

El cuerpo como lugar de deseo, transgresión y experiencia.

Una revisión a la obra de Miguel Ángel Cárdenas realizada entre 1960 y 1970

Luis Fernando Bautista Rodríguez

Director de trabajo de grado
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Trabajo de grado para optar al título de Maestría en Estética e Historia del Arte



Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Área de Humanidades y Estudios Literarios
Maestría en Estética e Historia del Arte

2026

Resumen

El presente trabajo analiza la obra realizada por Miguel Ángel Cárdenas entre las décadas de 1960 y 1970, con el propósito de comprender cómo lo cómico, lo erótico y el comer se articulan como estrategias estéticas para problematizar el cuerpo, el deseo y la experiencia. A partir del estudio de pinturas, ensamblajes, performances y videoarte, la investigación examina la manera en que estas dimensiones operan en la construcción de una propuesta artística que desafía las normas sociales y las formas convencionales de representación.

La estructura del texto se desarrolla en tres momentos. En el primero, se aborda el cuerpo como lugar de deseo, transgresión y experiencia, atendiendo a las manifestaciones del erotismo y de lo abyecto en la obra del artista. En el segundo, se analiza el humor y lo cómico como mecanismos de distorsión crítica que cuestionan las relaciones de poder y las normas de género y sexualidad. Finalmente, se estudia el acto de comer como una práctica simbólica vinculada al placer, el exceso y la transformación corporal. A través de estas aproximaciones, la investigación propone una lectura de la obra de Cárdenas que destaca la centralidad del cuerpo como espacio de resistencia, experimentación, vulnerabilidad y disidencia.

Palabras clave: Miguel Ángel Cárdenas, cuerpo, comer, erotismo, humor, abyección, videoarte.

Abstract

This thesis analyzes the work produced by Miguel Ángel Cárdenas between the 1960s and 1970s, with the aim of understanding how humor, eroticism, and eating operate as aesthetic strategies that problematize the body, desire, and experience. Through the study of paintings, assemblages, performances, and video art, the research examines how these dimensions contribute to the construction of an artistic practice that challenges social norms and conventional forms of representation.

The study is organized into three sections. The first examines the body as a site of desire, transgression, and experience, paying particular attention to manifestations of eroticism and abjection in Cárdenas's work. The second explores humor and comedy as critical mechanisms that question power relations and normative understandings of gender and sexuality. Finally, the third section analyzes eating as a symbolic practice associated with pleasure, excess, and bodily transformation. Through these approaches, the thesis proposes a reading of Cárdenas's work that highlights the centrality of the body as a space of resistance, experimentation, vulnerability, and dissent.

Keywords: Miguel Ángel Cárdenas, body, eating, eroticism, humor, abjection, video art.

Tabla de contenido

LISTA DE FIGURAS	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. EL CUERPO EN DISPUTA: APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL CÁRDENAS	12
1.1. El cuerpo como lugar de deseo	14
1.2. El cuerpo performativo: entre lo cómico, lo carnavalesco y la subversión del poder	16
1.3. El cuerpo abyecto: entre el comer y la repulsión	19
1.4. El lugar de enunciación de Miguel Ángel Cárdenas: experiencia y disidencia	22
CAPÍTULO 2. LO CÓMICO Y LO HUMORÍSTICO COMO DISTORSIÓN CRÍTICA DEL PODER	25
2.1. La forma cómica de Cárdenas	26
2.2. La seriedad del humor de Cárdenas.....	34
2.3. EL CUERPO GROTESCO Y LO CARNAVALESCO: TENSIONES QUEER DESDE LA RISA	40
CAPÍTULO 3. LO ERÓTICO COMO LIBERACIÓN Y RESISTENCIA	44
3.1. Lo erótico en lo artístico	45
3.2. La formalidad erótica en la obra de Cárdenas.....	47
3.3. Lo sexual como expresión liberadora.....	60
3.4. Lo erótico transgresor en la obra de Cárdenas.....	62
CAPÍTULO 4. EL COMER COMO DESEO, RITUAL Y ABYECCIÓN	72
CAPÍTULO 5. CONVERGENCIA DE ESTRATEGIAS	83
5.1. EL CUERPO COMO CAMPO DE BATALLA.....	84
5.2. EL CUERPO COMO MÁQUINA DE INVERSIÓN: HUMOR QUE EROTIZA, EROTISMO QUE ABYECTA.....	85
5.4. DEL CHISTE AL CHOQUE: CÓMO LA RISA PREPARA EL TERRENO PARA LA TRANSGRESIÓN	87

5.5. EL CUERPO COMO SUPERFICIE INESTABLE: HACIA UNA ESTÉTICA DE LA FRICCIÓN	89
CONCLUSIÓN	92
LISTA DE REFERENCIAS O BIBLIOGRAFÍA	94

Lista de Figuras

FIGURA 1. SERIE, TENSAJES. EXPOSICIÓN EN EL STEDELIJK MUSEUM (1964).....	23
FIGURA 2. LÁPIDA PARA UN ÁNGEL ESTRELLADO CONTRA EL PAVIMENTO, LÁPIDA PARA UNA HETAIRA VIRGEN. VIDRIOS DEJADOS CAER Y PEGADOS CONFORME A LOS PATRONES QUE QUEDABAN DEBIDO A LA CASUALIDAD.....	27
FIGURA 3. LÁPIDA PAR UN ANTIPINTOR (1961).....	27
FIGURA 4. OPEN FLY SILVER STAR (1964), PANEL, PVC, OBJETOS, 71 X 71 CM.	31
FIGURA 5. SOMOS LIBRES!?! (1981), FOTOGRAMA DE TIPO AUDIOVISUAL —VIDEOARTE—.....	36
FIGURA 6. CALL BOY (1964). PVC, OBJETOS, CREMALLERA, 70,5 X 70,8 X 15,6 CM.	49
FIGURA 7. HOT VAGINA (1969). ALUMINIO CON CALEFACCIÓN.....	52
FIGURA 8. HERIDA DIAGONAL DURA Y CALIENTE” (1971). TINTA Y PINTURA FLUORESCENTE SOBRE PAPEL. 49 X 69,3 CM.....	55
FIGURA 9. THE SOUP IS DELICIOUS (1977), FOTOGRAMA DE TIPO AUDIOVISUAL —.....	59
FIGURA 10. THE SOUP IS DELICIOUS (1977), FOTOGRAMA DE TIPO AUDIOVISUAL —VIDEOARTE—.....	65
FIGURA 11. THE SOUP IS DELICIOUS (1977), FOTOGRAMA DE TIPO AUDIOVISUAL —VIDEOARTE—.....	65
FIGURA 12. UN CUBE SE TRANSFORME EN CERCLE PAR LA CHALEUR DE CARDENA N.2 (1973-1974), FOTOGRAMA DE TIPO AUDIOVISUAL —VIDEOARTE—.....	67
FIGURA 13. UN CUBE SE TRANSFORME EN CERCLE PAR LA CHALEUR DE CARDENA N.2 (1973-1974), FOTOGRAMA DE TIPO AUDIOVISUAL —VIDEOARTE—.....	67
FIGURA 14. BLUE LOVERS (1965), PANEL, PVC, OBJETOS, 72.1 X 115.3 X 13.3 CM.	69
FIGURA 15. BLUE LOVERS (1965), PANEL, PVC, OBJETOS, 72.1 X 115.3 X 13.3 CM.	69
FIGURA 16. PIERNAS-MANOS-CREMALLERA (1966), TINTA Y PINTURA FLUORESCENTE SOBRE PAPEL, 50 X 64,6 CM... ..	70
FIGURA 17. CÁRDENAS EN PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA CARDENA RÉCHAUFFE LE SOLEIL (1975).....	74
FIGURA 18. CARDENA RÉCHAUFFE LE SOLEIL (1975), FOTOGRAFÍA ANÁLOGA.	74
FIGURA 19. OPWARMING ENZOVOORT CENTRALE (1972), VÍDEO, BLANCO Y NEGRO, SONIDO. 19 MIN 27 S.....	80
FIGURA 20. OPWARMING ENZOVOORT CENTRALE (1972), VÍDEO, BLANCO Y NEGRO, SONIDO. 19 MIN 27 S.....	80

Introducción

El punto de partida de esta investigación fue el interés inicial por el trabajo en video de Miguel Ángel Cárdenas, a través del cual ha sido inscrito —en ocasiones de manera reduccionista— como pionero del videoarte en los Países Bajos y en América Latina. Sin embargo, a medida que se profundizó en su archivo, entrevistas y catálogos, emergió con claridad que su producción no puede limitarse al campo audiovisual. Pinturas, ensamblajes, acciones, dibujos, fotografías y ejercicios performativos realizados paralelamente entre las décadas de 1960 y 1970 revelan no solo una continuidad temática, sino una coherencia conceptual que desborda los límites del medio. Estos trabajos, menos estudiados y a menudo relegados a notas marginales dentro de los estudios existentes, resultan fundamentales para comprender la complejidad de su propuesta artística.

La historiografía sobre Cárdenas ha enfatizado su rol en el desarrollo del videoarte. "Meigh-Andrews (2014) por ejemplo, destaca en su texto *A History of Video Art* su temprana experimentación tecnológica, su capacidad para integrar humor, autorrepresentación y crítica cultural mediante la cámara, y su papel como figura bisagra entre Europa y América Latina. Desde otra perspectiva, Annemarie Kok (2009), en su tesis *Interaction: Performance and International Contacts in the Netherlands in the 1970s*, ubica a Cárdenas dentro de una red de artistas migrantes que expandieron las nociones de arte escénico a partir del cruce entre performance, tecnología y corporalidad. Kok subraya su participación activa en circuitos experimentales que favorecieron la hibridez, pero sin detenerse de manera profunda en las implicaciones estéticas y políticas de su erotismo o de su uso insistente del humor.

En Colombia, la lectura dominante y significativa sobre Cárdenas ha sido filtrada por su condición de artista queer y su disidencia sexual. Textos como los de María Wills (s.f.) *Imágenes de un videoartista* o *Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia* de Bermúdez Juan (2021) reconocen la potencia política del deseo en su obra, enmarcándola dentro de luchas por la visibilidad y la afirmación identitaria. Sin embargo, aunque estas lecturas han sido esenciales para situar al artista dentro de debates contemporáneos sobre sexualidad y representación, tienden a privilegiar un marco interpretativo que resalta la “identidad” como eje central, dejando en segundo plano las estrategias formales y materiales que dan forma a dicha potencia política. Bermúdez, por ejemplo, subraya la performatividad y el humor como mecanismos de resistencia, pero no profundiza en la dimensión sensorial o en los modos en que el artista construye visualmente el deseo, el calor, la comida o el cuerpo grotesco.

Un aporte reciente y particularmente relevante es el de Bohórquez Stiven (2024), quien en *Nombrarse para existir*, dedica un apartado a Miguel Ángel Cárdenas. Allí lo sitúa como figura fundamental de la disidencia sexual en Colombia en el campo artístico, articulando su lectura con la de Amira Armenta, para quien la homosexualidad del artista operaba como un eje identitario profundamente político, asumido por Cárdenas como forma de autoafirmación y gesto de existencia. Lejos de contradecir la manera en que el propio Cárdenas hablaba de su obra, Bohórquez potencia esa lectura, inscribiendo su gesto de visibilidad en un marco más amplio donde la producción artística de temática disidente constituye —como postula el autor— tanto un espacio de resguardo para las libertades individuales, como un aporte al derrumbamiento de paradigmas sexuales en Colombia. Su análisis incluye obras como *The Soup is Delicious* y

Somos libres!?, aunque reproduce errores de catalogación¹ que evidencian la necesidad de retornar a las fuentes primarias, particularmente en lo relativo a los títulos y al tono interrogativo-exclamativo que estructura el video de *Somos Libres!?* del artista.

Finalmente, el capítulo “Ejercicios de calentamiento” del libro *Al Mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia* de Peña Paola y Bermúdez Juan (2019), y la entrevista publicada en la revista *Errata* titulada Miguel Ángel Cárdenas y la Verdad del Video, realizada por López Sebastián (2010), permiten acceder a la voz directa del artista. Allí, Cárdenas insiste en que su preocupación principal no es la identidad sexual en sí misma, sino el calor humano, el deseo como energía vital, la cotidianidad, la ironía y la experiencia migrante, elementos que rara vez han sido articulados de forma conjunta en la literatura crítica. Su propio testimonio indica que su obra no puede ser leída desde un solo prisma: el erotismo, el humor, el acto de comer, el calor, lo absurdo, lo grotesco y la afectividad son fuerzas entrelazadas que activan sentidos simultáneos en su trabajo.

Es precisamente a partir de estos énfasis interpretativos que surge la necesidad de esta investigación. Aunque existen estudios sobre el erotismo en su obra, estos han privilegiado

¹ En la página 232 del subcapítulo “Representaciones sensibles de los placeres desencajados”, Stiven Bohórquez describe la obra *Somos libres!?* omitiendo su particularidad tipográfica: el título aparece registrado únicamente con signos de interrogación de apertura y cierre, suprimiendo el signo de exclamación que lo precede. Este detalle no es menor, pues en la obra de Cárdenas la puntuación forma parte del sentido, intensificando la ambigüedad entre afirmación e interrogación que la pieza propone.

ciertos marcos de lectura, particularmente aquellos centrados en la identidad y la disidencia sexual. En este contexto, la progresión entre lo sugerido, lo explícito y lo político no siempre ha sido abordada de manera conjunta. Del mismo modo, si bien el humor ha sido reconocido como un elemento relevante, su especificidad —en términos de la distinción entre lo cómico, lo humorístico, la ironía, el sarcasmo o lo carnalesco— ha recibido menor atención analítica. Por otra parte, el comer —tema señalado por Amira Armenta²— no ha sido desarrollado ampliamente como un dispositivo estético que articula deseo, exceso y abyección. En este sentido, la presente investigación no busca suplir vacíos absolutos, sino poner en relación estas dimensiones y proponer una lectura que las articule.

Este trabajo propone justamente ese cruce: analizar cómo lo cómico, lo erótico y el comer funcionan en la obra de Miguel Ángel Cárdenas como estrategias complementarias para activar una crítica sensorial y performativa del cuerpo, entendiendo el cuerpo no solo como soporte material, sino como un campo de batalla simbólico donde se negocian afectos, normas, deseos y disidencias. La pregunta central no se limita a “cómo representa Cárdenas el erotismo o el

² Amira Armenta, *Miguel-Ángel Cárdenas: Imágenes de un video-artista. Vida y arte del hombre que durante años se hizo llamar Michel Cardena*, capítulo “El Maestro”, a partir del párrafo dieciséis. Allí la autora destaca la centralidad de la comida en la obra de Cárdenas, describiendo diversas acciones en las que el acto de cocinar, compartir y consumir alimentos se configura como un eje fundamental que articula dimensiones afectivas, sensoriales y performativas.

humor”, sino cómo estas dimensiones se relacionan entre sí, se contaminan, se exageran y se desplazan, generando un lenguaje artístico profundamente personal.

Para ello, se adopta una metodología interdisciplinaria que no consiste en la aplicación rígida de marcos teóricos predefinidos, sino en una lectura situada de las obras, donde estas orientan las herramientas conceptuales que se activan en el análisis. En este sentido, los planteamientos de Mijaíl Bajtín sobre lo grotesco permiten abordar las deformaciones corporales y sus implicaciones simbólicas; las teorías del deseo de Bataille aportan elementos para pensar las relaciones entre erotismo, exceso y transgresión; los estudios queer de Judith Butler se incorporan cuando las obras movilizan tensiones en torno a género y performatividad; y las nociones de lo abyecto de Julia Kristeva resultan pertinentes en relación con las representaciones del cuerpo como límite o desborde. Esta combinación no opera como un sistema cerrado, sino como un conjunto de herramientas que se articulan a partir de las propias obras, permitiendo que el análisis emerja en diálogo con sus dimensiones formales, sensoriales y materiales.

El documento se estructura en cinco capítulos. El primero establece el marco teórico y conceptual, articulando los estudios sobre humor, erotismo, cuerpo y comida. El segundo aborda lo cómico y lo humorístico como estrategias de subversión. El tercero analiza el erotismo como liberación, resistencia y energía vital. El cuarto examina el comer como práctica cargada de deseo, ritual, afecto y abyección. El quinto capítulo propone una lectura convergente de estas estrategias como fuerzas que se entrecruzan en obras específicas, configurando el cuerpo como territorio en disputa. La investigación culmina con una reflexión sobre los aportes de esta lectura a la comprensión del arte contemporáneo y sugiere posibles rutas de investigación futura.

Capítulo 1. El cuerpo en disputa: aproximaciones teóricas a la obra de Miguel Ángel Cárdenas

En la obra de Miguel Ángel Cárdenas, el cuerpo aparece como un territorio en disputa, un espacio donde se condensan tensiones entre lo íntimo y lo público, lo erótico y lo político, lo risible y lo solemne. Desde sus primeros ensamblajes en la década de 1960 hasta sus videos performativos en los años setenta, el artista convierte al cuerpo en protagonista de una reflexión constante que atraviesa tanto la materialidad de las obras como su dimensión conceptual.

Los ensamblajes con cremalleras, heridas fluorescentes y objetos cotidianos ubicados en superficies plásticas sugieren un erotismo latente, marcado por la insinuación más que por la representación directa. Piezas como *Call Boy* (1964) (véase figura 6) y *Hot Vagina* (1969) (véase figura 7), despliegan un juego ambiguo entre lo que se oculta y lo que se revela, entre lo profano y lo sagrado, haciendo del deseo una fuerza estética y simbólica. Al mismo tiempo, otras obras como *Somos libres!?*(1981)³ u *Open Fly Silver Star* (1964) (Véase figura 4), recurren al humor, a lo grotesco y a lo carnavalesco para cuestionar las formas solemnes del poder, subvirtiendo convenciones de género, nación y sexualidad mediante la risa y la parodia. Finalmente, en sus experimentos en video, Cárdenas convierte su propio cuerpo en escenario performativo, travistiéndose, desdoblándose y parodiándose a sí mismo, en un ejercicio que pone en evidencia la construcción artificial de las identidades.

³ Enlace para ver el video (consultado el 23 de mayo del 2025): <https://vimeo.com/1050845930>

En este marco, el cuerpo no será entendido únicamente como un elemento representado, sino como un dispositivo estético y simbólico en el que se inscriben y se ponen en tensión distintas dimensiones de la experiencia.

Estas dimensiones —el deseo, las formas de distorsión cómica y carnavalesca, y las experiencias ligadas a lo abyecto— no aparecen como compartimentos aislados, sino como fuerzas entrelazadas que permiten entender el cuerpo en su obra como un espacio donde se articulan transgresión, representación y experiencia.

