

## CAPÍTULO 10

### Cuerpo e imagen. Metáforas y poéticas del arte contemporáneo

*Silvia García*

El arte contemporáneo ha convertido el cuerpo humano en uno de los temas paradigmáticos de las últimas cinco décadas. Desde el nacimiento del arte en la Grecia clásica, su representación ha sido objeto de la mirada del hombre, dando cuenta no sólo de sus expresiones creativas, sino también de sus estrategias para situarse una y otra vez ante los innumerables cambios sociales y culturales que sacudieron la vida humana.

La experiencia del cuerpo constituye la raíz común de las imágenes a través de cuya apropiación simbólica, que comienza en el lenguaje y se prolonga en las formas visuales y los sonidos, los seres humanos alcanzamos una matriz unitaria que permite establecer un juego de correspondencias entre el yo, la comunidad, el universo cultural y el cosmos.

Y esta es la dinámica que une en su despliegue a las distintas artes. Tomando como punto de referencia el depósito de significaciones que constituye nuestro cuerpo, las artes realizan un proceso continuo de elaboración y transmisión de *imágenes humanas posibles o ficticias* (Jiménez 2006: 246).

Todo en las artes habla del ser humano, porque el registro artístico promueve siempre un movimiento de inserción del individuo en un universo de sentidos, una transición al mundo artificial creado por el hombre, y al mundo natural, vivida como significación. Pero el arte contemporáneo ha colocado al cuerpo en nuevos posicionamientos y acciones, generando nuevos discursos artísticos.

Para situarnos, vamos a partir de un emblema que, según Jiménez, marcó el nacimiento del siglo XX en las artes plásticas, para luego abordar dos líneas de producción: aquellas que colocan al cuerpo como centro de activación poética y aquellas donde el cuerpo está ausente,

pero aparece representado, en términos de E.Grüner (2004: 63), mediante la dialéctica presencia-ausencia. Ambos grupos, dan cuenta de la capacidad crítica del arte.

El emblema que marcó el nacimiento del siglo XX, según Jiménez (2006:182), es la representación cortante y angulosa de un grupo de 5 mujeres desnudas : *La señoritas de Aviñón* (1907), de Pablo Picasso.

El autor manifiesta:

“La revolución plástica y visual que culminó con Picasso, suponía la asunción artística de los rasgos definitorios de la cultura moderna: dispersión, pluralidad, discontinuidad, fragmentación” (...) “La nueva complejidad estética que atraviesa el arte contemporáneo, ya no está centrada como en el pasado, en los aspectos temáticos o alegóricos superpuestos a la “corrección formal” dado que la mimesis clásica quedó definitivamente rota, sino que dicha complejidad se sitúa en el pluralismo, en la multiplicidad de propuestas expresivas y movimientos que marcaron el devenir de la cultura de nuestro tiempo” (Jiménez, 2006: 185).

Desde entonces, las poéticas del arte contemporáneo comenzaron a revelar ciertos desvíos que los artistas produjeron en torno a la representación del cuerpo y en la elección del mismo, como soporte de diversas performances y acciones, haciendo que éste salga desplazado hacia otros territorios.

Se trata del arte corporal. A partir de dicho desplazamiento, el cuerpo en el arte propone una mirada desplazada de sí misma, en lejanía de todo lo percibido para afrontar otras perspectivas y poder visualizar el mundo a través de los discursos simbólicos emanados.

Como comenta Josette Féral, en Martínez Rossi:

“El *performer* trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela. Lo petrifica como materia prima sobre la cual experimenta. Lo inscribe en el espacio, lo saca de él; lo funde en él y lo disuelve; lo explora, lo manipula, lo pinta, lo cambia de lugar, lo corta, lo aísla, lo mutila, lo encierra, lo empuja hasta los límites de la resistencia, del sufrimiento, del asco” (Féral, 2011:262).

