



**Tipo de documento: Tesis de Doctorado**

**Título del documento: Modus operandi: un estudio estético-político sobre la Moda y su relación con el cuerpo en la contemporaneidad**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Turquesa Topper**

**Fabián Ludueña Romandini, dir.**

**Hernán Gabriel Borisonik, dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2019**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



Dis. Turquesa Topper

**MODUS OPERANDI**

**Un estudio estético-político sobre la Moda y su relación con el cuerpo en la contemporaneidad**

Tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Director: Dr. Fabián Ludueña Romandini

Co-director: Dr. Hernán Borisonik

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

**2018**

## RESUMEN

La presente tesis desarrolla un estudio estético-político sobre las diferentes prácticas que componen a la Moda contemporánea en su relación con el cuerpo. Para ello, exponemos la hipótesis según la cual en estas últimas dos décadas está sucediendo algo cualitativamente distinto a aquello que tradicionalmente ocurría, algo que demanda una redefinición del propio concepto de Moda. En este sentido, según nuestra lectura, concebimos que la Moda ya no busca modificar la apariencia desde objetos externos al cuerpo sino cambiar al cuerpo mismo. A diferencia de épocas anteriores, hoy la Moda, concibe al cuerpo como vestido, es decir, no trata de vestirlo sino de modificarlo según cortes e intervenciones específicas.

Es así que ya no se trata de pensar al vestido con capacidad performativa respecto de la silueta, sino de tomar al cuerpo como objeto de diseño y núcleo de la intervención. El cuerpo ha dejado de ser la superficie portadora del vestir para *ser* el vestir, y es en ese cambio que la politicidad de la Moda necesita ser repensada.

De esta forma, concebimos que cuando el cuerpo asume la condición de objeto de diseño, gracias a la alianza que la Moda establece con la ciencia y la tecnología, ingresa en la *dinámica de la renovación constante* propia de la industria del vestir y la apariencia. En otras palabras, su *modus operandi* permanece en su desarrollo habitual pero su objeto ha cambiado, con lo cual es el cuerpo el que demanda renovación constante, demanda que es estimulada por la Moda misma pues en ello ancla su singularidad.

Por esta razón, la presente tesis se focaliza en el pasaje que se lleva a cabo en la Moda al cambiar su objeto, pasaje que consideramos en sintonía con un registro de época en el cual el cambio de paradigmas parece ser una transversal que vincula a la tecnología, la ciencia, la medicina y los medios de comunicación masivos, así como a las más nuevas redes sociales en línea. Dicho cambio ha suscitado una serie de debates referidos a la responsabilidad ante la vida y la muerte, en cuyo seno se interconectan y circulan diferentes saberes y poderes que toman al cuerpo como su objeto privilegiado. Es por ello que nuestro objetivo ha sido investigar las prácticas que hacen a la Moda, concibiendo la relación Moda-cuerpo como una relación que contribuye directamente a la construcción y gestión de subjetividades socio-individuales y a la construcción de una moral contemporánea que legitima tales comportamientos.

A partir de tal intención, y estimulados perceptiva y reflexivamente por la profusión de

prácticas y discursos en relación a la modificación de la apariencia corporal, configuramos el *corpus* del trabajo proponiendo una mirada transversal capaz de observar fenómenos provenientes de diversas áreas tales como el diseño, el arte, los medios masivos de comunicación, distintos espectáculos, prácticas sociales referidas a la salud y a la cosmética, la medicina, la ciencia, la tecnología, y algunas más, que conforman diversos dispositivos, en el sentido foucaulteano del término, los cuales habilitan y producen una intervención del cuerpo y su apariencia desde registros heterogéneos. A su vez, a pesar de la heterogeneidad de dicho *corpus*, acotamos el fenómeno al período 1992-2016.<sup>1</sup> con la intención de poder abordarlo en su manifestación más emblemática. En esa heterogeneidad de prácticas, detectamos e identificamos las estrategias, operaciones incidencias y pasajes que se han producido en y desde la Moda a la hora de cambiar su objeto y su propia definición.

La diversidad de fenómenos del *corpus* responde a nuestra concepción de la Moda, según la cual ella no puede ser pensada exclusivamente por las prácticas que componen a la industria del vestir y del diseño, sino que deben ser extendidas al arte, los medios masivos de comunicación, el espectáculo y la vida cotidiana. Es en este sentido que nos interesa investigarla en su fluidez y no en sus cristalizaciones más tradicionales. Para ello, nos ha sido fundamental repensarla en la línea inescindible que la vincula con las prácticas de consumo y que, de alguna forma, define su dimensión estético-política principal. La tesis concluye que la Moda en la contemporaneidad ha redefinido su propio concepto, con lo cual su acceso a lo sensible (su dimensión estético-política) ha cambiado al tomar al cuerpo como objeto de diseño.

## ABSTRACT

In this thesis we study the different contemporary Fashion practices in relation to the body, from an aesthetic and a political perspective. Our hypothesis is that during the past two decades, the perception has changed qualitatively and requires redefining the Fashion

---

<sup>1</sup> La selección del período responde a comprender al año y década de 1990 como el punto de inflexión que ha modificado la manera de pensar y de escribir la historia del siglo XX, ubicando tres transformaciones generales: el auge de la historia global, el retorno del acontecimiento y el surgimiento de la memoria. Se trata de un umbral en un momento que cierra una época para inscribir otra. En referencia exclusiva a la Moda, el año 1992 es el año que comienza la emisión de programas televisivos en relación a la modificación de la apariencia. Programación que gradualmente durante la década del 90 se expande hasta la actualidad.

concept. As we see it, Fashion no longer seeks to change body appearance using external objects, but aims at changing the body itself. In contrast with past eras, Fashion now understands the body as a dress and seeks to modify it using specific dressmaking and cut patterns instead of only dressing it.

Dresses are no longer used to shape the silhouette but the body is the object of design and intervention. The body is no longer the object to be dressed but it is the dress itself and that is why the Fashion politics concept needs to be reinvented.

We believe that when the body becomes the object of design a *continuous renewal dynamics* takes place, given the connection between science and technology as established by Fashion. This all belongs in the appearance and dressing industry. In other words, the *modus operandi* remains the same, but its object has changed. Because of Fashion, the body is now demanding continuous renewal, the stimulus that drives Fashion.

This thesis focuses on the transition of Fashion's object. We consider this transition is in direct relation with a paradigm change, in a new era that seems to be cross-wise relating technology, science, medicine and the mass communication media, as well as the new social media. Such change seems to be boosted by a series of debates related to life and death, interconnecting different knowledge and powers that consider the body as their privileged object. So, we have purported to investigate practices that make up Fashion, considering the Fashion-body relation contributes directly to building and conducting social and individual subjectivity, as well as a contemporary morale that legitimates certain practices that were not thought of or approved in the past.

On these grounds, stimulated by the profusion of practices, perception and reflection and discourse related to changing the body appearance, from a cross-wise perspective, the *corpus* of this work allows us to observe phenomena from diverse areas such as design, art, the mass media, shows, health and cosmetic-related social practices, medicine, science and technology, among others. These make up different "devices", in the Foucauldian sense, that enable and change the body appearance from diverse areas. In turn, despite how diverse such *corpus* is, we delimited our study to the 1992-2016<sup>2</sup> period, to approach the

---

<sup>2</sup> The period was chosen to include the 1990 year and decade as a turning point when thinking and writing about 20th century history changed. There were three major changes: the rise of global history, the return of the event and the emergence of memory. It was a threshold at the end of one era to enter another one. In relation with Fashion, in 1992 television programs started showing content related to body appearance, which has continued

boom of the phenomenon. In these varied practices, we found and identified the strategies, operations and incidents that have taken place in and in relation to Fashion when changing its object and its own definition.

The diversity of the *corpus* is consistent with our concept of Fashion that cannot be defined only by the clothing and design industry practices, but must be extended to art, the mass media, shows and everyday life. It is these dynamic contexts instead of the traditional that we are interested in carrying out our study. For this reason, it has been essential to rethink the concept in relation with consumer practices that, to some extent, define its main aesthetic and political dimensions. The thesis concludes that Fashion in contemporary times has redefined its own concept causing its sensitive aspect -that is, the aesthetic-political dimension- to change by taking the body as an object of design.

---

to be shown since then.

## ÍNDICE

RESUMEN	2
AGRADECIMIENTOS	8
INTRODUCCIÓN	11
.La mutación <i>en y de</i> la Moda	11
.La naturaleza del <i>corpus</i>	16
CAPÍTULO I. La Moda de carne y hueso	42
CAPÍTULO II. El cuerpo de la sospecha. La “política vital” de la Moda	59
CAPÍTULO III. De la piel a los órganos	72
.Del ideal a la operación, de la fantasía a la realidad, de la promesa a la premonición	80
CAPÍTULO IV. El cuerpo como error	90
.Del cuerpo al objeto, del objeto al espectro	121
CAPÍTULO V. La omnipotencia del Diseño	125
.Moda paciente (vivir tiene su precio)	133
CAPÍTULO VI. Imposible desnudez	153
CAPÍTULO VII. De/subjetivación del cuerpo	174
CAPÍTULO VIII. Descomposición, composición y extirpaciones corporales	194
CAPÍTULO IX. Ejercicios de inmortalidad	218
CAPÍTULO X. Imposibilidades estratégicas	246
CONCLUSIÓN. Entre el susurro y el rumor: una política de lo banal	266
REFERENCIAS	271
.Referencias bibliográficas	271
.Notas y artículos periodísticos	279

<b>.Referencias fuentes visuales y audiovisuales-----</b>	<b>280</b>
<b>.Emisiones televisivas para América Latina, abordadas entre 1997 -2013-----</b>	<b>282</b>
<b>.Emisiones televisivas internacionales (2014-2016) -----</b>	<b>283</b>
<b>.Desfiles 1997-2017 (www.style.com, www.vogue.es)-----</b>	<b>283</b>
<b>.Laboratorios de tendencias-----</b>	<b>283</b>
<b>.Marcas de indumentaria y productos afines-----</b>	<b>284</b>
<b>.Producciones fotográficas y campañas en medios editoriales de moda-----</b>	<b>284</b>
<b>.Filmografía-----</b>	<b>285</b>

## **Agradecimientos**

*El hombre no puede decir su pensamiento sin pensar su decir*

Bonald

Toda tesis amerita y exige espacializar en sus páginas iniciales gratitud.

El universo académico permite en esta instancia ponderar la emotividad que ha acompañado el trayecto, desplegar aquellas superficies sensibles que en el fluir permanente de la reflexión, nos hemos esforzado por disipar y evadir en pos de la ansiada objetividad.

La demanda me encuentra entonces en la necesidad de asumir la primera persona, en el compromiso de condensar la intensidad emotiva que aún persiste más allá de la extensión de estas líneas, me encuentra en la responsabilidad de asignar a mis honradas compañías el valor específico de cada una de ellas, eludiendo el olvido como tensión involuntaria.

Se trataría entonces en términos de Deleuze de plegar para desplegar, de curvar para pensar, de afirmar o refutar para interrogar.

El trayecto de la presente tesis me ha excedido en temporalidad, me ha acompañado, abrazado, abandonado, arrinconado (todos gestos corporales) durante más de una década, estimulando una inquietud y avidez permanente sobre la necesidad de pensar la Moda, sobre la necesidad de pensar políticamente la Moda.

En el longevo tránsito temporal me propuse incomodar mi propia formación, mi esqueleto, atravesando otras geografías para encontrar las magníficas incertidumbres que siempre consolidaron mi interés en las intersecciones, en esos baldíos disciplinares, en el hastío de la propia familiaridad.

Agradezco así, a la Universidad de Buenos Aires, que me permitió mantenerme en la intemperie, quien me cobijó en la solitaria muchedumbre de sus edificios, desde la estructura de hormigón de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo que me formó como ineludible sujeto proyectual, hasta la ambigüedad edilicia de aquella fábrica tabacalera de la Facultad de Filosofía y Letras, para hallarme hoy en los claustros de Ciencias Sociales.

Las tres tipologías edilicias me invitaron a configurar una mirada lateral, descentrada, que traza mi perspectiva singular, no ajena a la dimensión significativa, no ajena a una consolidación deconstructivista ni a mi interés estético-político en la Moda.

En esta planta emotiva, de calcos velados, implosiones a mano alzada y escuadras inciertas, encontré a quienes me guiaron, me interpelaron y por sobre todo me enseñaron desinteresadamente a formar mis propias convicciones intelectuales. Leonor Arfuch, quien inicialmente trazó un estadio decisivo de mi investigación en términos de espacio biográfico y en términos de investigación de la Moda como sustancia significativa, como fenómeno determinante en la construcción de identidades socio-individuales, María Marta García Negróni quien me introdujo en el Análisis del discurso, quien formalizó en mi el interés en dar cuenta de la Moda desde la dimensión discursivo narrativa, Jorge Dubatti, quien me donó la ventana del espectáculo y la escena y Esteban Vernik, quien impregnó en mi un genuino gusto por Simmel y me permitió considerar el discurso televisivo en su articulación con la Moda. Ellos, en sus heterogeneidades, en sus desencuentros y conciliaciones me enseñaron a mirar polifónicamente.

El cuerpo de mi interés estaría des-organizado en sus órganos, lábil en sus cartílagos sin la vitalidad intelectual de quien me acompañara, rescatara, formara; mi director de Tesis, Fabián Ludueña Romandini

A él agradezco no solo su dimensión intelectual, su rigurosidad, su metodología, su rol de tutor y docente consagrado a la formación, sino también su esbeltez espiritual, su sentido del otro, su humanidad y su permanente respeto.

Resulta también gratificante identificar todos los párpados que me permitieron crecer en otras sombras, perder pestañas en la escritura, asumir cirugías en el discurrir de las letras; temblar con los codos, respirar y vacilar : Emmanuel Taub, Laura Klein, Lala Toutonian, Vanesa Corvaro y mi generoso codirector Hernán Borisonik.

Celebro, en un espacio plenamente subjetivo, la amistad de quienes han resistido a mis inquietudes, que han confiado en mis intereses cognitivos tan determinados, que han subsistido a mis asilos conceptuales. A ellos, compañía de seres del Diseño; habilito un afectuoso reconocimiento: Soledad Offenhenden, Susana Conforti Lancioni, Gimena Tarando y Federico Ortiz.

Consagro también plenitud a mi nueva biblioteca que gracias a instituciones diversas, nacionales e internacionales, me regaló visitas, paseos, extravíos y la necesidad de adquirir

una dimensión mobiliaria que habita conmigo más allá de los tiempos digitalmente etéreos y nublados.

Agradezco a la Moda contemporánea que en su profusión de prácticas continúa brindándome la perplejidad del inicio, proyectándome en la persistencia de mi línea de investigación y testificando hoy, en sus manifestaciones, el modus operandi de mi objeto de estudio.

Tal vez mis recientes cinco décadas esparcen aún juventud gracias a mi ininterrumpida labor docente, gracias a los alumnos que me configuran cada año en el silencio que murmura el aula.

( Si bien todo pliegue genera arrugas, dejo un espacio ínfimo de interioridad profunda a un hueco familiar que agradece sin términos adecuados, sin fluir verbal, a quienes trazaron mi deseo en la sospecha, a mi madre criminóloga, a mi padre penalista de existencia efímera y a mi custodia espiritual, la tía Perla; quienes habitan en el título sin la tangibilidad de estas páginas)

## INTRODUCCIÓN

### **La mutación *en y de* la Moda**

Desde hace al menos tres décadas, las diversas investigaciones en el campo de las ciencias sociales han detectado profundos cambios en el vínculo con el cuerpo. Sin ir más lejos, han aumentado los estudios de distinta índole que han buscado pensar cómo las diversas prácticas sociales, económicas, políticas, religiosas, sexuales y/o culturales impactan sobre el cuerpo y las corporalidades. En este marco, se ha abierto una fructífera gama de investigaciones que lo han estudiado desde múltiples perspectivas y con disímiles enfoques, dentro de la cual se inscribe la presente investigación. En ella nos focalizamos en las estrategias, operaciones e incidencias que la Moda ejerce en la contemporaneidad en el marco de las prácticas sociales.

Para ello, hemos podido desentrañar una hipótesis que ha guiado estas páginas de manera constante. *La Moda ha cambiado*. Ha cambiado de objeto y, con ello, ha cambiado su propio concepto. La Moda ya no busca modificar la apariencia desde objetos externos al cuerpo sino cambiar al cuerpo mismo. A diferencia de épocas anteriores, hoy la Moda, en alianza con muchas prácticas que exceden su terreno tradicional, concibe al cuerpo como un vestido, es decir, no trata de vestirlo sino de modificarlo según cortes e intervenciones determinadas. Es así que nos comprometemos a no pensar al vestido con capacidad performativa respecto de la silueta, sino a señalar cómo la Moda toma al cuerpo como objeto de diseño y núcleo de su intervención. El cuerpo ha dejado de ser la superficie portadora del vestir para *ser* el vestir, y en ese cambio la politicidad de la Moda demanda ser repensada.

Las dos formulaciones, premisas que constituyen nuestro punto de partida, pero también de llegada y de compañía, durante el trayecto reflexivo del presente desarrollo son las siguientes: 1) la moda tiene un nuevo objeto, el cuerpo. Antes tenía otro, el vestir, y 2) al tener nuevo objeto, la Moda amplía radicalmente su campo de intervención y redefine desde dentro suyo su propia conceptualidad. En este sentido, nos hemos detenido en pensar y precisar *cómo* la Moda ha logrado tomar al cuerpo como objeto y qué alcances posee tal situación, intuyendo que ella es un prisma sintomático desde, en y donde podemos pensar nuestra contemporaneidad. Nos ha guiado la lectura según la cual la Moda es un dispositivo compuesto de varias prácticas que tienen como efectos producir determinadas subjetividades socio-individuales.

El objetivo, entonces, consistió en analizar cómo el cuerpo ha dejado de ser la superficie portadora del vestir para *ser* el vestir mismo, adoptando así la dinámica de la industria del vestir, esto es, *la dinámica de la renovación constante*. Tal situación nos permitió vislumbrar que el nudo más problemático residía en el nuevo vínculo que la Moda establece con el cuerpo, espacio donde se nos **posibilita** percibir la dimensión estético-política de dicho dispositivo.

En este contexto, diagnosticamos las macro estrategias que la Moda despliega al ampliar su campo de incumbencia, enunciándolas del siguiente modo: 1) consagrar al cuerpo como objeto de diseño privilegiado, 2) concebir al cuerpo como error, 3) imposibilitar la desnudez, 4) desobjetivar el cuerpo, 5) afectar formalmente la temporalidad, y 6) cientifizar la frivolidad. Dichas estrategias y operaciones, con sus respectivas incidencias y pasajes, son cartografiadas a lo largo de estas páginas con el fin de exhibir, evidenciar cabalmente cómo es que se produce el desplazamiento o torsión del “cuerpo por vestir” al “cuerpo-vestido” (y por ello modificable-modificado) en el seno de la Moda.

Ahora bien, al desplazar su objeto, la Moda establece una alianza con la ciencia, la medicina y la tecnología, alianza que guarda una relación directa con fenómenos y debates que suscitan redefiniciones de lo humano e interrogan acerca de la responsabilidad del individuo ante la vida y la muerte. Por ello, el pasaje del vestido al cuerpo como objeto de diseño expande la órbita de aquello que la Moda abarca, expansión que no solo implica desvíos disciplinares sino que se amplifica en el mercado llegando a nuevos usuarios y naturalizando nuevas articulaciones como por ejemplo Moda y salud, casa y belleza, medicina y cotidianidad, entre muchas otras.

Si reconocemos entonces el cambio o pasaje, el *corpus* mismo de la Moda amerita redefinición. Es decir, si la Moda ha cambiado su objeto, y con ello su concepto, su *corpus* no puede ya ser el tradicionalmente concebido como propio. Esto es, aquel compuesto por la industria del vestir y del espectáculo, donde transitan saberes y poderes que se anclan en los conocidos desfiles de moda, las publicidades, las marcas de indumentaria, los diseñadores de renombre y las publicaciones especializadas. Con tal motivo nos hemos comprometido a redefinir el campo mismo de la Moda y concebir un *corpus* heterogéneo para analizar y analizarla. En este sentido, hemos intentado focalizarnos en los movimientos, flujos y reflujos, que surgen entre las diversas prácticas que componen a la Moda y de la cual se componen ellos mismos también. Desde tal abordaje nuestros objetos de estudio circulan entre las más diversas prácticas extraídas del campo del diseño, el arte, el espectáculo, la

medicina, la tecnología, la ciencia, y muchas esferas más que hoy parece imposible pensarlas y estudiarlas de modo diseminado o independiente. El cuerpo-vestido, aquel que en el nuevo canon de la Moda aparece como objeto directo de su intervención, impide concebir a la Moda como un dominio específico, alejado de otras prácticas y dispositivos. La única posibilidad de aprehender la Moda momentáneamente, capturarla analíticamente, se nos develó paradójicamente pues debimos reconocerla en múltiples esferas y disciplinas, para entender el modo en que su mutación había afectado incluso su misma presentación.

Es por ello que construimos el *corpus* del trabajo con fenómenos provenientes del arte, el diseño, los medios masivos de comunicación, las redes sociales en línea y muchas más prácticas sociales dedicadas a la intervención de la apariencia. Este conjunto de prácticas, que son presentadas y estudiadas de forma elíptica a lo largo de estas páginas, nos habilita una indagación estético-política sobre un horizonte cultural y social que comprende el período desde 1992 hasta nuestra contemporaneidad. En el mismo, hemos observado cómo se manifiesta cierta compulsión social a emplear el cuerpo como nuevo objeto de consumo, cuestión que ha sido naturalizada al punto de poder asistir a una liposucción visualizando detalles y cánulas por televisión en una jornada matutina, participar de un reality que nos propone conocer la edad de nuestro cuerpo, adquirir el rostro de un famoso por medio de cirugías estéticas, distendernos con la elección de Miss Cirugía, comprar una billetera de cuero humano por la web, realizar una visita a Körperwelten<sup>3</sup> y escuchar los amenos consejos para un buen *mommy shocker*<sup>4</sup>.

Los fenómenos del *corpus* interactúan así con situaciones cotidianas ocasionadas post intervenciones de la apariencia que aportan nuevos registros de la percepción corporal. El cuerpo, que tenía la capacidad de afectar nuestra etnia, sexo, edad, estado anímico, experiencias vividas e imaginadas, es intervenido desde un discurso global que anula toda singularidad, gestando así una atrofia de la subjetivación escindiendo al cuerpo de su condición deíctica vital. Las modificaciones del cuerpo logradas desde la alianza con la tecnología y la ciencia, en medio de las cuales emerge con singular pretensión la medicina, tienen como uno de los objetivos primordiales cambiar la apariencia desde la *transgresión temporal*. Es decir, se trata de una práctica espacializada que interviene sobre el registro

---

<sup>3</sup> Body Worlds (Körperwelten) es una exposición itinerante realizada por Lars Von Güther de cuerpos humanos y partes del cuerpo conservados que se preparan utilizando la técnica plastinación para revelar las estructuras anatómicas internas.

<sup>4</sup> Proceso de intervención quirúrgica que se realiza post-parto con el objetivo de eliminar la flacidez generada por el estiramiento de la piel en período de gestación. Se trata de capitalizar la presencia en el quirófano ocasionada por el parto para una intervención de índole estético. El término ha sido utilizado por distintos medios, refiriendo entonces a un uso productivo del tiempo.

temporal del individuo, pero no solo para rejuvenecerlo o brindar fantasías como antaño la vestimenta y el maquillaje lo possibilitaban. Pues hoy no solo el cuerpo puede aparentar una edad distinta a la que tiene, sino que en un mismo cuerpo pueden aparecer distintas edades e, incluso, un tiempo sin edad, casi etéreo o desvanecido.

La Moda, que establecía una relación directa con la fantasía y con los ideales en el sentido de anclar la promesa de variar la apariencia, en la capacidad de ser otros a través de los cambios constantes del vestir, ingresa hoy en la dinámica de la *profecía* otorgando la posibilidad de ser efectivamente otro/a/s. Es decir, en la reconfiguración del cuerpo como espacio de intervención directa y en alianza con los avances de la ciencia y la tecnología, la posibilidad de ser otros no es solo un disfraz momentáneo sino una realidad que puede perdurar e, incluso, ser imborrable, irremediable sin capacidad de retorno ni reversibilidad. La fantasía se convierte en una realidad, el ideal en una posibilidad efectiva. De este modo, la principal incidencia manifiesta es que cuando la Moda toma al cuerpo como objeto, cuando el vestido deja de ser piel renovable, varía nuestro acceso a lo sensible, con lo cual emerge otra dimensión estético-política en la relación con el cuerpo. Como abordaremos al avanzar nuestra investigación, uno de los primeros y más nítidos síntomas de esta mutación es que lo sensible se ha modificado en tal magnitud que *la desnudez resulta ya imposible*.

En este sentido, el presente trabajo no elude una revisión de la relación ontológica cuerpo-alma planteando que si bien percibimos un énfasis en el cuidado de la apariencia, una consagración del cuerpo como objeto de culto, o si bien la Moda ha reivindicado las tecnologías del yo que estudiara Michel Foucault en el cristianismo y sus vínculos con la política moderna (1996), detectamos un desplazamiento, un repliegue del lugar del cuerpo al alma. De esta forma, como también revisaremos, *el cuerpo mismo es investido de la naturaleza del alma* y de allí su relación con las nuevas prácticas de la espiritualidad, que hemos debido ubicar en la senda de algunos estudios sobre el trasfondo teológico-político de nuestra contemporaneidad y sus más avanzados proyectos post y trans humanistas (Ludueña, 2010).

La atención de los diversos fenómenos que inquietaron nuestra percepción a lo largo de esta investigación, nos ha ejercitado en una mirada sintomática a partir de la cual, buscando la Moda, encontramos no el vestido, sino el cuerpo o más bien, el cuerpo *como* vestido. Buscando el cuerpo en la actualidad, descubrimos la tecnología; buscando la piel como límite, palpamos la imposible desnudez; hurgueando en la apariencia anatómica y física del cuerpo, nos encontramos con el alma; buscando la muerte y la finitud, hallamos la

inmortalidad; y buscando certezas científicas, encontramos un eco moral. Todos estos hallazgos, imprevistos en un principio, fueron otorgándole posibilidad a los pequeños remolinos en forma de definiciones con que hemos logrado precisar la naturaleza y especificidad de este flujo que es la Moda contemporánea.

Es desde tal perspectiva que decidimos proyectar una mirada global, y polifónica basculando una y otra vez entre determinadas prácticas sociales (del campo de la Moda en un sentido limitado, pero también más allá de él, como el arte, el espectáculo, la ciencia y la tecnología) y conceptos o reflexiones extraídas de pensadores contemporáneos afines entre sí y a nuestra propia mirada (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Judith Butler, Emanuele Coccia, entre muchos y muchas más). En este sentido, a través de tal mirada global sobre el estado de situación en referencia al abordaje de la Moda como objeto analítico, podemos ya detectar que nuestra propuesta ha avanzado sobre articulaciones no abordadas previamente, por situar a la Moda en un registro limitado, y sobre la revisión del propio concepto de Moda del cual, hasta el momento, no hemos conocido interpelaciones sólidas.

En el devenir del propio texto las estrategias, pasajes y manifestaciones o efectos con los que circunscribimos las prácticas que definen a eso llamado Moda comienzan a diluir sus límites y participar de cierta contaminación que hemos respetado y buscado seguir para no ejercer cortes abruptos y arbitrarios según nuestros caprichos analíticos. Ciertamente, nos hemos propuesto revisar en muchos casos prácticas y discursos ya analizados previamente, pero interpelándolos desde otro ángulo, desde otros vértices y estableciendo sintonías no abordadas hasta el presente.

Ahora bien, en la operación global por la cual la Moda se instituye continuamente, hemos podido detectar y singularizar las siguientes formulaciones: 1) el cuerpo es la materialidad de nuestra existencia, 2) es posible intervenir sobre esta materialidad afectando positivamente nuestra existencia, 3) la apariencia es una decisión que demanda nuestra acción, 4) dicha apariencia puede y debe ser consumida por medio de intervenciones directas sobre el cuerpo, 5) si aún no podemos vencer a la existencia desde su temporalidad limitada, sí podemos gestar una apariencia que eternice nuestra existencia. Sobre todas estas supuestas es donde oscila, una y otra vez, las prácticas que expanden, producen y reproducen a la misma Moda.

Ahora bien, para atender los fenómenos del corpus, para pensarlos en su simultaneidad, gradualidad, heterogeneidad e intertextualidad, para movernos en sus diversas articulaciones con las macro estrategias planteadas, hemos decidido establecer una categorización analítica

en dimensiones de modo tal de poder delimitar sus características y especificidades: cuerpo crítico, cuerpo espectáculo, cuerpo prenda y cuerpo biológico.

### **La naturaleza del *corpus***

En las dos últimas décadas está sucediendo algo cualitativamente distinto a lo que tradicionalmente ocurría en el mundo de la Moda: algo que demanda, como hemos dicho, la redefinición del propio concepto. Ya no se trata de modificar la apariencia desde objetos externos al cuerpo (como el corset o el polizón), ni desde otros que establecen alguna relación externa con el mismo, como sucedía en épocas anteriores. Tampoco se trata de pensar al vestido con capacidad performativa respecto de la silueta. En la contemporaneidad, lo que se busca es tomar al cuerpo como objeto de diseño y núcleo de la intervención. Lo hemos sugerido ya: *el cuerpo ha dejado de ser la superficie portadora del vestir para ser el vestir mismo*. Esta situación nos ha demandado revisar la politicidad de la Moda.

Como hemos mencionado, cuando el cuerpo asume la condición de objeto de diseño, gracias a la alianza que la Moda establece con la ciencia y la tecnología, ingresa en la dinámica de la renovación constante, dinámica consagrada por la industria del vestir y la apariencia como propia de la Moda misma. Ahora bien, renovar un cuerpo constantemente conlleva revisar paradigmas anclados socialmente desde nuevas figuraciones. *El cuerpo puede renovarse, el cuerpo puede cambiar, se puede tener otro cuerpo*: eso es lo que un pensamiento de y sobre la Moda necesita problematizar.

La presente tesis, por lo tanto, se focaliza en el pasaje que sufre la Moda al cambiar su objeto, pasaje al que consideramos en sintonía con una época en la cual el cambio de paradigmas en la tecnología y la ciencia, así como la presencia de debates en referencia a la responsabilidad ante la vida y la muerte, contextualizan el fenómeno. Es en este pasaje donde intentamos captar el *corpus* del trabajo en su conformación móvil y heterogénea. Sin embargo, a pesar de esta heterogeneidad cambiante, en términos analíticos, y con el fin de poder esclarecer los tratamientos que recibe la apariencia y cómo aquello que la Moda replica en sus prácticas mantiene relaciones de intertextualidad y gradualidad con fenómenos diversos, nos hemos permitido categorizar dicho *corpus* en las siguientes dimensiones 1) “cuerpo crítico”, 2) “cuerpo espectáculo” y 3) “cuerpo prenda”. Cabe señalar que dicha categorización responde a una necesidad interna de la presente investigación para organizar las prácticas multiformes analizadas. Sin embargo, no emplearemos esta categorización más que como presentación

tentativa de dichos materiales, puesto que una vez analizados, como se verá a lo largo de estas páginas, los mismos se atraviesan mutuamente y se contaminan impidiendo cualquier ejercicio de delimitación. Se nos hizo imposible avanzar mediante una delimitación reticular pues en la modificación de su objeto, la Moda no abandonó la dinámica del esparcimiento y la contaminación con discursos que antaño le eran ajenos, especialmente con los de la ciencia, la medicina y la tecnología. Estos últimos se unieron, se transfiguraron así, a la tradicional red de alianzas que la Moda clásica establecía con los alicientes del arte, los medios de comunicación masivos, la publicidad, la industria del espectáculo y, hoy, las redes sociales en línea. Es en esa nueva red donde pudimos comprender y ver que la Moda, cambiando su propia noción, nos presenta un cuerpo que es crítico, espectacular o prenda/vestido.

De esta forma, a continuación nos interesa presentar de modo breve y conciso algunas de las principales prácticas, delimitadas entre 1992 y 2016, con los saberes y poderes que anudan, que serán recorridas y analizadas a lo largo de estas páginas para poder singularizar qué de ellas es aquello que debemos ponderar para nuestros fines. Es importante señalar que el uso de las imágenes visuales que acompañan nuestras reflexiones tienen un estatuto “paradigmático” o “ejemplar”, es decir, por medio de su exposición nos interesa constituir un conjunto problemático más vasto, tal como señala el filósofo Giorgio Agamben en su libro *Signatura rerum. Sobre el método* (2010). En el uso que hacemos de ellas, en tanto manifestaciones de nuestro *corpus* múltiple, y en línea con la metodología propuesta por Agamben, extraemos cierta *analogía* que nos permite elaborar nuestras reflexiones atendiendo a un conjunto de prácticas que no pueden ser ni deducidas ni inducidas unas de otras.

Mientras la inducción —explícita Agamben— procede, entonces, de lo particular a lo universal y la deducción de lo universal a lo particular, lo que define al paradigma es una tercera y paradójica especie de movimiento, que va de lo particular a lo particular. [...] pone en cuestión la oposición dicotómica entre lo particular y lo universal que estamos habituados a considerar como inseparable de los procedimientos cognoscitivos y nos presenta una singularidad que no se deja reducir a ninguno de los dos términos de la dicotomía. (Agamben, 2010: 24-25)

En este sentido, las imágenes que utilizamos y atravesamos como ejemplos tienen como fin singularizar el cambio de la Moda que hemos descripto. Nos interesa ubicarlas en una mirada con fines analógicos que recupera y propone el filósofo italiano, y no en el de un “estudio de

caso”, pues de esta forma nos permiten movernos en el mismo flujo *analógico* con el que se consolidan las prácticas que podemos considerar propias de la Moda contemporánea. Es en el marco de tal “ejemplareidad” que decidimos situar las prácticas artísticas, de consumo y de diseño con las cuales hemos atravesado la singularidad de este cambio interno en la noción de Moda. Y es allí donde se nos ha vuelto legible la dimensión crítica, espectacular y ya-vestido que acontece y padece el cuerpo en este cambio.

### **Cuerpo-Crítico**

En “Cuerpo Crítico” abordamos obras artísticas, en su mayoría performances, en las cuales el cuerpo es intervenido de forma tal que sus límites son transgredidos. Se trata de fenómenos que toman el cuerpo en su materialidad significativa y pragmática para, a través de él, accionar una crítica hacia modelos preestablecidos o mostrarse como antena capaz de cartografiar los nuevos regímenes de la corporalidad contemporánea. Componen esta dimensión obras pertenecientes a Orlan, Marina Abramovic, Stelarc, Vanessa Beecroft, Chris Cunningham, Marti Geerlink, entre muchos otros. Cabe aclarar que si bien presentan planteos sustancialmente diferentes entre sí, todas las obras trascienden la noción de cuerpo como límite físico problematizándolo de un modo que luego, o en conjunto, tendrá una fuerte resonancia en las estrategias de la Moda. Es decir, cada uno de los artistas mencionados posee una intensidad, desde sus obras, que ameritaría una investigación y revisión específica. Sin embargo, aquí nos interesan en tanto constituyen valiosos antecedentes para las posteriores formulaciones de la Moda y su mutación. Así, las obras pertenecientes al arte se presentan como precursoras de aquello que la Moda gestará luego, casi como una *arqueología de ese futuro que la Moda siempre sabe capturar y asimilar en su dinámica de renovación constante*. De alguna forma, en ellas se vuelve legible la conformación contemporánea de la Moda y sus incidencias en las diversas esferas sociales.



Marina Abramovic<sup>5</sup>



Stelarc<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Marina Abramović, artista serbia del performance que inició su carrera a comienzos de los años 70.

<sup>6</sup> Stelios Arcadiou es un artista de performance nacido en Chipre pero criado en Melbourne, Australia, cuyos trabajos se centran sobre todo en la extensión de las capacidades del cuerpo humano. En 1972 se cambió legalmente su nombre a Stelarc.



Orlan<sup>7</sup>

### **Cuerpo-Espectáculo**

En “Cuerpo Espectáculo” incluimos fenómenos provenientes de los medios editoriales y audiovisuales, haciendo fundamentalmente hincapié en la programación televisiva donde la apariencia es tematizada o constituye el objeto directo de los programas. Desde tal motivación, nos detenemos y focalizamos en una breve genealogía de los *reality shows* que en las últimas décadas han tematizado la modificación de la apariencia a través de la implementación de variados servicios y prácticas así como en la aparición de nuevos certámenes. Entre ellos, podemos ubicar como paradigma el caso de la competencia *Miss Cirugía*.

El primer formato televisivo en tomar directamente la intervención sobre la apariencia como objeto propio fue el programa *Fashion Emergency* emitido por TV, bajo señal de cable, en América Latina. Luego, aparecieron diversas propuestas que gradualmente incorporaron y difundieron los avances tecnológicos y el nuevo rol de la ciencia en la Moda —o, quizás, “la ciencia de la Moda”. Nos referiremos así a *Dr. 9210 Beverly Hills*, *Extreme Makeover*, *The swan*, *Quiero una cara famosa (I want a famous face)*, *Queer eye for the straight guy*, *What not to wear*, *Diez años menos*, *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*, *Bridalplasty*, *11 princesitas*, *Cuerpos extraños*, entre muchos otros. Mencionamos distintos programas emitidos dentro del

---

<sup>7</sup> Mireille Suzanne Francette Porte, nacida en Francia y artísticamente apodada como Orlan, es una artista multimediática conocida por realizar performances quirúrgicas en su cuerpo, las cuales suele transmitir en vivo para prestigiosas instituciones, galerías y museos.

período abarcado que permiten, a partir de propuestas similares pero diversas, reconocer la intervención corporal y la modificación de la configuración corporal contemporánea como síntoma reiterado. Pero no solo ello, sino que permiten ver cómo esa intervención corporal puede y debe ser exhibida socialmente, lo cual constituye todo un signo de la época en que la Moda ha mutado respecto de su tradicional aspecto. Es que es allí donde la Moda, y su política de lo banal, ejercen sus más firmes estrategias pues se constituye como aquello que legitima, populariza y exige que el cuerpo ya no sea vestido sino intervenido o más bien afirmar que el modo de vestir al cuerpo es la intervención del mismo. Debido a la importancia que cada uno de estos programas posee en esta tarea de habilitar el consumo del cuerpo-vestido eternamente modificable y renovable, es necesario que los describamos brevemente a los fines de apreciar su especificidad y aprehender su gradualidad, pues a lo largo del trabajo nos referiremos a ellos en reiteradas oportunidades.

### ***Fashion emergency***

Primer reality show en el cual se propone el cambio de apariencia como eje del mismo, emitido por la señal *E!* (1992-1997). Puede ser considerado el progenitor de una serie de formatos sucesivos donde la modificación de la apariencia va creciendo gradualmente y donde la tecnología, que en esta serie aparece en un rol complementario, asumirá luego un lugar cada vez más privilegiado. La dramaturgia del programa consiste en mostrar cómo un participante seleccionado desea cambiar su aspecto y para ello un grupo de expertos en estética evalúa sus necesidades y decide los tratamientos a abordar. A lo largo de cada capítulo, un participante cambia su imagen y pasa por los distintos estadios hasta encontrar una apariencia que lo favorece. Si bien el foco está consagrado al cambio de “look”, es la primera vez que el cambio de aspecto incluye procedimientos de intervenciones tales como la cirugía dental. La emisión incluye entonces al mismo participante, un guía estético, un grupo de profesionales de diversas áreas equiparadas en su valor (maquillaje, indumentaria, peinado, cirujano dental) y siempre algún grupo de contención afectiva (familiares, pareja, amistades). La intención central es introducir la Moda como “emergencia” donde un grupo de profesionales puede atender y solucionar los errores que la apariencia manifiesta.

### ***Dr. 90210 Beverly Hills***

Reality show que relaciona la cirugía plástica con el lujo. El programa se desarrolla en el barrio de Beverly Hills en California, del cual obtiene la denominación de su cifra postal. La

serie inició su ciclo en el año 2004 desarrollando temporadas hasta el año 2010. El show es también producido por la señal *E!*, pero es transmitido por varios canales de televisión por cable. Cada emisión muestra el caso de un paciente que acude para solucionar un “problema” exhibiendo su aspecto antes de la cirugía y posterior a ella. La emisión desarrolla un anclaje argumentativo respecto de aquella situación que lleva al paciente a solicitar la intervención. El personaje principal es Dr. Rey, quien exhibe su vida y práctica profesional, y el paciente que cobra relevancia en cada emisión. El show no solo se centra en las cirugías sino que también nos muestra la vida personal de los doctores y su familia sin evitar acercamientos al glamour cotidiano. A través de las distintas temporadas, la emisión incorporó a otros cirujanos de renombre. También debido a la duración del ciclo, las últimas temporadas comenzaron a incluir casos de cirugías cuya necesidad respondía a situaciones ajenas a la dinámica del lujo y las apariencias, estableciendo una nueva conexión con lo “ético”.

### ***Extreme Makeover***

Reality show emitido por la señal *E!* entre 2004 y 2006. Presenta las historias de personas afortunadas que son elegidas para vivir “una experiencia única en la vida”: la oportunidad de transformar la apariencia. Se establece una analogía con Cenicienta ubicando la oportunidad como posibilidad factible de un cuento de hadas, en el cual los deseos de la vida real pueden resolverse no solo en el cambio de su aspecto sino en cómo la apariencia modificará vidas y destinos. Esta magia se conjura a través de las habilidades de un “Team Extreme”, incluyendo los mejores cirujanos plásticos del país, los cirujanos de órganos específicos y dentistas cosméticos, junto con un equipo de talentosos artistas de áreas de peluquería y maquillaje, estilistas y entrenadores personales, dirigido por un experto que lleva la conducción general del proyecto. El participante cambiará su apariencia a través de distintos procedimientos y prácticas siempre vinculadas a un proceso de reparación. La emisión presenta en cada emisión una imagen previa a las modificaciones y una imagen culminante, resultado de la magia conjurada. Los participantes revelan al concluir la emisión, su nuevo aspecto ante familiares y amigos. El mismo formato se empleó luego conservando incluso su denominación para la modificación de la casa, “Extreme make over Home”.

### ***The Swan***

Es un reality show que fue emitido para América Latina durante 2004 y 2005 por la señal *Fox*. En el mismo participan un grupo de mujeres que han sido juzgadas como “patitos feos”

y demandan transformaciones extremas para poder lograr acceder a la condición de “cisne” (“swan” en inglés). Cada participante era asignado a un panel de especialistas: un entrenador, terapeuta, cirujanos cosméticos y un dentista, que en conjunto habían diseñado un programa de transformación total. Las distintas emisiones enfatizan el esfuerzo, sacrificio y trabajo de los concursantes a fin de evidenciar el crecimiento y los logros a través de tres meses. Cada semana dos mujeres son presentadas y en la conclusión del episodio una es eliminada mientras que la otra es seleccionada para pasar a competir en el concurso de los Cisnes en el final de la temporada. El programa trabaja la figura del “espejo” metafóricamente ya que por un largo período no pueden acceder a él. Los cirujanos plásticos en el equipo fueron elegidos por su capacidad para realizar transformaciones a menudo sorprendentes: Dres Terry Dubrow y Randal Haworth, certificados ambos por la Junta Americana de Cirugía Plástica.

### ***I want a famous face (quiero una cara famosa)***

Es un reality producido por la señal *MTV Networks* y transmitido en América Latina por *MTV* desde 2005 a 2008. En el programa aparecen jóvenes o adultos-jóvenes que deciden someterse a una cirugía buscando parecerse a una figura conocida del espectáculo, de la cual siempre brindan una foto de rostro. Al iniciar la emisión, *MTV* manifiesta mediante una placa que no se trata de una estimulación a las cirugías estéticas sino que el programa pone de manifiesto una situación real contemporánea. Cada programa presenta uno o dos casos a ser tratados por un cirujano y una asistencia profesional. Cada participante paciente expone su deseo en una consulta profesional en la primera etapa, mientras en que las posteriores aparecen la intervención en sí así como la exhibición del resultado ante el núcleo afectivo del paciente. En la primera consulta, el programa inscribe los precios de cada modificación —tal situación no había sido previamente abordada en ningún reality. Las zonas sexuales, senos y/o genitales, aparecen sin visibilidad (censuradas por barra y o fuera de foco). Entre las personalidades que han querido ser imitadas se encuentran: Jennifer López, Brad Pitt, Britney Spears, Janet Jackson, Ricky Martin, entre muchos otros.

### ***Queer Eye for The Straight Guy***

Es un programa de televisión estrenado en el 2003. Cinco varones gay, cada uno especializado en algún tema, ayudan a una persona heterosexual a cambiar su estilo de vida. A los miembros del programa se les conoce como los Fab Five: Carson Kressley, especialista en Moda y vestimenta, Ted Allen, gastronomía y bebidas, Kyan Douglas, peinados,

maquillaje e higiene personal, Thom Filicia, diseño de interiores, y Jai Rodriguez, sociedad, cultura y relaciones. En un capítulo tipo del programa, los Fab Five van a la casa de un hombre heterosexual para ayudarlo a cambiar algunos aspectos de su vida. Inspeccionan la casa y hábitos, piden opiniones a amigos y familiares para poder recolectar información sobre la persona. Luego de la inspección cada miembro se centra en su especialidad, rediseñan su hogar, cambian el vestuario, peinado, le enseñan a preparar algunos platos y a relacionarse de mejor forma con los demás. Luego lo dejan solo para que haga los preparativos de algún evento social como petición de matrimonio, reunión familiar, aniversario. Todo lo que haga antes y durante el evento es evaluado y criticado por los Fab Five que lo vigilan por una grabación. Se trata también de un reality donde un participante accede a la posibilidad de modificar su apariencia en pos de resultar más agradable y poder gestionar mejor su sociabilidad, el llamado “look” se desplaza hacia la configuración del “lifestyle”. El planteo general resulta una evolución de “Fashion emergency”, con algunos sutiles rasgos de “Extreme make over”. La particularidad es que atiende a un segmento especial masculino y que quienes dictaminan la apariencia son gays, lo cual podría no ser relevante pero es el foco de la propuesta. La condición de gay pareciera habilitarles cierta legitimidad respecto de lo estético para el hombre. El programa nunca es cruel en los comentarios respecto de la apariencia del otro ni se apoya en la humillación, prefiere gestar algunas situaciones que incluyen la incomodidad del participante por la sexualidad de los expertos y esa introducción de un tema de género se produce con cierta liviandad generando apreciaciones ingenuas.

### ***What not to wear***

El programa es un reality dedicado al cambio de apariencia de una mujer participante, que de inmediato se convertirá en víctima. La serie, creada por la señal *BBC* en 2003, es conducida por dos expertas de la Moda y el espectáculo que ya gozan de fama: Trinny y Susannah. Las profesionales son dos inglesas de lengua filosa e increíble capacidad para el insulto. Sus apreciaciones sobre la apariencia del participante previo a la intervención rozan de modo constante la humillación. La participante/víctima —en la gran mayoría de los casos mujeres— es filmada con cámaras ocultas durante semanas, con la complicidad de sus familiares y amigos. Cuando le informan que ha sido elegida, debe ver las cintas junto a las crueles Trinny y Susannah, que apuntan y señalan malas combinaciones, haciendo énfasis en defectos de la silueta. A continuación, introducen a la participante con su atuendo habitual en una suerte de cabina espejada desde donde puede ver cada ángulo de su supuesto mal gusto.

Y luego le dicen: “te damos 3000 libras para ropa nueva a condición de que nos entregues tu cuerpo y tu guardarropa”. Las participantes lo hacen. El show opera en ese límite: resistir humillaciones para obtener dinero que brindará la posibilidad de una mejor apariencia. En muchos capítulos aparece la lucha de voluntades. Finalmente, la participante aprende ya que las maestras consejeras han desarrollado una serie de items pedagógicos para capacitarla a elegir. La modificación de la apariencia aún está centrada en el vestir y en ciertos procesos cosméticos, pero participan de un mismo sistema de exhibición de lo que antes permanecía velado.

### ***Diez años menos***

Reality show emitido por la señal *Health and Home* desde el año 2009 que actualmente ha regresado a la pantalla. En el ciclo se selecciona a un participante que su familia o círculo íntimo o laboral decide y aspira a que renueve su apariencia pudiendo aparentar al finalizar el ciclo diez años menos de los que tiene o diez años menos de los que aparenta. El participante es sometido a una vidriera “cápsula pública” que lo resguardada incluso de los ruidos, donde se exhibe a modo de maniquí, para ser visualizado por el público urbano. Los asesores estéticos preguntan al público qué edad consideran aparenta el participante. Luego, en una segunda etapa, muestran por video estas respuestas al sujeto que ha elegido tomar el servicio del show. Así, el participante puede llegar a escuchar todo lo que han dicho sobre él y concientizar que la gente le ha asignado por su aspecto más edad de la que realmente posee. A partir de este momento el equipo guía al sujeto a realizarse una serie de transformaciones que le permitan adquirir una apariencia en pos de disminuir la edad dictaminada por quienes lo evaluaron mientras permanecía en la vidriera. El capítulo concluye sometiendo al participante a la misma vidriera con otro público que le dictamina menor edad. Luego acompaña al sujeto modificado a presentarse ante su núcleo familiar en un evento o celebración especial de manifiesta y consensuada emotividad.

### ***¿Qué edad tiene tu cuerpo?***

Es una serie de televisión denominada docu-reality, emitida entre 2010 y 2011, presenta un show que atiende a jóvenes participantes que, debido a una vida de excesos, necesitan una determinación científica que pueda establecer qué edad tiene el cuerpo por haberlo maltratado. Para ello cada participante es sometido a una serie de exámenes médicos que determinan la edad de cada uno de sus órganos y con ello pueden establecer su edad

biológica. El objetivo final es, a través de la ciencia, revertir los grandes daños que el alcohol, la mala alimentación, las drogas y la vida sedentaria han provocado en sus vidas, de modo de volverlos personas saludables. La emisión propone para la revisión de la edad, luego de todos los exámenes de rutina, se procede a una “autopsia viva” escenificación singular que opera con diagnóstico por imágenes permitiendo visualizar en una pantalla los órganos del paciente. En cada emisión participa un joven deseoso de modificar sus conductas y un núcleo familiar o de amistad que brindarán la contención pertinente y aportarán datos sobre la vida descarrillada del sujeto. Los personajes involucrados en cada emisión son: el participante que lleva una vida de excesos, el guía que lo acompañará, el profesional médico, los asistentes para la “autopsia viva”, algún profesional que revisará su vida cotidiana y que incluso puede vivir con él durante un período y su grupo familiar. La emisión es difundida para América Latina por el canal *Infinito* quien la categoriza como documental científico.

### ***Bridal plasty***

Es un reality americano emitido durante 2010 y 2011, donde doce mujeres compiten para ganar el “sueño” de una boda y una cirugía plástica. Dos eventos equiparados que demandan dinero. Los reality que intervienen la apariencia han prosperado gestando nuevas articulaciones que siempre conducen al consumo de determinadas prácticas. El espectáculo presenta mujeres comprometidas o casadas que compiten por la boda de sus sueños y su anhelo de poder acceder a una o varias cirugías plásticas capaces de modificar su apariencia. Es decir, casarse realizando un evento en el cual la novia pueda lucir su nueva apariencia, producto de intervenciones quirúrgicas. La novia revela su nueva apariencia el día de la boda. La serie incluye imágenes del pos-operatorio y hay una revalorización glamorosa de esta etapa que no aparecía tan presente en otros ciclos. Además, la competencia de las doce mujeres en la casa-mansión incluye todo tipo de enemistades, en las que se detiene específicamente el programa. Existen, como en formatos previos, la participación del guía conductor, de los profesionales y de los estilistas o diseñadores de distintas disciplinas, además del grupo familiar y de amistad que legitimará la nueva visibilidad de la participante.

### ***11 Princesitas***

Reality show producido en los Estados Unidos y emitido por la señal *Home and Health* para América Latina desde 2011. El objetivo de este programa es mostrar el proceso por el que pasan niñas de uno hasta los doce años de edad para lograr coronarse como “princesas” a

través de alguna expresión artística, como bailar, cantar o hacer algún acto espectacular. La decisión de quiénes serán las “princesas” de la semana depende de un jurado calificador que observa las diferentes habilidades de las niñas y escogen a las ganadoras al final de la emisión, quienes además del título, reciben un premio económico que fluctúa entre los cinco mil y diez mil dólares. Durante el capítulo se muestra la preparación previa de la familia y el participante, el traslado al lugar de la competencia y el día del concurso. Los tipos de concursos en los que las niñas participan son: Natural, Semi-Glitz y Glitz. Los premios que reciben responden a una categorización por edades. El núcleo del programa radica en las acciones que los padres de familia llevan a cabo para hacer de su hija toda una “princesa”. Las niñas son sometidas, con la anuencia de sus padres, a tratamientos de belleza y de maquillaje, de cabello y piel impropios para su edad; de modo tal de convertirse y adquirir la apariencia de “pequeñas adultas”. En muchas situaciones el programa registra cómo los padres obligan a sus hijas a presentarse en el escenario con atuendos determinados, trajes de baño tipo bikini, tops, adherentes vestidos que funcionan como disfraces del universo adulto estereotipado vulnerando así la dignidad e integridad de las participantes. Si bien puede o no ser una situación de relación directa, la sociedad americana no desconoce la tragedia de la niña Jon Benét Ramsey, una princesita de seis años secuestrada y asesinada en condiciones sospechosas en 1996. Además en un registro de ambigua ingenuidad, aparece el maltrato psicológico que algunos padres ejercen sobre las niñas; es habitual ver cómo las participantes son sometidas a situaciones de estrés al ser obligadas y presionadas a aprenderse una coreografía, una canción o simplemente el caminar correctamente en la pasarela. Los padres, ávidos de que la niña gane el premio de “princesa” (con la remuneración económica debida) regañan, humillan y menosprecian el talento y las habilidades de sus propias hijas, ocasionando náuseas, dolores de estómago y manifestaciones de angustia, que aparecen ante la percepción del televidente.

### ***Cuerpos Extraños***

Emitido por la señal *Discovery Channel* en el año 2013. Es una serie que presenta algunas de las más grotescas e increíbles historias acerca de objetos raros que se han alojado dentro de organismos humanos vivos. Más que un programa que explora los límites de lo verosímil, el propósito de esta serie es mostrar a los espectadores los avances científicos detrás de cada historia y explicar en detalle cómo es que, gracias a ellos, los protagonistas de estos relatos lograron sobrevivir a su insólita experiencia. En cada caso, la revelación de qué es

exactamente el elemento extraño que se encuentra dentro del paciente y cómo llegó allí se conocerá solo en el último momento. Existe entonces un evidente privilegio de la dimensión vinculada a la medicina y la salud, no hay intenciones de obtener un cambio de apariencia en términos estéticos.

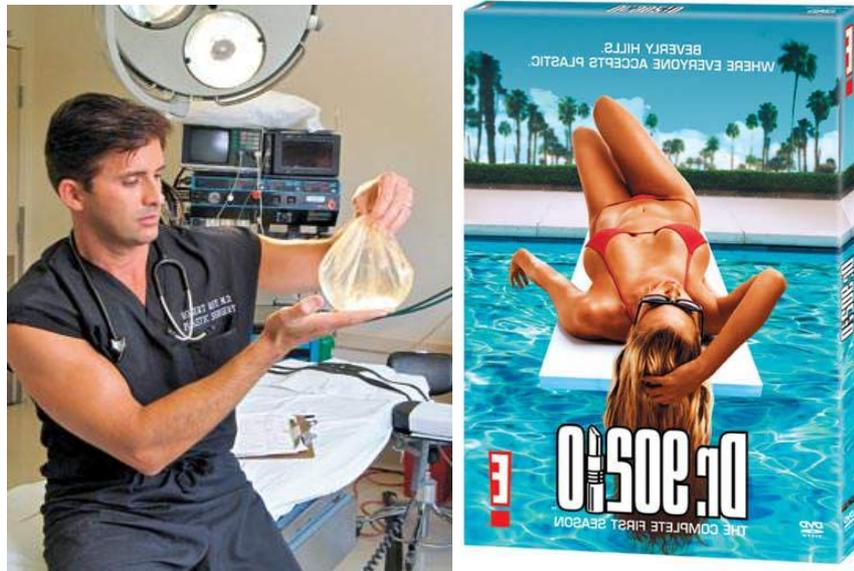


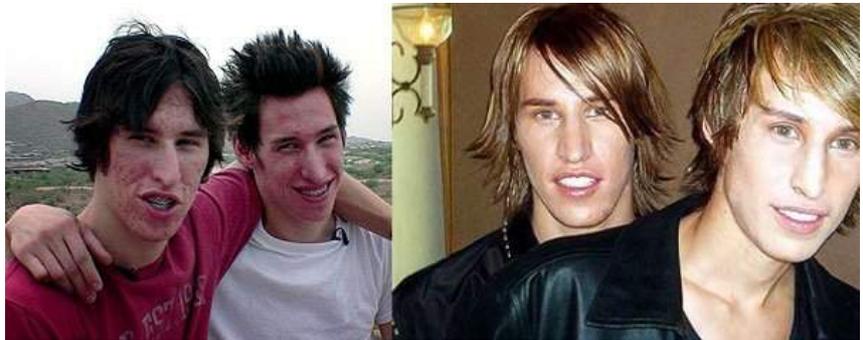
Imagen perteneciente al ciclo *Dr. 90210 Beverly Hills*, emitido por la señal E! (2005).



Imagen perteneciente a la presentación de *Bridal Plastic*, emitida por Home & Health (2014).



Imágenes de Jenessa, participante de *Bridal Plastic* (2014).



Imágenes pertenecientes al ciclo *Quiero una cara famosa*, emitido por MTV (2009).



Pieza de difusión editorial del certamen *Miss Cirugía* (2011).

Las sinopsis expuestas nos permiten verificar la relevancia cuantitativa de estos programas que tratan y tematizan la modificación corporal de manera específica. Es desde estos programas que nuestras consideraciones iniciales adquieren relevancia. Es decir, desde ellos es donde la obra de artistas como Abramovic, Orlan y/o Stelarc, que a su modo consideraron al cuerpo biológico como obsoleto, no dista ya de la realidad. Entendemos que aquello que podíamos percibir como extremo más o menos ficcional, la Moda se ha ocupado de introducirlo, soportarlo, metabolizarlo, masificarlo, obviando cualquier interrogante sobre el sentido o las implicancias de tales prácticas. La genealogía mediática expuesta, limitada en esta ocasión solo a la televisión y a las emisiones para América Latina, nos permite comprender que *la estrategia de considerar al cuerpo como error gesta de inmediato o sincrónicamente otra, en la cual el cuerpo pasa a ser objeto de diseño*. Y es allí donde la Moda reescribe su funcionalidad. Tal genealogía nos permite desplegar los enunciados de expectativas sobre los cuales trabaja la modificación de la apariencia; nos permite ir desde el cambio de “look” hasta la cirugía estética, de la cirugía estética al “lifestyle” y de la Moda a la ciencia sin escalas. No solo se nos permite aspirar a otra apariencia, sino que podemos verificar que otra apariencia es completamente posible. Las experiencias de los otros nos lo demuestran otorgando certezas. La estimulación al cambio de la configuración corporal viene ligada directamente al matrimonio, crecimiento profesional, salud, a la juventud, a la responsabilidad del mantenimiento y hasta la bienvenida espiritualidad. En conclusión, *la*

*intervención sobre el cuerpo es una intervención sobre la vida toda que puede y debe, generando toda una moral, ser exhibida socialmente por medio de medios que alimenten el espectáculo.*

Ahora bien, además de los fenómenos televisivos, nos han interesado producciones editoriales sintomáticas respecto a la intervención de la tecnología y la ciencia en la modificación de la apariencia, donde nos detendremos especialmente en dos emblemáticos fotógrafos: Juergen Teller<sup>8</sup> y Steven Miesel.<sup>9</sup> Es en las conocidas publicaciones sobre Moda, como *Vogue*, donde veremos asentarse el cambio que nos interesa precisar en su relación con esta dimensión que hemos denominado “espectacular”. Al mismo tiempo, en esta categoría nos interesan prácticas como las que emplean determinadas marcas para sus campañas publicitarias y/o de difusión, prácticas que resultan perceptivamente provocativas en tanto apelan a trascender los límites de la corporalidad y del registro visual tradicional de la misma.

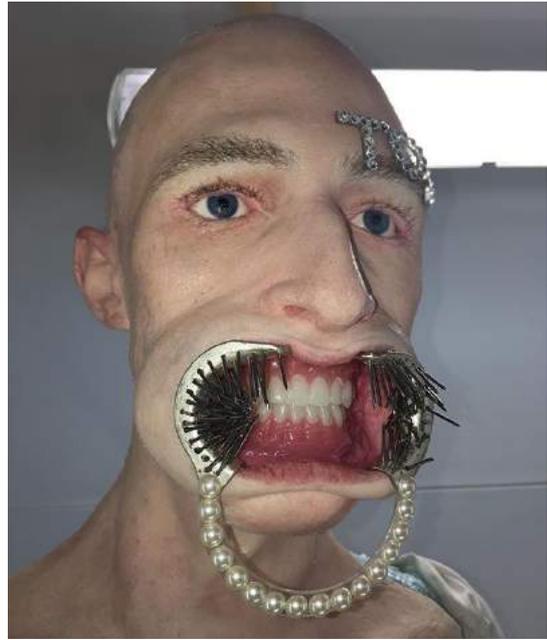


Portada Lady Gaga, *Vogue Hommes Japan* (2011).

---

<sup>8</sup> Nacido en 1964 en Erlangen (Alemania), es un famoso fotógrafo de moda.

<sup>9</sup> Nacido en Nueva York (EEUU) en 1954, es un fotógrafo de moda estadounidense que se ha destacado por su trabajo en la revista *Vogue* —ediciones italiana y estadounidense— y por las fotografías de Madonna publicadas en el libro del año 1992, *Sex*.



*Barneys New York en asociación al diseñador Shayne Oliver y su marca Hood By Air, vidriera (2014).*

Las dos imágenes expuestas conviven en la categoría abordada junto a los fenómenos mencionados. Se trata de situaciones que provocan las nociones de belleza incluso en términos de consumo y en términos de aquello que la Moda desea exhibir a través de determinados formatos

### **Cuerpo-Prenda**

En “Cuerpo Prenda” revisamos obras de artistas y diseñadores que operan específicamente sobre la ambigüedad cuerpo-prenda reflexionando desde la piel y la silueta en relación al vestir. Nos interesa sus obras en cuanto trascienden la dicotomía cuerpo/prenda, problematizando los lugares en los cuales ambos parecen confundirse y transitan una ambigüedad productiva. Así, encontraremos diseños de indumentaria con morfologías y desarrollo de materialidades que evocan, reproducen o aplican pieles y partes del cuerpo, como desfiguraciones o composiciones que desterritorializan la organicidad propia de los cuerpos. Nos interesa esta dimensión porque de algún modo se sitúa a medio camino entre el “cuerpo-crítico” y el “cuerpo-espectáculo”, recuperando la borradura que algunos artistas habían establecido críticamente entre el cuerpo y su vestimenta, pero a su vez generando eco de las modificaciones en las nuevas exhibiciones espectaculares que muestran constantemente la desdicotomización entre el cuerpo y la prenda, cuestión que se manifiesta ejemplarmente

expresada en las intervenciones quirúrgicas expuestas en programas de televisión como nueva forma de vivir el cuerpo así como las campañas publicitarias que buscan situar una marca de Moda por medio de la provocación.

Entre los diseños y obras más interesantes, podemos encontrar los de Erwin Wurm, Rei Kawakubo, Goulet, Margi Geerlinks, Durbano, Human Leather, Nicola Constantino, Jessica Harrison y Lin Yung Cheng entre muchos otros.<sup>10</sup>



*Goulet*



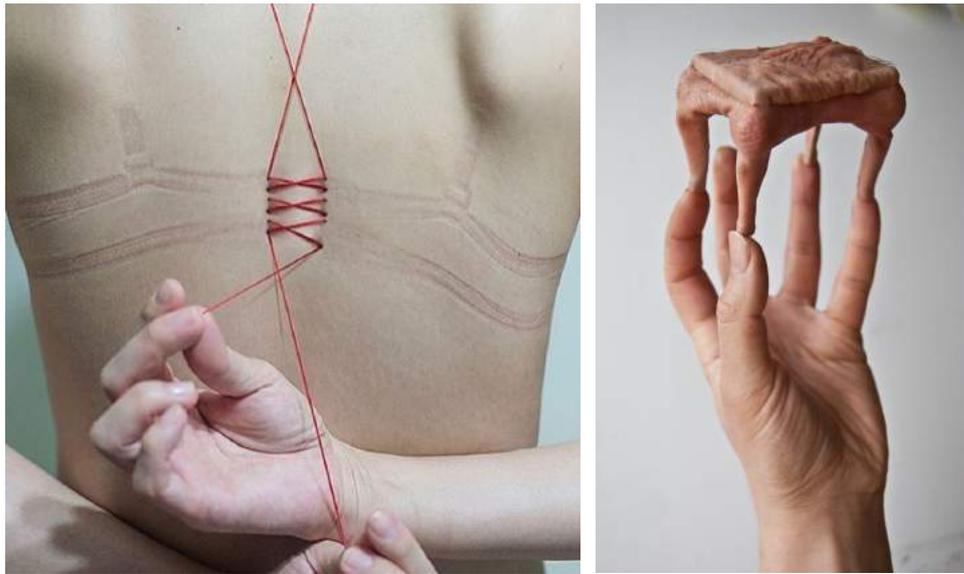
*Leora Faber*

---

<sup>10</sup> La diversidad de artistas y diseñadores mencionados pretende dar cuenta de un fenómeno contemporáneo que manifiesta similares preocupaciones entre ellos, quizás por compartir inquietudes latentes sobre la nueva codificación de los cuerpos en sus vínculos con la ciencia, la medicina y la tecnología.



Lee Suzane, biocouture



Lin Yung Hen, 3cm

Jessica Harrison

Como es evidente, las categorías del corpus son eminentemente tentativas y tienen por objetivo pensar la Moda desde su fluidez y, por supuesto, comprendiendo la misma más allá del ámbito del vestir. Las imágenes referenciadas pretenden actuar como citas visuales, como condensaciones iniciales que deben explicitar un registro que trasciende lo verbal y que implica un compromiso con el lector a fin de acercar la comprensión y poder gestar un despliegue reflexivo. Tales imágenes funcionan en su solidaridad contextual y no ameritan en

esta instancia una focalización individual sino que nos interesa dimensionar su convivencia y profusión. Se producen entonces agrupaciones de heterogeneidades que no pueden constituir afirmaciones en términos de abordajes similares, sino que simplemente pretenden ser pensadas en cómo influyen en la Moda y en cómo son o no Moda, en la medida en que constituyen este arcaico presente. Sabemos que la Moda como tal se establece en la propia noción de contemporaneidad, en un arrebató temporal que trasciende la cronología y permite construir un presente como actualización de un futuro capaz de discontinuar algunos pasados. La Moda, como afirma Agamben en un breve texto titulado “¿Qué es lo contemporáneo?” (2011), introduce en el tiempo una peculiar discontinuidad que lo fragmenta según su actualidad e inactualidad, según su estar o no estar *a la Moda*.

Ahora bien, es menester resaltar que la Moda resulta *inasible* a toda cronología porque su condición deíctica de aquí y especialmente “ahora” no resiste la aprehensión, como resulta inasible al desear aprehenderla solo desde fenómenos afines al vestir. La Moda, en este sentido, exige la *réplica* del modelo como condición de existencia para aparecer y desaparecer en la dinámica social. Por ello, *la Moda es Moda solo en su expansión y contaminación*.

La diversidad de fenómenos que componen el corpus responde, por lo tanto, a nuestra concepción de la Moda por la cual ésta no puede ser pensada sin el arte, los medios, el espectáculo y la vida urbana. Nos interesa investigarla en su fluidez y en su naturaleza inescindible del consumo. En otras palabras, *nos interesa interceptarla, como si pudiéramos capturarla en el propio cuerpo del delito*. Tal vez en ese rapto podamos comprender, o por lo menos acercar, su *modus operandi*. Si la tesis sostiene que la Moda ha redefinido su concepción, su acceso a lo sensible y su politicidad al tomar al cuerpo como objeto de diseño, y si desde tal idea nos hemos formulado la siguiente interrogación: ¿cómo, desde qué estrategias, operaciones y con qué incidencias la Moda ha ampliado su campo de incumbencia al tomar el cuerpo como objeto de diseño?, ahora podemos afirmar que en la pregunta se abren dos situaciones: a) la Moda tiene un nuevo objeto (tenía otro antes): el cuerpo, y b) al tener nuevo objeto, la Moda amplía su campo de incumbencia.

Desde tales consideraciones nos interesa poder detenernos en pensar cómo la Moda ha logrado tomar al cuerpo como objeto y qué alcances tendría tal situación, intuyendo que la Moda es un prisma sintomático desde, en y donde podemos pensar nuestra contemporaneidad. Adscribimos, en estas intuiciones, a concebir la Moda como factor de influencia en la conformación de identidades y subjetividades socio-individuales. El pasaje

del vestido al cuerpo como objeto de diseño, por lo tanto, expande la misma órbita de aquello que la Moda abarca, expansión que no solo transita desvíos disciplinares sino que se amplifica en el mercado llegando a nuevos usuarios y naturalizando nuevas articulaciones: moda y salud, casa y belleza, entre muchas otras.

Fue desde el objetivo de responder a la pregunta-problema que necesitamos redefinir la noción de Moda, y al redefinirla pudimos focalizarnos y establecer las estrategias que ella despliega al ampliar su campo de incumbencia. Enunciamos entonces las estrategias que entendemos han surgido en este cambio de objeto: a) concebir al cuerpo como error, b) consagrar al cuerpo como objeto de diseño privilegiado, c) desubjetivar el relato corporal, d) afectar la temporalidad, y e) cientifizar la frivolidad.

Enunciamos dichas estrategias desde un verbo infinitivo porque consideramos que ellas actúan como objetivos que en el desarrollo de las prácticas sociales se integran con las mismas. Dichas estrategias, como tales, son inescindibles de la Modernidad. Sin embargo, estimamos que la Moda las apropia, las reformula y se despliega a través de ellas constituyendo su naturaleza y su dinámica. Cada estrategia, por lo tanto, articula pasajes y gesta incidencias, habilitando nuevos interrogantes desde los cuales buscamos develar cómo la Moda ha tomado al cuerpo como objeto de diseño.

Los fenómenos del corpus interactúan con situaciones cotidianas ocasionadas post intervenciones de la desnudez, aportando nuevos registros de visibilidad que nos exigen nuevas pedagogías perceptivas. Las modificaciones del cuerpo logradas desde la alianza con la tecnología y la ciencia, tienen como uno de los objetivos primordiales cambiar la apariencia desde la transgresión temporal. Es decir, se trata de una práctica espacializada que interviene sobre el registro temporal del individuo. *No solo el cuerpo puede aparentar una edad distinta a la que tiene, sino que en un mismo cuerpo pueden aparecer distintas edades.* De este modo, la principal incidencia evidente es que cuando la Moda toma al cuerpo como objeto, cuando el vestido deja de ser piel renovable, varía nuestro acceso a lo sensible. En este sentido, es posible señalar que nuestro primer acceso a lo sensible modificado es la *desnudez*. Es en el tránsito de un nuevo concepto de Moda que la interacción de las estrategias mencionadas anclan sus pasajes. Poder determinar estos pasajes que la Moda ha arbitrado nos permite tener una consideración más profunda de todo el fenómeno intentando siempre comprenderlo en su propia fluidez. Establecemos entonces los siguientes pasajes esbozando una consideración general sobre cada uno para poder abordarlos luego específicamente.

## Estructura del trabajo

Decidimos estructurar nuestro trabajo en diez capítulos continuados donde exponemos de forma lateral, es decir, diagonalmente nuestra hipótesis sobre la mutación de la Moda, su definición y objeto. Es por ello que antes que avanzar de forma progresiva, los materiales y las reflexiones se van vinculando una y otra vez para poder determinar las estrategias, operaciones e incidencias que componen, y a su vez se desprenden, de tal mutación. Por ello, antes que avanzar o retroceder, de alguna forma los materiales (teóricos y empíricos) se coagulan en una incesante ida y vuelta que los atraviesa de modo permanente. Hemos preferido este modelo fluctuante antes que uno progresivo ya que consideramos que el mismo objeto, y su condición cambiante, así lo exigían.

Ello no significa deslindarnos de alguna forma de orden según el cual exponemos nuestras hipótesis en el seno de los materiales analizados. Así, en el Capítulo I, titulado polémicamente “La Moda de carne y hueso”, recuperamos los antecedentes principales en relación a los estudios sobre la Moda más tradicionales. Allí hemos podido reconocer que los mismos se han fijado en su historia y han construido a la misma desde la óptica del consumo y/o de la producción, siendo los más importantes aquellos que plantean las interconexiones entre producción y consumo. Desde tal perspectiva, como mostramos, los mismos todavía conciben a la Moda en relación pura y exclusivamente al vestir no cotidiano. En este sentido, el estudio de Entwistle (2002) percibió que la división entre Moda y vestir es tan problemática como la división consumo-producción. Por ello, consideró necesario un abordaje que contemple el modo en que la Moda determina el vestir y cómo éste interpreta la Moda, el lugar que ocupa la Moda en la cultura y el modo en que es interpretada por las personas en la experiencia cotidiana del vestir. Para ello señala cómo algunos sociólogos y/o antropólogos pensaron a la misma en relación al cuerpo. Allí, la autora propone el concepto de *prácticas corporales*, en línea con los planteos de Michel Foucault sobre el saber y el poder en relación al cuerpo, para pensar la Moda y su estudio. Sin embargo, como nos encargamos de señalar, la autora concibe que todavía hoy esa Moda, a pesar de ser una práctica corporal, es una operación en la cual el tiempo se viste con algo extraño de sí. Es decir, todavía concibe cierta exterioridad en dicha práctica entre el vestido y el cuerpo cuando, para nosotros, *hoy el cuerpo se ha convertido en el vestido*. Lo cual implica que los dispositivos de saber-poder en los que se teje la Moda deben ser revisados a fondo y más allá

de la industria del vestir, tanto en su faz productiva como de consumo. Para ello desarrollamos los análisis de Foucault junto a la lectura que de los mismos ha provisto Judith Butler.

