



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

Indagaciones corporales.

Apuntes para pensar al cuerpo en el arte contemporáneo

Amanda de la Garza Mata

Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Raúl Nieto Calleja

Asesores: Dra. Adriana Guzmán Vázquez

Dr. Rodrigo Díaz Cruz

México, D.F.



Abril de 2011.

Agradecimientos

A la paciencia, el deseo y la angustia

A mis padres con amor: Enrique y Anastasia

Al querido Hugo

A la Universidad Autónoma Metropolitana

A mi director de tesis: Raúl Nieto por su apoyo.

A mis asesores: Adriana Guzmán y Rodrigo Díaz.

A mis maestros: Néstor García Canclini, Pablo Semán, Rodrigo Díaz y Rocío Cerón cuyo apoyo e influencia ha sido fundamental en estos años de cambio intelectual.

A los amigos con cariño y agradecimiento por acompañarme en este proceso: Varinia, Angela, Zulai, Marlen, Fabricia, Vania, Ana Lidia, Paz, Isaac, Ramiro, Willy, Soledad, Abeyamí, Nuria, Gerardo, Conchita, Ada, Paty, Meli.

A Marta Venceslao, amiga y cómplice valiente.

A Armida Carrillo

3. Dos visiones de lo corporeo

Visión 1. El cuerpo como locus (en el cuerpo) *A la Máquina Negra, incansable*

Visión 2. El cuerpo como imagen

Bibliografía

ÍNDICE INDAGACIONES CORPORALES .

El cuerpo como técnica del cuerpo en el arte contemporáneo

CUERPO ROTO. INTRODUCCIÓN	4
1. CUERPO ANCLA	
Elementos para una lógica discursiva en torno al cuerpo.....	14
A. Partir de la experiencia.....	14
B. El gesto como presencia viva.....	25
C. La escenificación del cuerpo.....	32
2. Las topografías de lo corporal	39
2.1 Visiones de lo corpóreo.....	47
2.2Cuerpo vibrátil y hapticidad.....	49
<i>Excursus. Cuerpo- locus (en el cuerpo)</i>	53
3. Dos visiones de lo corpóreo	55
<i>Visión 1. El cuerpo como escenario de sí mismo, cuerpo-site</i>	57
<i>Visión 2. Cuerpo-imagen</i>	63
CONCLUSIONES. LAS INDAGACIONES QUE RESTAN	68
BIBLIOGRAFÍA	74

INDAGACIONES CORPORALES .

Apuntes para pensar al cuerpo en el arte contemporáneo

Amanda de la Garza Mata



Santiago Sierra, *Línea de 60 cm tatuada sobre cuatro personas*,
El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, España, 2000.

Cuatro prostitutas adictas a la heroína fueron contratadas, por el precio de una dosis, para que consintieran ser tatuadas. Normalmente cobran 2, 000 o 3,000 pesetas, entre 15 y 17\$, por un felatio, mientras que el precio de la dosis ronda las 12, 000 pesetas, unos \$67.

Fuente <<<http://www.santiago-sierra.com>>>

INTRODUCCIÓN. CUERPO ROTO

El horizonte actual de las ciencias sociales, para el caso que nos ocupa, el de la antropología plantea un entorno abigarrado y confuso. Entre los objetos que emergen en este panorama está el cuerpo: los estudios del cuerpo, la antropología y

sociología del cuerpo, los estudios del performance. Todas ellas aproximaciones que aluden a visiones, a intentos de producir panoramas más claros, en algunos casos explicaciones, en otras interpretaciones. Ante esta diversidad de propuestas y vías de análisis se genera un horizonte incierto, pero también perspectivas posibles. Ante ello emerge la pregunta desde dónde partir, cuál es el punto de llegada. Y en las preguntas de investigación: cuáles son los entramados teóricos y conceptuales, visibles e invisibles, que deben urdir una malla fina que nos permita acercarnos a este objeto tan material pero tan evanescente para el pensamiento: el CUERPO. Estamos aquí en el punto de inicio de una reflexión primera sobre el cuerpo, en el que se propone establecer caminos de pensamiento, que son finalmente instancias heurísticas, aproximaciones fragmentarias para proponer un determinado armazón de lo corporal. Mi punto de partida es el cuerpo, es el centro y el lugar desde donde se derivan otras reflexiones.

