

CUERPO-TERRITORIO. ESTÉTICA DEL APARECER

Nancy Beatriz Librandi

Metal (N.º 3), pp. 115-124, julio 2017. ISSN 2451-6643

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# CUERPO-TERRITORIO

ESTÉTICA DEL APARECER

BODY-TERRITORY

AESTHETICS OF APPEARING

NANCY BEATRIZ LIBRANDI

[ellismaycus@hotmail.com](mailto:ellismaycus@hotmail.com)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

## Abstract

In the course of studies of Visual Arts, some subjects approach the representation of the human body according to canons already established on the basis of a homogenizing academic narrative, the illusion of anatomic accuracy and mimetic realism. This essay attempts to reexamine the body as poetic material in teaching and production contexts. Instead of being objectively represented or presented, we propose building it up in its own appearing, making it believable, credible, possible in the context of its own work, rather than comparing it with an external reality.

## Keywords

Aesthetics of the unrest; body; appearing; poetic body

## Resumen

En algunas materias de la formación en Artes Visuales se suele abordar la representación de la figura humana según determinados cánones instalados desde un relato homogeneizador academicista, la ilusión de la exactitud anatómica y el realismo mimético. Se propone en este ensayo repensar el cuerpo como material poético en los contextos de enseñanza y de producción. En vez de ser objetualmente representado o presentado, construirlo en su aparecer y hacerlo creíble, verosímil, posible, en el contexto de la propia obra y no en el cotejo con una realidad externa.

## Palabras clave

Estética de la inquietud; cuerpo; aparición; cuerpo poético

Recibido: 17/03/2017 | Aceptado: 02/06/2017



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

METAL  
N.º 3 | julio 2017 | ISSN 2451-6643

115

El cuerpo es un territorio con sentido simbólico. Es el territorio de lo individual y de la individuación mediante el cual el ser se visibiliza como un ser matérico y se manifiesta en ese cuerpo, con sus diferencias y con las cualidades que lo hacen distintivo, con sus aproximaciones y sus distanciamientos, con su emerger en cada rasgo, gesto, carácter, sentimiento, emoción, pasión y patetismo. Las pujas por emerger del ser hacia la superficie, esas luchas de otros por pensarlo, poseerlo, dominarlo, estandarizarlo y modificarlo hacen del cuerpo un territorio que ya no solo es individual, sino, también, político, religioso, científico, artístico.

En las Artes Visuales el cuerpo también es un territorio de significaciones. Ha sido tratado como objeto inerte, susceptible de congelamientos para ser disecado con todos los recursos de los que dispone el observador; se ha transformado en material, en tema, en herramienta, en soporte y también en territorio de distintas configuraciones simbólicas. Que el cuerpo no es un mero objeto sin nada que transmitir parece estar claro en algunos géneros de las artes visuales que transitan en los bordes de las artes combinadas. Sin embargo, en las carreras de Artes Visuales, los planes de estudio todavía se dividen en materias que devienen de la antigua concepción de las Bellas Artes, dibujo, por ejemplo. Y es allí donde muchas veces emergen las tradiciones en torno a la representación del cuerpo. Las luchas suelen pasar por la exigencia del llamado modelo vivo, por el estudio de la morfología de la figura humana con un sesgo anatomicista y por el logro de un cierto grado de mimesis de ese cuerpo objetivado. Presento, entonces, una alternativa crítica a este enfoque que he tratado de simplificar globalmente hasta aquí.

### **Aportes críticos al estudio morfológico académico**

Etimológicamente, el término *morfología* —de los elementos compositivos morfo-, «forma» y -logía, «tratado»— se vincula con el desarrollo del estudio de la forma. En las Artes Visuales, la morfología de la figura humana abarcaría, entonces, el estudio de la forma y de la estructura del cuerpo. Si en la expresión incluimos el término *figura*, se trata del estudio del cuerpo humano como forma representada o presentada, en su apariencia o en su configuración externa. Esta acepción, en sentido restringido, toma el estudio morfológico como conocimiento anatómico y reduce el estudio a aquellas características visibles del sistema osteomuscular que determinan la calidad de la superficie, de los relieves y del volumen corporal representado para hacerlo más realista.