Asimismo, Martínez Rossi (2011:251) expresa que la medida panorámica y al mismo tiempo introspectiva, reafirmaba una situación social que aún continúa vigente y que podemos enlazar con la opinión de Régis Debray (1994: 254):

“Nuestro ojo ignora cada vez más la carne del mundo” (...) “En una cultura de miradas sin sujetos y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en sí misma. Narcisismo tecnológico”.

Lejos de las *performances dadá*, cuyo movimiento se rebelaba en 1916 contra los estamentos de la sociedad suiza, por medio de intenciones que fueron expresadas a través del cuerpo, estos nuevos discursos resurgieron en EE.UU. en las acciones de los artistas exiliados, quienes tenían la necesidad de exteriorizar actitudes y comportamientos corporales reprimidos por el poder dominante.

En palabras de Sandra Martínez Rossi (2011:263), el *body art*, a partir de este momento se convirtió en una experiencia más allá de la provocación. Esta nueva forma estuvo influida por la presencia de la muerte –aún latente en todos los países implicados en la guerra– que ocasionó una toma de conciencia sobre la vulnerabilidad del cuerpo. Los artistas lo proyectaron hacia los

espacios del arte y el *body art* surgió como una nueva modalidad; paradójicamente, a pesar de tener su base simbólica en temáticas referidas a la mortalidad, se erigió como representación del arte vivo.

Las performances de los años 60 y 70, se circunscriben a los referentes más substanciales del *arte vivo* europeo, como las antropometrías de Yves Klein, las obras vivientes de Piero Manzoni, el *arte vivo dito* de Alberto Greco y las acciones de Joseph Beuys.

Yves Klein, fue uno de los primeros artistas en manipular simultáneamente la pintura y el cuerpo. En 1960, montó una acción en la *Galerie Internationale d' Art Contemporain* que duró unos 40 minutos, donde ejecutó impresiones corporales sobre un lienzo, empleando cuerpos femeninos como pinceles. Cubrió los cuerpos desnudos con un color azul fabricado y patentado por él y, con un acompañamiento musical, hizo que los mismos dejaran sus impresiones en los lienzos.

Otro hecho significativo fue la denominada "Escultura viiviente" de Piero Manzoni, quien en una exposición estampó su firma en la piel de varias personas presentes en el evento, proporcionando al cuerpo firmado, el estatuto de obra artística, planteando diferencias respecto a los planteos antropomórficos de Yves Klein: el cuerpo deja de ser el instrumento pictórico para transformarse en el soporte y constituirse en obra.

El artista argentino Alberto Greco, radicado a principios de los años 60 en Italia e influenciado por Klein, dio comienzo a la serie *Vivo Dito*, unos trabajos donde delimitaba el espacio corporal, fijándolo dentro de un círculo trazado con una tiza blanca. Aquí el acto artístico se producía en el lapso mínimo de tiempo en que el sujeto aparecía detenido y enmarcado.

En 1974, Joseph Beuys, realizó en Nueva York la performance del coyote, que consistió en convivir con este animal durante 7 días y cuya finalidad era criticar el trato social que el gobierno daba al animal.

Ana María Guasch (1995:31), dice al respecto:

"Con esta acción multiculturalista, Beuys formuló una hermética pero rotunda crítica a la política estadounidense en relación con los pieles rojas, crítica que aludía al 'trauma americano' que Beuys ayudaba a superar a través de sus relaciones de tú a tú con el coyote, con el 'otro', como 'otros' eran los pieles rojas".

De nuevo, aparece el cuerpo del artista como el elemento redentor frente a situaciones difíciles para la sociedad. De ahí que él siempre hablara de su trabajo como "escultura social".

La mayoría de estos trabajos artísticos reflejaron un cuerpo social como representación de un individuo que no podía estar ajeno a la realidad circundante. Cada artista encarnaba al ejecutante de una acción que incitaba al público. Años más tarde, estos elementos conceptuales serán retomados en el desarrollo de los *happening*.

