

[NO TITLE][NO BODY]

*[No title][No body]*

Mateu CABOT  
*Universitat de les Illes Balears*

BIBLID [(0213-356)11,2009,31-44]

Fecha de aceptación definitiva: 13 de enero de 2009

#### RESUMEN

Desde el siempre citado comienzo de *Teoría Estética*, presento un breve recorrido por la ausencia de títulos en el arte contemporáneo y su vinculación al problema del cuerpo.

*Palabras clave:* cuerpo, título.

#### ABSTRACT

From the always quoted beginning of *Aesthetic Theory*, I offer a brief overview through the absence of titles in contemporary art, and its connection with the problem of the body.

*Key words:* body, title.

## 1. TEMA

En las pasadas décadas se han mostrado dos series de fenómenos entre los que, a pesar de su distancia, pueden establecerse interesantes y provechosos paralelismos. Uno pertenece al ámbito filosófico y el otro al ámbito de la praxis artística.

La primera serie de fenómenos, en el ámbito de la filosofía, es la estela que ha ido dejando la crítica de la noción o categoría de «sujeto». La intención principal de la crítica era mostrar su carácter vacuo, abstracto e ideológico. Ligándose a Nietzsche y a Heidegger, esta crítica retomaba las críticas al *sub-jectum* y, más atrás, al *hypokeimenon*, y mostraba lo que hay detrás de la concepción del sujeto dominante en el sentido común y en la metafísica occidental. El «hombre», noción que en la versión de Foucault polarizaba la crítica mencionada, condujo a la desaparición de cualquier rastro de figura humana. Ese mismo foco de crítica había arrasado antes con la noción de «razón», y después ese mismo foco se banalizaría hasta perder su original espíritu anti-esencialista. En todo caso lo que estaba en cuestión era el «qué» de lo que muy rápidamente llamamos sujeto, individuo o yo.

En el panorama de la praxis artística contemporánea, observando de forma interesada, podemos captar una tendencia del arte que sería análoga a la mencionada en el ámbito filosófico. Podemos ver en las obras un creciente empeño en mostrar la realidad de cada uno de los humanos, no la de un supuesto sujeto, abstracto y vacuo, sino uno real, de carne y hueso, y ello a través de sus objetos, de los de uso diario, como muestra concreta de la realidad de este o aquel humano individual. Objetos que aparecen así subjetivados, incorporando rastros y restos del *individuum* que queremos señalar a través de ellos. Objetos que se subjetivizan o vidas de sujetos que se cosifican, con la pretensión, en el límite, de encontrar aquello estrictamente personal (aunque sea a través de lo producido en serie).

Cierto es que la crítica topa con el fundamento infundado con el que ya topó Aristóteles<sup>1</sup>, pero en el camino han surgido, como crítica a la vieja categoría de sujeto, los trazos de un individuo, racional pero también sensible e imaginativo; un individuo, consciente pero también neurótico y atravesado por una historia; prendido en la locura social, pero también con reductos de evasión creadora; en definitiva: un individuo de carne y hueso, mente y cuerpo, sin menospreciar por una vez ninguno de los dos. Por tanto, un individuo que, como fragmento o despojo de la naturaleza que es, come, bebe, sueña, sufre, goza (menos) y que tiene unos límites precisos aunque porosos con todo lo demás: la piel que envuelve su cuerpo. Con Descartes, como decía Hegel<sup>2</sup>, hemos entrado en Casa, en la Modernidad, hemos gritado «¡Tierra!», pero sólo con Darwin la hemos pisado, hemos sentido todo el peso de nuestro cuerpo, lo hemos reconectado al espíritu, uniéndolo después de que con Descartes saliera despedido y sólo nos rozara en la Hipófisis.

1. ARISTÓTELES, *Metafísica*, IV, 4, 1006a5 ss, cuando salva el escollo con lo que él llama «demostración por refutación».

2. HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. 3, trad. de E. C. Frost, México, FCE, 1981, III, 252.

## 2. EL OBJETO DEL DISCURSO: EL CUERPO

«Yo no *tengo* un cuerpo; yo *soy* un cuerpo»<sup>3</sup>. Esta aseveración apócrifa serviría para ilustrar el paso desde una concepción del individuo muy cercana a la de Descartes (en la que el *yo* es *res cogitans*, fondo fundante e infundado, al que se han de atribuir las propiedades y los objetos mismos para que estos existan) a otra concepción, en que la vieja distinción cartesiana entre mente y cuerpo se ha superado (bien sea porque se ha resuelto, bien porque se ha vuelto irrelevante en el universo del discurso)<sup>4</sup>.

Pero este paso aún no es suficientemente radical, pues en la versión moderna del viejo sujeto escindido entre mente y cuerpo, se sigue presuponiendo subrepticamente el viejo «yo» de la escuela antigua. Esto es, se sigue presuponiendo el yo que se define fundamentalmente como «autoconsciente y libre», lo cual quiere decir: individuo que es algo más que puro pensar («una corriente de actos de conciencia»), pero que se constituye independiente del mundo, individuo que es previo a su estar en el mundo y que ese mundo es el lugar donde proyecta su ser. Si, como se afirma, «soy un cuerpo», falta referir eso que soy al único lugar en el que realmente existe: la sociedad en que vive (esto es: un entramado difuso de relaciones, identificaciones, compenetraciones y mutuo-dependencias).

