

A la búsqueda de significado: el cuerpo, la psique y el objeto de arte

June Papineau*

Resumen

Desde la década de los cincuenta y a través de los noventa, la expresión del cuerpo en las Bellas Artes ha sufrido profundos cambios en cuanto al significado. Este artículo sigue la pista de las corrientes dominantes en estos cambios, desde las pinturas goteadas de Pollock, hasta el arte conceptual de Felix González-Torres, y a la reciente inspiración cyborg en la obra de artistas tales como Tony Oursler. Al hacerlo, contribuye a dilucidar la relación del cuerpo con el objeto artístico en la segunda mitad del siglo veinte.

Palabras claves: arte del cuerpo; pintura-acción; performance; cyborg; fetiche.

Abstract

From the fifties through the nineties, corporeal expression in the Fine Arts has undergone profound changes in meaning. This article traces the dominant currents of those changes, from the drip paintings of Pollock, to the conceptual work of Felix Gonzalez-Torres to the recent cyborg inspired work of artists such as Tony Oursler. In so doing, it contributes to elucidate the relation of the body to the art object throughout the later half of the twentieth century.

Key words: body art; action painting; performance art; cyborg; fetish.

“El verdadero significado, la clase de significado que nuestras palabras e ideas tienen, es él mismo un producto emergente de procesos originalmente insignificantes, procesos algorítmicos que han creado la entera biósfera, incluidos nosotros mismos”¹. Daniel C. Dennett

Nadie duda de que la materia gris del cerebro ocupa un lugar en la biósfera. Mientras su dudoso subproducto, la psique, ha engendrado infinitos desacuerdos, el influyente papel del cerebro en la vida del cuerpo va de suyo. El arte está de igual modo conectado con el cerebro: sería difícil imaginar un arte (o cualquier otro proceso creativo) verdaderamente

* Artista visual norteamericana. Vive en Ginebra desde 1993. Estudió en el B.F.A. Bennington College (Vermont, U.S.A.) y en la Sorbonne, París I. Página web: www.artmorphos.net

1 Dennett, Daniel C *Darwin's Dangerous Idea*, Simon & Schuster, 1995

acerebral. Y si uno afirma que todo arte para ser arte debe dejar una huella, todo arte es inevitablemente, en un sentido u otro, una extensión de la influencia del cerebro sobre el cuerpo, no necesariamente el suyo propio. El grado en que un cuerpo está involucrado en una obra de arte, una instalación o performance, depende de la estrategia adoptada por el artista. Estas estrategias evolucionan y cambian con el tiempo, y cuando son favorecidas han dado origen al Arte Acción, Body Art (arte del cuerpo), Arte Proceso, Happenings y un incontable número de otros enfoques más heterogéneos, muchos de los cuales son recientes y no pueden ser colocados bajo una rúbrica conveniente.

Temporalidad, proceso y performance

Los artistas se volvieron agudamente conscientes (uno podría decir "auto"-conscientes) de la íntima conexión del cuerpo con el arte en la segunda mitad del siglo veinte. Una vez que Pollock tocó el suelo, la escena estaba preparada para la cobertura mediática. La Pintura-Acción rápidamente asumió proporciones míticas, y las actitudes deconstructivas de los setenta y ochenta, predominantemente en las tácticas feministas y postmodernas, apuntaron a destronar esta romántica (y blanca) figura masculina en acción, y a atacar la glorificación de su persona y, parcialmente, pero de un modo más importante, a



Jackson Pollock, 1950
©1999 Estate of Hans Namuth



Yves Klein, 'Anthropometry Performance'
9 March 1960

socavar el carácter fetichista de su producción. Ya que en el fetichismo del arte un activo sujeto imaginante desplaza y recodifica la función normal del objeto de arte como vehículo de comunicación y la substituye por una de propósito personal. El significado del objeto no es ni autónomo ni está abierto a la interpretación, sino que arranca

solamente del deseo subjetivo del artista/ agente hasta tal punto que no deja lugar para un activo espectador imaginante; por el contrario, este último es sumariamente despachado e ignorado.