Para dar cuenta de estas tensiones, este capítulo recurre a distintos marcos conceptuales que no se integran como un sistema unificado, sino como herramientas específicas activadas en función de las obras. En este sentido, Bataille (1957) permite pensar el cuerpo como espacio de deseo, exceso y transgresión; Bergson (1991) y Bajtín (1987) aportan elementos para comprender las distorsiones cómicas y carnavalescas que desestabilizan lo normativo; Butler (2007) posibilita abordar el cuerpo como una construcción performativa que cuestiona la fijación de la identidad; y Kristeva (2004) ofrece una perspectiva para analizar las tensiones entre atracción y repulsión presentes en lo abyecto. La selección de estos autores responde, así, a su capacidad para iluminar dimensiones concretas del trabajo de Cárdenas.

Este acercamiento no parte de un estudio exhaustivo de las obras completas de estos autores, sino de un uso focalizado, guiado por las necesidades de la investigación y por los problemas que plantean las propias obras de Cárdenas. En este sentido, los conceptos no se aplican de manera rígida, sino que funcionan como herramientas de lectura que se activan en diálogo con los materiales analizados, permitiendo iluminar aspectos específicos de su producción.

El presente capítulo propone, entonces, articular esas reflexiones teóricas con el análisis de las obras de Cárdenas, situando al cuerpo no como representación pasiva, sino como campo de acción donde el deseo, la risa y la experiencia se convierten en estrategias críticas frente a los discursos dominantes de su tiempo.

1.1. El cuerpo como lugar de deseo

Entre las piezas más sugestivas de Miguel Ángel Cárdenas se encuentra *Hot Vagina* (1969), ensamblaje realizado en aluminio que incorpora un sistema de calefacción eléctrica. La obra, de apariencia frontal y simétrica, presenta en su centro un tubo que, al conectarse a la corriente, comienza a calentarse progresivamente. El efecto no es solamente térmico, sino también visual: a medida que la temperatura aumenta, el metal cambia de tonalidad, pasando de un gris neutro a matices cálidos que evocan el rojo y el naranja incandescente. Así, el espectador no solo observa, sino que experimenta la obra a través de la cercanía del calor irradiado. Esta condición desplaza la experiencia estética del plano exclusivamente visual hacia una dimensión áptica, en la que el cuerpo del espectador se ve implicado de manera directa. No se trata únicamente de ver la obra, sino de percibirla a través de la proximidad, del calor y de la posibilidad misma del contacto. En este sentido, *Hot Vagina* no solo se presenta como imagen, sino como una presencia que activa una relación corporal con quien la observa, desdibujando los límites entre contemplación y experiencia sensorial.

Este dispositivo convierte a *Hot Vagina* en una obra que desborda lo meramente representativo visual. No hay una figura femenina explícita ni un cuerpo delineado, pero el título orienta la percepción hacia lo erótico y lo sexual. El tubo central funciona como un eje simbólico cargado

de resonancias: puede evocar formas asociadas al clítoris en estado de excitación, pero también a un filamento eléctrico que vibra y se transforma. La metáfora resulta poderosa: el deseo aparece como energía, como calor, como fuerza invisible que atraviesa los cuerpos y los activa.

Sin embargo, esta misma condición también introduce un elemento de ambivalencia. La obra no solo atrae por la promesa de placer sugerido, sino que genera una distancia física inevitable: el espectador sabe que acercarse demasiado podría implicar el riesgo de una quemadura. Ese calor, seductor y vital, porta al mismo tiempo la amenaza de lo peligroso. En *Hot Vagina*, el deseo se presenta entonces como una fuerza contradictoria: invita y repele simultáneamente, articulando una tensión entre atracción y peligro

En este punto resulta pertinente la reflexión de Bataille (1957, pp.12-13), quien concibe el erotismo no como una simple satisfacción sexual, sino como una experiencia de transgresión que desestabiliza los límites del sujeto y lo confronta con lo prohibido, implicando una forma de pérdida o disolución momentánea de sí. *Hot Vagina* puede leerse bajo esta clave: la obra transforma la energía eléctrica —fría, técnica, cotidiana— en metáfora erótica, en un exceso que trasciende lo funcional para devenir experiencia sensorial y simbólica. Lo erótico en Cárdenas no aparece como imagen directa del sexo, sino como vibración que rompe la normalidad, exponiendo al espectador a la tensión entre atracción y peligro, entre el goce y la posibilidad de daño.

De esta manera, la pieza encarna un deseo que nunca es del todo seguro, sino que se vive como riesgo y transgresión. La experiencia estética de *Hot Vagina* nos coloca ante el deseo en su dimensión más compleja: no solo como motor de atracción, sino también como fuerza que

desestabiliza y pone en juego los límites entre lo íntimo y lo público, lo corporal y lo material, lo vital y lo amenazante.

En este sentido, *Hot Vagina* constituye un umbral para comprender cómo Miguel Ángel Cárdenas aborda el deseo en su obra. No se trata de un caso aislado, sino de un gesto que atraviesa buena parte de su producción. Desde piezas como *Call Boy* (1964), donde el juego entre lo oculto y lo revelado activa la imaginación erótica del espectador, hasta sus dibujos de la década de 1970, en los que cremalleras, heridas luminosas y formas orgánicas se transforman en metáforas del cuerpo excitado, el deseo se manifiesta como tensión permanente entre lo visible y lo sugerido, entre lo material y lo simbólico.

Estos trabajos, que serán analizados más adelante con mayor detenimiento (pp. 44, 45, 46), muestran cómo Cárdenas despliega una iconografía en la que lo erótico no se restringe a la representación del cuerpo desnudo, sino que emerge en la relación con los objetos, los materiales, la temperatura, la textura o incluso la ausencia de figura. El deseo, en su práctica, no es un tema ilustrado sino una energía desbordada que permea las formas, que impregna lo cotidiano de significados nuevos y que invita a repensar la experiencia estética como un espacio de atracción, riesgo y transgresión.

1.2. El cuerpo performativo: entre lo cómico, lo carnavalesco y la subversión del poder

En el video *Somos libres!?* (1972), Miguel Ángel Cárdenas despliega una serie de imágenes que confrontan directamente al espectador con la tensión entre risa y poder. El trabajo consiste en una puesta en escena donde los cuerpos se transforman a través del disfraz, el travestismo y la

parodia, generando un juego visual que oscila entre lo cómico y lo grotesco. Los gestos exagerados, las máscaras y la música refuerzan un clima de carnaval en el que las figuras se desdoblan y pierden la rigidez de la identidad estable. La pregunta que da título a la obra no se resuelve de manera unívoca: más bien se expone como ironía, pues la aparente libertad de los personajes revela los límites sociales, culturales y políticos que constriñen el cuerpo.

Esta repetición de gestos, acentuada por el montaje, no solo produce un efecto cómico, sino que introduce una sensación de rigidez que contrasta con la vitalidad del cuerpo. Los personajes parecen atrapados en una lógica de automatismo que los vuelve previsibles, casi mecánicos. En este punto, resulta pertinente la reflexión de Bergson (1991, p. 16), quien plantea que lo cómico surge precisamente cuando “*lo mecánico se superpone a lo vivo*”, es decir, cuando el cuerpo pierde su capacidad de adaptación y se comporta como una máquina. Desde esta perspectiva, la comicidad en *Somos libres!?* no radica únicamente en la exageración o la parodia, sino en la evidencia de esa rigidez que delata la presencia de normas que disciplinan el cuerpo.

Si en estos gestos repetitivos se hace visible la dimensión disciplinaria del cuerpo, en la deformación, el exceso y la parodia aparece otra lógica: la del carnaval. En este sentido, la lectura de Bajtín (1987) resulta clave, al entender lo carnavalesco como un espacio donde se invierten las jerarquías del orden oficial y el cuerpo se desborda, se mezcla y se expone en su materialidad. La obra de Cárdenas dialoga con esta lógica carnavalesca: sus personajes travestidos, grotescos, paródicos, encarnan un cuerpo que no es ideal ni normativo, sino desbordado, que se ríe de sí mismo y desacraliza las instituciones que lo intentan controlar. Así,

el carnaval no aparece como una simple fiesta, sino como un gesto político que subvierte las jerarquías de género, sexualidad y nación.

En esta misma línea, Butler (2007) permite profundizar en la dimensión performativa del cuerpo en la obra de Cárdenas. Butler, sostiene que el género no es una esencia fija, sino una construcción performativa: se constituye a través de actos repetidos, gestos y performances que naturalizan lo masculino y lo femenino.⁴ Desde esta perspectiva, los cuerpos de *Somos libres!?* no representan identidades cerradas, sino que escenifican la inestabilidad de las categorías sexuales y de género. Al travestirse y exagerar sus gestos, los personajes exponen la artificialidad de las normas que rigen la corporalidad, mostrando que el género es siempre un montaje susceptible de ser repetido, torcido o parodiado.

En este sentido, el cuerpo en la obra de Cárdenas puede entenderse como un espacio donde se ponen en juego distintas formas de resistencia. La risa no aparece únicamente como un efecto estético, sino como una estrategia que introduce fisuras en el orden normativo. Lo cómico, lo grotesco y lo performativo no solo representan una crítica, sino que operan como prácticas que desestabilizan las formas en que el poder se inscribe en los cuerpos.

⁴ “El género no debe interpretarse como una identidad estable o un lugar donde se asienta la capacidad de acción, sino como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos.” (Butler, 2007, p. 272).

1.3. El cuerpo abyecto: entre el comer y la repulsión

En el video *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cárdenas no 2⁵* (1973–74), Miguel Ángel Cárdenas lleva hasta el límite una experiencia perceptiva donde lo corporal, lo material y lo abyecto se confunden. En blanco y negro, con sonido, el artista introduce en su boca un trozo de hielo con forma cuadrada y lo mantiene allí mientras se funde o se redondea lentamente. La imagen que se registra es aquella del cuerpo consumiendo lo que deviene líquido, hasta escupirlo en un plato. Este procedimiento repetitivo, que parece simple, integra lo íntimo (la boca), lo cotidiano (la comida) y lo perturbador (el derretimiento y la expulsión) en un ritual escénico de distorsión corporal.

El cuerpo escupe ese líquido espeso que se puede ver en primer plano, y en ese acto ocurre algo poderoso: lo comestible se vuelve extrañamiento. El cuerpo ya no se presenta como un organismo que se alimenta, sino como un espacio donde lo comestible se vuelve extraño, incluso perturbador, pues la comida deja de ser alimento para devenir fluido ambiguo, entre lo consumible y lo rechazado. Esa imagen desestabiliza la frontera entre dentro y fuera, sujeto y objeto, placer y asco: una experiencia paradigmática de lo abyecto. Este ritual sugiere una transubstanciación “vulgar”, semierótica, en la que el cubo (forma geométrica cerrada) se derrite en un círculo (símbolo de fluidez y apertura) mediante el calor y la acción corporal.

Este trabajo encarna perfectamente los planteamientos de Kristeva (2004). En *Poderes de la Perversión*, ella señala que lo abyecto no es simplemente aquello que produce repugnancia, sino

⁵ Enlace para ver el video (consultado el 12 de junio del 2025): <https://vimeo.com/1050820687>

aquello que amenaza las fronteras mismas del sujeto. Lo abyecto irrumpe como una presencia que no puede ser plenamente asimilada sin poner en riesgo la constitución simbólica del yo; por ello, provoca simultáneamente rechazo y atracción, expulsión y fascinación (pp.9-10). La comida en este video no nutre, sino que destruye los límites del cuerpo: su fusión líquida y su expulsión ponen al espectador frente al umbral de lo repulsivo y de la fragilidad de las fronteras identitarias.

Los gestos surreales de Cárdenas, que no se preocupan por el decoro ni la limpieza corporal, ilustran una estética de lo abyecto: el exceso, lo que se derrama, lo que es expulsado. En términos de Kristeva (2004), lo abyecto designa aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, al desdibujar los límites entre el adentro y el afuera, entre el sujeto y lo que debe expulsar para constituirse. Al hacerlo, el artista no busca escandalizar gratuitamente, sino demostrar que el cuerpo —y, en particular, su propio cuerpo— es un sitio donde colapsan esas fronteras. Lo abyecto en su obra no funciona como un recurso sensacionalista, sino como una estrategia crítica que pone en tensión los límites de lo corporal. La incomodidad que genera no es un efecto secundario, sino una forma de activar un diálogo con aquello que la cultura tiende a reprimir o expulsar.

Con este video se articula el conjunto de dimensiones corporales que atraviesan la obra de Cárdenas: el cuerpo como lugar de deseo, como espacio de transgresión performativa y como experiencia abyecta. Estas dimensiones no operan de manera aislada, sino que se entrelazan, configurando una comprensión compleja del cuerpo como campo de fuerzas en tensión.

Cárdenas no produce representaciones estables del cuerpo, sino cuerpos que sienten, se derriten, se ríen, se deforman, se muestran incompletos. Esa pluralidad corporal está en el corazón de su propuesta artística: un cuerpo múltiple —deseante, risible y abyecto— que interpela nuestra percepción y reconfigura los límites de lo visible, lo normativo y lo tolerable.

En suma, la dimensión de lo abyecto en la obra de Miguel Ángel Cárdenas no solo activa un registro erótico en el que el cuerpo se confronta con sus propios límites —lo viscoso, lo residual, lo contaminante—, sino que abre un campo de reflexión sobre el poder y la fragilidad que subyacen en toda experiencia corporal. Lo repulsivo, al devenir imagen erótica, muestra cómo el artista no rehúye lo incómodo ni lo grotesco, sino que lo convierte en un dispositivo crítico para pensar la vulnerabilidad y la potencia de los cuerpos.

Sin embargo, comprender plenamente esta operación exige situarla en el horizonte vital del propio Cárdenas. Sus exploraciones artísticas no emergen de manera aislada, sino que están atravesadas por experiencias biográficas, desplazamientos geográficos y vivencias afectivas que marcaron su manera de concebir el cuerpo como territorio de deseo, transgresión y resistencia.

Por ello, antes de adentrarnos en un análisis más específico de sus piezas, resulta necesario detenernos en lo que aquí se entiende como el lugar de enunciación del artista, es decir, en el conjunto de condiciones biográficas, culturales y geográficas desde las cuales Cárdenas produce su obra y construye sus imágenes del cuerpo. En el siguiente subcapítulo, “El lugar de enunciación de Miguel Ángel Cárdenas: experiencia y disidencia”, abordaremos cómo su trayectoria vital —entre Colombia y Holanda, entre la intimidad y lo público, entre lo artístico y

lo político— se convierte en un marco indispensable para comprender no solo sus elecciones estéticas, sino también las tensiones de género, sexualidad y poder que animan toda su obra.

1.4. El lugar de enunciación de Miguel Ángel Cárdenas: experiencia y disidencia

La producción de Cárdenas se sitúa en un cruce de contextos —Colombia y Europa— y de lenguajes —pintura, ensamblaje, performance, video y fotografía— que desbordan cualquier clasificación unívoca. Su traslado a Ámsterdam en la década de 1960 no solo implicó un cambio geográfico, sino la inserción en un entorno artístico abierto a la experimentación, donde prácticas como el performance, el body art y el video comenzaban a consolidarse como formas legítimas de creación. En este contexto, el artista adopta el nombre de Michel Cardena, gesto que puede leerse como una operación simbólica de desplazamiento identitario y de ruptura con los marcos normativos de su lugar de origen.

Más que un dato biográfico, esta transformación permite comprender el modo en que su obra se articula desde una posición liminal: entre culturas, entre lenguajes y entre regímenes de representación del cuerpo. Como señalan estudios sobre su producción, su trabajo dialoga con corrientes como el Pop Art y el Nouveau Réalisme, particularmente en el uso de objetos cotidianos y materiales industriales cargados de connotaciones sensoriales y sexuales⁶. Sin embargo, lejos de inscribirse plenamente en estos movimientos, Cárdenas introduce una

⁶ Andrea Rosen Gallery, *Miguel Ángel Cárdenas*, consultado el 19 de octubre de 2025,

https://m.andrearosengallery.com/exhibitions/miguel-angel-cardenas_2017-01-06

dimensión abiertamente erótica y performativa que desplaza sus presupuestos hacia una exploración del cuerpo como superficie de deseo, consumo y transformación.

En este sentido, sus primeras obras, como los llamados *Tensajes* (1964-1965) (véase figura 1), no solo evidencian un interés por los materiales —látex, plástico, superficies tensadas—, sino que configuran una poética del cuerpo atravesada por lo táctil, lo viscoso y lo sugerente. Estos elementos anticipan una preocupación constante en su producción: la representación de un cuerpo que no se presenta como forma estable, sino como materia susceptible de deformación, expansión y desborde.



Figura 1. Serie, *Tensajes*. Exposición en el stedelijk museum (1964).
Nota. Imagen aportada por Amira Armenta.

A partir de la década de 1970, con la incorporación del video, esta exploración se intensifica. El videoarte, que emerge en estrecha relación con prácticas como la performance y el body art, se configura dentro de un campo interdisciplinar influido por corrientes como el Fluxus, el arte

conceptual, el arte povera y el cine experimental⁷. En este contexto, el video ofreció a los artistas un medio para explorar la temporalidad, la repetición y la relación directa entre el cuerpo y la cámara. En el caso de Cárdenas, el video no funciona únicamente como soporte técnico, sino como un dispositivo que permite radicalizar la exposición del cuerpo, incorporando el gesto, la acción y la ironía en una misma operación estética.

Desde esta perspectiva, la obra de Cárdenas puede leerse en relación con una estética de lo abyecto: el exceso, lo que se derrama, lo que es expulsado. En términos de Kristeva, lo abyecto designa aquello que perturba un orden y desestabiliza las fronteras entre el sujeto y aquello que debe excluir para constituirse. En sus imágenes y acciones, el cuerpo aparece precisamente en ese límite: como superficie que exhibe lo íntimo, que tensiona lo sexual y que desestabiliza las distinciones entre lo privado y lo público, entre lo normativo y lo disidente.

Así, más que representar el cuerpo, la obra de Cárdenas lo pone en crisis. Su insistencia en lo erótico, lo humorístico y lo grotesco no responde únicamente a una voluntad provocadora, sino a una estrategia que desarticula los códigos de representación dominantes. En este sentido, su práctica puede entenderse como una forma de disidencia estética que, al mismo tiempo, es también una disidencia corporal: un cuestionamiento radical de las formas en que el cuerpo es regulado, significado y controlado dentro de determinados marcos culturales.