La visión academicista propia del Renacimiento y el advenimiento del positivismo que entronizó a la ciencia como algo exacto hicieron que la morfología humana pasara a ser un objeto de estudio abordado de la misma manera por la ciencia y por las artes. Así se instaló una obsesión en el dibujo, casi forense, de observar el cuerpo; los trabajos producidos no estaban destinados únicamente al fin primordial de representar la figura humana en la obra de arte, sino como ilustración complementaria para trabajos de corte científico. Ambas funcionalidades del estudio morfológico se intersectaban. Si nos posicionáramos desde ese lugar deberíamos estudiar únicamente osteología (estudio de los huesos) y miología (estudio de los músculos) para acercarnos a una mejor representación de la concepción anatómica de la figura humana hegemónicamente instalada como concepto. Tendríamos en cuenta y aceptaríamos, entonces, lo morfológico como algo inerte, homogéneo y sin variantes. Este modo de concebir lo morfológico dio origen a *somatotipias*, a prejuicios morfológicos, y a teorías tan crueles como la de Cesare Lombroso acerca del criminal nato,<sup>1</sup> teorías deterministas aplicadas a la criminología.

La mirada así condicionada y educada construyó un imaginario en torno a la representación de la figura humana en la que todo lo que se aleja de lo modélico era considerado como anómalo. También, desde el arte y desde la enseñanza artística, se instalaron paradigmas de violencia estructural que marcaron procesos de exclusión y que se naturalizaron y se instalaron en la opinión pública. Es así que muchas veces la imagen y el productor son descalificados como consecuencia del descrédito del que han sido objeto al no adherir a los postulados estrictos de lo normal hegemónico. El ideal homogeneizador deprecia lo no validado desde los espacios por donde transita ese proceso de validación. Se clausura lo variable, lo variante, lo diverso al modelo instalado, en suma, la alteridad, el ser otro distinto a otros-otros.

### **Anatomía de la inquietud y estética del aparecer**

El estudio estático de la morfología toma al cuerpo como un objeto inerte de análisis y hace que la mirada siempre se centre en ese cuerpo como sistema en reposo real, forzado o inducido. Lo paralizamos para poder capturar el movimiento. Privamos a ese sistema orgánico músculo-esquelético de su motilidad porque para representarlo y para capturar el instante de movimiento éste se simula, se teatraliza, se suspende o se congela.

El estudio de la morfología de la figura humana aplicada al dibujo ha asumido en muchos casos las vertientes anatomistas y positivistas provenientes de la ciencia, en lo que podríamos llamar, metafóricamente, una anatomía de la



quietud. Desde este enfoque, se captura el movimiento, la representación del instante y se construye una nueva aporía estética que vuelve estático lo dinámico para poder materializarlo. De alguna manera, deconstruye el movimiento corporal para luego construir dinamismo desde lo perceptual mediante distintos recursos que, a la vez, están transitados por convenciones estéticas y culturales. La enseñanza de la morfología de la figura humana aplicada al dibujo puede fundarse en algunos conocimientos propios de anatomía, pero debería apropiarse, también, de otros saberes del campo de la estética para abordarlos con una mirada que contemple invariantes y variantes de lo anatómico y que permita representar la diversidad y el dinamismo. Esta propuesta superadora podría nutrirse de las teorías estéticas que se denominan *anatomía de la inquietud* y *estética del aparecer*, la última desarrollada por Martin Seel en su obra homónima (2010).

La *anatomía de la inquietud* no se refiere precisamente a la anatomía en sí, sino al análisis acerca de cómo se producen la experiencia y el conocimiento al salir de la zona de confort. Vinculada al nomadismo cultural y al aprendizaje mediante fragmentos de distinta procedencia, recompone un conocimiento propio que no reconoce domicilio sino que se nutre de múltiples formas de percibir y de nuevas concepciones de la forma *de* o *en* recorrido (Niño Amieva, 2010). El eje central es el movimiento, es decir, la incorporación de lo espacio-temporal a la figura. Si el resultado, luego, es la representación materialmente estática de la figura, su forma de concebirla y de percibirla será desde el propio movimiento y a partir de distintas estrategias metodológicas. El movimiento y la morfología del movimiento (la biomecánica), por inaprensibles y efímeros, tienen que ser establecidos como esquemas de conocimiento desde algún rango perceptivo que supere la observación fija de la simulación del movimiento, propia de las concepciones academicistas del arte, que trabaja lo morfológico a partir de un modelo vivo, pero de movimiento suspendido —una obra artística que se resista a toda cualidad congelada de la vida, aún en sus condiciones más profundas—.

Estas condiciones de abordaje de lo artístico parecen producir un caos en las formas tradicionalmente ordenadas de aprendizaje al proponer conceptos para cosas que quizás no los tengan. Así, surge el concepto del *aparecer* en la obra. En las artes, la representación de la figura humana ha sido el gran tema, porque como producción humana todo lo que se presente o se represente, toda realidad que se genere, remite al hombre, incluso, los vacíos y las ausencias. La obra, y en este caso particular la figura humana, se transforma en una aparición que no tiene obligación de contrastación empírica como en la ciencia,

porque en el arte no tiene la obligación de aportar datos de una realidad que ya le es externa (Seel, 2010). La figura humana puede cobrar lógica en la realidad de esa obra y el aparecer del cuerpo es una materialidad abordada para hablar quizás no del cuerpo, sino de lo humano. Su aparición no necesariamente tendrá que ser realista, pero sí creíble, verosímil. En la captura de lo inaprensible cobra importancia metodológica la atención estética sobre particulares detalles que permitan transmitir aquello que esos cuerpos parecen vivir; pormenores como el temblor imperceptible del trazo que en los personajes de la obra de Julieta Navarro muestran la derrota existencial [Figura 1].