En el Capítulo II, que denominamos “El cuerpo de la sospecha. La ‘política vital’ en la Moda”, retomamos nuestros análisis repensando el clásico texto de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (2003), y lo ponemos en relación a las reflexiones que, en continuidad con los análisis foucaulteanos en torno a la biopolítica, Niklas Rose emprende para definir la “política vital” (Rose, 2007) que rige la contemporaneidad haciendo que la medicina deje de ser un arte de la curación para pasar a ser un gobierno de la vida social. En este sentido, nos interesa mostrar que así como la reproductibilidad técnica incidió directamente en el cambio del concepto de arte —de obra de arte—, los avances científico-tecnológicos del presente nos llevan a asumir a la Moda como involucrada en una nueva gestión social, a través de la cual, y en una vinculación con lo banal, el concepto de Moda también se ha redefinido. Para ello, analizamos algunas obras de la artista multimedial Orlan y lo vinculamos a las reflexiones en torno a la política vital y la reproductibilidad técnica.

En el Capítulo III, subdivido en “De la piel a los órganos” y “Del ideal a la operación, de la fantasía a la realidad, de la promesa a la premonición”, nos detenemos, en un principio, en una breve arqueología de la piel en su relación al cuerpo para finalmente llegar a un análisis de *Körperwelten*, exhibición realizada por Gunther von Hagens, el inventor de la técnica de plastinación creada a finales de 1970 en la Universidad de Heidelberg, Alemania. Nos interesa señalar y desplegar ese primer momento en que, con la confluencia entre la ciencia, la medicina y la tecnología, el cuerpo se ha desdoblado, desollado, gestando un punto de indiferencia entre los órganos y la piel, indiferencia que al avanzar detectaremos se recupera en distintas manifestaciones de la Moda. Estimamos así que hoy la exhibición del cuerpo es concebida al exhibir su interioridad y ya no su piel. Proseguimos la línea de nuestro análisis deteniéndonos en los realitys anteriormente mencionados, sobre todo en *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*, para mostrar cómo el mismo saber-poder que llega hasta el interior más íntimo del cuerpo adquiere absoluta visibilidad y exhibición, incluso en las prácticas más aparentemente banales que puedan existir. En la segunda parte de dicho capítulo, retomamos un texto del filósofo italiano Giorgio Agamben titulado “Identidad sin persona”, y extremamos sus conclusiones para mostrar cómo la fantasía de ser otro ya es real al nivel del cuerpo y cómo la Moda puede adscribir y moldear estas consideraciones. Es decir, cómo la máscara, o el

enmascaramiento, es posible al nivel del propio cuerpo y no en su exterior, su envoltura. Se trataría entonces de una máscara-corporal que necesitamos, según la moral de nuestro tiempo, altamente religiosa, que no posee ya la posibilidad de renovación permanente. Estaríamos comprometidos a *renovar* al precio de una constante pérdida.

En el capítulo IV, “El cuerpo como error”, mostramos cómo bajo la apariencia ingenua de renovar el cuerpo se asume desde la Moda que el cuerpo mismo es un error, que solo con la constante intervención sobre el mismo será posible subsanarlo. Retomando las reflexiones de Fabián Ludueña Romandini (2010), intentamos mostrar cómo esa renovación constante abre una instancia en la cual antes que deshumanizar al cuerpo lo que se genera es una más sutil y refinada forma de humanismo que entendemos bajo el concepto de “antropotecnia”. Intentamos vincular estas paradójicas formas de un nuevo humanismo con los trabajos de varios diseñadores, así como de artistas que han manifestado dicha intervención en términos problemáticos y críticos. Hacemos un gran uso de imágenes para señalar y retroalimentar nuestras reflexiones y, finalmente, mostramos cómo una nueva corporalidad espectral empieza a asediar *a y desde* la Moda contemporánea.

El Capítulo V, “La omnipotencia del Diseño”, realizamos un pequeño rastreo histórico referido a los inicios de las intervenciones quirúrgicas sobre el cuerpo con fines estéticos. De este modo llegamos a comprender cómo la contemporaneidad ha concebido aquello que denominamos una *omnipotencia del diseño* donde se asume el cuerpo como error y como falta, asunción que ancla y habilita el desarrollo de prácticas sociales como las intervenciones quirúrgicas con fines estéticos, y cómo éstas son legitimadas por diferentes medios. En este sentido, nos interesa ponderar cómo estas prácticas son capaces de dialogar con fenómenos del arte, el diseño, la cultura de la innovación, la tecnología y la ciencia. Así, en un segundo momento, en el apartado “Moda paciente (vivir tiene su precio)”, recorreremos con intensidad los modos en que dicha omnipotencia se cristaliza en la producción editorial de *Vogue* llamada “Hecha a sí misma”, del fotógrafo Steven Meisel, en la que se presenta una serie, producción fotográfica donde una modelo accede a intervenciones de la naturaleza mencionada. Establecemos luego, un diálogo entre dicha producción y aquellos programas televisivos que han consagrado a la cirugía estética como una realidad y práctica casi inescindible de nuestra vida cotidiana.

En el Capítulo VI, “Imposible desnudez”, nos detenemos en una de las más importantes incidencias del cambio o mutación en la Moda: *la imposibilidad de la desnudez*. Recorreremos, así, una serie de exposiciones performáticas, deteniéndonos especialmente en las de Vanessa

Beecroft, junto a los comentarios que el filósofo Giorgio Agamben ha hecho al respecto, para mostrar cómo una vez que el cuerpo se ha asumido como vestido, como algo infinitamente intervenible y desechable, la desnudez en cuanto tal se vuelve imposible. Al mismo tiempo, retomando consideraciones filosóficas de alto vuelo ontológico, como las del filósofo Emanuele Coccia, reparamos en la relación metafísica entre desnudez y vestimenta para señalar cómo hoy se vuelve imposible su diferenciación. Cuestión que no solo destacamos en prácticas artísticas, sino también en la réplica y apropiación que algunos diseñadores han realizado creando líneas de indumentaria que abordan tales concepciones y que aparecen también en las publicaciones vinculadas a la Moda.

En el Capítulo VII, “De/subjetivación del cuerpo”, recuperamos las reflexiones deleuzianas en torno a la subjetivación en Foucault y buscamos repensarlas en línea a todo lo expuesto. Consideramos entonces, que antes que una subjetividad, la nueva Moda genera un cuerpo con el cual es imposible plegarse, es decir, *subjetivarse*. Un cuerpo en el que la diferencia, y posible pliegue, entre interior y exterior ha sido borrada. Retomamos, también, algunas consideraciones del pensador coreano Byung-Chun Han, y oscilamos entre prácticas artísticas, de diseño, así como las del espectáculo (fundamentalmente de *realitys*) donde apreciamos cómo el alisamiento de los cuerpos genera la imposibilidad de una subjetivación, dejando así al cuerpo como efecto de prácticas de poder-saber que no pueden ser plegadas.

En el Capítulo VIII, llamado “Decomposición, composición y extirpaciones del cuerpo”, analizamos cómo el cuerpo de la Moda actual ha perdido su tradicional unidad y se ha fragmentado al punto de volver consumibles algunas partes y no otras. Así, la *fragmentación del cuerpo* se nos presenta como una de las operaciones por medio de las cuales se lleva a cabo la estrategia de objetualizar la naturaleza del cuerpo, lo cual ayuda fundamentalmente a consolidar la *dinámica de la renovación* propia del sistema de la Moda. Nos introducimos entonces en un análisis del programa televisivo *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*, emitido por la señal *Infinito*, donde entendemos esta estrategia se despliega en su máxima expresión.

El Capítulo IX, “Ejercicios de inmortalidad”, propone un análisis, en continuidad a los sostenidos en los capítulos anteriores, en el cual se intenta mostrar cómo al tomar al cuerpo como objeto eternamente modificable, la Moda ya no busca un rejuvenecimiento o edad perdida, sino una trans-temporalización en la cual puede haber un cuerpo con diferentes edades o mejor, con ninguna. Comprendemos así cómo, en base a los análisis de Fabián Ludueña Romandini (2010), la Moda no deja de participar de una aspiración según la cual de lo que se trata es de eliminar la muerte. De allí que lo que entendemos es que las prácticas

corporales de la Moda contemporánea se proveen al universo del consumo como *ejercicios de inmortalidad*.

Finalmente, en el Capítulo X, titulado “Estratégicas imposibilidades”, habiendo recorrido las estrategias que la Moda arbitra tomando al cuerpo como objeto de diseño, y habiéndonos involucrado directamente con las nociones de ciencia y tecnología, comprendemos que este cambio de objeto ha sido posible en un contexto temporal específico en el cual la Vida encontró nuevas formas. Y de allí surgieron nuevas certezas que para la Moda fueron fundamentales, donde la ciencia, la belleza y la salud se mostraron como un nudo solidario que no puede ser desatado, desnudado en su sentido más etimológico. Sin embargo, como detectamos y desarrollamos, en este trayecto ha aparecido una moral en la cual se han fijado determinadas imposibilidades que revisitamos y enumeramos del siguiente modo: 1) la imposible desnudez, 2) la imposible invisibilidad social, 3) la imposible a-estetización, 4) el imposible envejecimiento, 5) la imposible indefinición anímica (la exigencia de disponer de un estado anímico placentero), 6) la imposible no elección.

Todos estos capítulos han buscado vincular materiales teóricos, empíricos y sus correspondencias, para mostrar fehacientemente y de la forma más límpida posible las estrategias, operaciones y consecuencias que se retroalimentan y, a su vez, dan como fruto una mutación en la Moda y de la Moda que tiene severas consecuencias para la época actual y el futuro. Es por ello que hemos considerado relevante, como ya hemos afirmado, movernos, fluctuar en medio de esas diagonales por las cuales, una y otra vez, los materiales se contaminan entre sí. Esperamos haber atravesado ciertas lateralidades de modo clarificador y entender cómo es que la *banalidad* inherente a la Moda se vuelve fundamental para los proyectos (bio)políticos de la actualidad.

## CAPÍTULO I. La Moda de carne y hueso

Nací en un tiempo en que la mayoría de los hombres habían dejado de creer en la dicotomía cuerpo-mente por la misma razón que sus mayores habían creído en ella. Siendo así y dado que el espíritu humano tiende naturalmente a criticar porque siente y no porque piensa, la mayoría de esos jóvenes comprendieron también que habíamos superado el tajo biología-cultura, habíamos ya superado la posibilidad de pensar al cuerpo como totalidad y como objeto separado del sujeto. Pertenezco sin embargo a esa especie de mujeres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen y no ven solo la multitud de la que forman parte sino los inmensos espacios que hay a sus pequeños costados. Por eso ni dejé de inquietarme, ni abandoné la idea del cuerpo en su dicotomía original tan ampliamente como ellos ni me entregué al reinado de las subjetividades plenas. Consideré que no tomar al cuerpo como un objeto aislado del sujeto me permitiría anclar las prácticas corporales como centro de análisis, concibiéndolas junto con sus discursos materializadores del cuerpo. De tal manera, no sabiendo creer en el cuerpo como objeto y no pudiendo comprender al sujeto sin la existencia y experiencia de un cuerpo, no pudiendo creer en la suma de sujetos descorporizados, me ubiqué como alguna otra gente marginal a esa distancia incierta de todo... me ubiqué en la Moda.

*Paráfrasis de gratitud a Fernando Pessoa.*

El inicio nos impone la necesidad de clarificar nuestros interrogantes y de habilitar aquellas preguntas que nos han permitido pensar la Moda contemporánea desde la metáfora “Moda de carne y hueso”. Nos encontramos así ante la exigencia de ubicarnos y de espacializar nuestra reflexión sobre la Moda. ¿Qué sucedió hasta ahora, hasta el presente, con los estudios e investigaciones sobre la Moda? ¿Qué noción de Moda abordaron y habilitaron las distintas investigaciones? ¿Cuál fue el lugar asignado al cuerpo en aquellas investigaciones sobre Moda?

Hablar de Moda exige superar el sentido coloquial mediático que pareciera consagrarla a la

exclusividad del vestir y, en algunas oportunidades, a conductas específicas relacionadas con la apariencia. Sin embargo, esta superación de la popularidad de un término que ya ha sufrido un proceso de liquidez y metabolización importante, no dista demasiado de lo planteado por distintos teóricos que revisan la noción en cuestión. La Moda, como sostiene una reconocida teórica, estructura la mayor parte de nuestra experiencia del vestir y “está pensada para el cuerpo: es creada, promocionada y llevada por el cuerpo.” (Entwistle, 2002: 6).<sup>11</sup> Comprender la Moda exige entender los distintos organismos que operan dentro de su propio sistema, es decir, implica ir desde la producción hasta la distribución y el consumo de la misma. La producción incluye no solo las etapas de realización de un producto (diseño, moldería, tizada, corte, confección, tintorería, procesos de acabado, pack y etiquetería), sino también el área de formación de quienes crean Moda: universidades, terciarios, talleres, entre muchos otros. La distribución, por su parte, incluye no solo la disponibilidad de los productos en diversidad de puntos de venta, el tránsito de la fábrica al local, sino también la promoción que realizan los intermediarios culturales como productoras de Moda, periodistas y figuras aún más jóvenes como los *cazadores* de tendencias, bloggers y/o instagramers, sin los cuales la Moda no podría avalar la última novedad.

De este modo, se puede afirmar que cuando hablamos de Moda nos referimos a “una serie de organizaciones interconectadas y con puntos de coincidencias implicadas en la producción y promoción del vestido, así como en las acciones de las personas al actuar sobre sus cuerpos cuando se visten” (Entwistle, 2002: 6). Sin embargo, tal concepción de Moda, que goza del mérito de lo complejo en el sentido de no haberse limitado a perspectivas que muchas veces parecen escindidas (producción-consumo), *refiere a una idea de la Moda referida exclusivamente a la sustancia del vestir*. Dicha concepción rige nuestra contemporaneidad no solo en el ámbito mediático sino también, frecuentemente, en el ámbito académico.

Por otra parte, Fine y Leopold (1993), en su explicación sobre la Moda, arguyen que ésta es un sujeto híbrido, por lo que su estudio requiere comprender la interrelación entre las formas de producción altamente fraccionadas y los igualmente diversos patrones de demanda. Según Leopold, este carácter híbrido ha provocado dos historizaciones de la misma con severas distancias entre sí. Por un lado, la del consumo que sigue la trayectoria de demanda de un

---

<sup>2</sup> El texto de Entwistle resulta fundamental para comprender el estado de situación de las investigaciones realizadas sobre Moda. La autora indaga el lugar adjudicado al cuerpo en las mismas y ofrece un resumen valioso sobre la literatura existente referida a la Moda y el vestir. En el trayecto de revisión afirma que “el estudio sobre la moda tiene que analizar el modo en que las fuerzas sociales que delimitan la vestimenta — como el sistema de la moda, la ubicación social, la clase, los ingresos, el género, la etnia, la religión y la ocupación— estructuran la ropa que llevamos a diario. Es decir, se aboga por un estudio de la moda y el vestir que analice cómo se relacionan ambos.” (Entwistle, 2008: 76)

producto y la vincula a los desarrollos sociales contemplando características psicológicas del individuo. En este caso, se trata de estudios que no solo refieren a la demanda del consumidor sino muchas veces a los deseos “irracionales” de las mujeres. De este modo, la Moda que es abordada como industria, que articula el proceso producción-consumo es investida como algo propio de la naturaleza femenina, que conlleva ciertas concepciones que responderían a cierta irracionalidad, instantaneidad, intuición y debilidad ante las apariencias. Por su parte, el segundo tipo de estudios se refiere a la perspectiva de la producción, ya que aborda la historia industrial y la del suministro escindiendo el aspecto cultural y social del mismo, profundizando así en saberes relativos a la optimización de la producción, a la materia prima y a los procesos específicos que la misma conlleva.

En este sentido, la historia de la producción textil no ha contribuido mucho a la comprensión del sistema de la Moda tal vez por asumir una objetividad no inclusiva de su naturaleza. Además, estas obras no poseen integración ni interconexión entre las mismas, por lo que se convierten en informes sobre técnicas de producción antes que una verdadera historia de la moda. Fine y Leopold señalan, en esta línea, la necesidad de la especificidad histórica en el análisis del sistema de la Moda. No hay un solo sistema, sino varios que producen prendas para distintos mercados y es necesario abordar las distintas prácticas a fin de unir el abismo que media entre la producción y el consumo. La sociología, los estudios culturales y la psicología se han inclinado por la perspectiva del consumo mientras que la teoría económica, el marketing y la historia industrial por examinar el desarrollo de la producción, como si cada disciplina pudiera seleccionar un aspecto, privilegiar un perfil de un *corpus* que pareciera demasiado complejo como para extirparle componentes. Las obras dedicadas al análisis del consumo han crecido exponencialmente desde la década de 1980 en comparación con la bibliografía sobre la producción, la cual además exige un carácter local en relación a economías regionales y una actualización relativa a los procesos productivos y a la tecnología de cada lugar. Una visión sociológica de la Moda debiera reconocer, por lo tanto, las interconexiones entre producción y consumo, teniendo en cuenta la relación entre las diferentes agencias, instituciones, personas y prácticas que la componen.

Otra arruga que pareciera impedir ver el rostro de la Moda es la escisión existente entre los estudios sobre la Moda como “sistema”, “idea” o “estética” y los estudios sobre el vestir cotidiano denominado “indumentaria”. Por un lado, como mencionamos al inicio, el concepto Moda ha sufrido una distorsión respecto de su clásica reducción al vestir, así es posible detectar cómo distintos autores aíslan erróneamente el vestir cotidiano de la idea de Moda

asimilada a estereotipos, modelos e ideales estéticos. Por el contrario, consideramos necesario conectar la Moda con la indumentaria cotidiana ya que resulta un determinante importante en el vestir diario.

Sin embargo, en muchas obras la Moda suele estudiarse como un fenómeno abstracto con análisis teóricos para explicitar sus misteriosos movimientos. También es cierto que algunos estudios sobre el vestir realizados principalmente por antropólogos suelen disponer de un criterio empírico: examinan la ropa cotidiana en comunidades específicas, estudian el vestir según las prendas características, las tipologías de cada momento histórico. Al mismo tiempo, los aportes de la psicología sobre la Moda suelen referir a características individuales y no sociales. De alguna manera, las propuestas académicas han reflejado la tensión entre la idea de Moda y la indumentaria concreta ya que hasta principios de los 80 existía formación terciaria denominada Diseño de Moda donde se incluía la alta costura y los conocimientos vinculados al proceso productivo, sin embargo, a partir de la existencia de carreras universitarias se comenzó a hablar de Diseño de Indumentaria o Diseño de Indumentaria y Textil. Tal situación que podría parecer ajena a nuestra preocupación no lo es ya que eludir el término Moda respondió a una concepción determinada. Moda implica una aceptación y metabolización por parte del mercado, ella garantiza que el vestir ha ingresado al sistema de consumo generando deseo de imitación. En cambio, la formación en diseño de indumentaria tiene por objeto de estudio el vestir más allá de la factibilidad o no que éste tuviera de ser incorporado por el mercado. En este sentido, Entwistle percibió que la división entre Moda y vestir es tan problemática como la división consumo-producción. Por ello, se consideró necesario un abordaje que contemple el modo en que la Moda determina el vestir y cómo éste interpreta la Moda, el lugar que ocupa la Moda en la cultura y el modo en que es interpretada por las personas en la experiencia cotidiana del vestir. Para ello se hizo necesario acudir al concepto de *prácticas corporales*.

Es que el concepto de práctica corporal contextualizada permitió disminuir la distancia o la escisión entre Moda y vestir:

La Moda expresa al cuerpo —sostiene Entwistle— creando discursos sobre el mismo que se traducen en prendas, mediante las prácticas corporales de vestir que realizan las personas, la Moda se materializa así en la vida cotidiana. Esta situación del cuerpo en el centro del análisis de la Moda-vestir nos permite analizar prácticas y estrategias desde el micro nivel de la experiencia individual hasta el macro nivel de la industria de la Moda. La Moda es un determinante estructural sobre el vestir, así el cuerpo asume el

lugar de vínculo fundante entre ambos. Hasta el presente, los distintos teóricos han pensado y escrito sobre Moda de distintos modos a los cuales intentamos atravesar desde una mirada global. (Entwistle, 2002: 17)

En general, según la autora, los teóricos sociales han ignorado el cuerpo cuando han analizado la Moda-vestir. Algunas excepciones, como Wilson (1985), investigan el modo en que la Moda actúa sobre el cuerpo, pero no podría afirmarse que se tiene en consideración la forma específica en que se manifiesta la Moda. De alguna forma, algo similar ha sucedido también entre los discursos referidos al cuerpo y a la corporeidad. Incluso la literatura sobre el mismo lo aborda especialmente en su dimensión discursivo-textual y no en el cuerpo vivo ni experimental que se manifiesta en el vestir. Tales consideraciones han sido recogidas por Entwistle y la presente investigación confirma el estado de situación general respecto del abordaje de la Moda que la autora propone, aunque aquí nos interese comenzar por evaluar la necesidad de redefinir la noción de Moda.

En efecto, proponer un estudio sobre la Moda y el vestir como práctica corporal contextualizada apunta a un certero análisis sociológico. Los teóricos que toman al cuerpo como algo que pertenece a la cultura y no como una entidad netamente biológica pueden ser considerados constructivistas sociales. Tal consideración enfrenta el planteo de Chris Scilling, quien considera al cuerpo como una base biológica pre-social sobre la cual se fundan las superestructuras del yo y la sociedad. La ponderación del criterio naturalista resulta atractiva y, de hecho, la biología no se encuentra excluida de la cultura sino que es parte de ella. La idea de que la biología no pertenece a la cultura fue durante años asumida por los teóricos sociales y es una de las razones por las cuales entendemos que descuidaron al cuerpo como objeto de estudio.

Turner (1989), por su parte, brinda dos razones para justificar el descuido académico del cuerpo. En primer lugar, considera que la sociología heredó el dualismo cartesiano por el cual se daba prioridad a la mente y a sus propiedades de conciencia y de razón. Asimismo, la preocupación de la sociología en las sociedades modernas por la historicidad y el orden social, a diferencia de las preocupaciones ontológicas, generaron un descuido del cuerpo. Turner afirma que la sociología, en lugar de ocuparse de la pareja naturaleza-cultura, se ha ocupado del vínculo yo-sociedad o de la relación agencia-estructura. La otra razón para el olvido del cuerpo es que en muchas ocasiones se lo trató como un fenómeno natural no social y, por consiguiente, como un objeto ilegítimo para la investigación sociológica, situación sobre la cual se ha producido un cambio en estas últimas dos décadas. Sin embargo, cada vez

se reconoce más que el tiempo tiene una historia y esto influyó para concebir al cuerpo como objeto de la teoría social (Elías, 2008; Laquet y Gallagher, 1987; Sennet, 2010). Norbert Elias (2008) señala las formas en que nuestra comprensión y experiencias modernas sobre el cuerpo son históricamente específicas y surgen de procesos sociales y psicológicos que se remontan al siglo XVI, analizando así el control social de las emociones. En las cortes medievales, el cuerpo era el portador de la condición social, tema que investigará en la cultura contemporánea Pierre Bourdieu (1986) en su explicación sobre el capital cultural y el habitus. En convivencia con las historias sobre el cuerpo, la antropología ha influido en las indagaciones sobre la legitimidad del cuerpo como objeto de estudio social. Podemos decir con cierto esfuerzo de síntesis que la antropología se ocupaba de cuestiones ontológicas y de la consagrada dicotomía naturaleza-cultura. Esto la condujo a considerar el modo en que el cuerpo como objeto de la naturaleza es y ha sido mediado históricamente por la cultura. Para el antropólogo Marcel Mauss (1973), la cultura da forma al cuerpo y describe así lo que él denomina las “técnicas del cuerpo” que son el modo en que de sociedad en sociedad los seres humanos “saben” cómo usar sus cuerpos. Estas técnicas corporales son un medio importante para la sociabilización de los individuos en la cultura, pues el cuerpo es el medio por el cual un individuo llega a conocer una cultura y a vivir en ella. Según Mauss, el modo en que los hombres y mujeres llegan a usar sus cuerpos es diferente, ya que las técnicas corporales tienen un género determinado. Mujeres y hombres aprenderían, así, a hablar, saltar, caminar, nadar, de forma diferente. Si bien el autor no se refiere específicamente al vestir, o lo hace de modo muy tangencial, sí menciona que las mujeres aprenden a caminar con tacones, situación vinculada directamente a la Moda y tal vez al interés de algunos hombres por adquirir ciertas habilidades.

Douglas (1979), por su parte, también reconoce el cuerpo como un objeto moldeado por fuerzas sociales, de modo sugiere que existen dos: el social y el físico. El cuerpo es un medio de expresión altamente restringido puesto que está muy mediatizado por la cultura. El análisis de la autora sobre la risa, sobre el pelo rastafari o el pelo lacio ilustra la relación entre cuerpo y contexto. Resulta evidente que este análisis puede extenderse a la indumentaria, a los complementos y que habilita pensar cierta amplitud de la noción de Moda que trasciende al vestir. Si bien aún guarda vínculo estrecho con la apariencia, varios autores afirman que la indumentaria en la vida cotidiana es el resultado de las presiones sociales y la imagen del cuerpo vestido puede ser un símbolo de contexto. Mientras la antropología sugiere que el cuerpo ha sido moldeado por la cultura, Turner dice que los trabajos de Michel Foucault

(1996, 1999, 2000, 2003, 2006b) son los que han demostrado la importancia del cuerpo en la teoría social contribuyendo a la aparición de la sociología del cuerpo. Resulta para nosotros una exigencia vital aprehender el aporte de Foucault a nuestro objeto más allá del sintético comentario que esbozamos en el presente capítulo sobre su perspectiva. La historia de la modernidad llevada a cabo por Foucault coloca al cuerpo humano en el punto nodal de atención al considerar el modo en que las disciplinas emergentes de la modernidad estaban principalmente focalizadas en la actuación de los cuerpos individuales y de las poblaciones constituidas por los mismos. La explicación del cuerpo moldeado por la cultura nunca ha sido específicamente aplicada o trasladada al vestir y sus indagaciones, pero su desarrollo es sustancial para comprender la Moda y el vestir como ejes de los discursos sobre el cuerpo y para pensar a la Moda como uno de estos discursos. Como afirma Entwistle, “la explicación de Foucault sobre la modernidad se centra en el modo en que el poder y el conocimiento son interdependientes: no hay poder sin conocimiento ni conocimiento que no esté implicado en el ejercicio de poder” (2002: 23). Además, lo planteado nos invita a pensar hoy la Moda como saber y poder. Según Foucault, el cuerpo es el objeto que utiliza el saber-poder moderno y al que inviste de poder, puesto *“que nada es más material, físico y corpóreo que el ejercicio de poder”*. Las ideas de Foucault sobre las relaciones entre poder y saber están implícitas en su noción de discurso. Los discursos son regímenes de saber que dictan las condiciones de posibilidad para pensar y hablar en cualquier momento (Foucault, 1992). Los mismos tienen implicancias en el modo de actuar de las personas puesto que no son meramente textuales, ya que solo pueden ponerse en práctica en el micro nivel del cuerpo.

Ya Turner había comprendido que los cuerpos individuales son manipulados por el desarrollo de regímenes específicos, como la dieta y el ejercicio, que hacen que el individuo se responsabilice por su propia salud y de “estar en forma”. De este modo, empleando el famoso término acuñado por Michel Foucault, se puede ver a través de dichas prácticas cómo los cuerpos son controlados y coordinados a un nivel poblacional por medio de una “biopolítica”, la cual se define por “la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida” (Foucault, 2003: 169). El modo en que se consigue el control bajo las figuras de vigilancia o panoptismo es el modo a través del cual se relacionan los aspectos mencionados. Los nuevos discursos sobre la criminalidad desde fines del siglo XVIII en adelante gestaron nuevas formas de tratamiento de los “criminales”. Foucault percibió a la sociedad moderna como una sociedad disciplinaria, cuya meta principal es la normalización de los cuerpos y la conducta a través de determinadas disciplinas. Desde nuestra perspectiva, es posible considerar que la

Moda se filtra en tal normativización no para singularizar sino para homogeneizar. La disciplina no será ya impuesta sobre el cuerpo de carne y hueso a través de la tortura o el castigo físico, sino que actúa mediante el establecimiento de un cuerpo vigilado por la mente que advierte a los individuos sobre el control de su propia conducta. Sin embargo, luego del giro biopolítico que habría surgido después de las sociedades disciplinarias, hoy en día también podríamos situar a la Moda como un registro de visibilidad y un modo de aparecer en el mundo. Quizás a medio camino entre el panoptismo estudiado por Foucault en *Vigilar y Castigar* y la biopolítica desarrollada en el volumen 1 de la *Historia de la sexualidad*, y algunos seminarios dictados a mediados de los años setenta por el autor, la Moda contemporánea ha logrado combinar de forma radical una gran flexibilidad en el control de los cuerpos con un sistema verdaderamente disciplinante a la vez que promulga la novedad y la libertad como el valor supremo. En ello se calibra, quizás, la Moda misma.

Cabe recordar que para Foucault el poder en sí no existe, sino que se compone de un conjunto de relaciones de fuerzas que no son propiedad de nadie en particular como tampoco de un grupo de individuos ya que surge y proviene de todas partes y de cualquier persona. Sin embargo, donde haya poder, habrá también resistencia al mismo. Es que a medida que el poder se inculca en los cuerpos, se vierte sobre ellos al modo de “inversiones”, surgen reivindicaciones afirmativas como respuestas del propio cuerpo, como resistencias al poder: las de la salud contra el sistema económico, las del placer contra las normas morales de la sexualidad y otras sobre las cuales volveremos a lo largo de este trabajo. En este sentido, una vez que el poder ha invertido en el cuerpo, ha habilitado un contraataque del mismo. Es desde esta premisa, que correlaciona poder y libertad (o resistencia), desde donde podremos pensar qué ha sucedido con el cuerpo en estas últimas dos décadas. El cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas está sujeto a fuerzas sociales distintas a las de comunidades tradicionales, donde el mismo guardaba relación directa con la vida ritual. Ahora el cuerpo pasa a primer plano y es absolutamente singular. En este sentido, según Shilling (1993) y Giddens (1995), nuestros cuerpos son considerados coberturas del yo que se concibe como único y singular.

Por otra parte, Mike Featherstone (1991) investiga el modo en que se experimenta el cuerpo en la cultura de consumo contemporánea. Según el autor, desde principios del siglo XX hemos asistido a un aumento significativo en los regímenes de autocuidado del cuerpo. Éste se ha convertido en el foco de un trabajo cada vez mayor y hay una tendencia a ver al cuerpo como parte del propio yo que está en revisión constante. Desde tal perspectiva, *emerge la*

*noción de que nuestros cuerpos están inacabados y, por lo tanto, susceptibles al cambio.* Los manuales de ejercicio prometen la transformación de nuestros glúteos, estómagos y pómulos. Ya no nos conformamos, alegramos o decepcionamos con ver el cuerpo como algo completo, sino que somos movilizados activamente para cambiar su forma, alterar su peso, silueta y materialidad. *El cuerpo es nuestro objeto de cambio, de transformación constante, nuestra exhibición ineludible.*

En esta línea, el cuidado del cuerpo no hace solo referencia a la salud sino a “sentirse bien”, a configurar una fase del proyecto del yo. Cada vez más nuestra satisfacción y realización personal están vinculadas al modo en que nuestros cuerpos se integran a la normativa contemporánea de salud y belleza<sup>12</sup>. El vestir complementa y acompaña de distintos modos esta situación. Según Entwistle, libros como “Vestir para triunfar” (*Dress for success*, 1980) y los servicios de asesoramiento de imagen “Color Me Beautiful”<sup>13</sup>, como tantos formatos posteriores que abordaremos en las páginas siguientes, fomentaron la visión de que podemos transformarnos según nuestra forma de vestir. Sin embargo, esta visión, como mostraremos a lo largo del presente desarrollo, pareciera haber resultado insuficiente ya que, según nuestra hipótesis, *habríamos traspasado la instancia de renovar el vestir para renovar el propio cuerpo al punto de asumirlo con la transitoriedad del vestir.* Y en ello crece una nueva formulación de la Moda. El aumento de productos asociados con las dietas, el fitness y la salud, no solo demuestran la creciente importancia que tiene nuestro aspecto sino la que se le concede a la conservación y renovación del cuerpo, incluso en situaciones en las cuales el cuerpo resulta afectado por condiciones “naturales” (por ejemplo, el posparto).

Si bien con el paso de los siglos, en todas las tradiciones se han recomendado distintas disciplinas corporales, como por ejemplo el cristianismo que se ocupó de disciplinar al cuerpo mediante dietas, ayuno, sacrificios a fin de modificar la carne como una defensa contra el placer, en la contemporaneidad las técnicas propiciadas al cuerpo se enuncian y legitiman para aumentar el placer. El ascetismo ha sido sustituido por el hedonismo, afirma Feathersthone. Las disciplinas del cuerpo y el placer ya no están enfrentadas, pues este último está puesto absolutamente en el cuerpo como objeto de consumo de sí mismo. En este sentido, habría una exigencia social de encontrar a nuestro cuerpo “placentero” sobre cualquier otra experiencia del mismo. Por supuesto, nosotros consideramos que la exigencia del placer no se concreta y que solo genera incertidumbre e impotencias propias de nuestro

---

<sup>12</sup> “Salud” y “belleza” son dos términos que podrían reformularse en uno que los integre, pues todo indica que la sociedad contemporánea los ha fusionado, amalgamado en sus implicancias.

<sup>13</sup> Ver [www.colourmebeautiful.co.uk](http://www.colourmebeautiful.co.uk)

tiempo.

Así como hemos esbozado cierta visión global sobre la noción de Moda al pensar el vestir, nos resulta imprescindible revisar qué ha sucedido con la noción de cuerpo a los fines de lograr pensar con precisión la articulación entre Moda y cuerpo. De esta manera, podemos señalar que pese al interés de tomar al cuerpo como objeto de estudio en sí mismo, muchos estudios no han hecho más que reproducir las dicotomías existentes, más o menos latentes (cuerpo/razón, sujeto/objeto, naturaleza/cultura). Cabe señalar que la dicotomía cuerpo/razón forma parte de los supuestos más arraigados en las ciencias humanas de Occidente y se ha erigido tomando una postura dicotómica que concibe a los fenómenos mentales y físicos como fenómenos de naturaleza diferenciada, postura que ha sido llamada “cartesiana” y que se caracteriza, dicho rápidamente, por separar el cuerpo de la razón. Nos interesa conocer al cuerpo en su complejidad y multidimensionalidad, asumiendo el compromiso inevitable de desestabilizar la dicotomía cuerpo/mente y develarlas, así como a otras dicotomías estructurantes del saber-poder occidental, como producto de relaciones de poder específicas. En esta línea, nos interesa repensar al cuerpo en aquello que Muñiz<sup>14</sup> denomina “en interacción y en constelación” (2010: 20).

Ya no se trata del cuerpo como objeto a conocer y del sujeto racional como ente cognoscente. En este sentido, si trastocamos la relación dicotómica cuerpo-mente, debemos reconsiderar al cuerpo no como objeto de estudio escindible del sujeto sino desplazar el análisis hacia las representaciones corporales, o mejor, hacia las prácticas corporales, hacia los usos intencionales, colectivos e individuales del cuerpo, prácticas y disciplinas corporales que se superponen e intersectan con sus imágenes ofreciendo variaciones físicas de lo humano (peso, color de piel, órganos sexuales, color de cabello, ojos, estatura, entre muchos otros). De ahí que *las prácticas corporales*, en tanto usos y disciplinas del cuerpo, se constituyan en el epicentro de nuestro estudio incluyendo los procesos de construcción y deconstrucción de las subjetividades y las identidades que las mismas conllevan. Las prácticas corporales interesan, en este sentido, en tanto discursos que participan de la performatividad y materialización de los cuerpos (Butler, 1990).<sup>15</sup> La Moda, por lo tanto, interviene hoy sobre esta materialización. Es por ello que consideramos necesario comprender cómo el cuerpo ha

---

<sup>14</sup> Elsa Muñiz promueve la posibilidad de desestabilizar la dicotomía cuerpo/mente para desarmar las otras dicotomías engarzadas a ésta. En su investigación propone devolver al sujeto su sentido de completud de “humanidad encarnada”.

<sup>15</sup> Judith Butler explicita que la diferencia entre cuerpo femenino y cuerpo masculino es absolutamente arbitraria, considera que se trata de un artefacto de un orden social específico dominado por la heteronormatividad. Por lo tanto, el sexo y el género son construcciones culturales.

sido visto desde algunas propuestas clásicas.

Inicialmente, se puede situar como un importante hito con el interés que despertó el cuerpo humano en el Renacimiento, en particular entre artistas y anatomistas. En 1934, por su parte, Mauss (1973) propuso una noción de técnicas corporales para referir a los gestos codificados que una sociedad gesta para obtener una eficacia práctica o simbólica y a los modos en que los hombres saben servirse de sus cuerpos. El cuerpo, en esta perspectiva, es el primer y más natural instrumento del hombre modelado de acuerdo a un contexto cultural, cuya característica central es que produce prácticas eficaces. Es decir, el antropólogo denomina “técnica” a un acto *eficaz* que no difiere del acto mágico, tradicional o simbólico. Mauss establece, así, una categorización para poder estudiar al hombre. Refiere a técnicas de nacimiento y obstetricia, técnicas de infancia, técnicas de adolescencia, técnicas de edad adulta, técnicas de los cuidados del cuerpo, técnicas de reproducción, técnicas de lo anormal. De este modo nos encontramos con “montajes físico-psico-sociológicos de una serie de actos cotidianos” (1973: 76). Mauss se interesa por la importancia que tiene la vida en común y el contacto humano para el establecimiento de los usos del cuerpo en determinada sociedad. Sin embargo, lo que más nos interesa es que se refiere a las técnicas corporales como *los mecanismos a través de los cuales se definen los usos corporales del cuerpo y permiten reconocer su carácter tanto biológico como sociológico*. En 1950, Levi-Strauss señala el aporte de Mauss y la necesidad de elaborar “archivos internacionales de técnicas corporales” que recogieran el repertorio físico de los grupos humanos (1971: 18). En este sentido, para dichos antropólogos, las técnicas corporales se establecen siempre en relaciones sociales que tienen un carácter relacional. Así también, Le Breton (2008) afirma que los sentimientos y sensaciones que experimentamos no son espontáneos sino que están arraigados en normas sociales colectivas implícitas, organizados ritualmente y significan algo para los demás. Ellas se inscriben en el rostro, en los gestos, en las posturas, en los movimientos. La amistad, la rabia, el amor, sostiene el autor de *Antropología del cuerpo y modernidad*, no son realidades ni estados emotivos que puedan traspasarse indiferentemente de un grupo social a otro sino que implican estados del cuerpo. Así, retomando a Simmel (1999, 2002, 2005), Le Breton refiere a las “puestas del cuerpo en el mundo”. Habría en nuestra contemporaneidad una *puesta particular* del cuerpo en el mundo, del cuerpo en la Moda, de la Moda en la Vida. Y es por eso que su planteo nos interesa singularmente, pues la Moda es, a fin de cuentas, un *modo* particular de poner el cuerpo en el mundo.

Por otro lado, y siguiendo a Foucault, en la actualidad el cuerpo se concibe como un lugar

excepcional para reconocer la labor minuciosa del poder disciplinario y productivo que actúa sobre los cuerpos para producir subjetividades específicas. En este sentido, el cuerpo es el espacio donde las relaciones de saber-poder constituyen capilarmente a los sujetos. Es por ello que podemos afirmar que el sujeto no se constituye sino a partir de la inscripción del cuerpo en una red de relaciones de saber-poder, a través de una serie de discursos y prácticas, que son denominadas “tecnologías” (Foucault, 1996). Si bien Foucault ha abordado específicamente las tecnologías que definen la sexualidad de los sujetos, también son útiles para analizar las diversas prácticas e instituciones que componen el mundo de la Moda. Ahora bien, cabe recordar que para dicho autor, ese conjunto de discursos y prácticas conforman lo que él ha denominado “dispositivos”. Siguiendo a Giorgio Agamben, el dispositivo en el pensamiento foucaulteano puede ser resumido en tres puntos:

- a. El dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo lingüístico como lo no lingüístico: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre estos elementos.
- b. El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder.
- c. Como tal, resulta del cruce entre relaciones de poder y relaciones de saber.  
(Agamben, 2014: 8-9)<sup>16</sup>

Existe entonces, como señala también Muñiz, un consenso en concebir al cuerpo como un producto de la cultura, de técnicas, tecnologías y discursos que los constituyen. “Sigue siendo una duda existencial —afirma la autora— de nuestra cultura la relación del cuerpo con la naturaleza especialmente al tratar de comprendernos como sujetos indivisos completos y complejos” (2010: 55). De alguna forma, la búsqueda de la “verdad del cuerpo” es una inquietud crónica en la historia de Occidente, no necesariamente enunciada bajo esos términos, pero que plasma de alguna forma la insondable relación entre el cuerpo y su

---

<sup>16</sup> El concepto de dispositivo constituye un término fundamental tanto en el pensamiento de Foucault como en el de Agamben. Como recuerda este último, Foucault utiliza con frecuencia este término a partir de la primera mitad de los años setenta, vinculándolo a la noción de “gubernamentalidad” o al “gobierno de los hombres”. Si bien Foucault no termina de establecer jamás una definición específica, en 1977 se aproxima a ella: “Lo que trato de determinar con este término es un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos... una especie de formación que en un determinado momento histórico tuvo como función responder a una urgencia. El dispositivo tiene entonces una función esencialmente estratégica” (Foucault en Agamben, 2014: 7-8).

materialización concreta.

Adscribiendo al planteo de Muñiz, consideramos necesario concebir a las *prácticas corporales* como el eje de nuestro análisis, para lo cual es de suma importancia analítica, partiendo desde Foucault, entender la noción de *dispositivo* en un sentido *corporal*, justamente como “dispositivo corporal” donde, vía Butler, el mismo abre una red de relaciones que tienden a una “materialización de los cuerpos” y no solo a una mera “construcción cultural de los cuerpos”. Sabemos que en dicho proceso de materialización intervienen las relaciones sexuales, de género, de raza, etnia, edad, clase, a través de infinitos discursos, prácticas e instituciones. Es por esta razón, es decir, por la composición policroma del dispositivo corporal que hace a las prácticas corporales que su análisis nos permite, así, una comprensión del cuerpo y la corporalidad capaz de desestabilizar la clásica dicotomía cuerpo/mente. Recordemos que desde el análisis foucaultiano los discursos son conjuntos de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación, cuya función consiste en formar la subjetividad, ligando un sujeto a la verdad. En este sentido, tanto al disciplinar los cuerpos como al controlarlos, a pesar de sus diferencias, se ejerce sobre los sujetos un determinado haz de relaciones de poder que los va haciendo. Es por esta razón, que tanto los discursos como las prácticas son las tecnologías a considerar como objetos de análisis para entender esa conformación. Entendemos así, que la Moda arbitra dicho poder y actúa sobre los individuos a través de disciplinas y controles compuestas por discursos y prácticas concretas, conformando aquello que Foucault llamó el “biopoder”. Desde tal perspectiva, se trata de un poder ejercido que se ejerce sobre un cuerpo que es siempre colectivo —de allí que, según Foucault, el objeto específico sobre el que se aplica la biopolítica sea la población (Foucault, 2006b, 2007). La noción de prácticas sociales ha sido abordada y desarrollada por diversos enfoques tanto desde la filosofía y las humanidades como desde las ciencias sociales. Sin embargo, en especial nos interesa la aproximación de Wittgenstein (1988). Para él, las mismas deben entenderse en dos sentidos. El primero referido a los vínculos espacio-temporales de las acciones como relatos y el segundo referido a la secuencia de acciones concretas, a su realización. Los dichos y los hechos de una práctica se ligan a través de la comprensión práctica, la formulación explícita de reglas, es decir, de la comprensión de aquello que es común a dichas prácticas. Tales nociones y consideraciones nos ayudan a mirar y pensar *nuestro objeto*, a poder contextualizarlo. Al mismo tiempo, también Bordieu nos interesa en su aproximación, pues en él se delinea cierta dimensión histórica e individual donde la noción de práctica tiene que ver con algo que se ha adquirido pero se ha encarnado

de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes. Es en base a esta permanencia que el sociólogo mencionado ha podido definir su concepto de *habitus*.

El *habitus* —afirma— es un producto de condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos pero sometiéndola a una transformación: es una especie de máquina transformadora que hace que reproduzcamos las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente previsible (Bourdieu, 1990: 55)

Es fundamental para nuestra cartografía de la Moda aprehender la noción de práctica y trabajar sobre el vínculo de las prácticas corporales con la propia noción de Moda. Desde tal perspectiva, si concebimos a las prácticas corporales como sistemas dinámicos y sabiendo que no son independientes de la transformación del medio en que se desarrollan, podremos del mismo modo que lo hace Muñiz identificar en ellas la virtud sistémica de ser una *unidad compleja ambigua* cuya posibilidad de conocimiento demanda atravesar un universo transdisciplinario. Los modos de normativización de la existencia, los modos de disciplinamiento y control que otorgan legitimidad a esas normas, aparecen desde discursos transversales a la medicina, la religión, los medios masivos de comunicación, la educación y la Moda. Y es así como ejercen control, en los cuales producen siempre procesos de exclusión. Nuestro interés por el disciplinamiento corporal está en que a partir de él es posible pensar las *formas de control* que se han ejercido sobre los cuerpos desde el siglo XVII y más claramente en los siglos XIX y XX para poder así pensar nuestro siglo y nuestra contemporaneidad. Consideramos entonces relevante atender a la manera en que la modernidad se ha impuesto a los sujetos a través de una concepción dominante del cuerpo emanada del pensamiento cartesiano que lo asume como una máquina, como un instrumento de la razón, susceptible de ser reparado y refaccionado, lo cual nos permitirá reflexionar acerca de algunas prácticas corporales, tales como donación y tráfico de órganos, y a la vez verificar los cambios y permanencias de algunas de dichas prácticas disciplinarias en el presente siglo. Las prácticas de la bella sociabilidad (depilación, maquillaje, tratamientos faciales, cirugías estéticas, tratamientos odontológicos, etc), prácticas que abordan el rostro y el resto de la corporalidad, con su inevitable proceso de jerarquización, manifiestan a la vez estados de discriminación, violencia y/o exclusión. Ello se produce, sin embargo, en un contexto y en un tiempo en el cual pareciera haber un discurso predominante que valoriza la “singularidad” y el reconocimiento y aceptación del otro, contexto compuesto también por discursos que conllevan una revalorización de la memoria, de las historias y narrativas de

vida, haciendo énfasis en la dimensión subjetiva y la apertura hacia las cualidades del espacio biográfico. Nos interesa analizar, entonces, la concepción o concepciones del cuerpo que subyacen a las prácticas mencionadas y que tienen como macro objetivo la normalización de los sujetos bajo los cánones de la belleza, belleza que se constituye como ente regulador.

En la imposición de los modelos de belleza, catalogados y rubricados, se advierte una serie de tropos que parecen definir a las sociedades contemporáneas además de la emergencia de una violencia simbólica y real concomitante a los mismos. Si bien nos hemos referido a una idea de Moda que pareciera no ser suficiente o apta a nuestra mirada, también hemos recogido los aportes en relación a la fisonomía corporal contemporánea y a las prácticas de la belleza que se ejercen en los cuerpos. Nuestra mirada, por lo tanto, amplía la noción de Moda y encuentra que *en la relación Moda-cuerpo emerge la aparición y la réplica de un sistema adjudicado a una de las principales industrias de la Moda: el vestir*. Es decir, la dinámica de la renovación constante, de lo obsoleto que permite la novedad, de la negación que busca otra afirmación, de la temporalidad como estructura industrial propia del vestir, ha “secuestrado” como su objeto más íntimo ni más ni menos que al propio cuerpo. Aquí se encuentra la *torsión particular* que motiva nuestro interés a pensar que *cuando la Moda toma al cuerpo como su objeto, como objeto de diseño que puede ser renovado constantemente, lo que ha hecho es redefinir propia noción de Moda*. Es necesario, entonces, dejar de concebir al cuerpo como un ente dividido y entenderlo como un continuo entre biología y cultura. El cuerpo, en este preciso sentido, es un proceso de materialización inmerso en la performatividad que se evidencia en las prácticas corporales, cotidianas y ritualizadas que gestan cuerpo dóciles, maleables y/o controlables (Muñiz, 2008). Concebir al cuerpo en su complejidad implica comprenderlo en un sentido irreductible, asumiendo su recursividad y su naturaleza gestáltica. Abordar la relación Moda-cuerpo, por lo tanto, exige recorrer las focalizaciones más pregnantes referidas al cuerpo aunque éstas pudieran o no referir a la Moda en su sentido tradicional. Nos interesa el vínculo pero para comprender cómo la Moda avanza sobre un nuevo objeto, con lo cual es necesario aprehenderlo en su fluidez y determinar cómo cambia, con ello, la misma noción de Moda.

El feminismo de la nueva ola y sus principales investigadoras han permitido una comprensión de la construcción de identidades de género tomando al cuerpo como núcleo de la reflexión. En este sentido, desde la crítica feminista se ha evidenciado el proceso de naturalización del que ha sido objeto el cuerpo a partir de una concepción biologicista. De este modo, el cuerpo es entendido por las feministas como el espacio de materialización de

dos imperativos sociales: el género normativo y la heterosexualidad obligatoria. Por supuesto, el cuerpo, además de ser “portador” del vestir, puede funcionar como medio de subversión, como superficie de inscripción, como manifiesto, como obra. Desde esas prácticas dirigidas a una reapropiación por parte de los sujetos, entre las que podemos mencionar el aborto voluntario, ciertas cirugías cosméticas, la prostitución, las prácticas homosexuales, la reasignación de sexo, la desnudez pública como reclamo, los tatuajes, las flagelaciones, la utilización del cuerpo como receptáculo de mercancías, *el cuerpo trasciende el uso del vestir*. Sin embargo, resulta muy poco habitual que tales prácticas respondan al filtro de la Moda. No todas las instancias en las cuales el cuerpo aparece interviniendo su apariencia refieren a fenómenos de Moda. Los fenómenos en los cuales se interviene la apariencia corporal parecieran configurar otro rasgo identitario de nuestra época: la insatisfacción corporal, la percepción de que la biología ya no tiene por qué determinar nuestro destino se ha afianzado. En este sentido, la Moda enseña hoy que allí donde existe un problema corporal es factible hallar una *solución* técnica-corporal.

Al inicio de *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social*, Turner afirmaba “tienen cuerpos y son cuerpos” en relación a un hecho evidente en los seres humanos. Es decir, el cuerpo constituye el entorno del yo y, sin embargo, es inseparable del yo. Podemos afirmar, como se lo han hecho notar otros autores, que omite mencionar que *los cuerpos humanos son cuerpos vestidos*. El mundo social es el mundo de los cuerpos socialmente vestidos. Si bien la idea del vestir excede a la portación de prenda y refiere a todo proceso de embellecimiento del cuerpo como superficie, es necesario pensar qué lugar ocupa hoy el vestir y si no estaremos frente al hartazgo del objeto conocido —el vestido— frente al cual *ya no se tratará de renovar el vestido como de renovar el propio cuerpo*. Comprendemos entonces que hoy *nuestro cuerpo puede ser vestido*, en la doble valencia del término “vestido”, como adjetivo y como sustantivo.

Una vez recorrido el estado de la situación que nos ha permitido ubicarnos en relación al concepto vigente de Moda y a la convencionalizada relación Moda-cuerpo, consideramos que es momento de proponer nuestro gesto, para establecer una leve sonrisa, mueca que pretende atravesar la posibilidad de pensar desde la contemporaneidad. Con los labios extendidos, entenderemos entonces por Moda al proceso que estimula, propicia y difunde prácticas, usos, conductas, asunción de estilos e identidades que son percibidas como colaboración con la sociabilidad contemporánea en un momento determinado. La Moda trasciende al vestir, el vestir constituye su industria privilegiada y es quien le otorga su dinámica identitaria: *la*

*renovación constante*. Tal definición tentativa, en el sentido en que se trata de una construcción sobre la cual habremos de volver, nos permitirá pensar la Moda en estas últimas dos décadas. Para ello hemos realizado una lectura del famoso texto de Benjamin (2008), *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*, por considerar ilumina nuestra reflexión ya que, entendemos, de alguna manera, la Moda pareciera estar en un *segundo giro de la época de aquella reproductibilidad técnica*. El primer giro correspondería al pasaje de la alta costura a la democratización de la Moda con su auge del *prêt a porter*, época conocida y difundida por Lipovetszky (2002) como la Moda abierta. En este pasaje, la Moda aún refería a cierta exclusividad del vestir y la apariencia. Así como la litografía permitió al arte poner sus productos en el mercado masivamente, y también permitió ponerlos en formas que iban cambiando diariamente, el *pret a porter* permitió el acceso masivo de aquello reservado a la unicidad y si pensamos la época del cuerpo como objeto necesitamos una definición de Moda que trascienda a aquella del vestir.

En los tiempos de la reproductibilidad técnica se atrofia el aura del objeto. El aura permitía, según Benjamin, “la aparición irrepetible de una lejanía por más cerca que pudiera hallarse”. La reproducción sale al encuentro del receptor. A partir del siglo XX, la Moda sufre otro giro en el cual *el cuerpo aparece como objeto de renovación constante y donde el cuerpo ya no sería la superficie portadora del vestir sino el vestir mismo*. Podríamos, entonces, pensar, a partir del texto benjaminiano, que hay un pasaje de la *reproductibilidad técnica* a la *reproductibilidad científica*, tema que motiva nuestro próximo capítulo. Necesitamos, entonces, profundizar las relaciones que surgen desde el texto de Benjamin para poder pensar qué ha sucedido y qué sucede en el tránsito del original a la copia, de lo singular a lo masivo. En otras palabra, qué le sucede hoy a la Moda contemporánea con el vestir, qué sucede hoy en la relación Moda-cuerpo desde que ya no lo viste sino que lo toma como objeto-vestido en sí y, en consecuencia, si asistimos a la necesidad de redefinir la misma noción de Moda.

## CAPÍTULO II. El cuerpo de la sospecha. La “política vital” en la Moda

El presente capítulo se propone repensar “la época de la reproductibilidad técnica” planteada por Walter Benjamin (2003), para comprender e interpelar a la Moda contemporánea como la época de la “política vital” (Rose, 2007).<sup>17</sup> Así como la reproductibilidad técnica incidió directamente en el cambio del concepto de arte —de obra de arte—, los avances científico-tecnológicos del presente nos llevan a asumir a la Moda como involucrada en una nueva gestión social, a través de la cual, sospechamos haciendo cierto espionaje de lo banal, el concepto de Moda también se ha redefinido.

En efecto, la Moda ingresó en la época de la reproductibilidad técnica al pasar del modelo único de la Alta Costura al *prêt à porter*<sup>18</sup>, lo cual dio lugar al desarrollo del sistema de la Moda como industria. Sin embargo, es posible sostener que en las últimas tres décadas la Moda ha gestado un nuevo desplazamiento, una torsión, en la cual no se trataría de un incremento de la reproductibilidad sino de un *desplazamiento del objeto a reproducir*. En este sentido, y como hemos sugerido en el capítulo anterior, *la Moda ha tomado al cuerpo como objeto de reproducción aplicando la dinámica propia del vestir, esto es, la dinámica de la renovación constante que enfatiza la relación nuevo-obsoleto*. Es que la Moda ejerce para innovar un sistema de constantes negaciones donde se producen los enunciados de afirmaciones que indican qué sería legítimo “usar”, en el sentido más amplio del término. Sabemos, entonces, que la Moda ha cambiado su objeto, el cuerpo ha dejado de ser el soporte del vestir para ser el vestir mediante todas las estimuladas prácticas de intervención en la desnudez (liposucción, por ejemplo). Ahora bien, si el cuerpo es el modo en que espacializamos la vida, nuestro modo de existencia, nuestra condición de aparición, es completamente lógico que la Moda al focalizarse en el cuerpo se preocupe por la vida, por la política de la vida, por el control de los diversos cuerpos. En este sentido, desde que la moda ha cambiado su objeto, ella es eminentemente biopolítica.

Pareciera que la Moda como manifestación social nunca está al margen de su tiempo. Por el contrario, posee un poder de condensación en el que sus manifestaciones aparentemente triviales se anclan cuestiones que son verdaderos paradigmas de su trayecto temporal . En

---

<sup>17</sup> Término al que refiere Nikolas Rose para definir, foucaulteanamente, lo que denomina “las políticas de la vida”, partiendo del análisis de la medicina y cómo ésta pasó de ser una práctica de la curación a constituirse en un gobierno de la vida (Rose, 2012).

<sup>18</sup> Para comprender la Moda en su desarrollo histórico social general, ver *El imperio de lo efímero* de Gilles Lipovetsky (2002), atendiendo especialmente al pasaje de la Moda centenaria a la Moda abierta.

este sentido, ella es siempre un “post” presente, es decir, aparece en un estado de “dilatación” del presente pero que sin embargo todavía no se afirma como futuro. Es en esta línea que las consideraciones de Benjamin acerca de la noción de autenticidad, de aura, el rol de las masas, el valor de culto y el valor de exhibición nos otorgan un marco para pensar la redefinición de la Moda, para pensar su contemporaneidad desde la reproductibilidad técnica.

En esta línea, y siguiendo una lógica casi escolar en analogía con el texto de Benjamin, nos interrogamos lo siguiente: ¿cómo inciden los avances técnicos en la redefinición de Moda? ¿Cuál es el objeto *contemporáneo* de la Moda? ¿Qué habría en el planteo de Benjamin que hoy ilumina las prácticas sociales de intervención de la apariencia? ¿Por qué decimos que pasamos a “la época de la política vital”? ¿Podríamos ver la Moda ignorando su temporalidad, su momento socio-histórico? ¿Sería posible pensar en la configuración corporal contemporánea sin los avances acontecidos en medicina, salud y biología durante las últimas tres décadas?

Benjamin ya sabía que aquello que sucedió en el arte se replica como pliegue en la industria de la Belleza. Para nosotros se trata de otra arruga en la Moda, en el narcótico de la contemplación. Desde tal mirada, es posible afirmar que la reproductibilidad técnica se manifiesta en infinidad de prácticas sociales que modifican la apariencia, lo cual le permite a la Moda colocar de forma masiva sus productos en el mercado y llegar a contextos inasequibles para el “original”. De este modo, la reproductibilidad técnica se independiza del original, como Benjamin había sugerido, hasta el punto en que la copia sale al encuentro del receptor abriendo una atrofía y decadencia del aura, es decir, de la “aparición única de una lejanía, por más cercana que pueda estar” que supone todo original aurático. Ahora bien, cabe aclarar que la concepción de “reproducción” en la Moda es constitutiva de su naturaleza. En este sentido, cuando se supera el tajo de la alta costura para ingresar en la llamada “Moda abierta”<sup>19</sup>, la reproducción de la Moda en el vestir es la única posibilidad de mantener vivo el sistema que articula una industria. Sin embargo, sucede que tal reproductibilidad ha incorporado otro objeto, *el cuerpo*, por lo que la pregunta por su reproductibilidad técnica es, al mismo tiempo, una pregunta por la reproductibilidad del propio cuerpo-objeto de la Moda.

De esta forma, al desplazar su objeto, ella establece una alianza con la ciencia y la tecnología que guarda una relación directa con los debates sobre la responsabilidad ante la vida y la muerte. Así, la Moda ingresa sigilosa en el campo de la biopolítica. El pasaje del vestido al cuerpo, por lo tanto, expande la órbita de aquello que la Moda abarca, expansión que no solo

---

<sup>19</sup> Etapa en la que se produce la llamada “democratización de la Moda” (Lipovetsky, 2002)

transita desvíos disciplinares (de la estética a la política) sino que se amplifica en el mercado hasta producir nuevas prácticas de la gestión de uno mismo y su cuerpo.

Benjamin (2003) reconocía que en la reproducción, aún en la más perfecta, falla siempre una cosa: el “aquí y ahora” de la obra de arte, es decir, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra. El aquí y el ahora del original, cabe recordar, representa el índice de su “autenticidad”. De alguna manera, en la Moda que toma al cuerpo como objeto, ella logra, *reproducir esa autenticidad*. Es que la ciencia pareciera traerle a la Moda la habilitación a un futuro de certezas donde surge la posibilidad de concretar el “ideal” estético. Es decir, pareciera traerle los medios técnicos “inteligentes” capaces de “recuperar” el original, de “restaurar” el aura. Sin embargo, de acuerdo al diagnóstico benjaminiano, aquello que se atrofiaba en la época de la reproducción técnica era precisamente el aura de la obra de arte pues la técnica de reproducción retira lo producido del ámbito de la tradición, colocando su aparición en un flujo masivo en lugar de una aparición única.

Este proceso es sintomático más allá del arte y, como tal, constituye un proceso implícito en la Moda. Si entendemos, como Benjamin, la noción de aura como la manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pudiera estar, comprendemos precisamente también que la caída del aura se relaciona directamente con la importancia adquirida por las masas. La disputa entre la pintura y la fotografía recorrida en el transcurso del siglo XIX en torno al valor artístico, que ya a Benjamin le pareciera desacertada y confusa, era la expresión de una revolución en la historia universal, de la que ninguno de los dos contendientes era consciente. No se trataba entonces de debatir si la fotografía era un arte sino de precisar si la invención de la fotografía había modificado el carácter global del arte, su naturaleza. En este sentido, la posibilidad de renovar la configuración corporal como si fuera un vestido constituye un signo más de un fenómeno global en el cual se redefinió la propia idea de vitalidad, de obra de arte y en el que la Moda redefine completamente su naturaleza.

Afirmar que la Moda ha tomado al cuerpo como nuevo objeto de diseño nos obliga a comprender que lo ha hecho en un momento en el que la noción de “vida” ha sido revisada completamente, es decir, lo ha hecho en un momento en el que el ámbito de la medicina ha intervenido la apariencia físico-corporal desde las más diversas prácticas, incluso algunas que parecen más o menos cotidianas. En esta línea, asistimos a un momento en el cual los sanatorios privados presentan una fisonomía edilicia, interna y externa vinculada a la hotelería, mientras que las antiguas cosmetólogas se han convertido en operadoras de diáfanos quirófanos y los dermatólogos en hechiceros del espectáculo.

Así como algunos teóricos investigan el modo en que la biomedicina pasó de ser una práctica de curación a constituirse en un gobierno y una decisión sobre la vida y la muerte<sup>20</sup>, a nosotros nos interesa investigar cómo la Moda pasó de ser una práctica de la apariencia y la fantasía a constituirse en una responsabilidad de la vida, *cómo pasó a ser parte de la politicidad de la vida*. La Moda tiene efectos directos sobre quiénes creemos que somos y para quiénes queremos ser. Es por ello que, de alguna manera, la Moda permite cartografiar el estilo de vida y, hoy, señalar cómo la medicina históricamente tuvo un vínculo fundamental con la definición de la apariencia e, incluso, con los sistemas pedagógicos en relación a determinados procesos de corrección corporal.<sup>21</sup>

Tales pedagogías constituían un conjunto de modelos que regulaban los comportamientos de sujetos físicos en pos de la perfectibilidad establecida. Pero la relación de estas prácticas con la lógica del consumo no constituía una práctica establecida, por lo cual la Moda como fenómeno social no era tan importante aún. Corregir la corporalidad, por lo tanto, no era un fenómeno asimilado a la Moda. Si bien había una imitación de un modelo legitimador, la

---

<sup>20</sup> Hacia el final de su afamado *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, en un capítulo titulado “Politizar la muerte”, el filósofo italiano Giorgio Agamben se encarga de señalar cómo la fijación de la muerte biológica del cuerpo humano constituye un ejercicio pura y exclusivamente político. Así, retomando la disputa entre neurofisiólogos y médicos, muestra cómo los conceptos de “coma” y “ultracoma” vienen a desestabilizar los criterios tradicionales de fijación de la muerte. Se sabe: se concebía la muerte como el momento en que el corazón dejaba de latir y el sistema respiratorio, por tanto, se disolvía. Sin embargo, con las técnicas y tecnologías de reanimación (respiración artificial, circulación cardiaca mantenida por profusión endovenosa de adrenalina, control de la temperatura, entre otros) así como las de trasplante, la muerte ya no podía ser definida pura y exclusivamente como una detención del sistema cardio-respiratorio, pues gracias a la tecnología el mismo podría seguir funcionando. Se necesitaron, por lo tanto, nuevos criterios. Agamben explícita las consecuencias políticas de esta distorsión, puesto que la “hora” de la muerte constituye un elemento estrictamente jurídico donde el poder estatal recodifica toda una gama de derechos y obligaciones sobre el cuerpo del paciente (el caso más palpable es que cualquier intervención médica que se ejerza antes de haber sido declarada la hora de muerte corre el riesgo de constituir un “homicidio”). Es allí cuando el concepto de “muerte cerebral” emerge como sustituto, que sería el límite de la vida puesto que el cerebro es el único órgano que no se puede transplantar. Sin embargo, se crea una gran paradoja puesto que puede suceder que algunos pacientes padezcan muerte cerebral y, gracias a las tecnologías de reanimación, sigan respirando así como manteniendo funciones vitales vegetativas (respiración, circulación, regulación de la temperatura). Esa es precisamente la situación del ultracomatoso, un “superviviente” que se sitúa entre dos criterios de muerte diversos: la muerte somática, que se fija según el funcionamiento del sistema respiratorio y cardíaco (que puede ser reanimado según diversas tecnologías), y la muerte cerebral, donde el entero cerebro deja de funcionar. Si bien la hora de la muerte sería, de allí en más, la concurrencia de “ambas” muertes, la paradoja se hace mucho más fuerte puesto que el caso de los “comatosos” señalaba que tanto la vida y la muerte dependían de la tecnología humana y su capacidad de reanimación. Son, por lo demás, archiconocidas las disputas político-legales en torno a los pacientes terminales que sufren muerte cerebral y siguen, sin embargo, “vivos” gracias a los aparatos técnicos de cuya conexión depende no solo su vida sino, en muchos países, la culpabilidad o inocencia de quienes lo asisten.

<sup>21</sup> En 1741, Nicolas Andry de Boisregard, en su obra sobre la ortopedia inaugura el término “ortos paidos” refiriéndose a procedimientos orientados a la corrección corporal. El estudio presta atención a los niños brindando una atenta vigilancia a las malas posturas. El cuerpo, de este modo, es el primer lugar donde la mano del adulto marca al niño, el primer espacio donde se imponen los límites sociales y psicológicos. La rectitud y verticalidad, así, se convierten en preceptos a imitar. Para abordar un estudio sobre la voluntad del diseño pedagógico de los cuerpos ver Georges Vigarello, 2001.

medicina y las prácticas de la salud intervenían en la apariencia en contextos pedagógicos determinados no directamente asociados con la Moda. Sin embargo, dicha situación parece haber cambiado. Pensar, entonces, el registro de la visibilidad corporal contemporánea y su vínculo con la Moda nos exige ser conscientes de este tránsito histórico cultural de la fisonomía humana y nos invita a pensar que estamos ante una modelización más. Sin embargo, nosotros consideramos que se ha producido un calambre, una tensión muscular que abandona la continuidad e intercepta a aquellos modelos de apariencia y funcionamiento, pues al consagrar como su nuevo objeto al cuerpo, la Moda le exige una *dinámica de renovación* que lo constituye en algo así como una “inversión”, en el doble sentido de este término. Cambiar constantemente el cuerpo como si se tratara de prendas cromáticamente diversas produce una coalición con la materialidad, *la piel deja de ser un límite*. Ello hace que antes que un sistema de corrección de cuerpos, la Moda se haya convertido en un sistema de *inversión* de los cuerpos. Inversión donde, vale decir, *todo es posible*.

Si la vida ya no se concibe como un legado inalterable, la biología ha dejado de ser destino, en tal sentido, la vitalidad se entiende como resultado de relaciones técnicas precisas y descriptibles entre moléculas que pueden someterse a una ingeniería inversa y, en principio, a procesos de reingeniería. De este modo, los juicios ya no se organizan en relación al carácter binario normalidad /patología, pues, como sostiene Rose, hemos ingresado en la época de la política vital, de la ética somática y de la responsabilidad biológica (2012).<sup>22</sup> Es en esa política vital donde la Moda encuentra el espacio de su propia redefinición. Las modificaciones en las racionalidades y tecnologías del gobierno también implicaron un énfasis en la responsabilidad otorgada a los individuos. La apariencia es una obligación en lo que refiere a hacerse cargo de sus propios asuntos, a garantizar un registro de visibilidad óptimo, a prever un posible y certero futuro. Sin embargo, lo específico es que hoy esa obligación recae sobre el cuerpo mismo.

Ahora bien, cuando la Moda toma al cuerpo como objeto, además de hacerlo a través de una alianza con la ciencia, se desvincula de la fantasía generada por la idea de “modelo” a emular. Ahora ella ofrece ideales posibles de alcanzar, entra en la sintaxis de lo previsible, aún cuando su identidad parecía estar construida en relación a la sorpresa o irrupción de singularidad. La Moda abandona, así, la dinámica de la promesa para ingresar en el estado de

---

<sup>22</sup> Para Rose estamos atravesando un cambio epistemológico y ontológico habitando una forma de vida emergente, hemos ingresado en la era del control biológico. “Ya no podemos suponer que lo biológico de por sí impondrá límites a ambiciones humanas. Como resultado los seres humanos deben aceptar una responsabilidad mucho mayor con respecto del reino de lo biológico que se ha vuelto en cierto sentido una condición totalmente contingente.” (Rose, 2012: 21) Ver Franklin y Lock, 2003.

la profecía, cuestión que si bien abordaremos en otro capítulo necesitamos mencionar como uno de los alcances producidos ante el cambio de objeto.

Del mismo modo en que los pacientes en el ámbito de la salud se han vuelto consumidores activos de productos diversos —fármacos, reproducción asistida, análisis genéticos—, lo mismo ha sucedido en la dinámica propia de la Moda en cuanto a una actualización constante y cargada de valor del consumo de dicha mercancía. Ella, al mismo tiempo, ha seguido siendo un factor distintivo de clase. Y la consecuencia radical, en este sentido, es que lo referido a la medicina se ha banalizado bajo los cánones de la nueva belleza así como la Moda se ha medicalizado. Todo sucede como si realmente la Moda supiera que hemos experimentado la capacidad de modificar nuestra vitalidad. Las técnicas de visualización han desempeñado en este sentido un papel fundamental (Cartwright, 1995), pues gracias a estas técnicas la vida se ha vuelto pasible de ser pensada en el nivel molecular.<sup>23</sup>

A comienzos del siglo XXI existían además de las películas médicas desarrolladas en segunda mitad del siglo XX y los rayos X, una serie de dispositivos de detección que volvían el cuerpo visible en su “interior”. *El cuerpo orgánico —ecografías, mamografías, electrocefalogramas— hacía su aparición*. Es cada día más frecuente que estas técnicas funcionen mediante simulación digital: algunas reconstruyen un realismo mimético aparente en el nivel molecular a través del uso de algoritmos, tal es el caso de las imágenes por resonancia magnética. Otras, en cambio, visualizan la vida en términos de cadenas manipulables de información, como es el caso de las secuencias de ADN. Sin embargo, la visualización sola no fue suficiente. La genómica molecular dependió de una amplia variedad de tecnologías diseñadas para descomponer anatomizar, manipular, amplificar y reproducir la vitalidad en este nivel molecular. La posibilidad que los elementos de reproducción —óvulos, espermatozoides y posteriormente embriones— también pasaron a ser separables del cuerpo, movilizables en circuitos de laboratorio, clínicas y otras organizaciones, colaboró directamente en la conciencia de otra vitalidad. En la actualidad, los tejidos y fragmentos de ADN pueden hacerse visibles, aislarse, descomponerse y estabilizarse en biobancos. De esta manera, *la biología se transforma directamente en mercancía*, incluso en ansiada mercancía.

Si bien la movilización de la “vitalidad” no es completamente nueva, la biopolítica molecular afecta los modos en que es posible movilizar, controlar, asignar propiedades y combinar en procesos que antes no existían. En este nivel molecular, la vida en sí misma es terreno de la política. Rose sugiere e incluso arriesga que se está produciendo un cambio epistemológico

---

<sup>23</sup> Para referenciar los distintos modos de visualización de los genes, ver Keller, 2000.

fundamental. Según él, la biología que nació en el siglo XIX era una biología de la profundidad, trataba de descubrir las leyes orgánicas que subyacen en el funcionamiento de los sistemas vivos cerrados y los determinan, pero la biología contemporánea pareciera funcionar en gran parte en un campo aplanado de circuitos múltiples y abiertos —aunque hablar de genes pudiera presuponer una imagen de profundidad recóndita. Implicada en todo el contexto mencionado, al cambio epistemológico e incluso ontológico, la biomedicina contemporánea está dedicada a la reingeniería biológica de la vitalidad. La era del “control biológico” se ha hecho presente y ya no debiéramos suponer que lo biológico de por sí impondrá límites a la ambición humana. Como consecuencia, los seres humanos tienen una responsabilidad mayor ante el contingente reino biológico, responsabilidad de la que pueden o no ser conscientes.

Hoy la prioridad está en tratar de controlar los procesos vitales de cuerpo y mente y no en curar una enfermedad. En esta misma línea, la Moda ya no trata de comprender al vestir como sustancia de renovación constante que permite cambiar la apariencia, es decir, ya no se “cura” el aspecto de la figura por medio de un vestido, sino que la dinámica propia del vestir se apodera del cuerpo como objeto de intervención. Ello muestra un pasaje análogo a los avatares de esta biología y biomedicina. En este sentido, bien podemos afirmar que *la Moda es parte de la reingeniería biológica de la vitalidad*.<sup>24</sup> En la medida que el cuerpo es un ente biológico, es el núcleo de la vitalidad, por lo que estos procesos provocan prácticas sociales con inserción en el consumo y con generación de registros perceptivos que actúan como modelos. Cabe aclarar que las tecnologías de la vida buscan redefinir el futuro vital actuando en el presente vital. Es decir, no se limitan a tratar de solucionar un daño orgánico o a mejorar la salud, modifican la misma esencia de aquello en que consiste “ser” un organismo biológico. De esta forma, hacen posible refigurar los procesos vitales mismos con el fin de maximizar funcionamientos. Entonces, podríamos pensar que si el futuro es para la Moda una exigencia cognitiva en el cauce de sus avances, el activador de su sistema, ella siempre incorporará aquello que tuviera relación con una redefinición del futuro. Es por esta razón que ha incorporado las tecnologías de la vitalidad en su propio cuerpo. Así, la Moda es el mecanismo, el *organismo* que permite hacer circular masivamente contenidos de otro orden que poseen latencia social y que proyectan la posibilidad de una reingeniería radical del futuro.