Del mismo modo que es autocontradictorio un *ego* solo –y así debe postularse, como a regañadientes hace Descartes, un cuerpo y después los otros individuos humanos–, así también es autocontradictorio o absurdo un cuerpo solo, un individuo solo, pues difícilmente puede pensarse en qué pueda consistir su identidad como individuo; siempre sería la de un individuo de una especie, con lo cual si no hay especie, no hay individuo.

En el campo de las manifestaciones artísticas y estéticas visuales podemos encontrar una evolución semejante a la citada en lo que se refiere a la representación del cuerpo. Así, el arte actual ha dado alguno de sus mejores ejemplos representando el cuerpo humano como cruce de múltiples relaciones y condiciones sociales, esto es: dejando atrás el último resto de substantivación –tal como sería representar «el cuerpo», así en abstracto–, representar como existente algo que no existe.

Pero con ello no queremos afirmar que debamos tomar el arte como ilustración de lo que en otro ámbito de la cultura se ha descubierto o construido. El arte es un campo autónomo y, como ámbito simbólico que es, tiene la capacidad de representar antes

3. Aquí cabría otra cita, no apócrifa ésta, sino debida a Wittgenstein, que en la p. 32 de su *On Certainty* pregunta: «If someone says «I have a body», he can be asked “Who is speaking here with this mouth?»».

4. No es mi intención adentrarme en la discusión, llevada a cabo sobre todo en el ámbito de la filosofía analítica, del llamado problema del cuerpo. Aquí sólo nos sirve como muestra de una tendencia más global hacia la *desubstantivación* que, en parte, es hija de los movimientos críticos de las viejas categorías en las últimas décadas pero que debe proseguirse en otros campos. Para una somera visión de la cuestión, desde la filosofía analítica pero no encerrada ni limitada a ella y, además, teniendo muy presente el papel que juega y puede jugar el arte en la redefinición de la cuestión, cfr. DANTO, A., *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Madrid, Síntesis, 2003.

de que exista en su forma definitiva, aquello que podría ser o está en trance de ser. Lo que queremos mostrar es que el arte ha recorrido un camino paralelo al de la filosofía a la hora de «imaginar», plasmar en imágenes, el cuerpo del individuo, interrogándose en sus últimas manifestaciones por eso que constituye el cuerpo; dejada atrás ya la época fiscalista en que la analogía más cercana para la descripción del cuerpo era la máquina, adentrándose en lo que podríamos llamar, parafraseando un conocido título de otro campo, «la construcción social del cuerpo».

### 3. EN EL INICIO DE LA MODERNIDAD

El paso de una concepción a otra ha sido largo, lento y con sus correspondientes traspies y vueltas atrás. Tanto en la historia de la teoría estética como en la del arte podemos indicar estos pasos. En la primera se muestra como una tendencia *hacia la mediatización*, esto es, desde una comprensión basada en conceptos e ideas inmediatas para el sentido común hacia una tematización de esos mismos conceptos e ideas. Tematización de la cual surgen todos los dispositivos conceptuales implicados en lo que otrora se consideraba «natural» o inmediato (como sinónimo de «evidente»); en la historia del arte ocurre algo semejante, que puede estudiarse detalladamente en cómo el dispositivo de la perspectiva y del cubo escénico se va imponiendo desde el Renacimiento como método de representación bidimensional del espacio tridimensional, de forma tan hegemónica que llega a considerarse «natural» en el sentido común moderno. En la misma historia del arte igualmente detallada está la rotura de este esquema en los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX. Ciertamente éste último es sólo un ejemplo extremo, pero suficiente para apuntar la tendencia que se dio durante todo el siglo<sup>5</sup>.

Hegel nos dice, en sus lecciones de estética, que

estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello<sup>6</sup>.

Estos pasajes son los que sostienen la tan famosa como tergiversada fórmula de «la muerte del arte». El veredicto de Hegel, pensado mirando a sus contemporáneos románticos, previene contra la pretendida inmediatez del arte. Los tiempos en los que

5. Para lo que atañe al arte remito directamente a la monumental obra de MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetivo al arte de concepto* (1960-1974). *Con un epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»* (1985), Madrid, Akal, 1997. En un pasaje de la «Introducción» queda clara la intención: «En las últimas manifestaciones, desde el “minimalismo”, “arte povera”, y aún más desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. *Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada.* En ello se acusa la transición de la *estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual.* Esta es la explicación del título impuesto a esta exposición».

6. HEGEL, G. W. F., *Estética I*. Trad. Raúl Gabás, Barcelona, Península, p. 16.

el arte nos hablaba directamente, en que ofrecía el espíritu sensibilizado de una época, esos tiempos pertenecen ya al pasado.