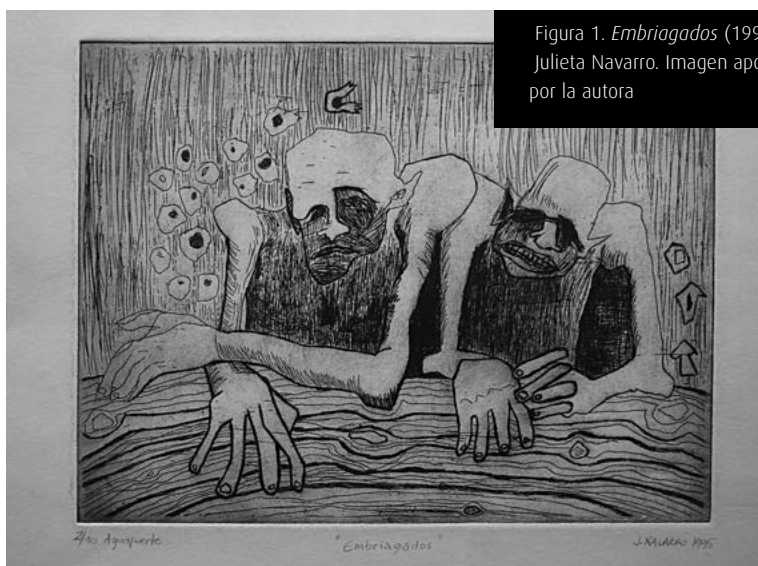


Figura 1. *Embragados* (1995), Julieta Navarro. Imagen aportada por la autora

### De la concepción mimética a lo participativo

La representación de la figura humana ha estado atravesada, a lo largo de la historia, por una mimesis entre el ser y el parecer —no el parecer a esa realidad inaprensible, sino el parecer a la concepción de cuerpo y de corporeidad hegemónicamente instalada en cada época y en la enseñanza en particular—. Sin embargo, en las representaciones y en las presentaciones artísticas hay que hacer creíble ese cuerpo, aunque en la realidad externa sea imposible.

Hay que hacerlo creíble ya no desde la concepción de *mimesis* sino desde la idea de *methexis*, en el sentido de representación participativa que les da Jean-Luc Nancy (2006). Esta atención estética en la aprehensión del conocimiento de la figura humana y de nuestra propia corporeidad implica percatarnos y asumir conciencia sobre nuestro cuerpo para percibir lo que a veces pasa desapercibido, lo que automatizamos (Seel, 2010). Observar externamente es una forma de aprender, la autoconciencia es otra forma de aprender. Es la forma de depositar la atención sobre nuestro cuerpo y sobre el de los otros para poder luego representar la corporeidad con una mayor credibilidad. Cultivar la metodología del detenimiento y del extrañamiento, para la comprensión de lo que configura, conforma, confluye, acciona y dice un cuerpo a representar o presentar; tomar tiempo, concentración y atención para la captura y la aprehensión de ese instante; detener la atención sin congelar el cuerpo para observarlo.

La concepción de cuerpo y de corporeidad, la búsqueda de regularidades anatómicas, de reglas de construcción de la representación; la proporción, el tabú, los modelos, y lo estatuido; lo prohibido-permitido; lo que debería ser mostrado y lo que no; lo bello y lo feo; los cánones, todas son categorías móviles y relativas construidas en diferentes épocas y culturas para dominar el aparecer o el parecer del cuerpo en la obra artística. La representación de la figura humana, entonces, está transitada e intersectada por la construcción de un concepto cultural y social en torno al cuerpo y a la corporeidad.

Desde los propios relatos se instala la homogeneidad en lo multicultural. Es decir, los arquetipos culturales o étnicos, estereotipos construidos sobre la base de ciertas regularidades de esa cultura. Es el mito de la consistencia cultural, la creencia de que todos los sujetos de esa cultura se parecen en sus rasgos hasta el límite de la igualdad y que todos viven su corporeidad, su apariencia, sus costumbres y su género de la misma manera. Esta idea descansa en considerar a las diferencias entre culturas como absolutas y a las similitudes identitarias, también.