Las preguntas sobre lo corpóreo, lo encarnado, sobre el cuerpo o los cuerpos, tocan y transitan sobre viejos problemas de la antropología: la relación entre cultura y naturaleza, el vínculo entre lenguaje y prácticas, pensamiento y acción, razón y emoción. En un mundo donde el cuerpo aparece como objeto floreciente, cuyas reverberaciones son más intensas en la academia y en las artes¹, inscrito también en los debates de las nuevas disciplinas médicas, y en prácticas sociales ligadas al bienestar y la salud, me pregunto si es posible una comprensión cabal del cuerpo desde la interdisciplina. ¿Es la interdisciplina la vía compleja para aprehender al cuerpo como fenómeno, como experiencia, como materialidad y como hecho social? Mi postura es que la interdisciplina es necesaria, pero no para indagar la totalidad sino el fragmento, es decir, al cuerpo como fragmento. Sin embargo, no debe entenderse el fragmento como la vuelta a un dualismo, como la fragmentación del cuerpo, trayendo de vuelta la dicotomía alma/cuerpo ampliamente debatida y

¹ Cabe destacar que en el caso del campo artístico, el cuerpo se posiciona como objeto privilegiado en los años '60 con las neovanguardias, las cuales se inscriben en el contexto de la revolución cultural y sexual de esta época. Algunos autores importantes en la teoría social también abordaron estas problemáticas (Marcuse, Foucault) siendo precursores de las reflexiones presentes sobre el cuerpo.

cuestionada. En su lugar debe entenderse el fragmento de lo corporal como el cuerpo en situación, en un hacer enmarcado en un contexto sociocultural, en una acción específica, una escena, un recorte de lo real que tiene su propia dimensión espacio temporal pero inseparable del flujo de la vida social. El fragmento aparece como recurso de acercamiento al objeto, ante la imposibilidad de sostener hoy en día una postura epistemológica que busque la totalidad y la universalización. De ahí la utilidad de partir de lo corporal situado, entendiendo y asumiendo con ello la complejidad del cuerpo y sus ramificaciones, así como los múltiples lugares desde donde puede ser comprendido en términos de prácticas sociales y disciplinares.

reflexiones operacionales, éticas?

El fragmento en términos del análisis del cuerpo tiene que ver con la manera en que el cuerpo se perfila en diferentes espacios de la subjetividad, en diversos campos sociales, en la medida en que el cuerpo es concebido y creado, producido, adquiere su vida y actividad material a partir de los discursos que atraviesan los campos, los cuales ya no pueden concebirse bajo el signo de la autonomía. En esta misma línea, el cuerpo no necesariamente debe ser señalado de manera directa, no debe ser abordado en términos de su naturaleza y su definición. El cuerpo en su elusividad y efusividad, nombrada una y otra vez, permite reflexiones múltiples. La pregunta no debe enfocarse únicamente en **qué es el cuerpo** sino debe orientarse a **cómo** se inserta el cuerpo en diferentes campos, espacios, relaciones.

desplazado y temporalizado, en los diferentes ámbitos de la cultura.

El **cómo** del cuerpo implica abordar sus apariciones discursivas, materiales, simbólicas, imaginarias, los rastros y las huellas del cuerpo; el cuerpo entendido como hecho material y simbólico que se desarrolla como hecho cultural, y de manera fundamental para este trabajo, como hecho estético.

postura es colaboración y distancia, como cuerpo y esta manera es ya paradójica.

Una La pregunta por el **qué** tiene que ver con el problema del cuerpo colocado en otro nivel y ámbito de reflexión, el metodológico. Dicha pregunta ronda todas indagaciones corporales y de lo corporal, no puede ser eludida. *Qué es el cuerpo*, es un cuestionamiento de orden ontológico, una investigación corporal que apunta a entender lo esencial del cuerpo. A partir de ella se puede desprender una reflexión

filosófica que busque enunciar una respuesta desde la tradición desde la cual se abreve. Sin embargo, hay definiciones que pueden resultar más operativas, cuyo fin es ayudar a responder otras preguntas sobre el cuerpo. En la medida en que a la pregunta por el *qué* se le encadenan otras preguntas, ésta nunca puede plantearse de manera asilada si lo que se pretende conocer es la manera en como esa definición se despliega en los diferentes mundos de vida, relaciones intersubjetivas y escenarios. Algunas de las preguntas concomitantes a esta primera pregunta son: *¿qué significa decir que somos cuerpo o que tenemos un cuerpo?*, *¿qué implica ser un cuerpo en la contemporaneidad?* *¿Qué lugar ocupa el cuerpo en ciertas prácticas, reflexiones, operaciones, objetos?*

