

El crepúsculo del cuerpo: La ética del arte es la ética del cuerpo*

MIGUEL HUERTAS

Uno de los elementos característicos de las artes plásticas desde finales del siglo XIX es su tendencia a la desmaterialización. Con este término me refiero a la progresiva pérdida de sustancia física de la obra a lo largo del siglo XX, hasta llegar a su desaparición cuando en los años setenta el arte conceptual plantea francamente la *idea*, que ya no requiere de un objeto específico, como obra de arte.

Las razones que llevan a esta condición son muy complejas, pero podrían concentrarse alrededor de un núcleo esencial: las vanguardias artísticas, en tanto proyecto utópico moderno, se propusieron la disolución del arte en la vida, lo que implicaría, en una perspectiva radical, su desaparición como actividad autónoma. Asociada con eso, la búsqueda de lo esencial en la práctica artística se manifestó en un carácter reductivo que eliminó gradualmente todo aspecto que se presentara como accesorio.

Bajo estas premisas, la desmaterialización de la obra presenta un carácter progresivo o positivo: la reconexión con la experiencia cotidiana; en esta perspectiva, un sector del arte denuncia la disolución de la experiencia del cuerpo, que se nos presenta, entonces, sujeto a todas las formas de destrucción y manipulación de la carne que resquebrajan su identidad y presencia físicas.

Sin embargo, hemos visto también afincarse con fuerza una tendencia a explotar el aspecto negativo de la disolución del cuerpo, situándolo bajo un signo francamente regresivo que hace énfasis en la exhibición autobiográfica y retoma un carácter narcisista que ubica el centro de la obra en un discurso cerrado a la interioridad del artista.

No es extraño hoy encontrar en los catálogos de arte contemporáneo declaraciones como las siguientes:

* Este texto, forzosamente sintético pues solamente pretende introducir un tema muy amplio y complejo, deriva de una investigación que incluye textos, algunos de ellos publicados, y proyectos artísticos. De cierta manera, entonces, repite cosas ya dichas pero, como toda construcción permanente, introduce nuevos matices.

L. B. es una figura en clara sintonía con la cultura contemporánea... es la actual fascinación por el trauma, por lo confesional, por la mentalidad del mirón de los programas de entrevistas. Ella es su propio programa de entrevistas, ejemplificando la actual confusión radical entre lo privado y lo público:

Es indiferente para mí si una cosa es privada o pública. Ojalá pudiera hacer mi privacidad más pública y al hacerlo perderla.

... No es casual que ella no contara la historia completa de su padre y la amante hasta la década de 1980, cuando preparaba una muestra autobiográfica de diapositivas para su exposición de 1982 en el MoMA [Museo de Arte Moderno de Nueva York]. El espacio más privado puede ser expuesto por completo al público sólo en una cultura que vive de revelaciones tan penosas¹.

Tu cuerpo es un campo de batalla, dice una obra de Bárbara Kruger, frase que sintetiza toda una condición contemporánea; efectivamente, la lucha hoy es por lo cercano, lo inmediato, lo que se nos ha vuelto desconocido.

La pregunta que propone este texto es: ¿De qué experiencia del cuerpo debe dar cuenta la obra de arte actual?, y, para desarrollarla, propone tener a la vista dos elementos importantes: primero, desde el campo del arte, el estado de perplejidad del espectador frente a muchas obras, estado que le lleva a una profunda desconfianza frente a lo que percibe como un discurso endógeno –se hace arte para artistas– o a la aceptación pasiva de obras que han perdido la distancia crítica y se limitan a la reiteración del artista como una especie de sufridor ejemplar. Segundo, desde el campo de la vida social, el hecho de que las mayores transgresiones reflejan una condición extrema del cuerpo; lejos de atenuarse con los progresos tecnológicos, los crímenes masivos e indiscriminados se acentúan: las masacres, los desplazamientos forzados, los secuestros, los genocidios...

LA PÉRDIDA DEL ÉNFASIS

La materia es aquello que tenemos en común con el mundo. Una de las pocas certezas que podemos tener es que nuestra actual forma de existencia está determinada por la presencia física, que sigue siendo un gran misterio. La “objetualidad” de la obra plástica discurre paralelamente a la corporalidad del ser humano, se reflexiona en los mismos términos, se inscribe en los mismos registros y, por eso, su desmaterialización solamente puede ser entendida como el reflejo de un cambio histórico en la percepción del cuerpo.