Las subdivisiones sucesivas desde los años 60 hasta mediados de los años 70 incluían acciones donde el cuerpo emergía como objeto de agresiones físicas, pero con posterioridad a 1975, el arte corporal concentró la atención en propuestas menos violentas y más conceptuales.

En 1981, Francois Pluchart organizó en Nevers, Francia, la primera exposición institucional, publicando un tercer manifiesto, donde declara que el arte corporal enuncia la sexualidad culturalizada, cuya represión engendra frustración y violencia, promoviendo de este modo un importante cambio en el trabajo corporal de las mujeres artistas, quienes en 1970 exteriorizaron a través del propio cuerpo, su disconformidad con el sistema masculino dominante.

Cabe destacar también que el compromiso social y político que observamos en la mayoría de estas mujeres a partir de los años 70, el cual resulta consecuente con los movimientos feministas y las críticas hacia la dominación masculina de la época. En esta línea, tenemos a Gina Pane, artista francesa que, a partir de los años 70, manipuló su cuerpo como espacio político.

La artista, en público, realizó cuatro cortes que partieron del ombligo, formando una cruz. A través de las heridas estableció una unión simbólica entre el cordón umbilical y el signo de la cruz, otorgándole un carácter sagrado a la acción. Con esta actitud, revalorizó el rol maternal de la mujer y rechazó la concepción maligna sobre el sangrado menstrual o el sangrado durante el parto, una idea presente en la mitología de muchas culturas y que estructuró determinados rituales de iniciación masculina, donde la renovación de la sangre significa descontaminación. Gina Pane, nos dice Martínez (2011:281), creó una asociación interesante entre herida e identidad. La experiencia del dolor transmuta en un acto grupal y público; un proceso ritual que marca el tránsito del cuerpo herido como metáfora de la violencia social. A partir de esa traslación simbólica, el cuerpo personal encarna la identidad colectiva.

A mediados de 1970, la artista cubana Ana Mendieta, con sus particulares antropometrías o esculturas corporales, trabajó a partir de los 4 elementos: Tierra, Agua, Fuego y Aire. Estas performances emplazadas en el entorno de la Naturaleza, fueron interpretadas algunas veces como simbolización del exilio y el desarraigo.

Los trabajos más extensos de Mendieta se llaman *Silueta* y se componen de una serie de obras realizadas entre los años 1973 y 1980. En lugares aislados e inesperados en Iowa y México, la artista formaba su silueta en el paisaje, especialmente en material natural y frecuentemente con un carácter inconstante como agua, fuego y pólvora; pero también con materia del cuerpo propio, como sangre y pelo. La realización de las diferentes siluetas se planeaban metódicamente y con gran precisión con un bosquejo muy minucioso, decidiendo el sitio y la materia con gran exactitud. Esta la recogía Mendieta de sitios donde ella consideraba que había una fuerza heredada, como excavaciones arqueológicas en México o en las riberas del Nilo. Con esto, plantaba otra cultura en la suya, de la misma manera que a ella la habían trasplantado de Cuba a los Estados Unidos. Como una sombra, huella, contorno o silueta, ella creaba su huella, en sitios vulnerables, allí donde la erosión daba pronto cuenta de la obra, experimentando con la presencia y distancia del cuerpo.

Desarrollaba el espacio positivo y negativo, la relación de la figura con la tierra, la ausencia y presencia, el peso, el volumen y la cantidad. En las primeras obras de la serie de siluetas, frecuentemente participaba cubierta de flores, impregnada en barro o sangre. En las siguientes obras, su cuerpo estaba ausente y se integraba al paisaje de manera cada vez más imperceptible. Hacia el final del período de siluetas, Mendieta trabajó con formaciones en la naturaleza

que hacen recordar el contorno del Hombre modificando el lugar en forma sumamente prudente, para subrayar y reforzar rasgos y sombras.

En otra serie de acciones propuso, desde una mirada crítica, la consideración social de la sexualidad femenina; durante el desarrollo de la performance, la artista pegaba plumas blancas en el cuerpo desnudo de otra mujer hasta transformarlo en un cuerpo emplumado –mitad humano y mitad animal– que enseñaba los genitales a los espectadores.