En muchos de los tempranos ataques al objeto de arte como fetiche, y, por ausencia, al artista como sujeto, en una maniobra paradójica, la presencia corporal del artista a menudo persistía y su objetividad crecía en importancia. Para las artistas feministas y postmodernas de los setenta y ochenta, el cuerpo se convirtió en el verdadero sitio del arte en tanto que la antiguamente centralizada y omnipresente subjetividad del artista (blanco, masculino, heterosexual) fue considerada crecientemente como sospechosa. El cuerpo ocupó el centro de la escena, mientras el sujeto hizo mutis por el foro. Mientras la presencia corporal del artista y otros “actores” fue vista como condición *sine qua non* para que el arte tuviese lugar, la dolorosa realidad de la existencia efímera del cuerpo ya no podía ser ignorada por más tiempo. Tan temprano como en 1958 las huellas de las “Pinceladas vivientes” de Yves Klein fueron apreciadas en gran medida por sus cualidades efímeras y episódicas. A la búsqueda de dar significado a la temporalidad del cuerpo, la performance, la instalación y el proceso triunfaron sobre el objeto “subjetivizado”.



Carolee Scheemann,
'Up to and Including her Limits'; 1973-1976
Crayon on paper, rope and hamass suspended from ceiling. Photo- Henrik Gaard

En realidad, para muchos artistas, este último se convirtió a menudo en poco más que un resultado residual aunque fascinante. A fines de los



setenta, por todas partes en las escuelas de arte se dejó que los dibujos tuvieran manchas, o que

Helen Frankenthaler,
'Before the Caves', 1958

los “arrepentimientos” sólo en parte fueran borrados y los estudiantes estaban mucho más intrigados por encontrar unos pocos pelos perdidos de una pintora del color-campo, tal como Helen Frankenthaler, enredado en los remolinos de color que cubrían el lienzo, antes que en la pintura misma.



Ester Ferrer, *“Paraguass”*

En las performances de artistas como Ester Ferrer y Nacho Criado, durante estos años, había una perfecta coherencia entre el énfasis en el proceso y los objetos, mayoritariamente frágiles y supuestamente “desfetichizados” producidos en este tiempo; la instalación y el ensamblaje predominaban como un modo de restar todo énfasis a cualquier pretensión de unicidad. En gran parte del arte performático, objetos ordinarios, cotidianos, eran frecuentemente apropiados, usados y posteriormente descartados. Sin embargo, el significado de estos objetos, tanto los apropiados como los fabricados, a menudo se tambaleaban al borde del absurdo y dependían del “toque” del artista. Una vez abandonados, o reunidos por otros, su valor de reliquia podía incómodamente acercarlos a los objetos artísticos fetichistas, a los que venían a desplazar.

El objeto fortalecido

Si en “Gestos cosidos” de Eva Lootz, de 1978, la importancia del proceso se expresa explícitamente en el título de la pieza, en “Wedding shoes”, de 1996, es al objeto al que se dota de poder. En la primera instalación, cinco pares de híbridas zapatillas en cajas de cristal parecen hablarnos de anhelo, pérdida, deseo y vulnerabilidad.

En “Histoire des robes”, de 1990, Annette Messager extendió 5 vestidos, también en cajas de cristal, y colocó pequeños textos enmarcados,



fotografías o dibujos, aquí y allá, como si fueran objetos elegidos para acompañar al difunto en su tumba. Cualquier pliegue, mancha o lágrima captura nuestra atención como lo hace un rostro amado en una fotografía –un testigo del presente o del pasado que desearíamos exteriorizar. Uno espera o intuye una narrativa, y un tipo de historia de “cualquier mujer”



se despliega, pero al final estas palabras e imágenes enmarcadas están tan fragmentadas como trozos de cerámica. Y, sin embargo, este vestido perteneció a alguien, ¿o no? Y ¿acaso importa?

Estas obras se mimetizan con el mundo del fetichista: el objeto elegido, tanto en los vestidos de Annette Messager como en las zapatillas de Eva Lootz, es al fin de cuentas una prenda de vestir femenina. Y al igual que el fetichista inviste un objeto, también aquí se da un alejamiento de la propia experiencia individual para volverse hacia lo otro. Sin embargo, a diferencia del objeto fetichista, cuya existencia sólo gratifica al fetichista, estas obras apuntan a seducir no sólo al artista, sino también al otro. Sin embargo, a diferencia del último, que implica una elección que ante todo gratifica al fetichista, estos objetos (de Arte) apuntan a seducir no solo al artista, sino también al otro. Su significado es transmisible: a través de la activa participación del observador, devuelven a ese cuerpo “cualquiera”, comunicando el placer y el dolor de un ser sexual(-izado).