⁷ Meigh-Andrew. (2014). *A History of Video Art*. Bloomsbury. New York.

Capítulo 2. Lo cómico y lo humorístico como distorsión crítica del poder

El humor y lo cómico ocupan un lugar central en la obra de Miguel Ángel Cárdenas, no únicamente como un recurso expresivo, sino como una estrategia crítica que desestabiliza discursos normativos sobre el cuerpo, la sexualidad, el poder y el arte mismo. En su trabajo, lo cómico aparece como una dimensión visual y formal que deforma, exagera o ridiculiza, mientras que el humor se manifiesta como una actitud disidente que subvierte lo solemne, lo moral y lo institucional desde una mirada lúdica, ambigua y muchas veces sarcástica u irónica.

Esta distinción puede observarse, por ejemplo, en obras como *Somos libres!?*, donde los cuerpos adoptan gestos exagerados, repetitivos y artificiales que producen un efecto cómico, al tiempo que la puesta en escena introduce una dimensión humorística que desestabiliza las nociones de libertad, identidad y norma.

Es necesario diferenciar estos dos conceptos para comprender su función en su producción. Lo cómico, tal como lo define Henri Bergson (1991), surge cuando la vida se vuelve mecánica, rígida o automatizada, y la risa aparece como corrección social frente a ello. En este sentido, Cárdenas recurre a lo cómico a través de lo caricaturesco, lo absurdo, la repetición y el cuerpo grotesco. Por otro lado, el humor —en el sentido propuesto por autores como Simon Critchley (2002), — se entiende como una forma de subjetividad que descoloca al espectador, que revela una fisura entre el mundo tal como es y cómo podría ser. En este marco, el humor en Cárdenas no solo produce risa, sino pensamiento: activa un tipo de crítica que opera desde el placer, el deseo y el exceso.

Este capítulo explora cómo el humor y lo cómico funcionan en su obra como una forma de distorsión crítica del poder. A través del uso del cuerpo, la performatividad, el doble sentido y el juego visual, Cárdenas subvierte discursos dominantes, desarma la seriedad de las instituciones y propone una estética que, sin perder el goce, tensiona las estructuras que organizan lo visible, lo deseable y lo aceptable. Se analizan en detalle obras como *Open Fly Silver Star* (véase figura 4), *Somos libres!?* (véase figura 5), entre otras, en las que el humor y lo cómico funcionan como fuerza política, disolviendo las fronteras entre lo artístico, lo sexual y lo social.

2.1. La forma cómica de Cárdenas

La dimensión cómica en la obra de Miguel Ángel Cárdenas comienza a configurarse desde sus primeras exploraciones materiales a inicios de la década de 1960, particularmente en la serie de las llamadas *antipinturas*. Más que una simple ruptura con la pintura tradicional, estas obras introducen una lógica de distorsión y extrañamiento que será central en su producción posterior. En ellas, el artista emplea materiales no convencionales —como vidrios rotos, anejo de alambre o soportes industriales— que, al organizarse según principios de azar y fragmentación, producen composiciones que oscilan entre lo informe, lo accidental y lo sugerente.

Entre estas piezas se encuentran obras como *Lápida para un antipintor*, *Lápida para una galaxia* o *Lápida para una hetaira virgen* (1961) (véase figura 2 y 3), en las que el uso de materiales fragmentados y la disposición azarosa de elementos —como vidrios quebrados

adheridos a la superficie— produce imágenes que desafían la lógica representacional y anticipan una estética de lo distorsionado.



Figura 2. *Lápida para un ángel estrellado contra el pavimento, Lápida para una galaxia, Lápida para una hetaira virgen. Vidrios dejados caer y pegados conforme a los patrones que quedaban debido a la casualidad.*

Figura 3. *Lápida par un antipintor* (1961).

Nota. Imagen aportada por Amira Armenta

La serie *Tensajes* (véase figura 1), realizada entre 1964 y finales de esa misma década, reflejaba su interés por romper con los formatos tradicionales, una inquietud que ya manifestaba antes de llegar a los Países Bajos. Estas obras, que pueden describirse como ensamblajes, consistían en la organización de objetos cotidianos, como alimentos envasados y juguetes de

plástico coloridos, en composiciones sugerentes que evocaban órganos sexuales internos o genitales asomándose por entre pantalones desabrochados.

Algunas de estas piezas formaron parte de la exposición colectiva *Pop Art and New Realism*, organizada por Wim Beeren en el Gemeentemuseum de La Haya en 1964 y luego expuesto en otros espacios de Europa. En esta muestra, Cárdenas participó junto a artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Yves Klein, inscribiendo su trabajo en un contexto internacional marcado por el uso de objetos cotidianos y materiales industriales como base de una estética crítica del consumo.

Sin embargo, aunque su obra dialoga con estos lenguajes, introduce una inflexión particular. A diferencia de otros artistas del Pop Art o del Nouveau Réalisme, en Cárdenas estos objetos no solo remiten a la cultura de masas, sino que adquieren connotaciones eróticas, ambiguas y, en muchos casos, abiertamente humorísticas. Esta singularidad fue señalada por la crítica contemporánea. En un artículo del diario holandés *Algemeen Dagblad* (1965), se describe su trabajo como una práctica que transforma objetos comunes en composiciones que oscilan entre lo lúdico y lo inquietante, donde lo erótico aparece mediado por la artificialidad de los materiales. De manera similar, otras reseñas de la época destacan cómo sus ensamblajes, aunque cercanos al lenguaje del Pop Art, introducen una dimensión humorística que desestabiliza la relación entre lo banal y lo deseante.

Estas lecturas permiten entender que la dimensión cómica en la obra de Cárdenas no es un recurso accesorio, sino un componente estructural que emerge desde sus primeras inserciones en el contexto europeo.

La obra de Miguel Ángel Cárdenas, alineada con lo cómico y el sarcasmo característico del Pop Art, aludía a temas eróticos a través de la disposición estratégica de objetos cotidianos. Por ejemplo, un banano que emergía de una superficie de látex tensada sobre madera podía sugerir la forma de un pene, o cartucheras con el cierre abierto que evocaban la imagen de una vagina. Este erotismo, plasmado mediante el uso de objetos desechados y reciclados, estaba impregnado de un humor particular que generaba una ambivalencia entre lo prohibido —el erotismo, que en esa época era un tabú y quizás aún lo siga siendo— y lo banal, representado por lo artificioso de los materiales empleados. Esta contraposición entre lo sensual y lo cotidiano daba lugar a una sensación de absurdo, en la medida en que ambos elementos coexistían en una misma obra, desafiando las convenciones y provocando una reflexión sobre los límites de lo aceptable y lo ridículo. Esa exposición de lo que socialmente debería permanecer oculto o privado, pero que se revela a través de lo plástico y artificioso del objeto cotidiano, genera una burla sobre lo aparentemente serio. Es una de las posibilidades que lo cómico permite. En la caricatura, por ejemplo, el distanciamiento de lo serio o formal se logra mediante exageraciones y una representación extrema de lo feo. A través de estos recursos, es posible abordar temas que podrían considerarse políticamente incorrectos o tratar asuntos que, en otros contextos, no podrían discutirse abiertamente. Su efecto cómico surge precisamente de esa distorsión visual, que transforma la imagen en una versión grotesca o paródica de la realidad.

Lo cómico, como fenómeno exclusivamente humano, adquiere su significado pleno en el contexto social del individuo que lo produce. No se trata de una experiencia aislada, sino de un acto que requiere la presencia del otro, no como sujeto particular, sino como parte de un cuerpo social que construye significados dentro de un marco comunal. En este sentido, lo cómico se

erige como un hecho social, tal como lo señaló Henri Bergson al afirmar que la risa es, ante todo, un fenómeno social que necesita eco. Nuestra risa, según Bergson en *La risa* (1991), es siempre la risa de un grupo.⁸ Esto nos lleva a reflexionar sobre cómo, al reírnos, nos burlamos de nosotros mismos, de nuestra condición humana en un ámbito social, y nos mofamos de nuestro propio cuerpo social. Sin embargo, esta burla carecería de sentido si no encontrara un cómplice, si no hubiera resonancia. Lo cómico se dirige al otro, es un acto colectivo, no individual, a diferencia de otras categorías estéticas que pueden manifestarse sin necesidad de un interlocutor.

La risa, además de su función lúdica y de entretenimiento, cumple un propósito más profundo: es un mecanismo de cohesión social. A través de ella, una comunidad señala y ridiculiza comportamientos que percibe como desviados o inapropiados, ejerciendo una presión sutil pero efectiva sobre el individuo para que se reintegre al grupo. En este sentido, la risa actúa como un regulador social, reforzando las normas y valores compartidos.

En este sentido, lo cómico en la obra de Cárdenas no se limita a una cualidad formal, sino que opera como un fenómeno relacional: la risa que suscitan sus imágenes depende de un reconocimiento compartido de códigos culturales —lo erótico, lo vulgar, lo ridículo— que solo adquieren sentido dentro de un contexto social determinado. Así, lo cómico no es individual, sino colectivo, en la medida en que necesita de un espectador que identifique y comparta ese desajuste entre lo esperado y lo que se presenta. Desde esta perspectiva, un ejemplo claro es

⁸ No saborearíamos lo cómicos si nos sintiéramos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco. Escuchadlo bien: No es un sonido articulado, neto, definido; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente (...) (Pág. 14). Bergson H (1991). *La risa*. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Traducción de Amaya Haydee Raggio. Editorial Losada. Buenos Aires Argentina.

Open Fly Silver Star (1964) (véase figura 4), donde el artista juega con los sentidos a través de una imagen que invita a la risa. La obra es un ensamblaje que utiliza materiales reconocibles dentro de la cultura de la mercancía, lo que le confiere un carácter tanto familiar como absurdo. Está compuesta por dos cuadrantes revestidos de PVC: el superior de color negro y el inferior plateado. En la parte superior, una especie de estrella, realizada con el mismo material del cuadrante inferior, domina la composición. En el centro de la estrella, un rectángulo con objetos rojos transparentes y brillantes en sus esquinas y centro añade un toque de extravagancia. En el cuadrante inferior, una cremallera abierta en forma de triángulo invertido revela unos objetos que sugieren un rostro improvisado: una malla, una sandía de plástico en miniatura y pestañas postizas. Este conjunto, con su énfasis en materiales sintéticos solo es rivalizado por el erotismo que contiene la obra.



Figura 4. *Open Fly Silver Star* (1964), panel, PVC, objetos, 71 x 71 cm.

Nota. Imagen tomada de la galería Instituto de Visión.

El erotismo presente en esta obra radica en lo sugerente de la cremallera abierta, cuya forma de triángulo invertido evoca la silueta de una vagina, revelando algo que antes estaba oculto. Esta abertura funciona como una metáfora de lo escondido, de lo que se deja entrever, pero no se muestra del todo. Sin embargo, lo que inicialmente parece una invitación al erotismo se transforma en algo cómico cuando se descubre lo que yace en ese espacio revelado. Dentro de este marco, encontramos una serie de objetos dispuestos de manera aparentemente casual: unas esferas rojas que podrían asemejarse a pelotas, un plato con pestañas postizas, una esfera anaranjada y una pequeña tajada de sandía, similar a esas piezas decorativas imantadas que suelen adherirse a las neveras en Colombia. Estos elementos están cubiertos parcialmente por una malla, una especie de velo, mientras que un collar verde transparente, que por su apariencia parece una baratija, completa la escena.

Lo ridículo en esta obra no reside tanto en los objetos en sí mismos, aunque estos, por su naturaleza de artefactos que circulan en distintos contextos sociales, ya poseen un simbolismo inherente. Más bien, lo cómico emerge de la disposición de estos elementos: las pestañas postizas, la esfera y la sandía sugieren un rostro que, de manera burlona, parece devolver la mirada al espectador. Este efecto se acentúa por la incongruencia entre lo que inicialmente se insinúa (lo erótico) y lo que finalmente se revela (lo banal y lo absurdo). La obra juega con las expectativas del espectador, llevándolo de lo sugerente a lo ridículo, donde lo erótico se desvanece ante la artificialidad y exageración de los objetos.

Para Bergson (1991), lo cómico consiste en algo mecánico aplicado a lo vivo (p. 44). Desde esta perspectiva, la risa emerge cuando una rigidez o automatismo irrumpe allí donde se esperaba flexibilidad y vitalidad. En la obra de Cárdenas, el gesto erótico —que debería

desplegarse como expresión viva del deseo— se ve atravesado por una mecanización que lo desactiva y lo convierte en parodia. Lo que inicia como una invitación a la seducción termina funcionando como interferencia de series: la expectativa sensual se cruza con un registro trivial y grotesco que desajusta el sentido. La mirada que devuelve el rostro improvisado ya no seduce, sino que evidencia el artificio, introduciendo una rigidez burlona que ridiculiza la expectativa del espectador. Así, lo cómico no surge simplemente de la incongruencia, sino del cruce entre lo vivo del deseo y su mecanización, entre la promesa de lo erótico y su degradación paródica.

Es posible que este tipo de obra sea un reflejo del carácter que siempre distinguió a Miguel Ángel Cárdenas. Según Armenta (2017, *El Maestro*, párr.14), a él “no le interesaba el dolor sino el humor”.⁹ Esto se veía reflejado desde una edad temprana y desde los inicios de su carrera, Cárdenas se mostró como un artista desafiante, lúdico, escandalizador y profundamente humorístico, cualidades que se pueden rastrear en varias de sus obras realizadas en distintos momentos de su trayectoria. Muchos de sus títulos, por ejemplo, son deliberadamente provocativos y están cargados de ironía, lo que revela su intención de desafiar las convenciones y provocar una reacción en el espectador. Un caso emblemático es la obra “*Lápida para una hetaira virgen* (1961)”, una pieza que fue expuesta en el Museo La Tertulia antes de viajar a Europa.

⁹ Amira Armenta elaboró un texto sin paginación que, más que un análisis crítico de la obra se presenta como un ensayo biográfico del artista. No obstante, este escrito contiene información de primera mano, obtenida a través de numerosas entrevistas y del acceso a material de archivo, lo que permite adentrarse en el pensamiento, las inquietudes y referente del artista en su condición de sujeto políticamente homosexual.

Este título generó controversia y fue objeto de crítica en su momento. En una reseña de la exposición publicada por el diario *El País* de Cali en 1961, se señalaba que algunas de sus obras llevaban “nombres para escandalizar a timoratos”, en referencia a títulos como *Lápida para una hetaira virgen* citado por Armenta (2017, Anti-pinturas cemento y anjeos, párr. 3). Esta observación no solo evidencia la recepción polémica de su trabajo en el contexto colombiano, sino que permite reconocer cómo, desde sus inicios, Cárdenas incorporaba el humor, la provocación y el doble sentido como estrategias para tensionar los límites morales y estéticos de su tiempo.

2.2. La seriedad del humor de Cárdenas

El humor en la obra de Cárdenas adquiere un matiz serio al convertirse en una herramienta de crítica social. A través del sarcasmo y la sátira, el artista aborda problemáticas que afectan a corporalidades marginadas, aquellas que escapan de lo que se considera "normal". En su videoperformance *Somos libres!?* (1981)¹⁰ (véase figura 5), una pieza que oscila entre lo actuado y lo performático, Cárdenas emplea exageraciones formales y un tono sarcástico para

¹⁰ En 1981, Michel Cardena presentó en la televisión de los Países Bajos una video performance titulada, *Somos Libres!?*, producida por De Appel –una prestigiosa institución artística holandesa promotora de nuevas expresiones del arte contemporáneo, como la performance y el video– con guion del artista holandés, Sipke Hausmans. El video había sido filmado en el Centro Audiovisual de la Universidad Erasmo de Rotterdam a pedido del museo Boymans van Beuningen con ocasión de la exposición de Michel Cardena, *Warming up etc. etc. etc. Company*. Armenta A. (2017) MIGUEL-ÁNGEL CÁRDENAS: IMÁGENES DE UN VIDEO-ARTISTA Vida y arte del hombre que durante años se hizo llamar Michel Cardena.

plasmar su mensaje. Esta obra, que incluso fue transmitida por la televisión nacional holandesa, carece de diálogos y se vale de metáforas visuales para aludir a los siete pecados capitales.

La historia sigue a un hombre perseguido y agredido por curas y policías, quien logra huir para reunirse con su pareja homosexual y embarcarse en un viaje. La primera parte de este recorrido transcurre en una ciudad fría y gris, que refleja la desolación de los personajes ante el rechazo y las miradas discriminatorias de una sociedad alienante. Posteriormente, la pareja aparece en un tren, vestida con túnicas y máscaras cúbicas adornadas con espejos, símbolo de cómo la sociedad los ha obligado a ocultar su identidad y a reflejar las normas convencionales. El viaje culmina en un nuevo destino, donde la historia concluye con un desenlace de liberación y deseo. El video tiene muchas capas de sentido donde la exageración del vestuario y la actuación permiten ver el contenido crítico a través del humor.¹¹

¹¹ Estas referencias muestran la diversidad de influencias de *Somos libres!?*, donde a lo largo de la narración se mezcla música, técnicas de video, una actuación teatral con tintes de humor y un uso de imágenes y elementos tanto simbólicos como metafóricos. (Pág. 37). Peña P. Bermúdez J. (2016) *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA. Bogotá.



Figura 5. *Somos Libres!?* (1981), fotograma de tipo audiovisual —videoarte—

Nota: Imágenes tomadas de la galería Instituto de Visión.

En cuanto a la dimensión crítica de la obra, como ya se ha señalado, Cárdenas buscaba cuestionar la manera en que la sociedad percibía y trataba la homosexualidad. Tal como lo destacan Paola Peña y Juan Bermúdez (2019, p. 36) en su libro *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*, el video *Somos libres!?* “está marcado por un sincero deseo de confrontar la forma en que socialmente se percibe y se trata la homosexualidad”. A través de su obra, Cárdenas no solo problematiza la mirada social sobre la diversidad sexual, sino que también pone en entredicho la supuesta libertad para ejercer una orientación sexual disidente, incluso en países europeos, que en el imaginario colectivo se percibían como libres de prejuicios y abiertos a aceptar corporalidades que escapaban de lo normativo.