La formación reflexiva de nuestra vida actual nos ha impuesto la necesidad de que tanto el querer como el juzgar retengan puntos de vista generales y regulen lo particular de acuerdo con ellos, de modo que tienen validez y rigen principalmente las formas, las leyes, los deberes, los derechos, las máximas generales como razón de nuestras determinaciones<sup>7</sup>.

De acuerdo con ello, Hegel declara que el acceso a la Idea, a la verdad, sólo es posible gracias al esfuerzo del concepto, que, en su caso, quiere decir: el trabajo de la filosofía.

La posición hegeliana choca frontalmente con la mantenida por Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental* de 1800. Allí declaraba que la «intuición intelectual es el órgano especulativo de la filosofía», esto es, una captación inmediata de las esencias sin el trabajo, la mediación, de los conceptos.

Un saber que no comporta demostraciones, conclusiones ni mediación de conceptos en general, un saber que produce también su objeto [...] El arte es la demostración y el producto de la existencia de una facultad como la intuición intelectual, ya que la intuición artística es la intuición intelectual objetivada. Solo en el arte es captable el absoluto, la unidad del sujeto y el objeto, de la historia y la naturaleza, de la libertad y la necesidad<sup>8</sup>.

Por tanto, si el arte es el lugar donde se manifiesta el absoluto, la verdad en un sentido enfático, entonces arte y filosofía tienen el mismo objetivo, con lo cual se plantea el problema de diferenciar arte y filosofía. Schelling, al menos el primer Schelling, reconoce al arte el primado como acceso a la verdad y, de este modo, atribuye a la filosofía (y a la ciencia) la tarea de convertirse en arte. Este podría ser, a grandes trazos, el programa teórico de fondo del Romanticismo y, por extensión, de gran parte del arte del siglo XIX (e incluso de parte del posterior).

Hegel, por el contrario, parte del privilegio de la filosofía, y entonces el arte se convierte en un modo, históricamente superado, de captación de la verdad. Privilegio del pensar puesto que «nuestra vida actual», que es la fórmula que utiliza Hegel, es la modernidad. *Modernidad* es el momento histórico (social y cultural) de aquel proceso, que posteriormente Max Weber llamó de «modernización» o «racionalización», que se caracteriza por el hecho de que la vida se escinde en múltiples esferas autónomas, cada una de ellas con sus propios criterios de validez; así el arte, la religión, la economía, etc. En cualquier caso, en una vida desmitologizada, en la que han caído las imágenes omni-comprendivas, diría Hegel, «la realidad auténtica sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez de la sensación y de los objetos externos»<sup>9</sup>. Desde este punto no serán

7. *Ibid.*

8. SCHELLING, F. W. J., «Sistema del idealismo trascendental», en: *Antología*. Trad. José Luis Villacañas, Barcelona, Península, pp. 43-170.

9. HEGEL, G. W. F., *Estética I*. Trad. Raúl Gabás, Barcelona, Península, 1989, p. 15.

precisos muchos más pasos para (a) poner en cuestión cualquier atisbo de objetualidad en el arte (entendiendo que «objeto» es ya siempre una construcción, y no un dato natural, evidente e inmediato) y para: (b) avanzar hacia la época que Arthur Danto ha denominado de «libertad total», donde tanto «norma» como cualquier otra categoría (tales como tema, medio, lenguaje, etc.) no está dado sino que puede/debe construirse.

#### 4. EN EL ARTE MODERNO-CONTEMPORÁNEO

El arte contemporáneo se inaugura con las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX, que se autocomprenden como un arte en la primera línea del combate contra el viejo orden, ante todo contra el viejo orden artístico tal como lo hemos caracterizado. Este programa de superación del lenguaje artístico tradicional va unido a la creación de un nuevo código para el arte que sea autosuficiente ante la realidad exterior; o, si se prefiere, un código artístico autosuficiente no dependiente de una posible referencialidad del código. Asimismo, y por último, va unido a una transformación radical de la concepción misma del arte y del artista, con una nueva autocomprensión que significa la apología de un arte que transforma la cotidianeidad y deja de ser una práctica de especialistas separados de la vida común.

Este nuevo arte, llamémosle «arte de nuestro tiempo», «arte contemporáneo» o como queramos, ha asumido implícitamente o de hecho el veredicto hegeliano, de tal modo que su historia reciente presenta los rastros de la mediación. Igualmente empuja en esa dirección el programa propio de las vanguardias de hacer un arte que intervenga en la vida y en el cual se manifieste también la vida.

Sea por esta razón, sea por la dinámica inherente a la práctica del arte, asistimos en la última modernidad a un creciente interés por lo concreto, por aquello que se considera más próximo a la vida ordinaria. No es ajeno a esa tendencia el interés abierto por la naturaleza de los medios con los cuales nos acercamos a los objetos y hechos que pueblan nuestro mundo. También podría decirse: prestamos atención a los medios que posibilitan que el mundo nos llegue, en vez de suponer que no hay distancia entre el mundo y nosotros mismos. Así el interés por el lenguaje del arte, los códigos pictóricos, los modos de ver o los materiales que soportan y conducen la expresión artística.