Juegos de Identidad

A mediados de los setenta, en un clima de una casi sadomasoquista negación de la subjetividad, muchos artistas abrazaron la fuerza potencialmente liberadora de una identidad en crisis,

Carlos Pazos, 1975/1976

convertida en proteica y múltiple, por haber soltado amarras. En 1975, Carlos Pazos produjo "Voy a hacer de mí una estrella". Una serie de 21 autorretratos fotográficos, cada uno asemejándose a una "estrella" diferente, desde Marlon Brando a Rodolfo Valentino, esta obra es tanto acerca de perder el propio yo, cuanto de crear un yo. A través de los setenta y después, Adriane Piper exploraría cuestiones de identidad social y sexual manipulando su propia imagen (la de una mujer negra que puede "pasar" por blanca) para atacar los estereotipos raciales de la cultura americana.

Cindy Sherman
Untitled Film Still nº 15, 1978



Hannah Wilke llegaría hasta objetivarse a sí misma de un modo incluso más radical, valientemente comunicando los estragos de la edad y el cáncer en su propio cuerpo, en escuetas imágenes documentales. Cindy Sherman fotografiaría imágenes del "otro" que durante décadas usó su yo y Orlan finalmente superaría a todos los demás repetidamente manipulando los rasgos faciales por medio de la cirugía plástica para "convertirse" en Diana, Europa, Mona Lisa... "Mi obra, dirá, lucha contra la innata, inexorable, naturaleza, el DNA (nuestro directo competidor como artista del retrato) y Dios" ²



En "Juegos de Identidad" de Ana Carceller y Helena Cabello, de 1996, una mesa de ping-pong es el sitio de una doble confrontación y fusión, donde "quién es quién" es irrelevante. El cuerpo-ego del espectador es activado, la reacción es tan visceral como cerebral, la mirada ya no es desencarnada, sino que más bien celebra una realidad corporal multivalente

² Orlan, citado por Jill O'Bryan, *Saint Orlan Faces Reincarnation*, *Art Journal* 56 (1997), p. 54



y polimórfica. El significado ya no es una revelación que viene de una identidad singular fija,



ni tampoco es abortado hacia el absurdo, sino que más bien se ha convertido en una entidad sujeta a una constante reinterpretación a la vez que mediada a través del cuerpo/psique del espectador.

Estrategias visuales

“La principal unidad egipcia, el cúbito, tenía la longitud del antebrazo desde el codo hasta el dedo medio extendido, y podemos presuponer que fue elegido por cuanto era/ es la unidad de trabajo principal del cuerpo. De modo semejante, la medida del pie inglés no es meramente la longitud de un pie promedio, sino la distancia entre los peldaños de una escalera; como tal, se relaciona claramente con la cantidad de energía requerida por ambas piernas y brazos en el acto de escalar...la punta del brazo extendido y pulgar está (o estaba) íntimamente asociado con la medición del tejido o de la cuerda”³



En la video instalación de Antoni Abad “Medidas menores” (1994) el tiempo “se convierte el tema central de una obra que mide, palmo a palmo, la distancia recorrida durante el curso de un día cualquiera”. Esta obra, que es tanto una escultura de una secuencia de palmos fundida en aluminio con cada una de las actividades que motivaron esta medición hecha de palmos, descrita en detalle, nos recuerda cómo, antes de la invención del sistema métrico, la medida tenía muy poco que ver con la aritmética, y en cambio estaba íntimamente ligada con la energía potencial y las dimensiones humanas del cuerpo.