En 1975, Carolee Schneemann, presenta la acción *Interior Scroll (Rollo interior)*, donde extrajo un mensaje desde el interior de su vagina como pronunciamiento de la propia sexualidad y de su identidad como mujer.

En relación a esto, dijo Schneemann (en Brandon Taylor, 2000:27):

“Me acerqué a la mesa vestida y llevando dos sábanas. Me desvestí, me envolví en una de las sábanas, extendí la otra sobre la mesa y le dije al público que iba a leer *Cézanne, She Was a Great Painter (Cézanne, una gran pintora)* un texto feminista escrito por la artista en 1974. Arrojé la sábana que me cubría y, de pie, me pinté grandes trazos que definían los contornos de mi cara y mi cuerpo”.

La *performance* culminó con la lectura de unos textos ocultos en su vagina. Con respecto a esta obra, Linda Kauffman comenta que “es una inversión interesante, Schneemann localiza el pensamiento dentro del cuerpo en vez de hacer equivalente el pensamiento con la mente, lo que ‘sale’ consiste en significantes que pueden ser etiquetados, categorizados” (en Martínez Rossi 2011: 279).

Asimismo, Sandra Martínez Rossi (2011:284) dice que nuevamente estamos en presencia de otro desplazamiento, en este caso la mirada pública fue testigo de un acontecimiento trascendental que en aquella oportunidad tuvo una gran repercusión. Este efecto social gestado en 1975 revalida la idea que los discursos artísticos en torno al cuerpo siempre están condicionados por las estrategias sociales y políticas de un período específico. Esta misma obra fue presentada 20 años más tarde por la misma artista, pero ella estaba totalmente vestida y las 4 imágenes se encontraban puestas como telón de fondo, para lo cual, les preguntaba al público si esas imágenes tenían un carácter pornográfico.

Avanzada la década del 70, las *performances* fueron mas conceptuales y menos violentas. La artista estadounidense Hannah Wilke en su obra *S.O.S. Starification objet series (1974-1982)*, simulaba cicatrices en su cuerpo pegando chicles con formas vaginales en su piel.

Para Christian Ferrer resulta curioso que, en medio de tanta contemporaneidad virtual, de tanta negación a la propia espontaneidad corporal de los seres humanos, que en medio de tanta conquista tecnológica y de seguir comunicándonos en ausencia, por medio de celulares, Internet o teléfono; que con tanta negación de los fenómenos orgánicos, y con pleno auge de la virtualidad, la performance siga teniendo cabida o, más que eso, una vuelta renovada.

¿O es que, quizás, en medio de esta etapa de desarrollo de los medios virtuales, la performance vuelve para recordarnos que tenemos cuerpos?

Comenta, además, en su ensayo “El arte del cuerpo en la era de su infinita perfectibilidad técnica”, que las sociedades cada vez más tecnificadas, descargan sobre el cuerpo exigencias

similares a la que se reserva para las máquinas y, también, que la articulación entre el afán de belleza y tecnología quirúrgica evidencia los temores actuales a la carne corruptible.

Justamente, la performance es el único tipo de arte que nos toca totalmente de lleno en esto y pone el dedo en plena llaga al recordarnos nuestros límites físicos y biológicos. Nos lleva a confrontarnos con ellos, a estar de cara a la muerte y a la corrupción de la carne.

Expresa además en el mismo ensayo que:

“La exigencia de felicidad está cronometrada por el minuterero, y entre sus consignas se cuentan la detención del deterioro corporal y de la extenuación cotidiana. Se diría que se intenta invisibilizar a la muerte. Justamente, la tecnología del siglo XX tuvo como misión impedir el desplome físico y emocional de la población” (Ferrer).

Pero en la performance se trabaja justo con lo opuesto a esta tecnología: con el tiempo, el espacio, el cuerpo corruptible y con los límites humanos. Nos presentan seres sensibles y, como tal, susceptibles de sufrimiento.