Este arte ha asumido como parte integrante de su autoconcepción ser el medio de sensibilización de ideas y conceptos. O, dicho en términos menos teóricos: el arte no es ni mero ornamento ni mera ilusión, sino la práctica de construir imágenes que no son ya una mera reduplicación de la realidad –devenida entretanto inaprensible, caótica o, simplemente, abstracta– sino que advienen con el objetivo de interpretarla y de confrontarla con aquello que pudiera ser esa misma realidad. Por tanto, el programa del arte contiene dos términos definitorios: conceptualización, mediación.

En el recorrido de asunción de este programa podemos rastrear una serie de «tendencias» hacia ese objetivo en lo que hace tanto a los medios de expresión, como a los temas, como a los objetos de esta imagen. En este recorrido podemos situar la tendencia del arte a «conceptualizarse» (de acuerdo con el programa hegeliano) simultánea a

la insistencia y persistencia del sentido común en buscar la inmediatez de sentido (dentro del esquema del arte clásico). Digo «tendencias», entre comillas, para denotar unas consideraciones que son más de filosofía de la historia del arte que no de la historia o de la crítica del arte, asumiendo conscientemente que se trata de filosofía y no de una ciencia histórica.

Enumeraré tres de esas tendencias históricas que pueden atisbarse en el desarrollo reciente del arte y que, para nuestro objetivo, están íntimamente relacionadas con algunos de los problemas de la filosofía (en general) que son de interés discutir:

(1ª) Podría decirse que es una tendencia del arte acortar la distancia entre el acto de creación y la obra creada. Esto es: en general cada vez son más numerosos y más interesantes los procesos artísticos en que el momento o proceso de creación se distancia del acto en que se dice que la obra está «hecha», acabada. Esto tiene varios ángulos de enfoque: que la obra cerrada, terminada, concluida, deja de ser el único elemento que se considera en la valoración del arte, dando paso a otros elementos que pertenecen, propiamente, a lo que en un tiempo pasado llamaríamos el proceso de creación; también que el arte deja de ser exclusivamente la obra, en definitiva: aquel residuo material y sensible que queda de un trabajo de transformación de los materiales sensibles (antes todo el proceso y lo que pertenecía al proceso era superfluo ante la magnitud de la obra creada). En el arte contemporáneo la luz que recibía la obra también la recibe el acto de creación, llegándose a algunas prácticas artísticas en las que el acto de creación y la obra se con-funden, tal como sucede en las acciones (*performances*), pero también en otras en las que forma parte de la obra la constancia, en un nuevo material diferente de la obra, el video por ejemplo, de la realización de esta obra.

Sí, por ejemplo, en la pintura, durante largos siglos el pintor, el creador de tal pintura, es transparente o simplemente ausente a los ojos del contemplador de la obra realizada, progresivamente este autor deviene parte de la obra. Un paso en este camino es volver opacos, y por tanto visibles, algunos medios, otrora transparentes, que intervienen en la obra de arte pictórica. Para no entrar en más detalles: piénsese en la pincelada de Van Gogh, por ejemplo. En sus cuadros puede saberse ya el grosor del pincel, la densidad del óleo (y si se trataba realmente de óleo), la dirección y agresividad de la pincelada, el grosor de la misma, si pintaba sobre un caballete o no. Esto es, caracteres considerados básicamente como «técnicos», pero que son el índice de la presencia del artista sobre la «representación» que nos muestra. Dando un salto cronológico, el punto extremo de esta tendencia sería el punto en que acto de creación y obra creada coinciden totalmente, en las *performances* por ejemplo.

Notemos que esta tendencia choca más o menos frontalmente con el énfasis que el crítico Clement Greenberg, auténtico guardián de la modernidad artística en Estados Unidos, ponía para la pintura (y el arte en general) de las décadas de los cincuenta y sesenta, en el carácter de «obra», en su carácter objetual, material incluso, énfasis contenido en aquel célebre *dictum* de que «el significado del arte debe buscarse en el objeto en sí»<sup>10</sup>.

10. GREENBERG, C., *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Trad. Justo Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Ahora se busca en el concepto y en el contexto. La razón de esa tendencia tendríamos que buscarla en el proceso que disuelve la idealidad de la «obra de arte», como reliquia del pasado, espiritualista y trascendente respecto del mundo. Ahora la obra está incardinada en la cotidianidad.

(2<sup>a</sup>) También podríamos ver como una tendencia del arte de los últimos tiempos el sensibilizar los medios otrora considerados neutros y transparentes. El ejemplo del lenguaje nos puede servir de guía. Las concepciones pre-modernas del lenguaje tienden a concebirlo como un instrumento cuyo fin es conectar dos entidades constituidas previamente a ese instrumento, tales como el sujeto y el mundo. Además el instrumento es neutro respecto de las operaciones que se efectúan con él, no modificando por él mismo ninguno de los dos polos que conecta. En las artes plásticas, en pintura especialmente, el instrumento que media entre el representador y lo representado es la pintura, pero la pintura no se ve, se ve lo representado con ella. Es la broma de proyectar una diapositiva, de *La Gioconda* por ejemplo, y preguntar qué es: la respuesta habitual es responder *La Gioconda*, pero no *es* eso. La tendencia es que aparezca el otrora considerado medio transparente, esto es, la pintura, sea óleo, acrílica o de cualquier otra composición; e incluso la tendencia es verse el proceso o procedimiento por el cual se ha construido el artificio para que *nosotros* (los mirones) veamos aquello representado con un determinado acento, sólo significado por el modo de aplicar el medio.