Este cuestionamiento adquiere mayor relevancia si se considera que el viaje de Cárdenas a Europa no respondió únicamente a intereses artísticos, sino también a la búsqueda de un entorno en el que pudiera vivir su sexualidad con mayor libertad. Como señala Armenta (2017, Un refugiado sexual, párr. 11), el propio artista describiría más tarde su llegada a los Países Bajos como la de un “refugiado sexual”, subrayando que su desplazamiento estuvo motivado por la necesidad de escapar de contextos restrictivos. No obstante, su experiencia en Europa estuvo lejos de cumplir completamente esas expectativas: episodios de rechazo y exclusión, como el hecho de ser expulsado de un bar por su apariencia, revelan que incluso en contextos considerados más liberales persistían formas de discriminación (Armenta, 2017, Un refugiado sexual, párr. 10). En este sentido, su obra no solo critica la realidad colombiana de la época, sino que también desmitifica la idea de Europa como un espacio plenamente abierto para las identidades no normativas.

Cárdenas llevó a cabo esta crítica mediante la exageración de la actuación, la puesta en escena y el uso del sarcasmo. Desde el título del video, *Somos libres!?*, ya se vislumbra esta intención, al combinar un signo de interrogación con uno de exclamación. Este recurso transforma una afirmación aparentemente contundente en una pregunta que desestabiliza su certeza, generando una tensión entre lo declarado y lo cuestionado. De esta manera, el título funciona como una burla irónica a la supuesta libertad: primero la proclama con vehemencia y luego la socava, creando una risa satírica que, al mismo tiempo que lo afirma, lo pone en duda. Este juego entre la afirmación y la interrogación no solo expone la fragilidad de esa "libertad" prometida, sino que también revela, desde la propia experiencia corporal de Cárdenas, las contradicciones y

limitaciones que encontró en los Países Bajos¹², un lugar que, en el imaginario colectivo, se percibía como un espacio de apertura y aceptación. Así, el artista utiliza el humor y la ironía para desenmascarar las tensiones entre el discurso de libertad y la realidad que vivió.

En este sentido, el humor se vuelve una herramienta para develar lo instaurado normativamente. El humor tiene un potencial crítico y subversivo, pues puede cuestionar normas sociales, estructuras de poder y certezas establecidas. Como plantea Simon Critchley (2002), el humor introduce una fisura entre el mundo tal como es y cómo podría ser, desestabilizando las formas de sentido que sostienen lo social. En el caso de Cárdenas, este desmantelamiento no ocurre a través de una crítica directa o discursiva, sino mediante la distorsión visual, el doble sentido y la exageración del cuerpo. Su obra no denuncia frontalmente el poder, sino que lo ridiculiza, lo vuelve inestable y lo expone como construcción.

Por otro lado, en el plano visual de *Somos libres!?*, el humor también juega un papel fundamental. La vestimenta y la exageración de los personajes convierten al video en una sátira

¹² En 1962 Cárdenas sale de España para La Haya en la búsqueda de un lugar libre de prejuicios, pero por el contrario se encontró con la misma situación que vivió en Colombia y en España. Comparativamente con Colombia y España, Holanda representó mayores libertades sexuales, pero no las que Cárdenas realmente esperaba (...) La sexualidad se emancipó de la reproducción, la educación sexual se convirtió en una materia obligada en centros de educación básica y la homosexualidad dejó de considerarse un delito y una enfermedad. Sin embargo, en 1962, año en el que arribó Miguel Ángel Cárdenas a este país, tales cambios aún eran incipientes a nivel social y político, situación que explica, justamente, el desconcierto inicial del artista. (Pág. 33, 34). Bermúdez J. (2020). *Poner el Culo*. Arte y disidencia sexual en Colombia. agrupación rojo y negro BECA DE CURADURÍA HISTÓRICA 2020. Bogotá.

visual que contrasta con el tono dramático y surrealista de la narrativa¹³. En una de las escenas, por ejemplo, dos personajes aparecen caminando por un parque cubiertos con mantos y con las cabezas ocultas bajo cajas que tienen espejos a los lados, una imagen que posiblemente simboliza la manera en que la sociedad los obliga a reflejar las normas convencionales mientras ocultan su verdadera identidad. Más adelante, en otra secuencia, los jóvenes suben a un tren -una clara alusión a un viaje que recorre el mundo-, y uno de ellos devora con ansia una bola de mazapán que representa el mundo, sostenida por unos dedos también de mazapán. Este acto, cargado de humor metafórico, amplía el alcance del recurso visual, ya que, como señala Oliveras (2021), la metáfora funciona como un mecanismo óptico que enfoca un término llamativo para facilitar la comprensión de otro. En particular, cuando se trata de una metáfora de invención, es decir, aquella que surge por primera vez, “se produce una especie de shock perceptivo”¹⁴ (pág. 53).

El énfasis en las ansias del personaje por devorar el mundo sirve para contrastar con la realidad que enfrentan más adelante. Al final del video, cuando los personajes llegan a su anhelado destino de libertad, se quitan las cajas que cubren sus cabezas y saltan de alegría. ¡Por fin, la libertad! En ese momento, el personaje travesti se maquilla y ambos deciden celebrar yendo a un restaurante. Sin embargo, la ilusión de libertad se desvanece rápidamente cuando un

¹³ Los personajes principales aparecen en varias escenas que exploran su recién encontrada libertad y que se representan con una mezcla humorística de actuación, teatro, música y técnicas de video (Pág.128). Wills, M. (s.f). Miguel Ángel Cárdenas.

¹⁴ Oliveras E. (2021). La metáfora en el arte, Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires Argentina.

mesero, molesto por el aspecto de la pareja, primero los ignora y luego los expulsa del lugar. La escena termina con los personajes regresando a su estado inicial, con las cajas cubriendo sus cabezas, mientras el mesero aparece ahora vestido como un cardenal de la Iglesia. De este modo Cárdenas con este giro visual sugiere una conexión entre las estructuras de poder y la exclusión. Con esta imagen en movimiento la libertad prometida se vuelve una ilusión.

A través de *Somos libres!?*, Cárdenas, partiendo de su experiencia al viajar de España a Holanda, expone la realidad social que lo marcó profundamente. La obra parece cuestionar la noción de libertad, revelando sus límites y, a través de una metáfora teñida de humor sarcástico, ironiza sobre ese discurso que promete una libertad que no siempre se materializa. Cárdenas retrata la realidad como una comedia absurda, valiéndose de la exageración, lo fantástico y el colorido de los personajes, lo que deja al descubierto las contradicciones de la sociedad. Al mismo tiempo, la obra abre un espacio para preguntarse qué significa en realidad ser libre, especialmente en un mundo donde las normas y las estructuras de poder parecen definir los límites de esa libertad.

2.3. El cuerpo grotesco y lo carnavalesco: tensiones queer desde la risa

Una de las entradas más fértiles para comprender lo cómico en la obra de Miguel Ángel Cárdenas es la noción de lo grotesco y lo carnavalesco, tal como fue elaborada por Bajtín Mijail (1987) en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Este marco permite pensar la risa no como un fenómeno superficial, sino como una práctica que subvierte jerarquías simbólicas, desestabiliza el orden normativo y reconfigura las

formas de representación del cuerpo. Para Bajtín, el cuerpo grotesco no es un *cuerpo cerrado*¹⁵ ni individual, sino un cuerpo abierto al mundo, en constante transformación, mezcla y regeneración: un cuerpo que desborda sus propios límites y se inscribe en una lógica de ambivalencia donde lo alto y lo bajo, lo serio y lo cómico, coexisten en tensión. En este sentido, el carnaval no constituye únicamente una festividad popular, sino una forma simbólica de inversión del orden oficial, en la que lo normativo se suspende momentáneamente a través de una risa liberadora.

Desde esta perspectiva, las representaciones corporales en la obra de Cárdenas pueden leerse como inscripciones contemporáneas de esa lógica grotesca. Cuerpos disfrazados, intervenidos, abiertos o exagerados —como los que aparecen en piezas como *Somos libres!?* o *Open Fly Silver Star*— no solo se alejan del canon clásico de belleza, sino que desestabilizan la idea misma de un cuerpo cerrado, autónomo y normativo. En ellos, la insistencia en zonas corporales asociadas a lo bajo material¹⁶ —lo sexual, lo erótico explícito, lo excesivo— reactiva la dimensión carnavalesca descrita por Bajtín, en tanto expone el cuerpo como superficie de intercambio, desborde y ambivalencia. Así, estos cuerpos no representan lo ideal, sino que

¹⁵ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, Pág. 22.

¹⁶ Para Bajtín, el cuerpo grotesco se centra en las partes del cuerpo vinculadas a: lo biológico, lo instintivo, lo terrenal. Es decir; genitales, ano, vientre, boca (comer, tragar), fluidos, sexo, excreción. Todo eso es lo que él llama “lo bajo material y corporal”, en oposición a lo “alto”, mente, razón, espiritualidad, ideal clásico.

operan como dispositivos críticos donde el humor, la exageración y la ironía erosionan la autoridad simbólica del arte, la sexualidad y la nación.

En este punto, la concepción bajtiniana de un cuerpo inestable y en permanente devenir dialoga con la noción de performatividad del género desarrollada por Judith Butler (2007), en la medida en que ambas perspectivas cuestionan la idea de una identidad corporal fija y esencial¹⁷. Para Butler, el género no es una esencia previa al cuerpo, sino el efecto de una repetición estilizada de actos que producen la ilusión de una identidad estable. Esta reiteración abre la posibilidad de su propia subversión: prácticas como el travestismo, la parodia o la exageración —presentes también en la estética de Cárdenas— no solo imitan el género, sino que evidencian su carácter construido. En este sentido, el cuerpo grotesco, al desbordar sus límites y enfatizar su carácter mutable, puede leerse como una forma de performatividad que expone la artificialidad de las normas que regulan el género y el deseo.

De este modo, la obra de Cárdenas no solo activa una estética de lo grotesco en términos formales, sino que despliega una crítica visual que articula lo corporal con lo político. Sus cuerpos híbridos, travestidos o deliberadamente ridículos no se limitan a cuestionar la sexualidad normativa, sino que extienden su potencia subversiva hacia otros órdenes de sentido, como lo nacional, lo religioso o lo colonial. A través del humor y la risa, estos cuerpos desestabilizan las

¹⁷ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Ed. Paidós, 2007. Butler señala que “el género no es un hecho estático ni una expresión interior, sino un efecto de una serie de actos estilizados que se reiteran en el tiempo y que naturalizan lo que podría ser alterado”, Pág. 253.

categorías que pretenden fijar la identidad, mostrando que tanto el género como la nación o el arte responden a construcciones culturales susceptibles de transformación.

Así, lo grotesco deja de ser una categoría estética neutra para convertirse en una táctica crítica que, desde el goce, la risa y el exceso, deshace la rigidez de los sistemas normativos. En la intersección entre lo carnalesco y lo performativo, la obra de Cárdenas revela que el cuerpo no es un límite, sino un campo de disputa donde se negocian, se parodian y se reinventan las formas de existencia.

Capítulo 3. Lo erótico como liberación y resistencia

En este capítulo se analiza la dimensión de lo erótico como un espacio de liberación y resistencia dentro de la práctica artística, con especial atención a la obra de Miguel Ángel Cárdenas. Para ello, se parte de una revisión teórica del concepto de erotismo a partir de autores como Georges Bataille, Mijaíl Bajtín y Michel Foucault, cuyas propuestas permiten comprenderlo no solo como representación del cuerpo o de la sexualidad, sino como un campo en el que se articulan deseo, transgresión y normatividad. Mientras Bataille permite pensar el erotismo como experiencia límite que desborda el orden racional, Bajtín aporta la noción de cuerpo grotesco y carnaval como formas de subversión simbólica, y Foucault permite situar el erotismo en relación con los dispositivos de poder que regulan la sexualidad.

A partir de este marco, se examina cómo lo erótico se manifiesta en lo artístico y de qué manera opera como una forma de cuestionamiento de los discursos normativos sobre el cuerpo, el género y la sexualidad. En este sentido, se propone que en la obra de Cárdenas el erotismo no funciona únicamente como representación, sino como una estrategia crítica que desestabiliza las formas de control sobre lo corporal. Finalmente, se analizan algunas de sus obras desde estas perspectivas, identificando en ellas operaciones visuales y simbólicas que articulan el erotismo como un dispositivo de resistencia frente a las estructuras de poder que regulan lo visible, lo deseable y lo aceptable.

3.1. Lo erótico en lo artístico

Para abordar la dimensión de lo erótico en el campo artístico, es fundamental comprender que este concepto trasciende la mera representación visual o física. Como señala Georges Bataille en *El erotismo* (1957), lo erótico es una construcción exclusivamente humana: aunque la actividad sexual es común a todos los animales, solo el ser humano ha logrado transformarla en una experiencia cargada de significado simbólico, psicológico y cultural. Esta transformación implica una ruptura con la función puramente reproductiva, situando el erotismo en el ámbito de lo imaginario, lo afectivo y lo transgresivo.¹⁸

Bataille plantea que el erotismo surge de una tensión fundamental entre lo prohibido y lo permitido, entre lo sagrado y lo profano. No se trata, entonces, de una simple manifestación del deseo, sino de una experiencia que implica atravesar límites y cuestionar las normas que regulan el cuerpo y la sexualidad¹⁹. Desde esta perspectiva, lo erótico no puede entenderse como un tema estático ni como una categoría puramente representacional, sino como una práctica que desestabiliza los marcos culturales que organizan lo permitido y lo censurado.

¹⁸ Bataille (1957), afirma “sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos”. (Pág.8).

¹⁹ Tanto si se trataba de erotismo o, más generalmente, de religión, su experiencia interior lúcida era imposible en una época en que no se evidenciaba el juego de contrapeso entre lo prohibido y la transgresión, juego que ordena la posibilidad de ambos. Y además no basta saber que este juego existe. El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, de lo prohibido y de la transgresión. Bataille, (1957, Pág. 25).

Esta concepción resulta especialmente útil para aproximarse a la obra de Miguel Ángel Cárdenas, en la que el erotismo no aparece como una representación idealizada del cuerpo o del deseo, sino como una experiencia que tensiona los límites entre lo íntimo y lo público, lo placentero y lo incómodo. En varias de sus obras, el artista no se limita a representar lo erótico, sino que lo produce como acontecimiento, incorporando el registro directo de experiencias íntimas a través del video.

En este contexto, el acto de grabarse durante una acción erótica no funciona únicamente como documentación, sino como parte constitutiva de la obra. Lo erótico deja de ser una imagen construida a posteriori para convertirse en una experiencia vivida que es, al mismo tiempo, puesta en escena y registro. Esta operación puede leerse, en términos batailleanos, como una forma de transgresión, en la medida en que expone aquello que culturalmente se mantiene en el ámbito de lo privado, desplazándolo hacia el espacio de lo visible.

Asimismo, este tipo de prácticas desestabiliza la asociación tradicional entre erotismo y placer. En lugar de producir una experiencia exclusivamente sensual o estética, algunas de las obras de Cárdenas generan incomodidad, ambivalencia e incluso repulsión. Este desplazamiento pone en evidencia que el erotismo no se reduce al goce, sino que implica también una confrontación con los límites del cuerpo, el deseo y la norma. De este modo, lo erótico en su obra se configura como un territorio de exploración que no solo interpela al espectador en términos sensoriales, sino también en un plano ético y cultural, cuestionando las formas en que la sexualidad ha sido regulada, ocultada o normalizada.

3.2. La formalidad erótica en la obra de Cárdenas

En la obra de Miguel Ángel Cárdenas, lo erótico no se presenta inicialmente como un tema explícito, sino como un problema que se va formalizando progresivamente a través de distintos medios. Más que aparecer como representación directa del cuerpo o de la sexualidad, el erotismo en su trabajo se construye mediante operaciones formales que activan la sugerencia, la apertura, la temperatura y la participación del espectador. En este sentido, lo erótico no se define por lo que muestra, sino por la manera en que se hace presente en la obra.

Esta condición resulta especialmente significativa si se considera que, aunque su interés por lo sexual y el placer se remonta a etapas tempranas de su vida —como lo documenta Amira Armenta (2017)—, dichas inquietudes no se manifiestan de forma explícita en su producción artística en Colombia. Será a partir de su llegada a Europa, y particularmente a La Haya, donde este interés comience a adquirir una materialidad concreta en su obra. Un episodio revelador en este proceso es el rechazo inicial de sus trabajos por parte de un galerista, quien los consideró demasiado obscenos para su espacio. Más allá de la anécdota, este hecho señala un punto de inflexión: la emergencia de un lenguaje artístico en el que lo erótico ya no permanece en el ámbito de lo íntimo o lo biográfico, sino que comienza a estructurarse como un problema formal dentro de su práctica.

Aunque Cárdenas se instala en La Haya en 1962, sus primeras exposiciones, como la realizada en 1963 en el Prentenkabinet del Gemeentemuseum, no presentan aún un tratamiento explícito de lo erótico, a pesar de que algunos títulos sugieren procesos de fertilidad o crecimiento (Armenta, 2017, cap. “Entrada por la puerta grande”). Este momento puede entenderse como una fase de transición, en la que el artista todavía no articula plenamente el

erotismo como problema formal. No será sino hasta 1964, con la serie *Tensajes*, cuando lo erótico comience a adquirir una forma concreta en su obra, ya no como sugerencia temática, sino como resultado de operaciones materiales y compositivas.

Un ejemplo paradigmático de esta serie es la obra *Call Boy* (1964) (véase figura 6), en la que el erotismo no se presenta como representación directa del cuerpo, sino como un dispositivo de sugerencia construido a partir de la relación entre título, forma y objetos. El término *call boy*, que remite a la figura del “chico de compañía”, no encuentra una correspondencia literal en la imagen, sino que desplaza el sentido hacia el terreno de la imaginación. De este modo, la obra no muestra, sino que activa una expectativa.

Formalmente, la pieza está compuesta por una superficie de PVC tensada, en cuya parte superior se configura un triángulo invertido que evoca la forma de una prenda interior femenina. En su centro, una cremallera abierta introduce un gesto fundamental en la lógica de la obra: la apertura²⁰. Esta no revela un interior transparente o estable, sino una disposición de objetos —un teléfono, una copa que remite a un cáliz y una llama plástica roja— que resisten una interpretación unívoca. La cremallera, más que exponer un contenido, construye un umbral entre lo visible y lo oculto, desplazando el erotismo hacia ese espacio intermedio.

²⁰ Cárdenas se destacó por crear composiciones sugerentes y elusivas de objetos cotidianos. Exploró la sensualidad de la cremallera, esa provocativa barrera de metal que se ubica entre el vestir y la desnudez. Hannah Stamler. CRITICS' PICKS, New York Miguel Ángel Cárdenas ANDREA ROSEN GALLERY. Recuperado de: https://m.andrearosengallery.com/images/CMA_2017_Artforum.pdf

En este contexto, el teléfono funciona como un elemento de mediación: no representa el encuentro, sino la posibilidad de este. La obra no fija una escena erótica, sino que la mantiene en suspenso, en una temporalidad de espera donde el deseo no se satisface, sino que se proyecta. Por su parte, la presencia del cáliz y la llama introduce una dimensión simbólica que desborda lo sexual, situando el posible encuentro en una zona ambigua entre lo ritual y lo profano.