Antes se recurría a intervenciones médicas especializadas debido a patologías, o para

---

<sup>24</sup> Para comprender implicancias de la era del “control biológico”, ver Franklin y Lock, 2003.

rectificar un funcionamiento deficiente o anormal. Hoy en día, los destinatarios de las intervenciones son consumidores que deciden acceder a ellas a partir de deseos más o menos triviales, deseos no definidos por una necesidad médica sino por el mercado y la cultura del consumo, los cuales a su vez se definen por un alto grado de adhesión a la Moda. La idea del cuerpo mejorado ya no se asimila a la imagen del cyborg<sup>25</sup>, de la ciencia ficción o a una magnificación de poderes corporales determinados (oído biónico, olfato excesivo, visión aumentada, etc. ). Es decir, a diferencia de los usos del cuerpo humano en fusión con la robótica y la computación, que hibridaban el cuerpo con situaciones mecánicas que parecieran lejanas a la biología, *hoy las nuevas tecnologías transforman el cuerpo a nivel orgánico para redefinir la vitalidad desde dentro, volviéndose “más biológico”*.

Los planteos cibernéticos de Stelarc<sup>26</sup>, exponente principal del body art cibernético, a quien atenderemos en otro capítulo, constituyen una zona de permeabilidad para la Moda. Es decir, ciertas intervenciones de y en la singularidad del propio cuerpo surgidas en el campo del arte actúan como forjadores de ese posterior estado de contemporaneidad, al que nos estamos refiriendo, que naturaliza determinadas prácticas en un proceso de vasta liquidez.

Además, es necesario señalar que desde la ciencia y frente a estos cambios, surgen distintas posturas y preocupaciones respecto a la remodelación del cuerpo. Para algunos, tal remodelación constituye una alarma importante no solo en referencia a la modificación cosmética sino a la posibilidad de reasignación del sexo, el alargamiento de miembro, la reconstitución de ciertos órganos, la refiguración facial de niños con síndrome de Down, como las manifestaciones más abordadas . Para otros, la mayor inquietud está en la intervención en la sexualidad y la reproducción. Ian Hacking sugirió que con tal situación se nos exige repensar las críticas al dualismo cartesiano<sup>27</sup>. Los avances medicinales en el área de reemplazo de partes del cuerpo (corazón, riñones, córneas, trasplantes de rostros, entre otros)

---

<sup>25</sup> Según Donna Haraway “un ciborg es un organismo cibernético, híbrido de máquina y organismo, criatura de realidad social viva y criatura de ficción” (1984: 2).

<sup>26</sup> Stelarc, cuyo nombre es Stelios Arcadiou, experimentaba con instrumentos de simulación caseros ya en el Caulfield Institute of Technology y posteriormente en Royal Melbourne Institute of Technology, varias décadas antes del despliegue de la realidad virtual. Artista macluhaniano, realizó múltiples presentaciones sometiéndose a situaciones de peligro, desde suspensiones y amplificaciones corporales —brazo robot— hasta experiencias variadas ancladas en la consideración del cuerpo como obsoleto. *Ver* Hacking (1991).

<sup>27</sup> Hacking afirma que nos estamos volviendo cartesianos. Según su hipótesis, nuestro cuerpo es como lo imaginara Descartes. Es que haría ya mucho tiempo que el cuerpo dejó de ser un postulado natural, hemos abandonado tal ingenuidad. El modelo computacional de los procesos mentales anclado en la noción de proceso cognitivo se ha vuelto insuficiente ante la posibilidad de observar y anatomizar el cerebro vivo. Desde el planteo sintéticamente expuesto Hacking se interroga sobre qué ocurre si pensamos que nuestra mente no es algo digital y sí algo carnal, capaz de ser disecada, anatomizada. Qué sucedería, se pregunta, entonces con el libre albedrío y la responsabilidad penal, por ejemplo. En esta línea argumentativa, el autor avanza dando lugar a una nueva disciplina: la neuro-ética con derivaciones en la neuro-política (Hacking, 1991).

y las nuevas técnicas quirúrgicas que brindan al paciente la posibilidad de observar en el monitor del quirófano, en estado consciente, la remodelación de sus órganos *enfatisan la idea de un cuerpo analógico conformado por piezas reemplazables, distinto de la mente*. Tal estado de situación nos compromete a la necesidad de explicitar nuestro interés, nuestro análisis, no como juicio de valor sino como focalización de un interés social ya manifiesto.

Por consiguiente, nos interesan aquellas intervenciones en las que la Moda responde performativamente. Es decir, no consideramos fenómenos tales como el cambio de sexo o una remodelación facial a causa de un accidente bajo el término Moda, porque entendemos que existe en tales manifestaciones, un compromiso consciente e ideológico con la práctica donde el valor primordial dista de un criterio de imitación. En este sentido, la amplificación de algunas prácticas y/o conductas no resulta suficiente para considerarlas Moda. No se trataría de Moda si aparece un proceso de introspección intelectual en el cual la decisión por determinada conducta goza de una previa elaboración, involucrando consideraciones de distinta índole. Nos referimos a Moda cuando dichas prácticas responden a la *frivolidad electiva* produciendo intervenciones sobre el cuerpo en pos de la apariencia.

Cabe aclarar que las prácticas de la nueva vitalidad han sido adoptadas por segmentos sociales diversos, tanto por aquellos con alta capacidad adquisitiva como los de menor disponibilidad adquisitiva. Ambos incorporaron y adaptaron una gran variedad de prácticas dedicadas a mantener la salud personal, familiar e infantil. Ello estimula formas de autogestión que se buscan inculcar en los ciudadanos, normativas acerca del “buen vivir” (como por ejemplo la dieta, ingesta de frutas y verduras, beber agua, no fumar, caminar, realizar ejercicio físico, entre muchas otras prácticas). Así, la salud, como posibilidad de maximizar y otorgar eficiencia a las potencialidades vitales del cuerpo, se ha vuelto un imperativo categórico en las sociedades contemporáneas dando lugar a formas de subjetivación biomédicas. Esto ha llevado a que algunos autores hablen de “biosocialidad”.<sup>28</sup> De este modo, emerge una ética en la cual la maximización del estilo de vida, de la calidad de vida, del potencial de vida y salud devienen prácticas que se han vuelto obligatorias. Y en

---

<sup>28</sup> Paul Rainbow denominó “biosocialidad” a nuevas formas de identificación colectiva que se están definiendo en la era genómica. Sus investigaciones permitieron conocer nuevas prácticas grupales que surgen a partir del uso de las nuevas técnicas de diagnóstico genético y monitoreo de riesgo. Se trata de grupos cuyo objetivo suele ser conseguir fondos para la investigación que demanda su enfermedad, compartir experiencias y relacionarse con nuevos expertos que colaborarán en la interpretación del ahora conocido destino y establecer nuevos vínculos con familiares y amigos. Tal concepto de Rainbow colaborará en el desarrollo del concepto de “biociudadanía” desarrollado posteriormente por Carlos Novas y Nikolas Rose (2003). Para lo que aquí nos interesa, consideramos que ambos conceptos colaboran en la comprensión de la Moda y su radical cambio de objeto.

esta nueva ética es requisito fundamental adoptar una relación *activa* con el futuro, juzgándose de manera negativa a quienes no incorporan esta disposición. Pareciera entonces haber surgido una “moral del estilo de vida”, una donde a partir de la maximización de la salud se ejerce un juicio negativo frente a aquellos que optan por no mantener una relación activa con la salud y su condición de futuro maleable. En este estado, se filtra la Moda articulando el “bienestar de la apariencia” con la atención rigurosa de nuestra salud y los previsible principios éticos que conducen al uso de micro tecnologías. Se trata de una intervención en el “futuro vital” que actúa, sin embargo, en el “presente vital”. Recordemos que la Moda tiene en su presente esta noción constitutiva de futuro. El espacio gestado por estos nuevos saberes suscita una economía de la expectativa donde habría un valor asignado a la vida misma, donde la atención a la apariencia corporal aparece como inversión, donde somos responsables *vitalmente* ante el futuro. Las nociones de “predisposición” y “riesgo” involucradas en estos desarrollos son nociones afines al universo de la Moda, son las nociones con las cuales la Moda establece, justamente, sus tendencias.<sup>29</sup>

Si bien en el desplazamiento de la Moda respecto de su objeto se nos presenta un énfasis en lo corporal, abordaremos luego cómo las prácticas de la corporalidad guardan una relación directa con la espiritualidad construyendo incluso desde la misma su valor. En este contexto, cabe señalar que la gestión de la re-concepción de la vida genera expertos que trascienden a la figura rectora del médico, para incorporar matices de asistencia, contención y especificidad —entre estos últimos pueden encontrarse personajes como parteras, enfermeras, esteticistas, visitantes sanitarios, especialista en deportes, asesores en genética y planificación familiar, coaching ontológico por mencionar las figuras de mayor estelaridad. En la Moda, el cirujano adquiere relevancia como figura mística, pues es quien habilita la producción del cambio de la apariencia.

De todos modos, resulta importante destacar que entre el experto y quien asume el rol de paciente no aparece la figura romántica del pastor que guía a sus ovejas entregadas absolutamente a sus destinos, pues se trata de un grupo altamente informado que involucra en las elecciones el poder del saber, que administra principios éticos del consentimiento informado, que ejerce una relación con los discursos de la verdad de la biología y que colabora con la demanda insaciable de bioética. La reconfiguración de los seres humanos se está produciendo, así, en el marco de una nueva economía política de la vida cuyas características y consecuencias no hemos contemplado aún. La vitalidad se ha convertido en

---

<sup>29</sup> Sobre la noción de tendencia trabajaremos al abordar la temporalidad como eje. Ver Raymond (2013).

valor de mercado y la Moda sonríe. En este contexto, podemos asumir que en definitiva la política vital de nuestro siglo se ocupa de nuestra capacidad, cada día mayor, de controlar, administrar, modificar y redefinir las propias capacidades vitales. Se trata, una y otra vez, de una política de la “vida en sí”.

Rose establece cinco líneas a través de las cuales están teniendo lugar mutaciones significativas, mutaciones que colaboran en examinar el modo en que la medicina pasó de ser una práctica de la curación a constituirse en un gobierno de la vida. Mencionaré tales mutaciones brevemente por considerar que nos permiten espacializar las ideas latentes que nos orientan al referirnos a la Moda contemporánea, como si nos facilitaran poder pensar aquello que ella misma ya ha pensado en su interactividad social.

a. La molecularización: el estilo de pensamiento de la biomedicina contemporánea imagina la vida a nivel molecular. Es posible aislar, recombinar, movilizar a las entidades moleculares mediante prácticas de intervención que ya no se encuentran restringidas por la normatividad aparente del orden natural.

b. La optimización: la salud y la enfermedad ya no son los límites polares de las tecnologías de la vida. Éstas encaran visiones contenciosas de aquello que puede ser, un estado óptimo tanto para la vida individual como para la colectiva.

c. La subjetivación: emergen nuevas ideas respecto de lo que los seres humanos son, lo que deberían hacer y lo que pueden esperar. Han surgido nuevas concepciones de ciudadanía biológica que resignifican las obligaciones, derechos y expectativas de los seres humanos en relación a la enfermedad. Se trata de una ética somática, no en el sentido de valores morales, sino valores atenuantes al modo de vivir que otorga un lugar central a la existencia corporal. El conocimiento somático especializado, los desarrollos mencionados, dan origen a nuevas formas de gobernar la conducta humana y al surgimiento de múltiples sub-profesiones que se arrojan el dominio del conocimiento especializado y ejercen sus diversos poderes en el gerenciamiento de aspectos particulares de nuestra existencia somática. Surgen nuevos especialistas pastorales.

d. Las economías de la vitalidad: desde la búsqueda del bio-valor han nacido nuevos vínculos entre verdad y capitalización, entre la demanda del valor para el accionista y el valor humano que entraña la esperanza de cura y de condiciones de vida óptima. Se ha delineado un nuevo espacio económico humano y una nueva forma de capital: el bio-capital.

Si bien ninguna de estas mutaciones constituye una ruptura concisa con el pasado, el presente

ha cruzado un umbral. La medicina también ha sido objeto de transformaciones: ahora es tecno-medicina con dependencia de equipos diagnósticos y terapéuticos de alta complejidad. Los médicos perdieron el monopolio de la mirada diagnóstica y del cálculo terapéutico del mismo modo que el diseñador de alta costura perdió su estatus de hacedor de belleza. Restricciones y estandarizaciones corporativas, la tecnologización y capitalización de la medicina ha llegado a la Moda a través de la redefinición de su objeto de diseño por el cual ingresamos en el espacio de la política vital en el siglo XXI. La medicina se ha reestructurado como consecuencia directa de este proceso, del mismo modo que lo ha hecho la Moda. La vitalidad humana se ha vuelto zona potencial para la innovación técnica, la explotación económica, el diseño y la investigación.

Como del planteo de Rose se desprende, actualmente la bio-medicina visualiza la vida en otro nivel: el molecular. La mirada molecular complementa, y a veces suplanta, a la mirada clínica. La Moda parece haber captado y capturado la anatomización de la vitalidad, la mirada molecular. Cabe mencionar que el estallido de la nueva vitalidad fue percibido previamente por el arte, el cual ejerce una influencia directa en la Moda, actuando como rumor que solo llega a una minoría de espíritus atentos. En este sentido, la obra de la artista Orlan resulta emblemática para pensar desde la contemporaneidad la relación Moda-cuerpo ya que la artista e intelectual comprendió premonitoriamente el lugar de la belleza y de la vitalidad en la sociedad contemporánea. Mireille Suzanne Francette Porte, conocida como Orlan<sup>30</sup>, quien se ha sometido a nueve operaciones desde sus inicios, trabajó en metáforas corporales ancladas en una vocación sobre-humana. Al introducir el cuerpo de artista y de mujer en la matriz compositiva develaba la naturaleza ficticia de los originales y ponía en cuestión el uso o el abuso del cuerpo de la mujer en la historia de la pintura. A partir de sus operaciones, trabajó interpelando el espacio de la medicina-quirófano-cirugía con el espacio del arte, consagrándose ella misma como obra, como sujeto, como collage, como ready-made, como poder blasfematorio, como resistencia y creación. Su conciencia acerca de la obsolescencia del cuerpo humano y de la maleabilidad de la apariencia en pos de un ideal convencionalizado arbitrariamente, funciona como referencia inevitable para quienes nos interesamos en saber cómo opera la Moda y para quienes trazamos una línea entre su formulación y las actuales prácticas de modificación de la apariencia, una línea que nos

---

<sup>30</sup> Orlan lanzó su primera intervención quirúrgica el 30 de mayo de 1990 en New Castle el día que cumplía 43 años, pero la intervención se produjo dos meses más tarde en París en un centro de operaciones preparado para tal efecto. El cirujano procedió a la liposucción en rostro y muslos rodeado de una escenografía ajena al contexto, mientras Orlan anestesiada leía *La Robe* de Eugene Lemoine. Ver [www.orlan.eu](http://www.orlan.eu)

permite pensar la sintonía existente entre su obra y productos tales como *Human leather*<sup>31</sup>, el reality de MTV “Quiero una cara famosa”, el concurso “Miss Cirugía Estética”<sup>32</sup> y la posibilidad vespertina de cualquier señal de cable que nos encandila con amenas liposucciones.

---

<sup>31</sup> Marca inglesa de diseños a pedido en “cuero humano”.

<sup>32</sup> Concurso realizado por primera vez en Hungría en el año 2009, para elegir a la belleza que mejor luce sus intervenciones quirúrgicas. Participaron dieciocho mujeres, donde se requería aprobar ante un jurado compuesto exclusivamente por cirujanos, quienes evaluaron el trabajo. Reka Urban, considerada la mujer húngara mejor operada, pasó a una instancia mayor: *Miss Plastic World*. Según los organizadores, uno de los objetivos de este certamen es quitar el estigma las cirugías estéticas en ese país donde existirían prejuicios sobre las mismas.

### CAPÍTULO III. De la piel a los órganos

“No hay nada más profundo en el hombre que la piel”

Paul Valery

La citada consideración de Paul Valery en relación a la piel y el manifiesto de Filippo Marinetti sobre el *Tactilismo*, en el que propone una nueva forma de interacción humana cutánea, parecieran convivir con el auge masivo del piercing y el tatuaje que abandonaron la identidad de subculturas para volverse prácticas urbanas de mainstream en los últimos veinte años y para ingresar en las acciones populares de la Moda, acciones cuestionables justamente por su nivel de expansión y masividad. En otra dirección que no buscaba ya énfasis en la singularidad, pero desde la misma superficie epidérmica, el *bronceado* adquirió presencia cromática en las últimas décadas, si bien con la primacía de procesos cosméticos e intervenciones estéticas delimitó su estadía.<sup>33</sup> Sabemos que la relación con una superficie tan especial tuvo sus inicios cuando la Iglesia, luego de avanzados mil años de prohibición, permitió a los médicos realizar autopsias en cuerpos humanos. Así, mientras se exploraba el nuevo mundo y el espacio infinito, los anatomistas conquistaban otro espacio: el cuerpo humano.

Recordemos que la medicina clásica consideraba que la primera función de la piel consistía en evacuar excrecencias por los poros, pero los anatomistas modernos señalarán otras, como por ejemplo que la piel es un organismo complejísimo y vital que funciona como órgano del tacto y que a diferencia de lo que creía la anterior es susceptible de recibir enfermedades. Giorlano Mercuriale es quien escribe en 1572 el primer tratado sobre medicina para la piel, que luego dará origen a la dermatología. Así como desde lo científico la piel adquiere un lugar de descubrimiento, para el imaginario intelectual y artístico de la época se revelan otras características. *La piel se asume como el umbral entre el mundo exterior y el mundo interior, determina nuestra identidad personal y colectiva y hace del cuerpo una persona*. Entre los siglos XV y XVII se producen un número significativo de versiones de dos escenas, una

---

<sup>33</sup> Si bien la década del ochenta consagró el bronceado como apariencia, iniciado el nuevo siglo apareció un cuidado cosmético asociado a la epidermis así como desarrollos tecnológicos que popularizaron el uso del protector solar, invitando incluso a poseer apariencias de palidez saludable. En ámbitos más reducidos, y como fenómenos de abordaje adolescente, la última década conoció la aparición de la marca del bronceado como signo relevante a exhibir con cierta sutileza, popularizándolo en editoriales de Moda y medios afines.

cristiana y otra pagana, en la que el protagonista es desollado vivo: el martirio de San Bartolomé y el castigo del fauno Marsias, a quien despellejará Apolo. En los últimos veinte años, el arte y la cultura popular han vuelto a redescubrir la superficie humana gestando un entusiasmo por la piel, tal vez habilitado por la pedagógica ciencia que ya nos ha hecho sentir que todo puede redefinirse, tal vez habilitado por cierta inquietud sobre la materialidad como condición de existencia. Desde la filmografía, iniciándonos con *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1996), continuando con *El tiempo* (Kim Ki Duk, 2006) donde el autor ya reconoce el avatar ontológico de la identidad problematizando la apariencia y refiriéndose a las cirugías estéticas y la más reciente, *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), donde se indaga sobre los posibles implantes de piel sintética.

La piel, más o menos tematizada, abandona su carácter de superficie para ser tratada como órgano y, a la vez, para poder llegar a través de su apertura a los órganos. Tener la piel fuera del sujeto implica la muerte y sin embargo estamos conviviendo con situaciones mediáticas y artísticas en las que la piel ha dejado lugar a los órganos. Entre los fenómenos contemporáneos habilitadores del pasaje encontramos a *Körperwelten*<sup>34</sup>, exhibición realizada por Gunther von Hagens, el inventor de la técnica de plastinación creada a finales de 1970 en la Universidad de Heidelberg. *Körperwelten*, realizada por primera vez en Alemania durante el año 1998, es una exposición itinerante de cuerpos humanos y partes del cuerpo conservados que se preparan utilizando la técnica de plastinación<sup>35</sup> para revelar las estructuras anatómicas internas. Su exposición sobre el cuerpo humano ha generado fuertes críticas, pero sobre todo interés por conocer el cuerpo humano, cómo es y cómo funciona. El número de visitantes a la exposición itinerante asciende ya a nueve millones de personas en todo el mundo. La exposición consta de una serie de cuerpos preparados y está dividida en secciones que van desde el sistema nervioso, el circulatorio, el de reproducción, hasta

---

<sup>34</sup> Ver [www.koerperwelten.ed](http://www.koerperwelten.ed)

<sup>35</sup> La plastinación es un procedimiento técnico de preservación de material biológico, que consiste en extraer los líquidos corporales como el agua y los lípidos por medio de solventes, como acetona fría y tibia, para luego sustituirlos por resinas elásticas de silicona y rígidos de epóxicas. Esta técnica presenta las siguientes ventajas: no es necesario ningún sistema de conservación para especímenes plastinados, solo se han de mantener alejados de la luz solar directa y cuando no estén expuestos se han de proteger en bolsas o vitrinas. La coloración se aproxima a lo natural, aunque esto dependerá de la mezcla de embalsamar que se haya utilizado para conservar el tejido. Dota de una rigidez a las disecciones que alarga la duración de las mismas y permite mayor manipulación. Pero, similarmente a la clonación, la técnica puede presentar inconvenientes de carácter ético, religioso y legal relativos al manejo de los cadáveres y la voluntad de la persona viva o moribunda en su decisión de plastinar su cuerpo. Sin embargo, ha tenido una muy buena aceptación por parte de la ciencia y del público y de algunos países de Europa como también en China, Rusia, Japón, Estados Unidos, Chile, Colombia, México y Argentina, siendo este último país es el primer sitio de América Latina donde la técnica se aplicó en 1999. La finalidad de la plastinación en la conservación de material biológico es su provecho en la enseñanza de la anatomía, el conocimiento del cuerpo humano y la exhibición museográfica.

muchos otros. Consta de doscientos cadáveres, preparados con una técnica especialmente desarrollada por Von Hagens, y muestra desde un bebé hasta ancianos. Todos los cuerpos son verdaderos y pertenecen a personas que en vida dieron su autorización para que se les usara en aras de la medicina después de morir.

Se sabe que el inventor de este modo de presentación anatómica fue el ruso Nikolas Ivanovich Pirogov (1810-1881), en cuya obra *Anatomía Topograficasectionibus per corpus congelatumillustrata* (San Petesburgo, 1852-1853) publicó ilustraciones litográficas con cortes de este tipo y desarrolló así una anatomía descriptiva inspirada en los procedimientos de la topografía. Pirogov, fuertemente influenciado por el positivismo científico, adapta la representación corporal al sistema ortogonal de proyecciones, a diferencia de Vesalius y sus seguidores que son herederos de la visión en perspectiva. El doctor von Hagens ha retomado el método del anatomista ruso llevándolo al extremo o, más bien, a la expectativa perceptiva contemporánea. De este modo ha plastinado numerosos cadáveres troceados en rodajas regulares o en secciones paralelas de un grosor variable.

Podemos establecer cierta relación genealógica, ya señalada por historiadores del arte, con manifestaciones cubistas, construidas con planos en ángulo recto. La obra de Naum Gabo reconoce cierta similitud en el modo de intervenir espacialmente la corporalidad, hasta pensar en imágenes contemporáneas como el video de Adi Ulmanky, *Was it you?* donde se produce un gesto ya anclado en la revisión humana desde lo fractal.

Cabe destacar que el mencionado artista ruso estudió medicina antes de inclinarse por las matemáticas, la ingeniería y luego encontrar la creación artística. Es decir, ambos precedentes parecieran ser polifónicamente adoptados en la obra de von Hagens, quien además es un buen conocedor de la cultura rusa. Las “visiones explotadas” del doctor tienen antecedentes contundentes en las descomposiciones corporales del cubismo y del futurismo. Incluso en alguna de las comunicaciones publicitarias de la exhibición, o en catálogos, se presentan imágenes donde aparecen vínculos directos con el arte futurista (*hombre corriendo* plastinado es presentado como escultura de “formas únicas de continuidad en el espacio”). Así también la muestra en sus distintas exhibiciones contiene alusiones y citas directas a obras de distintos períodos.

Sin ánimo de continuar la descripción de tan vasta producción visual, y con el objetivo de recordar que nuestro interés refiere a los pasajes suscitados en referencia a una torsión en la relación Moda-cuerpo, una imagen del artista ruso obtiene para nosotros gran valor metonímico: *el hombre con la piel en la mano*. Tal representación mantiene estrecho vínculo

con el detalle del juicio final de la Capilla Sixtina, donde se puede ver a *San Bartolomé agarrando su propia piel* (1534-1541) y la obra de Valverde de Hamusco, *Hombre desollado con su propia piel en mano* (1556).

Tales citas no hacen más que transitar en la ambigua relación arte-ciencia, como si tal vínculo constituyera la coartada perceptivo-pedagógica para habilitar aquello que de otro modo no sería socialmente apto. Como si se tratara de un perdón ante la Madre Ciencia tomando las licencias del Arte como expresión suprema. Como si no pudiéramos discernir si se trata de una exhibición para especialistas en anatomía o sujetos con inquietudes estéticas. Ambigüedad productiva que esquivo los juicios morales de la plastinación respecto incluso al proceso de obtención de los cadáveres.

El fenómeno de Körperwelten no excluyó la ambición de su creador, quien realizó en Londres la primera autopsia pública en 2005. El profesor de Heidelberg decidió abrir el cuerpo de un hombre de 72 años fallecido recientemente frente a un público de quinientas personas. Estas pudieron asistir al “evento” que se realizó en una vieja cervecería londinense. Por tan solo veinte euros, se podía admirar los diversos órganos que von Hagens extrajera del cuerpo. La autopsia fue filmada y retransmitida posteriormente por televisión. Ha sido mencionada como la primera autopsia pública que se realizara en Gran Bretaña en los últimos 170 años, y von Hagens ha anunciado la intención de repetir la autopsia en Munich en el corto plazo. Aún cuando en Londres se habían vendido todas las entradas, el Ministerio de Salud británico negaba el permiso para realizarla argumentando que el profesor alemán no disponía de las cualificaciones requeridas por un patólogo y, además, objetando el lugar elegido para efectuarla: una vieja cervecería. Cuestionando legalmente la prohibición, von Hagens realizó su presentación manifestándose en aras de la difusión de la ciencia que, como señalaran algunos medios gráficos internacionales, lo han convertido en un “millonario”.

Pensando entonces que estos fenómenos no constituyen signos aislados y arbitrarios de una contemporaneidad, ni expresiones individuales de avatares singulares, sino que colaboran en la consolidación de paradigmas latentes capaces de devenir en prácticas que la Moda soportará<sup>36</sup> y estimulará como gestos de una cotidianeidad social irrelevante, es que nos atrevemos a pensar a Körperwelten en sintonía con prácticas de modificación de la apariencia y como *emblema del pasaje de la piel a los órganos*.

---

<sup>36</sup> Soportar en el doble sentido de: resistir presencia de algo o alguien y en el sentido de otorgar soporte material.



Imagen de Körperwelten y producción Vogue Ucrania con Marina Abramovic.

La cosmética contemporánea, de este modo, que parecía encontrar su emplazamiento físico en la piel se ha desplazado gestando las intervenciones sobre la desnudez que dan lugar a intervenciones quirúrgicas en la cual la remodelación atiende a los órganos. *La piel ya no es un umbral.*

El reality *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*<sup>37</sup>, que abordaremos en otro capítulo detalladamente, habilita también este pasaje presentando un proceso que la misma emisión denomina “autopsia viva”. Todos los fenómenos abordados en la dimensión *cuerpo prenda* revisan el valor de la piel como superficie y pueden atenderse para pensar el presente pasaje. Por otro lado, Skinbag<sup>38</sup> es un material creado por Olivier Goulet, artista transmedia francés, que trabaja en la intersección de activismo y diseño humano. Se trata de una piel sintética que evoca la corporalidad, como si en su superficie pudiera traer la memoria de nuestra espacialidad vital, una nueva forma de desnudez social, la posibilidad de otro contorno y la habilitación para investir a nuestros objetos de nuestra epidermis como extensiones de la organicidad. Los productos gestados desde Skinbag son bolsos y accesorios, sin costuras, reconocibles por su textura arrugada, material flexible y la apariencia orgánica. Se presentan como *extensiones corporales*, órganos que asumen condición externa replicando un interior no visible: la función de los productos es contenedora de objetos cotidianos portables. La marca presenta también monoprendas como posibilidad de vestarnos con una nueva desnudez

<sup>37</sup> Reality show emitido por la señal *Canal Infinito* dedicado a modificar la apariencia desde variables vinculadas a la salud.

<sup>38</sup> Ver [www.skinbag.net](http://www.skinbag.net) En *Sk-interfaz* Fabienne Stahl (2008), en *Upstreet* Delaumeby Chloé (2002 - Orígenes del SkinBag)

y su posicionamiento en el mercado le permite atender solicitudes a pedido, ya que todos los productos se desarrollan manualmente. Goulet manifiesta que el proyecto simboliza la ambivalencia entre el cuerpo arcaico, el cuerpo instintivo y la prótesis, de este modo logra anticiparse a la fusión de lo orgánico y digital. Los productos de Goulet habilitan una poética corporal que les otorga identidad visual y táctil donde la alusión a la piel se produce por simulación, distinto de la empresa inglesa *Human Leather* quien ofrece productos realizados con piel humana a un costo aproximado entre nueve mil y treinta mil euros. Desde su página explicitan el origen legal del material utilizado (piel humana perteneciente a abdomen y espalda de personas que han legado su piel antes de morir) y las bondades del mismo respecto a su fino grosor y exclusividad; también solicitan las pertinentes disculpas dado que a partir de enero del 2011 no han podido recepcionar pedidos exclusivos motivado por la fuerte demanda. En su proyecto *Inmortal* Dúrbano, artista ha desarrollado prendas que estampan en sí mismas la desnudez; una revisión de la piel referida a poder visibilizar aquello que la indumentaria social cubre, *una inversión de la noción del vestir*.

Entre Goulet y Durbano aparece también la producción de Nicola Constantino denominada *Peletería Humana*, donde la artista crea prendas evocando la piel y la conformación de la corporalidad con ciertos desplazamientos metonímicos (corset realizado a partir de tetillas masculinas). Podemos también pensar en esa piel desollada desde la obra *A Man* de Kiki Smith (1998) en la cual aparecen trozos de un cuerpo masculino flácido de una organicidad lindante a la putrefacción, restos de una carnicería tal vez, recuerdos de alguna totalidad ya mutilada. El trabajo fotográfico del artista holandés Margi Geerlinks también tematiza la piel como vestido, como superficie, *o tal vez tematiza la vida y su relación con el tiempo a través de la piel*. Su preocupación pareciera ser el cuerpo humano como núcleo de la vida, como núcleo de una temporalidad aparentemente serena. El mismo logra inquietarnos en la medida que el cuerpo asume relaciones inciertas provocando la reflexión sobre su naturaleza efímera y tal vez, obsoleta. Nos inquieta, precisamente, en el desfasaje que se abre en sus fotografías, en la no correspondencia, en la incertidumbre de certezas ya habilitadas.

La inclusión de la infancia y la vejez como espacialidades probables de una manipulación científica que se analoga a labores tales como el bordado, el tejido y la costura, provocan a nuestra percepción desde una aparente serenidad. La mención de diversos fenómenos que conceptualizan las mismas inquietudes, accediendo desde un planteo inicial espacializado en el ámbito del arte hacia un espacio de diseño como legitimador de la noción de producto y consumo, nos interesa no para analizar la naturaleza singular y específica de cada propuesta

—que claramente tendría un valor en sí— sino para pensar en la articulación o en la intertextualidad de todos estos fenómenos a la luz de los avances tecno-científicos comentados en páginas anteriores. Es decir, pensarlos en sintonía con la estrategia que nos permite concebir al cuerpo como nuevo objeto de diseño de la Moda instaurando su primer pasaje, así, en el desplazamiento del vestido a la piel y de la piel a los órganos.

La obra de la joven artista residente en Edimburgo, Jessica Harrison<sup>39</sup>, quien revisa el cuerpo de la escultura trabajando sobre miniaturas atiende la noción de réplica decorativa y desarrolla una colección de esculturas titulada *Handheld*, la que parece estar hecha de piel, carne y pelos humanos. Podemos entonces pensar el pasaje de la epidermis a los órganos entendiendo previamente al vestir como metáfora de la piel elegida, metáfora evidentemente revisada por las distintas propuestas citadas.

Según Coccia (2011)<sup>40</sup>, el vestir es la capacidad de transformar cualquier cuerpo impropio en piel. En su perspectiva, el vestido es un cuerpo *transformado* en nuestra propia piel. Gracias a la desnudez estamos condenados a cambiar de piel. Pareciera entonces que la Moda ha comprendido este estado y ya no le basta la renovación de pieles en términos del vestir, sino que necesita afectar la propia desnudez condenándonos a lo irreversible. La piel desaparece como superficie renovable, se suprime la duplicidad corpórea que permitía el vestir. Si en cualquier vestido hacemos experiencia de un cuerpo que no coincide con nuestro cuerpo anatómico, pareciera que hemos arbitrado los medios para proponer un *nuevo cuerpo anatómico* que funciona en una coincidencia entre cuerpo y vestido. Si vestarnos significa completar nuestro cuerpo, agregar al mismo un espesor ulterior con el objetivo de hacernos aparecer, pareciera que hoy no tenemos nada que agregar pues hemos cosido internamente nuestro (im)propio cuerpo.

La concepción del cuerpo como tentativo, como error, como falta a subsanar gesta la aparición de operaciones que habilitan la transformación del mismo. De este modo, la transformación de la corporalidad y la apariencia pasa a ser un imperativo social. Encontramos entonces que la estrategia mencionada despliega ciertos pasajes, ciertos desplazamientos que son necesarios para legitimar las acciones suscitadas. Así, la

---

<sup>39</sup> Véase no solo su trabajo de referencia directa a nuestro pasaje, sino también toda su obra en relación a miniaturas de porcelana: [www.jessicaharrison.com](http://www.jessicaharrison.com)

<sup>40</sup> El autor analiza el fenómeno del vestir desde nuestro modo de acceso a lo sensible. De acuerdo a nuestra perspectiva, podemos pensar que Coccia nos invita a revisar la relación cuerpo-imagen ahora que el vestido ha dejado de ser piel. Es decir, a repensar qué sucede cuando los nuevos cuerpos quirúrgicos se asumen como imágenes que modifican nuestra anatomía y no exiliándose físicamente de nosotros, sino en nosotros. Además, el joven filósofo nos llama la atención sobre las diferencias que existen entre el proceso por el cual las cosas devienen sensibles, de aquel por el cual existen y de aquel por el cual son percibidas.

reconsideración del cuerpo transita sobre el pasaje del ideal a la operación, de la fantasía a la realidad, de la promesa a la premonición. Sin embargo, cabe señalar que la estrategia que consagra al cuerpo como objeto de diseño parte de la consideración de que *todo puede ser diseñado*. El cuerpo pasa entonces a incorporar la dinámica del sistema de la Moda, dinámica de la renovación constante, dinámica anclada en el consumo. Dinámica que en un comienzo fue exclusiva del vestir y que luego se extendió al universo objetual y de servicios. De este modo, se despliega el pasaje nodal que va del vestido al cuerpo como objeto de diseño, de la tela a la piel y a los órganos, de lo reversible a lo irreversible.

James Joyce creía que esta gran fascinación por el cuerpo, por las superficies, era la resaca, aquello que quedaba de la fiesta iniciada hace seis siglos cuando el Renacimiento redescubrió los sentidos, desencadenando un proceso lento pero seguro de olvido de eso que alguna vez llamáramos “alma”. Sin embargo, para desubjetivar el relato corporal, la Moda transita el pasaje que va de la singularidad al anonimato. En este sentido, la similitud de la apariencia gesta cuerpos sin marcas ni deícticos, cuerpos silenciosos que atienden a la pérdida de la identidad narrativa y provocan una igualación de la apariencia. La Moda que estaba consagrada a la singularidad opera, ahora, sobre la homologación. Es que descomponer el cuerpo como unidad, suscita nuevas configuraciones corporales que no atienden a la armonía de las partes de modo gestáltico<sup>41</sup> sino que afectan de distinto modo a cada parte gestando otras percepciones para lo cual se desarrolla una pedagogía del fragmento. Como si aquello que ya se ha posibilitado desde lo digital, pudiera encarnarse físicamente, un “copiar y pegar” en el cuerpo, un “retoque”.

Afectar la temporalidad, en los términos de “hurtar la duración” (Bergson, 2010), es el principal objetivo de la Moda. Burlar el tiempo, injuriarlo. Aparecen así verdaderos “ejercicios de inmortalidad”<sup>42</sup>: cuerpos de cincuenta años con apariencia de dieciséis y cuerpos de dieciséis con apariencia de treinta. Tal afección despliega pasajes que van desde la noción de belleza hasta la tecno-juventud, del monumento a la ruina, de la restauración a la implosión, de lo vital a lo inerte y de lo familiar a lo siniestro. Tales pasajes permiten considerar el tránsito de lo material a lo inmaterial como si la Moda conociese los últimos desarrollos científico-filosóficos respecto de nuevos modos de habitar el mundo. Para

---

<sup>41</sup> El todo, para la Teoría de la Gestalt, es más que la suma de las partes. Tal situación no se respeta en las nuevas configuraciones corporales donde cada parte aparece casi emancipada de cualquier idea de totalidad. Ver Arnheim (2005)

<sup>42</sup> La denominación “ejercicios de inmortalidad” pretende cristalizar el énfasis operativo que ejerce la Moda para transgredir la temporalidad en su emplazamiento espacial privilegiado: el cuerpo. Habría que ejercitarse para poder adquirir otra apariencia, como si pudiéramos pensar en un desarrollo aeróbico de todas las transformaciones que un sujeto puede llevar a cabo solo con el fin de acercarse a esa inmortalidad.

cientificar la frivolidad, la Moda despliega discursos y prácticas (publicidades, *realitys*, entre muchas otras) que legitiman toda conducta de modificación de la apariencia, arbitrando el pasaje del deseo a la Verdad, del alma al cuerpo, pero también del cuerpo al alma, de modo tal de configurar una moral que permite incluso vínculos con una *nueva espiritualidad*. Comprender los pasajes que la Moda habilita desde sus estrategias implica pensar no en un desarrollo cronológico —que nosotros pareciéramos desplegar con la mera intención de acceder a la aprehensión del fenómeno—, sino en un *devenir simultáneo de intensidades* donde se producen desplazamientos metafóricos, en el sentido estricto del término, viajes de la significación que legitiman diversidad de prácticas y versatilidad de procedimientos. Como si pensar la Moda nos exigiera comprenderla en un movimiento extático que pretende capturar la velocidad de un arcaico futuro, el cual solo puede percibirse en este fugaz presente.

La tesis expuesta, por lo tanto, no elude una revisión de la relación ontológica cuerpo/alma, planteando que si bien percibimos un énfasis en el cuidado de la apariencia, una consagración del cuerpo como objeto de culto, o si bien la Moda ha reivindicado las tecnologías del yo (Foucault), detectamos un desplazamiento, un repliegue del lugar del cuerpo en relación al alma. *El cuerpo, en este sentido, es investido de la naturaleza del alma y de allí su relación con las nuevas prácticas de la espiritualidad*, cuestión que retomaremos en páginas posteriores.

La atención de los diversos fenómenos que inquietan nuestra percepción, nos lleva a una mirada sintomática<sup>43</sup> en la cual, buscando la Moda, no encontramos el vestido, sino el cuerpo; buscando el cuerpo encontramos la tecnología. Buscamos la piel como límite y encontramos la imposible desnudez. Buscamos la apariencia y encontramos el alma. Buscamos la ciencia y encontramos la moral.

### **Del ideal a la operación, de la fantasía a la realidad, de la promesa a la premonición**

Entran al lugar de un modo cauteloso, cierto silencio se percibe espacialmente, seleccionan el asiento o banco desde el cual la mirada podrá otorgar algún beneficio, algún ángulo

---

<sup>43</sup> Es desde esta búsqueda sintomática que incorporamos la teoría bajtiniana de los géneros discursivos como agrupamientos marcados constitutivamente por la heterogeneidad y sometidos a una constante hibridación en el proceso de la interdiscursividad social y la consideración de la figura del otro como determinante de toda interlocución. Ver Bajtín (1979)

previsible de placer. Se acomodan, sentados esperan, observan la distancia y la altura, se reconocen ellos en un espacio existente, específico. Algunos consultan una hoja, otros buscan más o menos perturbados las gafas, allá en la esquina más oscura una mujer se arrodilla y realiza una acción previa a aquello que ya saben va a suceder pero aún falta, todavía no ingresó el oficiante, quien tendrá la palabra, a quién se direccionarán las miradas perdidas, mirar para escuchar, una discordancia establecida con rigurosidad. Aparece él, comienzan a esparcirse sonidos; se dirige a una gran mesa o tabla, la besa y las manos de todos los presentes se desplazan de la frente al tórax en una sincronía rítmica ya adquirida. De pie, una acción múltiple que se despliega mientras una voz amplificadora saluda a los presentes pausando el inicio.

El acto penitencial ya sucedió, todos hicieron un tumulto verbal conocido como confesión general y él expuso su conclusión. Algunos cantan bajo, otros murmuran sin coincidencias, recitan “Señor, ten piedad”. Presentación de súplicas, enunciados. S) Sentados, R) arrodillados, P) parados. Todos saben cómo concluye, quiénes acompañan y quiénes se ausentan, traslados lineales.

En otro espacio, con menor cautela sonora, ingresan, se ubican, buscan el banco desde el cual la mirada podrá otorgar algún beneficio, comprenden el privilegio ya asignado para el extremo que permite visualizar la cercanía y la distancia. Perciben la diferencia de altitud frente al escalón extendido que consagra la superficie por la cual transitarán casi perdidas ellas otras. Dispersos consultan alguna hoja, esperan comentarios de quienes acompañan y se disponen a mirar aquello que desearían tocar, discordancia sensorial. Pocos movimientos, la asamblea permanece sentada exceptuando que el espacio solo admita la disposición vertical de los cuerpos. Irrumpen sonidos de otro tono con oscuridades inciertas y luces fugaces. Hurto al tiempo, aparece lo aparecido y lo múltiple circula como el acto penitencial que todos esperaban: C) caminando ellas, S) sentados nosotros, nosotras u otros ellos. Todos saben que concluye y pueden volver a sus honestos quehaceres a la hora pautada. Liturgia: término del griego que significa “servicio público”. La disposición de los espectadores, de los actores, la organización temporal, el acto que renueva y promete, el lugar de la mirada, el oficiante, la disciplina de la ceremonia, la continuidad provocada, son algunos de los elementos que comparten objetos que podíamos considerar incompatibles.

El desfile se diferencia de los otros dispositivos de la Moda porque *es una liturgia*. Nos interesa en particular atravesar esta liturgia porque, como antaño, es el dispositivo ritual que

articula la fantasía permitida, aquel que la contemporaneidad conserva y redefine con ciertas afecciones graduales. Como el espacio, el tiempo no es para el hombre religioso homogéneo ni continuo. Existen, precisamente, los intervalos de tiempo sagrado. Esto es, el tiempo de las *fiestas* periódicas. Existe por otra parte el Tiempo profano, duración temporal ordinaria en el que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. El tiempo sagrado, en cambio, es por su propia naturaleza reversible, se trata de un tiempo mítico primordial hecho presente. El desfile, como instante donde la Moda se sacraliza, es reversible pues *todo tiempo litúrgico consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico "al comienzo"*. Participar religiosamente de una liturgia implica salir del tiempo ordinario. El tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible, es un tiempo ontológico por excelencia, siempre igual a sí mismo, uno que no cambia ni se agota sino que se repite infinitamente. El desfile, así, es una liturgia que opera reactualizando el tiempo sagrado. Tal vez el significado de desfile, del latín *filum* (borde finísimo), vilo, instala cierta inestabilidad, el mismo *filum* que acerca y separa el tiempo profano y el tiempo sagrado. El tiempo sagrado se presenta, por lo tanto, bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos.

La fantasía circula en la Moda a través de distintos dispositivos. Entre ellos, el desfile, como dijimos, liturgia particular que hilvana el ciclo de "temporadas" otorgando continuidad a la exigida innovación de una industria. El tránsito por un camino pautado desde la linealidad, pasarela, privilegia la exhibición de una continuidad que alterna la ambigüedad del ingreso y el egreso en un pleno retorno. Ambigüedad perceptiva, sensorial, que gira sin círculos, que no permite reconocer interrupciones, ambigüedad que oscila entre frentes y perfiles, rostros, peinados y corporalidades, celebración de una multitud mimética. El tiempo es a la vez aquello que pasa y aquello que desaparece, configuración de una sucesión. Extremidades que se desplazan a la altura de la mirada, una mirada al ras, una mirada que perturba en su propia altura, en su desencuentro. Pasos firmes o sinuosos, linealidades sucesivas que no escinden la luminosidad ni el sonido. Sincronías rítmicas de un traslado distante. Sujetos que se desvanecen en sus individualidades para celebrar una determinada estética o estado en pos de la temática que da origen a la propuesta, legibilidad pedagógica de un público que no demanda conocer las reglas de un ritual ya anclado. Modelos que solo asumen su individualidad momentáneamente, desde cierta intertextualidad mediática habilitando en el espectador el placer del conocimiento, de la pulcra información. La continuidad encuentra su

desenlace ante la figura del “diseñador”, quien saluda al público junto a sus obras estableciendo el primer contacto, contacto en el cual las obras son avaladas, firmadas metafóricamente por quien se ha hecho presente, corpóreo, como sujeto capaz de establecer un vínculo con el otro, un mediador, certificación de consumo religioso. El desfile es, en este sentido, un acto premonitorio de aquello que podrás adquirir, de aquello que vas a ver, como si las premoniciones carecieran de magia, previsibilidad de una liturgia que despliega sus elementos organizando el tiempo, del mismo modo que lo hacían las religiones. El desfile es, entonces, la consagración de lo nuevo ante los fieles con la mediación del diseñador que articula la organización, el montaje y la conclusión de una liturgia ya arraigada más allá de variables más o menos ortodoxas.

Circular, detenerse, girar, adoptar un paso, perder la mirada, como si la presencia abandonara la propia corporalidad en términos tangibles y consagrara la pura visualidad. Espacialidad de la mirada asignada a sujetos que no miran, párpados estables. Espectáculo de una mercancía cuya sintaxis opera en la relación sujeto-prenda-actitud, desplazamiento sin guiones, sin distinción como si la prenda se definiera en la actitud y desplazamiento del sujeto, como si el sujeto se definiera en el desplazamiento y la actitud de la prenda y así sucesiva y confusamente integrados. Aislar los elementos de la liturgia impide la circulación de su valor. Más allá de la asimilación o tradición estética del diseñador, la actitud involucra siempre una distancia con el espectador y a veces consigo mismo. Como si la situación presente no aconteciera y se tratara de sujetos perdidos temporalmente, sin contacto ni empatías entre sí. Tal enajenación puede incorporar matices expresivos de rebeldía, romanticismo o un repertorio de probables combinaciones que encuentra algunos felices deslices ocasionales. La actitud podría definirse desde la altura, de la mirada, la erguidez del torso, el tipo de movimientos, la temporalidad de los movimientos, la sincronía o no de los movimientos corporales, la gestualidad del rostro, el llamado estilismo en referencia a peinados y *make up*. El desplazamiento guarda relación directa con la acción que se lleva a cabo: caminar en fila. En la actitud el tránsito puede asumir distintas temporalidades, lo dijimos, temporalidades que oscilan entre estados de relajación y simulacros de galope. La fantasía se filtra en el desfile a través de la posibilidad de ser otros, ser otros sin la necesidad de permanecer ni en esos otros ni en uno mismo, disfrutar de la caducidad, encarnar apariencias intermitentes que nos contactan con espacios imaginarios, con la cautelosa previsibilidad de saber que todo concluye al finalizar la circulación de aquellos seres distantes que aparecieron ante nosotros y que puede continuar parcialmente a través de las bondades del capitalismo que nos permite

adquirir algunos productos. Una fantasía que desde su inicio asume la condición de previsibilidad respecto de su temporalidad, una fantasía tan correcta que espacializa la evasión. La Moda opera con la deseable evasión, huida, de jugar a ser otros o más bien jugar a no ser lo que soy. Habría un ser, un ser estable, permanente, continuo que puede interrumpir su tránsito, su fila ya designada para ser momentáneamente en otra fila aquello que no es. La Moda despliega en el desfile modalidades particulares de una fantasía tentativa y doméstica, tentativa desde su carácter temporal provisorio que sustenta el propio sistema de la Moda. Jugar implica afirmar cierta condición lúdica que permite distinguir fantasía de realidad, simplemente por ello podemos provisoriamente pensar que se trataría de un juego. La evasión es una modalidad del juego que no siempre demanda entretenimiento sino la propia acción de eludir, de desentenderse. Una fantasía que focaliza voluntariamente la elusión el apartarse de uno mismo para encontrar otros posibles que si bien se reconocen escindidos de la “realidad”, están habilitados por la propia liturgia. La evasión articula el deseo de selección, el éxtasis del consumidor, poder elegir entre otros asumiendo la imposibilidad de no elegir. Los modelos concretan así el espacio del ideal en relación a la apariencia en un concentrado que exhibe cómo nos veremos los próximos meses, un dictamen acerca de cómo podemos distanciarnos, como si concebir la apariencia exigiera la distancia.

El desfile como tipología ha variado en las últimas dos décadas afectando principalmente su dimensión espacial en cuanto a la altura de la pasarela. El pedestal de las modelos que exigía una determinada altura comenzó a descender para constituir una plataforma de traslado que equipare la condición del espectador con la condición de quien desfila. Tal variación, aparentemente democratizadora, guarda directa relación con la cercanía de aquella fantasía constituida no ya solo en posibilidad sino configurada como realidad: *habría una distancia propia del modelo que ha sido inhabilitada*. Nuevos espacios adquieren dimensión de hábitat para espectáculos en los cuales las modelos deambulan con sincronías previstas en una superficie que se resignifica al momento de la presentación y en la cual, en general, los espectadores permanecen sentados e inmóviles contemplando el movimiento de quienes transitan.

Si bien podríamos mencionar desfiles emblemáticos en los cuales la fantasía asume dimensión de ficción y aparece una teatralidad que supera al universo del vestir y que revitaliza la relación Moda/ Arte, se trata de fenómenos específicos ligados a diseñadores

que consagraron el espacio litúrgico del desfile como *puesta en escena*.<sup>44</sup> También es cierto que existe, de algún modo, un período post-pasarela, más reciente, en el cual las grandes marcas consagran las presentaciones como espectáculo que amerita la inversión en término de mega producciones. Ahora todo es factible de ser “producido”.<sup>45</sup>

Al mismo tiempo, el desfile en nuestra contemporaneidad no es un dispositivo aislado de la comunicación ni de las prácticas sociales en relación a la modificación de la apariencia, pero sí es su formato más tradicional en relación a la industria del vestir. Su reproducción a través de distintos sitios web especializados en Moda permite dos modos de visualización: en video, incluyendo el desplazamiento, y en fotos. En ambos se puede apreciar cada uno de los conjuntos facilitando la circulación de aquellas clonaciones banales que la Moda gesta sin prejuicios. Tal situación resultaba inaccesible décadas atrás donde solo existían aquellas imágenes editorializadas en alguna publicación emblemática.

El desfile ha facilitado su desmenuzamiento, su ingesta en pequeños bocados con la aparición de las tecnologías digitales, desapareciendo así la dinámica de la continuidad. La Moda sabe que se trata de un formato en disolución y resignificación por ello en los últimos quince años las prácticas performativas, la revisión de lenguajes y el carácter de espectáculo ha superado lo tipológico que le otorgaba identidad. Sin embargo, pensar el desfile como liturgia y como espacialización por antonomasia de la fantasía en la industria de la Moda y el vestir, es tocar algunas llagas de los incómodos pasajes. El lugar de la fantasía en la Moda se ha desvanecido porque la posibilidad de ser otros o evocar alteridades ha sido ya posibilitada desde los avances técnicos, poniendo a disposición de los sujetos un nuevo consumo de apariencias. La fantasía desaparece en el propio instante en el que la Moda hace del cuerpo mismo el vestir, en el propio momento que el cuerpo, en su condición de desnudez, pasa a ser intervenido, tema sobre el que regresaremos.

Una conclusión radical se desprende de lo recientemente expuesto: *la Moda ya no puede prometer*. Es que la noción de “promesa”, al adquirir constante y renovada concreción, se convierte en premonición, ya sabemos qué va a suceder y no solo disponemos de la certeza sobre qué sucederá sino que podemos saber cuándo sucederá. *El espacio de lo imposible aspiracional ha sido coartado, absolutamente expulsado*. No se trata de un estado de previsibilidad constante, tampoco, pues el resultado se antepone incluso al objetivo. Ahora

---

<sup>44</sup> Entre ellos podemos ubicar a Alexander McQueen en su propuesta para temporada otoño-invierno 2000, desfiles en los cuales la pasarela es reformulada e intervenida como híbrido en vínculo con el museo. Véase, por caso, el desfile de Alexander McQueen del año 2000.

<sup>45</sup> Véase, en este caso, el desfile de Chanel de 2015.

bien, si la Moda ha afectado la posibilidad de fantasía e imposibilitado el lugar del ideal, podemos afirmar que su identidad hoy no se ancla en ningún ideal sino en el dato crudo que proporciona la biología corporal.

En un breve texto de reciente publicación, Giorgio Agamben (2011) nos recuerda la inextricable necesidad de reconocimiento que soporta el ser humano en su constitución. Tal sería esa necesidad, que incluso Hegel hizo de ella, por medio de la dialéctica amo/esclavo, una cuestión de vida o muerte. Así, el hombre solo se constituiría como “persona” en tanto y en cuanto es reconocido por los otros. Ahora bien, persona significa originariamente en latín “máscara”, por lo que la necesidad de reconocimiento era ante todo la necesidad de reconocerse y ser reconocido en una máscara. En este contexto, el hombre participaba en los dramas y ritos de la vida social, prosigue Agamben, a partir de su máscara-persona, es decir, a partir de su “personaje”. Así, era reconocido como esa máscara, que por un proceso histórico de imbricación entre derecho y religión, logró constituirse como el centro de imputación de los derechos y las obligaciones jurídicas en Roma así como en el principal dispositivo de subjetivación en el cristianismo.

Ahora bien, el ámbito histórico de formulación de este proceso de personalización de los hombres habría sido, según el italiano, en paralelo al sistema jurídico y religioso de Roma y la Edad Media, el teatro. Con las artes escénicas, y principalmente en el teatro, el hombre se enfrentaba a una máscara y la personificaba. Pero como todo proceso de personificación, la relación era ambivalente: por un lado, el actor debía asumir el rol que le había impuesto el autor de la obra pero, al mismo tiempo, debía mantener cierta distancia para no asumirla como su propia máscara, ya que en ese caso el mundo sería sencillamente un escenario y así el teatro la vida misma. Esa misma relación de cercanía y distancia que había de mantener todo actor en escena, era también la que precisaba cualquier hombre para constituirse en una persona moral. Es decir, la persona ética se constituía como aquel que asumiendo una máscara lograba, sin embargo, mantener cierta distancia con ella para evaluarla críticamente y así poder obrar con precauciones.

De acuerdo a la reconstrucción agambeniana, la torsión que sufren las comunidades humanas en la Época Moderna hace que la política —y con ella el derecho y las religiones— tome como objeto principal de dominio no tanto a las máscaras sociales, a “las personas”, sino más bien a la vida biológica. Este proceso, que Michel Foucault denominó “biopolítica”, captura e instituye a esa vida biológica como el objeto privilegiado de su administración y de su regulación, tornando así imposible la capacidad de reconocimiento humana. Esto es: si las

técnicas policiales bio-métricas —codificadas primero en la medición del cráneo y las extremidades del cuerpo para poder identificar a delincuentes reincidentes y luego trasladadas al ADN que hoy define la “singularidad” de cualquier ciudadano del mundo—, se expanden sin límites, lo que se vuelve imposible con ellas es cualquier identificación con una máscara, con una persona. En línea con la hipótesis biopolítica foucaultiana, Agamben afirma que así se crean las masas anónimas de las poblaciones que deben ser gobernadas por el biopoder contemporáneo y que ya nada ni nadie puede “reconocerse” porque los hombres han sido reducidos a un dato meramente biológico, a una vida desnuda, con la cual se vuelve imposible cualquier relación en términos de reconocimiento. Como afirma Agamben,

Gracias al desarrollo de tecnologías biométricas que rápidamente pueden revelar las huellas digitales o la estructura de la retina o del iris a través de escáneres ópticos, los dispositivos biométricos tienden a salir de las jefaturas de policía y de las oficinas de inmigración para penetrar en la vida cotidiana. (2011: 73-74)

Esto significa, ni más ni menos que las máscaras, y con ellas el teatro, han entrado en un proceso de decadencia irreversible. Pero también, en la misma medida, ello implicaría la decadencia del sujeto ético tradicional. Ya ningún sujeto puede identificarse ni tomar distancia respecto del “dato biológico” que lo constituye. En este sentido, “la nueva identidad [contemporánea] es una identidad sin persona” (2011: 75), es decir, ya no hay un reconocimiento de su máscara, sino una *anónima determinación de su biología*.

Sin embargo, para Agamben, este proceso verifica al mismo tiempo su opuesto, esto es, la proliferación inaudita de máscaras volátiles y descartables. En consonancia con la eliminación de las máscaras-personas, que soportaban el vínculo jurídico sobre el que se fundaba y legitimaba el poder (de ahí que los esclavos en la antigüedad no tuvieran máscaras ni fueran personas), se asiste a una sociedad del espectáculo donde los píxeles de cualquier monitor permiten asumir, deliberadamente o no, por medio de una maquinización continua, cualquier máscara virtual.

De este modo, aquella antigua escisión entre el hombre y su máscara que determinaba las relaciones de poder, tan bien ejemplificada por la importancia del teatro, se reinscribe ahora, para Agamben, en una nueva división: el hombre como “dato biológico” y el hombre como múltiples máscaras virtuales que pueden convivir entre sí, incluso contradictoriamente. En este caso, la importancia creciente de la imagen reproducida técnicamente, con la fotografía y el cinematógrafo, la televisión, internet, las redes sociales juegan un papel preponderante en tanto le asegura al hombre el consumo y despilfarro de un sinnúmero de máscaras

descartables. Ahora bien, desde nuestra propia perspectiva podemos afirmar que desde que la Moda interviene el cuerpo, desde que ella toma a la biología como su propia materia de “enmascaramiento”, el cuerpo mismo se vuelve una máscara. Y, aún más, una máscara descartable. En este sentido, no habría tal división como la diagnosticada por Agamben, sino una compleja imbricación donde lo biológico y lo enmascarado (o vestido) aparecen indeterminados. La Moda, en este sentido, ha creado una nueva “personalidad”: la del cuerpo biológico mismo. Pero con ello, ella llega al punto de hacer de su fantasía una realidad palpable. Es que si la Moda tradicionalmente anclaba su fantasía en la posibilidad de dotar, a través del vestir, al hombre de distintas máscaras, ahora ella muestra que tal fantasía es llevada a cabo al punto de hacer del cuerpo mismo una gran máscara. En este sentido, al cumplir su fantasía, la anula.

La nueva identidad entrevista por Agamben discurría entre la posibilidad de un cuerpo sin rostro y una multiplicación de los rostros que los volvía completamente descartables. Sin embargo, hacia el final de su texto, el pensador italiano concluye:

Sin embargo, según la ley que quiere que en la historia no se den retornos a condiciones perdidas, debemos prepararnos sin penas ni esperanzas para buscar, más allá tanto de la identidad personal como de la identidad sin persona, esa nueva figura de lo humano —o, quizás, simplemente del viviente—, ese rostro tanto más allá de la máscara como de las *facies* biométrica que todavía no logramos ver, pero cuyo presentimiento a veces nos sobresalta de improviso en nuestras andanzas y en nuestros sueños, en nuestras inconsciencias y en nuestra lucidez. (2011: 78)

Quizás la Moda contemporánea sea un buen lugar para indagar en ese nuevo rostro. Pero por el momento baste señalar que antaño ella, a través del vestir y su sistema de renovación constante, permitía la dinámica del cambio de máscaras habilitando la fantasía de ser otros por un tiempo determinado. La propia idea de estereotipos trabajada en las distintas tendencias estéticas trataba de brindar máscaras renovables al sujeto. Sin embargo, ahora, la consideración del cuerpo como error opera directamente sobre la configuración de una inmensa máscara —más allá de sus proporciones físicas espaciales— que interviene la desnudez corporal al punto de hacer de la misma la dimensión de la máscara. En este sentido, la principal estrategia que la Moda despliega al tomar al cuerpo como el vestir es considerarlo como error. Si bien uno podría entender esta situación desde el par causa/efecto, y pensar las intervenciones sobre la desnudez como consecuencias de la consideración del

cuerpo como error, habría una sincronía de ambos fenómenos. Y es sobre esta sincronía que la Moda deshabilita la renovación de máscaras pues hoy las máscaras ya no enmascaran nada, *son el propio cuerpo* y la reversibilidad no goza de factibilidad.

## CAPÍTULO IV. El cuerpo como error

El presente capítulo indaga sobre aquellas condiciones de posibilidad, ideas primarias y contenidos latentes, prediscursivos, teológico-filosóficos, donde opera la Moda para proponer, estimular e incitar las transformaciones de la apariencia y gestar un vertiginoso sistema de consumo. Nos interesa abordar la idea del cuerpo como error, como falta, intuyendo que en tal idea existen otros *topoi* acerca de la noción de vida y de humanidad. En este sentido, entre muchos más, nos guían interrogantes dedicados a pensar *cómo* es que las sociedades han incorporado determinadas prácticas de modificación de la configuración corporal. En términos más coloquiales, *cómo* es que la lógica de la renovación, propia del sistema del vestir, se ha trasladado del vestido al cuerpo, *cómo* es que podemos pensar livianamente al cuerpo como vestir.

Desde nuestro *corpus* hemos notado que el principio de todo ciclo de intervenciones sobre la apariencia se ancla en un enunciado tácito donde el cuerpo dado es asumido como un error, como una falta, que nosotros responsablemente deberíamos subsanar. Se puede afirmar, incluso, que es la misma Moda quien se ha ocupado gradual y sistemáticamente de gestar esta consideración. Es que ella, en su lógica de manifestar signos a los cuales no se interroga, y en su dinámica de permanente desdecir, tiene la capacidad de poner en escena respuestas a preguntas que no parecieran auditivamente perceptibles. En este sentido, ella es *soporte*: hace soportable determinadas ideas para las cuales no estamos aún conscientemente preparados o educados y, a la vez, es aquella materia sobre la cual se aplican los diseños. Nos proponemos entonces revisar cuáles son las ideas que estarían tras este proceso de re-materialización corporal o, para decirlo de otro modo, de este proceso de *de-sujetación* corporal (en el sentido de un cuerpo sin sujeto, puro cuerpo).

En este contexto, nos interesa pensar *sobre y en* la *intertextualidad* que la Moda revuelve, es decir, cómo Orlan se relaciona con Rei Kawakubo<sup>46</sup> o con Lady Gaga o con Andrea Hasler y cómo Stelarc se relaciona con Alexander McQueen<sup>47</sup> así como con otras manifestaciones que recorren el incierto trayecto que va del arte al diseño y del diseño a las prácticas sociales

---

<sup>46</sup> Tanto Orlan, desde su obra, como Rei Kawakubo (diseñadora japonesa), desde su marca *Comme des Garçons*, así como desde sus diseños, redefinen el cuerpo y revisan de modo crítico las convenciones de belleza resistiendo incluso a los malestares del género. Ambas, en sus singularidades, reconfiguran la corporalidad y plantean nuevas visualidades.

<sup>47</sup> La noción de prótesis y la noción de extensión corpórea es abordada por ambos. En Sterlac con un objetivo de exploración e investigación de las capacidades humanas, mientras que en McQueen (diseñador inglés) como la captura de una dimensión estética que no elude el dolor en la redefinición de la silueta.

cotidianas, pasando por el mercado y el espectáculo. Interesa señalar, en este sentido, cómo el arte ha sabido preceder prácticas que la Moda se apropiará luego, fagocitando la producción de sentido. En otras palabras, cómo artistas e innovadores —de una producción no solo formal sino también intelectual— tales como Abramovic, Orlan, Stelarc, por citar los ejemplos más emblemáticos, están presentes *metafóricamente* en programas de una “banalidad masiva” como, tales como, *Miss Cirugía*.

Para hacer explícitos estos vínculos, y no sólo esbozarlos como rasgos intuitivos de una aparente sensibilidad, debemos primero sospechar que la Moda sospecha, que la Moda sabe. Estas situaciones, que encuentran en distintos dispositivos y disciplinas la necesidad imperiosa de modificar nuestro emplazamiento físico, ocurren en un período donde la tecnología y la ciencia —como hemos comentado en los capítulos precedentes— han permitido forjar determinados paradigmas y nociones. Es allí donde deseamos ingresar en estas páginas, pues la Moda no permanecería ajena a los planteos filosófico-teológicos que subyacen a esos paradigmas y nociones, los cuales producen un nuevo humanismo y otras políticas. Es que, a grandes rasgos, afectar el cuerpo es un modo de reconsiderar la propia noción de lo humano. Indagaremos entonces sobre la noción de antropotecnia, es decir, de aquella técnica destinada a producir lo humano, teniendo en claro que nuestro objetivo no es lograr una formulación o postura frente a los debates filosóficos en torno al humanismo, sino ver cómo estos debates están presentes en fenómenos y prácticas aparentemente independientes como es el caso de la Moda.

En este sentido, cabe señalar que desde la biología evolucionista hasta la cosmología, las ciencias parecen haber cursado una misma deriva ontológica, una que las lleva hacia un descentramiento del *sustratum*. Desde Darwin hasta Einstein y desde Heidegger hasta Foucault, las filosofías y las ciencias parecen no haber hecho otra cosa que desprenderse del legado humanista con el que habían inaugurado su triunfante entrada en la Modernidad temprana. Esta crítica de la antropología clásica, como elemento rector del pensamiento especulativo y científico, ha generado una nueva atención por el carácter eminentemente *animal* del homo sapiens y un interés creciente en todos los campos del saber por el problema de la *vida*. En este contexto, el filósofo argentino Ludueña Romandini (2010, 2012), a quien recurrimos para clarificar las relaciones entre distintos pensamientos y manifestaciones sobre “lo humano”, señala que el auge contemporáneo de la biopolítica o de las más avanzadas ciencias biológicas son, en verdad, sólo un síntoma tardío de un fenómeno que viene sedimentando sus capas desde mediados del siglo XIX. La animalidad y las diversas

declinaciones de la filosofía de la vida se han impuesto entonces para todos aquellos que desean sumergirse en las agitadas aguas del pensamiento post-metafísico. Sin embargo, la propuesta de Ludueña, a la cual adherimos desde nuestro interés manifiesto en espiar la Moda, propone la necesidad de una rehabilitación de la metafísica como forma suprema de la filosofía. Y, siguiendo dicha propuesta, nos interesa señalar que nuestra indagación sobre la Moda se asienta en esa metafísica futura que, siguiendo al mencionado pensador, sólo sería posible luego de una crítica radical al principio antrópico. De este modo, al mismo tiempo, que desde nuestro punto de vista las estrategias de la Moda y la mirada sobre las prácticas contemporáneas no pueden evitar hacer una *arqueología del futuro* y de allí su radical importancia para esa metafísica post-antrópica. Si es cierto que solo una filosofía no antrópica será capaz de asumir la tarea de proponer una metafísica que sea capaz de postularse asumiendo los logros del período genealógico de la filosofía del siglo XX, es decir como una metafísica post-deconstruccionista, ella no podrá desatender lo que sucede en la Moda. Por ello, nuestra mirada sobre ésta intenta sumergirse en esa dimensión filosófica, sin perder la respiración, para tomar algunas proposiciones suyas como síntomas de un cierto devenir del conjunto del filosofar y del saber científico. Es que, valga aclararlo, nuestra consideración es que la Moda *arbitra* estos saberes, aún a pesar de ellos, para situar su condición de contemporaneidad y su inherente condición proyectiva. En este sentido, es fundamental poder extraer, o simplemente conocer, el hilo conductor del devenir filosófico-científico hasta nuestros días porque de lo contrario no podríamos acceder a la comprensión de “nuestros días” y, con ello, de la Moda como contemporaneidad absoluta. En este contexto, necesitamos explicitar que entendemos por principio antropológico aquel que hace del hombre el *sustrato metafísico* en el cual se fundamenta un sistema filosófico. La deconstrucción de dicho fundamento, por lo tanto, se ha encargado de atacar fuertemente este principio para defender la animalidad sustancial del hombre y el primado ontológico de la Vida. Sin embargo, siguiendo los planteos de Ludueña, todavía no habría sido deconstruida la dimensión antrópica. Es que, si la Vida ha sustituido al Hombre como fundamento, ella

...es todavía una herencia onto-teológica sutil de la cual se deriva aún un principio antrópico. El hombre, creyendo disolver la antropología, se funde con la vida (y esta fusión de la que da cuenta el evolucionismo se festeja y se interpreta erróneamente como un descentramiento del hombre). En realidad, le da aún más entidad al hombre al hacerlo entrar en el reino general de la Vida que conduce evolutivamente hacia las formas superiores... (Ludueña, 2012: 62)

En este sentido, el pensador establece una diferencia entre el principio antropológico y el antrópico según la cual en el primer caso el hombre constituiría un fundamento, no así en el segundo. Sin embargo, este principio seguiría operando firmemente en cuanto todavía concibe al hombre como un “*eslabón necesario* de una cadena metafísica superior” (Ludueña, 2012: 12). En otras palabras, es la falta de deconstrucción de este principio, donde el hombre se funde con la vida y la animalidad, aún en las filosofías más ligadas a la deconstrucción y al posthumanismo, donde se abriría un segundo humanismo, “débil”, pero humanismo al fin. Y es en el contexto de este último donde podemos ubicar los cambios acaecidos en la Moda que hemos señalado a lo largo de estas páginas.

En este trayecto, nos interesa precisar que la Moda contemporánea parece tomar a su cargo el principio antrópico. Las tecnologías de producción, las tecnologías de los sistemas de signos, las tecnologías de poder y, finalmente, las tecnologías del yo que operan sobre el propio individuo en su constitución como subjetividad ética, fueron presentadas por Foucault como constitutivas de aquello que llamará “gubernamentalidad” (Foucault, 2007a). La misma se sitúa precisamente en la intersección entre las técnicas de dominación de los otros y las referidas a sí mismo. En tal intersección es, justamente, donde vemos operar a la Moda. Utilizaremos, entonces, el concepto de “tecnologías de poder” desarrollado por Foucault declinandolo como propone Ludueña, para entenderlo en la dirección de *tecnologías antropotécnicas*. Es en ellas donde podemos cartografiar los últimos movimientos de la Moda que, como hemos insistido, ha modificado su cualidad sustancialmente. En tal sentido, podemos incluir a la Moda en aquello que el filósofo referido entiende por antropotecnica:

...entenderemos por *antropotecnica* o *antropotecnología* las técnicas mediante las cuales las comunidades de la especie humana y los individuos que las componen, actúan sobre la propia naturaleza animal con el fin de guiar, expandir, modificar o domesticar su sustrato biológico con vistas a la producción de aquello que, la filosofía primero y las ciencias biológicas y humanas después, suelen denominar “hombre”. El proceso de “homonimización” y la historia misma del *homo sapiens* hasta la actualidad coincide, entonces, con la historia de las antropotecnologías (económicas, sociales, educativas, jurídico-políticas, éticas) que han buscado, incesantemente, fabricar lo humano como el *éx-tasis* de la condición animal.

Desde esta perspectiva, toda antropotecnología descansa sobre una politización constitutiva de la vida animal que se quiere domesticar y cultivar en el proceso de civilización. Llamaremos [...] *zoopolítica* a dicha operación originaria sobre la

vida animal a pesar de —o en conflictiva relación con— su éxtasis hacia la hominización. Así, toda la antropología implica un sustrato zoopolítico que yace en su centro. (Ludueña, 2010: 11-12)

Cabe aclarar que dicha antropología, como hemos mostrado anteriormente, no se ve menoscabada cuando se busca situar (y disolver) al hombre en el seno de su animalidad o de su Vida. Antes bien, lo que sucede como también nos ha advertido Ludueña, es que allí sigue operando la antropotecnia en su versión débil. En tal dirección, repensar la Moda en este proceso, sus estrategias, toma otro sentido al punto de mostrarse, quizás, como una antropotecnica fundamental para eso que se ha dado en llamar “Occidente”. Por estas razones, consideramos apropiado recuperar en sentido estricto las consideraciones sobre la noción de antropotecnia de Ludueña ya que necesitamos pensar sobre esta conceptualización desde la Moda misma.

Desde tal perspectiva, es necesario retomar las premisas de las cuales parte el autor para llevar a cabo su estudio. Siguiendo su planteo, cabe mencionar que la antropotecnia es una forma de poder contingente que asumieron las tecnologías del poder aplicadas sobre el animal humano y no un proceso ineludible de fabricación de lo humano, que llevaría del humanismo clásico a la era de la eugenesia biotecnológica. En este sentido, el hecho que “un animal originario se haya fabricado como hombre es el fruto de una contingencia histórica y no de un proceso teleológico ineluctable o irreversible” (Ludueña, 2010: 12). Recuperamos, entonces, la noción de “voluntad antropotécnica” (ídem) que viene a señalar esa insistencia histórica y contingente de fabricación de lo humano. Desde este punto de vista, las antropotecnologías pertenecen a las tecnologías de poder especializadas en la producción de lo humano. La Moda, entonces, no es sino un instante más de esa producción de lo humano. Dentro de las innumerables antropotecnologías existentes, Ludueña decide ocuparse del derecho y la teología, en cuanto matrices productoras de la comunidad política de los hombres. Así, el derecho es considerado como una técnica que, actuando en el registro de la ficción jurídica, produce efectos performativos de constitución del espacio político de lo humano. En este sentido, la política será para el autor, retomando una indicación de Derrida (2010), originariamente *zoopolítica* ya que implica una decisión fundacional respecto de cómo dirigir al animal humano en su devenir hombre. Cabe señalar, así, que la Moda está constantemente brindando dispositivos que actúan sobre este mismo devenir. Sin embargo, no todas las tecnologías jurídicas actúan del mismo modo sino que suponen un juego de variantes históricas. Por ello Ludueña analiza la cesura que para el derecho romano antiguo

supuso la aparición de una nueva normatividad: *el cristianismo*. Así, la teología con él inaugurada, según el autor argentino, podría ser considerada una forma de antropotecnología jurídica inédita. En esta clave, *la teología será tratada como dimensión mitológica del poder que, desde nuestra consideración, la Moda recupera en instancias diversas, desde el momento en que decide revisar la materialidad de lo humano*.

