Esther Raventós-Pons

Esther Raventós-Pons, Ph.D.
Chair
Dept. of Hispanic Studies
Glendon College, York University
2275 Bayview Av.
Toronto, Ont. M4N 3M6
Tel. 416 736 2100 Ext. 88219