En 1999, en la Bienal de Venecia, Ester Ferrer cubrió la entera pared del extremo de una habitación con un espejo y tenía el marco de un cuadro que abrazaba suelo, pared y techo, colocado a unos cuantos metros. Titulada “Entre en la pintura”, la instalación era una invitación para hacer justo eso: el visitante, al hacerlo, animaba el espacio y lo

3 Harlan, Calvin. *Vision & Invention, An Introduction to Art Fundamentals*, Prentice - Hall, 1986

que era instalación se convertía en performance. Sólo esta vez, en este 'happening', la misma Ester Ferrer estaba ausente, y si acaso había huellas dactilares, lo más probable es que no fueran suyas. Se le da ahora al espectador/a, a través del sentido de su propio cuerpo, la posibilidad de hacerse uno con la obra de arte, de verse a si mismo/a como un objeto de forma y color. Su yo ordinario súbitamente enredado en una obra de arte, el espectador deja que la obra de arte lo introduzca y literalmente lo incorpore. Por un momento, los dos se convierten en una única entidad ligados en una metáfora de temporalidad y espacio. El cuerpo ya no es el lugar del sujeto, sino un objeto y su entorno.

El cuerpo abstraído

Cada pensamiento provoca una reacción bioquímica en el cuerpo, y las reacciones bioquímicas de nuestros cuerpos pueden pervertir nuestros pensamientos. Los factores biológicos y del entorno social al colisionar generan desórdenes del ánimo, desórdenes psicosomáticos y otros estados limítrofes que hacen borrosos las causas y efectos entre los dos. Sin embargo, a pesar de que somos conscientes de esta dualidad, hoy el cuerpo enfermo es estudiado, cuidado y a veces curado, en un entorno de clasificación de síntomas y de estadística que desplaza el aspecto humano del estar enfermo. La integridad del



Pepe Espalú
"El Nido", 1993

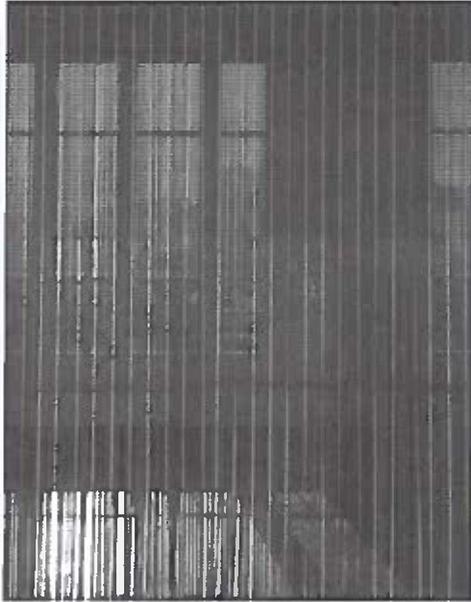
cuerpo-psyque es anulada en el nombre de la máxima eficiencia. Las "autoridades" médicas y científicas, inspiradas por preceptos culturales, definen, diseñan y controlan la retórica que rodea el cuerpo enfermo y determina su representación.



De mi personal experiencia de cuidar a alguien en las etapas terminales del cáncer proviene la instalación "Corro de rosas" (2001) en la cual trece ventosas como otros tantos invernaderos en miniatura protegen las pastillas sobrantes - analgésicos, antihistamínicos, tranquilizantes, etc.- después de la muerte de la persona a quien

iban destinados.

Sin embargo, artistas tales como Pepe Espaliu y Félix González-Torres trabajaron desde su propia batalla con el SIDA para enfrentar estas cuestiones hasta su prematura muerte en los noventas. Pepe Espaliu tal vez sea más conocido por las performances conocidas como “Carryings”, que atrajeron a grandes números de personas en Madrid y San Sebastián al final de los ochenta, que se relevaban para pasar al artista hasta los hombros de otro, de ahí a otro, y así sucesivamente, a través de la ciudad, asegurándose de que sus pies descalzos jamás tocaran el suelo, en una conmovedora muestra de solidaridad por las víctimas, como él, del SIDA. En sus ensamblajes, las muletas se apoyan unas a otras, objetos simples como jaulas de pájaros hacen las veces del cuerpo desaparecido, y objetos semejantes a máscaras comunican la necesidad de proteger la propia identidad.



Félix González-Torres
“Blood Curtain”, 1992

La primera vez que Félix González-Torres vio los resultados de un análisis de sangre se quedó impresionado por la ausencia de rojo, por el hecho de que “en ninguna parte había una gota de sangre”, tan sólo secuencias de números en una trama minimalista. “Sin título (21 días

de Análisis de sangre en Declive Continuo)” es una serie dibujada por él de diagramas de líneas principalmente descendentes, que se refieren al recuento de las células-T. Estos dibujos, desde 1994 hacia delante, parodian la cualidad inhumana y fría de los informes médicos.