El trabajo plantea que la ética del arte contemporáneo es una ética del cuerpo, en la medida en que toda obra artística, sobre todo la obra plástica que esencialmente implica un comentario a la corporalidad del mundo, es en principio una acción corporal que, a su vez, es leída por el espectador desde su propio cuerpo, con lo cual actualiza su experiencia. Este diálogo solamente puede ser entendido como una evidencia de la voluntad de construir sentido en el ámbito de lo público y no puede, por lo tanto, ser reducido a la exhibición de una intimidad particular que sitúa al artista como centro superlativo de la obra. Esta es una cuestión especialmente aguda en la época contemporánea, en donde la experiencia del cuerpo pareciera estar francamente en retirada, fenómeno al cual el arte no es ajeno.

¹ BEATRIZ COLOMINA, *La arquitectura del trauma*, en L. B.: *Memoria y arquitectura*, catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 de noviembre de 1999 - 14 de febrero de 2000, págs. 47-48.

Desde los inicios del Renacimiento el pensamiento moderno planteó una condición enfática del cuerpo. En él se concentraron los valores más altos que lo situaron como el centro de la creación. Esta condición, aunque no exenta de conflictos, estuvo vigente durante varios siglos y es paralela al ascenso de la personalidad carismática, que en el arte se manifiesta bajo la figura del genio.

Ejemplo (1)

Desde el interior de la pintura de David, la figura del emperador Napoleón nos interpela. Su mirada va directamente a la nuestra, se proyecta a nuestro espacio. Su cuerpo, cubierto con todos los atributos del poder terreno, ocupa todo el espacio. Es joven, viril; difícil asociarlo con una imagen de la debilidad, de la enfermedad o de la duda.

Ejemplo (2)

No es posible ver los ojos de esta muchacha desnuda. De hecho, escasamente alcanzamos a percibir la imagen de su cuerpo, extraída del fluir de la pantalla del video; pasa tan rápidamente que se convierte en un haz de luz que atraviesa y se mezcla con otras a una velocidad que desconcierta nuestros sentidos. Sin embargo, está ahí.

En cambio, la imagen del cuerpo en el siglo XX tiende a la fugacidad.

Es conocida la definición de Baudelaire, en su texto *El pintor de la vida moderna*, de lo moderno: “es lo fugaz”; esta declaración aparece como un tópico repetido en todos los ámbitos y amplificado hasta la saciedad por la economía de mercado. La transitoriedad se manifiesta en la manera como el cuerpo es presentado a partir del Impresionismo, cuyo afán de captar el instante que transcurre corresponde, a su vez, a un tránsito en el mundo social. A la velocidad de la vida moderna se suma una pérdida en el sentido de lo público (el cuerpo social) –recuérdese el manifiesto comunista– que se acelerará tremendamente a todo lo largo del siglo XX.

Sin embargo, esta visión es aún parcial: la frase de Baudelaire no termina allí. “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”, es la expresión completa. Si el arte moderno persigue el instante es para reconocer en él los signos de lo que permanece, de lo esencial, y no para hacer un culto a su disolución. Igualmente para el cuerpo social. Si el arte entra en la época de su desmaterialización es para recuperar la experiencia colectiva que ha entrado en franca retirada con los embates de los cambios tecnológicos que amenazan convertir la vida en un juego de reflejos.

EL CREPÚSCULO DE LA EXPERIENCIA CORPORAL

El crepúsculo del cuerpo se refiere al ocaso de su condición enfática y a la necesidad de otra experiencia que transcurra por otros registros en un mundo que ya no está en expansión, en una naturaleza desacralizada, en el ámbito de un trabajo que ya no construye sentido (de comunidad), en una vida social que ha devenido altamente convencional y en la cual el cuerpo ya no se reconoce.

En la fotografía el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica incomparable².

En fin, en el encuentro en una posición desencantada.