La reflexión que se propone aquí se sitúa de manera evidente en la contemporaneidad, aquí y ahora, en un mundo descrito desde la globalización, desde confrontaciones y disoluciones, en el mundo de los *post*, *inter*, *multi*. Sin embargo, aquí no me he propuesto trazar bajo una coordenada múltiple la experiencia del cuerpo en Occidente, y de manera más localizada en América Latina, en el país, en la ciudad; no porque las coordenadas geopolíticas no planteen o requieran de reflexiones, formulaciones empíricas y teóricas específicas sino porque este ensayo es de carácter más general, en el ánimo de que posibilite a su vez futuras indagaciones. No obstante, supone un contexto particular, un escenario altamente globalizado y desterritorializado, el de las prácticas artísticas contemporáneas.

Aquí opto por una definición operativa, como punto de partida sin la cual no es posible establecer una lógica argumentativa. El cuerpo es experiencia, materia, vivencia, organismo, hecho material y simbólico, hecho subjetivo, social, cultural y político; es cohabitación y distancia; somos cuerpo y esta vivencia es ya paradoja, una experiencia compleja del sí mismo —de la cual el psicoanálisis se ha ocupado ampliamente lo largo del siglo XX y XXI.

El cuerpo entonces es múltiple, fragmentado y fragmentable (entendiendo lo fragmentable únicamente en términos metodológicos). Su fragmentación obedece a su relatividad y a su carácter histórico, a las diferentes concepciones que del cuerpo

tienen las culturas. Tal como señala Judith Butler "(...) el cuerpo es una circunstancia histórica (...) una manera de hacer, dramatizar y reproducir una circunstancia histórica" (Butler, 1988:521). La historicidad sustenta también la noción del cuerpo como fragmento, en donde el cuerpo vivido se convierte también en una experiencia histórica y política, y al tener estas características no puede entenderse como unidad o completud. Su vocación múltiple hace que esté presente como vehículo comunicativo, de transmisión e interpretación de significados, como símbolo, como gesto útil y estético (sin que se entienda como una oposición), como actividad simbolizante a través de la acción; también como objeto de reflexión y de apreciación estética, y claro está, como lugar de ejercicio de la biopolítica.

Hablar del fragmento es también entender al cuerpo en su especificidad. Como señala Rodrigo Díaz, en lugar de hablar del cuerpo es necesario hablar de cuerpos. "«El cuerpo» es, en realidad, una abstracción: hay cuerpos de mujeres y de ancianos, cuerpos seropositivos y cuerpos que se rentan a la luz de las nuevas tecnologías de la reproducción" (Díaz, 2006:146). Hay en la noción de cuerpo genérico un sentido de coherencia, de unicidad y de autoevidencia que es necesario desechar, como si la palabra cuerpo fuese en sí misma explicativa. Hablar del cuerpo sirve para designar un tema, un punto de análisis, un anclaje; sin embargo la especificidad ayuda a entender el desdoblamiento del cuerpo, para así vislumbrarlo en sus diferentes dimensiones y apariciones discursivas, materiales, imaginarias.

Otra tarea resulta de una suerte de exégesis de lo que la propia academia ha trabajado en relación al cuerpo. Tal como lo plantea Zandra Pedraza cuando señala que el cuerpo se convierte en un **operador discursivo**; "no hablamos del mismo cuerpo"; y en un segundo momento, cuando propone que nuestras construcciones discursivas informan y construyen ese cuerpo material. ¿Cuál es la distancia entre cuerpo vivido y cuerpo conceptualizado, cómo es posible hablar de ese cuerpo vivido? Pedraza describe al cuerpo como algo que "(...) no se agota en su perspectiva anatómica, fisiológica, energética, neurológica, psíquica, emocional, carnal, estética, en su figura y su adorno, en su puesta en escena social, en sus sexualidad, en su composición genética, en sus dolores y enfermedades, en sus

comportamientos privados o públicos, en sus movimientos (...)” (Pedraza, 2003:7). Esta condición inagotable, desbordada no es una característica exclusiva del cuerpo, sino es compartida por muchos otros objetos que no pueden ser agotados por el pensamiento. Ello, no obstante, no plantea la imposibilidad de conocer, de decir, de nombrar, de reescribir y reordenar a partir de poéticas, argumentaciones, pensamientos, etc.