Así, más que representar el erotismo, *Call Boy* lo construye como una experiencia diferida, sostenida en la tensión entre apertura y ocultamiento, entre lo cotidiano y lo simbólico. En este sentido, la obra no se limita a tematizar el deseo, sino que lo formaliza, desplazándolo hacia un régimen de sugerencia en el que el espectador se ve implicado como agente activo en la producción de sentido.

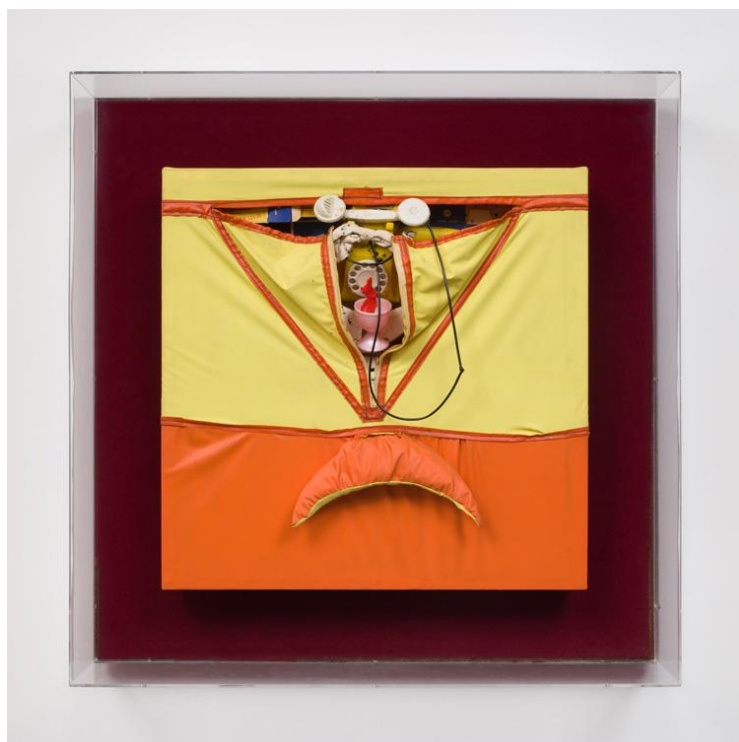


Figura 6. *Call boy* (1964). PVC, objetos, cremallera, 70,5 x 70,8 x 15,6 cm.
Nota. Fotografía de Pierre Le Hors tomada de la galería Instituto de Visión.

Otra obra destacada de la misma serie es *Hot Vagina* (1969) (véase figura 7), en la que el erotismo deja de operar principalmente en el plano de la sugerencia para desplazarse hacia una experiencia sensorial directa. A diferencia de *Call Boy* (1964), donde el deseo se construye a partir de la apertura y la mediación, aquí se materializa como energía, como calor que afecta físicamente al espectador.

La pieza consiste en una lámina de acero que incorpora un sistema de calefacción eléctrica: al activarse, un tubo central comienza a emitir calor, modificando tanto la temperatura como la apariencia cromática de la superficie. Este elemento no solo organiza formalmente la obra, sino que introduce una dimensión clave: el paso de lo visual a lo térmico. El calor no es aquí un efecto secundario, sino el núcleo mismo de la operación estética.

Esta dimensión térmica y energética del erotismo en la obra de Cárdenas no es una lectura retrospectiva, sino que ya estaba presente en la recepción crítica de la época. Un artículo de prensa escrito por Juffermans²¹ (1970, *Algemeen Dagblad*, 27 de enero) dedicado a sus exposiciones en La Haya, destacaba el uso de “elementos eléctricos incandescentes” que producían un “resplandor rojo” capaz de otorgar al aluminio una tonalidad cálida. Más aún, el

²¹ Reconocido marchante y galerista de los países bajos. Ha publicado numerosos artículos y libros sobre artistas modernos. La galería se especializa en grabados internacionales y libros ilustrados del siglo XX de artistas como Pablo Picasso, Marc Chagall, Joan Miró, Kees van Dongen, Karel Appel, Francis Bacon, Willem de Kooning y Andy Warhol.

texto señalaba la presencia de formas “peniformes” y describía las composiciones como una suerte de “ósmosis de cuerpos que se penetran”. Estas observaciones no solo confirman la centralidad de lo erótico en su trabajo, sino que permiten entender cómo dicha dimensión no se construye a partir de la representación figurativa, sino mediante procesos materiales —calor, luz, expansión— que convierten el deseo en una fuerza física y espacial.

En este contexto, la alusión al cuerpo —y específicamente al clítoris— no se construye mediante representación figurativa, sino a través de una equivalencia sensorial. El deseo ya no se sugiere, sino que se experimenta como intensidad: como una energía que se expande, que irradia y que transforma la relación entre el cuerpo del espectador y el objeto artístico. Sin embargo, esta experiencia no es unívoca ni completamente confortable. El mismo calor que atrae también implica un riesgo: acercarse demasiado puede resultar incómodo o incluso peligroso. De este modo, la obra introduce una ambivalencia fundamental en la experiencia erótica, entendida no solo como placer, sino como tensión entre atracción y amenaza.

Así, *Hot Vagina* no representa el erotismo, sino que lo activa como condición física. El deseo deja de ser una imagen para convertirse en una experiencia situada, donde el espectador no observa desde la distancia, sino que se ve implicado corporalmente en un campo de fuerzas que oscila entre lo sensorial, lo simbólico y lo afectivo.

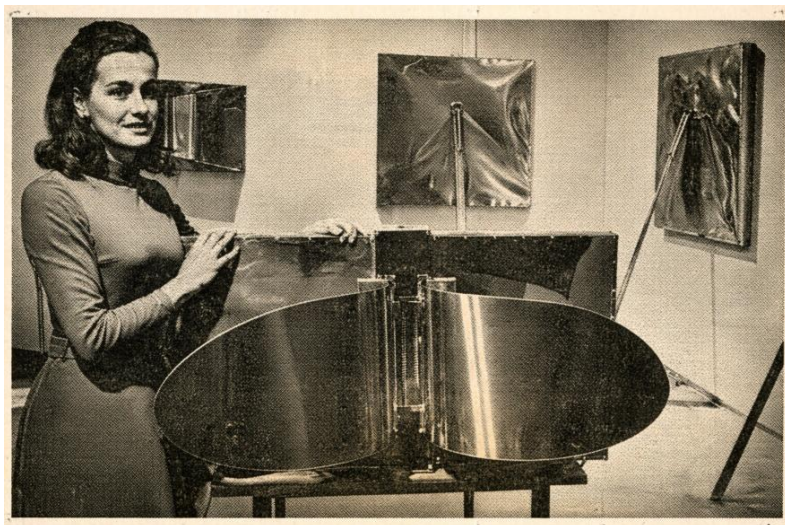


Figura 7. *Hot Vagina* (1969). Aluminio con calefacción

Nota: Imagen tomada del periódico *Algemeen Dagblad* de la exposición en la Haya (27-01-1970).

En la serie *Tensajes*, Cárdenas radicaliza el uso de objetos cotidianos, trasladándolos del ámbito funcional al artístico para activar en ellos una dimensión erótica latente. Este procedimiento llevó a que su obra fuera asociada con el Pop Art, como señala María Alejandra Peñuela, quien destaca el uso de materiales plásticos, colores brillantes y referencias a objetos de consumo vinculados simbólicamente a los órganos sexuales²². Sin embargo, más que una simple adhesión al lenguaje pop, en Cárdenas estos elementos operan como dispositivos de sugestión erótica que desplazan el énfasis desde la cultura de masas hacia el cuerpo y el deseo.

²² Peñuela, MA (29 de mayo de 2015). La última cena de Michel Cárdena. *Semana* . revisado el 14 de junio del 2025: <https://www.semana.com/arte/articulo/michel-cardena-miguel-angel-cardenas-practicara-eutanasia/42779/>

En este sentido, si bien el Pop Art había incorporado objetos cotidianos para reflexionar sobre el consumo y la fetichización de la mercancía, en Cárdenas estos objetos no solo funcionan como signos de una economía simbólica, sino como extensiones del cuerpo. La cremallera, las formas infladas o los materiales sintéticos no remiten únicamente a lo industrial, sino que introducen una dimensión sexual que tensiona la neutralidad del objeto. De este modo, lo pop deja de ser exclusivamente una estética de la repetición y el consumo para convertirse en un campo donde lo erótico irrumpe como fuerza desestabilizadora.

Esta operación se hace particularmente evidente en el uso de la cremallera, que se consolida como uno de los elementos centrales en su iconografía. Como señala Amira Armenta, esta “fase cremallera” marca un momento en el que el artista abandona materiales anteriores para explorar un objeto cargado de connotaciones sexuales. La cremallera no solo sugiere una apertura física, sino que introduce una lógica de revelación: lo erótico no se presenta de manera directa, sino que se insinúa en el acto mismo de abrir, de acceder a lo oculto. En palabras del propio Cárdenas, abrir una cremallera implica “crear un espacio²³”, es decir, producir un umbral donde el deseo se activa.

Durante la década de 1960 y comienzos de los años setenta, Cárdenas desarrolla una serie de obras bidimensionales que marcan un desplazamiento en su tratamiento de lo erótico. Piezas como *El creativo y el receptor* (1969), *Piernas-manos-cremallera* (1966) o *Herida diagonal*

²³ Armenta (2017, cap. “Entrada por la puerta grande”, párr. 25).

dura y caliente (1971) se sitúan en un umbral entre la abstracción y la figuración, donde las formas reconocibles emergen de manera sutil. Este tránsito implica un cambio en su lenguaje: lo erótico ya no se articula exclusivamente a través del objeto, sino mediante recursos plásticos que activan la percepción.

En estas obras, lo erótico deja de estar anclado en la sugerencia objetual —como ocurría en los ensamblajes— para trasladarse a un registro sensorial y material. Las formas ya no representan cuerpos, sino que los evocan a través de la temperatura, la apertura o la tensión. Las formas orgánicas, los colores fluorescentes y las referencias al calor y la herida configuran un campo sensorial donde lo erótico ya no depende de la representación figurativa, sino de la evocación de sensaciones físicas. Así, el cuerpo no aparece como imagen, sino como experiencia: calor, apertura, vibración.

En *Herida Diagonal Dura y Caliente* (1971) (véase figura 8), esta operación se hace particularmente evidente. La composición se organiza a partir de formas orgánicas fluidas que parecen expandirse desde un núcleo central, delimitadas por líneas negras que contrastan con un fondo de colores cálidos —rojos, naranjas y amarillos fluorescentes—. Esta radiación cromática intensifica la percepción de calor, convirtiendo la superficie pictórica en un campo de energía más que en una representación.



Figura 8. *Herida Diagonal Dura y Caliente* (1971). Tinta y pintura fluorescente sobre papel. 49 x 69,3 cm.

Nota: Imagen tomada del Museo Stedelijk de Amsterdam.

El título, *Herida Diagonal Dura y Caliente*, sugiere una sensación de temperatura elevada, mientras que la “herida diagonal” funciona como una abertura expuesta, una superficie que no se cierra, sino que permanece disponible, sugiriendo una zona de acceso. Por otro lado, el empleo de colores fluorescentes intensifica la radiación cromática, y en el caso del rojo y el naranja, estos se vuelven aún más cálidos al reflejar la luz, reforzando así la idea de calor.

En el centro de la imagen, una forma en espiral evoca el filamento de wolframio de los bombillos incandescentes. Este elemento, que se calienta hasta adquirir un tono rojizo o anaranjado, establece una relación entre lo técnico y lo corporal: así como el filamento produce calor al activarse, el cuerpo se configura como un espacio de intensidad térmica. En este

contexto, esta forma puede leerse como una alusión al clítoris, no en términos figurativos, sino como un punto de concentración energética donde el placer se manifiesta como irradiación.

Finalmente, el video constituye una tercera forma en la que lo erótico se formaliza en la obra de Cárdenas. Si en los ensamblajes este aparece como sugerencia y en la pintura como sensación expandida, en el video se convierte en una experiencia temporal y corporal que involucra directamente al espectador.

Tras sus primeras incursiones en el happening con *Warming up etc. etc. etc.*, donde buscaba “calentar” la cultura holandesa mediante acciones performáticas, Cárdenas comienza a incorporar de manera explícita lo erótico en sus trabajos en video. A diferencia de otros medios, aquí no se trata únicamente de representar o sugerir, sino de activar una experiencia que se despliega en el tiempo y que compromete tanto el cuerpo del artista como la percepción del espectador.

Entre sus videos con contenido erótico destacan: *The soup is delicious* (1977); *Un Cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n.1* (1973-74); *Hand, ice, body n.1* (1973); *Un cube se transforme en cercle par la chaleur n.2* (1973-74); e *I love you, i love you, and i think you love me too* (1977), entre otros. En obras como *The Soup is delicious* (1977)²⁴ (véase figura 9), lo erótico emerge desde la transformación progresiva de una situación cotidiana. El

²⁴ Videos que pueden ser apreciados en Vimeo en la página de la galería Instituto de Visión:

video inicia con la preparación de una comida, una escena aparentemente banal, pero a medida que avanza, se introducen imágenes sexualizadas —cuerpos desnudos, besos, penes erectos— que se entrelazan con los ingredientes que el cocinero manipula. Esta superposición no funciona como ilustración, sino como un montaje que tensiona lo cotidiano y lo íntimo, desplazando el sentido de la acción.

El momento culminante ocurre cuando Cárdenas consume la sopa. Sus expresiones verbales —“fantástico”, “delicioso”— se mezclan con sonidos que evocan una felación, generando un desfase entre lo que se ve y lo que se oye. En este punto, lo erótico deja de depender de la imagen explícita y se traslada al campo sensorial, donde el sonido adquiere un papel determinante en la construcción del significado. Lo que no se muestra visualmente se intensifica a través de lo auditivo, produciendo una experiencia que resulta a la vez íntima e incómoda.

En este sentido, el video no solo amplía los recursos formales del erotismo en la obra de Cárdenas, sino que lo desplaza hacia una dimensión temporal. Como señala Hans Belting (2010), el video no puede ser fijado en una imagen única, sino que solo existe en su despliegue en el tiempo²⁵. Esta condición resulta fundamental para comprender cómo opera lo erótico en *The*

²⁵ Su secuencia de imágenes puede ser experimentada solamente en el momento, esto es, en un lugar dado. No se presta a la documentación fotográfica ni se ofrece a una fácil descripción. Puede ser capturada sólo en su propio medio, el video. Belting (Pág. 113). Belting H. (2010). LA HISTORIA DEL ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD TRADUCCIÓN: Issa María Benítez Dueñas. Universidad Iberoamericana, A.C. México.

Soup is Delicious: no como una imagen estable, sino como una secuencia en la que el sentido se construye y se transforma continuamente.

Esta dimensión temporal se articula con el uso del montaje y del ocultamiento, donde las imágenes sexuales no se presentan de forma continua, sino que irrumpen y desaparecen, generando una tensión constante entre lo visible y lo sugerido. Sin embargo, es en el componente sonoro donde la obra alcanza uno de sus niveles más complejos. Durante la escena en la que Cárdenas consume la sopa, los sonidos que emite se mezclan con aquellos que evocan una felación, produciendo un desfase entre lo que se ve y lo que se oye.

Este desplazamiento hacia lo auditivo intensifica la experiencia erótica, ya que aquello que no se muestra visualmente se hace presente a través del sonido. De este modo, la obra construye una experiencia multisensorial en la que lo cotidiano y lo sexual se entrelazan, no como representación directa, sino como una situación que se vive en el tiempo y que involucra al espectador en un registro simultáneamente íntimo e incómodo.



Figura 9. The Soup is Delicious (1977), fotograma de tipo audiovisual —

Nota. Imágenes tomadas de la galería Instituto de Visión.

A lo largo de estos tres registros —ensamblaje, pintura y video—, lo erótico en la obra de Cárdenas no se presenta como un tema fijo, sino como una forma de aparición que se transforma según el medio. En los ensamblajes, emerge como insinuación y juego entre lo visible y lo oculto; en las pinturas, como intensidad sensorial vinculada al calor, la apertura y la irradiación; y en el video, como una experiencia temporal que involucra el cuerpo, el sonido y la duración.

Este desplazamiento permite comprender que el erotismo en Cárdenas no depende de la representación explícita del cuerpo o del deseo, sino de los modos en que la obra activa la percepción. Más que mostrar, sus trabajos producen condiciones en las que lo erótico se experimenta: como umbral, como temperatura, como secuencia. De este modo, el artista no construye imágenes eróticas en un

sentido convencional, sino situaciones en las que el espectador se ve implicado sensorial y corporalmente.

Así, el erotismo se configura como un procedimiento formal que atraviesa distintos lenguajes y materiales, desbordando los límites de lo visual para instalarse en la experiencia. En esta operación radica una de las claves de su trabajo: hacer del arte no solo un espacio de representación, sino un campo donde el cuerpo —en su dimensión deseante, vulnerable y expuesta— se vuelve perceptible en sus múltiples intensidades.

3.3. Lo sexual como expresión liberadora.

Uno de los ejes más consistentes en la obra de Miguel Ángel Cárdenas es lo erótico, dimensión que ha sido señalada por diversos estudios como central en su producción. En buena parte de sus trabajos realizados en Holanda, lo erótico no aparece como un motivo aislado, sino como un principio estructurante que atraviesa distintos medios y lenguajes. Sin embargo, su importancia no radica únicamente en su presencia recurrente, sino en su carácter político. En muchas de sus obras, el erotismo se articula desde una perspectiva homoerótica que, en su contexto histórico, implicaba una forma de transgresión frente a los valores dominantes. De este modo, lo erótico en Cárdenas no se reduce a la provocación visual, sino que se configura como un dispositivo que tensiona las normas sociales en torno al cuerpo, la sexualidad y la identidad.

No obstante, la dimensión erótica de la obra de Cárdenas no se limita únicamente a lo homoerótico, ni a su carácter transgresor. Como señala María Wills, el artista, “intentó revelar el

aspecto sublime de las relaciones sexuales, tanto heterosexuales como homosexuales”²⁶. En este sentido, lo sexual no se presenta únicamente como una provocación o como un gesto político, sino como una forma de experiencia que desborda lo cotidiano y adquiere una dimensión simbólica más compleja. Esta perspectiva puede leerse también en relación con su trayectoria personal, marcada por tensiones frente a discursos morales restrictivos. Sin embargo, más que reducir su obra a una respuesta biográfica, resulta más productivo entender cómo Cárdenas transforma esas experiencias en una exploración artística donde la sexualidad se convierte en un espacio de afirmación y de cuestionamiento cultural.