La amplia confianza en la ciencia y la racionalidad, la certeza de que traerían un futuro mejor para la humanidad en medio de un estándar de vida creciente, cedió paso a las dudas y desilusiones. El ascenso de las utopías-pesadilla hacia una posición dominante

² WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, Barcelona, Taurus, 1982.

fue sólo uno de los síntomas de ese cambio... Nuevos desarrollos de la cosmología científica han reforzado cada vez más la visión del sinsentido duro y desolador del universo físico. Hasta ahora, los hombres no han podido sacar conclusiones de la pérdida de sus ilusiones, consecuencia de los ciegos automatismos sociales del avance científico y de la representación más realista de todos los niveles del universo que resultó de dicho avance. Todavía no se han adaptado con el hecho de que solamente los seres humanos –y hasta donde sabemos, solamente los humanos– son los únicos constructores de sentido en el mundo. Sus utopías-pesadilla reflejan el lento despertar de la desilusión con el mundo tal como es. En ese punto, solamente pueden quejarse como si alguien les debiera un mundo mejor, con mayor sentido. El golpe traumático, el duelo por las ilusiones perdidas, aún bloquea la comprensión del hecho de que nadie más que los hombres mismos puede hacer mejor este mundo y darle un sentido más profundo³.

Crepúsculo no es fin ni erradicación, no es simplemente ocaso. Crepúsculo es la claridad que sigue al fin del día y la que precede al amanecer. El día se desliza en la noche y ésta, a su vez, en el nuevo día. El gran acto de resistencia que ejerce el arte es el de negarse a seguir la compulsión a considerar la cultura bajo categorías espaciales para retornarla a su condición fluida. Una de las fuentes más importantes del dolor contemporáneo es la de la negación a la fluidez; el único estado ideal del cuerpo es el del *tránsito*.

Ejemplo (3)

Es una canción amable por la cercanía: no hay instrumentos, solamente la voz de este hombre que –se intuye– ya no es joven y canta sin virtuosismo, pero con calidez rural, antigua. Pero al mismo tiempo es un poco penosa de escuchar: se percibe cómo se queda sin aliento, cómo cuesta emitir las notas altas.

En ella es muy clara la base corporal de todo lenguaje humano, el ritmo orgánico que subyace y permite la construcción de sentido. Esta base existía en toda música sin importar su grado de complejidad. El pulso, la respiración siempre estaban ahí.

Ejemplo (4)

Esa base ya no se percibe aquí. Esta música surge de una tecnología que permite generar sonidos que se pueden sostener indefinidamente, su realización no presupone el alienato, o el movimiento de los dedos, no necesita pulso, no revela ya aquel sustrato.

The twilight of the body

This article suggests that the ethics of contemporary art is a bodily ethics, in as much as every work of art, above all plastic art which essentially implies a commentary on the bodiliness of the world, is in principle a bodily action which in turn is read by the spectator from his own body, thereby actualizing his experience. This dialogue can only be understood as evidence of the will to construe meaning in the public domain and therefore cannot be reduced to the exhibition of a particular intimacy that poses the artist as the superlative center of the work. This is a specially acute question in the contemporary age in which the experience of the body would appear to be in frank decline, something to which art is not alien.

³ NORBERT ELIAS, *¿Cómo pueden las utopías científicas y literarias influir sobre el futuro?*, en VERA WEILER (Comp.), *Figuraciones en proceso*, Bogotá, Fundación Social, 1998, págs. 21-22



■ Tengu (Japón).

Ejemplo (5)

La descripción más cercana de esta canción de Meredith Monk es la de que está hecha de jadeos. Al contrario de (3) es de un alto virtuosismo: no cualquiera puede controlar de tal manera su cuerpo. No hay texto agregado y la elaboración es directa: evidencia los registros más sutiles (la respiración, el gesto, la postura) de la experiencia corporal, y con ello describe su recuperación contemporánea. Señala que la desaparición aparente de esa base corporal no era necesariamente pérdida, sino ocultamiento, vale decir, su deslizamiento a otros registros.