Así el cuerpo como objeto de estudio, y como objeto cultural, desborda, en todo momento lo que sobre él puede decirse. La inviabilidad de abordar fenómenos totales y de aprehender la totalidad bajo teorías omniabarcativas es herencia directa del pensamiento contemporáneo, de la crítica a los paradigmas antes reinantes y a las visiones hegemónicas y eurocéntricas. Sin embargo, este alto en el camino no implica plantear la imposibilidad del objeto, ni del pensamiento respecto del objeto, es decir, la disolución total de las disciplinas, sino que abre una puerta a la invención de nuevas rearticulaciones, sentidos, vetas de pensamiento, nuevos objetos y preguntas.

Sin embargo, la dirección de este ensayo hasta ahora no está resuelta, no ha sido desarrollada. Si bien, el punto principal de anclaje es el cuerpo, es el centro, el *punctum*, su espacio social de acción, de despliegue, es el campo artístico (uno situado eminentemente en la contemporaneidad) como discurso y como tiempo histórico. El cuerpo y sus operaciones, producciones y visiones en el espacio del **arte contemporáneo y de las operaciones artísticas contemporáneas**. El arte contemporáneo es una vasta red de producciones, piezas, discursos, un espacio heterogéneo y múltiple. Me gustaría en este punto inicial citar a Arthur Danto quien intenta definir el arte contemporáneo no sólo como aquel que se produce actualmente;

(el arte contemporáneo) “no designa un periodo sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte, y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos. (...) Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad.”(Danto, 2005: 32 y 34).

Así, el arte contemporáneo que abordaré aquí está pensado a través de su objeto, es decir, que alude al cuerpo de manera directa o indirecta, en su representación, o bien como objeto mismo de exploración e investigación conceptual y estética. De manera particular tengo como telón de fondo dos formatos o tipos de prácticas artísticas: la fotografía y el video, y por el otro lado el performance y las instalaciones. Si bien no aludo en este desarrollo directamente a las características de cada uno de estos formatos. Me interesa destacar la aparición del cuerpo en este campo múltiple que es el arte contemporáneo, mis observaciones están siempre en diálogo y pensadas a partir de ejemplos inscritos en los medios arriba mencionados. Por otro lado, cabría señalar que existen otros periodos históricos y artísticos en donde las preguntas sobre lo corporal son sumamente profundas y sobre las que se ha ahondado ampliamente (el Renacimiento, por ejemplo). Por lo que la reflexión sobre lo corporal y la manera en que es producido a través del arte data y no es exclusivo de la época actual ni tampoco del arte contemporáneo.² No obstante, considero que la forma en que algunas prácticas artísticas del arte contemporáneo se dirigen al cuerpo, la manera en que algunos artistas y piezas se aproximan a él, es de interés en la medida en que lo posicionan como objeto central y de relevancia para el mundo actual. Hablan del cuerpo que se vive hoy, de las representaciones respecto de él, al mismo tiempo que adoptan un camino (que ahora ya no parece tan radical dada la historia del arte) respecto del cuerpo y sus contenidos, diferenciándose de otros momentos en la historia del arte, lo cual se explica por el mismo desarrollo de la historia del arte y de la historia de las representaciones del cuerpo (lo cual no significa que exista una progresión lineal y evolutiva).