La dimensión homoerótica en la obra de Cárdenas no solo subvierte las normas morales en torno a la sexualidad, sino que también introduce una dimensión política en la representación del cuerpo. En este sentido, la identidad gay no se plantea como una condición privada, sino como una posición que interroga los límites entre lo íntimo y lo público. A través de sus imágenes, el artista expone corporalidades que desbordan los modelos normativos, poniendo en evidencia los mecanismos culturales que regulan lo que puede ser visible o aceptable. Más que un gesto de simple reivindicación, su trabajo despliega una estrategia en la que el erotismo funciona como un medio para tensionar y reconfigurar las formas en que se construyen la identidad y el deseo en el ámbito social.

²⁶ Wills (s. f), señala que, Fluidos, orgasmos y gemidos son grabados como parte de performances - generalmente realizadas por el propio artista- como símbolos de una relación sexual sin jerarquías, entendida como algo sagrado y bello, ya sea gay o hetero (Pág.8).

3.4. Lo erótico transgresor en la obra de Cárdenas

La obra de Miguel Ángel Cárdenas se caracteriza por una constante puesta en crisis de los límites que regulan el cuerpo, el deseo y su representación. En este sentido, la transgresión en su trabajo no se reduce a un gesto de oposición a las normas, sino que se configura como una estrategia que desestabiliza los marcos desde los cuales se define lo aceptable, particularmente en relación con la sexualidad.

Si en un primer momento esta actitud se manifiesta en la experimentación formal —como ocurre en sus *antipinturas*, donde cuestiona los materiales y los soportes tradicionales de la pintura—, con el tiempo se desplaza hacia el terreno de lo erótico, donde adquiere una dimensión abiertamente política. Como señala Bohórquez (2024), la presencia de lo homoerótico en su obra puede entenderse como una forma de disidencia sexual, en la medida en que hace visible un tipo de deseo que históricamente ha sido relegado al ámbito de lo privado.

En esta línea, la transgresión en Cárdenas no consiste únicamente en representar lo erótico, sino en alterar las condiciones mismas de su aparición: hacerlo explícito cuando debería permanecer oculto, o, por el contrario, desplazarlo hacia formas que exigen una participación activa del espectador para ser reconocido. Como sugiere Bermúdez T. (2021), este tipo de prácticas no se limitan a una crítica del poder en términos representacionales, sino que operan sobre las propias estructuras que regulan el cuerpo, el placer y sus modos de visibilidad.

A partir de esta perspectiva, lo erótico en la obra de Cárdenas puede comprenderse como un campo de tensiones en el que se articulan distintas formas de transgresión. Por un lado, aquellas

que confrontan al espectador mediante imágenes que rozan lo repulsivo y lo abyecto; por otro, aquellas que requieren una mirada demorada, en la que el erotismo emerge de manera diferida a través de la contemplación. Estas dos dimensiones permiten abordar su obra no solo como una representación del deseo, sino como un dispositivo que lo desestabiliza, lo desplaza y lo reconfigura.

3.4.1. Lo repulsivo en la obra erótica de Cárdenas.

Para comprender la imagen erótica en la obra de Cárdenas, es necesario distinguir dos modos de aparición: uno basado en la contemplación y otro en la irrupción de lo repulsivo. Este último, aunque se aproxima al terreno de lo abyecto, no pierde su condición erótica. Por el contrario, pone en evidencia que el erotismo en su obra no busca idealizar el cuerpo ni producir una imagen voluptuosa, sino dar cuenta de una experiencia vivida. En este sentido, el video se convierte en un medio privilegiado, en la medida en que permite registrar el cuerpo en acción y no únicamente como representación.

En lugar de presentar una imagen erótica estable, Cárdenas expone un cuerpo erotizado, es decir, un cuerpo en proceso, atravesado por el deseo y llevado al límite de sí mismo. Esta diferencia resulta crucial: mientras la imagen puede fijarse como objeto, el cuerpo erotizado implica transformación y desbordamiento. Como señala Bataille (1957, p. 22), el erotismo supone un movimiento en el que el sujeto se sale de sí mismo, disolviendo momentáneamente su condición de ser cerrado. En la obra de Cárdenas, este desbordamiento se manifiesta en una experiencia que ya no es únicamente visual, sino sensorial y corporal.

En *The Soup is Delicious*, esta lógica se hace evidente. La escena transcurre en un umbral entre lo actuado y lo vivido: aunque el acto sexual no se muestra directamente²⁷, sus efectos se inscriben en el cuerpo del artista. La excitación, visible en sus gestos, en su voz y en la transformación progresiva de su expresión corporal, introduce una dimensión de autenticidad que desborda la representación. En este punto, el cuerpo ya no actúa, sino que experimenta.

Lo que se registra no es una simulación del erotismo, sino su irrupción en el propio cuerpo del artista, que se aproxima a lo que Bataille (Bataille, 1957. p.13), denomina la “disolución relativa del ser”, es decir, la pérdida momentánea de la estructura cerrada del sujeto. A medida que la acción avanza, la frontera entre performance y experiencia se vuelve inestable, y el video captura ese tránsito en el que el cuerpo deja de ser controlado para devenir afectado.

²⁷ (...) *The soup is delicious* 1997). En esta obra, en lugar que me pegaran, yo mostraba el placer por el arte de comer una sopa muy rica, y en este acto era ayudado por el camarero que estaba debajo de la mesa. (Pág. 213). López S. (2010). Capítulo: Miguel Ángel Cárdenas y la verdad del video, entrevista a Miguel Ángel Cárdenas por Sebastián López. Revista Herrata # 3. Cultura Digital y creación.

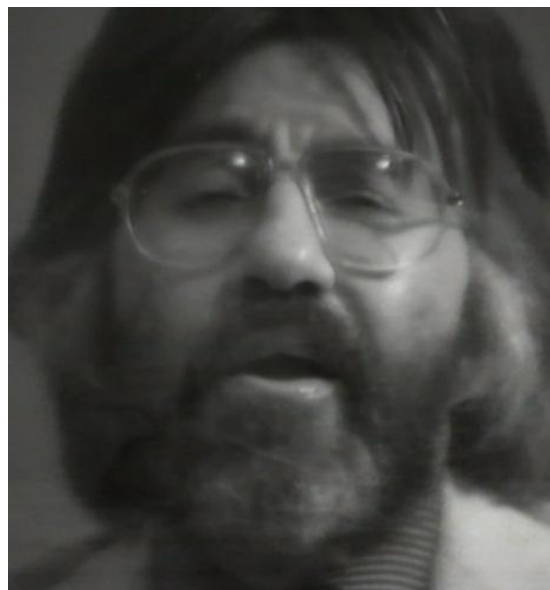


Figura 10. *The soup is Delicious* (1977), fotograma de tipo audiovisual —videoarte—

Figura 11. *The soup is Delicious* (1977), fotograma de tipo audiovisual —videoarte—

Nota. Imágenes tomadas de la galería Instituto de Visión

En *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n.2* (1973-1974)²⁸, Cárdenas lleva esta lógica aún más lejos al situar lo erótico en el límite de lo abyecto. La acción consiste en derretir un cubo de hielo mediante el calor y el movimiento de su boca, hasta que este pierde su forma y se transforma en un fluido que cae en un recipiente. A través del primer plano, el video concentra la atención en la boca como superficie de contacto, generando una imagen que oscila entre lo sensual y lo perturbador.

²⁸ Enlace para ver el video (consultado el 2 de agosto del 2025): <https://vimeo.com/1050820687>

A medida que el hielo se derrite, la boca adquiere una ambigüedad visual que desestabiliza su identificación: deja de ser únicamente un órgano erótico para evocar otras zonas del cuerpo asociadas a lo bajo material. El fluido resultante —mezcla de agua y saliva— se desliza hacia el exterior, produciendo una imagen que incomoda precisamente porque borra las fronteras entre interior y exterior, entre lo que pertenece al cuerpo y aquello que, culturalmente, debería permanecer oculto.

Esta operación puede comprenderse a partir de la noción de lo abyecto desarrollada por Julia Kristeva, quien lo define como aquello que perturba el orden y desestabiliza los límites que sostienen la identidad del sujeto. Lo abyecto no es simplemente lo sucio o lo repugnante, sino aquello que expulsa el sujeto para constituirse, pero que al mismo tiempo lo amenaza desde su cercanía. En este sentido, el fluido que emerge en la obra no solo resulta incómodo por su materialidad, sino porque evidencia esa zona liminal donde el cuerpo deja de ser una unidad cerrada.

De este modo, lo repulsivo no aparece como negación de lo erótico, sino como su intensificación. El goce que atraviesa la acción —vivido por el artista como experiencia corporal— se transforma, para quien observa, en una imagen difícil de sostener. Al hacer visible aquello que normalmente se mantiene fuera del campo de lo representable, Cárdenas desplaza lo erótico hacia una zona de inestabilidad donde el deseo, el cuerpo y sus límites se vuelven problemáticos.

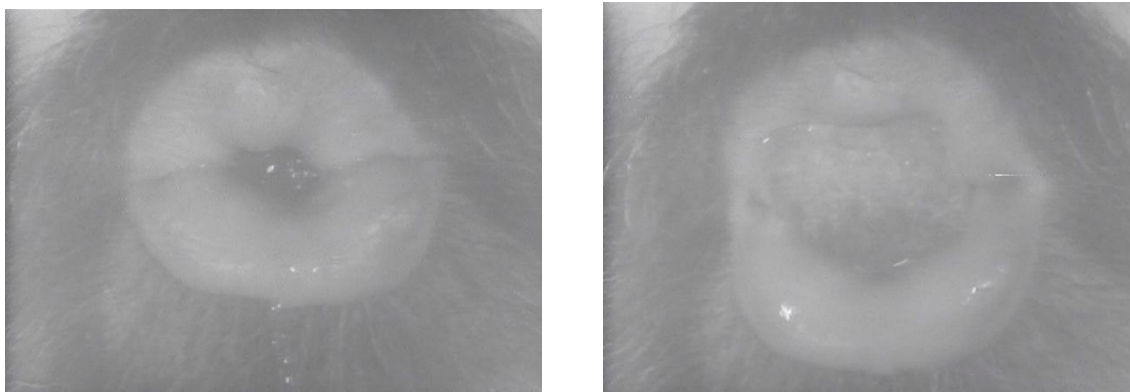


Figura 12. *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n.2* (1973-1974), fotograma de tipo audiovisual —videoarte—

Figura 13. *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena n.2* (1973-1974), fotograma de tipo audiovisual —videoarte—

Nota. Imágenes tomadas de la galería Instituto de Visión.

3.4.2. La dilación en la obra erótica de Cárdenas

Frente a lo repulsivo que caracteriza parte de la obra de Cárdenas, emerge otra dimensión en la que lo erótico no se presenta de forma inmediata, sino que exige una mirada demorada. Aquí, el erotismo no se impone como evidencia, sino que se oculta tras formas que requieren una contemplación activa. La dilación no es un efecto secundario, sino una condición de aparición: solo a través de una observación sostenida se activa la dimensión erótica de la imagen.

En este proceso, la imaginación del espectador resulta fundamental. Las formas, tanto en la pintura como en los ensamblajes, no se revelan de inmediato, sino que invitan a una exploración pausada en la que el sentido se construye progresivamente. De este modo, la experiencia estética se configura como un movimiento de ida y vuelta entre el sujeto y la obra, donde ambos se transforman mutuamente. Como señala Gadamer, contemplar una obra implica

permanecer en ella, recorrerla, ajustar la mirada y, en ese proceso, reconocerse en lo que aparece.²⁹

Lo erótico, en este contexto, no se encuentra en la imagen misma como algo dado, sino que emerge en el acto de interpretación. En *Blue Lovers* (1965) (véase figura 14 y 15), compuesta por dos paneles de un azul intenso, el panel izquierdo incorpora una serie de objetos que irrumpen desde una abertura en el material. Entre ellos, un banano introduce una fuerte carga erótica, pero esta no se presenta de manera explícita.

Para que lo erótico aparezca, es necesaria una demora contemplativa que permita establecer asociaciones. El espectador debe partir del título —*Blue Lovers*— y preguntarse por la presencia de los cuerpos que no se muestran directamente. Solo a través de una mirada prolongada, que articule las formas abstractas con los elementos objetuales, emerge la dimensión erótica en la imaginación. El banano, proyectado hacia el exterior del soporte, activa esta lectura no por lo que muestra, sino por lo que sugiere. Así, lo erótico no se impone, sino que se construye en la interacción entre la obra y la mirada.

²⁹ Gadamer (1998) plantea que demorar en una pintura, una fotografía, un edificio, es andar en la cosa, darle vueltas, buscar la distancia adecuada, modificar las perspectivas, acompañar, adoptar diversas posiciones, siempre una actitud que no es ni un mero mirar, ni un quedar absorto y fascinado, sino un permanecer, un reconocerse en ello, un cierto retorno en el que, entonces, la obra a uno «le dice algo. (pág. 30).



Figura 14. *Blue Lovers* (1965), panel, PVC, objetos, 72.1 x 115.3 x 13.3 cm.

Figura 15. *Blue Lovers* (1965), panel, PVC, objetos, 72.1 x 115.3 x 13.3 cm.

Nota. Imágenes tomadas de la Tate Gallery

Una operación similar ocurre en *Piernas-manos-cremallera* (1966) (véase figura 16), donde la relación entre título e imagen exige un esfuerzo interpretativo. La composición, cercana a la abstracción, obliga al espectador a detenerse para identificar las formas y sus posibles relaciones. No es evidente dónde comienza el cuerpo ni qué acción se está representando.

Sin embargo, a medida que la mirada se detiene y reorganiza la imagen, se revela una escena: una mano que se introduce en una abertura sugerida por la cremallera. Es en este momento cuando lo erótico aparece, no como algo dado desde el inicio, sino como el resultado de un proceso de reconocimiento. La imagen no entrega su sentido de inmediato, sino que lo despliega en el tiempo, haciendo de la contemplación una condición necesaria para su emergencia.



Figura 16. *piernas-manos-cremallera* (1966), Tinta y pintura fluorescente sobre papel, 50 x 64.6 cm.

Nota. Imagen tomada del museo Stedelijk de Amsterdam.

El análisis desarrollado a lo largo de este capítulo permite comprender que, en la obra de Miguel Ángel Cárdenas, lo erótico no se limita a un contenido temático, sino que opera como un principio estructurante que atraviesa distintos niveles de su práctica artística. Más que representar el deseo, Cárdenas lo hace aparecer a través de procedimientos formales que comprometen tanto la materialidad de la obra como la experiencia del espectador.

En sus ensamblajes, lo erótico se manifiesta como insinuación, desplazándose hacia un campo de sugerencia donde el sentido no está dado, sino que debe ser activado por la imaginación. En la pintura, esta dimensión se transforma en una experiencia sensorial en la que el color, la forma y la temperatura evocan el cuerpo sin necesidad de representarlo directamente. En el video, por su parte, lo erótico se despliega en el tiempo, articulándose a través del montaje,

el sonido y la presencia corporal del artista, lo que lo convierte en una experiencia que se construye en la duración.

A estas operaciones se suman dos modos fundamentales de aparición: por un lado, lo erótico como exceso y desbordamiento, donde el cuerpo pierde sus límites y se aproxima a lo abyecto; por otro, lo erótico como dilación, donde el sentido emerge únicamente a través de una contemplación detenida. En ambos casos, Cárdenas desestabiliza las formas convencionales de representación, desplazando el erotismo hacia zonas de incomodidad, ambigüedad y apertura interpretativa.

En este sentido, la dimensión erótica en su obra adquiere un carácter profundamente político. No solo por la visibilización de cuerpos y deseos que históricamente han sido marginados, sino porque cuestiona los dispositivos que regulan la percepción, el tiempo y la experiencia del espectador. Así, el erotismo en Cárdenas no funciona como una simple provocación, sino como una estrategia que desarticula las normas que estructuran el cuerpo, el deseo y su representación.

De este modo, su obra no solo amplía los límites de lo erótico en el arte, sino que lo redefine como un campo de tensión donde se cruzan lo sensorial, lo simbólico y lo político. Cárdenas no representa el erotismo: lo produce como experiencia.

Capítulo 4. El comer como deseo, ritual y abyección

“Calentar comida es para mí algo equivalente al amor. La comida es un tema importante en mi trabajo. Yo he tratado de calentar a familias completas con mis cenas...”

Miguel Ángel Cárdenas, citado en Armenta (2017, cap. “El maestro”, párr. 15)

En la obra de Miguel Ángel Cárdenas, el acto de comer no constituye un motivo secundario ni un elemento anecdótico, sino un dispositivo a través del cual se articulan formas de relación, deseo y transformación del cuerpo. Lejos de limitarse a una función biológica, la comida aparece como un espacio donde se negocian vínculos afectivos, se activan rituales culturales y emergen dimensiones que oscilan entre lo placentero y lo abyecto. Este capítulo propone analizar cómo, a través de distintas obras, el comer se configura como un campo de tensiones en el que se entrecruzan lo erótico, lo relacional y lo material, ampliando así las formas en que puede comprenderse la experiencia corporal en la producción de Cárdenas.

Para Cárdenas, cocinar para alguien representaba un acto de profunda significación, una forma de acercarse al otro y establecer vínculos de familiaridad y amistad. Es probable que esta idea esté arraigada en su lugar de origen, no solo en Colombia en general, sino específicamente en el Espinal, Tolima. En esta región, y seguramente en muchas otras partes del país, ofrecer comida al huésped o al recién llegado es una expresión de afecto y hospitalidad³⁰, como bien lo señalaba

³⁰ Lo mencionado en este apartado surge de una experiencia personal. Vengo del municipio de Natagaima, Tolima, donde aún se conserva mi casa materna, un lugar cercano a El Espinal. Allí, sigue vigente la tradición de

el propio Cárdenas. Compartir parte del sustento almacenado en la casa no solo implica generosidad, sino también un gesto de apertura hacia el diálogo y la conexión con el otro.