En esa tendencia notaríamos la insistencia y necesidad de concretar el espacio de en medio, que no es transparente, a mediar nuestra visión y nuestra representación precisamente con aquello con que está construida, pues la visión no es la del alma, sino la de nuestros ojos y nuestra mirada, con una larga historia de formación. Ejemplos en el arte de la visión los tendríamos en el progresivo espesamiento del medio sobre el cual descansa la representación. Tres ejemplos podrían ser ilustrativos de esta tendencia, mirando sucesivamente las imágenes de Murillo, de Munch y de Nolde.

(3<sup>a</sup>) Para señalar la tercera tendencia (hacia la concreción), recordemos que la diagnosis hegeliana sobre el lugar del arte en la modernidad va junto a la exigencia de determinación de los contenidos que otrora aparecían inmediatamente en el arte del pasado. Por ello el programa para el arte del presente (según Hegel) incluye siempre la mediación conceptual de los contenidos de éste, y no sólo una abstracta afirmación o negación de los contenidos o imágenes.

Tendríamos que ir a *La Fenomenología del espíritu* (1807) para mostrar el peligro que acecha: lo concreto, si no está determinado, es totalmente abstracto, al final es vacío o simple nada. Ya en la «Introducción» de esa obra encontraríamos, apuntando a la intuición inmediata que todo lo iguala, fórmulas certeras que nos ahorran una larga incursión por este camino. Como cuando con la afirmación «*meine Meinung ist mein*» resume que la posición, la afirmación, de la certeza más próxima y más subjetiva, «*mi opinión*», no sale finalmente del círculo particular de lo que únicamente tiene sentido y valor para mí mismo, careciendo de base para objetivar (o hacer público) dicho sentido.

Pues bien, teniendo presente esta advertencia hegeliana y el peligro de resolver la concreción en abstracción, señalemos que una tercera tendencia podría ser la aparición

del cuerpo. Podemos encontrar figuras humanas en toda la historia del arte y desde sus comienzos. Pero, una vez más, generalmente lo que se nos presenta es una *figura* humana, no un cuerpo. El cuerpo se supone (pero permanece velado).

Es en esta tercera tendencia que he mencionado donde quisiera reflexionar y mostrar, por una parte, la tendencia hacia lo concreto (de medios, de temas, de situaciones), y por otra los peligros que acechan –de nuevo hacia la abstracción sin contenido real–; apenas deja de cumplirse el teorema hegeliano de la determinación conceptual de las imágenes.

Dicho de otra forma: el cuerpo humano puede concebirse y palpase como límite, y por eso la tendencia hacia la concreción acaba finalmente en él. Pero en el límite existe la posibilidad de perderse en una nueva abstracción llamada «cuerpo»; por eso el arte realmente interesante y concreto realiza una puesta en obra de mediaciones para concebir el «cuerpo» (en tanto que substancia «abstracta», como lo fuera el sujeto o la persona) en su realidad construida social y culturalmente, como epicentro de múltiples tensionalidades que, al aparecer en el arte contemporáneo, tienen generalmente el aspecto de una provocación. De una provocación a la visión abstracta e idealista de concebir el cuerpo, en cuanto recubrimiento inmaterial del sujeto, y no como cruce de tensiones, generalmente diádicas, del tipo varón-hembra, homosexual-heterosexual, pobre-rico, etc. Dentro de la «construcción social de la realidad» hemos de incluir sin duda la construcción social y cultural del cuerpo, como también de la vista, el oído e, incluso, de la autoconciencia, de la autoidentidad.

El cuerpo aparece, en primer lugar, como lo más próximo, como aquello que parece más inmediato y, por tanto, incontrovertible. Como si se tratara de un dato innegable, que ha aparecido o se muestra con toda su realidad y al margen de abstracciones. Siendo esto posiblemente una protesta y una propuesta contra la abstracción y la metafísica que ha envuelto conjuntamente la tradición estética y, de rebote, muchas prácticas artísticas, esta aparición súbita tiene el carácter y la valentía de una provocación. Una sana provocación contra esas falsas abstracciones que, a la postre, son casi siempre el medio ideológico de ocultar una realidad. Pero al mismo tiempo esa aparición, incluso cuando se presenta fundamentalmente como provocación, corre el peligro de la esterilidad e incluso de convertirse ella misma en lo que pretende subvertir: en ideología, esto es, en una falsa forma de conciencia que oculta, que ejerce de cortina en una ventana recién abierta; en ocasiones abierta por la misma provocación.