## **El cuerpo en el arte latinoamericano**

A mediados de los años 60, dos obras realizadas en Argentina muestran cómo se manipulaba el cuerpo femenino y qué estereotipo social se asignaba a las mujeres de aquel momento. En estos trabajos, el cuerpo femenino surge como instrumento de experiencias artísticas que hábilmente operan sobre él en cuanto objeto sexual y de seducción. Los artistas Vicente Forte y Antonio Berni, trabajaron a partir de los cuerpos de dos vedettes famosas: Zulma Faiad y Rosángela, quienes bailaban en los teatros de revista de Bs. As. Vicente Forte recreó trazos coloristas sobre la piel de Zulma Faiad. Berni, hizo posar a Rosángela como la maja de Goya y pintó sobre su piel esta creación pictórica, dando lugar a uno de sus personajes más famosos: Ramona Montiel.

En ambos casos, la devaluación del cuerpo por integrar la escena teatral fue rebatida por la calidad profesional de los artistas plásticos y la popularidad de ambas vedettes, que imprimieron a sus obras una cotización en el mercado artístico de unos 2.500 dólares.

Los trabajos mencionados supusieron hechos aislados en el entramado de acciones y performances practicadas por aquellos años en América Del Sur, las cuales adquirieron características muy particulares a partir de 1968. Puntualmente, en el contexto argentino, el uso del cuerpo en el arte se trasladó al campo político, como lo expresan Ana Longoni y Mariano Mestman en el año 2000. En estas condiciones sociales, el cuerpo se constituyó en superficie simbólica a los fines políticos. O sea que la acción artística contribuyó a la acción política.

Ejemplos de ellos son: *Forma anónima*, donde un maniquí fue cubierto con una sábana y retirado de la exposición original (en el Club Universitario de La Plata, en 1974), en la que Pazos exhibía junto a Edgardo Vigo y Horacio Zabala y *Transformaciones de masas en vivo*, un conjunto de acciones grupales (realizadas junto a los alumnos de Pazos del Colegio Nacional de La Plata), registradas en fotos. En ellas, el grupo diagramó con sus cuerpos figuras pautadas

por el artista: un arco y una flecha, el cuerpo del militante caído, PV ('Perón Vence'). Eran "esculturas vivientes", formadas por cuerpos disciplinados ad-hoc y por la fuerza de una masa que mostraba, claramente, su capacidad de transformación. Eran cuerpos bajo un imperativo (político). Cuerpos como territorios de protesta.

El segundo eje de este trabajo, como se mencionó al comienzo, presenta obras donde las metáforas aluden a cuerpos ausentes que logran trasponer los límites de lo incomunicable, para dejar expuesto el relato del horror, la censura y la violencia ejercidas por las últimas dictaduras militares. La representación de los cuerpos se lleva a cabo mediante una tensión entre lo visible y lo invisible.

Aquí podemos mencionar a Alberto Heredia, con la serie de Los amordazamientos de 1972-1974, obra compuesta por dentaduras postizas atragantadas por trapos que refieren de modo directo a la censura de la época.

Otra obra para subrayar es la instalación del artista argentino Eduardo Vigo, *Ronda de las madres*. Se trata de tres series de objetos que connotan los pañuelos con los que cubrían sus cabezas las Madres de Plaza de Mayo, cuando marchaban reclamando por los cuerpos desaparecidos de sus hijos. Estos pañuelos ubicados en tres pilares sobre paños negros, paños que representan la muerte, nos hablan de la presencia y, simultáneamente, de la ausencia de los cuerpos. De la presencia de aquéllas mujeres que marchaban (izquierda) hacia la casa de Gobierno y se paraban frente a ella (derecha), para preguntar por sus hijos. En todas las columnas se observa una repetición del significante pañuelo, menos en la columna central, donde el artista expone sólo uno, queriendo significar tal vez, la memoria de su hijo desaparecido, Palomo Vigo.