Si bien desde esta revisión de lo humano el autor busca pensar en la espectralidad, refiriéndose a una *espectrología* como forma de ontología política (ontología que implica la relación entre la vida y el poder, entre la vida y el derecho, entre la vida y una forma). En ella surge una relación diversa con la vida-animalidad de la zoopolítica, esto es la espectralidad. Desde nuestra perspectiva, esta sería aquella que existe atrás de las prácticas que la Moda gesta como éxtasis de una materialidad determinada. En otros términos, si la espectralidad supone un vínculo entre la vida y lo humano, *sin reducirse a ninguno de ellos*, que muestra una diferencia entre ambos, un exceso o una falta de lo animal (la *zoe*) en lo humano, o viceversa, podemos reconocer que es desde allí donde se sostiene la gradación de intervenciones que se han habilitado desde la Moda. Tras ella, con su mirada proyectiva, una mirada que presagia un futuro no enunciado, se halla la espectralidad que se coloca en una disidencia entre lo viviente y lo humano. Si entendemos por espectro, como Ludueña,

...en sentido amplio, a las criaturas incorpóreas como los ángeles, Dios mismo puede ser concebido como una forma espectral que se manifiesta a través del espíritu. Aún si podemos establecer una distinción entre Espíritu y Espectro, creemos que ambos pertenecen a una región ontológica común. [...] denominaremos, en sentido restringido, a los seres que sobreviven, aunque sea como postulado, a su propia muerte, o que establecen un punto de indistinción entre vida y muerte. Desde este punto de vista, el espectro puede ser completamente inmaterial o adquirir distintas consistencias, que como decía un filósofo, incluso pueden llegar hasta el empecinamiento de que éste adquiriera una consistencia de carne y hueso, aún si de naturaleza eminentemente sobredeterminada por el Espíritu. (Ludueña, 2010: 14)

Podemos pensar desde aquí cómo la Moda se empecina en sus continuas reiteraciones para dar luego un giro a aquello que ha deshabilitado anteriormente. La Moda, que desde las intervenciones quirúrgicas y desde múltiples procedimientos ha asumido la posibilidad de revestir (en el sentido de volvernos a vestir con nuestro propio cuerpo), la Moda que ha forzado la materialidad corporal a los límites de su resistencia, esa misma Moda, podemos afirmar, se

sostiene ahora sobre aquella *espectralidad* de la que hemos hablado. Y lo hace en el eco de su frenesí material, que ya popularizó las intervenciones quirúrgicas para otorgarnos la posibilidad y la exigencia de tener otra apariencia, de ser otros, de abandonar esa materialidad dada en el origen de la vida, para colocarse, *espectralmente*, al borde de ella y de lo humano. Ahora bien, una vez que la Moda ya metabolizó y popularizó las prácticas de modificación de la apariencia, comienzan a aparecer imágenes desde el espectáculo, desde los medios y desde el arte y de modo muy presente desde las redes (Instagram, Pinterest) donde la configuración humana abandona la materialidad concreta y adquiere una dimensión alterna que modifica radicalmente los sistemas de percepción (los vídeos de la plataforma digital *youtube.com* como, y “Was it you?”, de Adi Ulmansky o “Wide Open” de *The Chemical Brothers*, lo demuestran así como también el programa de vocalización digital “Miku Hatsune”). Esta situación, que pudiera parecer ingenuamente arbitraria, no lo es ya que se trata de una concepción que ha revisado la noción de lo humano con la gradualidad pertinente y que comienza a filtrarse en variadas manifestaciones.

Así como los logros del *homo sapiens* no pueden concebirse fuera de cierto horizonte de tecnologías del poder, tampoco la Moda no puede concebirse fuera del horizonte de tales tecnologías. No resulta demasiado lógico pensar que en tiempos pasados la situación fue más favorable, así como sería ingenuo pensar que el futuro nos brindará algún tipo de control sobre las formas de las antropotecnologías dominantes, o que la Moda nos habilitará a experiencias espirituales desconocidas. En definitiva, asistimos, junto al cambio radical en la Moda, a un cambio *interno* a la antropotecnia occidental. ¿Por qué no pensar que tras los gestos de *Miss Cirugía* se halla un sustrato transhumanista? ¿Por qué no tener la irreverencia de comprender que la Moda tiene la capacidad de condensar, reducir y traspasar las investigaciones performativas de Stelarc a prácticas masivas capaces de concebir un certamen en el cual la cantidad de cirugías es parte del curriculum vitae? ¿Por qué no poder entender el circuito arte-diseño-práctica social-espectáculo como el que plasma consideraciones paradigmáticas de nuestro tiempo redefiniendo la propia noción de Moda? Lo hemos sugerido ya: se trata de un circuito que puede alterar su cronología en estadios diversos o que puede trabajar en simultáneo con ciertos estadios, pero es el que pone en funcionamiento la Moda misma. Pensándolo de este modo, la Moda podría ser asumida como el paradigma de nuestro tiempo, como el lugar donde un pensamiento intuitivo, una especie de pensamiento relámpago para Bergson, pensamiento de la velocidad absoluta pudiera afinar y precisar aquello que estamos viviendo. De allí que nos interese por sus modulaciones internas y

su relación con los zócalos políticos, económicos y metafísicos de Occidente, en el cual, como vimos a partir de Ludueña, el cristianismo ocupa un lugar central.

El hecho de que el paradigma que guía la presente revolución biotecnológica a la que estamos asistiendo sea una radical secularización de la escatología cristiana es algo difícil de obviar. Algunos autores como John Smart<sup>48</sup> afirman que el cambio tecnológico es catalizador de gran parte del pensamiento utópico y apocalíptico de nuestra tradición occidental. En este sentido, la nueva biotecnología, la nanotecnología, la biología molecular, la física, las ciencias cognitivas e informáticas, señalan la posibilidad radical de *rediseño artificial* del cuerpo humano y la intervención sobre las bases moleculares de la vida sobre la tierra. Es desde aquí que la Moda, eminencia del *diseño*, consolida su estrategia asumiendo al cuerpo como error, como tentativo y como falta para poder anclar, luego, otra estrategia consecutiva y consecuente, en la cual se concibe al cuerpo humano como *objeto de diseño*. Ello señala que la revolución tecnológica de nuestros tiempos se manifiesta y singulariza radicalmente en la Moda, incluso, podemos invertir la ecuación y afirmar, *ella es —en tanto rediseño del error— una de las condiciones de posibilidad de dicha revolución*.

Pareciera que hoy, nuestra civilización ya ha comprendido que no existe de ningún modo aquello que llamamos “hombre” si no es por la mediación de un proceso de domesticación de la especie en su totalidad, proceso en el cual intervienen antropotecnias determinadas, como aquellas disciplinas y dispositivos que estudiaran Foucault y Eías, entre otros. Para pensar cómo la Moda ha tomado al cuerpo dado como error, necesitamos comprender que *el objetivo último de la domesticación humana es la manipulación del patrimonio biológico de la especie*. Y es desde tal objetivo macro que la Moda colabora arbitrando y estimulando prácticas sociales específicas que hubieran sido impensadas hace dos o tres décadas.

Es necesario también comprender aquello que afirma Ludueña en referencia a que no existe ninguna naturaleza humana que no sea al mismo tiempo el resultado de una intervención hominizadora y no es posible concebir una antropotecnología que no dé cuenta de los procesos antropológicos que han tenido lugar desde la emergencia del *Homo sapiens*. La ingeniería genética promete llegar a un grado en que la domesticación de lo humano genere una nueva especie, la cual tal vez no pueda ya llamarse “humana”. Desde lugares diversos y con singularidades no reductibles entre sí, artistas tales como Orlan, Stelarc, Abramovic, Von

---

<sup>48</sup> Smart, presidente de Acceleration Studies Foundation, considera que ningún profeta es ya necesario dado que la profecía se está realizando, cumpliendo y las señales de los tiempos no serían solo para los visionarios sino que resultan accesibles a todos. El profeta como tal se ha secularizado.

Hagens, lo sepan o no, operan sobre estos presupuestos algunos desde hace al menos dos décadas.

Orlan, por su parte, ha revisado los cánones de belleza establecidos poniendo su propio cuerpo como obra y espacio crítico. Ha superado el llamado arte carnal para resistir al cuerpo obsoleto, para constituirse en sala de operaciones. Stelarc, desde sus performances e investigaciones, ha extendido y amplificado las capacidades del cuerpo abriendo y señalando un vínculo ineludible entre ciencia, arte y tecnología. Marina Abramovic, a su vez, quizás sea quien ha consagrado a su cuerpo como material y a su espacio como espacio de representación, acosando los límites, tocando el sufrimiento y la vulnerabilidad para provocar reflexiones (o reacciones) en torno a la vida y la muerte. Von Hagens, ha estremecido la percepción a través del desarrollo del proceso de plastinación para tratar los cadáveres y poder concebirlos como obras. Todos estos artistas resultan, tanto en sus investigaciones como en sus obras, un espacio fecundo de indagación para la revisión que en este período ha llevado a cabo la Moda respecto a su objeto de interés central: el cuerpo. Ellos, de modo más o menos conciente, de modo voluntario o involuntario, han impregnado la producción de futuras generaciones y desarrollos específicos que atenderemos en posteriores páginas.

Ahora bien, específicamente desde el Diseño, la pregunta por esa materialidad habilitada desde los artistas citados, es formulada por Lucy McRae, quien es capaz de gestar productos de alta pregnancia cristalizando procesos de innovación. Artista, bailarina y diseñadora autoproclamada “arquitecta corporal”, sondea las fronteras del cuerpo, la salud y la adaptabilidad humana respondiendo desde la tecnología y la ciencia articuladas con el diseño, a complejos escenarios futuros para los cuales inventa experiencias que trascienden lo visual. Su relación con la tecnología comenzó durante sus años de formación en *Philips Design* donde desarrolló un tatuaje electrónico y una gama de vestidos de detección emocionales. Nos interesan algunos de sus trabajos con el objetivo de reflexionar cómo la idea del cuerpo como error, como superficie tentativa, encuentra desde el diseño planteos singulares que gestan una sintonía propia, donde incluso el mercado no es ajeno. Cómo el diseño, que desde la década del 80 comprendió a partir del diseño oriental y de procesos deconstructivos que el vestir podía no replicar la anatomía corporal legitimada socialmente, avanzó hacia el mismo cuerpo luego de agotarse en su objeto signo tradicional, la indumentaria. La “arquitectura corporal”, podemos afirmar, constituye una condensación de trayectos que encuentran en sus resultados la postura del diseño hoy, proyectos que no podrían consolidarse sin las *transdisciplinas* así como sin la absoluta revisión de paradigmas que hemos abordado en las

primeras páginas.

*Lucyandbart* es una colaboración entre Lucy McRae y Bart Hess que presenta una exploración instintiva donde se involucra el indumento, la arquitectura, el rendimiento y el cuerpo. Así, han creado formas humanas que reflexionan y provocan la propia noción de futuro. Tal provocación no elude el espacio del humor y desde registros aparentemente ingenuos, lo performativo encuentra posibilidad de consolidar futuros productos.



*Despiece*, experimentaciones Lucy McRae y Bart Hess (2014).



*Germinación primer día*, experimentaciones Lucy McRae y Bart Hess (2014).



*Primavera*, experimentaciones Lucy McRae y Bart Hess (2014).



*Evolución*, experimentaciones de Lucy McRae y Bart Hess (2014).



Experimentaciones de Lucy McRae y Bart Hess (2014).

Además de estas experimentaciones, Lucy, en agosto del 2010, crea para *Vogue* una producción referida a la modificación de la silueta y a las intervenciones quirúrgicas con

fotos de Nick Knight donde trabaja a modo de prótesis la redefinición de la silueta desde materialidades gaseosas que gestan volúmenes curvilíneos. El mismo año desarrolla para la revista *Another magazine* una producción titulada “El lenguaje del cuerpo”, que resultará una síntesis de su valiosísimo trabajo y de la relación directa de éste con el universo del vestir.<sup>49</sup>



<sup>49</sup> Producción que ya se utiliza como referencia en el ámbito académico referido a Diseño de Indumentaria y a Diseño de Estilismo. Hasta ese momento tales indagaciones eran exclusivas de Rei Kawakubo, quien las lideraba en el desarrollo de productos para el vestir, pero no habían sido tematizadas ni trabajadas como imaginario de los editoriales de Moda.



Art collective Lucy and Bart channel the animal kingdom to create a complex display ritual. The human form begins to distend, grow fur, sprout quills and turn gelatinous, signalling a new cycle of evolution.



Above: Adam Evolution #2 (balloons, 2007-08)

Left: Adam Evolution #2 (inflated balloons, partial mask with wool, latex, 8, long gloves and 800-cc shoes by Yves Saint Laurent)

Previous spread: Adam Evolution (transparent balloons, tight) with textured model jacket, trousers, shirt and boots by Comme des Garçons Hussein Chalayan

Opening image: Joe Crow on 'Joe #2' (recycled paper, skin glue)



Left: Adam Exploded View (black paper, skin glue) with Anatomy trousers by Altar Throup

Above: Adam Evolution (transparent balloons, tights)

Secuencia dobles páginas editorial "Body Language", *Vogue* (agosto 2010).

Al mismo tiempo, otras de sus experiencias con exploración de materiales pudo verse en el Centro Pompidou bajo un ciclo de performances en 2010.



*Spectacles Vivants*, Lucy McRae, Centro Pompidou (2010).



*Transnatural*, Lucy McRae, imagen de campaña Amsterdam (2012).

Entre sus proyectos más recientes, donde ya no solo aparece la redefinición de la silueta sino que se trabaja este vínculo directo con la ciencia, encontramos a Morphe como antecedente de la evolución de sus propios proyectos en el período 2012-2015. Desde allí, puede afirmarse que Lucy establece con la industria de la cosmética y el cuidado corporal una relación concreta.



Lucy McRae, imágenes del video para la firma *Aesop Morphe*.

En esta línea, *Aesop*, marca australiana dedicada al cuidado de la piel, encargó a McRae un cortometraje que evidenciara una articulación entre la ciencia y los cuidados en pos de la

belleza.<sup>50</sup> Al mismo tiempo, entre sus trabajos más recientes se pueden destacar dos: uno vinculado a la probable permanencia del hombre en el espacio y otro a la clonación comestible. En relación al primero, el “Instituto Aeróbico Astronauta”, se puede decir que es un trabajo dedicado a desarrollar productos innovadores que impactarán significativamente sobre la manera en que interactuamos y encarnaremos el futuro. Es que se trata de un spa futurista por encargo de *Dezeen* y *Mini Frontiers* (plataforma de investigaciones e información sobre los cruces entre tecnología, arquitectura y diseño) para el Festival de Diseño de Londres en 2014. Allí se buscó cómo al colocar a los participantes en una cámara de vacío se pueden aislar deliberadamente los sentidos, lo que reducía la tensión y la ansiedad en el cuerpo. McRae, inspirándose en una invención de la NASA de 1960 para un dispositivo de presión negativa inferior sobre el cuerpo, montó este dispositivo de presión, que puede ser utilizado para tratar trastornos como el autismo y la depresión, donde se producen efectos fisiológicos inmediatos tales como la dilatación capilar y el envío de oxígeno fresco a las células de la sangre. Ello ayuda, claramente, a mejorar el flujo de sangre y la piel.

En esta línea, en un trabajo conjunto entre académicos, científicos y diseñadores, Lucy está intentando preparar la reserva genética humana para una vida permanente. El colágeno crece de manera diferente en el espacio, los astronautas envejecen más lento y el cuerpo se comporta en una situación similar como si estuviese bajo el agua. Se trata de una investigación sobre cómo el cuerpo puede comenzar a cambiar con el fin de resistir largos períodos de tiempo en el espacio, investigación que gesta visualidades bastante atractivas para los consumidores para los que está pensada la investigación.



Lucy McRae, *Astronaut Aerobic Institute* (2013).

---

<sup>50</sup> El mismo trata sobre un científico meticuloso que emplea una variedad de sustancias en distintos estados, así como tratamientos de belleza para la relajación y el sueño.

En todos sus proyectos podemos percibir un significativo acoso a una materialidad que pareciera solicitar redefiniciones. Estos proyectos, de un efecto visual contundente, condensan la experimentación que desde hace años las universidades dedicadas al Diseño de Indumentaria y textil han llevado a cabo, pocas veces pudiendo trascender en la articulación con tecnología e industrias.

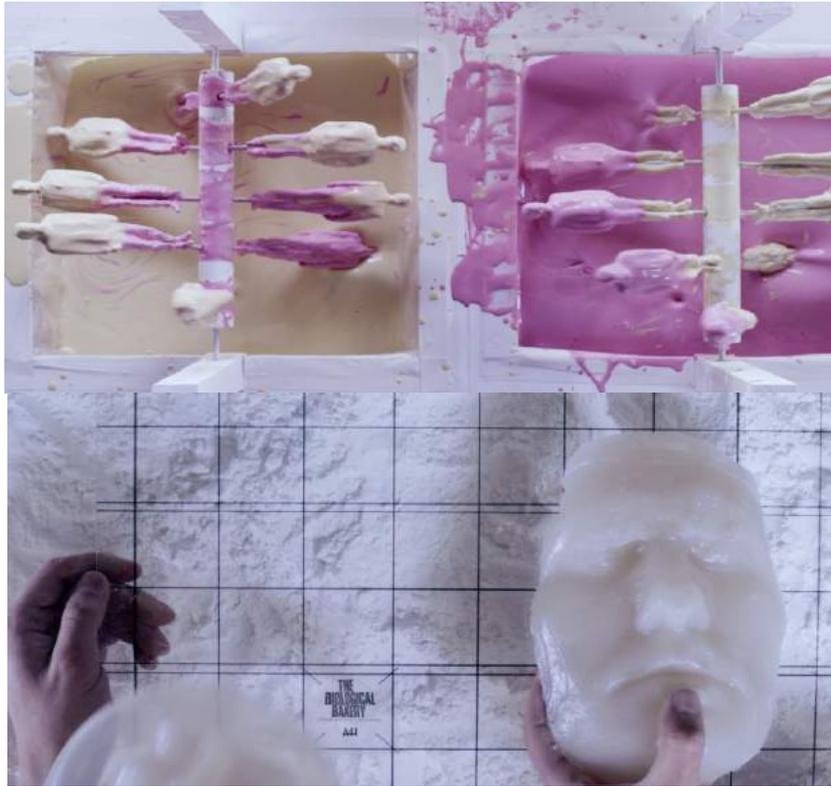
En uno de sus últimos trabajos, Lucy presenta un corto titulado *Make your maker* (Haga su fabricante), donde plantea que el alimento y el cuerpo son inseparables. Asume el dominio de la manipulación genética y la clonación humana, exhibe un mundo en el que los clones son comestibles y sus efectos sensoriales pueden ser absorbidos por el cuerpo. En el corto observamos una mujer solitaria preparar y destilar partes del cuerpo humano, utilizando su propio cuerpo como espacio de pruebas. De este modo, la fusión entre los géneros consagra un chef anatómico que configura y consume su propio alimento. La manufactura de los productos comestibles utiliza materiales y procedimientos que analogan, en un mecanismo continuo, procesos de laboratorio —con ciertas alusiones a ejercicios de autopsias— a procesos de elaboración de alimentos.





Lucy McRae, imágenes del corto *Make your maker* (2012).

En esta línea, resulta relevante también el video *Biological bakery*, donde Lucy McRae y Rachel Wingfield plantean, desde una alegría pop circense, “La Panadería Biológica” para el video musical “Dream a Little Crazy” de la banda australiana *Architecture in Helsinki*. Se trata de una fusión que muestra cómo la industria del entretenimiento y la ciencia han entrado en un nuevo sistema de alianzas, claro que desde una perspectiva muy descontracturada y relajada. De acuerdo a nuestro interés aparece nuevamente el cuerpo en sus condiciones de manufactura y comestible.



Lucy McRae, *Biological Bakery* (2015).

El “acoso” material propuesto por la arquitecta corporal en todos sus proyectos, guarda en sus orígenes una genealogía directa con la obra y los diseños de Rei Kawakubo, diseñadora de la firma *Comme des Garçons*, precursora de la revisión formal de la configuración corporal desde la indumentaria. Cabe señalar que Rei ha sido la primera diseñadora en desestabilizar las convenciones de la silueta corporal problematizando los cánones de belleza de la Moda contemporánea. De este modo, ha dado inicio a nuevas sintaxis donde la moltería pasó a ser una formulación no mimética de la corporalidad humana. Resulta ineludible reconocer que ella ha sido quien ha pensado al cuerpo como signo, quien ha brindado una revisión “derrideana” del vestir trascendiendo la noción de molde o matriz, quien ha habilitado a una generación posterior de diseñadores que aún revisan sus planteos.



Vestuario de Rei Kawakubo para una obra de danza contemporánea, de Merce Cunningham (1997).



Diseños de Rei Kawakubo, *Comme des Garçons*.



Diseños de Rei Kawakubo, *Comme des Garçons* (otoño invierno 2014/2015).

Si bien Rei Kawakubo, desde su firma *Comme des Garçons*, posee una cuantiosa producción desde todas sus colecciones, que no desearíamos reducir a un conjunto de imágenes ya que se trata de una concepción nodal de la condición del vestir, seleccionamos las pertenecientes a la reciente colección presentada en París otoño-invierno 2014/2015 con el objetivo de guardar una sincronía temporal en relación a la obra de Lucy Mcrae sin perder perspectiva de la globalidad de su propuesta <sup>51</sup> y pudiendo percibir su evolución. En este sentido, es imprescindible rescatar la apelación de Kawakubo a una *nueva silueta* que reconfigura completamente el trazado corporal mismo. Su obra ha causado influencia en numerosos diseñadores, entre los cuales nos interesa destacar puntualmente a Junya Watanabe, pues en sus diseños la corporalidad también es revisada polifónicamente.

---

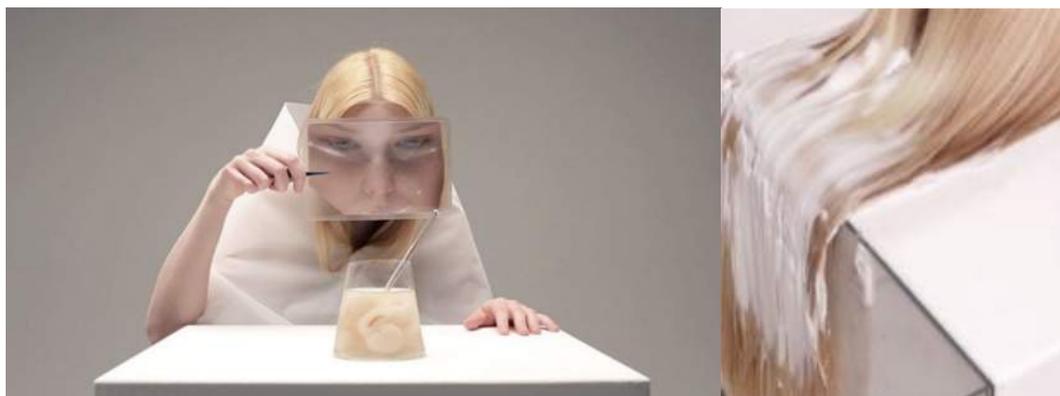
<sup>51</sup> Ver a tal respect la muestra retrospectiva “Art of the Between”, en The Metropolitan Museum (2017).



Diseños de *Junya Watanabe* (2008, 2014 y 2015).

Sus últimas colecciones han planteado un sistema de facetado en la concepción tipológica de las prendas donde se reconsidera a la configuración corporal desde un espíritu cubista pixelar. Es en este sentido que, como vemos, el universo del diseño de indumentaria no permanece escindido de la consideración inicial que motivara estas páginas. Son los diseñadores más vanguardistas aquellos que continúan apelando a la *reconfiguración corporal* desde el abandono de la consideración del vestir como mimesis corporal y anclaje de un régimen de visibilidad que domestica los cánones de belleza.

En este mismo contexto y en la dirección de quienes han percibido la redefinición de la materialidad corporal en las nuevas generaciones, así como entre quienes han otorgado a la ciencia un lugar de intervención en el vínculo cuerpo/Moda, encontramos a la joven artista Nina Van Bart.



*The alchemist*, Nina Van Bart (2015).

Si bien el video-obra *The alchemist* (El alquimista) de Nina Van Bart<sup>52</sup> no constituye una interrogación directa sobre la redefinición corporal, puede decirse que sí es un signo dirigido a la industria de la belleza a la cual se le aconseja que los componentes del baño pueden ser replanteados en su materialidad, dotándolos de un nuevo acceso sensible-perceptivo para vehicular un componente espiritual en línea con la contemporaneidad. Más allá de que no sea este el lugar para analizar a fondo su propuesta, sí consideramos pertinente su inclusión en nuestro *corpus* puesto que revisa la materialidad y la noción de belleza misma, entendiendo que se trata de una industria que con la incorporación evidente de la ciencia debe reconsiderar sus propuestas. El baño, de este modo, se convierte en un *laboratorio* que

---

<sup>52</sup> Ver: <https://vimeo.com/76319651>

transforma determinados componentes (como líquidos, minerales, emulsionantes y polvos) en productos del cuidado corporal. De esta forma el sujeto interviene directamente en la producción de su belleza y bienestar. Se trata entonces de una exploración cotidiano-científica que brinda experiencias sensoriales innovadoras, en las cuales la materialidad que en ese baño surge, deforma lo conocido hasta el presente —cristales crecidos que exfolian la piel, materia resbaladiza que masajea los pies, excitante tónico que nutre las uñas o una niebla que limpia el rostro— y evidencian cómo el baño es un experimento científico en que nos sumergimos día a día. *El Alquimista* deviene así un pronóstico de tendencia, un cortometraje realizado para la industria de la salud con un inquietante enfoque para repensar los tratamientos de cuidados corporales referidos a la belleza en un amable tono estético.

En este marco, otro diseñador que ha concentrado su trabajo en la revisión de la materialidad corporal, produciendo así signos que seguramente serán apropiados por la industria de la cosmética, es Shai Langen. Como parte de su proyecto de graduación de la Utrecht School of the Arts en Holanda, el diseñador textil ha creado *Chimera*, una colección de materiales y superficies en base a látex y nitrato de calcio que explora las fronteras entre lo orgánico y lo sintético. La colección se compone de diferentes piezas de látex líquido que surgen a través de la reacción emulsionante de látex con nitrato de calcio, el mismo que se utiliza para la fabricación de guantes de goma, globos o preservativos. Con diferentes técnicas, Shai Langen ha creado una colección que se asemeja a las estructuras celulares y texturas parecidas a los hongos y organismos parasitarios poniendo en encuentro y en conflicto lo que entendemos por “sintético” y “orgánico”.





*Chimera*, Shai Langen (2013).

Sería imposible no percibir la sintonía existente entre las producciones de McRae, Vanbart y Langen. Son propuestas que se anclan en la intersección arte/diseño con el objetivo de visualizar escenarios futuros de consumo. Habría entonces un compromiso del diseño contemporáneo consciente de cierta obsolescencia en nuestra materialidad corporal así como un pensamiento del diseño que demanda abandonar objetos “propios” para trazar sus proyectos en los cruces de códigos e industrias diversas. Aquello que desde el arte presagiaron Orlan, Abramovic o Stelarc encuentra un espacio en las nuevas generaciones, pero ahora focalizado en el trazado de nuevos consumidores para escenarios futuros. Se trata de propuestas que no pretenden desarrollar posturas crítico-políticas, como la de los primeros, sino dibujarse en la superficie de nuestra existencia cotidiana. Sin embargo, al definir donde aparecería la innovación, no pueden eludir un anclaje que a nosotros sí nos interesa señalar. Hay, incluso en las propuestas más jóvenes, un registro perceptivo, visual y auditivo de felicidad y/o bienestar como estado a consagrar, que ya no buscan evocar situaciones turbulentas o estados de dramatismo, donde se revisa la existencia humana, sino *estimulaciones sensoriales* de placer. Se trata pues de acontecimientos que por ahora tienen su resolución en los medios de comunicación, que existen en su potencialidad visual, que son la farsa previa a desarrollos productivos. Acontecimientos resueltos en alta definición. En términos de Baudrillard, bien podríamos afirmar que la historia virtual aparece en el lugar de la historia real.

Contemporáneamente, no ya desde el arte y el diseño sino desde la investigación teórica, Natasha Vita-More<sup>53</sup> propone un *ciber cuerpo glorioso* concebido como el “Primo” post-

---

<sup>53</sup> Ver: <http://natasha.cc/>

human. “Primo” incorpora valores transhumanistas conducentes a la mejora de la condición humana, donde el diseño irá reemplazando poco a poco al mismo cuerpo humano. En este sentido, es visible cómo desde los implantes protésicos y cocleares de naturaleza electrónica hasta los fármacos neurológicos, estamos tomando conciencia del *inmenso potencial de la forma humana*, al punto tal de que la técnica aparece como una verdadera prótesis capaz de reducir la vulnerabilidad de nuestro cuerpo al mínimo. El cuerpo Primo, planteado visualmente como un cuerpo biológico destinado a reflejar la forma humana, no envejece: es rápida y constantemente mejorado. Entre sus objetivos de diseño se encuentran los de resolver la enfermedad y la degeneración. Posee genes reemplazables y diversidad de género. Es decir, *Primo post humano* es el nombre que adquiere el antiguo resucitado cristiano con sus nuevas características biológicas distintivas. De este modo, la “singularidad”, como capacidad de distinción constante, es el nombre del futuro período donde el cambio tecnológico será tan rápido que la vida humana se verá irreversiblemente transformada, cambio que ya estamos viviendo como hemos ido mostrando. Ni utópica ni distópica, esta época transforma los conceptos sobre los cuales descansamos a la hora de dar significados a nuestras vidas, desde nuestros modelos de negocio hasta el ciclo de la vida humana misma incluyendo la muerte misma. Así como desde la ciencia y la filosofía ya se ha considerado la posibilidad de abandonar, revisar y/o transformar el cuerpo humano como emplazamiento de la existencia desde el arte, numerosos artistas han reflexionado sobre distintas cuestiones repensando la corporalidad, nuestro vulnerable modo de existir y lo han hecho con trabajos materiales donde se involucra la ciencia, el arte, el diseño y la tecnología casi por igual.

Las prácticas más cotidianas de la Moda en ciertos sectores encuentran la transformación estético-corporal como habitual y, si bien no aparecen enunciados los preceptos de Primo, existen una serie de concepciones latentes tras las aparentemente banales y arbitrarias prácticas que la Moda propone, instaura, difunde y masifica. Es desde la Moda que contenidos difícilmente asimilables a una mayoría, contenidos que exigen incluso una habilidad cognitiva pueden manifestarse en signos que van incorporando una dinámica ajena a la interrogación social. Es entonces la Moda el soporte social que permite introducir aquellas ideas que conllevan cambios de paradigmas y que tienen incluso un anclaje teológico-filosófico.

Poder ver en una revista de actualidad cómo una estrella del espectáculo y los medios conocida localmente ha modificado su apariencia de modo tal que no se parece a sí misma, y que incluso gesta una percepción inadecuada a su estado cronológico vital, resulta una

situación habitual. La secularización del paradigma cristiano —basado en el realismo carnal del cuerpo resucitado (Ludueña, 2010)— ha alcanzado su punto de mayor desarrollo.<sup>54</sup> Ya los teólogos medievales habían desarrollado una copiosa casuística teológico-política sobre los aspectos del cuerpo resucitado, mostrando una obsesión respecto del sistema digestivo que junto con el sexual guardan relación con el animal. Es en este marco donde se puede comprender cómo Kurzweil (2005) plantea el “cuerpo 2.0”, atendiendo el rediseño del sistema digestivo.

Como se sabe, el cuerpo actual ha podido extender su longevidad gracias a la tecnología —disponemos de dispositivos para reemplazar dientes, arterias, caderas, rodillas, e incluso organismos más delicados como el corazón. Así, el nuevo cuerpo que los “singularitanos”<sup>55</sup> estiman que la ciencia podrá poseer a mitad de este siglo un sistema digestivo controlado por nanobits localizados tanto en dicho sistema como en el torrente sanguíneo, extrayendo los nutrientes necesarios de los alimentos. Más allá de los distintos debates acerca de la composición del mismo, el problema que surge apunta no tanto a la nutrición sino a la eliminación que provee la digestión. En tal dirección, puede verse cómo al igual que los teólogos medievales, los biotecnólogos modernos se inquietan con los excrementos corporales. Profundizando estas y otras inquietudes, Kurzweil considera que hacia 2030 el cuerpo humano podrá eliminar el corazón, los pulmones, los glóbulos blancos y rojos, las plaquetas, todos los órganos productores de hormonas, los riñones, la vejiga, el hígado, el estómago e incluso el intestino delgado y grueso con la evacuación. A diferencia de la concepción ociosa de los órganos que planteara Tomás de Aquino, en el cuerpo 2.0 de Kurzweil los órganos son directamente eliminados.

En este sentido, y siguiendo las consideraciones de Ludueña (2010), Cristo actúa como el prototipo con el que debe medirse todo *Primo post-humano*. Sin embargo, como muestra el filósofo referenciado, si los teólogos realistas conservaban los órganos inoperosos de los resucitados, éstos no se debía tanto a que intentaban capturar otro uso del cuerpo, sino a que si se eliminaban anatómicamente esos órganos (que no obstante fisiológicamente eran del todo inútiles) debiera haberse señalado que Dios como creador había hecho un ser imperfecto. Si los intestinos desaparecieran por completo, entonces Dios mismo habría dado vida a un ser defectuoso. Tal vez la Moda, en tal sentido, está sugiriendo esto. Ya no importa si Dios se

---

<sup>54</sup> Para una reconstrucción del paradigma teológico subyacente a la secularización de la encarnación, *ver* Karmy (2014).

<sup>55</sup> Nombre con el que en esta bibliografía se reconoce a los autodeclarados habitantes de “Singularidad”, la ciudad futura y celestial con que muchos autores y autoras definen la nueva comunidad biotecnológica.

equivocó o simplemente nos dotó de una visualidad que hoy consideramos obsoleta, lo fundamental sería que *ahora es posible tener otra visualidad, otra materialidad*. Antes de increpar a Dios sobre su creación biomédica, la Moda tiene la potestad de no cuestionar y de accionar gradualmente sobre aquello que pudiera ser políticamente irrelevante. Cabe puntualizar, sin embargo, que este terreno de intervenciones tienden, en último término, a producir lo mismo que la ciudad de los resucitados: la inmortalidad. Y para alcanzar una forma de probable inmortalidad, el paradigma de estas concepciones, de las cuales la Moda y sus cambios actuales es fruto, se abandona toda forma corporal preservando tan solo un *patrón cognitivo* como esencia de lo humano, donde se intenta conservar los medios de almacenamiento y las formas de decodificación de la información propiamente humana en un estadio *post-corporal e inmortal*.

La inmortalidad no solo no es una tema ajeno a la Moda, sino que de algún modo es la tematización de sus últimas dos décadas. Para nosotros, la inmortalidad aparece tematizada en la Moda en el sentido de *transgresión de la cronología temporal de la apariencia*, cuestión sobre la cual volveremos. En este sentido, la inmortalidad propuesta por los “singularistas” más radicales supone la abolición de la necesidad del cuerpo para preservar un patrón de información que antaño llamado alma constituiría la esencia de todo lo humano. Así, Kurzweil no actúa solo como futurista nanotecnólogo, sino que es perfectamente consciente que su propuesta de reformulación de la mortalidad humana es un programa de naturaleza político-jurídica del siglo XXI pues implica una radical reformación de la comunidad humana en cuanto tal. La Moda estaría presente en estos procesos de domesticación teológico-jurídica aportando la banalidad necesaria para engendrar a los mismos , aportando la lógica de su permanente desdecir que no demanda explicitar un encadenamiento argumentativo a sus usuarios o consumidores. Las prácticas que se incorporan, además de disponer de las industrias que las habilitan, disponen de ideas, en el sentido más profundo del término, que aparecen con disfraces cotidianos como meras instancias de la legítima sociabilidad contemporánea. La Moda resulta, entonces, un agente fundamental del programa político-jurídico del siglo en cuestión, pues ella también estaría pensando, con su cambio de objeto y pasando del vestido al cuerpo, en la reformulación de la mortalidad humana.

Sabemos que, desde un esquema foucaultiano, hemos pasado de una sociedad disciplinaria a una sociedad del gobierno y de la biopolítica (2003, 2007a, 2007b) o, en términos de Deleuze, a una sociedad de control (1999, 2005). Sin embargo, pareciera que ha llegado el

momento de revisar las nuevas bases que el poder está desplegando para superar el dispositivo zoo-bio-político, que lejos de constituir su horizonte último parece en cambio es otro estadio antropotécnico más. En este contexto, cabe destacar que algunos autores como Ludueña avizoran que se estaría pasando a conformar un nuevo régimen de visibilidad que podría denominarse “astropolítico”, de acuerdo a su herencia teológica o bien cosmoteológica. Resulta entonces pertinente ponderar, que las sociedades de control no serían pensables sin su costado astropolítico o cosmoteológico donde una figura todavía antropotécnica regiría a la misma. Podríamos afirmar que la Moda, en este sentido, prepara el sistema de *expectativas perceptivas* para estos nuevos regímenes de visibilidad. Los proyectos de McRae, que hemos visto anteriormente, constituyen aproximaciones necesarias para estos anclajes. Como bien afirma Ludueña,

...los biotecnólogos, filósofos, políticos y economías diversas, están llevando adelante una nueva configuración de las relaciones de poder que anticipan la construcción antropotécnica de un mundo que no habría de limitarse ni a la forma animal de existencia de lo humano, ni encontraría sus límites tampoco en los confines del planeta Tierra. Una perspectiva que, por lo demás, ya también se perfilaba, aún si bajo una modalidad diversa, en el pensamiento teológico y filosófico moderno. Como en los tiempos de Platón, la antropotecnia de la *República* vuelve indisolublemente a ligarse con la cosmología del *Timeo* para el diseño de la ciudad utópica, *paradigma* de nuestras futuras ciber-urbes del siglo XXI, cuyos contornos empiezan, lentamente, a diseñarse en la arena de nuestro presente (Ludueña, 2010: 212).

En este sentido, si como sugiere Ludueña las nuevas biotecnologías del poder constituyen una secularización de la doctrina cristiana acerca de los resucitados, la Moda puede ser considerada entonces una dimensión fundamental de tal secularización pues en ella se prepara, una y otra vez, la posibilidad de un futuro absoluto, esto es, *inmortal*. Es en tal marco donde es legible, quizás, su radical giro para tomar ya no al vestir sino al cuerpo mismo como su objeto, o bien, como dijimos, donde es legible su nuevo objeto: el cuerpo-vestido. La Moda aparece entonces en medio del transhumanismo contemporáneo pero, como ha mostrado fehacientemente el filósofo argentino, retomando por ello los pilares fundamentales de las antropotecnias occidentales.

Volviendo a nuestros interrogantes originales, recordando cómo la Moda hace del cuerpo un error, es posible señalar un “pasaje” que focaliza un tránsito definido desde el ideal a la

operación, de la fantasía a la realidad y de la promesa a la premonición. Sin embargo, es necesario recordar un estado de situación general, ya que lo comentado y analizado hasta aquí refiere a qué ideas sostienen estas prácticas pero no a cuál sería el orden visible de lo dado y del acontecer cotidiano en el cual, cuestión fundamental para entender la importancia de la Moda, se habilita el consumo cultural. La percepción de que la biología dada o arrojada ya no tiene porqué determinar nuestro destino va afianzándose cada vez más, en relación a los ideales trans-humanistas descritos anteriormente, habilitando así la práctica coginitiva que ante un “problema” corporal (percibido como tal), es posible hallar una solución corporal al mismo. Sin embargo, es necesario destacar que la *creencia* en la perfectibilidad interminable del cuerpo propio, como era de esperar, no ha solucionado ni suministrado una satisfacción generalizada pues la perfectibilidad antropotécnica se vuelve infinita. Y es allí, sobre el infinito de esa perfectibilidad, donde la Moda activa , pone a trabajar su masividad consumista.

Se abre así una llamada, una interpelación “democrática”, absolutamente expansiva, para acceder a una belleza que, como analizaremos más adelante, actúa sobre la homogeneidad, la falta de deícticos y un frenético impulso de repetición, que pareciera no eludir un impulso de muerte de fondo. No solo nos indican que el camino de la belleza, o más bien de la legitimidad social, es la modificación corporal, sino que se nos indica cuáles son las intervenciones específicas para una visibilidad apta, legítima. La preocupación corporal se ha convertido así en norma, logrando trascender estratos sociales, y generando una inquietud que tiene como característica central afectar casi toda la vida y todo rango etario: desde la niñez hasta la “joven” vejez. Pareciera impertinente, por lo tanto, afirmar que estratos sociales bajos no podrían preocuparse por la visibilidad corporal frente a otras carencias, pues la estimulación masiva de la Moda encontrará, justamente, las modalidades específicas para encarnarse en distintas versiones y prácticas con una misma idea.

Nuestra contemporaneidad gestiona y experimenta no tanto el acceso a un cuerpo más esbelto o bello, sino la posibilidad de tener *otros* cuerpos. Se asume así una tarea política y moral que se ejerce en el modo que nuestro cuerpo tiene para aparecer en la vida de nuestra existencia material. *El cuerpo ha dejado de ser un medio de producción para convertirse en producción en sí misma.*

Surge entonces la necesidad de tener cuerpos adecuados a las vidas que tendrían derecho a ser vividas. Sin embargo, bajo la idea que la Moda arremete de un cuerpo como error, se sostiene, quizás sin saberlo, la equivocación de un Dios, la distracción en la asignación o

incluso la posibilidad de pensar que el cuerpo que tenemos no es el verdadero. La idea del cuerpo como falta constitutiva de nuestra identidad, por lo tanto, sostiene la incompletitud original y alimenta la constante insatisfacción, sobre la cual pareciera que podemos accionar directamente. Dios se convierte, así, cada hombre interviene sobre su propia corporalidad para “mejorarla”. Sin embargo, como correlato y fuente de inevitable insatisfacción, ello implica que de fondo sabemos que *nuestra materialidad ha devenido obsoleta*.

Hasta hace relativamente poco tiempo, las niñas pequeñas podían entrar en la web de *Miss Bimbo* para crear una muñeca virtual, mantenerla extremadamente delgada con píldoras de adelgazamiento, comprar estiramientos y tratamientos faciales además de inofensivos implantes de pecho. La falta, el error y lo tentativo ayudan a revisar las filosofías recientemente esbozadas y la propia noción del vestir en relación al teológico origen de la desnudez, cuestión sobre la que regresaremos. Sin embargo, es menester destacar que en ellos, la Moda se constituye como un aporético deudor de las antropotecnias de la metafísica occidental y su hija predilecta, la teología cristiana.

### **Del cuerpo al objeto, del objeto al espectro**

Al considerar el cuerpo como un error, el sujeto debe repararlo, rehacerlo, adquirir otro. La tecnología y la ciencia brindan y acercan a la Moda estas posibilidades en términos de consumo. Sin embargo, en esta intervención sobre la materialidad, sobre la espacialidad de la existencia, en la cual pareciera todo ser cuerpo, hay también una conciencia de la desmaterialización de la corporalidad, algo que provee una probabilidad habilitada por la ciencia de vivir más allá del cuerpo. En este sentido, pareciera haber un nuevo anudamiento en la relación cuerpo/alma. Es en este contexto donde se comprende cómo los objetos mismos son humanizados, es decir, superan sus características objetuales y adquieren propiedades asimilables a lo humano (pantallas flexibles, dispositivos resistentes al agua, emisión de voces, entre otras) al tiempo en que el cuerpo se objetualiza adquiriendo *status* de objeto en su dinámica reparadora —necesita *service*, reparación, asistencia, cambio de partes, actualización.

La etapa iniciada nos presenta al cuerpo ya objetualizado, con lo cual necesita replantear su materialidad como signo de la propia evolución, pues ahora es la materialidad la que ha puesto un límite a esta renovación. La sospecha de Stelarc, de Orlan e incluso de Abramovic sobre la vulnerable y obsoleta materialidad de la corporalidad, abre un nuevo vínculo entre

las posibilidades de lo “digital”, que toman al cuerpo como pura imagen, y lo “espectral”. Se trata pues de las respuestas a un ciclo, de una escalada de transformaciones materiales ante una insistencia sobre la renovación de aquello que no era renovable.

Sin embargo, hoy parecíamos haber superado el ritmo de esta instancia y encontrar nuevas poéticas que ya de algún modo toman como eje el proceso de desmaterialización. La Moda impone así una dinámica en la cual sus propias formulaciones visuales estallan y demandan nuevas afirmaciones.



Stephen Shanabrok, *Comme des Garçons* (2006).



*Was it you?*, de Adi Ulmansky, video de Gal Muggia (2013).

Podemos afirmar que las piezas de estos referentes visuales —una perteneciente a la campaña de *Comme des Garçons* de 2006, titulada por su autor Stephen Shanabrok “Paper surgery” y otra extraída del video correspondiente a Adi Ulmansky, *Was it you?*, con la colaboración del artista audiovisual Gal Muggia de 2013— presentan preguntas sobre la materialidad corporal interrogando la configuración establecida del cuerpo. Plegarse, arrugarse, deformarse, volverse irreconocible, suponen también desprenderse, aislarse, facetarse, elevarse. Lo manual y lo digital imponen una lógica ajena que revela un *topoi* latente. La realidad fracturada, o más bien repixelada, ha superado ya las prácticas de rematerialización. Después de las cirugías habría todavía un modo más inmaterial de existir vinculado a las posibilidades digitales que la tecnología, la ciencia e incluso la estética están brindando actualmente. Es lógico que aún el consumo permanezca en el estadio de las sucesivas intervenciones quirúrgicas, pero comienza a gestarse un *deseo de inmaterialidad* que no puede asumir ninguna racionalidad o intención consciente pero sí puede traernos registros de visibilidad.

Es también en esta lógica que incorporamos, como ya mencionamos, a Hatsune Miku<sup>56</sup>, una chica virtual de dieciséis años y cabellos azules, que pesa cuarenta y dos kilos y que mide un metro sesenta (según lo enunciado en su portal web), quien entona canciones pop con las que encabeza festivales de música en Tokio donde reciben a más de diez mil personas por jornada. Algunos han afirmado que se trataría de la versión oriental de la cantante Miley Cyrus, sin embargo, en ningún momento se asume la analogía de apariencia con un personaje

---

<sup>56</sup> “Hatsume Miku” significa en japonés el primer sonido del futuro derivado de “Hajimete no Oto”, condensado en Hatsu Oto. Ver: [www.crypton.com](http://www.crypton.com)

determinado de la vida real sino que se trata de un *holograma* creado a partir de un animé que posee una presencia física de tal cualidad que es capaz de reproducir la dinámica de un recital de música. Se promociona como un holograma en tres dimensiones creado por Crypton Media, una empresa japonesa que con un avanzadísimo software da voz a canciones a partir de una partitura y una letra. La muestra de voz fue tomada de una actriz de doblaje de Japón, mientras que el cuerpo es del holograma en sí, de Hatsune Miku, un ídolo de masas que cuenta con su propio “MySpace” y dos discos con temas originales titulados “Re: Packaged” y “Re: Mikos” (el primero vendió veinte mil unidades en la primera semana de su salida al mercado). Además protagoniza videojuegos, “mangas”<sup>57</sup> y películas de animación animé. Si bien se han ya presentado debates técnicos que le invalidan el carácter de holograma y la categorizan como proyección sobre pantalla transparente, lo más interesante a nuestra consideración es *la necesidad de validarla con datos antropométricos humanos*.

El cuerpo dado es entonces un error que puede solucionarse ya sea desde la materialización que posibilitan los procesos de cirugías o, más contemporáneamente, desde la posible desmaterialización-rematerialización que lo digital puede, desde la ciencia y la tecnología, comenzar a experimentar sobre el cuerpo biológico. En este contexto, puede afirmarse que la estrategia de concebir al cuerpo como error ha sido gradualmente confirmada y anclada masivamente desde diversos dispositivos mediáticos televisivos e incluso en redes tal como el caso de la artista y fotógrafa Juna Calypso.

Sabemos también que más recientemente en Instagram aparece una modelo no humana (instagram cyborg) que ha sido creada virtualmente gestando una identidad como influencer, Lil Miquela, quien nos aconseja sin necesidad de compartir la especie humana o la existencia corporal. Todas estas manifestaciones han consagrado primero al “reality” como articulador entre el espectáculo y las prácticas de modificación de la apariencia. Es como si la Moda hubiera necesitado del espectáculo como nexo social de las prácticas de modificación de la apariencia incluso antes del frenesí del universo virtual. En este sentido, allí ha encontrado su legitimación más valiosa, aquella que permite el acceso al universo cotidiano, aquella que elude la ambigüedad del arte para ingresar en las puras certezas de lo cotidiano y masivo.

---

<sup>57</sup> “Manga” es el nombre con el que se conoce a las historietas en Japón, del cual derivan los actuales animés.

## CAPÍTULO V. La omnipotencia del Diseño

*Buenas noches, lechuza! Venimos a pedirte las medias coloradas, blancas y negras. Hoy es el gran baile de las víboras, y si nos ponemos esas medias, las víboras de coral se van a enamorar de nosotros.*

*—¡Con mucho gusto! —respondió la lechuza—. Esperen un segundo, y vuelvo enseguida.*

*Y echando a volar, dejó solos a los flamencos; y al rato volvió con las medias. Pero no eran medias, sino cueros de víboras de coral, lindísimos cueros recién sacados a las víboras que la lechuza había cazado.*

*—Aquí están las medias —les dijo la lechuza—. No se preocupen de nada, sino de una sola cosa: bailen toda la noche, bailen sin parar un momento, bailen de costado, de cabeza, como ustedes quieran; pero no paren un momento, porque en vez de bailar van entonces a llorar.*

*Las medias de los flamencos, Horacio Quiroga*

Desde lo manifestado en el capítulo anterior en relación a esta reconcepción del cuerpo como error y como falta a subsanar, aparece la posibilidad de transformación como aquella dimensión que el diseño puede liderar asumiendo facultades aparentemente divinas o, al menos, no humanas. De este modo, el cuerpo pasa a ser objeto a diseñar del mismo modo que el vestido, la casa, el auto. La proliferación de programas mediáticos referidos a la reparación, restauración y posterior customización, otorgan al fenómeno de transformación corporal un lugar específico en el mercado y en la dinámica del consumo: *el cuerpo es una inversión*, en la doble valencia del término. Como hemos insistido, ya no se trata de modificar la apariencia desde objetos externos al cuerpo ni desde objetos que establecen alguna relación con el cuerpo, como históricamente había sucedido, ni de pensar al vestido con capacidad performativa respecto de la silueta, sino de tomar al cuerpo como objeto de diseño.

El cuerpo ha dejado de ser la superficie portadora del vestir para ser el vestir y, como hemos mostrado en los capítulos precedentes, para ello la Moda establece alianzas con el arte, la ciencia y la tecnología. El análisis del concurso Miss Cirugía, en sintonía con la incorporación de intervenciones estéticas en la medicina prepaga y en hospitales públicos, encarna la naturalización de ciertas prácticas que han afectado la sociabilidad e incidido

directamente en la construcción de subjetividades e identidades socio-individuales.

Nos proponemos entonces, en este capítulo, espiar sobre aquellos dispositivos que nos presentan al cuerpo como nuevo objeto del diseño y como el objeto, para desde allí revisar la estrategia de la Moda y preguntarnos: ¿qué implicancias tiene para ella considerar al cuerpo como objeto de diseño?

Estimamos pertinente para poder comprender todo el alcance de este cambio, ubicar ciertas consideraciones generales acerca de la *cirugía estética* ya que la misma es el medio privilegiado que va a liderar la transformación de la superficie corporal.

La práctica de la cirugía estética ha experimentado un gigantesco crecimiento, lo cual se manifiesta en el desproporcionado aumento de intervenciones practicadas año tras año. Si en 1997 en Estados Unidos se realizaban 2.100.000 operaciones estéticas, en 2003 la cifra aumentó a 8.900.000 intervenciones, lo cual indica que la cantidad de operaciones se ha cuadruplicado. Al poner en relación el número de procedimientos estéticos por año con la población de los países en los que estos se realizan, surge que los países con mayor número de cirugías plásticas per cápita son Hungría y Corea del Sur, que ocupan los primeros puestos, por encima de Brasil y los Estados Unidos, que son los países con los números absolutos de procedimientos más grandes. En este sentido, según las estadísticas de la Sociedad Internacional de Cirugía Plástica Estética (Isaps), durante 2009, en la Argentina se realizaron 297.813 procedimientos —quirúrgicos y no quirúrgicos—, lo que ubica al país en el séptimo lugar del ranking mundial si se toma en cuenta el número de procedimientos respecto de la población total, y en el puesto trece si se computa solamente el número de las intervenciones realizadas. La encuesta realizada revela una nueva tendencia, en la que la liposucción representa el 18,8 por ciento de todas las intervenciones quirúrgicas, seguida del aumento de pecho (17 por ciento), la blefaroplastia (elevación del párpado) con un 13,5 por ciento, y la rinoplastia (modificación de la forma de la nariz), que supone un 9,4 por ciento.

Las primeras estadísticas globales sobre procedimientos estéticos confirman tendencias, como el imparable avance del botox o la cada vez más asidua presencia de los varones en el consultorio del cirujano, al mismo tiempo que colocan a la Argentina como una de las capitales de la cirugía plástica mundial. El informe de la Isaps, el primero que aporta información estadística sobre el número global de procedimientos estéticos realizados por cirujanos plásticos (excluye los realizados por otros profesionales de la salud) deparó algunas sorpresas incluso para sus autores. Los métodos y técnicas son cada vez más sutiles, los resultados mejores, el breve período de curación unido a la relativa ausencia de dolor y a la

reducción de cicatrices estimulan que cada vez más personas deseen realizarse una operación estética incluso siendo jóvenes.

En la actualidad la cirugía estética no se presenta al alcance de un grupo económico reducido, sino que son hombres y mujeres de distintos estamentos sociales los que deciden aumentar o disminuir sus pechos, someterse a liposucciones, implantarse cabello, estirarse el rostro o incorporar inyecciones de botox a su gestualidad. El nacimiento de una nueva industria con expansión turística brinda safaris médicos por regiones accesibles desde lo económico según el origen del paciente (Sudáfrica, Tailandia, países del Este de Europa, Venezuela y Argentina). Si bien se trata de prácticas tan antiguas como la medicina misma, si bien sabemos que ciertas correcciones nasales y tratamientos de cicatrices se remontan al Antiguo Egipto, si bien recordamos que con el advenimiento de la sífilis en 1495 fue necesario el desarrollo de técnicas de recomposición estética, la industria de la cirugía estética bajo el arbitraje de la Moda conlleva otras características que vale la pena repensar.

Nos proponemos aquí simplemente brindar un esbozo trazado de la genealogía de estas prácticas para poder comprender la cirugía estética en la contemporaneidad respecto de sus orígenes, sus usos históricos, sus vínculos, su nacimiento industrial y sus propias marcas. Es desde tal intención que mencionaremos algunos hitos para comprender a la misma en una dimensión temporal no escindible de la evolución científico-cognitiva.

La concepción original de la cirugía estética incluía el dolor ya que la anestesia fue recién inventada en 1846. Como en la medicina de la época, tampoco había conciencia de las infecciones por lo cual toda intervención podía pre-suponer el riesgo de fallecer en la misma. Eran los hombres los principales y casi exclusivos pacientes de estas transformaciones de la apariencia. En referencia a las antiguas técnicas de cirugías estéticas, la Universidad de Columbia (Nueva York) alberga en una sección especial de su “Health Science Library” casi todos los documentos históricos referidos a la evolución de la cirugía plástica. Han sido los médicos alemanes quienes escribieron las páginas quizás más memorables de la cirugía estética, entre ellos Carl Ferdinand von Graefe (1787-1840), Eduard Zeis (1807-1847), Hermann Fritze (1811-1866) y Johannes Dieffenbach (1792-1847) por mencionar solo algunos referentes que marcaron los procedimientos y técnicas de intervenciones quirúrgicas estéticas, dejando una huella en la cirugía estética mundial. Dichos médicos operaron y publicaron sus investigaciones antes de la Primera Guerra Mundial. De este modo, varios estudiosos afirman que la cirugía estética tiene así su origen en Alemania en la Primera Guerra Mundial.

Las décadas de mediados del Siglo XIX constituyen un punto de inflexión en la historia de la misma, pues fue entre 1840 y 1900 cuando se introdujeron prácticamente todos los procedimientos actuales de modificación estética del cuerpo, basados en conocimientos sobre cirugía previos. Es que la cirugía anterior al siglo XIX se practicaba únicamente en casos que exigieran una intervención funcional. Se trataba de cirugías previas a la anestesia (1846) y a la antisepsia (1867). Hacia mediados del siglo XIX, las técnicas quirúrgicas que harían posible el nacimiento de la cirugía moderna se habían desarrollado con la intención de reconstruir el rostro y el cuerpo. Los pacientes se sometían a operaciones guiados por la enfermedad y el miedo. Dieffenbach fue pionero en la aplicación del procedimiento que Von Klein había utilizado anteriormente en individuos de las capas más pobres de la sociedad. A comienzos del siglo XIX centró sus prácticas en la reparación y sustitución de diversas partes del cuerpo, principalmente la nariz. Desarrolló un método por el cual se realizaban escisiones externas para elevar la punta de las narices excesivamente chatas o grandes. Dieffenbach propuso la reconstrucción total de la nariz atendiendo tanto la posibilidad de recuperar su funcionamiento como el deseo de poseer un rostro “más humano”, corroído por la sífilis que afectaba a las capas sociales de la época. No se trataba de borrar todos los indicios de dicha enfermedad en los portadores de tal enfermedad venérea, pero con estas prácticas lograba disminuir sensiblemente el sufrimiento de los sífilíticos. La cirugía entonces era portadora de felicidad ya que permitía una nueva visibilidad a sujetos que habían sido desfigurados a causa de enfermedades, tales como la sífilis o tuberculosis (escrófula), con lo cual podían acceder desde estos medios a una mínima sociabilidad. Así, con la introducción de la anestesia y antisepsia aumentaron los pacientes que se sometían a cirugías por deseo y no por necesidad. Anteriormente todas estas operaciones se llevaban a cabo en una época en que no existía ni la anestesia ni la antisepsia, con lo cual se realizaban de forma atroz asumiendo riesgos sumamente relevantes. Las operaciones orientadas a reconducir las consecuencias de enfermedades desembocaron luego en procedimientos para disminuir rasgos étnicos, para ocultar signos de la edad y para transformar la anatomía sexual.

El descubrimiento de la anestesia por el dentista William Thomas Green Morton (1819-1868) permitió brindar efectos sedantes a los pacientes través del éter. Posteriormente, la posibilidad de la anestesia local significó una evolución absoluta y fundamental para la cirugía estética, brindando al paciente cierta percepción de autonomía y expulsando ciertos riesgos. Así también en 1867 Joseph Lord Lister (1827-1912) ofreció un modelo de antisepsia que tuvo lenta aceptación. Al reducir el dolor y eliminar las potenciales infecciones

la cirugía estética comenzó su apogeo. Hacia mediados del siglo XIX, las técnicas quirúrgicas que harían posible el nacimiento de la cirugía moderna se habían desarrollado con la intención de reconstruir el rostro y el cuerpo. Los pacientes se sometían a operaciones guiados por la enfermedad y el miedo. La primera operación eliminadora de barriga llamada técnicamente “apronectomía abdominal” o “dermolipsectomía para el pániculo abdominal”, destinada a reducir la obesidad fue desarrollada por A. Kelly (1858-1943) en Baltimore. En mayo de 1899 se eliminó el abdomen distendido de más de siete kilogramos de peso perteneciente a una mujer que pesaba ciento veinte kilos. Esta paciente había tenido previamente otra en la cual se había eliminado once kilos de grasa de los pechos.

La primera cirujana estética, Suzanne Noël (1878-1954), brindó nuevas posibilidades a aquellas mujeres preocupadas por mantener la restauración en silencio o secreto. A su vez, en 1896, en Japón, K. Mikano, influido por la medicina occidental, introdujo un procedimiento sin incisión para crear un párpado doble similar al ojo occidental. Desde esta fecha hasta la actualidad Japón ha desarrollado más de treinta procedimientos diferentes para reconfigurar la forma de los ojos apelando a la imagen de otra mirada.<sup>58</sup>

En 1912 el cirujano alemán Jacques Joseph (1865-1934) desarrolló un procedimiento para tensar los pómulos hundidos (ptosis) dejando al principio una pequeña cicatriz delante de la oreja. Joseph era un joven cirujano judío completamente integrado a la cultura germánica que ejercía su profesión en la Berlín de fin de siglo, habiendo cambiado previamente su nombre de nacimiento, Jakob Joseph, para evitar su identidad judía como presentación. Fue el primero en desarrollar procedimientos para reducir tamaño y variar forma de nariz, consideradas ambas características identitarias de la condición judía<sup>59</sup> en una época en que el antisemitismo dominaba las pasiones sociales.

También en esta época cabe destacar la labor de Hippolite Morestin, quien desarrolló un procedimiento para eliminar la papada. Así, el estiramiento facial se convirtió en una intervención quirúrgica standar para modificar el rostro tensando la piel. Los cirujanos plásticos de la década de 1920 evocaban la idea de rejuvenecimiento del espíritu. Fue Charles Conrad Miller quien hizo hincapié en que las huellas de edad en las mujeres debían

---

<sup>58</sup> Tras la Segunda Guerra Mundial y la ocupación norteamericana en Japón se reactivó el interés por crear ojos y configuraciones corporales occidentales. Así, en 1949 Taikiro Akishama ya había creado una prótesis de pecho de silicona.

<sup>59</sup> En 1896, Joseph operó a un niño de orejas salientes y este procedimiento le costó su cargo de ayudante del afamado maestro Julius Wolf, ya que se consideró que el procedimiento que aplicara Joseph, si bien era una invención del mismo, guardaba demasiada similitud con el trabajo de Edward Tablot Ely, otorrinolaringólogo norteamericano.

desaparecer. El ocultamiento de las cicatrices se convierte entonces en parte de la historia de la cirugía facial, la cual será un hito previo al desarrollo de la rinoplastia y la ritidectomía.

Después de la Primera Guerra Mundial hay un período en Alemania en que la cirugía estética pasa a disimular rasgos étnicos, a alterar el envejecimiento y a posibilitar la transformación sexual. Así, en la década de 1920 en el Instituto de Ciencias Sexuales de Magnus Hirschfeld (1868-1935) se llevan a cabo una serie de intervenciones quirúrgicas que transformaron genitales masculinos en genitales femeninos externos sin capacidad reproductiva. Cabe aclarar que entre 1920 y 1930 la castración constituía un tipo de terapia para las neurosis y las prevenciones de delitos sexuales. Con lo aprehendido en la guerra, fue posible administrar posteriormente la belleza de señoritas que accedieron a la pantalla. La industria cinematográfica tuvo su gran desarrollo con el cine mudo hasta 1930 y, con el advenimiento del Tercer Reich, gran parte de esta industria se trasladó a Hollywood.<sup>60</sup> Fue en la década de 1920 donde se popularizó en Hollywood el uso del primer plano, situación que llevó, según cuenta anecdotario de la época, a Greta Garbo a enderezarse los dientes, a Marlene Dietrich a operarse la nariz, a Rita Hayworth a alzar la línea de nacimiento del cabello y a Marilyn Monroe a una corrección de mentón.

Mientras que en la década de 1880 la reducción de pecho formaba parte de la cultura de la eliminación de rasgos étnicos, en la década de 1940 se impone el aumento de mamas. Los implantes de siliconas comienzan a emplearse en la década de 1950 en forma de inyecciones subcutáneas para aumentar una superficie corporal determinada. Inmediatamente se comprobó que una vez inyectado el material corría riesgo de desplazarse y causar infección. Si bien se realizaron investigaciones con distintas sustancias alternativas, se dedujo que todos ellos tenían consecuencias negativas para el paciente. En 1963 los cirujanos Thomas Cronin y Frank Gerrow desarrollaron prótesis de gel silástico que contenía solución salina y tenía una forma y tamaño predeterminado. La primera implantación de estas prótesis se realizó en 1962, obteniendo un resultado negativo hasta que al año siguiente se implantó una prótesis con gel de silicona que tuvo gran éxito. Finalmente, en la década de los noventa, se comprobó que los implantes de siliconas ocasionaban enfermedades en el sistema inmunitario de algunos pacientes, tema que ya había surgido en décadas anteriores pero que en ésta tomaba dimensión pública y judicializable. Don Corning, quien había desarrollado el implante de gel, se enfrentó judicialmente a reclamos por daños y perjuicios.

---

<sup>60</sup> Quizás por este motivo la ciudad de Los Angeles, lugar donde se encuentra el mundo Hollywood, dispone hoy de la mayor cantidad de cirujanos del mundo.

En este contexto, la liposucción instala su historia en la década de 1970, si bien tiene sus antecedentes en las operaciones reductoras que comenzara Kelly en 1889. Fue el cirujano brasileño Ivo Pitanguy quien desarrolló un levantamiento de glúteos posteriormente imitado. La liposucción moderna que utiliza cánulas de punta redondeadas para crear túneles y pasar por los vasos sanguíneos fue creada por Yves Gerard Illeouz en 1977 en Francia, introduciéndose luego en Estados Unidos en 1981. Se trata del procedimiento que permite dar forma al cuerpo reduciendo glúteos y muslos, sin dejar aquellas cicatrices. Empieza a forjarse el criterio de “invisibilidad de las prácticas” como aquel que legitima los procedimientos de modificación de la apariencia, los cuales han evolucionado cronológicamente eliminando las marcas de presencia o resoluciones científico-técnicas, tales como las cicatrices, en el cuerpo. Si bien en un comienzo las operaciones no se evidenciaban ante la prensa y el mundo público, el avance las décadas distendió aquello que constituía un secreto velado. Phyllis Diller fue la primera en 1971 en reconocer en público sus operaciones acuñando una expresión posteriormente difundida “las únicas partes originales de mi cuerpo son los codos”. Este abrupto recorrido constituye la etapa previa a los programas mediáticos comentados en páginas anteriores, que repensaremos una y otra vez en el trayecto de la escritura, pero que necesitamos recorrer para poder enfrentarnos a las consideraciones contemporáneas sobre la cirugía estética.<sup>61</sup> De todos modos esta sinopsis histórica nos ha permitido comprender que las motivaciones de aquellas intervenciones quirúrgicas no distan demasiado de las motivaciones contemporáneas de las actuales, así como la relación entre universo del espectáculo y la cirugía es uno de los ejes que aún tiene vigencia. En este sentido, las reconfiguraciones identitarias que conllevan prácticas quirúrgicas que eliminan ciertas características étnicas continúan en algunos lugares teniendo la presencia propia del capitalismo de principios de siglo, cuando las mismas comenzaron a gestarse, así como la búsqueda de eliminación de huellas del tiempo vivido solo se ha re estimulado. Sin embargo, dicho rápidamente, podemos afirmar que es la relación con el *dolor* y su *condición de posibilidad*, habilitada desde la ciencia y la tecnología, donde la cirugía estética ha cambiado sustancialmente en las últimas tres décadas en referencia a la cirugía estética, período en el cual pretendemos focalizarnos. Por supuesto, cualquier mirada hacia la cirugía estética en el presente no puede eludir su relación con los actuales debates sobre la clonación y sus raíces

---

<sup>61</sup> Para un análisis más detallada, ver Taschen (2005). El volumen realiza un análisis exhaustivo y global de los orígenes de la cirugía estética contemporánea. Además resulta relevante observar y detenerse en sus últimas páginas donde incluye datos de cirujanos actuales referentes de cada región y avalados por distintos comités disciplinares.

teológico-filosóficas sobre la conservación de la vida, como hemos sugerido en los capítulos precedentes.

Cabe destacar, en este contexto, el caso de Phillis Porter de 79 años, pues el mismo fue emblemático para la prensa británica cuando destacó en su editorial las cirugías a las cuales se había sometido esta mujer estadounidense en su aparentemente avanzada madurez de casi ocho décadas. “Les presento a Phillys Porter a la izquierda cuando tenía 79 años y a la derecha a los 82” (Vandal, 2002: 12). El columnista refiere al caso de cirugía estética más difundido en Estados Unidos: siete horas de toxina botulina, un estiramiento facial, un tratamiento químico para eliminar las arrugas, implantes en los pechos y una lipoescultura completa, todo ello por la módica suma de veinticinco mil dólares. Este caso es parte de una tendencia que ha cuadruplicado la cantidad de estiramientos faciales practicados en mayores de 65 años en Estados Unidos y que guarda relación directa con fenómenos latinoamericanos. Sheldon Sevinor, cirujano de la afamada nueva joven, denominó a esta tendencia “desenvejecimiento”. En relación a este caso y por citar otro fenómeno de las prácticas en relación a la modificación de la apariencia, el portal *Daily Mail* dio a conocer el impresionante cambio de imagen de un fan obsesionado con la estrella del espectáculo Kim Kardashian. Se trata de Jordan James Parker, que se realizó cincuenta cirugías con el objetivo de lograr ser idéntico a ella. Para tal transformación, de acuerdo con el sitio, ha gastado más de ciento setenta mil dólares. Parker, de veintitrés años de edad, contó a *The Sun* que se ha realizado un total de cincuenta cirugías plásticas en las que se ha inyectado toxina botulínica y se ha puesto implantes de pómulos y labios, se tatuó una marcada y gruesa ceja, se quitó el pelo con láser en su totalidad para poder usar pelucas sin mayor problema.

Es necesario aclarar que si bien nos dedicaremos al análisis de algunas prácticas específicas en capítulos posteriores, por el momento nos interesa construir una mirada capaz de atravesar dimensiones y dispositivos diversos para señalar precisamente *la omnipotencia del diseño* como aquella donde se asume el cuerpo como error y como falta, asunción que ancla y habilita el desarrollo de estas prácticas sociales. En este sentido, importa destacar, como hemos hecho, cómo estas prácticas son capaces de dialogar con fenómenos del arte, el diseño, la cultura de la innovación, la tecnología y la ciencia.



*Lil Miquela y Kim Kardashian*



*Jordan James Parker* luego de sus intervenciones

### **Moda paciente (vivir tiene su precio)**

La producción de Steven Meisel, fotógrafo especializado en el universo de la Moda, para *Vogue* denominada “Hecha a sí misma” expone el tema de la cirugía estética sin pudor. Destacamos entonces que al hacerlo, lo muestra absolutamente “contemporáneo” pues hace dos décadas sería inaccesible la comprensión de las imágenes que conlleva, del mismo modo que sería incomprensible el ciclo televisivo “Quiero una cara famosa” y más aún el certamen “Miss Cirugía”.

Las imágenes de la producción parecieran decirnos: “su cuerpo es un error que usted va a subsanar, usted es responsable de que quede bien, ese que queda bien es el cuerpo de verdad,

el otro era una falla, el que la naturaleza le dio; puede haber sido un error, la naturaleza necesita que usted intervenga, que usted invierta.” Es bajo esta suerte de axiomática imperativa que las cirugías, los tratamientos así como los distintos dispositivos son presentados en la vida cotidiana a través de los medios masivos de comunicación, las publicidades y otros formatos.

En esta producción en particular, las intervenciones estéticas son inescindibles del lujo, se presentan asociadas a cierta imagen glamorosa que evoca los años ‘30 y la década del ‘50 — esta última como metonímica del glamour—, apareciendo también expuesta la diferencia de clases sociales con reminiscencias directas a la servidumbre. Se presentan esbeltas mujeres que son intervenidas quirúrgicamente, asistidas, atendidas, servidas como si existieran una serie de acciones que un grupo de personas le realizan para que puedan exhibirse, como si su única posibilidad de exhibición estuviera dada por esa serie de intervenciones que se realizan sobre sus cuerpos. Este set de acciones posee sujetos claramente estipulados, donde la clase social y el aspecto físico articulan la relación entre quien recibe el servicio y quien brinda o trabaja para dar ese servicio. Las diferencias sociales que identifican a los actores, con fisonomías corporales definidas como la altura y la esbeltez, se presentan como características de legitimación de ciertas formas de lo femenino que excluyen otras. También aparece la diferencia profesional entre médicos, asistentes y pacientes como otro dato de la jerarquización.

La propuesta de Miesel parece promover no tanto la ambigüedad sino el *contraste de acciones simultáneas*: someterse a una cirugía y hablar por teléfono celular, estar en la sala de pos operatorio y comprar calzado de lujo, estar en camilla hospitalaria y fumar en boquilla, disfrutar y padecer, vendarse y desnudarse. Es la conjunción el modo de *presentar no una duda sino certezas de un fenómeno contemporáneo que si bien puede considerarse parodiado no deja de articular a la mujer en una serie específica de objetos de lujo*.

En la imagen que hemos seleccionado se nos presenta una mujer con vendas en su rostro que cubren el mentón y lateral a modo de banda, con maquillaje que acentúa los labios altamente definidos desde lo cromático y formal, vestida con indumentaria festiva de alta costura combinando con calzado negro de taco alto. Se encuentra recostada en un asiento quirúrgico hospitalario mientras un doctor (varón y vestido con guardapolvo blanco), sentado y manipulando una cánula sobre la pierna flexionada de la paciente, *le realiza una liposucción*. Colabora con la intervención una enfermera quien ayuda a sostener la pierna de la paciente y le pasa un gel mientras la protagonista aparece despreocupada e indiferente hablando por

teléfono celular. La escena transcurre en un ámbito hospitalario donde pueden apreciarse elementos tales como gasas, geles, alcoholes, entre varios signos.



*Hecha a sí misma*, producción de Steven Miesel para *Vogue* (2005).

En la narrativa de toda la producción fotográfica de la edición referida, aparecen dos tipos de imágenes: aquellas que se concentran en los procesos de intervención en sí (liposucción, blefaroplastia, implante de siliconas) y aquellas que refieren a la etapa post operatoria. Tal distinción resulta relevante porque impone dos registros que se integran desde el “lujo”: el hospital y el hotel, asumiendo este último la tipología de una casa dedicada a la estética. Así, la sala de operaciones se intercala con majestuosas habitaciones donde el postoperatorio se convierte en un instante de ocio y lujo. La producción nos presenta a la cirugía estética asimilada e integrada a un conjunto de objetos de lujo (prendas de afamados diseñadores, desde lencería hasta provocadores abrigos de piel, dispositivos tecnológicos como celulares y también accesorios que van desde el calzado hasta las joyas). Es importante destacar que *entre esos objetos de lujo aparece el cuerpo femenino*. Existe una equiparación objetual donde se demuestra no solo que la cirugía estética es un servicio de lujo, sino que con estos procesos no solo se puede disfrutar del lujo sino también *convertirse en objeto de lujo*. De esta forma, se habilita el deseo de ser objeto. La objetualización de la mujer encuentra su

condensación en la evocación de figuras tales como el lisiado o inválido abordadas a través de la aparición reiterada en las fotografías de la silla de ruedas, resignificada como trono. De esta forma, parece ser que el sujeto es el que perdió validez, siendo ahora el inválido quien lo sustituye mostrando y exhibiendo una lesión perdurable: el consumo interminable.