En los múltiples ejemplos de pinturas de cuerpos desnudos en la historia del arte podemos seguir estas reflexiones. En primer lugar, precisar que pinturas de cuerpos desnudos femeninos hay muchas, de cuerpos desnudos masculinos antes del siglo XX es difícil encontrar algún ejemplo. De las primeras, desnudos femeninos, pueden tomarse ejemplos clásicos de Velázquez, Goya y Rubens. Si nos fijamos en estas pinturas no es difícil establecer la precisión de que lo que aparece es la figura del desnudo, canonizado en un determinado momento y en unas determinadas posiciones, proporciones y situaciones. Resulta más difícil asumir que se trata de un cuerpo si no damos por buenas, o si dejamos de interiorizar las convenciones de la figura llamada «cuerpo humano», de la misma índole que las hay para la figura «rey», «pobre», «virgen cristiana», y tantas otras.

Otro detalle para remarcar el carácter abstracto de la representación de la figura humana partiría de que si se presentara realmente el cuerpo humano lo primero que debería percibirse, casi lo único, sería la piel. La piel humana, el envoltorio externo y público de un algo que se agazapa en su interior y que sólo aproximadamente y en ciertas ocasiones puede atisbarse por formas o detalles de ese envoltorio. Si rastreamos las representaciones pictóricas en la historia es difícil encontrar pinturas de la piel en siglos anteriores al XIX o XX. Y no hay duda de que difícilmente puede decirse que aparece un cuerpo cuando no se ve ninguna piel.

Para confrontar las tesis y tendencias que he remarcado al principio, veamos unos cuantos ejemplos de la posición del cuerpo en el arte del presente, esto es, de manifestaciones artísticas que tienen en el cuerpo su medio de expresión e incluso su materia prima de expresión y lo mantienen como soporte de la misma.

Tomemos un movimiento que se desarrolló en Viena entre 1965 y 1970 y que se conoce con el nombre de «Accionismo Vienés». El grupo de artistas reunidos bajo este nombre planteaban un rechazo frontal, radical, no sólo al arte de su momento sino fundamentalmente, y a través de él, a la «sociedad burguesa» en general y a la austriaca en particular. Para hacernos una idea pensemos que estamos hablando del país y la sociedad descendiente de aquella que Robert Musil llamó *Kakania*, de la misma que Thomas Bernhard se dedica a describir, por llamarlo de algún modo.

El objeto de su radicalidad es el cuerpo físico, tomado como último dato o última frontera. Como dirá Günter Brus, uno de sus miembros, «mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el proceso, mi cuerpo es el resultado»<sup>11</sup>. El cuerpo es sometido a toda una serie de acciones, violentas y brutales la mayoría de ellas, en que se ponen a prueba los límites, la vulnerabilidad del cuerpo físico, y, con ello, se ponen en evidencia toda una pléyade de aditivos sociales del cuerpo que tienden a recubrirlo hasta ocultar de él su fondo físico sustentador. No sólo es entendido el cuerpo como lugar donde converge y se solidifica el poder en sus múltiples formas, el poder tecnológico de la medicina, el poder social de la (buena) costumbre (esto es: del límite entre normalidad y transgresión), el poder político de legitimar o no unas prácticas, sino también el lugar al que hay que acudir para retornar el arte a sus orígenes no contaminados. Günter Brus dirá en una ocasión:

La autopintura es un desarrollo más allá de la pintura. La superficie pictórica ha perdido su función como soporte expresivo. Ha sido conducido atrás hacia sus orígenes: el muro, el objeto, el ser vivo, el cuerpo humano. Incorporando mi cuerpo como soporte expresivo los acontecimientos surgen como un resultado, cuyo curso la grabación de la cámara y los espectadores pueden experimentar<sup>12</sup>.

11. BRUS, G., *Limites du visible*, apud SOLÁNS, P., *Accionismo vienés*, Madrid, Nerea, 2000, p. 114. Cfr. también MARCHÁN, S., *op. cit.*, p. 238 y ss.

12. BRUS, G., *Wiener Aktionismus*, apud SOLÁNS, P., *op. cit.*, p. 114.

A lo cual añadirá en otra ocasión:

La acción material es pintura yendo más allá de la superficie pictórica; el cuerpo humano, una mesa o una habitación se convierte en la superficie de la pintura, el tiempo es añadido a la dimensión del cuerpo, del espacio. El hombre no aparece como hombre, como persona, como entidad sexual, sino más bien como cuerpo con ciertas propiedades. En la acción material se quiebra como un huevo y revela la yema. La acción material es un método para extender la realidad y expandir la dimensión de la experiencia<sup>13</sup>.

En las acciones, extremadamente precisas y planificadas formalmente, el sacrificio del cuerpo va unido a la redención de la mente y del espíritu. Una estética del exceso y del martirio que, como ha dicho Piedad Soláns, estudiosa del movimiento, conlleva en el proceso de la acción el proceso psicoanalítico de curación, el cuerpo es el lugar de confluencia,

el rostro, la máscara, la imagen, el espejo que incesantemente retorna y se repite: víctima, culpable, sufriente, agredido, sacrificado, doliente, inmolado, torturado, herido. Pero también, verdugo, carnicero, asesino y trasgresor<sup>14</sup>.