Desde una concepción amplia de lo morfológico, en la obra se representan los sujetos y sus diferencias en vínculo contextual con la poética y el relato ficcional en el aparecer del cuerpo en la obra. Lo morfológico no entraña una receta de canon o de estatuto bajo la cual puedan ser representados todos los sujetos de un determinado grupo, con categorías y rasgos invariantes o estereotipados.

## Morfología, producción artística y educación

Para un nuevo abordaje de la figura humana y para definir los nuevos modos de aproximación y de aparición del cuerpo en la obra es necesario recortar, definir y analizar algunos aspectos críticos que implican una ruptura con presupuestos instalados en las prácticas, antes aún de la planificación de la enseñanza: ¿Cuál será el objeto de estudio de la morfología en cada contexto de conocimiento particular?, ¿qué objetivos entranarán esos estudios en marcos diversos?, ¿qué categorías sociales, culturales, estéticas y perceptivas compondrán la visión de esos contenidos?, ¿cómo configurará eso que se enseñe en un contexto de aprendizaje determinado un estado diferente de saber al inicial? En torno a estos asuntos nos planteamos qué es la morfología de la figura humana abordada desde el arte y qué es ver lo morfológico para la educación artística. Esa construcción de la figura humana presentada o representada desde la producción artística está atravesada por una categoría esencial de lo artístico, la *poiesis*, la poética. Una poética del cuerpo donde la corporeidad en su aparición, nacida incluso desde un automatismo del trazo de Flavio Linares, se transforma en metáfora de todo aquello que no es evidente [Figura 2].



Figura 2. *Sin título* (2006), Flavio Linares. Imagen aportada por el autor

Lo metafórico nos obliga a un acto de detenimiento para un proceso de interpretación multidireccional acerca de: 1) la concepción de cuerpo que transita en la cultura colectiva y en el imaginario individual, en nuestro lugar particular y en este tiempo contemporáneo; 2) la construcción de una poética en torno a la aparición del cuerpo en la obra; 3) el desarrollo de técnicas, de recursos y de estrategias para la representación de la figura y la apropiación y la aprehensión de la forma en la propia producción; 4) la comprensión del esquema corporal en la educación artística, transitado por procesos psicológicos, culturales, madurativos, filosóficos y, ante todo, por experiencias apriorísticas o simultáneas. A modo de cierre, podemos pensar que la crítica, la poética, la aparición y la enseñanza de la corporeidad en las Artes Visuales debe formar estudiantes que estén en condiciones de desandar críticamente paradigmas y cánones respecto del cuerpo y de su aparición en la obra; estudiantes que dominen sistemas y técnicas de aproximación y de apropiación consciente de ese *aparecer* de la figura humana en la propia producción artística.

En este sentido, la enseñanza en torno a la figura humana en un Profesorado de Artes Visuales deberá centrar sus objetivos en el desarrollo de involucramientos críticos sobre el aparecer del cuerpo en las producciones artísticas a lo largo del tiempo y en un contexto sociocultural e histórico, a partir de plantear rupturas y de establecer nexos, relaciones, semejanzas y diferencias, contradicciones; la propuesta de nuevas miradas, especulaciones e innovaciones en torno a la presentación, la representación, la aparición y la apariencia del cuerpo en la obra [Figura 3]; la recuperación de experiencias y de observaciones previas o simultáneas que permitan construir una narrativa acerca de la poética del cuerpo; el desarrollo de propuestas de producción artística que logren sintetizar e integrar aspectos morfológicos, poéticos y conceptuales con relación a la figura humana en la propia obra; la propuesta de estrategias educativas inscriptas en la política curricular para la enseñanza de la producción artística desde y con la figura humana, en los niveles educativos de inserción profesional del futuro docente de Artes Visuales.



Figura 3. *Sin título* (2017), Aldo Fernández. Imagen aportada por el autor



## Referencia bibliográfica

Seel, Martin (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.

## Referencias electrónicas

Nancy, Jean-Luc (2006). «La imagen: Mímesis & Méthexis». *Escritura e Imagen* [en línea]. Consultado el 18 de abril de 2016 en <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0606110007A/29126>>.

Niño Amieva, Alejandra (2010). «Estéticas contemporáneas. Aproximaciones y perspectivas». *AdVersus* [en línea]. Consultado el 20 de abril de 2016 en <<http://www.adversus.org/indice/nro19-20/articulos/05VIII19-20.pdf>>.

## Nota

1 La teoría refiere a tipificaciones morfológicas y antropométricas consideradas rasgos comunes en los criminales y ubica a otros sujetos con similares características físicas en el grupo de sospechosos eventuales o de personas con predisposición a cometer delitos en los que encuadraban sus características tipológicas (siglo XIX).