PERDIDA Y RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA CORPORAL

La añoranza por la condición enfática del cuerpo se relaciona con la nostalgia por la personalidad carismática⁴ que concentra sobre sí la carga expresiva de la sociedad, reduciéndola paradójicamente al silencio. La disolución de figuras como el genio y el mártir debe dar origen a una figura de otro orden: el artista que reconoce la carga histórica y de construcción de sentido de su obra, su carácter público, su condición de huella de los mecanismos a través de los cuales la comunidad construye una noción de realidad.

Este artista sabe que él no es el centro de la obra y, por lo tanto, ésta no se encuentra destinada a señalar hacia sí misma, sino que, a través de su actividad, señala algo que está más allá: la actualización integral de la experiencia corporal.

Ejemplo (6)

Un autorretrato de Van Gogh. Evidentemente, fue pintado mirando un espejo. En la pintura aparece la parte de atrás de la tela que pinta; lo que vemos es lo que él en el cuadro está viendo y pintando: nos presta su mirada. Mientras lo miramos, ocupamos el mismo lugar que él ocupó cuando lo pintaba: le prestamos nuestro cuerpo. Un diálogo que va de cuerpo a cuerpo está presente en ésta y en toda obra de arte, lo que lleva a pensar que, en un estado primigenio, la obra de arte es una intermediaria entre dos sistemas nerviosos.

Ejemplo (7)


Una fotografía de Jackson Pollock, el líder del expresionismo abstracto, pintando. La acción corporal es evidente: la tela está en el piso, se inclina como en una danza, la danza original que deja su huella en la tela. Tan es así, que lo único que la obra de arte (toda obra de arte) muestra con certeza es cómo fue hecha.

⁴ Expresión tomada de RICHARD SENNET, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978.

Ejemplo (8)

Una obra de juventud de Luis Caballero que demuestra, según sus propias palabras, que el terreno a conquistar se encuentra de este lado: el del espectador, el espacio de su experiencia corporal: "Pintar no es hacer cuadros, pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con estos elementos algo que exista y tenga vida propia. Algo que emocione, que inquiete y tenga una verdadera presencia... El espectador en general rechaza esa presencia y no llega a comprender y aceptar ese nuevo mundo que cada artista le propone... de ahí la idea de introducir al espectador dentro de un cubo pictórico, de rodearlo y abrumarlo de pintura, de encerrarlo dentro de un espacio pictórico con la esperanza de forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender. Sobre todo ver⁵.

Como todas las actividades humanas, la práctica del arte ha sido sometida a las enormes presiones de la economía de mercado: ha sufrido las crisis derivadas de la pérdida del aura y de la desmaterialización de la experiencia; ha corrido el riesgo de caer en un juego de reflejos tras el cual se diluye la construcción de sentido; ha enfrentado la pérdida de la perspectiva histórica y también ha sido tentada por la fetichización de la mercancía y, con todo ello, ha asistido al menoscabo de su carácter ideológico. Hoy en día el arte enfrenta con elementos nuevos extraídos del mundo de lo sutil el mismo desafío de siempre: el de atribuir sentido a la experiencia cotidiana.

Convencionalmente se piensa que el arte nos ofrece la posibilidad de evadir un mundo que no nos gusta; en realidad, su misión es la de hacer más vivible este mundo actual y para ello tiene que librar una gran batalla, que es la de construir una mirada más apropiada de nuestro propio cuerpo, lanzar al espectador el desafío de recuperar sus opciones de atribución de sentido recuperando su experiencia corporal primigenia, irreductible, ineludible. Por eso no puede renunciar a la mirada histórica 

Le crépuscule du corps

L'Étique de l'art contemporain est une étique du corps parce que toute œuvre d'art –et particulièrement l'œuvre d'art plastique en tant qu'elle suppose un commentaire à la corporéité du monde– est en principe une action corporelle qui est lue à son tour par l'observateur à partir de son propre corps, ce qui lui permet d'actualiser l'expérience. Ce dialogue ne peut être compris que comme évidence de la volonté de construire du sens dans le cadre du public. De ce fait, il ne peut être limité à être le spectacle d'une intimité particulière qui ferait de l'artiste le noyau superlatif de l'œuvre.

⁵ Citado en *Luis Caballero - Sin título 1966 - 1968*, Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo Nacional, Bogotá, agosto 13 - septiembre 30 de 1997, pág. 72.