(Entramos en el ámbito que socialmente se llama «perversión», tal vez como la etiqueta peyorativa y negativa que sirve para alertar a los navegantes de que aquello es un territorio en el que *no debe* entrar).

## 5. SIN CUERPO NO HAY DELITO

Con poco más de treinta años de distancia, la retórica del *accionismo vienés* nos puede parecer inconsistente e, incluso, infantil. Pero ello tal vez nos dice más del signo de los tiempos (la extremada aceleración de los acontecimientos) que del propio movimiento artístico al cual se aplica. Si en los años setenta la *performance* era vista claramente ante el arte en sus formas clásicas y, por tanto, era difícil ver o prever su incardinación en el moderno «sistema de las artes», ahora la *performance*, perdido ya el estatus de ultravanguardia, no es más que una, y pequeña, de las nuevas expresiones artísticas de comienzos del siglo XXI, mejor dicho, de finales del siglo XX, pues en este XXI casi recién inaugurado, el camino de las más «nuevas» expresiones artísticas se relacionan inevitablemente con su cuerpo electrónico, más que con un cuerpo fisiológico<sup>15</sup>.

Tal vez lo que más pueda extrañarnos del *accionismo vienés* es su ingenuidad, su declarada pretensión de ir a las raíces, el medio y la forma de llevar adelante su

13. JUL, O., *Wiener Aktionismus*, apud SOLÁNS, P., *op. cit.*, p. 115.

14. SOLÁNS, P., *op. cit.*, p. 74.

15. No sólo a las artes plásticas puede aplicarse lo anterior. En la música contemporánea, hace treinta años (en 1977) que una formación inglesa publicó un álbum titulado «Never Mind the Bollocks» convirtiéndose en poco tiempo en sinónimo de lo feo, siniestro, anárquico-antisocial. *Sex Pistols* se situaban al margen de la corriente pop-rock mayoritaria. Treinta años después aquel mismo disco suena casi anticuado.

radicalismo, en cuanto a discurso (desvelar y atacar directamente los tabúes de la sociedad europea) y medios (proponer y casi llevar a término una transformación del cuerpo físico).

Hoy, en 2009, se muestran las líneas tendenciales en que puede circular el movimiento de puesta en cuestión de los fundamentos de la civilización. Por parte del medio: la tecnificación de la producción; por parte del concepto: el alejamiento cada vez más grave de la idea moderna de que lo importante es la obra, la asunción contemporánea de que lo importante es el proceso de creación (y recreación), el concepto y el contexto. En cuanto a lo primero: nada es ajeno al arte, o mejor dicho, el artista tiene una libertad casi ilimitada en cuanto a materiales, lenguajes y medios para llevar a término su creación, esto es, su «concepto», su «idea». Los medios son de dos tipos: aquellos que reducen la *materia* de la creación, permitiendo mayor plasticidad o labilidad y menor esfuerzo y rigidez, y aquellos que *crean* nuevos materiales o nuevos contextos. El videoarte estaría en la primera línea, el arte digital en la segunda.

En este punto podemos retomar el hilo del principio, el hilo que seguimos desde Hegel, para con el ejemplo primerizo del *Accionismo* plantear de nuevo las necesidades de conceptualización y mediación que desembocan en la concreción.

La radicalidad es hoy una radicalidad necesariamente mediada por el concepto, por el discurso del pensamiento conceptual. En esto nos ayudan Hegel, Adorno y todo lo que sea crítica de la inmediatez intentada históricamente por el Romanticismo. Cuestión aparte es el rescate del aspecto hedonista del arte, que, bajo la premisa de la necesaria mediación del concepto, tiende hacia el peligro o el abismo del intelectualismo o de quedar perdido como algo sin importancia, e incluso algo chabacano, de rango inferior, etc. Esto es, los peligros del intelectualismo y puritanismo.

Un ejemplo podría ser la propuesta de Tracey Emin que ganó el *Turner Prize* de 1999, titulada *My Bed*. En ella no aparece directamente el cuerpo humano, el cuerpo de la artista en este caso, que sí ha estado presente en otras acciones o instalaciones suyas, pero sí que aparece mediado. Es más, el cuerpo de la artista se encuentra presente aunque no visible. Pero es el cuerpo de una mujer, de una mujer joven, de una mujer joven feminista radical, de una mujer joven feminista radical inmigrante desde un país de la periferia, etc. Así podríamos seguir para poner de manifiesto que el cuerpo que aparece no es simplemente un individuo, entre otros, de una abstracta especie de la escala evolutiva animal.