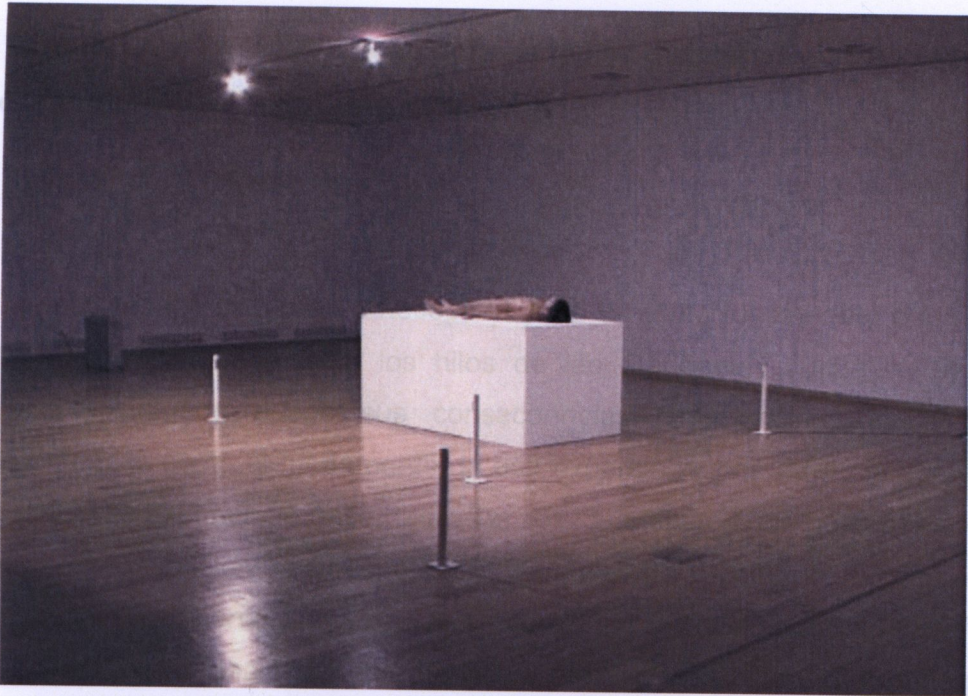
De esta forma, el arte que alude al cuerpo de manera directa o indirecta hace alusión, bordea la pregunta, y muchas veces la coloca en el centro: ¿qué es ser cuerpo en la contemporaneidad? Sin embargo, los artistas mediante fraseos y

² Alguna de la literatura concerniente al cuerpo en diferentes periodos históricos y en la historia del arte. Georges, Didi-Huberman, Georges (2007) *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard.; Vigarello, Georges (Ed.) (2005) *Historia del cuerpo I: Del Renacimiento a la Ilustración* Madrid, Taurus.; Le Goff, Jacques et Truong, Nicolas (2005) *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós Ibérica.; Sennett, Richard & Vidal Manzanares, César (1997) *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.; Eco, Umberto et María Pons Irazazábal (2007) *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen.

poéticas, más que respuestas, han pronunciado visibilizaciones y visiones, imágenes de toda índole. No puede decirse que estos dichos, estas prácticas y producciones profieren verdades sobre la experiencia social del cuerpo contemporáneo; desde mi perspectiva generan visiones y formas de articular la experiencia y ciertas concepciones de lo corporal en el mundo actual. Ello en un contexto de producción artística dislocada, en donde hay desplazamientos y ordenaciones diversas de la producción artística. Dicho de otra manera, implica pensar a las prácticas y a lo artístico como plantadas en un escenario postautonómico³. Tal como lo plantea Néstor García Canclini al definir lo postautónomo como el “(...) proceso en las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas artísticas basadas en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacio urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*” (García Canclini, 2010: 17).

Hemos trazado el segundo punto de anclaje; el arte. Las preguntas que se abren son: cómo puede plantearse la pregunta sobre el cuerpo en el arte, qué aparece aquí: ¿Una reflexión desde la teoría antropológica sobre el cuerpo, o bien, se parte de una antropología del arte? ¿Acaso una cavilación propia de un campo como el de los estudios del cuerpo o del performance? Los apuntes que aquí se presentan se dirigen a entender y buscar a través de cruces interdisciplinarios, formas de reflexionar la producción estética actual y su relación con el cuerpo. Para ello me propuse construir ciertas imágenes que permitan entender de manera muy general, cómo se articula el cuerpo, en términos discursivos, en ciertas prácticas y

³ La discusión sobre la condición postautonómica de los campos sociales tiene como referente principal la teoría de los campos desarrollada por Pierre Bourdieu. El autor describe a la estructura de los campos como un “(...) estado de la relación de fuerzas entre agentes e instituciones que intervienen en la lucha, o si ustedes prefieren, por la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que se orienta a estrategias ulteriores”. Además apunta que para la conformación de un campo es necesario que, “(...) haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego (...)”. Así, para Bourdieu los campos se refieren sobre todo al problema de la estructura y de cómo ésta logra funcionar a través de reglas que son específicas al campo, así como de atributos generales de los campos., Pierre Bourdieu (1990) Algunas propiedades de los campos, *Sociología y cultura*, México, CONACULTA. p. 136.