Si bien es cierto que la configuración corporal asumió una capacidad de transformación adjudicable hasta hace unos años al vestir; el lujo contemporáneo no se ubica en un objeto externo sino en el sujeto portador de un cuerpo, en aquello que no deja de ser una posesión del sujeto. De esta forma, podemos inferir que *el cuerpo es expropiado de sí para poder ser apropiado como superficie de intervención en el sentido de emplazamiento físico y en el sentido de gestión social*. No habría entonces una mera “analogía”, como señalan algunos autores, entre la costura del cuerpo y la alta costura del vestir, sobre todo porque *los procedimientos quirúrgicos* superan los puntos y los zurcidos. Es que si hasta la indumentaria conoce ya los cortes por sistema láser, las estampas por sublimación, los termo-fusionados y los materiales inteligentes, ello muestra que en su *modus operandi* procede del mismo modo que el doctor en el quirófano. Hoy el cuerpo y el vestido son objeto de los mismos tipos de intervenciones, y en ello radica la absoluta (dis)torsión de la noción tradicional de Moda.

De este modo, en el vínculo entre el *vestir* y la *cirugía estética* emerge la posibilidad de considerar obsoleto al cuerpo, es decir, de considerarlo del mismo modo que la moda considera a la indumentaria. Así, el cuerpo se expone también a una *dinámica de temporadas* para propiciar la innovación perpetua de sus objetos y anclarse constantemente en la eterna posibilidad de la obsolescencia. Ahora bien, hacer a medida el cuerpo pareciera proyectar una situación análoga a la alta costura, pues ella se define por la singularidad y unicidad de sus objetos. Sin embargo, el hacer a medida de los procesos quirúrgicos que modifican y/o corrigen la apariencia biológica en verdad nada tiene que ver con la singularidad, variable constitutiva de la alta costura cuya industria incluso ha tenido que redefinirse en un plan acotado de subsistencia, pues se encuentran inmersos en un proceso que se rige por las temporadas. De esta forma, se puede afirmar que la singularidad se reinterpreta como exclusividad en sentido económico, es decir, como la capacidad que tiene cada cual de poder costear los procedimientos quirúrgicos. La figura del modisto es desplazada hacia la figura del cirujano, quien actúa no solo como oráculo de la apariencia sino como mediador legitimado entre el sujeto y cierta selecta sociabilidad.

La mayoría de los ciclos televisivos y de las prácticas que intervienen sobre la apariencia utilizan fenómenos de tercerización, en el sentido que el protagonista delega responsabilidad

en la contratación de profesionales que accionarán sobre su cuerpo. Pero, ¿qué es aquello que se terceriza? La existencia del cuerpo. Ahora el cuerpo ocupa el lugar de la vida, del espíritu, de la muerte, de todo.

Así como la Moda ha tenido su etapa de democratización en el sentido de pasar de la moda centenaria a la etapa del *prêt à porter*, donde el vestir llega a otras clases sociales y adquiere su metodología de temporadas, las intervenciones corporales adquieren valor de objeto de lujo que otros segmentos sin disponibilidad económica van a tratar de emular. En este sentido, se puede afirmar que la modificación corporal es entendida como “inversión económica” y no como gasto o pérdida, puesto que garantiza cierta pertenencia social. Incluso se trata de una inversión que demanda etapas posteriores, las cuales permiten gestionar una determinada sociabilidad.

Georg Simmel (2013) mencionaba las consecuencias alienantes que produce el dinero, en cuanto hace cuantitativo lo cualitativo de la vida, deviniendo de este modo un nivelador que pone precio a todas las cosas, incluso a las personas. Ahora la Moda determina los cuerpos de acuerdo a su precio, al precio de su intervención. Y ese costo se convierte en una modalización del cuerpo donde el mismo vale por la cantidad de inversión/intervención que lleva consigo. El primer programa que expuso las cifras que el mercado solicitaba por las intervenciones, es decir, “los precios”, fue “Quiero una cara famosa”, acompañando así algunas publicaciones que ya revelaban cuantitativamente la inversión económica que implicaba el cambio de apariencia, dando a conocer el enorme mercado que se había creado con las intervenciones quirúrgicas.

Desde tal consideración, como bien se puede ver en otros ciclos televisivos internacionales, la cirugía estética se desplaza de su valor de medio para ser entendida como un fin. *Bridal Plasty*, emitido por la señal *E!*, es un reality en el que participan doce mujeres que pretenden remodelarse mediante las cirugías a fin de lograr una apariencia apta para la boda. De esta forma, el ciclo reconoce al cuerpo como una superficie a intervenir, entiende a la cirugía no como medio sino como fin, desacraliza vínculos como el matrimonio imponiendo nuevas valoraciones y desarrollando una pedagogía perceptiva sobre los post operatorios, que pese a haber sido registrada en otros realitys no conformaba una estética.

De este modo, las cirugías estéticas constituyen una práctica ya anclada en determinados segmentos sociales que, al ser consideradas como lujo, permite sostener la dinámica propia de la Moda en tanto y en cuanto otros segmentos sociales sin capacidad económica podrán replicar estas prácticas solo con un gran esfuerzo económico o contentarse en simplemente

aspirarlas o llegar a disponer de las réplicas de las propias prácticas afectando la calidad. Lo que importa señalar es que atrás de dicha dinámica ya se ha admitido que el cuerpo es obsoleto y demanda ser renovado del mismo modo que renovamos nuestro vestuario, casa o auto. Es aquí donde el diseño asume un compromiso silencioso y adscribe a que nuestra nueva apariencia puede ser diseñada. Por lo que a través del diseño se crea y valoriza una gestión necesaria para determinar cómo queremos vernos y que nos vean.

La mencionada producción no es un caso aislado sino que por el contrario surge en solidaridad contextual con la aparición de tratamientos específicos para la modificación de la apariencia (donde la tecnología asume rol central), inclusión de tratamientos e intervenciones en medicinas prepagas, difusión, promoción y publicidades de tratamientos en medios masivos de comunicación tales como periódicos y/o programas televisivos. En estos últimos, los cirujanos son las nuevas celebridades, con realitys donde la premiación supone la intervención quirúrgica, lo cual naturaliza estas prácticas en el segmento pre-adolescente. También existe todo un contexto de publicaciones específicas que brindan soporte pedagógico y científico para conocer cada una de las intervenciones, con un registro visual cotidiano que nos permite encontrar los rostros de otro modo de habitar la humanidad. Por supuesto tales publicaciones demandan permanente actualización y exhibición de la posesión de ciertas referencias tecnológicas con marcas incluso registradas ya como líderes.

En este sentido, y siguiendo férreamente la dinámica de la Moda, se trata de un fenómeno que primero es novedoso y luego se metaboliza, es decir, se expande abarcando todos los segmentos sociales, llegando a ocasionar furor y desaparecer en su formato original para encontrar réplicas que ella misma cuestionará posteriormente. Es que toda Moda encadena afirmaciones que luego niega, habilitando a un sector de la población o un grupo más o menos reducido capaz de desarrollar negaciones polémicas que anclarán la identidad de otra tendencia, la subsiguiente, la cual no podría haber sido habilitada sin las afirmaciones previas.

El exceso de cuerpos diseñados permite también un espacio glamoroso para ciertas y muy selectas configuraciones corporales que se resisten a tales intervenciones en pos de una vida que no demanda agentes externos para la conformación de la apariencia. Sin embargo, el nivel de masividad con el cual la sociedad ha aceptado que nuestra configuración corporal puede ser otra, es decir, que puede ser diseñada, es tan alto que exige, según nuestra mirada, revisar el concepto de Moda tradicional y comprender que los vínculos y la conformación de subjetividades han variado.

La producción editorial de Steven Meisel para *Vogue*, que hemos expuesto recientemente, adquiere relevancia no solo como una ficción propia de una editorial de una de las publicaciones más emblemáticas de la Moda sino como paradigma de un fenómeno notablemente más vasto. Es en este sentido que se puede poner en diálogo a dicha producción con los programas *Dr. 90210*, *Bridal Plasty*, *Quiero una cara famosa*, y formatos de realitys ya comentados en páginas anteriores.

En este diseño del cuerpo, en estas intervenciones sobre la desnudez, aparece una aspiración ya conocida: la renovación. Ella administraba organizadamente el universo del vestir, pero cuando tal renovación se produce sobre nuestro mismo emplazamiento físico, las consecuencias son cuanto menos novedosas. Por ejemplo, la idea de *fashion victim* acuñada originalmente para el consumo del vestir, cobra ahora nueva relevancia al ser concebida desde la renovación corporal. Se trata de un padecimiento del propio cuerpo y todas sus posibles intervenciones.

Numerosos autores adjudican la incorporación de la cirugía estética a una búsqueda de perfección y belleza casi ancestral. En este sentido, Muñiz (2010) afirma que “en la perfección se encuentra la ‘verdad corporal’ de mujeres y hombres, y en las mujeres la belleza es la verdad y la ‘norma’” (2010: 74). En otro texto, titulado “La cirugía cosmética: productora de mundos posibles. Una mirada de la realidad mexicana”, afirma la autora:

La búsqueda de la perfección pasa por diversos dispositivos corporales entre los que cumple un papel singular la cirugía cosmética, donde lo más significativo es su pretensión de normalizar el cuerpo de hombres y mujeres apelando a ideales de belleza definidos desde los medios masivos de comunicación o desde los quirófanos de los cirujanos. (2012: 75)<sup>62</sup>

Así como la Moda ha variado su conceptualización, nos interesa revisar si lo que moviliza estas prácticas es un deseo de perfección o más bien un deseo de cuerpo consumible: una aspiración que desea poder tener un cuerpo apetitoso para el consumo. La perfección como ideal sería una aspiración por fuera del registro de renovación, puesto que tendería a un punto de llegada y finalización. En otras palabras, desde nuestra lectura consideramos que ya no se trata solo de prácticas en pos de un ideal estético, sino que la Moda ha sembrado en nosotros o en nuestras apariencias deseos de ser productos porque *el ideal ya puede ser alcanzado*. La

---

<sup>62</sup> En este texto, Muñiz explora la complejidad del nexo que se establece entre la cirugía cosmética y las creencias, dogmas y ficciones que la constituyen gestando estrategias de control que abordan el pasaje de cuerpos defectuosos a cuerpos perfectos.

noción de ideal era apta en el registro de aquello que necesariamente se mostraba imposible, siempre en el horizonte inalcanzable o en el umbral de la expectativa. Pero una vez que la Moda habilita la posibilidad de tener otro cuerpo, estamos en la dimensión de la posibilidad pura, por lo cual el deseo se concentra en disponer de una configuración corporal eficiente y apetecible para el consumo, para ser consumida y consumirse a sí misma hasta el infinito.

Pensar al cuerpo como producto exige otorgarle credibilidad de mercancía, concebirlo en un sistema en el cual la Moda asigna a los distintos estereotipos de consumidores una serie de hábitos y selecciones pautadas, pero perfectamente alcanzables. Tal vez no es la perfección la aspiración más profunda de estos cambios, como sostiene Muñiz, sino la perfectibilidad en términos de producto acabado o más bien la credibilidad en término de producto.

El auge de la cirugía cosmética en nuestros días, señalado por la misma autora, obedece también a una concepción del cuerpo humano como el espacio de construcción de la subjetividad y de la agencia de los individuos como parte de su hechura identitaria. Sin embargo, esta identidad no implica necesariamente una singularidad sino todo lo contrario pues se somete a parámetros culturales de intervención físico-corporal.

Tal como plantea Naief Yehya (2010), la belleza no es simplemente una herramienta de opresión mediante la cual los hombres someten a las mujeres, ni es un valor de alta transitoriedad que varía con las temporadas, sino una práctica que atiende parámetros universales más o menos estables y no tan sujetos a percepciones individuales. Históricamente, la búsqueda de la belleza y la perfección corporal, en particular para las mujeres, ha estado asociada a la obtención del éxito, a la posibilidad de ascenso social, al logro de mejores condiciones de vida. Los sujetos, en particular las mujeres, en esa presunción de ser bellos y perfectos han logrado cosificar cada vez más al cuerpo. La aspiración de no fragmentar a los individuos y concebirlos como sujetos en su totalidad, de no separar su cuerpo de la mente, se ha malogrado en virtud de su constante objetivación, de tal manera que ahora podemos diseñar y construir el cuerpo a nuestro gusto o, más bien, a gustos pre-establecidos y consensuados por la sociedad de consumo en que vivimos. Es que nuestro gusto no es genuino, como fácilmente se puede observar por la masividad de ciertas tendencias, sino que es una modelización completamente acordada sobre la categoría belleza. Así, nuestra posibilidad de construir nuestro cuerpo deja de ser una invitación para consolidarse como una exigencia, como una responsabilidad a la cual estamos sujetos desde el preciso instante en que la Moda ha modificado su objeto.

En línea con lo analizado por Muñiz (2010), reconocemos que la suposición de que se es

dueño del propio cuerpo, además de contener la presuposición del cuerpo como objeto externo a uno mismo y como mercancía, encuentra su asidero en el excepcional desarrollo científico que la modernidad tardía ha experimentado. En este sentido, cuando el cuerpo asume la capacidad de ser pura y exclusivamente un producto, cuando la configuración corporal pasa a ser una posesión del sujeto, podemos afirmar que el sistema de intervención corporal toma la matriz de funcionamiento que antaño la Moda producía en el vestir. En este sentido, ella no solo es una consecuencia de esa matriz de transformación de los cuerpos, sino también una causa fundamental de la misma que se engarza a miles y miles de otros dispositivos médicos, jurídicos, políticos, económicos y/o culturales.

Así como el vestido de reconocidos diseñadores, como Kawakubo o Balenciaga, puede aparecer en la marca de comercialización *Zara* o de *H&M*, la cirugía y los procesos quirúrgicos pasan estrictamente por la misma dinámica, es decir encuentran su versión masiva como réplica. De este modo, los procesos de transformación de lo corporal no constituyen una exclusividad de un segmento social, puesto que es la misma Moda y su fuerza, paradójicamente, “popular” quien les ha permitido expandirse llegando con otras características a un gran número de consumidores de diversas clases sociales que ve en ellos incluso un dispositivo de democratización.

Debido a este proceso, la industria de la cosmética de alta gama ha reformulado sus prácticas ofreciéndose como un acceso exclusivo, cuyas réplicas no resultan semejantes a la originalidad que ella emula. Al mismo tiempo, dicha industria ha construido sus discursos desde el registro científico-místico, incorporando propiedades químicas y hasta genéticas a los componentes del producto o atributos cuasi esotéricos. Es decir, se trata de un rubro que ha debido resignificarse frente a la masividad de otras prácticas de transformación de la apariencia. Para ello, una de sus técnicas ha sido mantenerse y exacerbar su dinámica de precios, en algunos casos asociándose directamente a marcas de alta costura (*Dior*, *Chanel*, *Givenchy*), o presentándose como laboratorios spa, centros de investigación de rejuvenecimiento (*La Prairie*, *Crème de la Mer*). Sin embargo, ante la expectativa masiva de transformación creada por la cosmética de alta gama, las farmacias han incorporado líneas intermedias de cremas y tratamientos cosméticos medicinales emulando cierto *prêt à porter* riguroso: “líneas dermatológico-cosméticas”. Se trata entonces de un arsenal de dispositivos desplegados que fomentan la necesidad de transformación de la apariencia y la idea del cuerpo como objeto de diseño capaz de ser abordado por la ciencia.

Habría una pregunta ingenua, tal vez, referida a qué es diseñar, qué es el diseño, cuál es la

aspiración de diseñar algo. Cabe aclarar que el término diseño ha sufrido avatares similares a los que expusimos al inicio de este trabajo sobre el término Moda. El concepto de diseño debiera atender dos valencias, una como producto y otra como objeto o signo configurado a partir de un determinado proceso creativo como es la metodología proyectual. De este modo, podríamos comprender que *el diseño no es un producto en sí sino un modo de pensar* donde los objetos concebidos desde ese modo de pensar son consecuentemente denominados socialmente “diseños”. La tradición académica del diseño lo emparenta con la Arquitectura y a partir de ella surgirán luego otras disciplinas que focalizan el pensamiento proyectual en objetos específicos tales como el diseño industrial, el diseño gráfico, el diseño de indumentaria, el diseño textil, entre muchos otros. Ahora bien, el diseño como disciplina, proveniente de la tradición de Bauhaus, no responde a la singularidad o la introspección como tal vez podría hacerlo el arte. Cuando la Moda establece al cuerpo como objeto de diseño, lo asume como un objeto virtualmente diseñable, es decir, con la posibilidad de corregirlo y/o singularizarlo al punto de otorgarle valor de objeto único.

Sin embargo, debemos insistir, las intervenciones cosmético-quirúrgicas funcionan como en el sistema del vestir. Es decir, no se trata de singularizaciones como podría ejercer el artista Orlan, propiciando construcciones de sentido específicas y tomando una actitud crítico-política del cuerpo como emplazamiento físico y como superficie obsoleta, sino de prácticas sociales que se caracterizan por replicar determinados modelos consensuados por medio de diversos consumos, donde lo bello cede lugar a lo consumible. Se trata entonces de entender al cuerpo como objeto de diseño en pos de una legibilidad “comercial”, la cual no sería posible sin la intervención de la Moda y su mutación específica que aquí hemos rastreado. Se produce, entonces, la gran paradoja de la Moda pues el sujeto individual interviene sobre su configuración corporal para elegir algo menos singular que aquello que ya poseía.

Ahora bien, en tanto las intervenciones quirúrgicas habilitan una renovación de nuestra apariencia que produce un estado de permanencia, es decir, no de un maquillaje que puede extraerse cuando se desea, se necesita un mantenimiento temporal que hace del cuerpo-consumible un cuerpo infinito, eternamente intervenible. Engrosar los pómulos, anular arrugas faciales, subir las cejas, almendrar los párpados no tiene la maleabilidad de la inmediatez, sino que provocan estados que demandan un constante cuidado que en todo momento evita al estado original. Habría así una concesión a lo acumulativo y una imposibilidad al retorno.

Ya en abril 2003, el diario *La Nación*, en su suplemento “Moda y Belleza”, dedicaba casi una

página completa a un artículo titulado “Cirujanos... o tal vez diseñadores” (*La Nación*, 10 de abril de 2003). En el mismo, dos destacados especialistas norteamericanos explican que su tarea es ahora tan científica como artística. Los protagonistas de la nota, Sherell Aston y Jack Friedland —especialistas reconocidos internacionalmente, profesores de The New York University of Medicine y de Wisconsin, y Northwestern University Medical School—, respondían una serie de interrogantes referidos a las posibilidades de la cirugía cosmética en aquel momento. A su vez, en julio de 2006, en el mismo diario, en el suplemento Negocios/Economía, se publica un editorial titulado “Los italianos perfeccionan el arte de destruir utilizando una nueva tecnología para envejecer jeans” (*La Nación*, 18 de julio de 2006), donde se señala la posibilidad de producir un hecho biológico, como el envejecimiento, en los objetos. Ello señala otra vez la presencia de la Moda y sus estrategias. Pues al envejecer los objetos para dar cuenta de sus vivencias, se produce una coporización humana del objeto-vestido. O bien, el proceso que estamos señalando hace rato: el cuerpo y el vestido coinciden. A su vez, en 2007, el mismo diario, en su suplemento Ciencia y Salud, publica una nota referida a las “Nuevas técnicas para prevenir las alteraciones del envejecimiento. Menos agresivas y con elementos naturales, apuntan a nivelar las edades biológica y cronológica”. “Ser bello es ser sano”, defiende el investigador italiano Sergio Serrano. Para la medicina estética biológica, que se ocupa de prevenir las alteraciones que provoca el envejecimiento todo daño estético, dicha afirmación no constituye otra cosa que una expresión del estado de sufrimiento del organismo. En el mismo suplemento, dos años después aparece una nota titulada “La ficción que se hace realidad: el hombre biónico. Algunas prótesis ya parecen naturales y pronto serán sensibles”. La mencionada nota explicita en un copete que se realizará en Buenos Aires el XVI Congreso mundial de Medicina Estética. A su vez, en el año 2011, *The New York Times* publica una nota titulada “Los chinos quieren ser perfectos”, replicada por *La Nación* (18 de junio de 2011), donde se relata el crecimiento de las cirugías estéticas en Pekín especificando las intervenciones más realizadas y atendiendo las especificidades de tres casos a fin de abordar el rol social de estas prácticas en una sociedad particular. Del mismo modo, en 2012, en el suplemento “Sociedad” del diario argentino aparece un artículo denominado “‘Chinplants’ (*La Nación*, 21 de abril de 2012), el nuevo furor de la cirugía plástica en Estados Unidos” con el siguiente copete: “Quienes recurren a los implantes de mentón lo hacen para verse mejor en el video chat”. En esta ocasión sorprende que las dos fotos que acompañan el editorial pertenecen a dos hombres, Justin Beber, un ídolo musical juvenil, y Ricardo Fort, una estrella del espectáculo local.

Los ejemplos mencionados solo pretenden brindar un panorama acerca de la profusión de manifestaciones dedicadas al cambio de la apariencia desde la intervención corporal. Si bien se trata de extracciones diversas, de aparente arbitrariedad, las mismas permiten comprender que para pensar que el cuerpo es un nuevo objeto de diseño fue necesaria la mediación de la ciencia y la tecnología en cofradía con la Moda. Por lo tanto, debido al ingreso de un nuevo marco de prácticas discursivas, el científico, la apariencia no puede ya ser proyectada en términos de belleza sino que se establece un correlato ineludible en términos de salud o, por lo menos, de vitalidad. En este sentido, desde la vitalidad de la juventud o el no envejecimiento se habilitan las posibilidades de pensar en una *apariciencia a perpetuidad*, esto es, una apariencia objetual que demanda mantenimiento constante. Y allí la Moda ejerce su más amplio dominio. Desde tal dirección, resulta relevante o por lo menos llamativo señalar que las noticias o artículos en cuestión aparecen en distintos suplementos, tales como “Moda y belleza”, “Negocios y economía”, “Ciencia y salud”, “Sociedad”, “Espectáculos”, lo que muestra la trans-heterogeneidad de áreas donde se pueden inscribir las estrategias de la Moda y su reconfiguración.

El cruce, la intersección de estas noticias con los fenómenos observados respecto de las prácticas desarrolladas en pos de intervenciones de la apariencia nos permite comprender que para que la Moda nos estimule a considerar al cuerpo como objeto de diseño es necesario previamente establecer los siguientes presupuestos: 1) el cuerpo es la materialidad de nuestra existencia, 2) es posible intervenir sobre esta materialidad afectando positivamente nuestra existencia, 3) la apariencia es una decisión que demanda nuestra acción, 4) si aún no podemos vencer a la existencia desde su temporalidad limitada sí podemos gestar una apariencia que eternice nuestra existencia.

Resulta entonces imposible no pensar a la cirugía cosmética en su condición de dispositivo de poder, es decir, como ese conjunto de relaciones que se establecen entre elementos heterogéneos: “prácticas, discursos, instituciones, arquitectura, reglamentos, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones morales, filosóficas, lo dicho y lo no-dicho” (Agamben, 2014: 15). Al mismo tiempo, la cirugía cosmética se concibe como acción eminentemente performativa por ser productora de mundos posibles, de mundos alternativos para quienes ven en ella la oportunidad de modificar su realidad, obtener un mejor empleo, conseguir ingreso en el mundo del espectáculo, mantener mejor relación con la pareja, establecer vínculo de amistad con las hijas, conquistar a quien no se ha logrado conquistar, entre los mil deseos que suelen acompañarse a las intervenciones quirúrgicas.

De este modo, la cirugía cosmética brinda no una ficción sino el acceso a una realidad permitiendo renovar la realidad vigente. Incluso es probable que si la nueva apariencia no logra modificar la realidad del modo proyectado, finalmente se acerca porque se trata de construcciones de un sujeto que diseñará en pos del objeto propio. El buen diseño que para el universo de diseñadores referiría al diseño atemporal, en cuanto capacidad de atravesar el tiempo sin perder calidad ni valor de innovación, no se asimila a estas prácticas sino que la idea del cuerpo diseñado exige la velocidad de la actualización constante propia de la industria del vestir. En este sentido, el ideal ya no existe o, más bien, el ideal es la perpetua modificación de cualquier ideal: es decir, la Moda.

En coincidencia con Muñiz (2010) y Butler (2010) consideramos que la cirugía cosmética se constituye como un dispositivo performativo, que participa de la materialización de los cuerpos a través de normas reguladoras que determinan su viabilidad, al contribuir a la creación y a la recreación de ficciones corporales que se procuran imitar. La exacerbación de las características corporales atribuidas a la feminidad con el uso de implantes y procedimientos que delinear tanto las figuras femeninas como las masculinas, obedece a las prácticas forzadas y reiteradas de los regímenes sexuales reguladores. En estos regímenes de discurso-práctica-poder, resulta insostenible pactar con las propias aspiraciones ni con la existencia de un sujeto con agencia porque incluso la Moda opera desestabilizando las propias aspiraciones para consolidar aspiraciones de una pluralidad absolutamente unívoca. La cirugía cosmética produce, de esta forma, los cuerpos que un juego de ficciones nombran, cuerpos apreciados como legítimos y vitales, del mismo modo que aquellos cuerpos que no llegan a materializar dicha norma se considerarán ilegítimos.

Si bien no podemos dejar de mencionar la importancia que la cirugía cosmética tiene en nuestros días en términos de la definición de la identidad de género, no es este el objeto de nuestro interés específico ya que cuando decidimos focalizar nuestro análisis, bien podemos observar que las intervenciones referidas a la redefinición de género no podrían ser consideradas como réplicas del sistema de la Moda, sino que se trata de fenómenos comprometidos donde el sujeto ejerce otras marcas, otros lugares del yo. Es decir, el cambio de la identidad de género, también facilitado por el desarrollo de la ciencia y la tecnología, no responde a las estrategias de la Moda por tratarse de una acción comprometida y consciente lejana al velo de la banalidad en cuestión. Por supuesto, tal fenómeno atiende las consideraciones de época que tratamos en las presentes páginas pero se distancia del fenómeno que guía nuestra reflexión en tanto no se realiza bajo la égida de un cuerpo

perpetuamente modificable según criterios de apariencia consumible.

Desde diversos análisis se ha indagado acerca de la preeminencia de lo individual sobre lo colectivo en las sociedades contemporáneas, en particular en lo referente a la importancia del cuerpo como parte del proyecto personal. No obstante, la tensión entre la persecución de un ideal identitario muy personal y las ficciones corporales imperantes en estas sociedades, se convierte en una de las paradojas más reveladoras del acoso contemporáneo. Desde tales consideraciones, retomando a Judith Butler, consideramos necesario poner de manifiesto la relevancia de la performatividad de las prácticas y los discursos que hacen realidad lo que nombran mediante “la apelación a la cita” (2002: 33)<sup>63</sup>, en este caso, de las imágenes evocadas de mujeres sometidas a cirugías cosméticas. De acuerdo con la autora, asumimos que los procesos de identificación no se dan como una actividad imitativa, mediante la cual un ser consciente se moldea a imagen y semejanza de otro, por el contrario, “la identificación es la pasión por la semejanza, mediante la cual emerge primariamente el yo” (Butler, 2002: 35). Como parte de esa pasión, la Moda ha habilitado en estas últimas décadas la clonación perceptiva voluntaria donde no existe un compromiso moral del sujeto, quien puede admitir socialmente buscar un estricto parecido con alguien determinado, seguramente proveniente del exitoso universo del espectáculo. Si bien se trata de fenómenos particulares los mismos han sido completamente estimulados desde la Moda.

Es en todo el mencionado y complejo entramado de prácticas donde podemos volver a exhibir la producción editorial de *Vogue* llamada “Hecha a sí misma”, de Steven Meisel.

---

<sup>63</sup> Para Butler lo que Lacan llama el “acceso a la ley simbólica” puede interpretarse como una especie de cita de la ley, lo cual permite vincular la cuestión de la materialización del sexo con la performatividad. La ley no sería una fórmula fija previa a su cita sino que se la produce mediante la cita en y desde la cita.







*“Hecha a sí misma”, producción de Steven Meisel para Vogue (2005).*

Luego de considerar y poner en sintonía la producción de una prestigiosa revista de moda, que marca la consideración del tema como un hecho social relevante, la misma publicación con su misma editora, Franca Sozzani, quien trabaja con fotógrafos específicos para aquellas producciones que pretenden dar cuenta de una situación que excede a la moda en términos del vestir, publica en 2012 una producción titulada “Face the future” también con fotografías de Steven Meisel.

Es decir, solo con seis años de posterioridad, la publicación ya parece concebir a la cirugía estética como un hecho del pasado y ante la consigna de “encarar el futuro” decide

inquietarnos con la posibilidad de adquirir máscaras que consolidan una vida solitaria, ociosa, solemne y permanentemente vigilada. La apariencia no elude la dimensión seguridad-inseguridad ni el estado de continuo suspenso, como si la apariencia no pudiera jamás ser develada porque ha ingresado en un estado de control permanente donde la piel humana ya no articula procesos de seducción en tanto lo humano ha desaparecido. No hay “porosidad”, en los términos de Baudrillard (2002), se trata de un apogeo de realidad, un fin de escena, un secuestro.

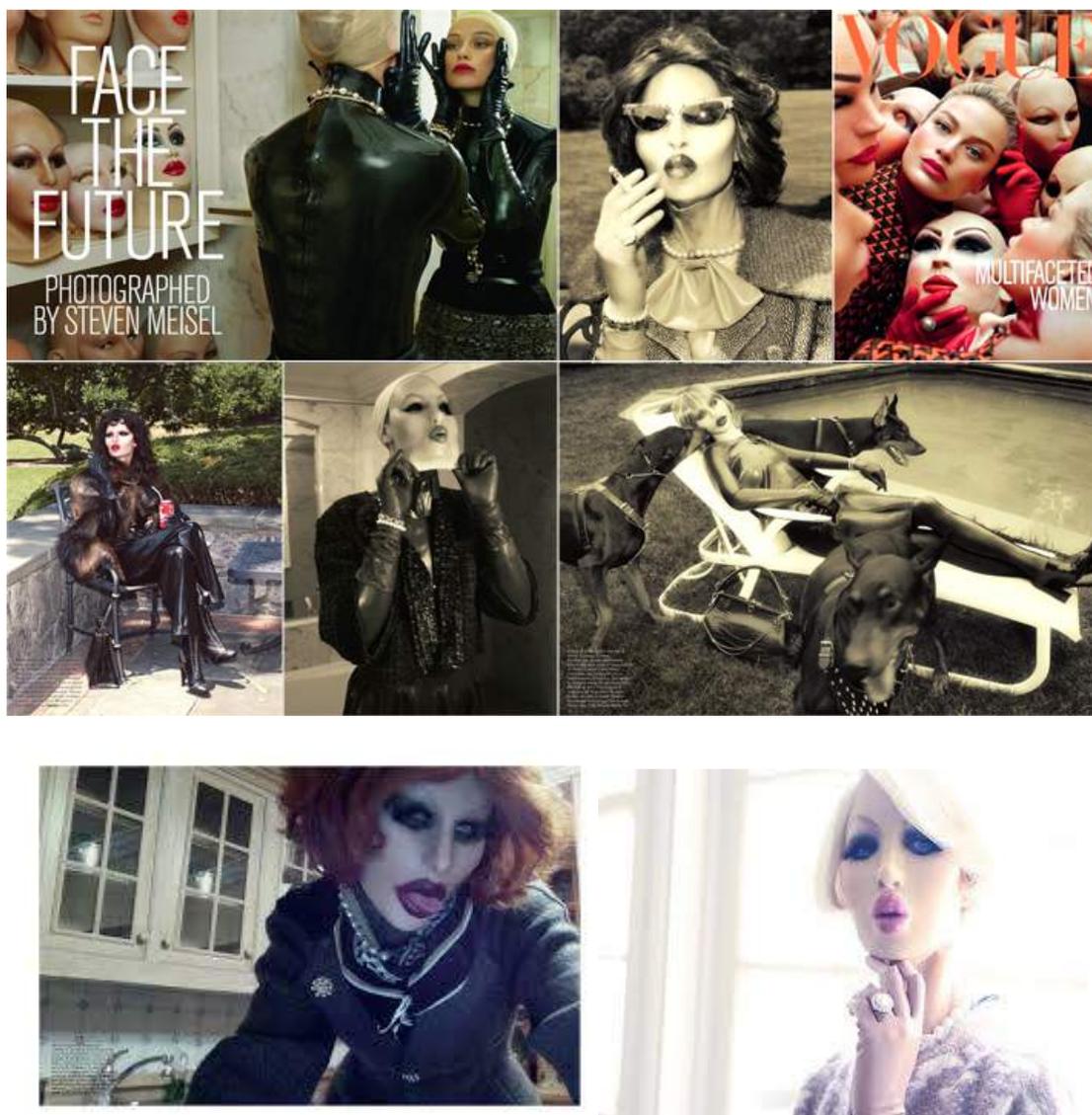
En esta nueva producción, la relación con el universo salvaje es metaforizada a través de la presencia de animales que reciben un tratamiento donde las superficies son valoradas y estimuladas desde el contacto visual. Hay una dimensión significativa referida a las fieras e incluso a la relación con perros guardianes. La protagonista es Carol Murphy, consagrada artista del espectáculo. Consideramos pertinente mencionarlo ya que habría una invitación a las máscaras como escondite, como espacio para aquellas mujeres que han sido veladas y a las cuales solo se les permite una existencia inerte y artificial, inescindible del valor material de sus posesiones manifestadas a través de distintos signos (mansión, jardines, portones, reposeras, cámaras, pieles, joyas, carteras, caballos, perros guardianes, entre miles de objetos de lujo). Un secuestro a la identidad.

Algunas de las imágenes de estas mujeres maduras guardan relación con el fenómeno adolescente de las Barbies humanas que tuvo su auge hace una década pero que aún continúa existiendo y cuya referente indudable es Valeria Lukyanova. Esta tendencia iniciada por Dakota Rose impuso la posibilidad de adquirir una apariencia objetual distante de lo humano y asimilable al consagrado juguete de apariencia femenina. Se trata de un éxtasis de artificialidad que, con otro tratamiento, aparece en la producción en cuestión, incluso gestando imágenes de horror como pérdida de control (en una de las páginas de la publicación aparece el rostro de una mujer cuya lengua pierde contención y genera una gestualidad más cercana a Marilyn Manson que a una modelo de *Vogue*).

Tal tendencia, que se ha globalizado, tiene sus particulares y enfáticas versiones en países orientales tales como China, Japón y Corea del Norte donde la artificialidad cobra otra dimensión desde una articulación de géneros tales como el animé, el holograma, las muñecas, las nuevas novelas y la cultura musical. Desde esta singular sintaxis aparecen chicas como Vainilla Chao que trabajan su apariencia mediante las intervenciones estéticas a modo de adquisición de máscaras, de rostros artificiales que han deshabilitado la porosidad.

La máscara, en la producción “Face the Future”, aparece imposibilitando la vitalidad,

mediada por la tecnología. Como un exceso del maquillaje que delinea los contornos de bocas sensuales y miradas excedidas. Al mismo tiempo, la construcción narrativa de la propuesta adquiere aún mayor potencia en el video realizado junto a Gordon Steiner.



*Face the future*, producción para *Vogue Italia* (2012). Fotografías de Steven Meisel.



*Valeria Lukynova*, ciudadana polaca, antes y después, conocida como la *Barbie* humana.



*Vainilla Chamu*, ciudadana japonesa, antes y después de sus más de 30 cirugías cosméticas.

## CAPÍTULO VI. Imposible desnudez

En el presente capítulo nos detendremos en una de las consecuencias que se produce cuando la Moda toma al cuerpo como objeto de diseño: “la imposible desnudez”. Es que si la Moda ha cambiado el vestido por el cuerpo, haciendo de este último el mismo vestido objeto de sus intervenciones, la desnudez como tal ya no existe. Se ha vuelto imposible. Todo cuerpo está ya vestido. Pero es la dinámica propia del sistema del vestir, dinámica de la renovación y reversibilidad constante, la que sufre una contorsión al tomar al cuerpo como vestido. En ese cambio, estimula el pasaje de lo irreversible a lo reversible suscitando la imposible desnudez. Pareciera que ya no podemos estar desnudos o que si estamos desvestidos no estaríamos visiblemente desnudos. Esta imposibilidad de la desnudez como estado original, de gracia, que revisaremos desde su origen teológico judeocristiano, nos permite reconocer, como hemos dicho, que al mutar la Moda ha mutado también la condición del cuerpo pues ahora su desnudez es una condición imposibilitada. Es en el marco de esta hipótesis donde se nos vuelven legibles los distintos ejercicios de inmortalidad llevados a cabo desde la Moda contemporánea.

En nuestra cultura, la desnudez es inescindible de su concepción teológica. Sabemos desde el relato bíblico que Adán y Eva se percatan de estar desnudos después del pecado original en el cual comen la manzana del árbol prohibido del Edén. La desnudez se presenta como una consecuencia directa del pecado. Como bien señala Giorgio Agamben en su libro *Desnudez* (2011), tanto Adán como Eva, antes de estar desnudos, estaban cubiertos por un hábito y estado de gracia, es decir, estaban vestidos por la gracia. Por lo tanto, el vestido, y no la desnudez, se presenta como el estado original del primer hombre y la primera mujer.

La desnudez —comenta Agamben—, en nuestra cultura, es inseparable de una signatura teológica. Todos conocen el relato del Génesis, según el cual Adán y Eva, después del pecado, se percatan por primera vez de que están desnudos: ‘Entonces se abrieron los ojos de ambos y vieron que se hallaban desnudos’ (Génesis 3, 7). Según los teólogos, esto no ocurre por una simple, precedente inconsciencia que el pecado borró. Antes de la caída, ellos, aun sin estar cubiertos por vestido humano alguno, no estaban desnudos: estaban cubiertos por un vestido de gracia que se adhería a ellos como un hábito glorioso (en la versión hebrea de

esta exégesis que encontramos, por ejemplo, en el Zohar, se habla de un ‘vestido de luz’). (Agamben, 2011: 44)

El pecado los va a despojar de este vestido sobrenatural, por lo cual al ser desnudados inmediatamente intentarán cubrirse primero con taparrabos de hojas de higuera y, luego de que Dios los expulsara del Paraíso, colocándose vestidos de piel de animales. La desnudez, en nuestra cultura signada por la teología cristiana, se produce entonces como *privación del estado de gracia* y como *presagio del vestido de gracia* que recibirán los santos en el Paraíso. Pareciera que la desnudez plena, la desnudez como estado presente del cuerpo a sí, solo es adjudicable al infierno, allí donde la gracia divina es imposible. De esta forma, la desnudez, marcada históricamente por el cristianismo, se articula a favor de la privación y de una privación temporalmente acotada pues es en el pecado que la desnudez se constituye como tal, es en el pecado donde aparece su visibilidad, la visibilidad de un *cuerpo sin gloria* al que denominamos desnudo, la visibilidad del cuerpo humano como *cuerpo imperfecto*. Por lo tanto, la percepción de la desnudez está vinculada con el acto espiritual que la Sagrada Escritura denomina “apertura de ojos”.

Siguiendo a Erik Peterson, un teólogo moderno de principios del siglo XX, que reflexiona sobre la desnudez, Agamben muestra cómo la relación entre “desnudez” y “vestido” mantiene una analogía con la relación “naturaleza” y “gracia”. Así como el vestido presupone el cuerpo que debe cubrir, la gracia presupone la naturaleza que debe cubrir con la gloria. De allí que la gracia sobrenatural sea concedida como un vestido que poseen ciertos hombres, aquellos que acceden al Paraíso. Pero ello significa, entonces, que el hombre fue creado sin vestidos para ser investido por el hábito sobrenatural de la gloria divina. Es decir, para ser “agraciado” por Dios. El problema de la desnudez se presenta de esta forma como inherente a la naturaleza humana. La gracia es un vestido y la naturaleza una especie de desnudez. A través de San Agustín, Agamben prosigue señalando que la gracia es asumida como un vestido, como “*indumentum gratiae*”, considerada como todo vestido, es decir, como algo que ha sido agregado y como tal puede ser quitado. Por ello se trataría de un fenómeno que puede ser adjudicado y/o sustraído. Resulta relevante que la tradición católica llame vestido a la asignación de gracia que el hombre recibe en el Paraíso. El hombre puede ser interpretado solo a partir de este vestido de gloria que le pertenece, pero en cierta condición de exterioridad. La gracia divina, como un vestido, cubriría la desnudez del cuerpo y solo así estaría consagrado a Dios. Por ello, la desnudez o corporeidad desnuda es el signo de una imperfección constitutiva que constantemente se trata de cubrir y en cuya cobertura se aloja

la acción divina primera. De esta forma, el pecado original de Adán y Eva no han introducido el mal y la imperfección en el mundo, sino que lo han hecho visible. Es decir, han quitado el velo de gracia que impedía ver la desnudez imperfecta del hombre. Sin embargo, cabe señalar que el hecho referente a que Adán y Eva no pudieran ver su desnudez antes del pecado porque disponían de un vestido de gracia no es una afirmación que se encuentre en la Biblia. En ella solo se menciona que al principio estaban desnudos y no sentían vergüenza. Recién después de la caída sienten necesidad de cubrirse con las hojas. Es decir, hay un paso de una desnudez sin vergüenza a una desnudez que entiende que debe cubrirse (o bien, que *descubre* que ha de cubrirse).

En la tradición de la comunidad cristiana de hace al menos dos siglos, la única situación en la que se permitía estar desnudos sin vergüenza era en el rito bautismal. Recordemos que los bautismos eran realizados a personas adultas que permanecían inmersos en el agua para recibir el sacramento. Los vestidos eran quitados estando los hombres en el agua y debían ser pisoteados como los “vestidos de la vergüenza”. Es en el rito bautismal donde se evoca la desnudez adánica y es esa desnudez la que comentan algunos historiadores y teólogos repasados por Agamben en su libro. Es como si uno ya no pudiera “ponerse” la desnudez humana porque se han eliminado todos sus velos.

La condición de exterioridad del vestir, la condición de materialidad ajena a nuestro cuerpo, propia del vestir, ha sido alterada por el dispositivo teológico cristiano. Hemos afectado la posible desnudez. Si bien continuamos en una dinámica donde la indumentaria puede extraerse, hay una modificación del cuerpo al que parecieran habersele cosido otras “desnudeces” que dejan de ser tales para habilitar una gracia obligada que vuelve a nuestro cuerpo algo ya siempre vestido. La pureza de la desnudez se vuelve así imposible. Siempre hay un vestido o, tal vez, el cuerpo ya es un vestido cuya desnudez se vuelve cada vez más imposible. De alguna manera, la Moda parece alcanzar hoy, con su intervención directa sobre el cuerpo, la misma concepción que en la teología cristiana se manifiesta sobre los cuerpos gloriosos del Paraíso. Es decir, el cuerpo-ya-vestido, la gracia divina.

En su libro *La vida sensible*, Emanuele Coccia (2011) se detiene en la Moda y en el vestir. Se interroga acerca de cuál es la vida que la Moda nos abre pensando la Moda como dinámica propia del vestir. Para él, un vestido es ante todo un cuerpo. En cualquier vestido hacemos experiencia de un cuerpo que no coincide con nuestro cuerpo anatómico (en términos de materialidad, pero que suele replicarlo y reestilizarlo en términos de forma). Vestirnos significa siempre agregar a nuestro cuerpo anatómico un espesor ulterior hecho de

los materiales más variados cuyo único fin es hacernos *aparecer*, otorgarnos una visibilidad, construir una sintaxis visual identitaria. El vestido es, en este sentido, sobre todo la técnica que permite transformar cualquier objeto en nuestra piel. Es decir, hacer del vestido nuestro cuerpo. Afirma Coccia :

Es como si el vestido —que una vez asumido parece transformarse de improviso de cuerpo inanimado en cuerpo animado— mostrara que la vida transita en cuerpos ajenos e inanimados, que puede habitar en objetos, en hábitos o en usos. Lo que llamamos fetichismo no es sino el aspecto más evidente de esta capacidad de la vida de ser vehiculada por algo diferente del simple viviente. [...] Ahora bien, esta inextricable red entre lo físico y lo psíquico, entre cuerpo y alma, entre lo espiritual y lo empírico parece acercar el ornamento a la estructura fundamental de toda subjetividad. [...] Si el vestido revela la fisiología originaria del Yo, este desenmascara incluso las supersticiones más tenaces del mito de la subjetividad: en el vestido se demuestra cuán ilusorio es imaginar la existencia de un *ego* separado del mundo que se desearía sólo arbitrariamente ligado a sí, al igual que la de un mundo que puede existir sin un sujeto que lo habite. [...] Puede decir *yo* sólo aquel que sabe maquillarse. (Coccia, 2011: 117)

Ahora bien, esta conclusión a la que arriba de forma exquisita Coccia solo es posible en el marco general de una mutación en la cual nuestra piel ha sido transformada. Somos vestido, no desnudez. Es decir, si es verdad que somos cuerpo, hoy somos cuerpo-vestido, un cuerpo ya investido de una exterioridad. Solo en esta radical mutación de la *imposibilidad de la desnudez* como tal se vuelven legibles tanto las filosofías de Coccia como la de Agamben. La capacidad de transformar un cuerpo extraño en piel, la facultad de transformar lo absolutamente impropio en propio y la capacidad de transferir lo propio a aquello absolutamente ajeno constituyen las estrategias esenciales de la Moda hoy que hemos rastreado en diversos formatos. Indumentaria o Vestido y desnudez no conocen relación de oposición alguna; vestirse es la capacidad de estar desnudos fuera de uno mismo por medio de un cuerpo otro-propio.

Sin embargo, siguiendo a Coccia, con la Moda experimentamos la división interna del propio cuerpo entre la desnudez y la vestimenta: la primera como imposibilidad, la segunda como pura y renovada posibilidad. Los extremos de nuestra vida estarían dados por esa doble condición imposible de sortear: “sólo un embrión está perennemente vestido y solo el

cadáver está irremediadamente desnudo.” (Coccia, 2011: 121). De esta forma, la vida humana manifiesta la tensión que se da entre el vestido y la desnudez. Es como si el cuerpo del hombre estuviera dividido en dos: una porción anatómica y otra protésica, y el vestido es el índice de una duplicidad corpórea imposible de suprimir, puesto que el cuerpo humano nunca está enteramente dado sino incompleto. “Lo que en realidad se da a conocer en el vestido es la imposibilidad de reducir la corporeidad humana a un mero hecho anatómico.” (Coccia, 2011: 121)

Con la Moda, el cuerpo desnudo manifiesta que necesita otro sensible para poder aparecer. Es decir, muestra que el cuerpo desnudo por sí solo es imposible. No puede no aparecer bajo la forma del vestido, de otro sensible. Coccia gesta una lúcida mirada sobre cómo pensar el vestir y nos permite reflexionar acerca de qué sucedió hoy con estas posibilidades del vestir que arbitraba la Moda, qué sucede hoy con la desnudez. En la Moda somos nosotros quienes devenimos imágenes, imágenes que en las últimas décadas han sido previamente estipuladas por someterse a los dictámenes de factibilidades técnicas. Por esta razón, siguiendo tanto a Coccia como a Agamben, la desnudez es imposible en términos ontológicos puesto que el cuerpo solo aparece en la artificialidad de las pieles, los vestidos.

Sin embargo, desde nuestra lectura específica, la desnudez se volvió imposible, afincándose así en su condición más ontológica, porque apareció un vestido que se nos pegó y nos impide la temporalidad de tenerlo o no. Hoy nuestra única imagen es la del cuerpo-vestido y en ella ya no se posibilita la mutación de pieles. Las múltiples intervenciones han gestado una corporalidad como vestido que coincide con nuestro emplazamiento físico, una materialidad que no anhela otra apariencia, una superficie que resulta inelable e inevitable. En una palabra, la apariencia se ha vuelto única y ha perdido la posibilidad de su volatilidad. Es esto lo que hemos buscado y desplegado en aquello que hemos denominado las estrategias de la Moda.

Es Vanessa Beecroft<sup>64</sup>, la artista cuya performance analiza Agamben en *Desnudez*, quien desde sus primeras performances atraviesa las consideraciones expuestas sobre la desnudez. Sus proyectos instauran una inquietante distancia, una negación de la intimidad, un hurto a la singularidad, un silencio que aturde. Cuerpos signados por lo mismo, impulso de muerte inescendible de una repetición serial. Autismo estético que no esconde sonidos, ni palabras, ni deseos. La desnudez asume condición de vestido; lo humano se maquetiza, la gestualidad

---

<sup>64</sup> Artista contemporánea genovesa nacida en 1969, dedicada a la performance. Ver: [www.vanessabecroft.com](http://www.vanessabecroft.com)

se abandona y la relación cultural del desnudo con el placer y con la seducción se desbarata completamente. Se trata del desnudo como producción o, en términos de Borriaud, como “post-producción” (2013). Hay además una intersección del lenguaje del arte con el lenguaje editorializable de la Moda en una perturbadora continuidad. Una visibilidad excesiva que enceguece y que nos habilita a pensar nuevos registros de seducción en relación a la desnudez.

Por supuesto que existen otros planteos desde el arte donde el desnudo es una herramienta o un signo de intervención que incluso atraviesa la sensibilidad desde otras profundidades, pero el planteo de Beecroft captura el lenguaje de la Moda y es desde allí que gesta la inquietud, la leve perturbación que no permite gestos conmovedores y que inmediatamente intercepta nuestro interés. Es que en definitiva lo perturbador en su trabajo sobre el cuerpo y la imposible desnudez es que no se trata de sentir sino más bien de no sentir nada. Aquello que nos inquieta de las performances de Beecroft, además de la lectura específica siempre enriquecedora que han hecho autores como Agamben, es concebir a algunas de sus performance más difundidas en sintonía con las distintas manifestaciones publicitarias de marcas emblemáticas así como con propuestas de estilismo editorial y manifestaciones del *retail*. La indiferencia de las *manequens de Vanesa*, su no sentir nada, su inconfundible legibilidad aparece replicada en las piezas propias de la sintaxis comercial de la Moda. Es allí donde una de sus performances y la vidriera de Louis Vuitton y el editorial de Wall Paper parecen engarzarse en la conformación de determinados estereotipos y en visualidades donadas para el consumo publicitario. Claro que en el gesto de Beecroft se puede intuir una intención crítica, propia de su ideolecto, sin embargo lo que aquí nos moviliza es mostrar la sintonía, pues es allí donde se vuelve legible la imposible desnudez o, mejor, la conformación del cuerpo-ya-vestido ajeno a toda intimidad



Vanessa Beecroft, *Galería Analix*, Génova (1997).



*Polla Sisters*, Vanessa Beecroft, Edimburgo (2007).



Vanessa Beecroft, Mercato Ipico, Nápoles (2009).

A través de sus distintas performances, la artista ha consagrado una desnudez que oscila en el desvanecimiento de lo humano dando lugar al maniquí y/o a la estatua, provocando percepciones de homologaciones colectivas que, en sus últimas intervenciones, parecen registros antropológicos- artísticos de civilizaciones pasadas o tal vez futuras. Más allá de la temática y los conceptos de cada puesta, la desnudez constituye el rasgo continuo identitario con el cual Beecroft reflexiona no solo en referencia a los cánones de belleza vigentes, sino al emplazamiento social de lo femenino en la contemporaneidad.

Ahora bien, es necesario señalar que la industria de la Moda, el vestir y el lujo han replicado las visualidades de Beecroft, llegando en algunos casos a contratarla específicamente para integrar el espíritu de sus performances con dinámicas de exhibiciones comerciales. Sabemos que la Moda ha brindado al arte, en las últimas tres décadas, una gran resignificación del museo en estadios de consumo. De esta forma, los locales comerciales asumen el éxtasis de lo contemplativo propio del lenguaje artístico y lo impostan de modo de concebir y emplazar al vestir y a las marcas como objetos de culto.



Vanessa Beecroft, LVMH *Louis Vuitton*, Paris (2005).

En este marco, numerosas producciones de Moda han capturado la espacialidad identitaria de las modelos de Beecroft, y las han distribuido para la exhibición de prendas, con un fuerte acento perceptivo en la desnudez sabiendo que ella es hoy un modo del vestir. En la producción de Beecroft para *Louis Vuitton* es imposible no percibir la homologación de lo femenino con los objetos de lujo, es imposible no percibir el contraste formal de lo orgánico con las estructuras rígidas que determinan las posturas a asumir. La ambigüedad del maniquí humano que la artista aborda en instancias diversas vuelve a presentarse en la vitrina sin reparos ideológicos, asumiendo el interés en la pregnancia compositiva y su funcionalidad mercantil.



*Wall Paper*, fotografías de Sofía Sanchez y Mauro Mongiello (2011).



Performance Vanesa Beecroft para *Valentino* (2016).

Algunas producciones de Moda con fotógrafos atentos rescatan la sintaxis visual identitaria de Beecroft para gestar discursos o narrativas visuales en sintonía con sus obras, sintonía en la cual la *gradualidad de la desnudez* constituye una operación formal de diseño, ya que la misma se concibe como un estado del vestir. Por ello, se trata siempre de desnudeces sin contacto que pueden constituirse como híbridos entre el retrato y la naturaleza muerta.

Nos interesa incluir también la situación de Valentino, marca emblemática del universo de la

Moda, quien elige a Beecroft para recuperar y apropiar la sintaxis mencionada ocasionando una notoria desnudez con la completud de la seriada vestimenta, que convive en un espacio de estatuas donde resulta imposible no percibir la intertextualidad.



Colección Kanye West para *Adidas* en *Fashion Week*, New York (2015).

La firma Adidas presentó en la Semana de la Moda 2015 la colección liderada por el músico Kanye West quien realizó también una puesta con la colaboración de la artista abordada, en la cual se trata de una de las tantas apropiaciones que las marcas hacen de esta rentable sintaxis visual sugerida por el trabajo performático de Beecroft. Se genera así una red de prácticas, discursos y mecanismos legitimados socialmente donde el arte, el diseño, el espectáculo y el consumo reactivan construcciones determinadas en las que la desnudez se vuelve cada vez más imposible.

Podríamos pensar la naturaleza de esta imposible desnudez desde las reflexiones de Agamben en relación a la profanación, acercándonos y distanciándonos de sus consideraciones. Si como sostiene en su ensayo “Elogio de la profanación” (2005), profanar significa devolver al uso común aquello que fue separado en una esfera sagrada, *el cuerpo se ha vuelto improfanable*, y es esta condición la evidenciada por Beecroft o la que, con otro sentido y dimensión, aparece en los certámenes de programas como Miss Cirugía.

Y como en la mercancía —sostiene Agamben en esta línea— la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de

cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido —incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje— son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define ninguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única imposibilidad de usar. Lo que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. (Agamben, 2005: 107)

Es en este contexto donde la desnudez se vuelve imposible, es decir, pura vestimenta de un cuerpo que es solo objeto de consumo y/o exhibición. La Moda sabe que el consumo es siempre recuerdo o expectativa. Consumimos objetos de los cuales hemos incorporado su propia imposibilidad de ser usados y además creemos ejercer sobre ellos un derecho de propiedad. Ahora bien, la imposibilidad de usar, recuerda Agamben, encuentra su lugar más apropiado en el museo. Allí todo se exhibe y nada se usa. Lo que sucede, entonces, con la mutación de la Moda es que se abre una museificación del cuerpo. En este sentido, la exposición no es una manera de profanar la desnudez sino de volverla improfanable o bien, imposible. La desnudez aparece entonces como naturaleza muerta y como superficie ajena al contacto, intocable, a-táctil. Desnudez sin misterio y sin develación que por ello se acerca indefectiblemente a la pornografía. El cuerpo mismo es aquello que la Moda ha vuelto improfanable, así como ha imposibilitado la desnudez. Y ello adquiere dimensión pornográfica en tanto se vuelve pura información y referencialidad. El otro como anhelo no es una posibilidad, ya ha sido resuelto en el propio cuerpo como prótesis.

La alta definición no permite que nada indefinido aparezca, el exceso de certezas, el zoom cognitivo arbitra la muerte de la dualidad información/fantasia. Se inaugura entonces una hipervisibilidad que promueve la decepción, concreta expectativas, condensa lo privado con lo público instaurando una dimensión anti-Flaubert.<sup>65</sup> El espacio se hace transparente, el cuerpo se convierte en los órganos, no hay nada que mirar porque todo aparece ya mirado. Se trata de una desnudez sin tensión narrativa, de una desnudez capaz de descomponerse en datos, en signos, que impone un estado de recepción coactivo, como si no pudiéramos cerrar

---

<sup>65</sup> El término “anti-Flaubert” refiere a cierta dimensión ajena a lo sensible incapaz de producir expectativas sensoriales vinculadas a la percepción como aprehensión del mundo.

los ojos, parpadear.

Ya Baudrillard (1989) mencionaba esta obscenidad como un hiperrealismo que ha acosado la seducción, como la exhaustividad de lo real, la pérdida de la escena, donde todo es escena. Así, la dimensión de lo real es abolida por el efecto de un zoom anatómico, donde se produce el fin del espacio perspectivo. Es en este contexto donde el desnudo ya no es privado ni íntimo, sino un estado de permanente recepción. El registro visual de la nueva o imposible desnudez es un registro de denegación, denegación de la muerte. La percepción que no hay nada atrás, no habría nada más que ver, todo está expuesto.

En *La agonía del Eros*, Byung-Chul Han (2014) señala cómo la desnudez es expuesta en una exacerbada homologación, en una igualación, en una permanente coincidencia donde la negatividad es inhabilitada. Hay una estimulación a la comparación de todo con todo, donde se produce un aplanamiento y los objetos de consumo aparecen como categorías de una obligada selección. Los cuerpos desnudos han sido perceptivamente estetizados como modelos de un consumo apetecible, que no solo manifiestan los ideales de belleza de un período determinado como ha sucedido en distintos momentos, sino que establecen la percepción legítima de la configuración corporal contemporánea. Las diferencias no se proyectan en términos de otredad sino en términos de categorías selectivas previamente estipuladas. El rediseño de la desnudez posibilita una movilización social aparentemente democrática donde todos pueden tener el cuerpo aspiracionalmente pautado y estimulado por un frenesí mediático sin precedentes.

Es también a esta indiferencia estética con la cual es abordada la desnudez la que responde el joven diseño cuando gesta planteos en los cuales lo orgánico, lo humano, lo epidérmico aparecen como situaciones objetuales creando una nueva relación con la corporalidad. Se trata, desde sensibilidades distintas, de objetualidades que evocan la corporalidad, que acercan una distancia de lo que ya sucedió, una desnudez que ya se desvaneció, o mejor, que devino vestido. Aparece, entonces, como tendencia estética diseños que replican la desnudez, la organicidad, para operar singularmente sobre un cuerpo que ya no puede asumir condición de desnudez sino de vestimenta. Nuevamente, cuerpo-vestido. Como si toda sintaxis innovadora exigiera, para convivir con la tecnología, acercar lo humano a su antigua referencia: el cuerpo desnudo, caduco recuerdo.

La Moda en su dinámica de tendencias siempre articula prácticas que permiten hacer emerger dispositivos que niegan lo ya afirmado para abrir vías de probable innovación. Por lo tanto, el sistema de la Moda exige que todo *topos* anclado siempre derivas que lo interpelen

posteriormente, aunque no lleguen a ser masivas. Es en este *modus operandi* donde la desnudez imposible se vuelve legible. Ella es la deriva que viene por la negación que ha hecho la Moda de la división cuerpo-vestido. Estamos entonces atravesando la perpetua novedad de un cuerpo-ya-vestido.

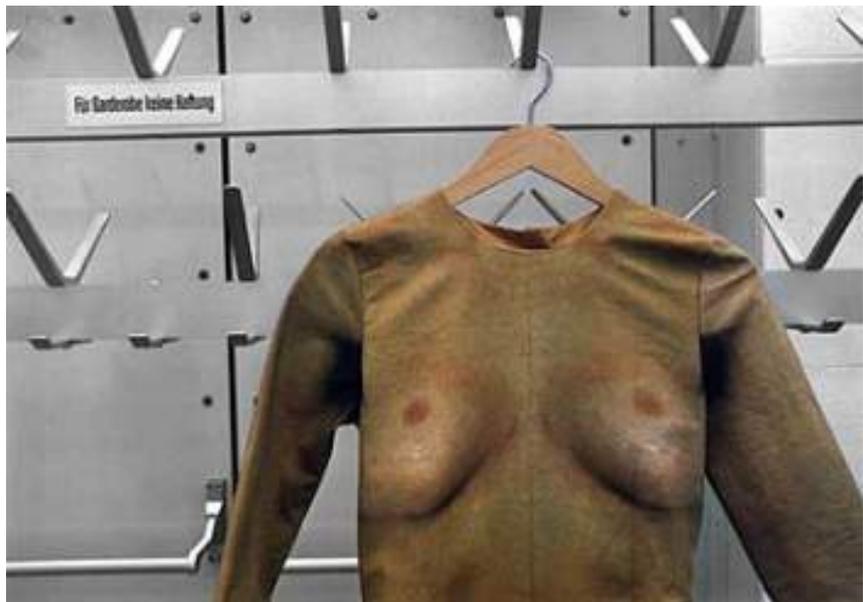
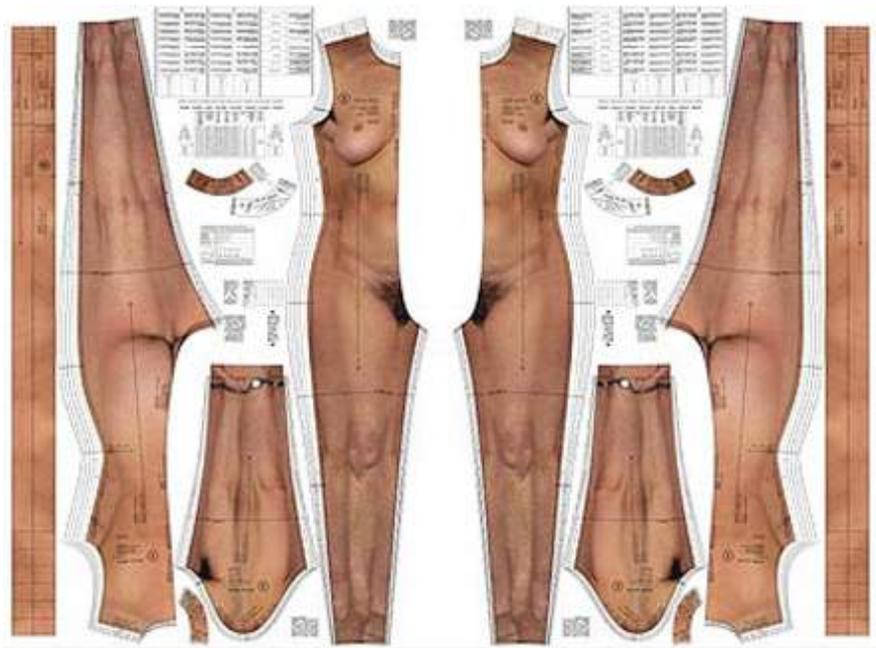
Alba D'Urbano<sup>66</sup>, presentó en 1995, “Hautnah”, una serie de prendas impresas con fotografías digitales de tamaño natural de su propio cuerpo desnudo en superficies textiles y en prendas, produciendo así una intervención reflexiva sobre la desnudez en la Moda, o más específicamente en el vestir. “Hautnah” e “Il Sarto Immortale” son obras que le permitieron trascender internacionalmente en las que abordó la interacción del vestir y la desnudez denunciando la explotación comercial de los cuerpos femeninos en los medios de comunicación y la industria de la Moda, cuestionando así los patrones normativos instaurados (moldes). De acuerdo a lo que hemos comentado, consideramos que el efecto perceptivo producido resulta pregnante y metafórico respecto a la nueva condición de la desnudez en la época del cuerpo-vestido. Por supuesto nuestros días y nuestra condición urbana nos permiten reconocer en aquello llamado *street-style* infinidad de propuestas en indumentaria donde las prendas disponen de grafismos referidos a aquello que se encuentra obturado por las mismas, el cuerpo.



*Hautnah*, Alba D'urbano, Zurich (1995).

---

<sup>66</sup>Artista, filósofa y videoasta. D'Urbano estudió Filosofía en la Universidad Sapienza de Roma. Su trabajo como artista está influenciado por su afiliación con el Klemens Gruber, que pretendía llevar a cabo un cambio de paradigma en la relación entre el arte, la política y la comunicación de masas.



*Il sarto immortale: Couture Nassauischer Kunstverein, Alba D'urbano, Wiesbaden (1997).*

En una exteriorización de la intimidad, en un pasaje de lo material objetual a lo orgánico, la artista Nicola Constantino nos provoca deslocalizando nuestra piel, exhibiendo fragmentos desnudos en mercancías. Tetillas masculinas como bolso, anos en el calzado, objetualidades

que se humanizan interrumpiendo su registro de exterioridad. Las obras expuestas pertenecen al proyecto “Peletería Humana”, pero no son escindibles de otras obras perturbadoras en las que trabaja sobre cadáveres nonatos.



*Peletería Humana*, Nicola Constantino, (1999).

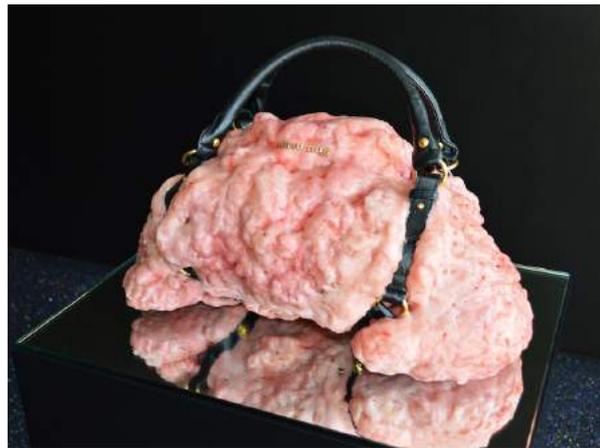


*Peletería Humana*, Nicola Constantino (1999).

Ahora bien, la piel como superficie del vestir presupone la muerte, una muerte que celebra la banalidad y es en esta banalidad que Constantino recupera a través de la Moda el vínculo cotidiano de dicha superficie con lo siniestro. Nuestra focalización no pretende reparar en la interpretación de cada obra, sino atravesar la práctica misma a fin de poder pensarla en relación con lo que hemos denominado imposible desnudez. El conjunto de estas obras o

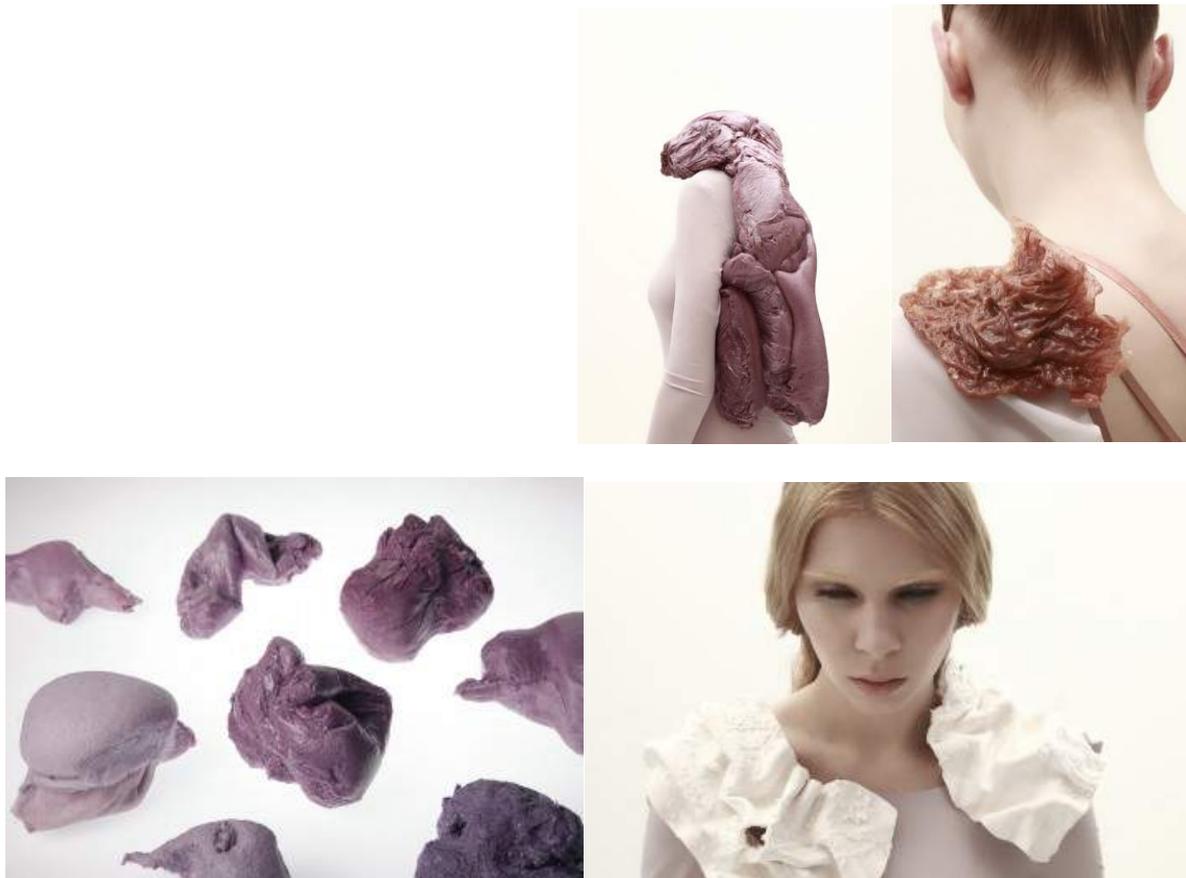
intervenciones artísticas nos señalan, creemos, la dimensión de una desnudez inhabilitada, o bien, de un *nuevo cuerpo*.

Resulta pertinente a nuestra pesquisa detectar aquellas manifestaciones en las cuales gradualmente la piel como órgano, que articula la relación vida muerte ha encontrado signos que interpelan o interceptan a la Moda en esta ambigüedad productiva entre lo objetual y lo humano. Andrea Hasler avanza sobre lo ya planteado por otros artistas e introduce de modo directo una apropiación vinculada a la industria del vestir y sus máximos exponentes. Los accesorios tales como carteras o calzado adquieren dimensión de vida en un consumo que ya evoca habernos *destripado*.



*Burdens of Excess (Mc Queen, Miu Miu)* Andrea Hasler (2013).

Las propuestas que provienen de jóvenes diseñadores, como Andreea Mandrescu<sup>67</sup> y Ann Kristin Abel<sup>68</sup>, recuperan lo orgánico para tratarlo en una exterioridad que nos recuerda y evoca lo humano. De esta forma, a través de la búsqueda de nuevas materialidades, otorgan un registro sensible capaz de reconfigurar otras desnudeces, algunas incluso con evocaciones zoomórficas. Hay una ambigüedad intencional entre lo propio y lo impropio entre lo interno y lo superficial.



*New Human*, Andreea Mandrescu (2013).

---

<sup>67</sup> Con una formación en Diseño de Moda, Ann-Kristin Abel se ha graduado de la MA de diseño de textiles Futuros, Central Saint Martins en 2011. Con cierta fascinación declarada en la neurociencia, uno de los principales impulsores de la obra de Ann es el poder poético de la condición material y la interacción que establece con la corporeidad humana. Su obra plantea interrogantes acerca de la consideración de un nuevo humano en el cual la materialidad es una condición de revisión.

<sup>68</sup> Diseñadora textil rumana graduada en Central Saint Martins en 2011, especializada en Materiales para el futuro. Estudió también Bellas Artes en la Universidad de Haifa, Israel. Sus recientes proyectos muestran desarrollos textiles con fusiones de peletería e incrustaciones en una constante exploración de nuevas superficies y nuevas inserciones en el cuerpo.



Ann Kristin Abel (2014).

A través de estas reflexiones podemos afirmar que *el desnudo contemporáneo no (de)vela nada*. Es una imagen que no suscita sospechas, que funciona como mentira consensuada sin excitación. La imagen se nos adhirió y comenzamos a disponer de una apariencia producida e irreversible que coquetea con la continuidad de intervenciones en un ciclo de reparaciones de las cuales ya se ha concientizado el límite. La desnudez perdió la dimensión de verdad en términos de original, perdió su aura en términos de Benjamin y se convirtió en una falacia legitimada. Y, siguiendo las reflexiones de Byung-Chul, la imposibilidad de la desnudez es la inhabilitación del secreto, la deserotización. De este modo, un cuerpo sin secretos deja de ser velo y se manifiesta en su indevelabilidad. Es pura explicitud.

La apariencia funcionaba hasta el presente como envoltura, envoltura a la cual asignábamos la posibilidad de cambio a través del vestir. Cuando el propio emplazamiento físico es el

vestir se precipita la imposibilidad. Se trata de un finito inaparente donde acontece la vacuidad. Obstinación del cuerpo, que ya no tiene velos, que ya se ha dejado ver, obstinación que ha dicho todo, que ya se ha incorporado. El vestir contemporáneo funciona como complemento, no como velo. El velo es el que ya ha sido fijado al propio cuerpo, que lo ha convertido en un cuerpo-ya-vestido. La desnudez contemporánea habilitada por la Moda es del orden de la apariencia, del engaño, del maquillaje y la vestimenta. Tal vez allí sea legible un nuevo cuerpo, una nueva desnudez e, incluso, un nuevo erotismo.