Este acto de compartir va más allá de lo material; es una invitación a entrar en un espacio fraterno, donde la atención y el cuidado crean las condiciones para que el otro se sienta bienvenido y, por lo tanto, pueda expresarse con libertad. En este sentido, la comida se convierte en un medio para construir comunidad, un ritual que trasciende lo cotidiano y se transforma en un acto de reconocimiento y afecto mutuo. Para Cárdenas, esta práctica no solo reflejaba una tradición cultural, sino también una filosofía de vida basada en la conexión humana y la creación de espacios donde el otro pudiera sentirse en casa.

Posiblemente sea por esta razón que Cárdenas recurre a la comida como elemento central en varias de sus obras, aunque no siempre con la intención de evocar un acto fraterno. En muchos casos, la sensación que transmite es más bien de repulsión, como se exploró en el capítulo anterior. Sin embargo, en otras ocasiones, la comida en la obra de Cárdenas adquiere un carácter entrañable, utilizada como un medio para "calentar" el frío cuerpo del holandés. Este frío no se refiere únicamente a una condición física o térmica, sino más bien a un aspecto cultural que

ofrecer comida al huésped sin ninguna pretensión, simplemente como un gesto de hospitalidad. Es decir, aún se mantiene la costumbre de brindar algo a quien llega a la casa, y si esto no se hace, se genera una especie de incomodidad frente al otro. Esta práctica refleja una cercanía y un sentido de comunidad que perdura en la cotidianidad de la región.

Cárdenas percibió en los Países Bajos, una especie de distancia emocional o reserva que contrastaba con la calidez de su propia tradición.

En *Cardena réchauffe le soleil* (1975) (véase figura 18), Miguel Ángel Cárdenas construye una operación visual que articula tres dimensiones centrales de su obra: el calor como fuerza relacional, la cocina como territorio afectivo y erótico, y la fotografía como dispositivo que captura el tiempo de la transformación. Como se señala en el artículo “*Kunst & Warmte*” publicado en la revista holandesa *Vrij Nederland* (9 de marzo de 1991), la obra de Cárdenas se articula en torno a ejes como el calor, el erotismo y la comida, lo que permite comprender que estos elementos no operan de manera aislada, sino como componentes estructurales de su práctica artística. La pieza está compuesta por una secuencia de imágenes dispuestas en cuadrícula en la que una yema de huevo —perfectamente circular— va perdiendo su tersura, endureciéndose, oscureciéndose y, finalmente, carbonizándose. El espectador no ve el gesto directo que produce el calor, sino únicamente sus efectos. La obra no representa el calor: lo evidencia a través de sus huellas visibles, del paso del tiempo comprimido en una serie.

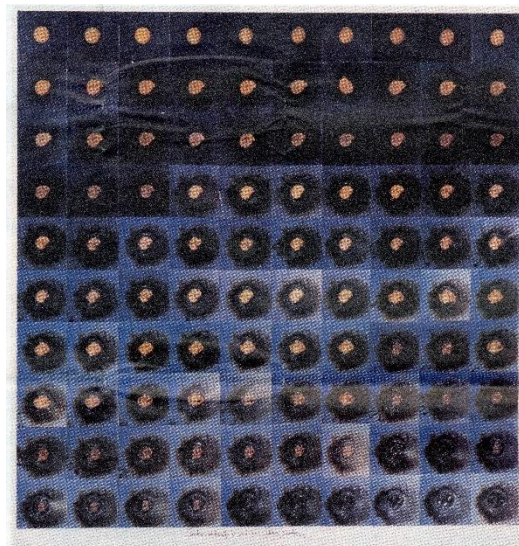


Figura 17. Cárdenas en proceso de elaboración de la obra *Cardena réchauffe le soleil* (1975).

Figura 18. *Cardena réchauffe le soleil* (1975), fotografía análoga.

Nota. Fotografía suministrada por Amira Armenta

El calor, en la obra de Cárdenas, no aparece como una abstracción, sino como una práctica corporal concreta: calentar comida, transmitir temperatura con el cuerpo, o intervenir materiales mediante procesos térmicos. Más que un fenómeno físico, el calor opera como un modo de relación, una forma de contacto que vincula cuerpos, objetos y situaciones.

La yema, al ser gradualmente cocinada, expone visiblemente esa economía afectiva del calor. No es un símbolo abstracto del sol: es un alimento sometido a un proceso lento, paciente, casi ritual. La serie hace visible lo que normalmente se oculta en el acto cotidiano de cocinar: el tránsito del alimento desde su estado crudo hasta su completa transformación. La fotografía permite registrar la duración, elemento clave en la poética de Cárdenas, pues el calor siempre actúa en el tiempo. Ese tiempo implica espera, vigilancia, deseo, expectativa: la anticipación a un acto de ingestión que nunca ocurre en la imagen, pero que está latente en cada fotografía. En este caso, sin embargo, el proceso parece desplazarse fuera de un entorno controlado, situándose en un espacio abierto donde el calor no está completamente regulado (véase figura 17). Este desplazamiento introduce una dimensión de contingencia: el alimento no solo se transforma, sino que queda expuesto a fuerzas externas que escapan al control del artista. De este modo, la cocción deja de ser un procedimiento técnico para convertirse en una situación incierta, donde el resultado no está garantizado.

A diferencia de *Hot Vagina*, o del gesto performativo de derretir un cubo de hielo con la boca, en *Cardena réchauffe le soleil*, el calor no está visible como dispositivo ni como cuerpo. Sin embargo, su presencia es inequívoca. La pieza funciona como una coreografía silenciosa donde lo culinario se vuelve metáfora del cuidado, del deseo y del trabajo corporal. De hecho, la serie

pone de relieve algo fundamental en la obra de Cárdenas: el cuerpo (propio o ajeno) que calienta es también el cuerpo que posibilita la experiencia del otro, sea erótica, alimenticia o afectiva.

A medida que la yema se oscurece, surge una dimensión más compleja: la frontera entre lo apetecible y lo repulsivo. La carbonización de la yema evoca residuos, restos, lo que queda después del consumo o de su imposibilidad. Aquí la obra roza la esfera de lo abyecto, no como un gesto de provocación, sino como el resultado material de un proceso en el que el alimento deja de ser consumible. Cárdenas no busca provocar rechazo, sino revelar que todo calor —el del cuerpo, el del deseo, el de la cocina— produce tanto placer como desgaste, tanto cuidado como deterioro.

Finalmente, la serie introduce una paradoja delicada: aunque el proceso parece suave y cotidiano, la transformación del alimento revela también su fragilidad y su vulnerabilidad ante el calor. Esa tensión —entre cuidado y destrucción, entre preparación y exceso, entre tacto y peligro— se ha visto en muchas de las obras del artista. La fotografía, al congelar cada estadio del proceso, devuelve al espectador el tiempo que en la vida cotidiana se oculta: el tiempo del trabajo afectivo, del calor que sostiene, alimenta y también altera.

En este sentido, *Cardena réchauffe le soleil* no solo registra la transformación de un material, sino que hace visible el modo en que el calor —como práctica corporal— altera tanto la materia como las condiciones mismas de relación entre los cuerpos. Lo que se expone no es únicamente un proceso físico, sino una forma de vínculo en la que cuidado, deseo y deterioro aparecen inseparablemente ligados.

En *Opwarming enzovoort centrale*³¹ (1972), Miguel Ángel Cárdenas vuelve sobre uno de los ejes fundamentales de su obra: el gesto cotidiano como campo de tensiones afectivas, deseos, malentendidos culturales y formas de contacto que no siempre logran su propósito. Así como en otras piezas calienta objetos, alimentos o cuerpos, aquí intenta calentar un hogar entero. Pero el calor —físico, simbólico, culinario, afectivo— fracasa en su capacidad de producir proximidad. Y es justamente ese fracaso lo que emerge como un potente comentario sobre la experiencia migratoria, la diferencia cultural y la imposibilidad de traducir plenamente una sensibilidad a otra. No es casual que, como ya señalaban algunas lecturas críticas de la época, el “calor” en Cárdenas funcione menos como un fenómeno físico que como una forma de comunicación humana y afectiva; *Friesch Dagblad*, (21 de enero de 1975, párr. 2); *Volkskrant*, (22 de mayo de 1981, párr. 1).

El video comienza con un registro sencillo: una familia holandesa, en su casa de Hilversum, padece el frío. Sus gestos son austeros, su modo de habitar el espacio es contenido, casi silencioso. En contraste, irrumpe Cárdenas conduciendo una camioneta de “servicio técnico de calefacción”, cuyo logo —*Warning*— porta también en su chaqueta. Desde el inicio, su presencia encarna un exceso: un “otro” colorido, cálido, latino, cuyo cuerpo y actitud marcan un ritmo completamente diferente al de la familia. La música de Caetano Veloso que acompaña su

³¹ Ver video en Vimeo; página Instituto de Visión (Consultado el 25 de julio del 2025):

llegada refuerza esta atmósfera de desplazamiento y extranjería: él es, en esa casa, un visitante exuberante, vital, algo excéntrico, que trae consigo una sensibilidad distinta.

Lo que hace en la casa puede leerse como una de las operaciones afectivas típicas de Cárdenas: calentar a otros mediante un gesto corporal o culinario. Intenta revisar la calefacción, explora la casa, propone soluciones, pero finalmente recurre a lo que para él constituye un acto profundo de cuidado y proximidad: preparar una sopa picante. Comer —en su obra— no es un simple acto biológico; es un modo de compartir temperatura, de transmitir algo del propio cuerpo al otro, de vinculación y de intercambio afectivo. El picante, además, funciona como metáfora de ese “calor humano” que atraviesa su producción y que, como se ha señalado, opera como una forma de relación antes que como una simple cualidad física; *Volkskrant*, (22 de mayo de 1981).

Pero la secuencia que sigue, lejos de generar cercanía, acentúa la distancia. En la mesa familiar, mientras comen, la reacción ante el picante no produce calor sino una sensación de mayor frío. Los miembros de la familia comienzan a abrigarse más: bufandas, gorros, mantas. Esa exageración, casi cómica, pone en evidencia la imposibilidad de Cárdenas de “entrar” a ese hogar cultural y afectivo. Su gesto, que pretende ser un acto cálido, es recibido como una incomodidad, un exceso, un error de calibración entre cuerpos y sensibilidades.

En paralelo —y como ocurre en otras piezas— el proceso afecta de manera inversa al propio Cárdenas: mientras la familia acumula capas de ropa, él se despoja de ellas, hasta quedar completamente desnudo. La desnudez no es aquí una provocación explícita ni una exhibición erótica, sino el resultado lógico de su propia relación con el calor: el calor lo activa, lo expande,

lo expone. Lo que para él es natural —desnudarse ante el calor— para la familia es imposible: ellos responden con más capa, más distancia, más protección.

Esta coreografía invertida (ellos se tapan, él se desnuda) revela la dimensión estructural del video: lo latino como exceso y lo europeo como contención; el calor como vínculo y también como choque; el comer como acto imposible de traducir plenamente. La sopa picante, que en principio se propone como un remedio, termina funcionando como un símbolo del desajuste cultural: lo que para uno es calidez, para los otros es un frío aún más profundo. Esa asimetría es central en la obra de Cárdenas, y se expresa aquí en términos corporales, domésticos y afectivos.

El humor —cercano a lo absurdo, casi teatral— es fundamental. No es un humor burlesco, sino un humor blando, melancólico, que surge precisamente de la incapacidad de los gestos de cuidado para surtir efecto. La pieza no ridiculiza a la familia ni al artista; lo que ridiculiza, de manera muy fina, es la pretensión de que los códigos culturales del afecto y del cuerpo puedan trasladarse sin fricción. El calor es una experiencia profundamente situada. El comer también. En esa diferencia insalvable se articula un comentario sobre la vida del migrante: el que llega con todo lo que él cree que puede “calentar”, pero se encuentra con un espacio que no lo recibe como esperaba.

Opwarming enzovoort centrale, no es solo un video sobre el frío: es un video sobre la disonancia afectiva. Sobre cómo un cuerpo quiere cuidar, pero no logra tocar. Sobre la comida como vehículo de identidad, de deseo y de cercanía, pero también como frontera. Sobre el calor como una práctica performativa que puede ser malinterpretada, rechazada, incluso invertida. En suma, la obra despliega, con humor y ternura, uno de los temas recurrentes de toda la producción de

Cárdenas: la imposibilidad de integración plena y la belleza —a veces dolorosa— de intentarlo de todos modos.



Figura 19. *Opwarming enzovoort centrale* (1972), vídeo, blanco y negro, sonido. 19 min 27 s.

Figura 20. *Opwarming enzovoort centrale* (1972), vídeo, blanco y negro, sonido. 19 min 27 s.

Nota. Imágenes tomadas de la galería Instituto de Visión, Vimeo.

Este desajuste no es un caso aislado. En otras obras donde el comer aparece como eje estructural, Miguel Ángel Cárdenas despliega un repertorio de acciones y símbolos que permiten comprender por qué la alimentación, lejos de ser un motivo anecdótico, constituye un verdadero laboratorio para explorar el deseo, el ritual y la abyección. Como ya advertían algunas lecturas críticas de su trabajo, en su obra convergen de manera insistente lo erótico, lo corporal y ciertas estructuras culturales —incluida la impronta de la moral religiosa— que atraviesan su relación con el cuerpo y el deseo; *Groene Amsterdammer* (13 de octubre de 1982).

Piezas como *The soup is delicious* (1977) y *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cárdenas n. 1* (1973–1974) amplían este horizonte semántico, permitiendo ver cómo el artista transforma un gesto cotidiano en una experiencia estética y corporal de múltiples capas.

En *The Soup is delicious*, la comida se convierte en una extensión del erotismo. La sopa — preparada en escena y articulada mediante el montaje con imágenes de besos, caricias y cuerpos— se transforma en un alimento cargado de sensualidad e intimidad. No se trata únicamente de erotizar la comida, sino de mostrar que el acto de comer convoca al cuerpo entero: la boca, los fluidos, el calor interno, la textura. Cuando Cárdenas finalmente ingiere la sopa, el gesto funciona como un clímax performativo donde lo gustativo y lo sexual se funden, evidenciando el comer como deseo y como incorporación afectiva.

Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cárdenas n. 1, por su parte, lleva el acto alimentario hacia la esfera del ritual invertido. Cárdenas introduce el alimento en la boca para expulsarlo transformado, repitiendo el gesto hasta que este se convierte en un residuo tibio, ambiguo, marcado por el calor corporal. Aquí, el consumo no se consuma: se desplaza, se deshace, se expulsa. El gesto de expulsión quiebra las normas del comportamiento en la mesa y pone en escena la dimensión abyecta del cuerpo: lo expulsado, lo impuro, lo húmedo, aquello que la etiqueta busca ocultar.

En *Opwarming enzovoort centrale* (1972), la comida adquiere un valor relacional que evidencia los límites de la comunicación intercultural. Cárdenas intenta “calentar” a una familia holandesa con una sopa picante; sin embargo, lo que para él encarna calidez, afectividad y cercanía —la hospitalidad latinoamericana expresada a través de la comida— es interpretado por la familia

como exceso, incomodidad o incluso amenaza simbólica. Mientras ellos se cubren con capas de ropa, él se desnuda, desnudando también la distancia cultural. Aquí, la sopa no une sino que expone la intraducibilidad de ciertos gestos rituales, revelando que la alimentación es también un territorio de tensión simbólica donde se disputan identidades, deseos y resistencias.

Estos ejemplos muestran que en la obra de Miguel Ángel Cárdenas el acto de comer opera como un dispositivo complejo que articula tres dimensiones: el deseo, cuando convoca al placer sensorial y erótico; el ritual, cuando activa prácticas culturales corporales que procuran cercanía; y la abyección, cuando evidencia los restos, fluidos y residuos que desestabilizan lo normativo. A través del humor, la ironía y la provocación, Cárdenas convierte la comida en un espacio de experimentación estética que revela las tensiones entre el cuerpo propio y los cuerpos de los otros, entre lo que se incorpora y lo que se expulsa, entre lo que une y lo que separa.

Esta densidad simbólica hace del comer un terreno privilegiado donde confluyen —de forma simultánea o en tensión— los ejes que estructuran su práctica artística. Precisamente por ello, este capítulo prepara el terreno para analizar cómo estas tres estrategias —lo erótico, lo cómico/humorístico y lo abyecto— no funcionan como líneas aisladas, sino como fuerzas que convergen, se superponen y se combaten dentro de una misma obra. Esa zona de fricción, donde el cuerpo se vuelve campo de disputa, será el foco del siguiente capítulo.

Capítulo 5. Convergencia de estrategias

El análisis desarrollado hasta ahora ha permitido abordar la obra de Miguel Ángel Cárdenas a partir de ejes específicos como lo erótico y el comer, entendidos no solo como temas, sino como dispositivos que estructuran su práctica artística. Sin embargo, estas dimensiones no operan de manera aislada. Por el contrario, se entrecruzan constantemente, generando zonas de tensión donde el sentido de la obra se vuelve inestable y abierto.

Este capítulo propone, entonces, un desplazamiento en la mirada: ya no se trata de analizar cada una de estas estrategias por separado, sino de comprender cómo convergen y se afectan mutuamente dentro de una misma obra. En este punto, el erotismo, el humor y el comer dejan de ser categorías independientes para convertirse en fuerzas que se superponen, se contradicen y se potencian, produciendo experiencias que oscilan entre el placer, la incomodidad y la risa.

En este contexto, el cuerpo emerge como el lugar donde estas tensiones se inscriben. No se presenta como una entidad estable o cerrada, sino como una superficie en disputa, atravesada por gestos que lo erotizan, lo ridiculizan, lo abren y lo desbordan. Es allí donde se configura una estética de la fricción, en la que el sentido no se fija, sino que se desplaza constantemente entre lo íntimo y lo público, lo ritual y lo abyecto, lo cómico y lo perturbador.

A partir de esta perspectiva, los siguientes apartados exploran cómo estas estrategias convergen en la obra de Cárdenas, dando lugar a un campo de tensiones donde el cuerpo se convierte en un territorio político, sensible e inestable.

5.1. El cuerpo como campo de batalla

El análisis del humor, lo erótico y el comer en la obra de Miguel Ángel Cárdenas ha permitido identificar tres modos en los que el cuerpo es tensionado frente a lo normativo. Sin embargo, estas dimensiones no operan de manera aislada: se entrecruzan, se contaminan y se potencian mutuamente. En su convergencia, configuran un dispositivo artístico que sitúa al cuerpo como un campo de disputa, un territorio en el que entran en fricción fuerzas como el deseo, la regulación social, el exceso y la disidencia.