Tomo este ejemplo porque por la trayectoria de la artista, que no viene a cuento evocar aquí, y por otras de sus obras, creo que puede interpretarse que el cuerpo aparece no en su animalidad –que siempre será abstracta y muda– sino en su concreción, que siempre será social y cultural, como epicentro de un entramado de fuerzas, relaciones y tendencias sociales y culturales. El cuerpo concreto se define por su posición, que siempre será en referencia a una serie de oposiciones que son la concreción de relaciones de «poder»: sexualidad, familia, orden social, representación de poder en ese orden social, postura ante esa representación de poder, etc. De esta forma la representación del cuerpo en el arte contemporáneo tiene una directa y explícita función de (a) mostrar esas relaciones de poder y (b) sublevarse, protestar, provocar, denunciar esas relaciones

de poder. Por no hablar, más mediados aún, de temas como la relación entre el cuerpo-ante-los-otros y el cuerpo-propio, o introducir el dolor como parte esencial, constitutiva del cuerpo; o cuestionar los límites de la deformación médica y tecnológica del propio cuerpo.

Como conclusión: el accionismo vienés, tomado como ejemplo, es una muestra de los caminos que pueden practicarse en el arte siempre que vayan unidos a mediaciones conceptuales de su propia práctica, de lo contrario es muda. Es la necesidad del arte de la mediación conceptual. Es la constatación de que el veredicto de Hegel sigue siendo válido, y de que una de las consecuencias de este veredicto, la tendencia en la modernidad a la intelectualización del arte, tiene que llevarse a sus consecuencias: en este caso en no presentar, aquí y ahora, y con toda su radicalidad, el cuerpo como si por sí solo hablara.

Igualmente una tesis podía ser: el arte contemporáneo ha establecido que el arte no tiene por qué tener o basarse en algo material esencialmente diferente de las cosas del ámbito cotidiano, y entonces lo que diferencia cosas del mundo común y obras que pretenden ser arte es precisamente esta carga conceptual que el objeto llamado arte explicita en el ámbito de los fenómenos sensibles. Si no hay esa carga conceptual entonces es un objeto sensible más entre todos los del mundo.

Entonces puede entenderse claramente por qué la relación, puesto que es difícil hablar de conexión, entre el arte de nuestro tiempo y el «público», el «sentido común», es mayoritariamente de incompreensión. No es sólo una cuestión de falta de educación artística en las últimas tendencias por parte del público, sino de una incompreensión por falta de un suelo común mediador entre el objeto a comprender y aquellos ante los que se sitúa dicho objeto.

Esta falta de acuerdo básico, pienso yo, se debe fundamentalmente a que se sigue exigiendo al arte –cuestión aparte es el motivo de esta persistencia– aquello que Hegel precisamente condenaba: la inmediatez. Puede afirmarse que la evidencia, la inmediatez del sentido, sólo puede darse con concepciones generales, casi cosmovisiones, que se pueden compartir en cuanto sean el sustrato irreflexionado del espíritu de un pueblo. Más allá de ello sólo cabe el esfuerzo de la mediación para acomodar nuestra comprensión a cada caso concreto.

El arte contemporáneo, y por los motivos ya esbozados, se ha liberado del encorsetamiento que representaba el limitado catálogo de recursos del arte anterior. Es la era, como ha dicho y celebrado Arthur Danto, de la libertad total. Pero en ocasiones esa libertad total, con el aumento de potencia que significa para el arte, tiene como reverso la ineficiencia de esa potencia, la inanidad de sus resultados para la vida, en definitiva, la pérdida de evidencia –o de inserción en el ámbito de la experiencia cotidiana– del arte.

Esto último puede leerse en las cuatro primeras frases de *Teoría estética* de Adorno, escritas a finales de la década de los sesenta, en las que dice:

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha

hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o apromblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución<sup>16</sup>.

«Evidencia» es autocomprensibilidad, esto es, no necesidad de mediación (conceptual, cultural, etc.) para su integración en el horizonte de sentido dado y aceptado en una comunidad determinada en el momento determinado en que se da. Adorno viene a decir: el aumento de libertad artística (expresiva, material, etc.) se paga con disminución de sentido (alejamiento del sentido aceptado en el que se mueve la colectividad en cada momento histórico) si el arte se presenta, a la vez que tomando esa libertad expresiva, como «irreflexivo y apromblemático», esto es, no reflexionado, no mediado, no discutido, sino simplemente «como dado e inmediatamente accesible y aceptable a la comprensión [común]».

Perdida la evidencia sólo nos queda la mediación del concepto para alcanzar o, cuando menos, alcanzar levemente eso que llamamos realidad. La reflexión y el arte pueden –sólo puede afirmarse que «pueden»– ser igualmente el medio y el soporte para este «esfuerzo del concepto». Ni siquiera lo somático se nos presenta inmediatamente. Cuando se presenta como «somático», se presenta con la fuerza incontrolable de lo mítico. Aunque irreductible a lo manejable, el esfuerzo por mediarlo y, así, esclarecerlo con débiles luces de razón, es el esfuerzo que ha de oponerse a la fuerza de lo mítico para que este siga existiendo en el límite. Pero no más acá de él.

16. ADORNO, Th. W., *Teoría estética*. Trad. de Fernando Riaza, Madrid, Taurus, 1980, p. 9. Traducción ligeramente modificada.