## CAPÍTULO VII. De/subjetivación del cuerpo

Las intervenciones en el cuerpo, que tenían la capacidad intrínseca de narrarnos y otorgarnos una personalidad, gestan hoy rostros sin marcas. “Identidades sin persona”, en los términos de Giorgio Agamben (2011). Las intervenciones del individuo sobre su apariencia no provocan singularidad, sino un anonimato expansivo, desarrollando estéticas de cínico minimalismo como evidencias de una atrofia subjetiva, consecuencia que desde nuestra mirada rastreamos en un proceso de desubjetivación. Para acercarnos a la dimensión subjetiva, nos interesa señalar la importancia de la Moda en el acceso a lo sensible. Tal como lo ha expuesto Coccia en su libro ya citado, *La vida sensible*, las cosas no son de por sí perceptibles, sino que devienen perceptibles y sensibles en su encuentro con un determinado medio. La Moda, que históricamente ha confraternizado con lo sensible, principalmente en su dimensión visible, sabe que ni lo sensible ni lo visible coinciden con la cosa en tanto existente. Es decir, saben que ella no es la cosa sino un ejercicio de apariencia, de aparecer. Sin embargo, con la mutación que hemos descripto hasta aquí, pareciera que la Moda contemporánea, que ha tomado al cuerpo como objeto privilegiado, suprime la diferencia o el desfase entre realidad y fenómeno, entre cosa y apariencia, para mostrarnos que en último término lo sensible es todo, o bien, por esa totalización en la que se confunde con la cosa misma, *ya nada*.

Incluimos, como hemos hecho hasta aquí a lo largo de todos los capítulos, una puesta en relación de superficies heterogéneas en las cuales se interviene la apariencia: imágenes de prácticas quirúrgico-cosméticas, obras de artistas contemporáneos y propuestas de diseñadores.

Ahora bien, enunciada esta serie de buenas intenciones, resulta imprescindible para pensar la estrategia de desubjetivación, reflexionar previamente acerca de nuestra consideración en relación a qué entendemos por subjetivación. Para ello recurrimos a Foucault, y más específicamente al análisis de Foucault que ha hecho Deleuze (2014a, 2014b) el cual consideramos esclarecedor para repensar qué sería una desubjetivación. En sus seminarios sobre Foucault, Deleuze sostiene que en el pensamiento del primero habría algo así como tres ejes: el saber, el poder y el sujeto. Dicho de forma sintética, mientras los dos primeros constituirían los dispositivos a través de los cuales se organizan la vida de los hombres en todos sus aspectos, el sujeto sería un efecto de dicho dispositivo. Sin embargo, Foucault

establece una diferencia entre sujeción y subjetivación que, en la lectura deleuzeana, es fundamental para su pensamiento y que nosotros apropiaremos. Mientras la sujeción supondría tomar al sujeto como puro efecto de una serie de juegos de poder-saber, la subjetivación abriría un espacio que trasciende a dichos juegos, una “línea de fuga” según los términos de Deleuze. Se trata, en otras palabras, de aquellas relaciones de libertad que siempre acompañan a las relaciones de poder (Foucault, 2003).

Ahora bien, la forma para precisar esta subjetivación que implica un sujeto no sujetado a los dispositivos que lo constituyen supone, según Deleuze, un complejo juego entre el adentro y el afuera.

Plegar el afuera —afirma en una de sus clases—, plegar la línea del afuera, eso será según Foucault la subjetivación. Es decir, constituir un interior del exterior, constituirse como el pasajero por excelencia, meterse en el interior del exterior. Ven que no se trata de una interioridad que nos sería propia. (2014b: 125)

Para Deleuze, entonces, el pliegue sería la figura con la cual es pensable la subjetivación pues a través del mismo la interioridad (el sujeto) no sería sino su afuera (por caso, determinado dispositivo). Ahora bien, el pliegue en sí no es ni el adentro ni el afuera, sino lo que los constituye. Es por eso que el hecho mismo de producir el pliegue abre la subjetivación *más allá* de las marcas de los dispositivos, en una línea de fuga imprevista e imprevisible. Sin embargo, hay muchos modos de subjetivación pues los pliegues no pasarían siempre por el mismo lugar. La pregunta habilitada entonces, y que Deleuze explicita en sus clases es, ¿qué somos como sujeto, es decir, de qué pliegues estamos compuestos? Pues en la respuesta a esta pregunta no solo sabremos de qué estamos hechos, sino cómo hacernos. Es decir, cómo subjetivarnos.

...en Foucault —prosigue Deleuze desentrañando el interés del último Foucault por el gobierno de sí propio de los griegos— el sujeto nunca es primero, el sujeto es siempre una derivada, es el producto de una operación, la operación por la cual la línea del afuera se pliega. [...]

La subjetivación es afecto de sí por sí. O si se prefiere, el proceso, el movimiento, la operación por la cual la fuerza se pliega sobre sí misma para devenir principio regulador de la relación de fuerzas: solo podrá gobernar a los otros aquel que sepa gobernarse a sí mismo. (Deleuze, 2014b: 127-128)

En este sentido, la subjetivación se inscribe de lleno en las relaciones de fuerzas en las que se

constituyen los dispositivos de saber-poder, pero supone un pliegue de las mismas, una afección de cada fuerza sobre sí misma. Es en ella cuando, en los griegos, se hizo posible algo así como un gobierno de sí, pre-condición del gobierno de los otros. Ahora bien, lo que le interesa a Foucault, siempre según Deleuze, es que esa afección supone una acción de plegado, una operación por la cual la línea del afuera se interioriza. Eso es la subjetivación, por ello el sujeto es un efecto. Pero no es un efecto directo, como habría postulado cierto estructuralismo, sino uno que al plegar el afuera sobre el adentro, de alguna manera lo quiebra y abre un espacio de libertad. De hecho, para Foucault, como bien había mostrado en *La voluntad del saber*, no hay poder sin libertad.

Podemos, entonces, verbalizar el eco que deviene de lo transitado y preguntarnos si hoy la configuración corporal contemporánea no habría eliminado los pliegues, si la Moda no ha ejercido un proceso de alisado donde la subjetividad manifiesta en la apariencia ha alienado la interioridad, donde no habría que plegarnos porque ya todo es exterior puro, pura apariencia imposible de interiorizar, de ocultar. ¿No señala la Moda, en su actual modulación del cuerpo-vestido, la anulación de cierta flexibilidad?

En Foucault, el pliegue es lo que señala la relación con uno mismo, es decir, la subjetivación que sería el tercer eje de sus indagaciones, el cual, como dijimos, se mueve dentro de los otros (el saber y el poder) pero los excede. En este sentido, las intervenciones sobre la configuración corporal que se han modificado al mutar la Moda han afectado directamente la relación con uno mismo. Quizás esta mutación haya afectado, como pocas, esa misma relación subjetiva. Claro que ella depende de las relaciones de poder y de saber que se establecen en cada época, relaciones a partir de las cuales se produce el plegado. Sin embargo, nos interesa apuntar a que si la Moda, en tanto configuración corporal de la relación con el sí mismo, ha mutado, ello ha permitido que los poderes y saberes que la atraviesan afecten cada vez más nuestra capacidad de subjetivación. En otras palabras, se ha capturado la “independencia” o “fuga” de este tercer eje en los dos primeros. Claro que hay falencias o resistencias, pero lo principal es que la mutación de la Moda se dirige de lleno contra la subjetivación, entendida en el sentido foucaulteano. Pareciera encarnizarse con especial delicadeza con ella.

Efectivamente, las prácticas, discursos, sedimentos, operaciones, tejidos, fuerzas y contrafuerzas que hacen y atraviesan a la Moda, constituyen dispositivos de saber-poder que tienen como objeto privilegiado la relación del sujeto consigo mismo al nivel de la capacidad de aparecer. Es decir, de hacer un pliegue entre el exterior (la apariencia) y el interior (el yo).

Pero cuando esa apariencia no es sino lo más propio, *la vida desnuda del cuerpo anatómico-biológico*, se afecta directamente esa capacidad de relacionarse consigo mismo. Es como si la subjetivación corporal fuera el blanco predilecto de la Moda. Y con la mutación ejercida, donde interior y exterior ya no se diferencian, el pliegue parece imposible. Es decir, antes que una subjetivación lo que tenemos es, justamente, una desubjetivación.

Sin embargo, tal como Deleuze señala, la subjetivación varía históricamente dependiendo de las nuevas formas de poder y saber y se relaciona con ellos abriendo espacios de resistencia y exceso que generan nuevos poderes y nuevos saberes. Es decir, que entre los tres ejes — poder, saber y sí mismo o subjetivación— hay constantemente situaciones de lucha, de oposición, de pugna o compromiso. Por lo tanto, así como no cesan de gestarse nuevas formas de poder y nuevas formas de saber, que no siempre coinciden, no cesan de aparecer nuevas formas de subjetivación capaces de, en algunas ocasiones, oponerse a las formas de poder-saber dominantes o de comprometerse con ellas.

En este marco, cabe destacar que la Moda arbitraba un lugar consensuado para la producción de subjetividades a partir de su forma de apareamiento. Su límite lo constituía el cuerpo en sí, pues era *a partir* de él como podía ejercerse. Sin embargo, cuando ese límite se borra y aparece ya no como la superficie que se debe vestir sino como la superficie misma del vestido, la subjetivación se borra. En este sentido, las novedades corporales que ella habilita no parecen responder a una subjetivación singular que habilita otra práctica más allá de las configuraciones de un determinado dispositivo de poder-saber, sino a una compulsión a asumirse como el objeto más equivalencial de su propio sistema. Es decir, la renovación corporal que ella habilita antes que subjetivación, en el sentido del pliegue estudiado por Foucault y Deleuze, supone antes que nada una sujeción a su propia dinámica de la renovación corporal, de la obsolescencia del cuerpo dado y de la necesidad de perpetua transformación. Es que la dinámica de la Moda trata de una formulación de negaciones que activan nuevas afirmaciones para mantener la lógica perdurable de la innovación. Por ello, antes que subjetivación, cada supuesto “pliegue” de sus novedades es en verdad una extensión de su propia dinámica, una forma más de sus poderes-saberes. En ello consiste su trampa más íntima o, como decía Foucault al final de *La voluntad del saber*: “Ironía del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra liberación.” (Foucault, 2003: 194)

Aquello que debe interesarnos entonces es la variedad de los modos de subjetivación, pues son los que hacen enjambrar los puntos de resistencia de una formación social, en la cual la misma se vuelve legible, y es en este enjambre de la formación social que actúa la Moda.

Pues, como hemos mostrado a lo largo de estas páginas, no se trata de un fenómeno exterior.

Deleuze, en su recorrido para pensar la subjetivación en Foucault, plantea tres preguntas que nosotros retomamos con el desvío de la Moda, desvío que solicita ser pensado en una dimensión que no se habilita en la mirada de meras prácticas estéticas aisladas. Las tres preguntas son universales, pero no tienen respuestas universales sino singulares: qué puedo, qué sé y qué soy. En su tejido, el dispositivo Moda otorga respuestas que habilitan, no exclusivamente pero sí de forma hegemónica, diversos grados de *consumo corporal*. Claro que se trata de respuestas variables según cada formación social. Es por ello que nos interesa pensar la Moda y su impacto en la subjetividad recorriendo transversalmente las nuevas relaciones de poder, sus resistencias si las hay, los compromisos que acarrearán, para luego desentrañar si son las nuevas críticas al saber-poder que con la mutación de la Moda se han abierto, se han desplegado.

Sin embargo, lo que más nos concierne aquí, es repensar por qué haber tomado al cuerpo como objeto produce una nueva torsión en la subjetividad. Si “la subjetivación es inseparable de tal o cual manera de plegar y de la determinación de los puntos por los cuales pasan los pliegues” (2014b: 177), ¿cuál es la condición de dicho “pliegue” en las prácticas contemporáneas de la Moda? Ella parece esgrimir, con su mutación específica, un modo de plegar prácticas y discursos que antaño parecían pertenecer a saberes-poderes diversos. Es que en ella encontramos un pliegue constante de la salud con la apariencia, del erotismo con la pornografía, de lo táctil con lo visual, de la tecnología con la vida, en mecanismos que funcionan como pasajes o constantes desplazamientos que dispersan una y otra vez sus propios vértices. Sin embargo, todo ello apunta a producir un *cuerpo-ya-vestido*. Pues tal como se pliega un vestido, así se pliega ahora el cuerpo, con lo cual ya no parece haber pliegues en tanto el adentro es ya siempre un afuera. La subjetivación, en la Moda, se atrofia y da lugar a una de-subjetivación.

Ahora bien, la Moda, sus disposiciones, no pueden asumirse sin la promesa de singularidad que traen. Es decir, ella asume que la intimidad más subjetiva de todas es lo que dará al sujeto, aún cuando lo único que en verdad puede dejarle es un consumo equivalenciador. La subjetividad, en su contacto con la Moda, se disloca. Entonces, si es cierto que ella ha cambiado su objeto, lo que se disloca es nuestro cuerpo pues ahora es él aquello que se presenta como objeto de su intervención. Ya no podemos subjetivarnos desde nuestro cuerpo pues la Moda, en su captura del mismo, no permite “plegar” el afuera. Estamos sujetos a ella, pero no podemos subjetivarnos desde ella —al menos no *a priori*, no sin plegarla.

Como ya hemos sugerido, nuestras reflexiones surgen de un contacto perceptivo con nuestro *corpus* en el cual atendemos a determinadas prácticas sociales vigentes que abren una circulación de saberes y poderes que atraviesan distintos estratos como el arte, el diseño, los medios de comunicación masivos, las industrias culturales, los avances científico-tecnológicos, las prácticas médicas, los cuidados de salud, los centros de belleza, entre muchas otras prácticas. Es que consideramos que la noción de Moda limitada al sistema del vestir es completamente obsoleta. No es un dato menor que quienes señalaron tempranamente el frenesí *de y por* la apariencia, la desobjetivación contemporánea, fueron artistas que en sus miradas transdisciplinarias formularon una lectura crítica ubicando sus propios cuerpos en una dimensión eminentemente política. Orlan, Abramovic y Stelarc comprendieron al cuerpo constituido por una red de prácticas en las que se abrían un sistema de pliegues o emplazamientos del sí mismo altamente complejos y novedosos. En ellos, en su comprensión del cuerpo, en el modo en que señalaron con sus obras y performances la intervención *directa* sobre el cuerpo, la mutación de la Moda que hemos intentado explicitar y desarrollar se presagia fuertemente.

De alguna manera, en sus trabajos, como hemos advertido, se preanuncian los programas televisivos mencionados en capítulos anteriores, así como ciertas producciones editoriales o de formato web de publicaciones de Moda consagradas. Es por ello, que no podemos escindir las prácticas de nuestro *corpus* para analizarlas, sino abrazarlas en su vaivén constante. Pues todas ellas, en sus giros, contaminaciones, influencias y retracciones, constituyen aquella obsolescencia del cuerpo que vemos situarse en la base de la estimulación del consumo de nuestro propio cuerpo como objeto de diseño, como *ser* del vestir. En esta obsolescencia corporal, asumida por los diversos dispositivos como un dato y un hecho de primer orden, aparece simultáneamente la tecnología como aliada emblemática posibilitadora de otredades físico-corporales. Es allí donde se inscriben las múltiples y diversas estrategias de la Moda y su transformación. En ella, y a través de ella, el cuerpo es tratado bajo cierta política de la no memoria, como si se tratara de un presente infinitivo, donde la otredad puede habitarlo, donde cualquier novedad puede apropiárselo, manipularlo, sin presentar ningún conflicto, ninguna esquirra que pliegue esas prácticas. Por ello, porque se inscribe con intención a-histórica, sus marcas, sus inscripciones se pretenden silenciosas, es decir, marcas sin marcas, inscripciones sin inscripciones.

El fenómeno señalado por el trabajo artístico de Vanessa Beecroft ya estudiado, la imposibilidad de la desnudez, no se limita solo a sus performances sino que aparece en la

vida cotidiana. Se imposibilita la intimidad corporal. La nueva identidad se configura en la ausencia de pliegues subjetivos, el cuerpo se iguala en su generalidad estética, infinitamente intervenible. No hay marcas singulares, cada cuerpo, cada cicatriz puede ser borrada por un láser. El otro y los otros pueden secuestrarlo de modo que las fronteras del “yo”, las líneas donde el afuera y el adentro han de plegarse, parecen desaparecer sin resistencia y con cierta mueca de permiso consensuado.

Resulta imposible no percibir en la nueva gestación de estos cuerpos el esfuerzo en borrar marcas y referencias, como si la búsqueda de lo pleno decidiera siempre desembocar en el vacío, en un ficticio que roza la ausencia de lugar. Desde aquellas prácticas que se ubican con una actitud crítica hacia el contexto —Orlan, Constantini, Beecroft, Abramovic, Sherman, Mendieta, entre otros— hasta las más mediatizadas y masivas, desde *Körperwelten*<sup>69</sup> hasta un capítulo de la serie televisiva *Dr. 90210*. Al desear conservar el cuerpo en su pureza, más allá de las miles de intervenciones que sufre, conlleva a asumir que el cuerpo no tiene marcas porque está ya-siempre-marcado. *Quizás en esa obsolescencia de la naturalidad del cuerpo sea legible un pliegue novedoso, pues se asume al cuerpo como pura exterioridad*. En oposición o interpelación a tal posibilidad, la Moda parece encargarse de que esas intervenciones, que son completamente necesarias, no se den a ver, no se perciban o, si lo hacen, sean tan comunes, habituales y equivalentes a cualquier otra que pasen desapercibidas. Es decir, hay un exceso de intervenciones, de marcas, de inscripciones, un exceso que las lleva a la saturación, pues es en esta saturación donde ellas, justamente, dejan de ser percibidas. *La marca se des-marca en su masividad acumulativa*.

Ahora bien, la paradoja más importante es que estas marcas-sin-marcas, deseadas y consumidas por los sujetos, se hacen con el anhelo de transformación, de cambio subjetivo, de otredad. Como si se deseara una singularidad que la propia marca que la ofrece y promete, borra. Por lo tanto, si esas marcas se borran en su mismo marcar, en su misma inscripción, ellas no permiten una historia, una biografía. Lo que hacen es gestar un presente perpetuo, sin pasado y como pura ~~proyección futurista~~. La “cita” al pasado, que Benjamin había señalado en la Moda en sus famosas *Tesis sobre filosofía de la historia* (2008), equiparándola al momento revolucionario, parece perderse en una serie de prácticas que tienden a borrar cualquier historia, incluso la de la misma Moda. Ahora el pasado parece ser una marca a borrar, un cuerpo obsoleto, una inscripción deíctica que hay que eliminar. Quizás la actual fantasía de la Moda, en su complejo entramado que hemos intentado recrear, pareciera

---

<sup>69</sup> Exhibición de cadáveres plastinizados mencionada ya anteriormente

situarnos en la perspectiva de un *eterno instante*. ¿Se trata, entonces, de un cuerpo puesto en reserva, de una vida puesta en reserva, de aquello que Regine Robin mencionara y desarrollara como prosopopeya? Parece que las sociedades contemporáneas toman a la historia, al cuerpo, a su representación, como rehenes borrándolos aquí e inmovilizándolos allá. Los nuevos cuerpos responden a un sistema de fabricación seriada, de signos limpios, digitalizados en hologramas a-históricos, de ausencias o presencias neutras, de múltiples edades o, mejor, sin edad, que ya no son huellas del tiempo que transcurre sino cristalizaciones de aquello que no transcurre. Habría un efecto Hirst<sup>70</sup>, en alusión al tiburón encapsulado y en estado de eternidad, solo legible en una vida post-mortem.

El programa *Quiero una cara famosa* pareciera no adherir a la mencionada indiferenciación, ya que elige un rostro preciso para imitarlo. Sin embargo, el objetivo del mismo es que se elige un rostro seriado en miles y miles de prácticas, vinculadas a una espectacularización masiva (la mayoría son artistas, músicos, actores y/o famosos deportistas ) llevada a cabo a través de estrategias publicitarias y/o de marketing que saturan los medios de comunicación. Esto, que lleva a una asimilación de prácticas quirúrgicas al saber cotidiano, implica la disposición de una eterna juventud. Es decir, la posibilidad de ser siempre cuerpos jóvenes, firmes, sostenidos y vitales, cuerpos que no conocen un estadio anterior, pasado. La Moda hoy salta hacia la eternidad, no hacia el pasado en la configuración corporal. *No cita más*; a diferencia de cómo sí lo hace en términos de indumentaria.

Las intervenciones quirúrgicas propuestas en *Dr. 90210*, *Extreme Make Over*, *The swan* o *Quiero una cara famosa* utilizan al pasado como gesto retórico demandado por el formato y las audiencias de un género parecido a documentales de ficción, pero no aluden a él en la propia práctica de la nueva configuración corporal. Más bien, si la técnica lo permite, lo eluden borrando las marcas de lo anterior, de lo propio porque además lo propio siempre está en falta. *Dr. 90210 Beverly Hills* fue el reality que ubicó a la cirugía estética como objeto de consumo habilitador del universo del espectáculo y el glamour, fue el primer formato que consagró al cirujano como estrella y quien supo mediar entre la publicidad de centros estéticos y profesionales específicos y los avatares de algunas vidas individuales preocupadas por la apariencia. Este formato apareció como evolución de aquel *Fashion Emergency* que hoy nos resultaría ingenuo, en el cual el cambio de look atendía gradualmente a un cambio de

---

<sup>70</sup> Damian Hirst es un artista, empresario y coleccionista inglés. Con el “efecto Hirst” nos referimos a una de sus obras más conocidas, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, un tiburón tigre de más de cuatro metros sumergido en formol en una vitrina transparente.

apariencia ligado al estilo del vestir, pero el cual ya introducía en sus últimos episodios procesos de intervenciones de ortodoncia o intervenciones maxilofaciales. Con *Dr. 9210*, la idea de corrección ya no solo permitía una solución al problema formal y psíquico, sino que inauguraba un espacio social vinculado al glamour y al lujo con estéticas estereotipadas y claramente definidas. La resolución que brindó este formato televisivo fue también estímulo para encontrar otras propuestas mediáticas con nuevas ponderaciones. Si admitimos que es posible cambiar nuestra apariencia, corregirnos y vincularnos a una *gestión social del glamour*, podemos también desear no solo corregirnos sino parecernos a otros. Sobre este permiso se ancló *Quiero una cara famosa*, emisión en la que un sujeto acudía con una foto solicitando poder lograr el aspecto de la estrella referida. Comenzaron entonces a proliferar productos mediáticos capaces de atender todos los probables perfiles de consumidores, algunos se focalizaron en el universo adulto, otros en el universo adolescente, otros atendieron específicamente lo femenino otros se focalizaron en lo masculino, algunos, dependiendo de la señal emisora, construyeron un discurso más emotivo con anclaje en lo biográfico, generalmente con instancias traumáticas, otros más liberados de marcas singulares. Desde todos estos formatos se gestó una pedagogía visual en la cual las imágenes propias del quirófano llegaron a los hogares en horarios matutinos, vespertinos y nocturnos fundando legibilidades de apariencia cotidiana, legibilidades domésticas.

Posteriormente a toda una seguidilla de realitys, que coparon las pantallas del mundo durante las décadas de 1990 y del 2000, hasta nuestros días, aparecieron propuestas de ficción centradas en el universo de la medicina o las prácticas forenses, con especial interés en el universo de la cirugía plástica así como programas específicos donde la estética personal presentaba toda su cadena productiva: esteticistas, especialistas en determinadas tecnologías, médicos, cirujanos, asesores de imagen, terapeutas, acompañantes, entre mil figuras que emergieron en el seno de estas prácticas. El frenesí mediático fue acompañado de publicaciones específicas referidas a lo estético y sus probables resoluciones, e incluso se gestaron propuestas mediáticas locales.

En esta escalada de realitys, es importante detenernos un breve instante en un formato surcoreano denominado *Let it me*, el cual puede ser considerado como evolución gradual de sus predecesores. El mismo nos resulta relevante porque se trata de un signo que pone en evidencia un fenómeno social de la juventud surcoreana que trasciende sus fronteras hacia otras ciudades de oriente donde la transformación constituye la inauguración de un nuevo relato inescindible de una nueva gestión social. A través de dicho programa, podemos afirmar

que el proceso de desobjetivación no se ancla solo en una transgresión temporal, que tiende a lo eterno, sino que condensa subjetividades de corta edad y párpados “acuareleables” que deciden proceder a una renovación casi total, a un proceso de refiguración, estimulado desde la Moda. La transgresión temporal se asume como una prerrogativa ya no de rejuvenecimiento, pues está dedicada a adolescentes y jóvenes, sino a una trans-temporalización que desvirtúa cualquier diferenciación etaria. Se trata de un más allá del tiempo cronológico, un tiempo después del tiempo. Es este el nuevo anhelo que promete la Moda, tal como antaño lo prometía el cristianismo con la vida eterna post mortem.

Los realty's vinculados con la modificación de la apariencia toman existencia en las pantallas televisivas cuando estas prácticas de redefinición formal ya se han instalado socialmente; funcionan como amplificadores de una sintonía que ya se está tarareando y hasta pareciera tener sus hits, sin los cuales el consumo carece de ritmo. La dinámica del programa referido resulta similar a la del resto de los realty's de modificación de la apariencia. El sujeto de la intervención es seleccionado a partir de que la producción evalúa su problemática, su padecimiento por el cual necesita modificar su apariencia. De este modo, cada transformación es presentada como un paso determinante para la vida en sociedad y para superar traumas o experiencias específicas que privaban al individuo de felicidad. Luego se presenta el tratamiento quirúrgico que van a efectuar y la evolución del post operatorio, es decir los 100 días posteriores, siempre dependiendo del tratamiento. En la última etapa, al igual que en la diversidad de formatos abordados, aparece el sujeto con el rostro ya cambiado ante los presentadores, público y audiencia que actúan una sorpresa absoluta ante la modificación manifiesta.





*Let it me*, imágenes de un programa emitido.

Las imágenes, tomadas de una emisión de *Let it me*, permiten detectar cómo se produce una visualidad que jamás se detiene en la dimensión del dolor, aun cuando la señale en todas sus dimensiones médico-quirúrgicas, para focalizarse en la pura transformación que ella implica hasta condensarse en la imagen final, la total transformación de un rostro impropio, sin tiempos y sin marcas. Es como si todas las vendas, aparatos médicos y prótesis fueran solo la vía de llegada a la imagen pura, nítida, limpia de un rostro nuevo y sin tiempo. Un rostro otro que es y será el nuevo yo. Pero un rostro imposible de ser apropiado, o más bien, de ser plegado pues ahora es la pura exhibición de un vacío formal. El asombro de los familiares y amigos ante el nuevo rostro es, simplemente, hipostasiado, sobreactuado. Nadie lo cree y nadie lo necesita pues el rostro-sin-marcas no produce acción, no produce sensación. Es, como el momento del quirófano, una pura anestesia inoculada ahora en la vida misma. El quirófano asume la dimensión cotidiana del habitat.

Claro que las imágenes de las cirugías de *Let it me* no muestran nada que ya no hubieran celebrado los otros ciclos, pues se produce la misma distancia sensorial que en los otros formatos, sin embargo hay un énfasis absoluto en la relación objetivo-resultado, radicalizando la propuesta de proveer dispositivos de alta eficiencia. Resulta relevante mencionar que la finalidad objetiva de este programa es publicitar la cirugía plástica coreana, ya que en Corea está prohibido publicitar en programas de televisión negocios médicos, aunque como es obvio, el programa proporciona una publicidad indirecta para este fin. Basta con hacer una búsqueda rápida del título del programa por Google para detectar el impacto que tiene el mismo en las webs chinas, teniendo en cuenta además que Corea es un buen destino de turismo médico para la cirugía estética desde la relación calidad-precio en comparación con sus vecinos asiáticos.

Sin embargo, en medio de este terreno de alisados, surgen pliegues inesperados como

pequeñas resistencias. Así como se producen intervenciones quirúrgicas que apuntan a lo más banal, existen otras donde se posibilitan disrupciones respecto a las lógicas binarias y naturalizantes del heteropatriarcado. En el mismo ciclo televisivo, se dio a conocer la historia de una joven que adoptó la apariencia de un hombre a causa de un trauma infantil. El hospital vinculado al programa practicó sobre la cara de la joven hasta nueve procedimientos distintos. Bae So-young, funcionaria del Servicio de Aduanas, había sido víctima de acoso sexual y de un intento de violación cuando tenía quince años, experiencia que le provocó un fuerte trauma. Es por ello que decidió adoptar la apariencia de un hombre, e incluso adquirió comportamientos y voz masculinos para “protegerse de ataques similares”, según relató en el programa. Quizás allí se pueda pensar que el dispositivo Moda es plegado y excedido en una línea de fuga inesperada, pues a pesar de la banalidad del programa en cuestión, desde dentro suyo, se posibilita una reparación subjetiva y la posibilidad de transgredir la lógica normativa de la heterosexualidad binaria.

Como contrarespuesta del mismo dispositivo, y como fenómeno de continuidad, la joven relató que recientemente se dio cuenta de que en realidad deseaba recuperar su apariencia femenina, por lo que acudió nuevamente al popular reality show en busca de ayuda. El hospital vinculado al programa practicó sobre su rostro, en esta ocasión, diversos procedimientos que cambiaron completamente su fisonomía al sustituir sus facciones por rasgos considerados de “princesa” en Corea del Sur. Los procedimientos a los que se sometió la paciente incluyeron una reducción doble de mandíbula, una rinoplastia, cirugía de pómulos y ojos, lifting y ortodoncia completa, entre otros. Según se puede constatar en algunos medios<sup>71</sup>, muchas personas, surcoreanos y extranjeros que siguen el programa por sus plataformas virtuales tales como Facebook, expresaron su aprobación sobre el resultado en diversos foros de internet. Tal fenómeno evidencia que hoy cientos de miles de jóvenes se someten cada año a algún tipo de cirugía estética, generalmente bajo la creencia de que mejorar su aspecto físico les habilitará cierta gestión en el ámbito personal y en el ámbito profesional, pero con la certeza de que la belleza posee una dimensión intemporal, es decir, no marcada.

---

<sup>71</sup> Ver el informativo web español *20 Minutos*. Cf. <http://www.20minutos.es/noticia/2205621/0/reality-surcoreano/princesa/joven-aspecto-masculino/#xtor=AD-15&xts=467263>



Imagen perteneciente a ID Hospital Seúl, Bae So-Young antes y después de las intervenciones.



Imagen perteneciente a ID Hospital Seúl de pacientes antes y después de las intervenciones.



*Let it me*, imagen extraída de un programa emitido. Transformación de participante.

Más allá de cada caso, todos los que el programa aborda gestan una accesibilidad a otredades ficticiales en las cuales la frustración previa es parte del anclaje emotivo de la propuesta y el resultado es perceptivamente distinto a la forma original. El programa pone un énfasis

particular en seleccionar al participante, denominado sin temor “cliente”, que más lo necesite, es decir, al que su aspecto físico más le preocupe y angustie, aquel que a los ojos incluso del televidente resulte más vulnerable por su apariencia, aquel que tiene un “aspecto crítico” que pueda provocar la conmoción y empatía del resto. Se trata de darles una supuesta singularidad, pero en medio de una *saturación* de supuestas singularidades que lo único que hacen es equivalenciar en sus efectos de superficie. Un alisamiento que, cínicamente, propone una singularidad como oxímoron de la autenticidad.

Luego que cada concursante expone sus vivencias incluyendo llanto, menciones a intenciones de suicidio y procesos de sensibilización manifiestos, en las cuales revela lo que el programa construye como la “singularidad biográfica” del paciente, se selecciona al individuo indicado para acceder a una nueva imagen. Sin embargo, es pertinente ponderar que el proceso quirúrgico no se limita a corregir tal o cual parte, sino a brindar una apariencia completamente nueva y *sin índices de la apariencia previa*. Como si se tratara de borrar, de excluir la vida pasada, la persona anterior, cambiando la superficie. Una superficie sin pliegues, sin las arrugas que evidencian el tiempo, la historia, el pasado. Así, cuando los sujetos son presentados ante sus amigos o familiares luego del post operatorio, las personas reaccionan con un efecto de extrañeza tal que suelen tocar con sus manos el rostro del participante, como si existiera una verificación táctil capaz de reconocer aquello que la vista ya impide.

El proceso de “reconocimiento”, al cual los amigos y familiares se entregan emulando emociones y sensaciones, o quizás padeciéndolas realmente, pero sabiendo la ficción y sobreactuación de las mismas, es provisto por el programa a través de un montaje espectacular donde el sujeto transita una pasarela y deja verse luego de expandirse humo, lo cual pareciera hacerlo llegar desde otra galaxia o dimensión con un juego de luces azules, invocando no demasiado metafóricamente, la dimensión celestial. Si el sujeto transformado apareciera mezclado entre el público es altamente probable que no pudieran reconocerlo ya que no guarda signos de su apariencia previa. La edición como procedimiento y el propio espectáculo proyectan una imagen dividida en dos planos donde aparece la imagen del sujeto previa a las intervenciones —el cliente con aspecto crítico— y el individuo luego de las mismas —el producto listo, el nuevo rostro, la nueva identidad. Se produce un shock visual donde no se puede establecer comparación entre lo previo y lo presente ya que resultan completamente disímiles. *El programa devuelve otro, devuelve un nuevo*. Como si la novedad fuera ese tiempo sin tiempo que ofrece un tiempo futuro pero sin pasado, sin

marcas, sin registro. Novedad presente, de puro presente. En los términos de Jacques Derrida, se trataría de una “metafísica de la presencia” (1989). De todos modos, es evidente que las prácticas propuestas resultarían inasimilables o tal vez inverosímiles sin las historias de vida que las argumentan, que las anclan, sin la inscripción en sujetos determinados y particulares. Todas ellas ubican e inscriben a sus personajes en su respectivo contexto familiar y laboral, los contienen, los proveen de una cotidianeidad verosímil, necesaria para poder pasar luego a la lógica del inverosímil. Esta dimensión discursiva que gesta el trazo o los trazos de la temporalidad es particularmente apta para agudizar la percepción de los detalles, tramas marginales, voces secundarias, situación que favorece la intermediación del reality para regular esas intervenciones en medio de relatos de vida que, otra vez, se encargan todo el tiempo de señalar la “singularidad” al punto de saturarla. Cada emisión del programa presenta un mínimo de tres historias individuales. Es el fragmento mismo el que se impone de esta manera a toda la edición y a todo televidente, es la posibilidad de comprender que no se trata de una sola persona que acude necesitada sino de gran cantidad de sujetos que a través de motivos diversos demandan prácticas ya sociabilizadas. En un principio, el 90% de los motivos de las intervenciones en los formatos televisivos más tradicionales eran cosméticos. Sin embargo, en los últimos años se han comenzado a incluir motivos que dignifiquen cada tanto la condición del ser humano y algunos programas, como éste, se anclan desde tal mirada. Se trata, de este modo, y tal como Foucault lo señaló para la forma del pastorado cristiano, de un proceso de totalización e individualización simultáneo (Foucault, 1996), aquel lugar en el que nos reconocemos como parte de una comunidad pero a la vez como absolutamente únicos y distintos.

Pareciera que todas estas prácticas proponen cuerpos atravesados por infinidad de otredades, llamativamente indiferenciadas, pero que paradójicamente así singularizan al individuo. Se trata de un espacio de técnicas y procedimientos donde el yo es desbordado pero afirmado a la vez. Ello, de alguna forma, permite dar cuenta de un clima de época. Es como si emergiera, en medio de estos cruces de saber-poder que combinan intervenciones médicas, estéticas, de la industria del espectáculo y de los medios de comunicación, con prácticas de cada sujeto sobre sí, referidas a la vida sana, a la apariencia y al goce personal, un intermedio entre lo propio y lo distante, la singularidad y el anonimato. La Moda colabora administrando el imperativo de autenticidad como producción del yo, como coerción de uno mismo ya imposibilitado.

Otro programa televisivo que podría iluminar nuestra pesquisa sobre la relación Moda-

Subjetividad se titula “Casar, besar y evitar”, de origen inglés, el cual, a diferencia del anterior, no dispone de un arsenal quirúrgico para gestar la transformación del participante, sino que de un modo ingenuo, incluso apelando al humor, hace visible cómo el participante selecciona digitalmente su re-estetización, utilizando un programa en la que el mismo individuo se presenta como un avatar. El objetivo es que cada participante logre decidirse por una de las tres opciones antes del cambio de imagen y posterior al mismo. Lo interesante es que el programa surge con posterioridad a la escalada y disponibilidad de tecnología frente a la belleza, decidiendo retornar al valor de la apariencia en términos de vestir y estilismo. Lo más sugerente, y no ajeno a la contemporaneidad, es que los participantes gozan todos de un aspecto excéntrico notorio y el programa los modifica accediendo a una imagen convencional más natural en términos de menor intervención. Sin embargo, para alcanzar esa dosis de menor intervención, debe “espejarse” en la realidad virtual de un aspecto que *tendría*. Como si su cuerpo se viera mejor en la pantalla que en un espejo. De algún modo, en lo que parece ser lo más subjetivo, como la elección de la propia apariencia, se produce una desobjetivación donde los participantes no dejan de mostrar que el estilo contemporáneo ha cambiado, pero no el medio a través del cual se hace posible: la tecnología. El formato de aparente ingenuidad, que esboza una relación entre la transformación de la apariencia con el universo digital, explicita una tendencia actual donde la Moda promueve nuevas visualidades vinculadas a una apariencia más cotidiana o “normal”. Este fenómeno tampoco desconoce la evolución visual de la excéntrica cantante Lady Gaga, por ejemplo, quien al hacer su primera aparición mediática maquillada convencionalmente como si no tuviera maquillaje no fue reconocida. Como si las posibilidades habilitadas por la tecnología ya no necesitaran el “disfraz”, hay una reaparición de la Moda en sus manifiestos signos de status y lujo.

En una de las emisiones se presenta el caso de Mel Wildman, una joven de veintiún años que portaba un look punk el cual, según el propio programa, más que agradar, asustaba. Es por ello que, según su relato, decidió participar en el programa para “normalizarse”. Los resultados fueron comentados por el mundo, pues el nuevo cánón de belleza pasaba por el polémico término “normal”. La Moda gestionaría entonces la imagen de autenticidad legitimada como aquella que resiste a cualquier pugna y que solo pretende asimilarse a una visualidad cotidiana.



Emisión del Programa *Besar, Casar, Evitar*. La participante Mel Wildman antes y después.

En este marco, la revista *Garage* ha propuesto en su octava edición una multi-cubierta con cinco de los rostros de las modelos más afamadas del momento, los cuales solo pueden verse al escanear dicha tapa y utilizar la aplicación específica de la publicación para visualizar entonces los rostros emergiendo del papel. La inquietud social sobre la materialidad corporal y su vínculo con cierta dimensión virtual o transhumana continúa gestando prácticas en el propio universo tradicional de la Moda.



Portadas de la revista *Garage* (2015).

Desde la misma circulación de contemporaneidad donde lo humano atraviesa una potente desubjetivación corporal, una anulación de marcas e inscripciones, la innovación objetual propone la asimilación de cualidades humanas. La portada de *Garage* en la cual el cuerpo como imagen solo aparece a partir de un dispositivo tecnológico, señalando que la nueva belleza cruza lo digital con lo natural (como en los productos tecnológicos de alta gama), se destaca la producción de un cuerpo concebido más allá de una identidad subjetiva, más allá

de un punto de subjetivación donde emerge un pliegue. Quizás es por ello que en tales portadas, resuenan las prácticas que hemos descrito a partir de los programas o ciclos televisivos abordados.



Jean-François Lepage, (2007).

Es posible, al mismo tiempo, hacer un contrapunto de la pérdida de marcas, ritualizadas en programas televisivos como “Let me it”, con la obra del fotógrafo francés Jean-François Lepage, en la que la invasión de otredades, la pugna de lenguajes, los vacíos orgánicos, el proceso doloroso de un cuerpo en múltiples formatos encuentra una visibilidad intensa, poseída por marcas y nada más que marcas, en inscripciones de un yo que se entrega a toda una fantasmagoría compuesta por las intervenciones. En sus fotomontajes, Lepage contrataca el lenguaje comercial de la Moda y encuentra otro idioma corporal que interrumpe una lógica ya establecida. Su obra, en este sentido, perturba la perfección ya mirada, se detiene en algún pliegue, o bien, devuelve el instante en que las líneas del afuera se pliegan a su centralidad. En términos de Deleuze, podríamos pensar que su obra logra curvar el alisado que con la Moda se ha producido del cuerpo. De esta forma, su obra ataca el núcleo básico de la Moda,

aquel que promete que todas las modificaciones de la apariencia son gestos de libertad

En otras palabras, su trabajo presenta una fuerte crítica a la popular creencia de que toda intervención sobre el cuerpo es resultado de decisiones propias capaces de operar sobre la individualidad. En este sentido, permite plegar esos discursos abriéndolos al exceso, incluso doloroso y angustiante, respecto de un campo de poderes-saberes determinado en el que no hay lugar para la angustia ni el dolor.

La Moda, en su constante “venta” de la posibilidad de decidir sobre lo dado, de optimizarnos la apariencia, de restaurarnos, de realizarnos el mantenimiento adecuado emplea la libertad como su matriz pura para captar el deseo de los sujetos. Es decir, la libertad aparece como gestora de sus prácticas en la medida en que nuestro cuerpo se constituye en error y se lo objetualiza para atenderlo. Se trata de una libertad administrada desde la dinámica digital. Siguiendo a Byung-Chul Han (2013c), quien a su vez persigue los análisis foucaulteanos en torno al neoliberalismo, podemos comprender que hoy se extiende la ilusión de que cada uno, en cuanto proyecto libre de sí mismo, en cuanto empresario de sí, es capaz de una autoproducción ilimitada. En otras palabras, nos hemos convertido en nuestras propias empresas, incluso nuestro cuerpo aparece visto en términos de rentabilidad, guiando nuestras prácticas por un análisis de costo/beneficio. Es por ello que cada aspecto de nuestras vidas, incluso los más íntimos, está dominados por una dictadura del capital y, por lo tanto, no trabajamos para nuestras necesidades sino para el capital. Pareciera que cuando apenas acabamos de liberarnos del panóptico disciplinario, como el estudiado por Foucault en *Vigilar y castigar* (1991), nos adentramos en uno nuevo aún más difícil de sortear y más eficiente en su capacidad de controlar y modelar conductas. Los residentes del panóptico digital se comunican constantemente, a diferencia de los reclusos del panóptico benthaminiano a los cuales se los aislaba. La sociedad del control digital, por lo tanto, hace uso intencional de la libertad. Es más que obvio que, por ejemplo, la entrega de datos propios, incluso biométricos (ADN, tipo de sangre, entre muchos otros) no sucede por coacción o bajo resistencia sino bajo la gestión social del agrado. La des-interiorización propia del universo digital promueve una exterioridad total, ilimitada, sostenida desde una conformidad plena. La misma que hemos diagnosticado como la que impide el pliegue de la subjetivación. Tal conformidad digital es la misma que promueve y estimula la Moda a través de las prácticas mencionadas y cartografiadas. El universo digital colabora en la construcción de una dimensión de credibilidad respecto de la posibilidad de ser otros, de ser nuevos, funciona como activador social de las prácticas de modificación de la apariencia que,

todavía, necesitan trascender la pantalla y hacerse presentes en el quirófano. No se trataría de prácticas que igualan u homologan, sino de aquellas que posibilitan distintos rostros, pero cuya saturación termina equivalenciándolos en el gran anonimato de los algoritmos que circulan en el mundo digital.

El dispositivo de la transparencia, que obliga a una exterioridad total con el fin de acelerar la comunicación ilimitada, es el mismo dispositivo que legitima una apariencia consensuada por el “me gusta” con que se gobiernan las relaciones virtuales. Se trata pues de la conformidad plena donde la vigilancia se ejerce entre los propios individuos, sin necesidad de apelar a un tercer poder. La libertad de la Moda, en este contexto, se sostiene mediante una grilla de elecciones probables que dejan al sujeto el gozo de la pequeñísima selección. Lo impropio y lo ajeno surgen como productos que pueden ser consumidos y apropiados, como sintaxis visuales de esta transparencia absoluta. La dominación aumenta su eficacia al delegar en cada uno la vigilancia, que al abordar el orden estético facilita la devoción. Es en esta categoría de objetos devotos que aparece la configuración corporal como objeto emblemático. Es allí donde la nueva religión necesita de la Moda para glorificar su propio procedimiento, su capacidad de mostrarnos que no somos más que la serie de intervenciones que los diversos dispositivos ejercen sobre nosotros. Todo está sobre la mesa, ante nuestros ojos, incluso el modo en que somos gobernados y sujetos.

Como hemos señalado, nuestra apariencia no se mantiene ajena a la lógica digital. El cuerpo anatómico, ya asumido como obsoleto, es tratado como imagen capaz de redefinirse con la misma facilidad y compromiso ético con el cual adoptamos el sistema de valoración del “me gusta”. La coacción propia de una dominación en la cual se ejercería la violencia ha dado lugar a la permisividad, es desde ella que la Moda actúa y halla una posibilidad para hacerse una con el cuerpo, con lo cual, a lo largo de estas páginas, podremos pensarla asociada a una “nueva espiritualidad”. Es en este sentido que Byung-Chun Han plantea, sin necesidad de referirse a la Moda, que no se trata entonces de un poder que enfrenta al sujeto sino de uno que le brinda estadios de facilidades y beneficios, un poder amable, tan peligroso como el represivo. La presente crisis de libertad, por lo tanto, consiste en que estamos ante una técnica de poder que no niega o somete la libertad, sino que la amplifica y explota y, podríamos agregar, le exige nuevas manifestaciones de su apariencia, una constante innovación. La Moda, en este sentido, es una constante habilitadora de prácticas que parecieran anclarse en selecciones individuales que gestionan una mejor vida, capaces de innovar tanto que lo único que les queda es no otra cosa que innovar *otra ve*

## CAPÍTULO VIII. Descomposición, composición y extirpaciones del cuerpo

—*¡Lo sorprendente es el cuerpo!*

—*Ustedes no saben ni siquiera lo que puede un cuerpo, ¡ni siquiera saben eso!*

Nietzsche, *Voluntad de poder*

Una vez recorridas las principales estrategias que la Moda ha desplegado, a través de las cuales modifica nuestra relación con el cuerpo, hay una estrategia u operación específica que actúa en relación a la mencionada transgresión de la temporalidad. Se trata de la *fragmentación del cuerpo* como una de las operaciones por medio de las cuales se lleva a cabo la estrategia de objetualizar la naturaleza del cuerpo, expandiendo la dinámica de la renovación y mantenimiento propia del sistema de la Moda.

Nos interesa analizar estas prácticas *anti-gestalt*, retomando algunas conceptualizaciones de Deleuze en referencia al individuo y la individuación desde sus nociones de “los cuerpos simples”, formuladas desde una lectura de la *Ethica* de Baruch Spinoza (Deleuze, 2011), donde se problematiza las partes extensivas a partir de la relación modo-parte-sustancia. La descomposición de la unidad en fragmentos, los cuales adquieren valor más allá de su armonización, genera registros perceptivos novedosos que evocan la dinámica del conjunto en el vestir sin recaer en la re-composición de una unidad. Es como si las partes fueran parte de un todo no unitario, no armónico, lo cual permite atender a diversas series de combinaciones. Sin embargo, esta fragmentación, que spinozianamente todavía forma parte de la modulación de la sustancia, es naturalizada por la Moda para aceptar su propio funcionamiento. Así, para naturalizar las nuevas percepciones, los medios en los cuales la Moda se proyecta estimulan prácticas *anti-gestalt* que propician el consumo selectivo, el consumo de lujo que busca adquirir una fisonomía propia en pos de la libertad a través de una selección de intervenciones que se alojan en partes del cuerpo.

Es en este sentido que podemos pensar la fragmentación como una marca propia de los reality shows referidos a lo largo de la presente tesis. Por ejemplo, *Quiero una cara famosa*, emitido para América Latina, en el cual se habilita la posibilidad para un participante de reconstruir su rostro en su totalidad para parecerse a un famoso. En este caso, donde se separa el rostro del resto del cuerpo, se produce una fragmentación que parece atravesar la organicidad, lo cual no elude su implicancia con la temporalidad. Ahora bien, es en el

programa *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*, emitido por la señal Infinito, donde podemos ver esta estrategia desplegarse al máximo.



Imágenes extraídas de *¿Qué edad tiene tu cuerpo?* (2011).

El mismo se presentaba en su plataforma web del siguiente modo:

*¿Jóvenes de 22 años con órganos de 50? ¿Qué edad tiene tu cuerpo?* Es un docureality que sigue a un grupo de jóvenes que han llevado una vida de excesos y ahora serán sometidos a una batería de exámenes médicos. Para ellos, ha llegado el momento de la verdad: ¿qué tan dañados están sus cuerpos? ¿Qué se hicieron a sí mismos?<sup>72</sup>

El programa, formulado al modo de pregunta, inicia con una serie de presupuestos que nos proponemos destacar: a) que el cuerpo puede tener edad, b) que el cuerpo puede tener una

---

<sup>72</sup> *¿Qué edad tiene tu cuerpo?* se transmitió en la temporada 2010-2011 por la señal Infinito, para América Latina. Actualmente ha dado de baja su sitio web.

edad distinta de la del sujeto, c) que uno puede no saber qué edad tiene su cuerpo y d) que el cuerpo puede no saber qué edad tiene el sujeto. En este sentido, habría un cuerpo que tiene una edad y, a la vez, un sujeto que tiene un cuerpo con una determinada edad. Ello nos alerta de una división entre el sujeto y su cuerpo que puede verificarse en la diferencia de edades: mientras el sujeto puede tener 22 años, el cuerpo puede tener 50 años. Es por ello que el desarrollo del programa presenta una estructura en la cual existe una introducción anclada en las características del sujeto (conformación familiar, perfil psíquico temperamental, hábitos cotidianos, vida laboral, círculo de amistades, entre muchas otras “variables” con las cuales se define a un sujeto) y las de su cuerpo, mostrando las influencias de las primeras sobre el segundo, pero diferenciándolos. En la presentación se focaliza el área “problemática”, entendiéndola como aquella área que ha influido directamente sobre la edad de nuestro cuerpo y de la cual somos responsables. Desde tal dinámica, el participante y sus allegados definen la situación que causa preocupación y por la cual han contactado el servicio de *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*.

Durante el desarrollo, el participante es guiado por el conductor o asistente terapéutico, también definido como entrenador espiritual, que se presenta como nexo entre el individuo y los profesionales de la salud. Es quien acompaña al individuo a realizar los estudios y análisis pertinentes para determinar qué “edad biológica” tiene su cuerpo, la cual podría diferenciarse de la “edad real”, supuesto básico del programa. Se tratará, entonces, de confirmar la sospecha, de admitir que hubo un delito (definido por malos hábitos tales como el consumo de droga, alcohol, comida insana y la falta de ejercicio físico). El tour hospitalario que guía la trama de cada emisión demanda al participante viajar y llegar en Londres, otra de las mecas de la Moda como innovación. Es allí donde la tecnología permitirá realizar la “autopsia viva”. De esta forma, vemos trascender la división vida/muerte con un objetivo banal e impregnado por las tecnologías del yo en que actualmente se mide la apariencia humana. Ahora se determina la edad de un cuerpo vivo realizando el examen que se hace sobre los muertos, la autopsia, pero ahora adjetivada como “viva”.

Ella, consiste en un proceso mediante el cual se produce una visualización en macroescala del interior del paciente a través de la proyección de sus órganos mediante un sistema evolucionado de la tradicional, y que parece ya prehistórica, ecografía. El paciente, que lleva malla color piel en caso de ser mujer y torso desnudo en caso de ser hombre, se dispone acostado sobre una camilla metálica. Para tal disposición es acompañado de dos individuos fornidos. Una vez que el paciente se encuentra horizontal con la mirada hacia arriba ingresa

el profesional quien mediante la tecnología de avanzada emitirá el diagnóstico o más bien enunciará la Verdad de su cuerpo. El diagnóstico es posible gracias a un sistema que contacta el láser que desplaza el médico sobre el cuerpo del paciente proyectando sus órganos internos en una macro pantalla led que se encuentra tras la camilla; la pantalla ocupa el centro de la sala circular. El profesional manifiesta el diagnóstico *in situ* de acuerdo a la visualización en macro escala que pudo obtener de los órganos del paciente. En el piso superior, desde un mirador, los familiares presencian la escena con matices de sacralización generados por iluminación, sonidos y musicalización. El consultorio médico es el espacio propio del show, la biopolítica se convierte en espectáculo.

La verificación se concreta cuando en la pantalla aparece la cifra que indica la edad biológica del cuerpo analizado. Por supuesto, ésta es superior a la edad cronológica, determinada de acuerdo a nacimiento del sujeto. La cifra se asume como insoportable, como una consecuencia directa de malos hábitos que necesitan ser subsanados. La cifra es una práctica discursiva que se formula como un saber referido a los hábitos y “calidad de vida” del paciente, como si en ella se contuviera la verdad de lo que es el cuerpo del paciente. “Ver adentro”, ver aquello que no se podía ver, implica que no solo se registra el presente sino que existe un dominio proyectivo acerca del futuro, como si se tratara de un ataque del presente al resto de la vida, a un presente que ya es obsoleto como la propia salud, como el cuerpo. El adentro del cuerpo ya es exterior, ya es objeto de diseño.

¿Qué puede suceder, qué enfermedades pueden acontecer? El cuerpo pasa a ser el cuerpo del delito, en él está el secreto que la tecnología puede y debe develar. Es un cuerpo forense, uno que tiene el saber sobre el resto del presente, solo a través de su examinación se puede dilucidar la verdad. La tecnología de alta gama, incrustada en el mismo emplazamiento físico, tiene la vida en sus manos y también la muerte, pero en ese entremedio logra gestar el cuerpo anestesiado exhibido en todos sus recónditos lugares. Ya no hay pliegues que logren esconder alguna parte del cuerpo. No es un cuerpo vivo, el cuerpo vivo es el que duele, el que se toca, es el cuerpo muerto que ha trascendido el dolor y la erogeneidad táctil. Un cuerpo que no habla, un cuerpo sin sujeto, un cuerpo descarnado, al cual la tecnología puede acceder. Una vez develada la Verdad, se propone un seguimiento de tres meses a fin de lograr los cambios demandados para que el cuerpo recupere su *verdadera edad*. Para ello disponen de un equipo de tres profesionales médicos especialistas que atenderán individualmente al paciente a fin de modificar la cifra obtenida mediante la “autopsia viva”. Luego de compartir experiencias cotidianas vinculadas a la alimentación, ejercicio físico, organización, el

paciente manifiesta su gratitud frente a la atención recibida y su bienestar por los logros obtenidos que se objetivan al reunirse nuevamente con el equipo y dar cierre a la emisión del ciclo.

Es imposible eludir la gradualidad y la propia intertextualidad que la programación televisiva ha gestado en los últimos diez años en relación a los ciclos en los cuales el cuerpo es un objeto a reparar o simplemente un medio privilegiado para cambiar la apariencia. Desde *Fashion Emergency* (1997), donde un grupo de estilistas provocaban cambios de la apariencia centralizados en el vestir con algunas de las primeras incursiones a intervenciones odontológicas, continuando con ciclos emblemáticos tales como *Extreme Makeover* (2002), *Dr. 90210 Beverly Hills* (2005), *Diez años menos* (2010), donde las cirugías aparecen y se instalan como prácticas naturalizadas, hasta *Quiero una cara famosa* (2009) donde se reconoce abiertamente el deseo de ser otro, incluido *¿Qué edad tiene tu cuerpo?* (2012) donde ya no basta con modificar la apariencia desde la exterioridad sino que debemos invertir la mirada hacia el interior de modo tal de focalizarnos en el cuerpo como órgano, como información como verdad; pues en todos ellos se produce la novedad de la Moda, su cambio de objeto: el cuerpo-vestido, el cuerpo-prenda, el cuerpo-tecnología, el cuerpo-prótesis. La mutación es radical y no elude que hasta los cánones de belleza han de ser redefinidos. En su famoso texto de 1933, más precisamente en una de sus versiones, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin, retomando una definición de Goethe, sostenía que “lo bello no es ni la envoltura ni el objeto envuelto en ella; es el objeto en su envoltura” (Benjamin, 2003: 19). Pues bien, el objeto y la envoltura, hoy, son indiscernibles y ello define los nuevos parámetros de belleza, los cuales son los principales soportes de proyección de la Moda contemporánea, aquella que, como hemos insistido, ha redefinido su objeto.

*¿Qué edad tiene tu cuerpo?* actúa como programa articulador entre aquellas emisiones dedicadas a la salud y aquellas centradas en la apariencia como prioridad. Es, de algún modo, el programa que intercepta y otorga reversibilidad a una ambigüedad productiva ya gestada. Es que desde las distintas prácticas, desde los realitys y desde los diversos formatos televisivos, ya se han instalado con una pedagogía gradual preceptos tales como: “puedo cambiar mi apariencia”, “puedo parecer joven”, “puedo parecer otro”, “puedo parecer otros”. La apariencia puede ser asumida como completamente modificable, versátil, moldeable, a través de una serie de prácticas, y en esto radica su especificidad contemporánea, que incluyen intervenciones corporales a las que puedo acceder con la disponibilidad de cierto bienestar económico o recurriendo a tipologías de programas que brindan acceso a tales

servicios. Ya no se trata de ocultar o simular, sino de intervenir y modificar. Una vez que habíamos encontrado la posibilidad de satisfacción en la corrección de aquel cuerpo que nos otorgaran por error; una vez que creímos comprender la lógica de la reparación, otra Moda nos acecha. Otro engaño que ahora se hace carne y hueso. Ya no basta habernos modificado, ya no basta la posibilidad de encarnar otros mediante la asimilación de una superficie lo suficientemente tensa y luminosa como para predicar juventud. La apariencia, un saber de la muerte, ha sido desbastada por la Verdad. Una verdad que no permite el saber de la muerte, una verdad que niega la duración, que niega el dolor. Una verdad que se asume como la certeza de la Vida. El exterior no se diferencia de ninguna interioridad, de ningún órgano fotogénico que disfrute ser iluminado. Adentro, bien adentro como si realmente pudiésemos ingresar, como si pudiésemos tener la experiencia oracular de ver en el presente la Vida, todo está iluminado. Se abre la hegemonía de un órgano que sabe cuánto vivimos y cuánto viviremos.

Todas estas encarnaciones nos pelean, nos discuten, nos increpan para evitar pensarlas solo como hechos semióticos que podrán interesar a un conjunto de pares o colegas que habitamos algunos laterales de la academia, sin embargo nos interesa pensarlas como síntomas de lo cotidiano, de la reconfiguración de ciertos valores que están afectando la noción de lo humano, de la experiencia de la vida y la muerte. Se nos presentan como formas de una nueva “alienación”, o al menos como una tecnología de poder novedosa que se incrusta en los cuerpos y los re-produce. Pareciera que hoy el cuerpo es un nudo temporal en el que se han concentrado todos los problemas del ser, a modo de un enorme anudamiento que la Moda emplea y re-anuda.

Podría parecer inadecuado establecer una sintonía entre los distintos formatos analizados sin reconocerlos contemporáneos de los debates sobre eutanasia, de la fecundación in vitro, de “calidad de vida”. Sin embargo, de alguna manera, anteriormente se recurría a las intervenciones médicas especializadas para rectificar lo que era considerado una desviación del funcionamiento orgánico deseable. Ahora, los destinatarios de estas intervenciones son verdaderos consumidores que toman la decisión de acceder o no a ellas sobre la base de sus propios deseos, que pueden parecer triviales, narcisistas y/o irracionales, pero que funcionan como el anclaje de aquello que la Moda desarrolla a través de una innumerable cantidad de dispositivos. Cabe señalar, más allá de la obviedad, que esos deseos no están definidos por alguna necesidad médica sino por el mercado y la cultura del consumo, en una palabra, por la Moda. Así, ella parece bifurcarse como una de las tantas tecnologías de mejoramiento que

Nikolas Rose supo describir.

El estado de desasosiego que provocan las tecnologías de mejoramiento contemporáneas nace de la creencia que se han vuelto más poderosas porque se cimientan en un conocimiento científico de los mecanismos corporales. El cuerpo mejorado artificialmente ya no es un cyborg, fusión de ser humano y artefacto como ocurre en la magnificación de poderes corporales mediante el uso de audífonos y gafas o instrumentos médicos como suero bolsa para colostomía o marcapasos. Tal cyborgismo encuentra su emblema en los experimentos singulares de Steven Mann, Universidad de Toronto, o Kevin Warwick, Universidad de Reading. A diferencias de los usos de la robótica y la computación, que parecieran volver a los seres humanos menos biológicos, las nuevas tecnologías de mejoramiento molecular no intentan hibridar el cuerpo con equipos mecánicos sino transformarlo a nivel orgánico para definir la vitalidad desde dentro. Como resultado, el ser humano no se vuelve menos biológico sino mucho más biológico. La diferencia que ejerce cierta preocupación en algunos sectores es que las prácticas de auto-mejoramiento corporal incluían antes esfuerzo, penurias que ejercitaban la voluntad en distintos tramos. Los críticos temen hoy aquello denominado ya ‘diseño a pedido’, la promesa de mejorar casi cualquier aspecto de la vitalidad humana para quienes están en condiciones de pagarlo. [...] Hace tiempo que el cuerpo dejó de ser un postulado natural. (Rose, 2012: 54)

Si bien desde el abordaje de las distintas líneas que componen nuestro corpus, a través de las cuales pudimos señalar, en el contacto entre diversas obras artísticas y marcos conceptuales críticos, aquello que hemos llamado la obsolescencia del cuerpo como emplazamiento físico, como hábitat privilegiado de nuestra existencia, de nuestra humanidad, lo que con la precisión brindada por Rose podemos inferir es que dicha obsolescencia hace del cuerpo un *nuevo* cuerpo, uno ya intervenido al nivel más inmediato. Si bien Orlan dispone en su página web de un formulario para quienes se oponen a la muerte, si Sterlac ya se ha suspendido en diversos paisajes, si Von Guthier ha respondido cuestionamientos sobre el origen de los cadáveres plastinizados en Körperwelten, consideramos relevante entender el modo en que dichas obras y teorías críticas se producen en medio de determinadas prácticas sociales que la cotidianeidad de los individuos contemporáneos percibe como habituales.

Es por ello que las obras o intervenciones de los artistas mencionados no representan, para

nosotros, determinados fenómenos vanguardistas extremos que nos exhiben una realidad aún no incorporada o metabolizada socialmente, una *utopía*, sino que se trata de propuestas que han podido enunciar con cierta capacidad de presagio, qué viene sucediendo en el complejo de las prácticas sociales, en sus redes y articulaciones. Es decir, se trata de obras y/o intervenciones que exponen el régimen pedagógico de determinadas prácticas discursivas que han hecho proliferar dispositivos que entrecruzan saberes y poderes provenientes de diversas esferas. Obras, que han podido precisar la mutación general de aquello que entendemos, pensamos y practicamos como “vida”.

La vida —afirma Rose en esta línea— ya no se concibe como un legado inalterable. La biología ha dejado de ser destino, la vitalidad se entiende como resultado de relaciones técnicas precisas y describibles entre moléculas que pueden someterse a ingeniería inversa y en principio a procesos de reingeniería. Los juicios ya no se organizan en relación a un carácter binario normalidad/patología. Hemos ingresado en la época de la política vital, de la ética somática y de la responsabilidad biológica. [...] La política vital de nuestro siglo se ocupa de nuestra capacidad, cada día mayor de controlar, administrar, modificar y redefinir las propias capacidades vitales de los seres humanos en tanto criaturas vivas, una política de la ‘vida en sí’. (Rose, 2012: 32)

Es en este marco donde podemos pensar los diversos ciclos que constituyen al universo de la espectacularización de la intervención quirúrgica sobre la biología. Así, *¿Qué edad tiene tu cuerpo?* se nos presenta afirmando que el cuerpo es un error que se puede subsanar, donde el sujeto es el único responsable de que quede bien, pues el cuerpo que “queda bien” es el cuerpo de verdad, el otro, con el que nacimos, era un tentativo —incluso podríamos afirmar, siguiendo los estudios de Rose, que el cuerpo como error ya ni siquiera nace pues puede ser modificado molecularmente antes de nacer. De este modo, las cirugías, tratamientos y distintos dispositivos son presentados en la vida cotidiana, medios, publicidades y otros formatos como aquello que siendo lo más artificial es a la vez lo más natural.

Es en este sentido que se comprende que la verdad se busque en la apariencia, pues lo que aparenta es lo que antaño estaba al fondo, como fundamento. La verdad del cuerpo vive en sus moléculas, lo más mínimo que se pueda esperar. En *¿Qué edad tiene tu cuerpo?* se hace responsable al protagonista de encontrar la verdad mirando adentro, y tal responsabilidad tiene un momento o etapa previa de culpabilidad por el estado en que se encuentra. Tal énfasis en la apariencia nos lleva a pensar que todo está dispuesto en el cuerpo y en lo

material, en un cuerpo que ya no se conforma con la apariencia exterior sino que ingresa más allá en un interior irreversible.

El ciclo presenta un cuerpo que no debiera ser concebido como puro cuerpo porque es el lugar donde está la vida, la verdad, y por eso se convierte en un camino tan permeable para lo moral. Desde esta circulación podemos comprender que aquello que hoy se dispone en lo físico, en lo anatómico, en lo material, es el alma misma. Es decir, la misma biología presenta hoy una responsabilidad, una instancia “espiritual” sobre la cual el mundo ya está ejerciéndose. Si la biología ya no es destino, como mostrábamos con Rose, ello implica que en ella ya hay política, ya hay decisiones, ya hay espíritu. La tradicional fractura metafísica entre cuerpo y alma hoy entra en un umbral de indiferenciación. Es por ello que la ingeniería genética posee tantas dimensiones morales, pues la decisión (política) se juega sobre ese terreno. Con los ciclos televisivos que hemos recorrido podemos ver cómo esa decisión, ejercida al nivel más microcorporal posible, provee el marco espectacular para que dicha decisión adquiera carácter masivo, tolerable, consumible.

Ahora bien, tal como es pensable desde la lectura deleuzeana de Spinoza, dicha decisión conlleva una moral que hace de puente y permite el consumo del cuerpo propio. Según Deleuze, toda la concepción clásica del hombre consiste en invitarlo a reunirse con su esencia, su condición de animal racional que es una potencialidad no realizada necesariamente. Esta esencia que solo está en potencia, por lo tanto, puede realizarse a través de la moral, lo cual implica que ella puede ser tomada como un fin. *Pasar de la esencia al acto, conducirse de manera racional, allí estaría la tarea de la moral.* “Una moral es una operación que nos devuelve a la esencia, es decir a nuestra esencia y que lo hace a través de los valores...La moral es la empresa de juzgar no solamente todo lo que es sino al ser mismo” (Deleuze, 2011: 70) En un mundo ético, como el que postula Spinoza, no es posible nada de todo eso. Para Spinoza, siguiendo a Deleuze, en la ética hay singularidades, una distinción cuantitativa entre más y menos existentes. En la ética, a diferencia de la moral, no hay ninguna esencia que reencontrar o realizar. Nos interesa entonces señalar el aspecto moral que acompaña a esta mutación del cuerpo y, en consecuencia, de las estrategias de la Moda.

La ciencia, en su alianza con la tecnología, es hoy la encargada de realizar *moralmente* al hombre. El punto es que lo hace inscribiendo el alma en el cuerpo, devolviéndole así un ideal de armonía y rectitud que le otorga la posibilidad de alejarse de una vida inmoral, de una vida de malos hábitos. En una palabra, le devuelve la Verdad. También es la ciencia acompañada

de la tecnología quienes hacen posible la fragmentación y la descomposición del cuerpo. Así la ciencia se hace un lugar en la Moda, haciendo que su noción motora no sea ya la enfermedad sino la culpabilidad (la protagonista de cada episodio en los que se exhibe *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*, la poseedora del cuerpo, es culpable de lo que le pasa). Es el modo en que la Moda garantiza su acceso a la verdad y crea un imperativo moral sobre el propio cuerpo. Antes, la realización racional del hombre implicaba un trascender el cuerpo, un ejercicio espiritual que se rubricaba en una vida post mortem. Hoy, cuando el cuerpo ha trascendido la división vida/muerte, el imperativo moral recae sobre el propio cuerpo, sobre la intervención que allí hagamos. Ya no se trata de la Moda como vaivén lúdico, como activadora de esa fantasía que nos permitía ser múltiples, variados, disímiles. Todo sucede como si se nos exigiera ser eficientes en una apariencia ya normativizada que además ha necesitado considerar a las partes componentes.

Ahora bien, en este terreno moral, es interesante preguntarnos cuál es la prohibición que se abre y si es que la hay. Si ya no podemos estar gordos ni viejos, pareciera que una prohibición respecto del “morir” estuviera abriéndose paso. Como si la finitud, el perecimiento ya no fueran aceptables, tolerables. Precisamente porque acaban con la posibilidad del consumo. Así como la prohibición de estar desnudos pasó a la imposibilidad de estarlo, hoy no es una transgresión ser gordo o viejo, sino una impotencia, una des-realización que debe ser subsanada. *¿Qué edad tiene tu cuerpo?* y otros programas operan sobre la ansiada superación de la impotencia, y sobre ella montan lo que podemos denominar la prohibición de morir, perecer.

Hay una serie de operaciones que nos han hecho asumir que el cuerpo puede variar su apariencia tomando distintos aspectos del mismo modo que uno puede variar las prendas. Es decir, esta posibilidad de cambio constante habilitada en el vestir se ha trasladado al cuerpo como superficie de intervención y esa posibilidad genera impotencia si no es usufructuada. La impotencia que ha de ser prohibida surge de la no intervención, la no transformación del propio cuerpo. El diagnóstico médico, que antes expresaba algo de la salud, ahora expresa información porque la salud deja de ser concebida desde la clínica. La salud no es clínica sino información jerarquizada como verdad y belleza. La Moda sabe que la información es hoy su eje, el sustento de su industria, y es desde la posibilidad de regular los cuerpos con sus datos biológicos donde ella moraliza sus prácticas. Así, la protagonista del ciclo es tan culpable como enferma, y es en ese cambio donde aparece el cuerpo verdadero y bello. El primer paso para la cura, que se torna un deber moral, es acceder a la información y luego

implementarla en el cuerpo.

El “cuerpo del delito”, como lo hemos dado en llamar, es el cuerpo de quien participa del ciclo, de quien ha sido seleccionado como protagonista, es un cuerpo con signos; si no tuviera esos signos en el cuerpo no sería culpable, signos que pueden ser percibidos gracias a la tecnología, signos que no coinciden con el órgano ideal. El ideal es planteado no en términos de ideal de belleza, que podría ser metabolizado socialmente, sino como ideal de cada órgano: lo cual manifiesta una situación ficcional que adquiere dimensión pseudo-científica. En la pantalla en que se proyecta el interior del cuerpo del cliente-participante-paciente se presenta una imagen que compara el hígado dañado y el hígado en buen estado: nosotros somos culpables de lo que le hacemos a nuestros órganos (claro que nadie se atrevería a preguntar a quién pertenece ese órgano ideal). Si bien nos hemos adaptado publicitariamente a cientifizar productos de ámbitos diversos, si admitimos moléculas de keratina en acondicionadores de cabello, hierro en cereales multicolores, siliconados en dispositivos celulares, la promesa de ver el interior como certeza infalible no elimina las expectativas. El interior corporal no aparece como reverso de la unidad, sino como espacio de una continua fragmentación donde las partes son los órganos y su fragmentariedad.

El programa presenta y explicita dos edades: una denominada biológica y otra denominada cronológica. Como si nos remitiéramos a dos alienaciones diversas, la del sujeto con su cuerpo o del cuerpo con el sujeto y a la del propio cuerpo. La primera edad supera a la cronológica por culpabilidad, hay una edad que es tuya y otra que es de tu cuerpo, posesión que te pertenece y por la cual tenés que responder. Tu edad cronológica y tu edad biológica pueden no coincidir, pero nunca sucederá que tengas menos edad biológica que cronológica ya que el servicio perdería sentido e, incluso, encanto. Sin embargo, este desfase, este cambio de velocidades, señala que es posible poseer una apariencia corporal fragmentaria, en la que se pueden ver rostros de veinte años con manos de sesenta y pómulos de trece, lo cual proyecta una imagen corporal desfasada en sí misma, quebrada, fragmentaria.

Que sea posible plantear la diferencia edad biológica/edad cronológica implica que lo biológico no incluye ni refiere a lo vital, pues tiene otra vida que se distingue de la del sujeto. Lo moral se incrusta en esa diferencia y, en el programa en cuestión, adquiere una dimensión casi bizarra con un guión en el cual se referencian las causas que ocasionaron el desfase (cigarrillos, alcohol, Ibiza, separación de padres, entre otras). El mecanismo implica separar dos edades para después unificarlas, se trata de una operación en la cual se encuentra aquello que se puso. Inventan un término ajeno a la vida, la moral, para juzgar la biología. De esta

forma, esa diferencia entre dos edades se brinda como acusación, una pregunta que ya en su propia interrogación implica una serie de supuestos morales.

Las denominaciones de esta tipología de programas, de estos formatos televisivos, no son denominaciones fantasiosas, sino que articulan y condensan aquello a lo cual refiere cada programa encontrando un tono coloquial, el tono que promueve la Moda. *Quiero una cara famosa*, por ejemplo, es un nombre que manifiesta un deseo. *10 años menos*, manifiesta un objetivo, *Extreme makeover*, una modalidad y así podríamos continuar.

El programa en cuestión, toma sus recaudos en explicar el engaño de un modo casi jurídico; al ver la imagen macro del órgano dañado no dice “no es tu cuerpo”, no sos vos, no delimita ni explicita características del órgano en términos de presuposición sino que indica que estamos viendo una imagen del interior mediada por procesos de animación digitalizada. De este modo, como ya sugerimos, inhabilita la pregunta “¿de quién es ese hígado?”. Todos los concursantes que participan del ciclo salen con el mismo cuerpo que concurrieron pero todo la puesta que se espectaculariza en torno al cuerpo y a su sujeto portador, la propuesta tiene la capacidad de construir una realidad sobre su existencia recibida por el público y los televidentes de muy buen grado. El ciclo les permite saber qué sucede en el interior de sus cuerpos, se hacen poseedores de conocimiento, se les habilita el saber con el cual se convierten en consumidores de una determinada tecnología médica. El programa, más allá del servicio que brinda para obtener mejores hábitos de vida en referencia al estado corporal, tiene como supuesto objeto de estudio el cuerpo como información, como acceso a la verdad. Es éste el vértice donde asume cierta dimensión evangélica. Se trata de un proceso de conversión en el cual el individuo realiza su confesión guiado por autoridades y recibe una obligación moral que debe cumplir. En el proceso de confesión al pecador se le brindan elementos que sustentan la fe desde la consigna “ver para creer”. Las animaciones digitalizadas de los órganos enfermos evocan el dedo en la llaga. La mención verbal a la necesidad de hacer una incisión para mostrar y evidenciar que uno de los órganos tiene otra edad que el sujeto, impone la dinámica de la certeza.