Sin embargo, al pasar por su “Sin título (Sangre)” de 1992, una gran cortina colgante de bolitas o cuentas de plástico rojas y blancas, es una experiencia sensual. Podéis dejar correr las hebras a través de vuestros dedos, y sentiréis el susurro de las bolitas, su frescor en vuestra piel.

El modo como simbolizamos nuestros propios ritmos y funciones corporales está implícito en el modo como nos relacionamos con estas obras –y esto a su vez influye en el modo como nos afectan interiormente. Al acentuar la cualidad abstracta del discurso médico, al abstraer el cuerpo, el placer del reconocimiento mimético es reemplazado por el placer de la interpretación activa. El análisis es reemplazado por la empatía.

La era del cyborg

En 1970, justo antes de su suicidio, la fotógrafa Diane Arbus habló de su admiración hacia los “anormales” (freaks).



“La mayor parte de la gente pasan por la vida temiendo tener



una experiencia traumática. Los anormales nacieron con su trauma. Ya han pasado su prueba de vida. Son aristócratas.”⁴

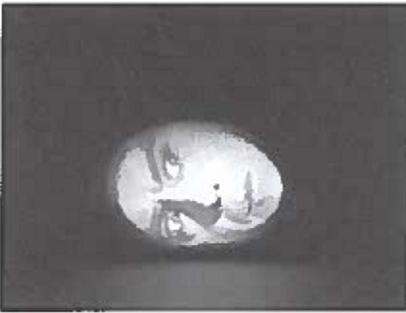
En los noventas, Marina Núñez representó el cuerpo en numerosos cuadros explorando el contexto socio-cultural de la locura. Luego los signos físicos y metafóricos de la locura en su trabajo dieron paso a una creciente fascinación con el *cyborg*. No está sola en esta fascinación, el *cyborg*, cuyo ancestro es el autómatas, es actualmente una fuente de inspiración para artistas tan diversos

⁴ Arbus, Diane. *Diane Arbus*. New York: Aperture/Museum Of Modern Art, 1972

como Tony Oursler, Morito Mori, Gary Hill y Takashi Murakami, para nombrar unos pocos. Porque en el *cyborg*, nos reconocemos a nosotros mismos; nuestros cuerpos colonizados como están por miembros que son prótesis, marcapasos electrónicos, lentes implantados en la córnea, etc. El cuerpo ha sido invadido por la tecnología; la electrónica y la realidad virtual están probando los límites de su fisiología. Este “cuerpo loco”, creado gracias a la complicidad entre Medicina y Ciencia es “un organismo cibernético, una fusión de lo orgánico y de lo técnico forjado particularmente en prácticas históricas y culturales”⁵ y, como tal, no es reconocido como superior, sino más bien como algo que introduce una diferencia profunda que divide la integridad del cuerpo y la refiere a sus fundamentos, cuestionando su misma pertenencia a la biósfera.



Marina Núñez
"Madness", 1997 (above)
Untitled (Science Fiction), 1999-2000



Tony Oursler
"Incubator", 2003

4 Arbus, Diane. *Diane Arbus*. New York: Aperture/Museum Of Modern Art, 1972

5 Modest_Witness@Second_Millennium. *FemaleMan@_Meets_OncoMouse** Feminism and Technoscience. New York and London: Routledge, 1997 51

Referencias

- Cottingham, Laura. *Seeing Through the Seventies*. Gordon & Breach Arts International. 2000.
- Eguier, Alberto. *Des Perversions Sexuelles aux Perversions Morales*. Editions Odile Jacob . 2001.
- Le Breton, David. *Contemporary Obsolescence of the Body*. www.body-art.net/Articles/us/DLBtxt.3.html
- Lippard, Lucy. *The Pink Glass Swan*. The New Press, NY, 1995.
- Spector, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1996.
- Schimmel, Paul. *Leap into the Void*, from "Out of Actions". Thames & Hudson. 1998.
- Young, Jeremy. *Cyberart and cyborgs*. *Deepsouth*, v.6. n.3. (Spring 2000) www.otago.ac.nz/DeepSouth/spring2000/youngone.html
- Modest_Witness@Second_Millennium. *FemaleMan Meets_OncoMouse**: *Feminism and Technoscience*. New York and London: Routledge, 1997: 51