Dentro de este eje merece recordar a Osvaldo Salerno, pintor paraguayo, quien, junto a otros artistas, para burlar la censura y nombrar los silencios, recurrieron a metáforas construidas a partir de imágenes oscuras y lenguajes cifrados. La videoinstalación fue realizada en 1997 y titulada *El álbum*.

Se trata de un álbum viejo que el artista encontró. El objeto expuesto se encuentra cerrado en una vitrina, impedido de ser visto en su interior, de dar a conocer lo que contiene. Sin embargo, el mismo artista proyecta un vídeo en el que las manos pasan lentamente las hojas del antiguo álbum. Antes de percibir con claridad lo que esas hojas contienen, sorprende el rumor del papel producido por el movimiento rítmico del dar vuelta las páginas. Un rumor que asemeja al del agua fluyendo.

El álbum no tiene las fotografías esperadas, aunque no está en blanco. Los espacios en que debíamos encontrar las fotografías han sido ocupados por trozos de tela de algodón, blancos y bordados.

Salerno comienza una y otra vez el desmontaje de lo consolidado; sabe que la fotografía no es memoria, sino registro del pasado, atado a las convenciones de representación. Por eso las quita del álbum o, tal vez, no las repone o reemplaza por fotografías propias. Simplemente suplanta la imagen particular, precisa, episódica, de la instantánea familiar, por las telas blan-

cas, con bordados semejantes a pequeñas cicatrices a las cuales sólo podemos llegar mediante la proyección.

En *El álbum*, las fotografías perdieron su robustez, apenas son fragmentos de tela y el horror del vacío que generan demanda re significaciones, nuevos enlaces que sacudan el lenguaje y remuevan las costras de sus mensajes prefijados. Su lectura incita nuevos trabajos de construcción de la memoria.

## Palabras finales

El cuerpo humano en el arte, en cuanto ocupa un espacio social concreto, desde esa localización, requiere que se lo imagine como un territorio que “habita y es habitado” (Martínez Rossi: 2011:12). Esto abre la posibilidad de considerar no sólo las interpretaciones que surgen de la percepción de sus zonas visibles sino, tener presente que en los discursos simbólicos en torno al cuerpo, aflora también aquello que permanece oculto.

En consecuencia, dice Martínez Rossi (2011: 17):

“Tanto en el campo social como en el ámbito artístico, la emergencia simbólica del cuerpo en general y de la piel en particular se produce teniendo en cuenta las constelaciones corporales individuales, pues los símbolos exhibidos a través del cuerpo se estructuran a partir de premisas inherentes a cada individuo”.

Por otro lado, las imágenes analizadas en este trabajo, nos muestran dónde se sitúa la fuerza, la potencia enriquecedora de las artes: en su capacidad para dar configuración sensible y mental a los espacios más densos de la experiencia, de la vida y de la muerte, para forjar, en términos de José Jiménez (2006:248), “imágenes de plenitud y contra – plenitud humanas”.

## Bibliografía

- Ferrer, C. “El arte del cuerpo en la era de su infinita perfectibilidad técnica” [en línea]. Consultado el 15 de diciembre de 2014 en <<http://liminar.com.ar>>
- Grüner, E. (2004). “El conflicto de las identidades y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”. *La Puerta*, 1(1), 58-68.
- (2006). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma
- Grosenick, U. (2005). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: TASCHEN.
- Jiménez, J. (1986). “Los avatares de la belleza”. En: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- (2006). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- Martínez Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid : FCE.



- Páez, S. "El cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo" [en línea]. Consultado el 15 de diciembre de 2014 en <<http://criticalatinoamericana.com/all-authors-page/>>
- Taylor, B. (2000). *Arte hoy*. Madrid: Fuenlabrada
- (2008). "Joseph Beuys, el cuerpo como redención" [en línea]. Consultado el 15 de diciembre de 2014 en <<http://ecbloguer.com/letrasanónimas>>