Los actores del ciclo cumplen roles analógicos a los de un pastor (por ejemplo, el galán que articula el vínculo paciente-médico, individuo-ciencia), a Dios (el doctor que puede ver la Verdad a través de la tecnología), a un oráculo (la tecnología cuya visión es una verdad revelada), a un pecador (el participante que ha ocasionado daños y tiene la responsabilidad de subsanarlos luego de confesarse y acceder al oráculo), a una comunidad de apóstoles que acompañan y guían al pecador (los médicos especialistas que guiarán al paciente con

seguimiento). Tales roles, evidencian cómo la nueva moral se formula, incluso, en términos religiosos.

En otros ciclos, como hemos mencionado, ya se ha expuesto, metabolizado y esparcido la idea que el cuerpo que te ha tocado es un error o un mero estado tentativo sobre el cual es posible operar y modificar la apariencia asumiendo, sin embargo, que la posibilidad deviene en una responsabilidad moral. Por ello, el ciclo en cuestión sugiere y avanza sobre tales presupuestos planteando que otra vez nos engañaron. No bastaría con corregir el cuerpo para que pueda tomar otras apariencias, necesitamos *saber* qué sucede en el interior, por ello el ciclo imposibilita la tranquilidad, se trata de una pérdida gradual de certezas que demandan nuevos productos-saberes de consumo.

Con la banalización de las técnicas empleadas, se desacralizan aquellas que tradicionalmente son aplicadas con los muertos (la autopsia). Ello produce así una inversión en la relación muerte-vida, abriendo cierta naturaleza religiosa en ese cuerpo que se mueve más allá de la dicotomía clásica entre muerte y vida. Pareciera el “cuerpo glorioso” que Agamben ha estudiado en los tratados teológicos de San Agustín y Santo Tomás (Agamben, 2011). El matiz religioso puede percibirse en el mismo nombre del programa: *¿Qué edad tiene tu cuerpo?* dimensiona una nueva relación entre cuerpo y alma. Todo lo que antes se adjudicaba al alma está abordado ahora en el cuerpo y es en el mismo donde se encontraría el sentido de la vida, sentido que podía ubicarse antes en el alma, como si se tratara de una estricta inversión y el cuerpo se hubiera convertido en el alma. De allí que regular el cuerpo sea la verdadera “naturaleza espiritual” de esta nueva religión o de esta nueva fase de la religión en la que las estrategias de la Moda no dejan de revelarnos su ritualidad.

Las imágenes macro de los órganos no pueden evitar cierta ficcionalidad incluso por el clima de teatralidad ya comentado en el cual se escenifica cierta situación intermedia entre revisión clínica y acto forense. Nadie cree como televidente o espectador que al participante lo van a abrir al medio en el programa de las tres de la tarde, sabemos que no lo van a abrir orgánicamente y no se va a desangrar en la pantalla. Hay un contrato sobre la expectativa, pero cuando aislamos el guión, aquello que se dice, de la imagen aparece cierta pregnancia casi dadaísta: un paraguas sobre una mesa de disección. Tal vez la espectacularidad del decir supera a la de la imagen que excede en explicaciones. Se produce entonces la extrañeza de un sujeto vivo en un ambiente que evoca la morgue, donde lo más inquietante es lo que se dice.

— *¿Cuál es la diferencia entre la autopsia normal y ésta?*

Que aún estoy viva.

No te abriremos ,haremos una imagen de tu cuerpo por dentro.

La mayoría de los ciclos que intervienen sobre la apariencia utilizan fenómenos de tercerización, en el sentido de que el protagonista delega responsabilidad en la contratación de profesionales que accionarán sobre su cuerpo. Podríamos, entonces, preguntar qué es aquello que se terciariza. Sin dudas, la existencia corporal misma que hoy es el lugar de la misma existencia.

Así como la Moda ha tenido su etapa de democratización, en el sentido de pasar de la Moda centenaria a la etapa del *prêt à porter* donde el vestir llega a otras clases sociales y adquiere su metodología de temporadas, las intervenciones corporales adquieren valor de objeto de lujo que otros segmentos sin disponibilidad económica van a emular. De esta forma, y como es visible en los ciclos y programas televisivos en cuestión, la dinámica del vestir es reproducida desde la ciencia y su espectacularidad. La modificación corporal es entendida como inversión económica y no como gasto incluso se trata de una inversión que demanda etapas posteriores, inversión en términos de garantizar una eficiente gestión de la sociabilidad y un ciclo de “vida” del producto.

El ciclo, además de actuar como síntoma, da cuenta de la relación de dos géneros discursivos: la Moda y la ciencia. La ciencia halla en la Moda el modo del decir como si no dijera nada, modo de decir banal, abusando de su registro de superficialidad.

El ciclo analizado convive en otra señal con el ciclo *Bridal Plasty* emitido por *E! Television*. Si bien no abordaremos el mismo en estas páginas, resulta relevante hacer algunos comentarios. En este caso, se trata de un reality en el que participan doce mujeres que pretenden remodelarse mediante cirugías estéticas a fin de lograr una apariencia apta para la boda. Estas remodelaciones parcializan al cuerpo y especifican los fragmentos a atender. El ciclo reconoce al cuerpo como una superficie a intervenir, entiende a la cirugía no como medio sino como fin, desacraliza vínculos como el matrimonio imponiendo nuevas valoraciones y desarrollando una pedagogía perceptiva sobre los postoperatorios, que pese a haber sido registrada en otros realitys no conformaba una estética específica . Deseamos entonces destacar la capacidad de descomponer y fragmentar, incluso temporalmente, el cuerpo y volverlo así consumible. Porque es en esta dimensión de lo consumible donde las prácticas que regulan los cuerpos, prácticas atravesadas por diversos poderes y saberes,

donde surge una connotación moral y religiosa que es fundamental para que el espectáculo pueda continuar. En esa ligazón entre lo moral-religioso, lo espectacular y los saberes-poderes se esparcen miles y miles de signos que articulará, las estrategias de la Moda.

Esta capacidad de mirar adentro, de focalizar en un órgano como si fuera independiente de nuestro organismo, como si realmente asistiéramos a una descomposición o como si estuviésemos en prácticas posteriores al fin de la vida, nos permite atender fenómenos tales como el crecimiento relevante de las cirugías de vagina y de pene con intenciones estéticas. Cirugías que ya se comentan en medios masivos de comunicación como “fenómenos de Moda”, es decir, fenómenos que sostienen un sistema de réplica habilitado para la gestión social.

La Moda, que buscaba velar la desnudez asimilándose exclusivamente al vestir, no solo ha tomado al cuerpo como objeto de intervención y renovación, sino que ha concebido al cuerpo no ya como superficie sino como material en el cual podemos ingresar. De este modo, la corporalidad no es un límite porque la ciencia se ha impregnado de la cotidianeidad. Si podemos keratinizar el cabello, adquirir nuevos senos, amplificar nuestros pómulos, también podremos re-diseñar aquello reservado a una visibilidad específica. Tratamos al cuerpo como imagen, lo re-bi-dimensionamos y por ello nos disponemos a retocarlo incluso sabiendo que hoy las imágenes no se reservan sino que se expanden a un círculo de sociabilidad amplificado cada vez más por las mismas.

Afirma una nota del diario *La Nación*:

Muchas mujeres llegan con una revista porno en la mano como modelo de sus aspiraciones —señala Claudia Marchitelli, jefa del sector de patología vulvo vaginal e infecciones ginecológicas del Hospital Italiano—. Con raras excepciones de mujeres que padecen hipertrofia de los labios menores u otras patologías, les explicamos que la forma de su órgano es normal, que no requieren de ninguna clase de intervención y que, esencialmente, ninguno de estos tratamientos mejorará su placer sexual. El orgasmo se obtiene por la estimulación del clítoris. (*La Nación*, 30 de agosto de 2015)<sup>73</sup>

Además de la valoración que ha adquirido este fragmento corporal, metonímico de la sexualidad femenina, ha aparecido una transgresión temporal capaz de reconstruir el pasado

---

<sup>73</sup> La noticia comenta, a su vez, que se triplicaron las consultas sobre intervenciones quirúrgicas en la vagina, donde se busca su rejuvenecimiento mediante cambios en la forma y el color, pero se desconocen los riesgos.

atendiendo también el énfasis en las partes. Se trata pues de *cirugías que recrean momentos*. Ha sido comentado mediáticamente el caso de Jeannette Yarborough, quien para su aniversario quería regalarle algo distinto a su marido. Según se relató, la mujer de 40 años, esposa de un multimillonario, pagó cinco mil dólares y un cirujano le reparó el himen para parecer virgen otra vez.

Después de las oleadas de operaciones de nariz y mamas, de la liposucción y el botox, la himenoplastia se está popularizando en Estados Unidos, según un relevamiento de *The Wall Street Journal* y *The New York Times*. De hecho, la “Sociedad Estadounidense de Cirujanos Plásticos” (ASPS) afirma que se trata de una de las cirugías más demandadas en los últimos tiempos. Algunas clínicas promueven la “revirginización” en diarios, revistas y páginas específicas de Internet. El costo oscila entre un mínimo de mil ochocientos dólares y un máximo de seis mil, ya que depende de los honorarios médicos y de las características de cada paciente. La tendencia ha suscitado muchísimas críticas desde líderes religiosos cristianos y musulmanes que lo equiparan a una mentira y una afrenta a la promoción de la abstinencia sexual entre los jóvenes hasta llegar al matrimonio. De igual manera, las feministas consideran se trata de una mutilación y una concesión de las mujeres ante una pretensión machista. Los intentos diversos por reparar el himen se retrotraen, en rigor, por siglos, cuando solo esa membrana era prueba fehaciente de la virginidad de la mujer al tratar de acordar su casamiento, un hito cultural y religioso. Algunos médicos ofrecen sus servicios desde medios digitales promocionando la intervención como “rejuvenecimiento vaginal”, que también pueden incluir otras técnicas y cirugías adicionales en la zona de los genitales femeninos, como se ha comentado en muchísimos medios.

Así como un reality puede dar cuenta de un fenómeno que nos despliega otras consideraciones, desde las prácticas artísticas y de diseño encontramos también modos de problematizar las concepciones planteadas.

Desde su estrategia de fragmentación, la Moda ha desarrollado pasajes que van de la unidad al fragmento, de la armonía a la anti-gestalt, del deseo a la certeza, de la tridimensión a la bidimensión, de la vida a la vida impresa, de lo reversible a lo irreversible. Es, sin embargo, en el seno de esta gran estrategia de fragmentación donde surgen diseños que deciden cuestionar al cuerpo en términos de unidad, donde se presenta al cuerpo como fortaleza y peso que puede ser des-montado. Es así comprensible que un desfile pueda hacerse jugando con las posibilidades de los cuerpos no unitarios, sino fragmentados donde una persona carga otra como si fuera una gran mochila humana. Si bien el autor de estas esculturas de

desplazamiento, Rick Owens, comenta que las mismas responden a su interés por manifestar la fortaleza femenina, producen también un estado de irrupción en cuanto desde lo denotado trasciende la unidad y permite que al exhibir un conjunto de indumentaria se exhiban dos cuerpos ligados mediante arneses, donde se abre una ambigüedad perceptiva en la que se diluyen los límites del cuerpo. Ello implica que ahora en la pasarela desfila un sujeto que ya no solo lleva prendas, sino que es capaz de llevar *otro* cuerpo. La interpelación emerge en los límites difusos de los cuerpos, donde se genera un nuevo proceso de espacialización, de orientación que remite a otra ubicación del cuerpo. Habría, entonces, una puesta de la materia frente a la imagen y desde este lugar que nos resulta valioso pensar que el avance hologramático de esbelteces puede también encontrar otras respuestas que no dejan de percibir que algo disímil estaría sucediendo en relación a la apariencia. La propuesta del diseñador Owens pareciera también asimilar la agonía del eros, donde el cuerpo tiene una condición material que abandona el registro de cada parte vinculada a otra. Podríamos incluso decir que un cuerpo porta a otro, pero que no se establece entre ambos ningún vínculo que pudiera desplegar subjetivaciones ni propiciar el deseo. Las mochilas humanas adquieren carácter de escudo, funcionan objetualmente, en la indiferencia a su engarzamiento.





Desfile *Rick Owens* (2016).

Al mismo tiempo, en esta simultaneidad frenética que se esfuerza en resultar pedagógica, en el marco de la fragmentación corporal comentada, encontramos el registro escultórico performativo de Tim Hawkinson, quien es conocido por la creación de sistemas complejos escultóricos a través de integraciones disciplinarias que otorgan a la tecnología un lugar privilegiado. En su obra, se abren planteos de disección que llevan a la bidimensión una tridimensión, o que a través de conexiones engendra gestualidades, efectos similares a la vida en el sentido de capacidad de transformación, mutabilidad, percepción de nuevos registros sensoriales capaces de atravesar superficies disímiles y experimentales, orientaciones múltiples que abandonan la percepción unívoca. Habría una dimensión humana que aparece en un tránsito objetualizable, donde desde la fragmentación se recompone no solo un registro visual sino un registro sensorial en su máxima amplitud. El interés del artista en la redefinición de la escala, su consideración de lo ínfimo frente a lo enorme y viceversa, abren refiguraciones que redimensionan el cuerpo en una temporalidad capaz de condensar la duración del proceso. Algunas de sus piezas son mecanizadas (el mecanismo generalmente se expone a la vista), con lo cual invitan a una inmediata reconsideración de lo humano.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> En 1997, el artista creó una “escultura” de dos pulgadas de altura, un esqueleto de un ave realizada con sus propios recortes de uñas y más tarde hizo una pluma y el huevo con su propio cabello. Este tipo de obras revelan la atención de Hawkinson al detalle como extracción humana, así como su obsesión por la vida, la muerte y el paso del tiempo como matriz determinante.



*Emoter*, Tim Hawkinson, *Ace Gallery Los Angeles* (2000).



*Totem*, Tim Hawkinson, *Ace Gallery Los Angeles* (2000).

Byung-Chul Han, en sus consideraciones acerca del tiempo, estima que la crisis temporal de hoy no pasaría por la aceleración, sino por la dispersión temporal. El tiempo carece de un ritmo ordenador, de alguna forma ha perdido su compás, su marcación. Por lo tanto, ya no se trataría de un tiempo que se desplaza erguidamente, sino de uno que se moviliza e inmoviliza entre galopes y tumbos con diversas intensidades. Pues bien, para aquello que aquí nos interesa, deseamos ponderar que esos golpes y tumbos temporales son aquellos que la Moda

parece humanizar al tomar al cuerpo como objeto de diseño. El autor afirma que tal desincronía no es el resultado de una aceleración forzada, sino que la principal responsable es la atomización del tiempo. En este sentido, nos resulta imposible experimentar algún tipo de *duración*, lo cual se manifiesta en corporalidades pasajeras, puras tentativas que no llegan a perdurar. La gente envejece sin hacerse mayor, como hemos mostrado. Sin embargo, según Byung-Chul Han no sería suficiente con lamentar la pérdida de la época de la narración sino que debiéramos apelar a una revitalización de la vida contemplativa, asumiéndola en la capacidad de demorarnos.

Nos parece, entonces, que la Moda propone configuraciones corporales que expiran a destiempo en lugar de morir. Es decir, antes que morir, solo desaparecen o, mejor, se reconfiguran en otro tiempo. Ello imposibilita la capacidad de demorarse, pues lo que no se modifica ni muta, simplemente desaparece. Esta dispersión temporal y perceptiva, consagrada en un ajeteo del fragmento, no puede reducirse a una idea de mera aceleración. Ocurre que el final y la conclusión han sido desplazados, por lo cual habría una imposibilidad de morir o de llegar a algún lado en los términos del imaginario colectivo que la Moda ha comenzado a anclar. La fragmentación del tiempo invalida el fin, reduce la muerte al desaparecer y, de algún modo, reduce la vida. Haber igualado el tránsito vivido en términos de fisonomía, haber deshabilitado la negación de juventud, nos da una imagen de nuestro tiempo que ha abandonado o extraviado su propia tensión narrativa. La Moda, en su abordaje de la configuración humana, ha cedido a una extensión temporal de un presente extasiado que trae tiempos fragmentados, descompasados que se atomizan cada vez más y no permiten una experiencia del tiempo, pues no hay finitud. Así no habría un tiempo a desplegar ni hacia adelante ni hacia atrás, lo cual se manifiesta en el cuerpo-vestido *infinitamente* intervenible.

Si bien la estrategia de afectar el tiempo y hurtar la duración ya la hemos trabajado, la fragmentación y descomposición que abordamos en las presentes páginas exigen una comprensión de ambas estrategias en su mutua relación. Hoy, con la fragmentación del cuerpo emerge, a la vez, la fragmentación del tiempo al punto de sustraerle cualquier dimensión finalista o de duración. Las cosas simplemente desaparecen o, mejor, se transforman perpetuamente.

Ahora bien, pensar y reconocer esta destemporalización nos lleva a pensar la fragmentación no necesariamente como descomposición o desintegración de la unidad sino como otra composición. Es desde tal articulación que acudimos a Deleuze en su análisis del spinozismo cuando se refiere a la concepción de individuo e individuación. Deleuze, adjudica la

constitución del individuo a tres espesores de los cuales y en los cuales se despliega la vida. Estos espesores pautan dimensiones. Nos interesa fundamentalmente la segunda dimensión, la cual transcribimos para captarla con rigurosidad a fin de pensarla a la luz de las prácticas vigentes.

‘¿Cómo las partes extensivas pertenecen a un individuo?’: la pregunta se plantea porque ustedes pueden tomar un cuerpo cualquiera, la mesa por ejemplo y pueden quitarle una parte y poner otra, de igual dimensión, de igual figura. Pueden, por ejemplo, quitarle una pata y ponerle otra. ¿Es la misma mesa? ¿En qué medida sería la misma mesa y en qué medida no lo sería? Si ponen una pata más grande no es la misma. ¿Si pusieran una pata más grande pero de diferente color es la misma? Qué quiere decir esta pregunta. Quiere decir: ¿bajo qué relaciones partes pertenecen a un cuerpo dado?

En esta dimensión el individuo no solo posee una cantidad de partes sino que es necesario que las mismas le pertenezcan en una determinada relación. Si la relación falta entonces no son sus partes. Si la relación subsiste son sus partes aún si ellas cambian. Es completamente simple. La respuesta de Spinoza es que las partes pertenecen a un individuo bajo una cierta relación de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud. Por tanto no serán las partes las que definen un cuerpo sino la relación bajo la cual las partes le pertenecen. A cada cuerpo correspondería una relación. (Deleuze, 2011: 327)

Por supuesto que el análisis de Deleuze despliega cada una de las formulaciones y deriva incluso otras cuestiones, pero nos interesa pensar que Deleuze va a distinguir partes extensivas de partes de la potencia. Una parte de la potencia es una intensidad. Entonces el tercer nivel de Spinoza consiste en afirmar que la esencia del individuo es una intensidad. “La individuación para Spinoza no es ni cualitativa ni cuantitativa —en el sentido de cantidad extensiva. Es intensiva”.

Concebir de un modo spinoziano las composiciones y configuraciones corporales estimuladas y practicadas por la Moda nos permite acercar una noción de individuo. Es decir, un individuo es una parte intensiva, un grado de potencia que como tal se expresa en una relación de movimiento, reposo y lentitud. Un número muy grande de partes extensivas pertenecen al individuo bajo esta relación. Si bien Deleuze se detiene y desarrolla la diferencia entre cuerpos simples y cuerpos compuestos, nos focalizamos en nuestro acotado interés. “En Spinoza los individuos son relaciones no sustancias. Desde entonces no habrá

adición, no habrá suma. Habrá composición de relaciones o descomposición de relaciones” (Deleuze, 2011: 329).

Podemos entonces pensar que los individuos han asumido un tratamiento por parte de la Moda como si fueran sustancias en vez de relaciones, con lo cual han padecido una fuerte desindividuación puesto que esas partes son tomadas como pura suma, adición o resta. Es por ello que la adición (o resta), que hemos rastreado en los programas de televisión referidos a la cirugía estética, posee un lugar privilegiado. Pero una relación no es lo mismo que una suma. Y en este sentido, habiendo recorrido las estrategias de la Moda, comenzamos a aproximarnos al pliegue original de la relación cuerpo/alma, en la que creímos que la Moda no necesitaba ya detenerse y sin embargo podemos hallar la especificidad de la Moda contemporánea. Allí donde se convierte en el espíritu y religión de la corporalidad capitalista. La Moda, entonces, como nuevo dispositivo de consagración espiritual basada en procedimientos de fragmentación aditiva, como *conversión del cuerpo en espíritu*.

Todo lo desconocido y lo enigmático era algo que nos concernía, había llevado mis pensamientos hacia los ángeles, esas criaturas misteriosas que no solo formaban parte de lo divino, sino también de lo humano, y que de esa manera expresaban, más que ninguna otra figura, la dualidad de la naturaleza de lo desconocido. Al mismo tiempo, había algo profundamente insatisfactorio tanto en las pinturas como en los ángeles, ya que unas y otros de un modo muy básico pertenecían al pasado que habíamos dejado atrás, que ya no encajaba en el mundo que habíamos creado, en el que lo grandioso, lo divino, lo solemne, lo sagrado, lo bello y lo auténtico ya no eran magnitudes válidas, sino al contrario, algo dudoso o incluso ridículo. Eso significaba que lo grande de fuera, que hasta la Ilustración era lo divino, traído a nosotros en la revelación, y que en el Romanticismo fue la naturaleza, en el que el concepto de la revelación era lo sublime, ya no tenía ninguna expresión. En el arte, lo que estaba fuera era sinónimo de sociedad, es decir, la acumulación humana dentro de la que el arte operaba por completo. En la historia del arte noruego, la ruptura llegó con Munch, fue en sus cuadros donde el ser humano llegó a ocupar todo el espacio por primera vez. Hasta la Ilustración, el ser humano estaba subordinado a lo divino, y en el Romanticismo el ser humano estaba subordinado al paisaje en el que estaba retratado —las montañas son grandes e impetuosas, el mar es grande e impetuoso, mientras que los seres humanos, sin excepción, son pequeños—, pero en Munch es justo al revés. Es como si lo humano devorase todo, lo convirtiera todo en suyo. Los montañas, el mar, los árboles y los

bosques, todo está coloreado por lo humano. No por las acciones y la vida externa de los seres humanos, sino por los sentimientos y la vida interior. Y cuando el ser humano se hubo hecho cargo de todo, no parece que haya ningún camino de retorno, como tampoco hubo ningún camino de retorno para el cristianismo cuando en los primeros siglos de nuestra era comenzó a expandirse como un incendio forestal por Europa. Los seres humanos en Munch están configurados, su interior adquiere forma exterior, hace temblar el mundo, y lo siguiente que sería abandonado cuando la puerta ya se había abierto fue el mundo como figura; en los pintores posteriores a Munch son los propios colores, las propias formas, no lo que representan, lo que está cargado de emociones. Con ellos nos encontramos en un mundo pictórico en el que la expresión en sí lo es todo, lo que significa, claro está, que en el arte ya no existe ninguna dinámica entre fuera y dentro, solo una separación. En el auge del modernismo la distinción entre el arte y el mundo fue casi absoluta, o, dicho de otra manera, el arte era un mundo propio. Lo que estaba incluido en ese mundo era, naturalmente, una cuestión de criterio, y pronto ese criterio se convertiría en el propio núcleo del arte, que de esa manera podía, por no decir debía, para no morir por sí solo, abrirse a objetos del mundo real, y así surgió la situación actual, en la que el material del arte ya no desempeña ningún papel, en el que todo el peso está en lo que expresa, no en lo que es, sino en lo que piensa, en qué ideas trae, renunciando así al último resto de objetividad, al último resto de algo fuera de lo humano. El arte se ha convertido en una cama sin hacer, en unas fotocopias en una habitación, en una moto en un tejado. Y el arte se ha convertido en el propio público, en la manera en la que reacciona, en lo que los periódicos escriben sobre él; el artista en alguien que juega. Así es. El arte no tiene nada fuera, la ciencia no tiene nada fuera, la religión no tiene nada fuera. Nuestro mundo está cerrado en torno a sí mismo, cerrado en torno a nosotros, y no existe ya ningún camino para salir de él. Los que en esta situación gritan por más espíritu, más espiritualidad, no han entendido nada, porque el problema es que lo espiritual se ha quedado con todo. Todo se ha convertido en espíritu, incluso nuestros cuerpos ya no son cuerpos, sino ideas de cuerpos, algo que se encuentra en el cielo de imágenes e ideas dentro de nosotros y por encima de nosotros, donde se vive una parte cada vez mayor de nuestra vida. Las fronteras con lo que no nos atrae, lo incomprendible, se han anulado. Entendemos todo, y lo entendemos porque hemos convertido todo en nosotros mismos. Típicamente todos los que se han ocupado de lo neutro, lo negativo, lo no humano en el arte en nuestra época, se han dirigido hacia el lenguaje, es allí donde se ha buscado lo incomprendible

y lo desconocido, como si se encontrara en la periferia de la manera humana de expresarse, es decir, en la periferia de lo que entendemos, lo que en realidad es lógico: ¿dónde si no estaría en un mundo que ya no reconoce lo que está fuera de él?<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Fragmento extraído de la novela *La Muerte del Padre*, de Karl Ove Knausgård (2012).

## CAPÍTULO IX. Ejercicios de inmortalidad

En el presente capítulo nos interesa abordar la relación Moda / Tiempo, como variable constitutiva de la Moda en tanto sistema e industria. Sobre ella, consideramos, se articulaba la noción de novedad expresada en las “temporadas” como ciclos. Sin embargo, siguiendo el hilo de nuestra hipótesis, entendemos que el tiempo en la Moda contemporánea ha sido *transgredido*, al punto de ser puesto en entredicho e incluso injuriado en cuanto a su fluidez constitutiva. En relación a tal consideración, nos concentramos aquí en el pasaje de las “temporadas” a cierta atemporalidad.

La Moda, que siempre ha tenido un compromiso proyectivo con el futuro, busca aumentar la percepción de aquello que queda por vivir, del resto de la vida, redefiniendo el pasado no como un lugar de regreso para volver a salir (estéticas retro), tampoco como una experiencia de la memoria (ni extasiada ni introspectiva), sino como *un lugar del pasado en el que nunca estuvo*. Cuando la Moda muta y ya no viste al cuerpo sino que lo produce como cuerpo-vestido, el mismo asume, de esta forma, el requisito de perdurabilidad, de mantener un estado de apariencia determinado, fijo. Un estado de apariencia que hurta y niega la duración en sentido bergsoniano. Es por ello que la mayoría de las prácticas en las que se modifica la apariencia se anclan en la legitimada intención de burlar al tiempo. Un tiempo que además se ficcionaliza, ya que no se trata de un registro que capta cómo era la apariencia de alguien hace unos años, sino que se presenta como un tiempo impropio, sin experiencia, sin sujeto, tan anónimo como general, en el cual las nuevas apariencias no reproducen la vida propia sino la desconocida. La tecnología se disfraza de verdad y de posibilidad. Es por ello, que la nueva estrategia “temporal” de la Moda no busca ver a alguien más joven sino ver a otro indeterminado, nadie, alguno.

La vejez y la niñez se convierten así en etapas que presentan nuevos registros de visibilidad y regulan sociabilidades y prácticas diversas no existentes en otros períodos. Las personas mayores, que antes conocíamos e identificábamos a través de signos culturalmente internalizados e incorporados, aparecen en la contemporaneidad en otro registro perceptivo. Tal vez con cierto reduccionismo, podríamos afirmar que han dejado de existir aquellas pequeñas ancianas, de rodetes blancos, miradas arrugadas, pómulos distendidos y cinturas abandonadas. Del mismo modo, las pequeñas pre-adolescentes también han desplazado el sentido perceptivo de su reconocimiento hacia apariencias vinculadas anteriormente con un

grado de incipiente adultez. Los niños, en su más temprana edad, son atendidos desde el vestir y el estilismo con presagios de un consumo adolescente vinculado al rock y al espectáculo como objetos de culto de sus padres.

En este sentido, nos interesa pensar cómo las transgresiones a la temporalidad habilitadas desde todas aquellas prácticas que nos hemos propuesto denominar *ejercicios de inmortalidad*, podrían mantener relación con las concepciones pos-humanistas y con la alta tecnología. Deseamos comprender cómo la Moda procede gradualmente a instaurar discursos o índices desprovistos de todo encadenamiento argumentativo e inaprehensibles, incluso cognitivamente, como si la Moda habilitara en lo cotidiano sombras y distorsiones de futuras figuras. Es desde tales consideraciones que decidimos singularizar este pasaje como aquel que se despliega desde el cuerpo al espectro, de lo material a la inmaterialidad.

Las imágenes que atenderemos no son las de aquellos individuos que han asistido a un régimen de intervenciones que modifican su apariencia respecto a la condición etaria —a los cuales ya estaríamos habituados—, sino aquellas imágenes que la Moda produce y asimila inquietándonos y donde la temporalidad es tematizada para interpelar o dialogar, paradójicamente, con las prácticas de su tiempo. Cuando la Moda impregna un discurso, sus afirmaciones inmediatamente gestan negaciones polémicas que no tienen una amplificación masiva, sino que solo son atendidas en circuitos en principio reducidos. Como si el trazado espacial de la Moda habilitara pasillos capaces de cruzar y tachar la planta misma.

Es por ello que en estas páginas nos detenemos en fenómenos vinculados a los medios de comunicación masivos así como al arte. Nos interesa indagar en campañas publicitarias en las cuales la temporalidad y lo humano tienen una apropiación singular, así como en obras fotográficas que interceptan el devenir humano en su conocida materialidad y también en las prácticas que afectan a diversas edades propiciadas como tendencias y como percepción de nuevos escenarios de consumo.

Previo a nuestro abordaje, es necesario explicitar que si bien la temporalidad es afectada como parte de las estrategias que la Moda desarrolla, es en esta estrategia que habría ya una *noción de futuro* que la Moda asimila al presente y solo en su perspectiva lo interviene. *La Moda tuvo siempre la capacidad de introducir un desfase temporal, en hacer presente algo que era futuro y desestabilizarlo cuando el presente lograba metabolizarlo. Sin embargo, la propia noción de futuro en nuestro tiempo ha agonizado en los brazos de la absoluta posibilidad de que todo suceda hoy, aquí y ahora.* Si la noción de futuro, como temporalidad que puede hacer real aquello que hoy resulta imposible, es ya absolutamente posible, ello

significa que nuestro presente deshabilitó la idea de posibilidad o factibilidad y articuló futuro con certeza. En una palabra, viviríamos en el futuro, pues hoy él sería nuestro perpetuo presente. La Moda siempre gozó de capacidad comprensiva para articular lo enunciado porque su naturaleza es proyectiva. La incorporación acelerada de tecnología y ciencia a nuestra vida cotidiana ha colaborado en la creencia de que todo es posible, lo cual incrementa el desvanecimiento del futuro como categoría temporal.

Desde la estimulación televisiva de los distintos formatos mencionados (publicidad, noticias, entre otros), la modificación de la apariencia toma inicialmente un interés particular en *la alteración de la temporalidad*. Nuestro registro perceptivo que podía asimilar imágenes a una cifra llamada edad, es revisado para encontrarnos en un universo en el cual las cirugías e intervenciones han desplazado la relación significado/significante preparándonos para nuevas visualidades. Desde formatos que hoy ya serían ingenuos, surgen programas televisivos que enuncian abiertamente sus intenciones tales como los que ya hemos analizado y vale la pena recordar: *10 años menos*, *Extreme make over*, *¿Qué edad tiene tu cuerpo?*, entre muchos otros. Tales programas se desarrollan conjuntamente con la aparición de ciclos por cable que se dedican a explicar de modo accesible los diversos tratamientos estéticos que pueden modificar nuestro semblante en pos de vernos más “frescos”, “luminosos” y “atemporales”. Los telespectadores, de esta forma, pueden convertirse en expertos con conocimiento de tecnologías avanzadas para modificar, por ejemplo, la epidermis y, por si algún consumidor exótico deseara eludir las señales televisivas, surgen publicaciones mensuales dedicadas a estos temas y presencia en medios masivos como periódicos, programas de noticias, de radio, y todo lo que hoy se encuentra disponible en los buscadores de Internet. En este sentido, la década del ‘90 y principios de la década del nuevo siglo enfatizaron la posibilidad de hallar otra apariencia que revisara la dualidad juventud/vejez y tuviera la capacidad de hurtar y transgredir el tiempo, redefiniendo el vínculo histórico que la Moda de antaño proveía entre belleza-juventud-felicidad. Sin embargo, la escalaridad de las propias prácticas que pudieron sostenerse desde la tecnología y desde el ingreso del mundo científico en el consumo masivo de la apariencia, han gestado en estos últimos cinco años la necesidad de interrumpir los procesos de refiguración y desfiguración. El universo global digital que impone la evidencia del presente le ha solicitado a la propia Moda una gestión de la apariencia que pueda atender a otros consumidores que ya necesitan otras prácticas. Además, la Moda no puede sostener un discurso que ya se ha metabolizado socialmente, sin intervenir e injuriarlo o desacreditarlo, porque la Moda no funcionaría sin esta dinámica de la negación de lo

afirmado, dinámica de la constante innovación. De este modo, aparecen propuestas que formulan la vejez como estado de no edad, casi como un “no lugar” en los términos del sociólogo Marc Augé (1996), que suscita una visualidad específica y que se articula directamente con el estado de bienestar que exige la sociabilidad contemporánea.

Consideramos que dicha tendencia ya se ha vuelto paradigmática a través de dos documentales: *Advanced Style*, de Ari Seth Cohen (2014), y *Fabulous fashionistas*, de Sue Bourne (2013). En esta misma línea, podemos ubicar estereotipos humanizados como Linda Rodin, Jean Woods, Jacky O’Shaughnessy, Daphne Selfe, elegantes señoras de edad avanzada que deciden construir y administrar una imagen capaz de revisar los signos adjudicados a su edad hasta el presente. De esta forma, acceden a prácticas de indumentaria y estilismo antes ilegítimas para personas de edad avanzada y logran en las redes constituirse en modelos a admirar. Se trataría, entonces, de otra ejercitación en pos de *perpetuar un presente* que también ha desarticulado su temporalidad conocida como finitud, caducidad. La industria del vestir actual resulta beneficiada con la incorporación de un segmento ya consolidado económica y profesionalmente que no se ha entregado a la ciencia con facilidad y que manifiesta explícitamente su oposición al bisturí. Desde tal orientación, habría una política inclusiva de los excluidos a los cuales la Moda les propone no juventud, que ya es una categoría absolutamente obsoleta, sino *un éxtasis de sociabilidad mediática ligado al espectáculo bajo la condición de la no edad*. La utopía actual no es la juventud, sino la no edad.

La juventud era una categoría para la Moda cuando estaba ligada al agasajo o a la fatalidad del destino que la entregaba por un tiempo determinado, donde la apariencia y ciertos dones ligados al buen vivir y/o a la genética permitían conservarla un período más o menos acotado. La Moda ya sabe que al haber tomado al cuerpo como ser del vestir, al habitar la ciencia y la tecnología en los paradigmas y prácticas de la cotidianidad contemporánea, es necesario replantear las categorías con las cuales va a desarrollar y evolucionar su *modus operandi*, su *política*.



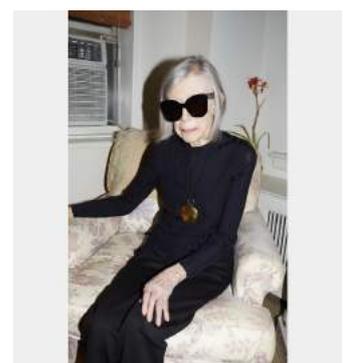
Linda Rodin ( 2016) .



Jean Woods (2015).



Afiches de *Advanced Style*, de Ari Seth Cohen (2014).



Daphne Selfe (2010) y Joan Didion para *Celine* (2015).



nueva “niñez”. Tavi, una bloguera de 13 años de edad, se ha convertido así en un paradigma de la Moda. Es en ese marco donde la inclusión de niños en marcas consagradas, provenientes de sectores con capacidad económica, se vuelve legible. Así como aquello que conocíamos como vejez es incorporado como *no edad*, la niñez es exhibida como otro gesto expansivo de una mirada global y plural que incorpora la diversidad etaria en la propia configuración del cuerpo *á la Moda*. La niñez ha recibido este tipo de tratamientos en programas televisivos como *Princesitas*, *Miss Bimbo*, así como en publicaciones especializadas en teens, seminarios y escuelas de modelos que incorporan clases para niñas desde cinco años, festejos temáticos tales como spa, donde habría un énfasis pedagógico en establecer los requisitos de una legítima feminidad, femeneidad distante de cualquier planteo reivindicador del género.

El caso de Britney Campbell<sup>77</sup>, cuya madre la ha sometido a la aplicación de bótox en forma periódica a sus ocho años, la cuestionada y exitosísima Thylane Léna-Rose Blondeau<sup>78</sup>, quien modela y es exhibida en publicaciones de Moda desde una gestualidad ajena a su edad, encuentran la posibilidad de un tiempo que propone consolidar los nuevos referentes de una anciana industria. En sus últimas campañas, la elegida es Betty Lowe, una niña vinculada a las celebridades, también conocida como @ocean\_bubble en la red en línea “Instagram”. Betty solo tiene 9 años, pero es la hermana de la modelo e it-girl británica Daisy Lowe e hija de Danny Goffey, baterista de la banda *Supergrass*. Todos estos casos constituyen índices de un desplazamiento que el consumo sabe regular y que la Moda pedagógicamente suaviza, podríamos decir que incluso “reconforta”, asumiendo una estética completamente ajena al frenesí 80.

---

estéticas, que en las décadas que van de 1980 a 2010 han provocado similitudes formales en seres que no disponían de gestualidades semejantes.

<sup>77</sup> El caso de la pequeña Britney Campbell, publicado por el diario sensacionalista *The Sun*, de Gran Bretaña, generó en toda Europa una corriente de indignación pues a pesar de que tiene solo 8 años, su mamá la sometía cada tres meses a una terapia de botox. El objetivo de la madre consistía en asegurarle un “futuro”.

<sup>78</sup> Pequeña celebridad femenina hija de personajes vinculados al deporte y el espectáculo. Modela desde los 9 años para importantes firmas y apareció en *Vogue Paris* generando una polémica luego amplificadas. Hoy es considerada por el ámbito de la Moda “la nueva Kate Moss” .



Britney Campbell, fotografías de *The Sun* (2010).





Firma *Cadeux* con Thylane Léna-Rose Blondeau como modelo, *Vogue* (junio, 2011).

Hudson Kroenig para *Chanel* (2016).



Tavi portada y producción para *L'Officiel* (2013).



Jamie Morgan, para *Marc Jacobs* (2015).



Juergen Teller, para *Marc Jacobs* (2011).

Del mismo modo, las blogueras niñas, entre seis y ocho años, encarnan también a través de las redes sociales en línea la personificación del pequeño emprendedor gestor de sus éxitos de sociabilidad capaces de reflejar en su propia apariencia síntomas de un consumo ideal o por lo menos deseable para ciertos circuitos. En esta tensión dispar, que la Moda pareciera intentar acomodar entre consumo de experiencias y consumo de tangibilidades concretas, los

niños tienen capacidad de aconsejarnos liderando cierta dimensión de acceso a lo genuino — como valor propio de la “olvidada infancia”— y de amplificación de marca de la posesión de sus progenitores. Por supuesto que tal fenómeno guarda estrecha relación con los nuevos ídolos adolescentes de las redes sociales.<sup>79</sup>



Coco Pink Princess, perfil de *Instagram* (2016).

En relación a esta transgresión del registro etario de la apariencia y la experiencia, nos encontramos con una campaña que más allá de la controversia generada nos interesa en su ambigüedad, en aquella ambigüedad que vuelve a desplazar la relación de escala entre la indumentaria y el individuo portador de la misma. Se trata de imágenes que nos provocan en esa incertidumbre de habilitar lo inhabilitado, de encontrar una conjunción perturbadora donde nuevamente la infancia pierde su régimen. En esta ocasión la modelo ya es mayor de edad, sin embargo desde el estilismo y desde sus cualidades físicas aparece como menor en una actitud de espera asimilable a la prostitución.

---

<sup>79</sup> La revista *Time* ha publicado recientemente la lista de los 30 adolescentes más influyentes del mundo. Una clasificación que, explica la revista, ha elaborado a partir de ponderar el impacto global en medios y redes sociales y la habilidad de estos jóvenes para generar noticias. En la lista, en la que predominan los estadounidenses, muchos de ellos desconocidos en España y en América Latina, aparecen los influenciadores que se desarrollan en diferentes ámbitos: en la televisión, en el deporte, en la educación, en la empresa o en internet. Entre ellos: Malala, Malia Obama o Kendall y Kylie Jenner, del clan Kardashian. El más influyente es Moziah Bridges, un empresario de 13 años que desde que tenía 9 años, fabrica pajaritas quien comparte consagración con las actrices Maddie Ziegler y Rowan Blanchard.



*Miu Miu*, filial de *Prada* en *Vogue* (2015).

Desde medios más tradicionales, la marca de indumentaria *Miu Miu*, filial de *Prada* para un público más joven y de costo más accesible, ha sido sancionada por la *Advertising Standards Authority* (la autoridad que regula la publicidad en Reino Unido), quien ha prohibido volver a reproducir un anuncio que apareció a doble página en la edición británica de *Vogue* de agosto de 2015, motivado por la denuncia de un lector. La polémica fue provocada por la fotografía de una joven a la que se ve a través de una puerta entornada (marco oscuro negro) y que aparece recostada, inclinada en actitud de espera, en una cama de sábanas blancas y vestida con signos asimilables a una mujer mayor, tales como el calzado y la cartera que se distinguen cromáticamente por contraste. Según el denunciante, la modelo parece una niña vestida de adulta y en actitud sexual, por lo que considera el anuncio ofensivo e irresponsable. La *Advertising Standard Authority* (ASA), que puede actuar de oficio o responder a las denuncias de los ciudadanos, ha aceptado los argumentos del indignado lector aunque la modelo Mia Goth tiene 22 años. Prada respondió que la imagen formaba parte de una campaña para la primavera/verano fotografiada por Steven Meisel, en la que se muestra a diferentes modelos a través una puerta entre abierta que simula la vista de distintas habitaciones ya que el aviso posee distintas páginas con distintas chicas desde el mismo encuadre. Si bien la empresa niega que la modelo se halle en pose sugerente o que haya un tono sexual en su expresión o en el anuncio, la controversia y la tendencia a incluir ficcional o realmente menores en los avisos para adultos constituye un fenómeno vigente. El ASA ha

concluido que el aspecto joven de la modelo, su ropa de talla más grande que ella y el mínimo maquillaje pueden confundir y hacerla parecer menor de 16 años.



MARC JACOBS

Juergen Teller, *Marc Jacobs* para *Vogue* (2012).



Steven Meisel, *Vogue* (2013).



Colin Dodgson, *Vogue* (2015).

Las tres imágenes, seleccionadas entre otras tantas, oscilan entre estado de hipnosis, éxtasis, suspensión, mortalidad, reciente resurrección u otros estados de humanidad ligados a fenómenos extramundanos, pero el tratamiento corporal no responde ya a posturas de control orgánico asociadas a la vitalidad. Desde diversos discursos, las editoriales y campañas de marcas de indumentaria han desarrollado composiciones con estéticas más ficcionales, figurativas o abstractas. En ellas, un *nuevo estado de la temporalidad corporal* aparece

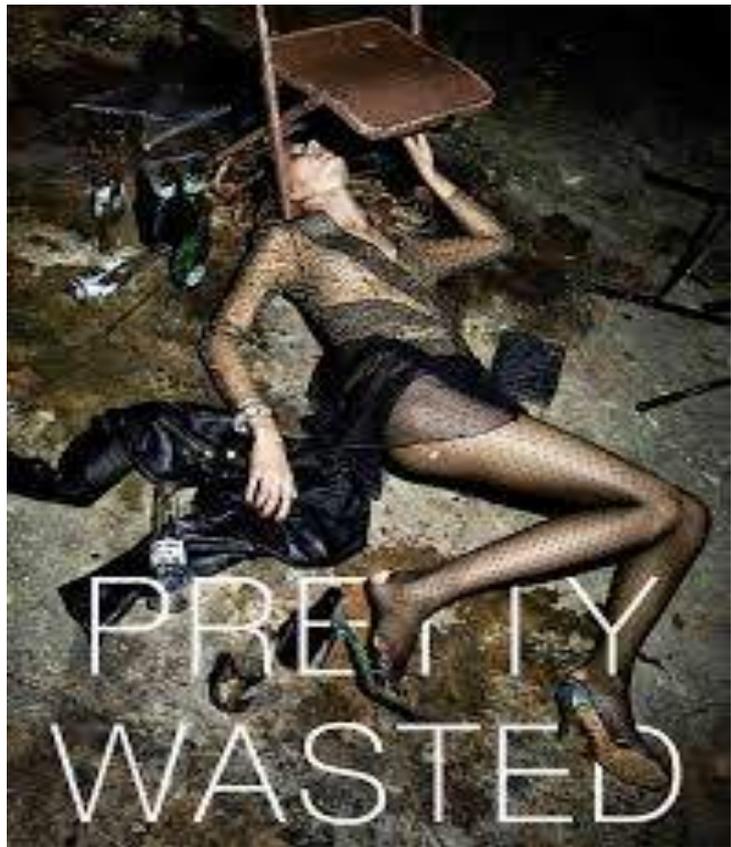
indirectamente, en forma ambigua y más abstracta.

En cambio, en una editorial desarrollada por la revista *Interview*, la muerte aparece tematizada directamente asociada al desgaste humano, a los vicios, a la consecuencia del consumo de alcohol, a las adicciones. Se trata de una escenificación perturbadora y denigrada del género femenino, pero las imágenes, en este editorial, son propuestas no desde la ambigüedad propia de la función poética sino desde un registro absolutamente fáctico. La mujer aparece como cuerpo arrojado, desintegrado, cuerpo residual, en un contraste compositivo entre figura y fondo. Nuevamente el registro de lo forense se hace presente ya sin timidez para encontrar el deshecho. Ahora bien, si el origen de esta propuesta es la denuncia sobre la violencia de género o sobre los excesos en las mujeres, o sobre el lado basura de la Moda misma, la exhibición suscita un lugar que no pareciera crítico sino que funciona como apología.

El maltrato a la mujer en la Moda había tenido antecedentes mediáticos recientes con el polémico video de James Lima<sup>80</sup> donde plantea una analogía entre modelos y prostitutas desde las imágenes de presentación de un desfile de *Louis Vuitton* en 2013. Pero las modulaciones del cadáver y la consolidación de la mujer como víctima y “basura” encuentran en este editorial un tono distinto. Hemos considerado pertinente incluir el editorial en cuestión porque es un signo evidente de la pedagogía visual con que la Moda hace aparecer universos, ideas y relaciones que desde lo enunciable no estarían configurando el decir. Se trata, pues, de invitarnos a pensar qué sucede entre el énfasis o frenesí material en pos de perpetuar un estado de vitalidad en una temporalidad ajena, y la conciencia sobre las posibilidades de existir más allá de la vida humana orgánicamente conocida.

---

<sup>80</sup> El video filmado por James Lima para la publicación británica *Love Magazine* ha generado polémica al mostrar como si fueran prostitutas a mujeres desnudas en las calles de París luciendo objetos de culto de la firma *Louis Vuitton*. Si bien la firma no se ha manifestado al respecto, ha comunicado que no se trata de un video solicitado o encargado por la firma. El malestar se genera no por la condición de exhibición de las mujeres sino por la estilización glamorosa de la prostitución.





Fotografías de Fabien Baron, producción para *Interview* (noviembre 2014).

Desde una ingenuidad aparente, desde una luminosidad retro que restaura las divas, la emblemática firma *Louis Vuitton* propone en su última campaña la convivencia de tres generaciones de modelos y actrices, tres generaciones que no podemos distinguir fisonómicamente dado que la temporalidad ha transgredido su relación con la apariencia. Christy Turlington, Karen Elson y Natalia Vodianova protagonizan la dispersión etaria equivalenciada. En ella, algo que aparentemente no interviene es la ciencia y la tecnología, como habilitadores de ejercicios de inmortalidad, pero lo hacen en cuanto han invalidado la condición de asignar a una edad un aspecto o ciertas características de la apariencia, como si el tiempo hubiera perdido la posibilidad de delatarnos.



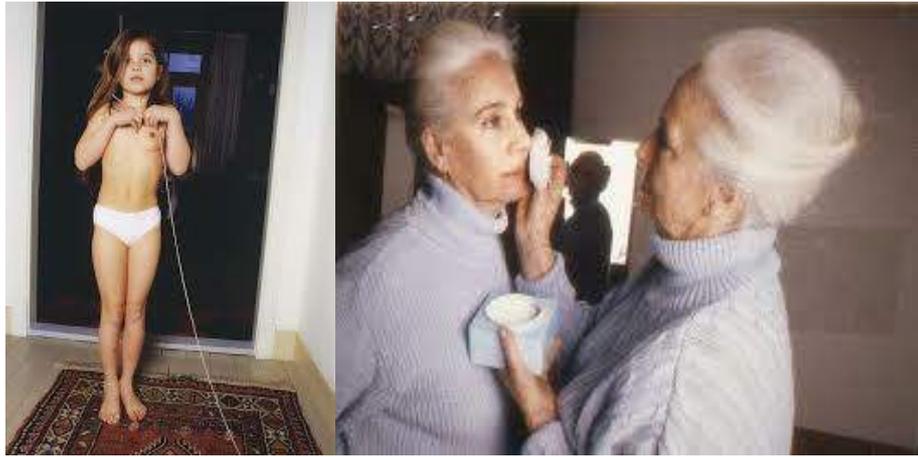
Steven Meisel, *Vogue* (2015).

Desde el arte, podemos presentar la mirada sensible de la temporalidad y el cuerpo a través del trabajo del artista Margi Geerlinks, quien aborda y atraviesa directamente la temporalidad en su condición humana, en su condición de existencia manifiesta en el cuerpo. Crea, así, imágenes que alternan distintas etapas de la vida inquietando al espectador y reflexionando sobre nuestro presente. Lo manual aparece desde tareas asignadas tradicionalmente al universo femenino (costura, bordado) dialogando con la tecnología y la ciencia como hacedoras de una nueva humanidad. El artista holandés no refleja rostros pos-quirúrgicos de apariencia equivalente, sino que interroga sujetos cotidianos suministrándoles un desfase temporal que nos invita a reflexionar sobre las prácticas sociales que nos interpelan acerca del presente y la revisión de lo humano como manufactura, como tejido, como instante de un tiempo que ya ha sido redefinido, cosido o enmendado.

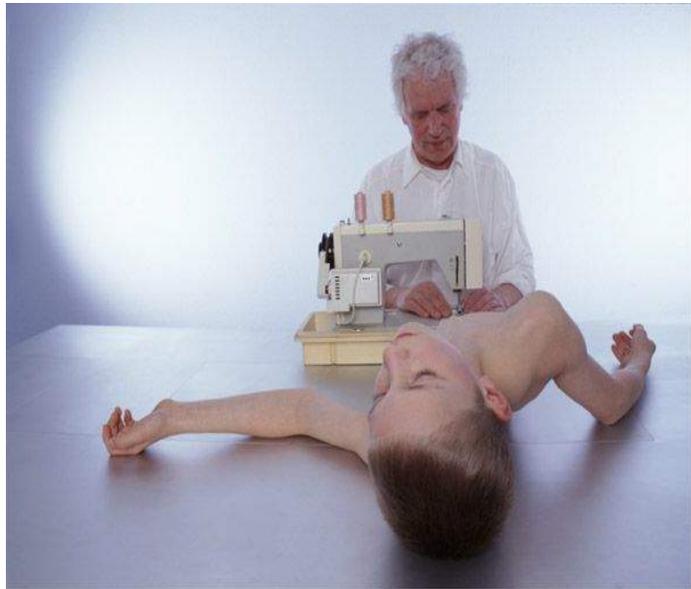


*Crafting Humanity*, Margi Geerlinks (2001).

Sin pretensión interpretativa, podemos afirmar que la imagen nos somete a la negación de nuestro sistema perceptual de expectativas. Sabemos que no existe una relación gestáltica entre las partes y el todo más allá de la aparente armonía. Sabemos que quien porta el niño, quien le dispensa una mirada protectora, quien hunde sus pestañas en aquello que abraza como sostén, quien es capaz de alimentarlo condensa una ambigüedad que no por ello hurta vitalidad. El rostro, el cabello y los senos de la mujer que porta al niño, no refieren a nuestro canon perceptivo de concordancia, y es allí que Geerlinks pareciera soplarnos, producir una inquietud singular capaz de indagar en los vínculos de las nuevas apariencias, capaz de atender la des-sincronía, capaz de investir a lo humano de aquello que el presente ya ha perpetuado. Un nuevo dominio de lo humano aparece en configuraciones, tejidos y bordados voluntarios que exhiben la conciencia de un fenómeno que arrebató la condición de unidad y que filtra las escandalosas discontinuidades en una serena cotidianeidad.



*Young Lady II and Twins*, Margi Geerlinks (2001).



*Repetto*, Margi Geerlinks (2001).

Si bien hemos mencionado prácticas vigentes, indagaciones artísticas y estímulos que la Moda promueve desde sus apariciones mediáticas, tales manifestaciones dialogan con las propuestas editoriales de años anteriores que Jüergen Teller realizó para la firma *Marc Jacobs*. La Moda exige para su asimilación perceptiva la gradualidad.



Marc Jacobs, Jüergen Teller, *Vogue* (2007).

En el universo editorial, la campaña de Jüergen Teller para *Vogue* ha aparecido con imágenes del fotógrafo William Eggleston recostado solo y en otras versiones en compañía de la actriz Charlotte Rampling. La discursividad que se suscita en las distintas imágenes no es la misma, pero sí el tono. Si nos referimos a aquella versión que apareció en *Vogue* 2007, donde el hombre está solo y luego aparece doble página de la actriz Dakota Fanning (la niña), podríamos hacer las siguientes afirmaciones como formulaciones latentes de cierta continuidad. Es placer pero sufre. Es viejo pero joven. Mira pero no ve. Está vestido pero está desnudo. Muestra lo físico pero se ve el alma. Es una celebridad pero es cualquiera. Es familiar pero extraño. Es hoy pero ayer o mañana. Es ropa pero nada. Está solo pero acompañado. Es vida pero muerte.



MARC JACOBS

PHOTOGRAPH BY JÜRGEN TELLER  
STYLING: ANNE MURPHY  
HAIR: ANDREW GIBSON  
MAKEUP: JESSICA WATSON  
DRESS: MARC JACOBS  
SHOES: GIANPAOLO PLOTTI  
© 2007 MARC JACOBS



*Marc Jacobs, Jürgen Teller para Vogue (2007).*

Hay algo que no sabemos. Y es esta dinámica lo que introduce la sospecha permanente respecto del cuerpo, habilitando el registro forense como búsqueda de pistas. Es allí que aparece un registro donde el “pero”, como introducción de un argumento con orientación distinta a la formulación dada, gesta el efecto de extrañeza. El trabajo provocador de Teller suele alternar estados humanos de temporalidades muy diversas, es él quien pone en diálogo a criaturas que no muestran una edad objetiva y podrían estar en la pubertad en contraste con su apariencia adulta de madurez ya transitada. Si bien en las gráficas no aparecen acciones conjuntas, la propuesta de legibilidad en la cual se exhibe un adulto y luego en otra página

continúa uno de estos seres diminutos afectados por la soledad, deja al lector la responsabilidad de la perversión, de contar aquello no contado, de completar la narración. Por supuesto, Teller ha realizado otras campañas o muestras donde aborda directamente la sexualidad como tema e indaga a la misma desde propuestas más o menos eróticas, pero nuestro interés se focaliza en aquellas campañas que la Moda arbitra desde marcas consolidadas y donde los mencionados ejercicios de inmortalidad que el presente ha suscitado en numerosas prácticas sociales que gozan de legitimidad, no serían los evocados por el fotógrafo. Él decide mostrar aquello que la Moda no muestra, asumiendo el rol de espiar e irrumpir en un discurso que tendría su dinámica y su propia sintaxis visual discursiva con otros signos. Signos que no eludimos porque aparecen como respuestas e interrogantes a la Moda misma y que merecen ser pensados desde ella.

En este contexto, la marca Benneton es un antecedente emblemático, una referencia inevitable de todo discurso polémico y provocativo emitido desde una marca de indumentaria. La denuncia desde la Moda tiene su antecedente en las distintas campañas consagradas de la compañía. Sin embargo, aquí pareciera tratarse de otra situación. No es un reclamo social frente al desempleo, a la desigualdad, a la explotación infantil, se trata de otro tono como si alguien dijera algo susurrando, algo que muchos saben pero no se habla.

Las fotografías de las campañas revisadas asumen en Teller, la capacidad de murmurar, no emiten un juicio, muestran. Cierta insensibilidad podría hacer que uno no se detenga y continúe desplazando las páginas del volumen editorial. Habría un cuestionamiento al estilo de vida como producto que ofrecen las marcas de indumentaria. Las imágenes no apelan a una comunicación fáctica sino que provocan al lector que está disponible para ser provocado, suscitan la incertidumbre como estado receptivo general. Además, esta campaña presenta imágenes variadas que, desde nuestra perspectiva, reaniman las reflexiones “cuerpo alma”. Es que todo indica que desde ellas los cuerpos son formas de hablar del alma.

Si bien ya hemos aceptado la construcción social del cuerpo, Norbert Elias (2008) ha afirmado que desde la Edad Media la apariencia de un cuerpo ha sido interpretada en la cultura occidental como una expresión del ser interior de la personalidad total. Esta interpretación social nos obliga a un estado permanente de autocontrol y autopresentación; así nos convertiríamos en actores que utilizamos nuestro cuerpo para lograr efectos deseados, lidiando con deficiencias y correcciones. Podemos, en este sentido, recordar la frase latina *mens sana in corpore sano*. En ella se establece una distinción entre cuerpo y alma, pero ambos parecen tener el mismo valor y estar en armonía. No obstante, sigue sin clarificarse si

la mente sana es la causa del cuerpo sano, si el cuerpo sano es una condición previa para la mente sana o si ambos elementos están estrechamente unidos en algún tipo de acción recíproca. Con independencia de tal situación está claro que un cuerpo que no cumpla los criterios de salud o integridad de su época es un indicador de un estado de la mente o el alma dañado. Esta idea de que una deformación corporal indica un déficit mental o moral, está presente en las culturas europeas desde la presentación de Judas Iscariote en los cuadros medievales. También desde Séneca se introduce la noción de cuerpo como capa del alma. Como señala Elias, Epíceto devalúa la noción de cuerpo aún más, cuando afirma “hay dos elementos mezclados en nuestro nacimiento, el cuerpo que compartimos con los animales y la razón y la mente que compartimos con los dioses”. Platón añade a esta idea que nuestro cuerpo no es únicamente la base biológica, sino también la base animal de la personalidad humana que se contrapone a la existencia mental del hombre. Califica al cuerpo como la tumba del alma, calificación que pareciera conocer las propuestas editoriales actuales que producen cuerpos como pseudo-cadáveres. También es cierto que las interpretaciones cristianas del cuerpo son muy variadas y podrían seguir iluminando aquello que nos plantean las imágenes. Con el ánimo de no dispersarnos de la experiencia perceptiva de las visualidades seleccionadas, arrebatadas a la Moda, avanzamos.

Podemos, entonces, decir que la campaña elegida de Teller para *Vogue* presenta celebridades del ambiente del arte y la Moda en situaciones íntimas, en situaciones que no se exhiben, ligadas a cierto registro forense de aquello encontrado. El protagonista es un ser humano casi indiferenciado y donde la individualidad se desvanece en pos de lo acontecido, pero es William Eggleston.<sup>81</sup> Ciertos excesos, ciertos finales son iguales para todos y la Moda no siempre puede mediar. El “glamour” no garantiza la salvación —aunque te vistas bien puedes morir— o tal vez no. La Moda tiene secretos de una oscuridad inquietante, de aquello de lo no decible, y las imágenes muestran cómo ella todavía conoce el silencio. Es sobre este silencio que Teller decide hablar. Las imágenes son, entonces, una mirada desde el interior, como si alguien tuviera que avisarnos, como si alguien tuviera que advertirnos, como si alguien debiera escindir cierta hipocresía propia de una banalidad instaurada en algunos círculos (el honor del glamour).<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Destacado fotógrafo estadounidense, reconocido por sus consideraciones sobre la *Democratic camera*, vinculado con el ambiente del pop.

<sup>82</sup> Es posible que Teller lograra convertirse en fotógrafo emblemático del universo de la moda por gestar esta identidad visual capaz de proponer una discursividad pseudo-documental donde la pose desaparece como dinámica y hay un arrebatado de momentos que necesariamente deben ser reflexionados en una etapa pre snapchat y donde cierto metalenguaje de la propia fotografía, como la utilización del flash y la dinámica del

Las imágenes son perturbadoras individualmente y aún más en la propuesta. Es la sintaxis, es decir la agrupación de ciertas imágenes en un orden determinado, la que permite al espectador interrogarse luego de haber percibido que la diversidad de las mismas habilitaban una serie de preguntas comunes, preguntas acerca de la condición humana. Estas preguntas no enunciadas desde la oralidad, nos habilitan a recurrir a Bergson quien dejó una mirada acerca de la duración y merece ser atendida en los términos en que deseamos pensar.

Nuestra acción solo se ejerce cómodamente sobre puntos fijos, de manera que nuestra inteligencia busca la fijeza, aún si advierte el momento del tránsito o si parece interesarse por la duración, se limita con ello a comprobar la simultaneidad de dos detenciones virtuales, detención del móvil que considera y detención del móvil cuyo curso es reputado del tiempo: pero en todos los casos nuestra inteligencia quiere tratar con inmovilidades reales o posibles. (Bergson, 65: 2010)

La esencia de la duración es fluir y lo estable adherido a lo estable no forjará jamás nada que dure. Lo real, por lo tanto, no son los estados, simples instantáneas tomadas por nosotros a lo largo del cambio, al contrario, lo real es el flujo la continuidad de transición, el cambio mismo. Este cambio es indivisible y también sustancial. Nuestra inteligencia, según Bergson, reemplaza el cambio por una serie de estados yuxtapuestos, pero esta multiplicidad es artificial y también es artificial la unidad que se reestablece en él. Tal vez Teller, en este sentido, entendió que afectar la duración es más que variar la apariencia. Si la propuesta o invitación bergsoniana de restituir al movimiento su movilidad, al cambio su fluidez, al tiempo su duración estuviera vigente tendríamos otras experiencias, la metafísica se volvería entonces la experiencia misma.

El tiempo habitual en las fotografías de Moda no es más que un espacio ideal en el que se suponen alineados todos los acontecimientos pasados presentes y futuros con un impedimento para ellos de aparecernos en bloque, el desarrollo en duración sería un inacabamiento mismo, la adición de una cantidad negativa. Los filósofos tratan la sucesión como una coexistencia fallida y la duración como una *privación de eternidad*. Es en esta privación de eternidad que las imágenes de Teller ejercen un raptó, un raptó que puede ser pensado en el lugar o los lugares del Arte. Para figurarse cualquier novedad, creación o imprevisibilidad es preciso colocarse en la duración pura y ella no puede estancarse en ningún estado.

---

estudio, son revisadas. Muy probablemente tal discurso resulta hoy ya incorporado, pero es Teller quien atraviesa la bisagra.

Digamos, pues, que en la duración, considerada como una evolución creadora, hay creación perpetua de posibilidad y no solo de realidad. De modo que antes de ser real, es preciso que haya sido posible. En este sentido, y retornando a nuestras imágenes, podemos decir que la tipografía actúa como legitimización de la marca, de un emisor que pareciera querer decir algo, querer mostrarnos algo, de un emisor que vio, que espía sobre la intimidad, de un emisor que tiene acceso a un círculo que podemos conocer pero del cual somos o no parte. Como si se tratara de una negación polémica de la propia noción de “glamour”, de una provocación, de una injuria, del sistema de la Moda.

Si decidimos iluminar las imágenes desde aquellas consideraciones de Bergson en relación a la duración podemos afirmar, entonces, que afectar la duración es más que variar la apariencia. La práctica aquí evocada no opera sobre la duración, sino que nos trae a la mente cierto registro cotidiano sobre cómo estas prácticas han afectado la contemporaneidad, la vida de las ciudades gestando registros visuales inciertos que aún la fotografía de Moda no ha capturado. Cuerpos de unidades distorsionadas, individuos de parcialidades no durables; cuellos de cincuenta años vividos con párpados perplejos de juventudes sin siesta, de manos preocupadas, sonrisas de otros y glúteos tal vez fornidos. Ello trastoca los estados temporales del cuerpo, no así la duración en sentido bergsoniano.

Ahora bien, los estados del cuerpo trastocados ocupan el lugar antaño concedido al alma. Es decir, de aquello que se coloca más allá de la vida y/o muerte del cuerpo biológico y sus funciones anatómicas más comunes. El cuerpo ocupa el lugar de la vida, de la vida y de la muerte, de todo. La experiencia del cuerpo como singularidad parece menoscabarse, pues ahora *todo es cuerpo*.

¿Cómo se distinguen mi cuerpo y mi alma? —se pregunta Deleuze en su análisis sobre Spinoza— Se distinguen por el atributo que implica. El cuerpo es el modo de extensión del alma, es el modo del pensamiento. Esa es la distinción del alma y del cuerpo, se distinguen por el atributo que implican. Son dos modos, dos maneras de ser de atributos diferentes pero los atributos son estrictamente iguales de modo que en el momento que digo que tengo un alma y tengo un cuerpo, que se distinguen por los atributos a los cuales remiten digo también que soy uno. (Deleuze, 2011: 47-48)

Si bien la producción analizada no ancla desde las imágenes el vínculo transformación de la apariencia-espiritualidad, la dinámica social publicitaria sí lo hace y resulta llamativo encontrar los lazos de la fluida relación. Lazos que nos permiten pensar que los llamados ejercicios de inmortalidad no refieren a un frenesí de “puro cuerpo, solo cuerpo”, sino que

pareciera se ha desplazado el lugar del alma o aún estamos preguntándonos por el alma y su espacialidad. Sin embargo, en el *corpus* abordado, es perceptible que ni siquiera la diferencia de atributos entre alma y cuerpo que vislumbraba Spinoza es posible. Es como si en la Moda el cuerpo quisiera poseer el atributo del alma, *espiritualizarse, volverse velo*.

Así como la Moda ha tenido su etapa de democratización, en el sentido de pasar de la Moda centenaria a la etapa del *prêt à porter*, donde el vestir llega a otras clases sociales y adquiere su metodología de temporadas, las intervenciones corporales adquieren valor de objeto de lujo que otros segmentos sin disponibilidad económica van a emular. Luego, la dinámica del vestir es reproducida desde la ciencia y la medicina. Y allí se produce el gran cambio, pues la modificación corporal es entendida como inversión económica y no como gasto, incluso se trata de una inversión que demanda etapas posteriores, inversión en términos de garantizar una eficiente gestión de la sociabilidad.

Las propuestas fotográficas espiadas reflexionan sobre el tiempo, el tiempo intervenido y el tiempo perdido, el tiempo que halla su estadía en el cuerpo humano, un tiempo que encuentra ciertos latidos de muerte. La Moda habilita desde la fotografía un murmullo irresistible desde la oralidad, un murmullo que amplifica en voz baja reflexiones sobre el sujeto, la configuración corporal contemporánea, la condición humana, la vida y la muerte. Encuentra en ese costado en el que nadie dice nada importante, en ese costado de la enjuiciada frivolidad y banalidad un hueco, un hueco que forma nuestro registro perceptivo de cotidianeidad, un hueco que ahuyenta nuestra capacidad de asombro. En ese hueco presenta un tiempo que, anclado en el cuerpo, parece trascender la dinámica de vida-muerte, es decir, la dinámica de la finitud. Se presenta, entonces, como una serie de ejercicios *corporales* de inmortalidad.

Así como cada época consagró su sistema de representación, resulta evidente que la Moda ha dado fin a una representación en la cual la apariencia adoptaba hegemónicamente un registro visual, que manifestaba o escondía los avatares de la temporalidad, registro que identificaba y diferenciaba juventud de vejez. Es desde tal planteo que comprendemos a los ejercicios de inmortalidad como un entrenamiento social mediante el cual los individuos se proponen tomar una apariencia ajena a su condición etaria, apariencia que decide abolir todos los pliegues y arrugas de la historicidad propia llegando a borrar incluso la misma noción de “edad” o “estado temporal”.

Según Hito Steyerl, “el tiempo está fuera de quicio y ya no sabemos si somos objetos o sujetos mientras descendemos en espiral en una imperceptible caída libre.” (Steyerel, 2014:

29). Las recientes tecnologías de animación 3D incorporan múltiples perspectivas deliberadamente manipuladas para crear una ingeniería multifocal y no lineal, entendiendo que el lugar hacia el que descendemos no tiene estabilidad ni fundamentos, sino una formación en constante cambio. La pérdida de un horizonte fijo trae la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad, los conceptos de objeto y sujeto, así como de tiempo y espacio. La Moda ha desorientado nuestra apariencia, ha concebido a la materialidad de la existencia, al modo de aparecer, como representación.

El tiempo es tematizado en el cuerpo desde la Moda, la cual elige al emplazamiento físico como objeto privilegiado, consagrando su propia labor y acción en prácticas inescindibles de su vínculo con la tecnología y la ciencia. Sin embargo, ya no podemos pensar a las nuevas apariencias vinculadas al artefacto, a la máquina o a los eficientes robots, como hace algunas décadas. Nuestra temporalidad nos permite pensar nuestra existencia desde un registro visual tendiente a la superación de lo virtual, un registro que llega a la espectralidad. Es allí donde la Moda deviene, y demanda, un ejercicio de inmortalidad.

## CAPÍTULO X. Imposibilidades estratégicas

Habiendo recorrido las estrategias que la Moda arbitra tomando al cuerpo como objeto de diseño, hemos llegado a involucrarnos directamente con las nociones de ciencia y tecnología, dado que este cambio de objeto ha sido posible en un contexto temporal específico en el cual la Vida encontró nuevas formas.

La Ciencia ha dotado a la Moda de un discurso de certezas aparentes que poseen valor de Verdad. La verdad se presenta como estado factible de ser alcanzado. Factibilidad que resignifica el deseo en términos de pulsión inalcanzable. Podríamos, entonces, decir que la Moda ha comprendido ciertas paradojas planteadas por Nietzsche en relación a la noción de Verdad.<sup>83</sup> Estas paradojas podrían enunciarse sucintamente del siguiente modo: 1) la verdad no es verdadera si es un conocimiento porque todo conocimiento es ilusión; 2) la verdad no es verdadera en la medida que es un no conocimiento, porque superpone al conocimiento un sistema de error o lo sustituye por éste; 3) la verdad no es verdadera cuando pretende ser un conocimiento, es mentira.

En sus lecciones sobre *La voluntad del saber*, Foucault (2012) comentaba en relación a estas paradojas que la verdad no puede ser predicado de sí misma y que toda verdad se despliega en lo verdadero. Nietzsche transforma la afirmación escéptica de “la verdad no existe” en una serie de paradojas que derivan de la proposición *la verdad no es verdadera*, paradojas que colaboran en nuestra comprensión de la relación moda-verdad-apariencia.

Recuperamos, entonces, ciertos requisitos que se desprenden de tal afirmación: comprender la distribución de las categorías de “la verdad no verdadera”; analizar cómo la ilusión, es decir, la verdad en cuanto conocimiento habilita el error y la mentira como constitutiva de esa ilusión de conocimiento; la mentira, en cuanto no conocimiento, pretende disipar la ilusión que todo conocimiento es, y por ello es constitutiva del conocimiento mismo. En consecuencia, para Foucault, la tarea nietzscheana sobre cómo pensar la historia de la verdad sin apoyarse en la verdad, supone entonces sostenerse en un elemento en que la verdad no existe. Esto es, *en la apariencia*. Sin embargo, ella, sin ser la verdad, es lo que permite que salga a luz en cuanto “verdad no verdadera”, falsedad y mentira de la apariencia

La apariencia, por lo tanto, es el elemento de lo no verdadero en que la verdad sale a la luz y

---

<sup>83</sup> Paradojas que recupera Foucault en su libro *Lecciones sobre la voluntad de saber* (2012).

al salir la luz redistribuye la apariencia en las categorías de la ilusión, el error y la mentira. Es entre estas tres categorías que la Moda fluctúa mientras metaboliza, amplifica y condensa contenidos que de otros modos no serían asimilables. *La apariencia es lo indefinido de lo verdadero*. La ilusión, el error y la mentira son las diferencias introducidas por la verdad en el juego de la apariencia y esas apariencias no son efectos de la verdad, sino que son la verdad misma en cuanto no verdadera. Pareciera que la Moda frecuenta con más énfasis la categoría de la ilusión, sin embargo, su diálogo con la ciencia y la tecnología, que hemos rastreado en el desarrollo de estas páginas, comenzaron a hacerla fluctuar con mayor intensidad entre el error y la mentira como deslices de la apariencia.

Recordemos que en Nietzsche el conocimiento es un efecto ilusorio de la afirmación fraudulenta de verdad. La Moda adopta, por lo tanto, una posición que se ubica en una zona de umbral entre verdad y conocimiento. Y es en esta zona de umbral que lo banal se convierte en certeza, dando lugar a una pedagogía moral que ancla las nuevas prácticas del consumo en un estado de resignificación de la religiosidad. Se trata, pues, de comprender que la Moda en su gestión de la apariencia que trasciende la corporalidad, define nuevas prácticas bajo un régimen de visibilidad no ajeno a sedimentos espirituales (o mejor dicho: religiosos en un sentido más disciplinario). La Ciencia encuentra en la Moda el registro discursivo, el tono para amplificar nociones y paradigmas que necesitan la mediación de la apariencia y ese frenesí reproductivo que genera y posibilita la Moda como réplica de conductas que no exigen una explicitación inmediata ni un desarrollo o puesta argumentativa. La Moda actúa como túnel invisible en ese umbral. Por supuesto, y aunque resulte ingenuo a la altura de estas páginas, debemos recordar que la propia **Moda** ha redefinido su noción y cuando nos referimos a ella debemos pensar, como lo esbozáramos en el inicio, en un sistema de gestión de la sociabilidad contemporánea que se manifiesta a través de prácticas, comportamientos y que, como hemos abordado, adquieren la dinámica de la renovación constante bajo un sistema de amplificación, conocido previamente por el universo del vestir. La Moda contemporánea cuyo objeto es la Apariencia, como modo visible de existencia, noción que trasciende la propia e individual corporalidad, para poder apropiarse de diversas circulaciones del consumo, recupera el discurso de la ciencia y la tecnología produciendo así un régimen de nueva credibilidad.