Lejos de funcionar únicamente como soporte o motivo representacional, el cuerpo en la obra de Cárdenas se activa como un espacio de experimentación en el que se ponen en juego las convenciones que regulan la sexualidad, el comportamiento y la interacción social. Esta condición se hace especialmente visible en aquellas obras donde el humor no suaviza la transgresión, sino que la intensifica, o donde el acto de comer desplaza su función nutritiva para abrirse hacia dimensiones eróticas y abyectas. En estos casos, las categorías previamente analizadas dejan de operar como campos separados y comienzan a superponerse, produciendo una experiencia en la que el placer, la incomodidad y la extrañeza coexisten.

Más que un cuerpo que simplemente se muestra, en estas obras emerge un cuerpo que se desborda, que pierde estabilidad y que pone en crisis los marcos desde los cuales suele ser interpretado. En este sentido, el conflicto no se sitúa únicamente en el contenido de las imágenes, sino en la forma en que estas interpelan al espectador, obligándolo a confrontar sus propios límites perceptivos, afectivos y culturales.

A partir de esta perspectiva, los siguientes apartados examinan cómo estas tres estrategias —el humor, lo erótico y el comer—, al operar de manera simultánea, configuran un cuerpo que no se limita a aparecer, sino que tensiona activamente las normas que buscan regularlo.

5.2. El cuerpo como máquina de inversión: humor que erotiza, erotismo que abyecta

En obras como *The soup is delicious*, las tres estrategias —humor, erotismo y comida— no aparecen de manera separada, sino que operan simultáneamente sobre el cuerpo. La escena culinaria, en principio cotidiana, se ve atravesada por la irrupción de imágenes sexuales que se integran al proceso de preparación del alimento. Esta superposición no solo altera el sentido de la acción, sino que desplaza la percepción del espectador: lo que comienza como una situación reconocible se transforma progresivamente en una experiencia ambigua, donde lo cómico y lo erótico se entrelazan.

La secuencia en la que Cárdenas degusta la sopa constituye el punto de mayor intensidad. Sus gestos, sonidos y expresiones producen una oscilación constante entre el placer y el exceso, entre lo risible y lo incómodo. En este punto, el acto de comer deja de ser funcional y se convierte en un acontecimiento corporal en el que la ingesta, el deseo y la exposición del cuerpo se confunden. La comida se erotiza, pero al mismo tiempo el cuerpo, en su desborde, introduce una dimensión abyecta que desestabiliza esa misma erotización.

Lo que se pone en juego aquí no es únicamente una mezcla de registros, sino una inversión de funciones: lo que debería nutrir excita, lo que debería producir placer genera incomodidad, y lo que pertenece al ámbito íntimo se expone como espectáculo. En este sentido, el humor no actúa como un elemento que suaviza la escena, sino como un mecanismo que

permite intensificar el desplazamiento, haciendo visible la inestabilidad de las categorías que organizan la experiencia del cuerpo.

Más que proponer una síntesis, Cárdenas construye un campo de tensiones donde estas dimensiones coexisten sin resolverse. El cuerpo ya no puede ser leído únicamente desde lo erótico, lo cómico o lo abyecto, sino desde la fricción constante entre estos registros. Es en esa inestabilidad donde su obra adquiere potencia crítica, al obligar al espectador a confrontar los límites —culturales, sensoriales y afectivos— desde los cuales interpreta lo que ve.

5.3. Entre lo ritual y lo grotesco: comer como gesto político del cuerpo queer

La obra *Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cárdenas* (1973–1974) articula de manera ejemplar la tensión entre erotismo y abyección, al tiempo que introduce una dimensión humorística que opera desde lo absurdo del gesto. La acción consiste en colocar un cubo de hielo en la boca hasta transformarlo mediante el calor corporal, para luego expulsarlo sobre un recipiente. Este procedimiento, aparentemente simple, adquiere una cualidad casi experimental, pero es ejecutado desde un cuerpo que no busca neutralidad, sino que se expone en su vulnerabilidad y en su exceso.

El gesto puede leerse como una parodia de los rituales del consumo. Frente a las normas que regulan la conducta en la mesa —qué se ingiere, cómo se ingiere y qué debe permanecer oculto—, Cárdenas introduce una variación mínima pero decisiva: el alimento no se consume, se transforma y se expulsa. Esta alteración desestabiliza el orden simbólico del comer, evidenciando que incluso los actos más cotidianos están atravesados por códigos de control sobre el cuerpo.

La acción es humorística en tanto desmonta la solemnidad del acto alimenticio mediante un gesto repetitivo y deliberadamente inútil; es erótica porque el hielo, al fundirse en la boca, activa una relación directa entre calor, humedad y contacto corporal; y es abyecta porque lo que ha sido introducido en el cuerpo regresa al exterior transformado, mezclado con saliva, desbordando los límites entre interior y exterior. En el primer plano del video, esta ambigüedad se intensifica, ya que la boca puede adquirir una apariencia que oscila entre lo sensual y lo anal, reforzando la inestabilidad de la imagen.

Más que representar una identidad, la obra pone en funcionamiento una operación material: el cuerpo produce calor, deshace una forma rígida —el cubo— y altera su estado hasta convertirlo en un residuo informe. En este proceso, lo que era sólido y estable se vuelve líquido y ambiguo, y finalmente es expulsado. Esta transformación no solo afecta al objeto, sino que redefine el sentido del acto mismo.

En este sentido, la dimensión política de la obra no reside únicamente en su contenido erótico, sino en la manera en que el cuerpo interfiere en los sistemas que buscan regularlo. Al alterar el ciclo del consumo y exponer lo que normalmente se oculta, Cárdenas convierte el gesto mínimo en una forma de desobediencia corporal. El cuerpo no solo participa en la acción: la reconfigura, la desborda y la vuelve inestable.

5.4. Del chiste al choque: cómo la risa prepara el terreno para la transgresión

En varias obras de Miguel Ángel Cárdenas, el humor no funciona como un elemento accesorio, sino como una estrategia que prepara las condiciones de la experiencia. La risa no aparece al

final como reacción, sino al inicio como dispositivo: genera un terreno de familiaridad que relaja la percepción del espectador y lo dispone a participar en la escena sin resistencia inmediata. Sin embargo, esta aparente ligereza no se sostiene; por el contrario, es progresivamente desplazada por la irrupción de lo erótico o de lo abyecto.

En obras como *Open fly silver star* o *Somos libres!?*, este mecanismo se hace evidente. El humor abre la posibilidad de una lectura distendida, incluso lúdica, pero una vez que el espectador se instala en ese registro, la obra introduce un quiebre. Lo que inicialmente parecía inofensivo comienza a adquirir connotaciones sexuales o grotescas, produciendo un desplazamiento en la experiencia. La risa, en este punto, deja de ser un fin en sí mismo y se convierte en una condición previa para la desestabilización.

Esta operación puede pensarse en relación con lo que Mijaíl Bajtín (1987) identifica como la lógica del carnaval, donde las jerarquías se suspenden y los códigos habituales pierden su rigidez. En ese contexto, lo prohibido no solo puede aparecer, sino que se vuelve posible precisamente porque las normas han sido momentáneamente flexibilizadas. En la obra de Cárdenas, esta suspensión no conduce a una celebración colectiva, sino a una experiencia más ambigua: el espectador es llevado desde la risa hacia un terreno donde ya no es claro cómo responder.

En este sentido, el humor no neutraliza la transgresión, sino que la habilita. Al desestabilizar momentáneamente las normas, abre un espacio en el que el erotismo puede irrumpir sin anunciarse, y donde lo abyecto puede instalarse antes de que el espectador reorganice su percepción. La risa funciona entonces como un umbral: un punto de entrada que, lejos de ofrecer seguridad, conduce a una experiencia de incertidumbre.

Es en esa indecisión —entre lo cómico, lo erótico y lo perturbador— donde la obra de Cárdenas adquiere su mayor potencia. El espectador, desprovisto de una respuesta clara, se ve obligado a confrontar no solo la imagen, sino los marcos desde los cuales la interpreta. Así, lo que parecía un gesto ligero termina revelando una fisura en la percepción, evidenciando que incluso la risa puede ser el inicio de una forma de transgresión.

5.5. El cuerpo como superficie inestable: hacia una estética de la fricción

A lo largo de las obras analizadas, el cuerpo en Miguel Ángel Cárdenas no aparece como una unidad estable, sino como una superficie en constante transformación. Más que representar identidades definidas, su trabajo insiste en mostrar un cuerpo que se modifica a través de acciones concretas: se calienta, se enfría, se abre, se expone, se mezcla con objetos y fluidos, y se redefine en cada gesto.

En este sentido, el humor, el erotismo y la abyección no operan como categorías independientes, sino como fuerzas que inciden directamente sobre el cuerpo, alterando su estado y su significado. El humor introduce un desplazamiento que flexibiliza la percepción; el erotismo activa zonas de contacto, apertura y sensibilidad; y la abyección emerge cuando esos procesos desbordan los límites de lo aceptable. Es en la interacción entre estas dimensiones donde el cuerpo deja de ser un soporte pasivo y se convierte en un espacio de tensión.

Más que resolverse en una síntesis, estas fuerzas coexisten en fricción. El cuerpo no se estabiliza, sino que permanece en un estado de oscilación: entre el placer y la incomodidad, entre la

atracción y el rechazo, entre lo que se muestra y lo que se oculta. Esta inestabilidad no es un efecto secundario, sino una condición central de la obra de Cárdenas.

Desde esta perspectiva, la corporalidad no se limita a ser representada, sino que se construye como un campo en el que se ponen en juego las normas que regulan el comportamiento, la sensibilidad y la percepción. Cada gesto —comer, reír, exponerse, expulsar— introduce una variación que altera esos marcos, evidenciando que el cuerpo no es una entidad fija, sino un lugar donde las reglas pueden ser tensionadas y reconfiguradas.

En este sentido, puede hablarse de una estética de la fricción: una práctica en la que las distintas dimensiones del cuerpo no se organizan de manera armónica, sino que entran en contacto, se interfieren y se desestabilizan mutuamente. Es en esa fricción donde la obra de Cárdenas adquiere su potencia, al hacer visible que el cuerpo no solo es un lugar de experiencia, sino también un espacio donde se disputan sus formas de aparecer.

5.6. Convergencia como estrategia política

La potencia de la obra de Miguel Ángel Cárdenas no reside únicamente en la presencia del humor, el erotismo o lo abyecto considerados de manera aislada, sino en la forma en que estos se entrelazan y operan simultáneamente sobre el cuerpo. A lo largo de las obras analizadas, se ha observado que esta convergencia no es accidental, sino constitutiva de su práctica artística, en tanto permite activar formas de tensión que no podrían producirse desde un solo registro.

En este sentido, la resistencia que emerge en su obra no se articula desde un discurso explícito o frontal, sino desde operaciones que tienen lugar en el ámbito de lo sensorial, lo íntimo y lo cotidiano. El cuerpo —en su exposición, en su transformación y en su desborde— se convierte

en el lugar donde estas fuerzas se manifiestan, alterando las formas habituales de percibir, sentir y comprender la experiencia.

Más que una acumulación arbitraria, lo que aparece en sus obras es una lógica del exceso que se construye a partir de acciones concretas: la intensificación del placer en *The Soup is Delicious*, la repetición inútil y desestabilizadora en *Un cube se transforme en cercle...*, o la exageración de los códigos culturales en *Opwarming enzovoort centrale*. En estos casos, el exceso no funciona como un simple aumento cuantitativo, sino como un desplazamiento cualitativo que altera el sentido de los gestos y los saca de su función habitual.

Desde esta perspectiva, la convergencia de estas estrategias permite comprender el cuerpo como un espacio en el que las normas no solo se representan, sino que se ponen en tensión. El humor introduce fisuras en la percepción, el erotismo intensifica la experiencia corporal y la abyección expone aquello que normalmente se oculta. Al operar conjuntamente, estas dimensiones producen una forma de resistencia que no se limita a oponerse a la norma, sino que la desestabiliza desde dentro, alterando sus mecanismos de funcionamiento.

En la obra de Cárdenas, resistir no implica necesariamente confrontar el poder de manera directa, sino intervenir en los modos en que el cuerpo es regulado, percibido y significado. A través de la mezcla, la exageración y el desborde, sus acciones desplazan los límites de lo aceptable, haciendo visible que aquello que parece estable puede ser reconfigurado. En este sentido, el cuerpo no es solo un tema, sino el medio a través del cual se producen estas transformaciones.

Conclusión

Esta investigación analizó cómo lo cómico, lo erótico y el comer se articulan en la obra de Miguel Ángel Cárdenas como estrategias estéticas capaces de producir sentido, tensionar las normas culturales y construir una reflexión compleja sobre el cuerpo. A partir del análisis de un conjunto de obras representativas, se demostró que estas dimensiones no operan de manera aislada, sino que convergen en un sistema expresivo coherente que permite comprender las preocupaciones centrales del artista: el deseo, la identidad, la extranjería y la experiencia corporal como espacio de conflicto.

Uno de los principales aportes de esta tesis consiste en haber propuesto una lectura que entiende estas estrategias como modos de pensamiento visual y corporal, no como elementos temáticos o decorativos. En este sentido, el humor, el erotismo y el acto de comer se revelan como dispositivos críticos que permiten a Cárdenas interrogar su contexto, poniendo en tensión jerarquías culturales, normas corporales y formas de representación del deseo.

Asimismo, esta investigación amplía el campo interpretativo existente al desplazar parcialmente el énfasis exclusivamente identitario o histórico presente en parte de la bibliografía, proponiendo en cambio una lectura centrada en la convergencia de estrategias. Desde esta perspectiva, la obra de Cárdenas puede entenderse como una poética del calor, del intercambio afectivo y del cuerpo entendido como zona de crisis, donde las intensidades sensoriales y las tensiones culturales se articulan de manera inseparable.

De manera particular, el análisis del humor permitió comprender su función como mecanismo de resistencia. Asimismo mostró cómo desestabiliza jerarquías y performa la extranjería, mientras que el estudio del “comer” evidenció una dimensión simbólica poco explorada, en la que el acto de ingerir articula deseo, hospitalidad, rechazo, exceso y conflicto cultural. Ambos aportes contribuyen a complejizar la lectura de la obra, mostrando que estas prácticas no son anecdóticas, sino estructurales.

En conjunto, la tesis demuestra que el cuerpo en la obra de Cárdenas funciona como un espacio donde convergen y se tensionan múltiples fuerzas, produciendo imágenes que desbordan los límites de lo cultural, lo afectivo y lo político. El modelo interpretativo propuesto —basado en la convergencia de estrategias— permite así acceder a una comprensión más densa y contemporáneamente relevante de su producción artística.

Finalmente, quedan abiertas diversas líneas de investigación futura, entre ellas el estudio ampliado de su archivo videográfico, el análisis de sus redes afectivas y profesionales, la comparación con otros artistas latinoamericanos migrantes y la revisión de la recepción crítica de su obra en distintos contextos geográficos e históricos. Estas vías permitirían profundizar en una producción que, lejos de agotarse, continúa ofreciendo nuevas posibilidades de lectura en torno al cuerpo, el deseo y la extranjería.

Lista de Referencias o Bibliografía

Armenta A. (2017) MIGUEL-ÁNGEL CÁRDENAS: IMÁGENES DE UN VIDEO-ARTISTA Vida y arte del hombre que durante años se hizo llamar Michel Cardena. Primera edición electrónica, mayo de 2007.

Bajtín M. (1987). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza Editorial.

Bataille G. (1957). El erotismo. Texto Recuperado de:
<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

Belting H. (2010). LA HISTORIA DEL ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD TRADUCCIÓN: Issa María Benítez Dueñas. Universidad Iberoamericana, A.C.México.

Bergson H (1991). LA RISA. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Traducción de Amaya Haydee Raggio. Editorial Lozada. Buenos Aires Argentina.

Bermúdez J. (2021). Poner el Culo. Arte y disidencia sexual en Colombia. agrupación rojo y negro BECA DE CURADURÍA HISTÓRICA 2020. Bogotá.

Bohorquez S. (2024). Nombrarse para existir, una mirada alternativa del arte y la disidencia sexual en Colombia. Editorial Planeta. Bogotá.

Butler J. (2007). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad, Barcelona, Ed. Paidós.

Chris Meigh-A. (2014). A History of Video Art A History of Video Art. Bloomsbury. New York.

Critchley, S. (2002). On Humor. Routledge Taylor & Francis group. London y Newyorg

C, Groot, T. de Groot. (2022). AUTION 28, part III. ZWIGGELAAR AUCTIONS. Descargado de: https://issuu.com/zwiggelaarauctions-gmail/docs/zwiggelaar-auction28-iii_1_

Denegri M. (2018). El Arte Erótico de Mihály Zichy. Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega UIGV. Lima, Perú

Gadamer G. (1998). Estética y hermenéutica. Tecnos. España.

García M. (2007). Mer Gar. 2016. Miguel Ángel Cárdenas: El Maestro' Video artist- Pop Art artist- Painter. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Dv9yG51gbXc&t=1124s>

Kok A. (2009). INTERACTION PERFORMANCE ART AND INTERNATIONAL CONTACTS IN THE NETHERLANDS IN THE 1970S. Research Master Thesis Art History of the Low Countries in its European Context Utrecht University. Netherlands.

Kristeva, J. (2004). Poderes de la perversión (M. J. Morillo, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1980).

Kunst & Warmte. (1991, 9 de marzo). *Vrij Nederland*.

Oliveras E. (2021). La metáfora en el arte, Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires Argentina.

López S. (2010). Capítulo: Miguel Ángel Cárdenas y la verdad del video, entrevista a Miguel Ángel Cárdenas por Sebastián López. Revista Herrata # 3. Cultura Digital y creación.

Meigh-Andrews, C. (2014). A History of Video Art (2da ed.). Bloomsbury Academic.

Michel Cardena, (22 de mayo de 1981) *Volkskrant*.

Peña P. Bermúdez J. (2016) Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia. Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA. Bogotá.

Peñuela, MA (29 de mayo de 2015). La última cena de Michel Cárdena. *Semana* . <https://www.semana.com/arte/articulo/michel-cardena-miguel-angel-cardenas-practicara-eutanasia/42779/>

Prinsessehof, (21 de enero de 1975) *Friesch Dagblad*.

Reijnders T. (s.f). michel cardena— y el Centro In-Out. Recuperado de: <https://inoutcenterarchives.nl/text/michel-cardena>

Seel M. (2010). ESTÉTICA DEL APARECER. Katz editores. España.

Wills, M. (s.f). Miguel Ángel Cárdenas and Abstract Warming, recuperado de: https://m.andrearosengallery.com/images/CMA_Press_Kit_short.pdf

Zijnw e wel vrij? (13 de octubre de 1982) *Groene Amsterdammer*.