Ahora bien, ¿por qué pensamos que la Moda recupera la noción de Verdad y la presenta como su producto? Porque desde ella establece un circuito de legitimidades e ilegitimidades respecto de un estado de visibilidad, respecto de un estado de vitalidad, respecto de un estado

de existencia social. Se han ya formulado nuevas verdades escondidas en prácticas vigentes, a las que nadie suele plantearles interrogantes porque la Moda, volvemos a insistir, tiene un permanente estado de excepción del juicio racional. En otras palabras, tiene la capacidad de suspender formulaciones que bajo distintas prácticas no van a suscitar interrogaciones, simplemente su propio sistema de circulación las negará una vez que las mismas pudieran detener su vaivén y presentarse cristalizadas ya metabolizadas. Aquí aparece el estado de permanente circulación y falsificación que es propio de la Moda contemporánea. Las prácticas y supuestos con los que se mueve y disemina, que hemos rastreado a lo largo de estas páginas, pueden ser señalados en las siguientes afirmaciones:

- 1) El cuerpo es obsoleto.
- 2) El cuerpo no manifiesta la edad biológica.
- 3) Es posible disponer del cuerpo que se desee.
- 4) La apariencia corporal no es fija sino modificable.
- 5) Se debe trabajar responsablemente sobre la apariencia.
- 6) La apariencia es un estado directamente relacionado con la salud en términos de vitalidad.
- 7) Se debe disponer de una apariencia consensuada.
- 8) La apariencia posee una solidaridad contextual con comportamientos y consumos.

Todas las prácticas abordadas necesitaron una batería de dispositivos administrados gradualmente. Ocurre que el sistema de la Moda, que toma y adopta para el cuerpo la dinámica del vestir, reacciona desde su naturaleza de renovación constante metabolizando todos los cambios. Con lo cual, aquellos cambios anteriores comienzan a desacreditarse de inmediato siendo juzgados con dispositivos verdaderamente morales. Surgen así:

- 1) Abuso de prácticas de intervención de la apariencia.
- 2) Homogenización de las apariencias.
- 3) Concientización de riesgos en términos de salud.

La Moda contempla en su dinámica la “calumnia”, el rechazo, por el cual sentencia como perimido aquello que propició y el sujeto de la Moda participa de modo activo de esta

permanente insatisfacción del cambio estimulada por el consumo. Es por ello que resulta habitual ver en medios editoriales o en la misma televisión comentarios acerca de los excesos de intervenciones quirúrgicas en jovencitas que han abusado de estas prácticas, mientras panelistas y expertos rasgan sus vestiduras adquiriendo una dimensión moral que restituye la antinomia naturaleza/artificio y convoca una nueva y necesaria espiritualidad. Ciertamente quienes se asombran ante los excesos han sido parte del estímulo mediático social de tales prácticas. El Doctor Rey, a quien ya hemos mencionado, ha pasado de ser el principal estimulador de las intervenciones estéticas a un pacífico individuo que nos acerca prácticas no invasivas ligadas al bienestar.

Precisamente, ocurre que al haber tomado la materialidad humana como superficie y órgano de intervención no resultaría tan sencillo reorientar la dirección para producir un descrédito e innovación concomitante. *El material ha impuesto un límite que solo se superaría con la inmortalidad.* Desde tal formulación y de acuerdo a lo ya abordado comprendemos que la noción de inmortalidad no resulta ajena al sistema de la Moda sino que es el núcleo de su formulación proyectiva latente. Además, todas las prácticas ya acontecidas gestaron una serie de inhabilitaciones que inciden directamente en la construcción de subjetividades que la Moda contemporánea propone. Dichas inhabilitaciones, que si bien pueden derivarse en otras más específicas, son las que concentran el núcleo que deseamos ponderar, son, propiamente hablando, estrategias a partir de las cuales la Moda contemporánea se manifiesta y disemina. Ellas son:

- 1) La imposible desnudez.
- 2) La imposible invisibilidad social.
- 3) La imposible a-estetización.
- 4) El imposible envejecimiento.
- 5) La imposible indefinición anímica (la exigencia de disponer de un estado anímico placentero).
- 6) La imposible no elección.

Cabe señalar que estas inhabilitaciones, o mejor, imposibilidades son estratégicas puesto que conllevan un imperativo y una impotencia, que si bien hemos mencionado a través de los pasajes suscitados por las estrategias, nos interesa reanudar brevemente para pensar sus cristalizaciones en determinadas prácticas sociales difundidas por la Moda .

## **Imposible desnudez**

Si bien ya hemos abordado la imposible desnudez, como una de las consecuencias que las estrategias de la moda han arbitrado en nuestra contemporaneidad, nos resulta relevante mencionar cómo las prácticas sociales han incluso redefinido sus productos llevando nuestro diagnóstico a un estado ya consolidado.

En este sentido, la situación actual de la revista *Playboy* constituye para nosotros un signo que condensa la convergencia de nuevos paradigmas. El pionero de la revolución sexual mediática, Hugh Hefner, manifestó que no se había convertido en un conservador, a pesar de sus 89 años sino que la revista *Playboy* (que lanzó su primera edición en 1953 con una inmortal Marilyn Monroe), decidió dejar de publicar imágenes de mujeres totalmente desnudas a partir de marzo de 2016. Su editor explicó a distintos medios que no se trata de una postura moral sino que es más bien una decisión económica. Es que el fácil acceso de pornografía en internet ha hecho que esas imágenes eróticas estén “trasnochadas”, como dijo en su momento el director ejecutivo de la publicación, Scott Flanders. *Playboy* renunció, entonces, a una de sus señas de identidad: las mujeres sin vestimenta. La mítica revista dejó de publicar fotografías de desnudos porque consideró que es una idea obsoleta en la era en la que cualquiera puede encontrar imágenes similares a un golpe de click en internet. La iniciativa forma parte de la estrategia de renovación, adaptación a las redes sociales y rediseño de la publicación.

Pareciera tratarse de una situación similar a la que ocurre cuando Christo<sup>84</sup> y su esposa Charlotte cubren y visten edificios o monumentos ya conocidos. Al hacerlo, adquieren otra morfología, otra visibilidad generando fenómenos de alta pregnancia. Ocurre que el vestir un edificio, un paisaje o un monumento es una acción no propia del objeto al cual se cubre y por ello el efecto de extrañeza resulta innovador. En el caso de *Playboy* estaríamos ante una articulación ya consolidada que si actúa como innovación es simplemente por la consolidación de un registro perceptivo previo que ya ha sucumbido incluso en credibilidad. *La desnudez no es creíble.*

---

<sup>84</sup> Christo, artista nacido en Bulgaria en 1935, que trabaja con Jean Claude, nacida en Estados Unidos el mismo año, constituyen un matrimonio de artistas dedicados a las intervenciones e instalaciones espaciales de gran escala. Entre sus obras más destacadas se encuentran el edificio de Reichstag de Alemania, que fue forrado por un sistema que los caracteriza en el año 1985, el mismo año en el que cubrieron también el puente de París. Ver: [www.christojeanclaude.net](http://www.christojeanclaude.net)



Foto portada *Playboy*, anticipada en la red (marzo, 2016).

La modelo de tapa elegida en la primera nueva edición fue Sarah Mc Daniel, quien es conocida en las redes por su heterocromía ocular, una singularidad aparentemente necesaria en tanto derroche de homogeneidad, un dato del destino biológico que decidió permanecer. Habría además en la imagen una puesta de espontaneidad asimilable completamente al snapchat, lo cual redefine el índice etario al que apela la publicación y nos predispone a otra recepción estética. Resulta también interesante, y nos atreveríamos a decir simpático, saber que la edición se compromete a no utilizar photoshop o sistemas de retoque digital, como si nuestra visualización de la realidad no pudiera ser falseada, necesitamos ver algo que sepamos existe en tales condiciones, tomar recaudos ante un fraude perceptivo de belleza ya consumada e improfanable. De todos modos, ocurre que en muchas ocasiones podemos no disponer del corrector digital porque ya ha acontecido el corrector quirúrgico, en el cual la materialidad sí ha sido atravesada.

### **La imposible vida a-estética**

El juego constitutivo de lo bello ha desaparecido dando lugar a una coerción estética amplificada, que actúa bajo la dinámica del agrado. Si la política de lo bello es una política de la libertad, cualquier servidumbre al sistema impone el descrédito, una inhabilitación de la belleza.

Scarry (1999) comenta que en presencia de la experiencia de lo bello el sujeto se retira, se desinterioriza, dejando lugar lo otro. La experiencia estética, en presencia de lo bello, por cuanto se abre a la otredad, se prolonga hasta lo ético. *La retirada del sí mismo es fundamental para anclar la noción de justicia.*

La noción de belleza parece hoy desprenderse completa y voluntariamente del juicio ético y moral consolidando la inmanencia del consumo. En otras palabras, parece no haber espacio para una experiencia de lo Otro en el goce estético, sino de lo mismo reduplicado al infinito. Y en ello se imposibilita la ética, en la inmanencia del consumo de lo mismo. La Moda es uno de los sistemas privilegiados para arbitrar dicha inmanencia y para operar desde un sujeto que no concebiría ninguna otredad, un sujeto inválido éticamente.

Sabemos que, este período denominado por Lipovetsky y Serroy (2015) “período transestético”, se presenta como una fase de la estetización del mundo modelada por lógicas de comercialización e individuación extremas.

Con el triunfo del capitalismo estético, los fenómenos artísticos no reflejan pequeños mundos periféricos y marginales integrados por los universos de producción, comunicación y comercialización de los bienes materiales sino que son grandes mercados organizados por gigantes internacionales. (2015: 20)

Los mencionados autores consideran que ha finalizado el mundo de las grandes oposiciones entre arte e industria, cultura y comercio, creación y entretenimiento, y que ello provocará mayor creatividad en todas las esferas involucradas. Nosotros, a su vez, consideramos que esta transestética revisará los sistemas de antinomias otorgando una dinámica del agrado por la cual la oposición no es una figura probable sino que se trata de zonas de umbral entre las nociones que antes imponían contradicción, pero el objetivo de ello será una aceptación estética del comercio y el mercado. Es decir, si se trata de un sistema de amplificación que borró los límites disciplinares o sectoriales para atender un hiperconsumo en todas sus variables, ello no implica que diseño, arte y *star system* puedan garantizar un aumento de creatividad. Se trata de un proceso que desborda las propias esferas de producción que se extiende como fenómeno democrático, en el sentido de llegar a todos los estratos, y a los más variados aspectos de la vida homologando constantes elecciones. Habría una conducta perpetua de selección acelerada o, podríamos pensar, convulsionada. Es allí donde aparece la imposibilidad, la impotencia frente a la no elección. *Puedo elegir una u otra cosa pero no puedo no elegir.*

El ideal estético propuesto desde la Moda no es una determinada configuración de la apariencia sino que es el de una vida colmada de placeres y felicidad. Es decir, el ideal estético es el de un modo de vida o el del modo de vida. Para esa vida aparecen síntomas de los cuales debemos disponer; se trata pues de una intensificación de los sistemas de individuación en pos de una homogenización donde el Eros ya se ha desvanecido. La Moda

ha tomado, entonces, al cuerpo como objeto de diseño pero lo ha hecho entendiendo al mismo como el principio de la existencia. Así, la Moda contemporánea ha tomado a la Vida como objeto de estudio e intervención. Es por ello que resulta insensato acotar la noción de Moda a la industria del vestir.

La sociedad hiperestética aparenta desarticular la estructura de clases, sin embargo promueve una revisión que desde la Moda y desde el sistema del vestir se creía medianamente superada. Es que la estetización del mundo ha dado lugar a que la dinámica de la Moda opere sobre la atribución distintiva y en ella el capital funcione nuevamente como determinante y anhelo ya amplificado. De esta forma, la industria del lujo ha encontrado nuevamente la construcción de un aspiracional estimulado constantemente y una redefinición específica de mercado.

La imposible ajenidad a deseos de transformación ha llevado a las ciudades a disponer de centros de estética que realizan intervenciones o modificaciones de la apariencia en condiciones no siempre pertinentes ni asimilables a aspiraciones de buena salud. Ha llevado también a concebir a la gastronomía como un placer de pertenencia, como una dimensión cognitiva ineludible del buen vivir e inescindible de la captación perceptiva en términos de imagen, ha llevado a la industria del turismo a construir un sujeto que es según sus viajes, donde no viajar es ya una condición de ilegitimidad. Podríamos continuar con facilidad enunciando todos aquellos consumos que la Moda nos propone como determinantes de una existencia contemporánea que solo puede, por su dinámica de novedad constante, producir insatisfacciones.

El sujeto de rendimiento que se pretende libre es en realidad un sirviente que se explota a sí mismo y que es incapaz de establecer con los otros vínculos ajenos a una finalidad. Por supuesto que no se trata de regímenes discursivos propios de la sociedad disciplinaria o de sistemas de coerción, sino que tal amplificación toma la palabra en términos de agrado y de permanente positividad. Es así que la aprobación del “like” ubica al sujeto en una permanente conformidad, en un estado de empatía perpetuo.

Byung- Chul Han (2016) afirma que quien fracasa en la sociedad neoliberal del rendimiento, se hace a sí mismo responsable y se avergüenza, en lugar de poner en duda a la sociedad o al sistema o por lo menos ejercer pequeñas resistencias. En el régimen de la autoexplotación, uno dirige la agresión a sí mismo; esta autoagresividad no convierte al explotado en revolucionario sino en “depresivo” (2016: 18). La depresión es para nosotros un estado de incierta agonía, de abdicación ante las solicitudes de categorías a adscribir. Entonces, ya no trabajamos para nuestras propias necesidades sino para el capital, el cual gesta sus propias

necesidades que nosotros percibiremos como propias. En él aparece una nueva forma de subjetivación, en la que nuestra apariencia será una de las manifestaciones de nuestro capital. Nuevamente somos arrojados a la inmanencia de la vida, donde la vida se relaciona consigo misma en lugar de someterse a un fin extrínseco. La política moderna se caracteriza por la emancipación del orden trascendente; el neoliberalismo ha convertido al ciudadano en consumidor agradecido e informado en términos de “buen vivir”, fundando una democracia de espectadores, incluso espectadores de ellos mismos.

La Moda, en este sentido, ya no parece solo determinar los objetos de devoción sino establecer las devociones como sistema de vigilancia de sensibilidades previsibles y expectantes. Muchos autores se han referido al tema de la transparencia como fenómeno formal que puede brindarnos una imagen de la sociedad actual, sin embargo la transparencia permite visualizar aquello que el exterior separaba, esto es, el interior. *Nosotros creemos que desde esta concepción no se trataría de transparencia ya que el umbral ha desaparecido como tal, no habría un límite que separa lo interno y lo externo, sino una reversibilidad donde ambos confunden sus vestidos.*

La Moda promueve una configuración identitaria que no solo valoriza los datos biológicos y antropométricos, sino que nos define en nuestros “likes”, porque definir qué nos gusta es saber quiénes somos, es otorgarnos existencia aunque sepamos más o menos intuitivamente que nuestra composición material presente goza ya de cierta obsolescencia. Existimos en aquello a lo cual le brindamos conformidad estética, sin la que no estaríamos capacitados a configurar identidad. Existimos más allá de nuestra corporalidad, en nuestra apariencia que hoy ya puede definirse más allá de los términos biológicos, en certezas de las cuales además somos responsables y muchas veces culpables.

Aparece entonces aquello que Agamben definiera como “identidad sin persona” (2011). En la medida que nuestra identidad esté determinada por hechos biológicos involuntarios, como también por las decisiones estéticas cotidianas, que el filósofo parece olvidar o no aborda en ese breve texto, se vuelve inasimilable la construcción de una ética personal. Sin embargo, nos interesa enfatizar que nuestras decisiones estéticas no exigen argumentación ni compromiso, pues la Moda se encarga de legitimarlas y permitir su expansión. En este sentido, la estética como experiencia singular se ve imposibilitada.

### **El imposible envejecimiento**

Ya hemos abordado cómo esta condición de imposibilidad frente al paso del tiempo suscitó gradualmente y, acompañada de la llegada de nuevos paradigmas científicos, una apelación a la inmortalidad. La juventud ha dejado de ser una categoría aspiracional, pues las aspiraciones se han redefinido en términos de eternidad, perpetuidad, conservación. Esto ha sido posible gracias a la permeabilidad de la Moda.

### **La imposibilidad de engordar**

La gordura quedó estigmatizada pues evidenciaría la irresponsabilidad de una vida no saludable. Mencionar las impotencias surgidas de la alteración de la alimentación resulta un dato demasiado desarrollado por la Moda y por estudios específicos dedicados a trastornos alimentarios, en décadas anteriores y que no pareciera estar en su auge frente a impotencias surgidas de inhabilitaciones más jóvenes.<sup>85</sup> La amplitud de criterios, la propensión a la diversidad, como paradigmas de época enunciados desde los dispositivos más diversos, no logra encontrar en las prácticas sociales absolutamente ningún anclaje genuino. La obesidad constituye un signo de exclusión e ilegitimidad que reside ya en el ámbito del inicio escolar, afectando a seres que anteriormente la Moda parecía no incluir.

Ahora bien, en este fluir del propio sistema de la Moda, en esta conciencia abarcativa que la Moda tiene respecto del vivir responsable, en esta construcción de una moral a través de procesos que alternan la figura de la calumnia y la injuria, podemos atender el surgimiento de nuevas *Barbies* con nuevas definiciones corporales.

La empresa Mattel, responsable del producto, ha comunicado respecto de la reconfiguración del cuerpo de las muñecas: “En lo que supone la mayor innovación en sus 57 años de historia, la muñeca *Barbie*, la más vendida del mundo, cambia de talla, color de piel, de pelo y de altura. A la icónica figura de mujer rubia con cintura de avispa se le suman, a partir de ahora, tres nuevas siluetas: Alta, pequeña y, con curvas”. Así, las redes sociales y publicaciones editoriales anuncian las bondades de los nuevos productos. Además de tener una Barbie con más caderas o más baja de lo que era hasta ahora, la muñeca está disponible con siete tonos de piel, 22 colores de ojos, 24 peinados y más prendas y accesorios de moda, entre ellos, zapatos planos sin taco.

---

<sup>85</sup> Mencionar que tales problemáticas no estarían en su “auge” no pretende restarles importancia sino jerarquizar nuevos malestares que testimonian el avance gradual de la inconformidad corporal frente a las demandas sociales que la Moda expande.

*Barbie* ha generado controversia desde su nacimiento, el cuerpo de Barbie está inspirado en una muñeca alemana llamada Lilli, un regalo brindado en las celebraciones de solteros. Cuando Ruth Handler y su esposo Mattel presentaron *Barbie* en 1959 en la Feria del Juguete de Nueva York, sus competidores masculinos se rieron, insistiendo que nadie querría jugar con una muñeca con senos. Desde el inicio su configuración corporal fue determinante de su identidad. Mattel argumenta que la crítica estaba fuera de lugar, que *Barbie* era una mujer de negocios en 1963, un astronauta en 1965 y un cirujano en 1973, cuando el 9% de todos los médicos eran mujeres. “Nuestra marca representa poder de la mujer”, decían desde la empresa. Mattel también ha afirmado durante mucho tiempo que Barbie no tiene influencia de la imagen corporal de las niñas, señalando modelos para emular de enfática delgadez e incluso que no tiene relación con aquello señalado por las madres como la fuente de la insatisfacción que demasiadas chicas jóvenes sientan sobre sus cuerpos. Un puñado de estudios, sin embargo, sugieren que Barbie tiene al menos alguna influencia sobre lo que las niñas perciben como el ideal del cuerpo. La más convincente, un estudio de 2006 publicado en la revista *Developmental Psychology*, encontró que las niñas expuestas a *Barbie* a una edad temprana expresaron una mayor preocupación por ser delgadas, en comparación con los expuestos a otras muñecas.

Hace algunos años, 2011, sucedió un incidente particular, en aquella ocasión no se trató de las habituales críticas que se resistían a esa silueta inimitable como modelo de identificación capaz de ser replicado por las chiquillas volcándose a la anorexia. No se trató de otro caso de corrección/incorrección como el de Christie, la primera *Barbie* afroamericana creada en 1968: tenía piel negra pero rasgos blancos, y tampoco tiene que ver con frases poco felices, como las noventeras de la *Teen Talk Barbie* y sus “Me encanta ir de compras” o “Las matemáticas son difíciles”, que generaron en los distintos momentos resistencia manifiesta a través de asociaciones específicas. Tampoco lo suscitado guarda relación con el problema de Becky en silla de ruedas rosa claro que no entraba, por su inadecuada escala, en la casa Barbie. El conflicto referido involucró a una hija Mattel nueva generación, capacitada para introducir la tecnología digital en el juego de muñecas. En un comunicado titulado “Barbie Video Girl, un posible método de producción de pornografía infantil”, la sección californiana de crímenes cibernéticos del FBI envió un alerta internacional donde advirtió los potenciales riesgos de esta versión 2.0 de la blonda fémina. Es que la nueva muñeca que se comercializó primero en Estados Unidos y unos meses después en España trae, además de saquito rosa animal print, jean con detalles rosas y un collar, una cámara. Sí, una camarita y en la espalda,

inesperadamente, una mini pantalla LCD a color de apta resolución. Algunos habrán recordado aquellas muñecas con disco en lugar de intestino pero la acción pretende amplificar el momento lúdico y la tecnología pareciera más sigilosa en cuanto a la prótesis física. La inclusión de la cámara tiene por objetivo que las niñas se graben mientras juegan y puedan, a posteriori, bajar sus videos de hasta 30 minutos, subirlos a la web, editarlos y retocarlos. Una diversión propia del exhibicionismo contemporáneo y del placer de la imagen por la imagen. El juego no eludiría la noción de post producción desarrollada por Borriaud (2012) ni la satisfacción de algunos padres en la inversión del regalo “soñado” por tan solo 60 euros. Para la empresa, no hubo tal crisis. En un comunicado descartó los riesgos, asegurando que “muchos de los empleados de la firma son padres y, por tanto, entienden la importancia de la seguridad infantil”. “Es nuestra prioridad número uno”, destaca Mattel. Para el FBI, en cambio, la *Barbie Video Girl* (que, dicho sea de paso, fue nominada para el Premio al Juguete del año 2011) es una amenaza andante y, aunque no haya detectado aún ningún uso inapropiado de la muñeca, suman dos hechos: 1) que un hombre condenado por distribuir porno infantil regaló la muñeca a una nena de 6 años; 2) que en tantísimos casos, estos films desdeñables se graban con cámaras escondidas. Y, por supuesto, están las alarmantes estadísticas. Según cifras de la Unicef, al menos 150 millones de niñas y 73 millones de niños son explotados sexualmente en el mundo. Frente a las evidencias, los medios alertaron los riesgos de adquirir la nueva compañera.

Si bien el hecho hoy ha revisado la relación de la filmación en dispositivos diversos accesibles a usuarios menores, el conflicto nos parece relevante para poder disponer de una mirada contextual entendiendo que *Barbie* ha intentado en esta última década esfuerzos por adquirir contemporaneidad, por sociabilizarse con fenómenos de su tiempo, por transformarse y evitar permanecer sin variaciones. Pareciera que el mundo ha adquirido una complejidad que ya no demanda solo las buenas intenciones y medidas de variadas proporciones. *Barbie*, que pretendía proyectar un mundo, ha resuelto replicarlo porque la realidad se le ha anticipado.

Los directivos de la empresa productora de Barbie reconocen hoy la necesidad de gestar cambios en la apariencia del producto dado que ha quedado *desaggiornado* respecto de los cambios sociales que se han generado; es decir, se trataría de una puesta a tiempo impulsada no por un objetivo de contemporaneidad perceptiva, sino por la notable caída de las ventas.

De este modo, Kim Culmone, jefe de diseño, planteó a su equipo el desafío de interrogarlos sobre cómo sería Barbie hoy si la diseñaran ellos. Además de atender cambios en su rostro

referidos a la necesidad de aparentar menor uso de maquillaje enfatizando la percepción de mayor juventud, se necesitaron nuevos tonos de piel para añadir diversidad y recién entonces reformular su cuerpo. Estos nuevos tonos de piel estuvieron también acompañados por variantes cromáticas de cabello y ojos gestando, infinidad de probables sintaxis visuales. Una dinámica que la Moda ya ha posibilitado en las prácticas sociales vigentes y que la muñeca replicará al presente.

Seas grande o pequeña, seas delgado o con sobrepeso, seas asiática o latina, seas gay o heterosexual, todos pueden verse representados y es desde allí que Barbie lanza su democratización de las apariencias; es desde allí que decide volver a tomar las medidas, luego de haber estigmatizado un tipo físico como identidad de varias generaciones. En tres versiones: Tall, Curvy y Petite (alta, con curvas y pequeña) el juguete femenino emite señales de dignidad frente a un mercado que desde hace tiempo le ha planteado hostilidad ideológica.

Focalizándonos en las nuevas variantes establecemos que cada modelo prioriza un dato formal y es nominado desde el mismo, lo cual sin una actitud maliciosa nos permite inmediatamente reconocer restricciones respecto a que si sos alta no sería conveniente tener demasiadas curvas o que si tenés curvas no sería conveniente ser pequeña.



*Barbie video girl, portada Times, siluetas de productos Barbie.*

El nuevo diseño trajo consigo determinaciones necesarias frente a las características de adquisición del nuevo producto en términos de packaging. Madres encuestadas en grupos de enfoque convocados por Mattel, expresaron su preocupación frente a las nuevas muñecas relacionando el aspecto formal de la muñeca con el de la joven usuaria desde un vínculo de identificación directa. Surgió así el planteo sobre qué pasaría si una madre sensible interpreta en el regalo de una muñeca con curvas un comentario sobre el peso de su hija. Mattel decidió vender las muñecas de dos en dos para evitar este problema, pero luego tuvo que investigar cuál de las muñecas convenía ofrecer como dupla, de modo de optimizar la diversidad y la comercialización sin detenerse demasiado en la convivencia femenina de objetos aparentemente aún inanimados. Sin embargo, a pesar de la discusión habilitada las redes sociales y los diversos medios de comunicación determinan al sobrepeso como una imposibilidad.

### **La imposible invisibilidad social (la re-visibilidad de toda experiencia de ocio pautada)**

Como ya nos hemos focalizado lo largo de este trayecto, todas las prácticas de la visibilidad se han incrementado en la actualidad, al punto de visibilizar la opacidad inherente del cuerpo, llegando incluso a proyectar una imagen que puede sostenerse post mortem. La inclusión de la ciencia y la tecnología colaboraron en el cambio de objeto privilegiado de la Moda por lo cual fue nuestro propio cuerpo el que accedió a modificarse, transformarse, revisarse. Es decir, nuestro modo de existir mediante la apariencia material del cuerpo humano varió. Sabemos que esta variación, esta posibilidad de redefinir la corporalidad mantiene estrecho vínculo con la propia noción de vida. Nuestro modo de estar ya no demanda la exclusividad de la presencia física y el universo digital nos permitió acceder a un sistema de relaciones que no nos exigen la materialidad corpórea. Aquello que se exhibe en el universo digital, aquello que hacemos visible, pasa a existir más allá de tener o no vida en los términos orgánicos con que la concebíamos. Es más, cualquier grupo de mediana o corta juventud consideraría que no estar en la web es no tener vida. De este modo, la noción de presencia desbarata la necesidad de existencia física. Podríamos decir, entonces, que conocíamos previamente a estas últimas tres décadas la articulación entre Apariencia-Presencia-Realidad-Existencia-Vida. Sin embargo, el presente nos impone que si algo tiene presencia en la red, existe como tal; incluso aunque pudiera haber ya abandonado la vida terrenal o no haberla experimentado jamás. Hemos comprendido que la Vida se ha modificado, por lo cual la muerte también presenta otras características. La ostentación de visibilidad nos otorga presencia si bien puede

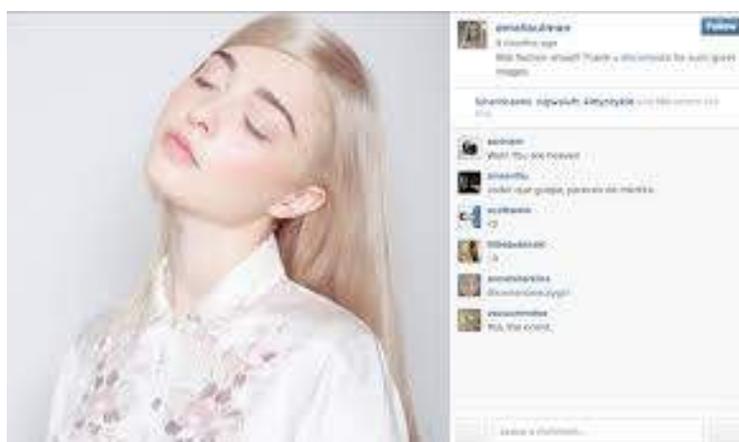
injuriar las certezas de vida.

Por un lado, el universo digital nos permite comprender que se puede existir, se puede disponer de visibilidad, estar presente aunque la muerte orgánica hubiera acontecido. Al mismo tiempo, la ciencia contempla ya teorías de modos de existencia que no exigen materialidad corpórea. Incluso desde la filosofía las diversas corrientes posthumanistas acercan posibilidades espectrales con indagaciones específicas en relación a propuestas de resurrección.

Es decir, la Moda, que ha instaurado al cuerpo como su objeto privilegiado y lo ha dotado de la dinámica de renovación constante propia del vestir, ha comprendido también a la obsoleta materialidad como revisión de la noción de Vida y como proyección de nuevas aventuras de la posibilidad de existencias. Durante estas páginas hemos abordado distintos formatos que nos permitieron aprehender los pasajes involucrados y las estrategias formuladas, dichos pasajes y estrategias nos invitan a revisar la noción de Verdad. En este nuevo sistema de visibilidad, del cual la Moda se nutre, aparecen fenómenos propios de juventudes frescas que han comprendido ya los malestares de una dinámica de circulación de contenidos y deciden intervenirla, parodiarla, interrogarla, arrinconarla.

Es en este contexto que, seleccionamos el caso de Amalia Ulman, joven que produce indagaciones sobre la visibilidad social gestando performances en la red social en línea Instagram en las cuales revisa los clichés característicos de la Moda contemporánea. De esta forma, otorga visibilidad a los imaginarios adolescentes donde la apariencia supone un acceso directo al lujo y a prácticas del cuidado de sí, a prácticas que son el propio contenido. Durante cuatro meses, Ulman encarnó a una supuesta “mujer básica de Instagram”, en nombre del “arte”, usando su identidad biográfica, que le permitió estudiar y viajar, y anclando su biografía en un suceso accidental que marcó su corporalidad y del cual pudo reponerse. Por entonces colgaba fotos de sus meriendas cromáticamente organizadas, con fresas rojas y aguacates bien dispuestos, de sus jarrones con hortensias y de tazas de té, más alguna que otra cita inspiracional propia de los discursos de la Moda. Además no eludió frágiles poses de yoga ni las formas que se trazan hábilmente con la espuma del latte, durante cuatro continuos meses. El proyecto, narra la artista en una entrevista, surgió de un autoexamen muy crítico de su propio Instagram: “Sin darme cuenta, me había convertido en el sueño húmedo de todo profesor de filosofía. Aparecía como la clásica artista indie de pelo negro que cuelga fotos de su gato. No es que tratase de construir un personaje pero siendo yo misma, que es lo más cliché que se puede ser, lo estaba haciendo y lo odiaba. Así que la idea

era autodestruirme creando un estereotipo que no fuese bienvenido en el mundo del arte. Quería representar a todas esas mujeres a las que no se les permite formar parte de él”.



Figuras de Amalia Ulman, cuenta en Instagram (2016).

A este respecto, Ulman estaba siguiendo los pasos de importantes artistas de mayor edad y trayectoria que han explorado la naturaleza fluida de la identidad femenina, entre ellos fotógrafo francés del siglo XX, Claude Cahun, y de la artista contemporánea Cindy Sherman.

Es decir, la visibilidad ha recibido otros lenguajes propios de intersecciones disciplinares y propios de la comunicación digital logrando trascender además el estado de la Vida. De este modo, en las imágenes, como la gran red social Instagram y su uso lo pone de manifiesto, se constituye un registro de visibilidad inescindible que nos otorgaría certificado de existencia.

### **La imposible no elección**

Todas las imposibilidades que hemos recorrido surgen, no obstante, en un contexto de enunciada y proclamada libertad. Probablemente se trate de uno de los períodos más normativizados y que han dotado a la mujer, al hombre, a la niña y al niño de numerosas y nuevas prescripciones. Todas las decisiones del sujeto parecieran encontrar una categorización que erradica la condición o estado de vacilación. Los afamados laboratorios de Tendencias han redefinido aquello conocido como las “tribus urbanas”, pues ya no se trataría de fenómenos de agrupación identitaria que luego el consumo promueve en algunas sintaxis visuales determinadas que la industria de la Moda esparce, sino que todos los probables e improbables consumidores están categorizados según una serie de elecciones pautadas que poco ya tendrían que ver con la devoción por tal o cual artista del espectáculo. Las tendencias estéticas son un catálogo normativizado que despliega un encadenamiento discursivo particular capaz de formular una narrativa sobre nuestra existencia en términos de visibilidad y comportamientos.

Al revisar cómo la Moda arbitra la noción de verdad para establecer estados de legitimidad o ilegitimidad, entendemos que la obra de Anish Kapoor<sup>86</sup> actúa como una práctica artística que bien puede formularnos una metáfora e indicar el tratamiento que estaría recibiendo hoy nuestra apariencia, nuestro vínculo con el emplazamiento físico, la corporalidad. La obra de Kapoor redefine la materialidad hasta producir la intervención del sentido, inquieta en el doblez de la aparición, desvanece la relación interno/externo, desorienta la relación sujeto-objeto, desbarata la intimidad del espacio, aniquila lo tipológico, hace agonizar el signo sassureano significado-significante, afronta la propia forma y la excede. Es desde tales condiciones que nos interesa atender a un planteo contemporáneo impregnado de la identidad que la Moda pareciera expresarnos en relación a la consolidación de la apariencia.

---

<sup>86</sup> Anish Kapoor, artista y escultor contemporáneo de alta influencia. Nacido en Bombay en el año 1954, ha vivido y trabajado en Londres desde la década del 70 donde estudió Arte en Hornsey College of Art y luego en el Chelsea School of Art and Design. Ver [www.anishkapoor.com](http://www.anishkapoor.com)



*The Bean*, Anish Kapoor, Chicago (2006).

Habría en Kapoor una comprensión sobre la vigente estada de lo pulido e impecable como saber de algo que no daña ni ofrece ninguna resistencia. La “lisitud” hace desaparecer toda posibilidad de vulneración, de profanación en términos de Agamben (2005), ninguna arruga, ninguna sutura. Todo fluye en transiciones suaves y redondeadas, lo cual no genera ningún conflicto, ningún problema. Habría una lógica de lo invulnerable, una lógica de la aporosidad, una dimensión que revisa lo táctil y lo resignifica en una distancia propia de lo visual, o más bien del a-tacto pues las cosas pulidas parecieran ser, como el alma, *intocables*. Habría una propensión al abandono del contacto, incluso porque la materialidad redimensionó la escala del vínculo humano. Kapoor, que ha experimentado los distintos estados de la materia al punto de presentarse casi intocable, nos deja entrever que quizás algo de esa transposición le ha sucedido al cuerpo, al emplazamiento físico de la existencia humana en la cual los pliegues se han alisado. Lo liso trae una superficie que es sin hondura, sin interior y sin intimidad, donde la existencia se limita a *la visualización de lo táctil*. Hay una transacción entre dos estados perceptivos que generan una nueva aprehensión. Visualizo aquello que no toco, priorizando la *distancia* visual en la cercanía de ese contacto no acontecido.

Pensemos que el cuerpo asume a través de las estrategias de la Moda, así como a través de sus prácticas sociabilizadoras, la condición de lo liso. Una lisitud que suscita la permanente complacencia, transacciones en lugar de experiencias, expansión de lo homogéneo, asunción digital de aquello que se sabe real. Podríamos decir que la apariencia es valorada en términos de liso para redefinir ese estado proyectivo de belleza que tal vez ha dejado de ser tal. La belleza aparece como mercancía que conlleva una gestión sociabilizadora en la asunción de

lo liso y podríamos pensar también en lo satinado. Nos interesa lo satinado como la aceptación de un brillo que no llega a ser tal, que no produce destellos sino una previsible y falsa opacidad. Hay un conflicto con el reflejo que devuelve la imagen en absoluta complacencia sin prioridades. La Moda estimula un cuerpo satinado, acromático, justo en el momento en que lo bello ha dejado de ser un acontecimiento de la verdad. Hoy lo bello deja lugar ante un consumo estetizado que conlleva una política de lo banal. La estetización permanente de la cotidianeidad imposibilita cualquier estado de manifestación de lo bello.

Habiendo recorrido las imposibilidades y habiendo esbozado los deslices que la Moda arbitra como construcción de Verdad, podríamos pensar que la Moda funciona vinculando un ethos con un estilo de vida que ha llevado al paroxismo todas sus prácticas para generar la saturación de sus propios signos. Ahora bien, al tomar como objeto a la vida misma y para intervenirla tomar al cuerpo como objeto de diseño, hemos comprendido que se ha vuelto a suscitar una dinámica de atribuciones distintivas que el mercado conoce como lujo. Entonces, ni la vida, ni el cuerpo, ni la existencia, ni la ciencia, le han permitido esquivar la construcción de una *moral* exclusiva. En ella la ostentación es la marca de su régimen de visibilidad de la existencia, ostentación que puede llegar a la más absoluta (e imposible) desnudez.

La nueva visibilidad pide testimonios del goce, porque gozar es una exigencia que la Moda otorgará en los productos de experiencias exclusivas, sobre los que se ancla el *sustratum* del hedonismo cotidiano. Además, los avances científico-tecnológicos nos han hecho comprender que no sería suficiente con gozar y exhibirlo, sino que además nuestro goce debe aspirar a la permanencia, es decir, a la inmortalidad. Las prácticas vinculadas al lujo son las que permiten al sujeto el acceso a la experiencia de autenticidad, experiencia que para constituirse como tal, debe devolver un encuentro del sujeto consigo mismo y es allí que se condensa la consensuada histeria espiritual como captación de la Verdad. El goce del sujeto estaría dado por la propia construcción identitaria en la ostentación del mismo. *El sujeto contemporáneo encuentra en las políticas de lo banal el control armonizador de su existencia y es la Moda quien regula esas políticas.*

Por supuesto que la Moda es el órgano que otorga energía al consumismo y que todas las prácticas abordadas se inscriben en un período que, como analizara ya Bauman (2007), ha superado la sociedad de productores para reconocerse en la sociedad de consumidores, consumidores que para nosotros han ingresado en una etapa de espectadores más allá de continuar llevando a cabo el consumismo. Entonces, para que este éxtasis de acumulación de

la sociedad consumista pueda persistir hay un énfasis en el deshacerse, en la eliminación, en la desintegración. Énfasis que, creemos, guarda relación con la comprensión de posibles modos de existir más allá de la corporalidad humana ya obsoleta.

Para ello, la moral espiritual de nuestro tiempo funciona trayendo, luego de la exacerbación sólida y de la afronta a la materialidad en todas sus variantes, la valoración de un estado de simpleza que exige desprendimiento. Así como hemos sido incentivados a eliminar grasas, colesterol, arrugas, relaciones tóxicas, se trata entonces de un impedimento a la permanencia. Solo la reactivación del lujo puede reivindicar cierta permanencia consolidada en la experiencia frente al frenesí de instantaneidad ya consumado.

Bauman inscribía esta situación en el conocido entorno líquido. Sin embargo, al presente aquel estado líquido como superación de lo sólido y estable ha sido redefinido para nosotros, es un estado gaseoso que podría adoptar incluso la figura de *lo spectral*. Hay una convocatoria a la espiritualidad, a la desmaterialización, que va encontrando signos para manifestarse y en principio estaría sociabilizándose en prácticas de consumo vinculadas al lujo que por la propia dinámica de la Moda encuentran réplicas en otros segmentos que, a su vez, la atraviesan y retroalimentan.

## CONCLUSIÓN. Entre el susurro y el rumor: una política de lo banal

Hemos redefinido la Moda comprendiendo que la misma, al tomar al cuerpo como objeto de diseño, ha desplegado estrategias específicas que nos permitieron comprender cómo ella ha tomado a la Vida como su objeto y que el conocido emplazamiento físico constituye el signo metonímico que por el momento condensa nuestro modo de existir. Es en la mencionada situación donde se calibra, para nosotros, la contemporaneidad de la Moda.

Hemos establecido que la Moda instaura una *política de lo banal* que revisa la noción de Verdad, esparciendo una pedagogía perceptiva acerca de nuestra legítima visibilidad. También hemos mostrado que dicha legitimidad practica una redefinición de la apariencia corpórea, anclando una moral que nos hace *productores y consumidores de nuestro modo de aparecer corporalmente*. Su compromiso con la temporalidad, su capacidad proyectiva o su carácter profético, como rasgo identitario de su naturaleza, le permiten introducir paradigmas que de otro modo no dispondrían de factible asimilación. La Moda arbitra así la legitimidad banalizante desde un estado de latencia pre enunciativo en el cual sus formulaciones se filtran gradualmente, sin resistencia ni interrogaciones. Entendemos entonces que este estado pre enunciativo, no se manifiesta a través gritos, ni formulaciones imperativas sino a través de susurros.

El susurro —afirma Roland Barthes— denota un ruido límite, un ruido imposible, el ruido de lo que, por funcionar a la perfección, no produce ruido; susurrar es dejar oír la misma evaporación del ruido: lo tenue, lo confuso, lo estremecido, signos de la anulación sonora (Barthes, 2013: 116)

Como escritura, el susurro se encuentra condenado al silencio y a la indistinción de los signos, aunque con la probabilidad incierta de acceder a un sentido. Pero lo imposible no es inconcebible: el susurro de la lengua constituye, para Barthes, una utopía. La utopía de una música del sentido, impenetrable, innominable, estaría sin embargo colocado a lo lejos, como un espejismo en el punto de fuga del placer. Es el estremecimiento del sentido lo que interrogamos al escuchar el susurro del lenguaje y es el estremecimiento del sentido lo que interrogamos al escuchar el susurro de la Moda. Para nosotros, *existe un susurro como dinámica constitutiva de la Moda que a veces abandona este estado pre locutivo y recurre al rumor donde se produce un efecto performativo directo*. Entendemos al rumor como otra lógica de una dimensión audible confusa que implica un fenómeno de expansión

vinculado directamente a una acción consecuente. El rumor aparece cuando el susurro entra en ese estado de circulación, cuando deja la intimidad para expandirse, cuando asume la lógica de la propia Moda. El rumor es un desarrollo gradual de aquellos susurros que elevan el tono y pasan a sociabilizarse siendo referenciados como una fuente no identificable. En ambas lógicas, en el susurro y en el rumor, hay una imposibilidad de ubicar al sujeto de enunciación, tal vez en el rumor esta característica resulta aún más constitutiva del fenómeno específico.

En este sentido, es necesario destacar que, tal como el susurro o el rumor, *la Moda se presenta y legitima sobre un saber que no se autoevidencia, que casi pasa desapercibido*. Es así cómo, en una serie de múltiples prácticas no audibles, casi invisibles, en estado de permanente reiteración, ha suscitado un sistema de marcas en el deseo de los sujetos capaz de arbitrar un listado de *imposibilidades* sobre el cual se sedimentan las impotencias que el consumo activa. La Moda ejerce su dominio así, casi constituyéndose como un saber-velado. Si pensamos los pasajes que las estrategias de la Moda han desplegado, confirmaremos que aquella noción de Moda arrinconada en la dinámica del vestir es completamente obsoleta, pues hoy ella necesita ser pensada y desglosada desde sus prácticas, desde su decir en la Vida contemporánea, desde su banalidad, desde su estado de permanente fluidez, desde la posibilidad de auditar sus susurros. Por ello, consideramos que la Moda es un régimen de la sintomatología social capaz de manifestar aquello que aún desde otras disciplinas no ha sido considerado o no ha sido enunciado, pues en su dinámica de saber-velado, de rumor, consagra prácticas que se inoculan mucho más sutilmente de lo que estamos habituados a observar. Así, si es cierto, como proponemos, que la Moda ha cambiado su objeto del vestido al cuerpo, lo ha hecho (y lo hace) bajo la dinámica de un susurro persistente, inaudible, fugaz. La banalidad que ella inaugura, la misma que se filtra en las prácticas corporales actuales, a pesar de su constante exhibicionismo, es más sutil de lo que pareciera a primera vista, pues ella no se enuncia en un saber prefijado o en determinadas instituciones de poder. Circula y fluye dejando sedimentos por aquí y por allá pero en sus movimientos, permite lo esencial: banalizar las intervenciones sobre el cuerpo a todo nivel o mejor expresado, *banalizar el cuerpo absolutamente expuesto*.

Nos interesa para concluir entonces nuestra reflexión, o para poder acotar la misma y pautar los nuevos interrogantes, revisar ya no cada estrategia, sino los pasajes que cada una de las estrategias habilitó mientras desarrolló su fluidez compositiva constitutiva del susurro al rumor; fluidez que ancla el *modus operandi* de la Moda redefiniendo la

naturaleza de la misma.

La estrategia mediante la cual el cuerpo se presenta como un error, como una falta a subsanar, establece el inmediato pasaje de la conformidad o resignación a la inconformidad y a la exigencia. Tal pasaje es el que abandona la concepción del cuerpo como algo dado sobre lo cual no tendríamos demasiada injerencia y habilita, por ello, el pasaje de la fantasía —en cuanto ideal estético a emular— a la operación: la posibilidad de realizar lo ideal. La Moda comprende, entonces, que la promesa adquiere una dimensión de premonición. Ya no habrá fantasía que pueda contemplar potenciales apariencias sino que habrá absoluta factibilidad de construcción de una nueva realidad. Es desde y con estos pasajes que la Moda ancla la práctica de la transformación como imperativo y en este imperativo del “cambio” ejerce su moral religiosa.

Al introducir la Moda la idea de que todo puede ser diseñado, y consagrar al cuerpo como objeto específico de diseño, acontece uno de los principales pasajes: el del vestido al cuerpo, de la tela a la piel y a los órganos, de lo reversible a lo irreversible. De este modo, como ya hemos desmenuzado, la piel deja de ser un límite y la manipulación del cuerpo como objeto de diseño renovable, como lo era el vestir, genera un desgaste material que ya ha conocido configuraciones desfiguradas. Aquello que parecía ser del orden de la reversibilidad da lugar a lo irreversible, donde resulta imposible volver a la situación original. Tal irreversibilidad aparece visible mediáticamente en casos de adicciones de consumo a intervenciones estéticas gestando una nueva dramaturgia: la fatalidad, figurada en la denominación *fashion victim*.

Allí vimos surgir una desobjetivación del cuerpo mismo, donde la Moda establece como pasaje el de la singularidad al anonimato, el de la autobiografía al testamento, del pliegue al alisamiento. Aparecen entonces corporalidades sin marcas ni historia, cuerpos silenciosos que, como ya hemos mencionado, consagran la pérdida de la posibilidad de una subjetivación y homologan la apariencia. La Moda impone entonces a aquel espacio biográfico en un estado de lisitud y acabado satinado que hemos comentado. La desobjetivación se ha expandido en apariencias sin gestos. Al mismo tiempo, detectamos la emergencia de una descomposición del cuerpo como unidad, en la que aparece un inevitable pasaje de la unidad al fragmento que permite una producción y un consumo diferencial del cuerpo. Así, hemos mencionado también cómo las nuevas configuraciones corporales no atienden a la armonía de las partes sino que afectan de distinto modo a las mismas gestando otras percepciones, para lo cual se desarrolla una pedagogía anti-gestalt.

Hemos adquirido una dimensión cognitiva que nos permite naturalizar la posibilidad de ver a alguien cuya apariencia en rostro no coincide con la apariencia en sus manos y tampoco coincide con sus órganos también modificados en pos del aún anhelado o deseado placer.

Ello nos ha permitido observar cómo la misma temporalidad ha sido afectada radicalmente, estrategia rectora de las múltiples intervenciones, lo cual produjo pasajes que nos llevaron a comprender y a reflexionar sobre el desplazamiento de nociones afines a la apariencia y la Moda. En este sentido, hemos comprendido que la noción de belleza ha dado lugar a una tecnología que trajo consigo ya no como ansias la juventud perdida, sino una incertidumbre temporal como estado de conservación, como estado de permanencia. Del mismo modo, hemos esbozado que la lógica del monumento con la cual fue tratada la corporalidad, principalmente en la década del 80, produjo efectos colaterales previsibles habilitando la lógica de la ruina, donde hemos transitado la dinámica de la restauración para pasar a los avatares de la implosión. Así, se han humanizado los objetos adjudicándoles una dimensión temporal, destellos de duración y sin embargo hemos arrasado la duración de la existencia humana en términos de corporalidad, objetualizando y rasgando la materialidad orgánica, aquello que disponía de otras condiciones. Pareciera que la afección temporal produjo un gran pasaje que en su apariencia ha reemplazado lo vital por lo inerte, en un trayecto que permite ese desplazamiento sigiloso de lo familiar a lo siniestro. Desde tal perspectiva aprehendimos que sobre todo, se ha modificado la idea misma de muerte y finitud pues el cuerpo adquiere, en su dimensión virtual, una infinitud y virtualidad que parecen definir las coordenadas de la Moda hoy.

Todos los pasajes mencionados han afectado la sociabilidad y son una dimensión relevante de las prácticas sociales contemporáneas que aparecen bajo la silenciosa rutina de la cotidianeidad, anclando la política que gobierna los cuerpos y sus prácticas en lo banal, lo cual trae aparejado una nueva moral religiosa. La Moda tiene, entonces, usando su histórica y constitutiva capacidad de desdecirse, su régimen de afirmación-negación en pos de la constante renovación, crea así un nuevo régimen de cuerpos en los cuales desdecirse no es un acto de irresponsabilidad o una condición de ética dudosa, ni una invitación reflexiva, sino *la única dinámica legítima*.

Al iniciar nuestro trayecto nos propusimos redefinir la noción de Moda considerando que las últimas tres décadas nos exigían hacerlo. En tal revisión nos interesó cómo la Moda al cambiar su objeto, amplificó su dinámica a otras esferas focalizándose en la vida y en el modo de vida como modo de existir, llegando a susurrar y habilitar la banalización de

grandes cambios en torno al cuerpo y a la vida. Establecimos un amplio corpus de fenómenos que nos permitieron espiar a la Moda en la contemporaneidad, fenómenos que atravesaron desde dispositivos y prácticas diversas la relación Moda-cuerpo y el acceso a lo sensible. Detectamos así las principales estrategias que la Moda ha desplegado y los pasajes que han surgido en este despliegue. Aprehender cada estrategia nos permitió definir las imposibilidades que la Moda arbitra y acercarnos a la comprensión de fenómenos que han modificado la vida cotidiana y que han incidido en la construcción de las subjetividades desubjetivadas.

En este sentido, nos resultó inevitable abordar la relación moda-ciencia-tecnología-medicina como articulación constitutiva de nuestro nuevo concepto redefinido, como articulación constitutiva de nuevos modelos y como dimensión fundante de un sistema de exclusión y legitimación. Pudimos en este trayecto revisar la noción de verdad puesta en juego en la lógica de la Moda y pudimos comprender la misma como una política de lo banal que no escinde la construcción de una moral. Moral que encontramos en las últimas páginas ligada a una espiritualidad específica, a una espiritualidad anclada en el consumo y a una moral también consciente de la obsolescencia corporal. *Este saber se ejerce, sin embargo, veladamente, bajo la forma del susurro constante que deviene en rumor en el que, a pesar de que todo se exhibe, existe una renovación constante para poder re-exhibirse.* La Moda oscila así entre lo no audible del susurro y lo replicable del rumor operando en la dimensión del des-decir .

Ante la necesidad espacial y formal de establecer una línea de conclusión, podemos afirmar que la Moda, en su condición más política, encuentra un límite al cual traspasa y, con ello, *exige moralmente que todos lo traspasen.* De tal modo, ella actúa constituyendo una marginalidad. El punto es que hoy, una vez que ha franqueado la frontera entre el vestido y el cuerpo, *todo pareciera ser posible para la Moda.* Por esta razón, lo único que puede exigir es un cambio y una modificación del cuerpo constante, una que va más allá incluso de las diferencias entre la vida y la muerte, abriendo un registro espectral-virtual. Pareciera entonces que tiende, en último término, a *banalizar los espectros, o muertos-vivientes, que nuestros cuerpos ya son.*

## REFERENCIAS

### Referencias bibliográficas

- AAFJES, M. (2008) *Belleza producida y cuerpos maleables. Un estudio sobre la belleza física y la práctica de cirugía estética en Buenos Aires*, tesis de Maestría FLACSO.
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1969) “Industrias culturales. La ilustración como engaño de las masas” en *Dialéctica de la ilustración*, Buenos Aires, Sudamericana.
- AGAMBEN, G. (2001) *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos.
- (2003a) *El lenguaje y la muerte. Un ensayo sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos.
- (2003b) *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos.
- (2005) *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2007) *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2010) *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2011) *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2014) *¿Qué es un dispositivo? Incluye El amigo y La Iglesia y el Reino*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ÁLVAREZ-URÍA, F. (1996) “La cuestión del sujeto” en FOUCAULT, M. *Hermenéutica del sujeto*, La Plata, Altamira.
- ARENDT, H. (1974) *La condición humana*, Barcelona, Seix Barral.
- ARCHER, E. (2006) *Cirugía Estética*, Barcelona, Taschen.
- ARNHEIM, R. (2005) *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza.
- AUBERT, N. (2003) *Le culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris, Flammarion.
- AUGÉ, M. (1996) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Buenos Aires, Gedisa.
- (1988) *Dios como objeto*, Barcelona, Gedisa.
- ARIES, P. (2007) *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta nuestros días*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BACHELARD, G. (2003) *Filosofía del no. Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2009) *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BADIOU, A. (2003) *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial.
- (2008) *Teoría del sujeto*, Buenos Aires, Prometeo.

- BAUDRILLARD, J. (1989) *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- (1999) *Olvidar a Foucault*, Valencia, Pre-Textos.
- (2002) *La ilusión vital*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2010) *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (2007) *Vida de consumo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (2013) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires, Paidós.
- (1978) *El sistema de la Moda*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BELL, D. (2006) *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Buenos Aires.
- BENJAMIN, W. (1998) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, México D.F., Itaca.
- (2006) *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos.
- (2008) *Obras: Libro I, Volumen 2*, Madrid, Abada.
- BERGSON, H. (2007) *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus.
- (2010) *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus.
- BORDO, S. (1993) *Unbearable Weight Feminism Western Culture and the Body*, Berkeley University of California Press.
- BOURDIEU, P. (1986) “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en ÁLVAREZ, G., URÍA, F. y VARELA, J. *Materiales de Sociología Crítica*, Madrid, La Piqueta.
- (1990) *Sociología y Cultura*, Grijalbo México, Conaculta.
- BOURRIAUD, N. (2006) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2013) *Post-producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BRAIDOTTI, R. (2000) *Sujetos nómades, género y cultura. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, J. (1990) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México D. F., Paidós.
- (2001) *Mecanismos psíquicos del poder*, Valencia, Cátedra.
- (2002) *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- (2009) *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires,

Amorrortu.

--- “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” en el sitio de Internet denominado: European Institute for Progressive Cultural Policies.

- BYUNG-CHUL HAN (2013a) *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder.

--- (2013b) *El aroma del tiempo*, Buenos Aires, Herder.

--- (2013c) *En el enjambre*, Buenos Aires, Herder.

--- (2014) *La agonía del Eros*, Buenos Aires, Herder.

--- (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Buenos Aires, Herder.

--- (2016) *Psicopolítica*, Buenos Aires, Herder.

- CAMPILLO, A. “El autor, la ficción, la verdad” en *Daimon. Revista de Filosofía*, Universidad de Murcia, N° 5, 1992, págs. 25-45.

- CANGUILHEM, G. (2009) *Lo normal y lo patológico*, México D. F., Siglo XXI.

- CARTWHRIGHT, L. (1995) *Screening the body. Traicing Medicines Visual Culture*, Mineapolis, University of Minesota Press.

- CASTRO, E. (2004) *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Bernal, Ed. Prometeo / Universidad Nacional de Quilmes.

--- (2012) *Lecturas foucaulteanas. Una historia conceptual de la biopolítica*, La Plata, UNIPE.

- CHARTIER, R. (1992) “Debates e interpretaciones” en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.

--- (1996) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial.

- CITRO, C. (2009) *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*, Buenos Aires, Biblos,

- COCCIA, E. (2011) *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea.

- CRAGNOLINI, M.B. (2005) *Modos de lo extraño. Subjetividad y alteridad en el pensamiento postnietzscheano*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

- CRAIK, J. (1993) *The Face of Fashion*, Londres, Routledge.

- DEBORD, G. (2012) *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca.

- DELEUZE, G. (1999) “Post-scriptum de las sociedades de control” en *Conversaciones. 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos.

- (2005) *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.
- (2008) *Kant y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus.
- (2011) *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.
- (2014a) *El saber. Curso sobre Foucault*, Tomo I, Buenos Aires, Cactus.
- (2014b) *La subjetivación. Curso sobre Foucault*, Tomo III, Buenos Aires, Cactus.
- DELEUZE, G. y GUATARRI, F. (2003) *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Pre-textos, 2003.
- DERRIDA, J. (1989) *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- (1995) *Mal de archivo*, Madrid, Trotta.
- (2006) *Aprender por fin a vivir, entrevista Jean Birnbaum*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2010) *Seminario La bestia y el soberano (2001-2002)*, Buenos Aires, Bordes Manantial.
- DESGNIS. *Cuerpo(s) Sexos, sentidos, semiosis 16*, Fels, Buenos Aires, La Crujía 2010.
- DOUGLAS, M. (1979) “Do Dogs laugh?: A Cross–Cultural Approach to Body Symbolism” en DOUGLAS, M. Douglas (comp) *Meanings: Essays in Anthropology*, London, Routledge..
- ECO H. (2004) *Historia de la belleza*, Milán, Lumen.
- (2008) *Historia de la fealdad*, Milán, Lumen.
- EICHER, J. B. (1992) *Dress and Gender: Making and Meaning*, Oxford Berg.
- ELÍAS, N. (2008) *El proceso de la civilización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura.
- EMER, G. (2005) *Víctimas de la Moda. ¿Cómo se crea y por qué la seguimos?*, Barcelona, Gili.
- ENTSWISTLE, J. (2002) *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós.
- ESPOSITO, R. (2005a) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2005b) *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2006) *Bios. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2008) *Tercera persona*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FEATHERSTONE, M. (1991) “The Body in the consumer society” en FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, M. y TURNER, B. (comps.) *The Body: Social Process and Cultural Theory*, London, Sage.
- FINE, B. y LEOPOLD, E. *The World of Consumption*, Londres, Routledge, 1993.
- FRANKLIN, S. y LOCK, M. (2003) “Animation and Cessation. The Remarking of Life and Death” en FRANKLIN, S. y LOCK, M. (eds.) *Remarking Life and Death: Toward an Anthropology of the Biosciences*, Santa Fe, Society of American Research Press.

- FOUCAULT, M. (1976) *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- (1980) “Body / Power”, en GORDON, C. (comp.), *Power / Knowledge: Selected Interviews and other Writings 1972-77*, New York, Pantheon Books.
- (1991) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1992) *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- (1996) *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós.
- (1999a) *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Barcelona, Paidós.
- (1999b) *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI.
- (2001) “El sujeto y el poder” en DREYFUS, H. L. y RABINOW, P., *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2003) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- (2005) *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2006a) *Hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- (2006b) *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2007a) *Seguridad, territorio, población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2007b) *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2012) *Lecciones sobre la voluntad de saber*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FUKUYAMA, F. (2008) *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*, Madrid, Zeta.
- GIDDENS, A. (1995) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península.
- (2004) *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra.
- GROSENICK, U. (2001) *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Madrid, Taschen.
- HACKING, I. (1991) *La domesticación del azar. La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, Barcelona, Gedisa.
- “The cartesian Vision Fullified: Analog Models and Digital Mind” King College Londres, 2004.
- HALL, S. (1990) “The meanings of new time” en HALL, S. y JACQUES, M. (comps.). *New Times. The changing face of Politics in 1990s*, Londres, Verso.

- (1996) "Who needs identity?" en GAY, P., EVANS, D. y REDMAN, J., eds., *Questions of cultural identity*, London, Sage.
- HARAWAY, D. (1995) *Biopolítica di corpi posmoderni: la costituzione del se nel discorso*, Milán, Feltrinelli.
- (1984) *Manifiesto Cyborg*, en:  
[https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz\\_suarez/ciborg.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf).
- HEIDEGGER, M. (1996) "La época de la imagen del mundo" en *Caminos del Bosque*, Madrid, Alianza.
- (1994) "La cosa" en *Conferencias y artículos*, Barcelona , Del Serbal.
- KARMY, RODRIGO. (2014) *Políticas de la ex-carnación. Para una genealogía teológica de la biopolítica*, Buenos Aires, Unipe.
- KELLER, E. F. (2000) *El siglo del gen*, Barcelona, Península.
- KNAUSGARD, K. O. (2012) *La muerte del padre. Mi lucha*, Madrid, Anagrama.
- KURZWEIL , R. (2005) *The Singularity is near. When Humans transcend Biology*, New York, Penguin Books.
- LAQUET, T. y GALLAGHER, C. (1987) *The Making of the Modern Body: Sexuality, Society and the 19th Century*, London, University of California Press.
- LE BRETON, D. (2008) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- LEOPOLD, E. (1992) "The manufactured of the fashion system" en Ash, J. y Wilson, E. *Chic Thrills*, Londres, Pandora.
- LEVI STRAUSS, C. (1971) "Introducción" en MAUSS, M. *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos.
- LIPOVESTKY, G. (2002) *El imperio de lo efímero*, Buenos Aires, Anagrama.
- LIPOVESTKY, G. y SERROY, J. (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Buenos Aires, Anagrama.
- LUDUEÑA ROMANDINI, F. (2010) *La comunidad de los espectros I. Antropotecnia, Miño y Dávila*, Buenos Aires.
- (2012) *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*, Buenos Aires, Prometeo.
- (2013) *H. P. Lovecraft. La disyunción en el ser*, Buenos Aires, Hecho Atómico ediciones.
- LULL, J. (1995) *Medios, comunicación y cultura*, Buenos Aires, Amarrortu.
- LURIE, A. (1994) *El lenguaje de la Moda. Una interpretación de las formas del vestir*,

Barcelona, Paidós.

- Mc.DOWELL, C. (1992) *Dressed to kill: Sex, Power and Clothes*, Londres, Hutchinson.
- MAUSS, M. (1979) *Concepto de la técnica corporal en Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos.
- (1973) “Techniques of the Body” in *Economy and Society*, vol. 2, N°1, pp. 70-90.
- MELLASOUX, Q. (2006) *Après la Finitive. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, 2006.
- MERLEAU PONTY, M. (1985) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta De Agostini.
- MICHAUD, Y. (2014) *El nuevo lujo. Experiencia, arrogancia, autenticidad*, Buenos Aires, Taurus.
- MONDZAIN, M.-J. (1996) *Image, Icône, Economie. Les sources byzantines del imaginaire contemporain*, Paris.
- (2016) *¿Pueden matar las imágenes?*, Buenos Aires, Capital intelectual.
- MUÑIZ, E. (2010) *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, México D. F., Anthropos.
- (2012) “La cirugía cosmética: productora de mundos posibles. Una mirada de la realidad mexicana.” en *Estudios – Centro de Estudios Avanzados*, Universidad Nacional de Córdoba, N° 27, Córdoba, Junio 2012.
- NANCY J. L. (2007) *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires, La Cebra.
- (2003) *Corpus*, Madrid, Arena libros.
- NIETZSCHE, F. (1986) *Genealogía de la moral*, Madrid, Alianza.
- (1996) *Humano demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, Madrid, Akal.
- (1999) *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, España, Alba.
- (2006) *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos.
- NOVA, C. y ROSE, N. (2003) “Biological citizenship” en ONG, A. y COLLIER, S. (eds.) *Global Anthropology*, Blackwell, Londres.
- ORBACH, S. (2010) *La tiranía del culto al cuerpo*, Buenos Aires, Paidós.
- PARENTE, D. (2010) *Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*, La Plata, EDULP-Universidad Nacional de La Plata.
- PESSOA, E. (2000) *El libro del desasosiego*, Buenos Aires, Emecé.
- POLHEMUS, T. y PROCTOR, L. (1978) *Fashion and Anti-Fashion: An Anthropology of*

*Clothing and Adornment*, Londres Cox and Wiman.

- PORZECANSKY, T. (2008) *El cuerpo y sus espejos*, Montevideo, Planeta.
- RANUM, O. (1987) “Los refugios de la intimidad” en Philippe Aries y George Duby (comps.) *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus.
- RAINBOW, P. (1996) *Artificially and Enlightenment. From Sociobiology to Biosociality*, Princeton University Press, 1996.
- RAYMOND, M. (2013) *Tendencias*, Pompress, Barcelona.
- ROSE, N. (2012) *Políticas de la vida. Biomedicina, poder y subjetividad en el siglo XXI*, Buenos Aires, Unipe.
- ROUVILLOIS, F. (2008) *Historie du Snobisme*, Paris, Flammarion,.
- SASSATELLI R. (2012) *Consumo, Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- SENNET, R. (2010) *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.
- SCARRY, E. (1999) *On beauty and being just*, Princeton.
- SHILLING, C. (1993) *The Body and Social Theory*, London, Sage.
- SCOT, R. (1996) “The Body and Society Exploration” in *Social Theory*, Londres Sage.
- SIBILA, P. (1999) *El hombre post orgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de cultura Económico.
- SIMMEL, G. (2013) *Filosofía del dinero*, Buenos Aires, Capitán Swing.
- (1999) *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba.
- (2002) *Cuestiones fundamentales de sociología*, Barcelona, Gedisa.
- (2004) “El problema del estilo” en *Revista Española de Investigación Sociológica*, N° 84.
- (2005) *Problemas fundamentales de la Filosofía*, Buenos Aires, Prometeo.
- SPALLONE, P. *The new Biology of Violence: New geneticisms for the Old? Body and Society*, 1998.
- STEYERL, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra.
- TASKEN, A. (2005) *Cirugía estética*, Berlín, Benedikt Taschen Verlag.
- TORRAS, M. *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Grupo Investigador Cuerpo y Textualidad, Universidad Autónoma de Barcelona Maribel, Editorial Barcelona, 2006.
- TIPLER, F. (1994) *The Physics of Immortality*, New York.
- TURNER, B. (1989) *El cuerpo y la sociedad, exploraciones en Teoría Social*, México D.F., Fondo de Cultura Económico.
- (1969) *El proceso ritual*, Madrid, Taurus.

- (1996) “Bodies an Anti Bodies: Flesh and Fetish in Contemporary Social Theory”, en CSORDAS, T. (comp.) *Embodiment and Experience The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press.
- YEHYA, N. (2008) *Tecnocultura. El espacio íntimo transformado en tiempos de paz y guerra*, México D. F., Tusquets.
- (2010) “La belleza y el cyborg . El ideal de la belleza, su representación y la manipulación de la carne para acariciarlo.” en *Disciplinas y prácticas corporales*, México D. F., Anthropos.
- VIGARELLO, G. (2001) *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2005) *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- WILSON, E. (1985) *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Londres, Virago.
- WOLF, N. (2002) *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, Peremial Harpers Collins.
- ZIZEK S. (2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

### **Notas y artículos periodísticos**

- VANDAL, D. (2002) “The Curious World of David Bandall” en *Independent of Sunday* (Londres), 7 de Julio de 2002.
- “Cirujano... o tal vez diseñadores” en *La Nación*, 10 de abril de 2003. Ver:  
<http://www.lanacion.com.ar/487407-cirujanos-o-tal-vez-disenadores>
- “Utilizando una nueva tecnología para envejecer jeans, los italianos perfeccionan el arte de destruir” en *La Nación*, 18 de julio de 2006. Ver:  
<http://www.lanacion.com.ar/823747-utilizando-una-nueva-tecnologia-para-envejecer-jeans-los-italianos-perfeccionan-el-arte-de-destruir>
- “Nuevas técnicas para prevenir las alteraciones del envejecimiento” en *La Nación*, 8 de abril de 2007. Ver:  
<http://www.lanacion.com.ar/898201-nuevas-tecnicas-para-prevenir-las-alteraciones-del->



Goulet	<a href="http://www.goulet.free.fr">www.goulet.free.fr</a>
Gunther V. Hagens.	<a href="http://www.koerpelwelten-deutschland.de">www.koerpelwelten-deutschland.de</a>
Hawkinson Tim	<a href="http://www.acegallery.net">www.acegallery.net</a>
Hasler Andrea	<a href="http://www.andreahasler.com">www.andreahasler.com</a>
Hyvonen Riika	<a href="http://www.riikahyvonon">www.riikahyvonon</a>
Human Leather	<a href="http://www.humanleather.uk">www.humanleather.uk</a>
Kardashian Kim	<a href="http://www.instagram.com/kimkardashian">www.instagram.com kimkardashian</a>
Kapoor Anish	<a href="http://www.anishkapoor.com">www.anishkapoor.com</a>
Körperwelten	<a href="http://www.koerperwelten.com">www.koerperwelten.com</a>
Kroenig Hudson	<a href="https://twitter.com/hudsonkroenig">@hudsonkroenig</a>
Mendieta Ana	<a href="http://www.m.theartstory.org">www.m.theartstory.org</a>
Langen Shai	<a href="http://www.shailangen.com">www.shailangen.com</a>
Lee Suzanne	<a href="http://www.biocouture.co.uk">www.biocouture.co.uk</a>
Lepage Francois	<a href="http://www.francoislepage.com">www.francoislepage.com</a>
Lin Yung Chen	<a href="https://www.flickr.com/photos/3cm_lin/">@3cm_lin o www.flickr.com/3cm</a>
Lil Miquela	<a href="https://twitter.com/lilmiquela">@lilmiquela</a>
Mandrescu Andreea	<a href="http://www.andreamandrescu.com">www.andreamandrescu.com</a>
Mc Rae Lucy	<a href="http://www.lucymcrae.com">www.lucymcrae.com</a>
Meisel Steven	<a href="http://www.slideshare.net/Niurka88/steven-meise">www.slideshare.net/Niurka88/steven-meise</a>
Orlan	<a href="http://www.orlan.eu">www.orlan.eu</a>
Schanabrok Stephen	<a href="http://www.stephenshanabrok.com">www.stephenshanabrok.com</a>
Schermann Cindy	<a href="http://www.cindysherman.com">www.cindysherman.com</a>
Skin bag	<a href="http://www.skinbag.net">www.skinbag.net</a>
Stelarc	<a href="http://www.stelarc.org">www.stelarc.org</a>
Teller Jürgen	<a href="http://www.juergenteller.com">www.juergenteller.com</a>
Therrien D. A.	<a href="http://www.v2.nl/archive/works/pandaemonium">www.v2.nl/archive/works/pandaemonium</a>

Tavi Gevinson	www.instagram.com tavitulle
Van Bart Nina	www.ninavanbart.com
Ulman Amalia	www.instagram .com amalia ulman
Ulmansky Adi	www.adiulmansky.com
Waltz Sasha	www.sashawaltz
Wilke Hannah	www.artium.org
Wurm Erwin	www. erwinwurm.

### **Emisiones televisivas para América Latina, abordadas entre 1997 -2014**

*Fashion emergency* (E! 1992 /1997).

90210 Dr. Beverly Hills (E! 1999 /2004)

Quiero una cara famosa (MTV 2004/2006)

Extreme Make over (E! 2003/2006)

10 años menos (Home &Health 2004 /2006)

The Swan (Sony 2001/2002)

What not to wear (E! / BBC 2003 -2006)

Jackass (MTV 2006 /2012)

Cuerpos únicos (National Geography 2010)

Cuerpos extraños (Discovery channel 2013 -2014)

Bridal Plastic (E! 2010/2012/2014)

¿Qué edad tiene tu cuerpo? (Canal Infinito, 2010 /2011)

Princesitas (Home & Health, 2010/2013)

First of zen ( MTV 204-2015)

Transformaciones (Canal 13 2005/2007)

Cuestión de Peso (Canal 13 2009/2013)

## **Emisiones televisivas internacionales no difundidas en América Latina (2014-2016)**

Let it me in (2014 -2016) Corea del Sur

Snog Merry Avoid? (2015-2016) Inglaterra, España.

## **Desfiles 1997-2016 ( [www.style.com](http://www.style.com), [www.vogue.es](http://www.vogue.es))**

Adidas

Balenciaga

Gucci

Hussein Chalayan

Hoods by Air

Martin Margiela

Alexander Mc. Queen

Rei Kawakubo

Rick Owens

Iris Van Harpen

Junya Watanabe

Valentino

## **Laboratorios de tendencias**

[www.thefuturelaboratory](http://www.thefuturelaboratory)

[www.trendtablet](http://www.trendtablet)

[www.wgsn](http://www.wgsn)

[www.visiones](http://www.visiones)

## **Marcas de indumentaria y productos afines**

Acne Studio

Adidas ( Key West)

American Apparel

Balenciaga

Cadeux

Comme des Garcons

Goulet

Hoods by Air

Human Leather

Louis Viutton

Marc Jacobs

Martin Margiela

Miu Miu

Nendo

## **Producciones fotográficas y campañas en medios editoriales de Moda**

Fabien Baron, “Pretty Wasted” Interview 2014

Mark Borthwick, Vogue Paris Balenciaga 2016

Dogson Colin, Vogue New York 2015

Reljin Dujan, Vogue Ucrania 2014

Lepage Francois, Vogue Paris, New York, Londres 2007 -2009-2014

Steven Meisel, “Hecha a sí misma” Vogue Italia, julio 2005

Steven Meisel, “Face to the Future” Vogue Italia, septiembre 2006

Sofia Sanchez y Mauro Mongiello, Wall Paper marzo 2011

Stephen Shanabrok, Vogue Paris Comme des Garcons 2006

Jüergen Teller Marc Jacobs, Vogue UK, New York, 2007.-2009- 2012-2014

### **Filmografía**

“Chris Cunningham”	Cunningham Chris
“La piel que habito”	Almodovar Pedro
“El Tiempo”	Kim Ki Duck
“Advanced Style”	Seth Cohen
“Fabulous Fashionistas”	Sue Bourne