Regina Galindo, *Objeto*, Mnac, Bucarest, Rumania. 2010

Mi cuerpo desnudo, inmóvil. Alrededor de él, un sistema de alarmas y sensores que son activadas, automáticamente, cada vez que un alguien cruza el límite permitido

Fuente: <http://www.reginajosegalindo.com>

1. CUERPO ANCLA. Elementos para una lógica discursiva en torno al cuerpo

A. Partir de la experiencia

El sesgo teórico siempre es necesario y útil en tanto fundamento que permita entender desde donde se jalen los hilos de las marionetas textuales. Parto de experiencia, planteada desde sus consecuencias fenomenológicas; el cuerpo aparece entonces como el fundamento de esa experiencia por vía de la percepción; la experiencia es experiencia encarnada. Tal vez los atributos que he señalado hasta ahora parezcan insuficientes o desbordados para describir al cuerpo. El cuerpo como totalidad es tal únicamente en la medida en que la experiencia encarnada del mundo es infragmentada, es decir, aparece de golpe ante la percepción. Sin embargo, no podemos acceder retrospectivamente ante esa experiencia primera, hay algo que está perdido, hay una ausencia en esa primera captación tópica del mundo —a pesar de que toda experiencia está ya mediada en términos contextuales.

Entre las experiencias del mundo, las cohabitaciones y los espacios de la intersubjetividad hay una que me interesa destacar, la experiencia estética. Existen y han existido múltiples formas de describir, formular y desarrollar una teoría o al menos delimitar lo que es la experiencia estética, aludiendo, con diferentes grados de proximidad, al pensamiento estético en el marco de la filosofía. El concepto de experiencia estética tiene una historia llena de recovecos y dificultades en la medida en que su descripción resulta elusiva. Tatarkiewicz propone una historia de la idea dando cuenta de los problemas en la definición del concepto; “Los estetas han distinguido varias propiedades como por ejemplo la sublimidad, lo pintoresco, el encanto, lo trágico que son parecidos a la estética, pero diferentes a ella. Las experiencias de estas cualidades se incluyen generalmente en la experiencia estética” (Tatarkiewicz, 2002: 350).

Uno de los puntos clave en el desarrollo del concepto fue su vinculación a otras categorías como la de belleza, construyendo un enunciado en donde la experiencia estética es producida frente a una obra de arte, la cual es tal en tanto apela a lo bello. Estuvo ligada también a otros conceptos como el de gusto estético, placer estético, ya sea en su asociación al placer producido a través de la experiencia perceptual y sensorial, o bien entendido en relación a una facultad estética, o a un tipo de conocimiento de corte irracional. Otro de los conceptos a los que se anudó la experiencia estética es al de contemplación, en donde ésta última aparece como una suerte de arrobo de los sentidos frente a la obra de arte, produciendo con ello una actitud pasiva frente a la misma; esto en dos posibles sentidos (de acuerdo a la tradición filosófica): como algo que la obra ejerce sobre el espectador, o en sentido contrario, algo que opera desde el espectador frente a la obra de arte. Algunas de las críticas al concepto de experiencia estética están vinculadas precisamente a su falta de especificidad, en la medida en que algunos de sus atributos son comparables a otro tipo de experiencia, tales como la experiencia mística, la experiencia religiosa, entre otras (Tatarkiewicz, 2002). Otro punto crítico reside en que desde fines del siglo XIX el concepto tomó un carácter psicologista y en algunos casos casi de corte experimental.

Por su parte, el arte moderno afectó de manera importante la concepción de experiencia estética, en el momento en que supuso el cuestionamiento de la idea de belleza como eje articulador de lo artístico, poniendo en jaque el problema de la representación al hacerse la pregunta de que era lo que debía ser representado en el arte y a que se le debía llamar arte. Ello estaba dirigido a cuestionar la historia del arte y los procesos de legitimación de lo artístico. Fueron las vanguardias históricas de finales del siglo XIX y principios del XX las que plantearon una definición del artista y de lo artístico que rompía con algunas convenciones importantes del arte, valores como los de destreza técnica, genio artístico, entre otras. Pero es en el pensamiento y en las piezas producidas por artistas como Marcel Duchamp, Dada y el constructivismo ruso en donde se sientan las bases del arte conceptual, el cual será desarrollado en toda su amplitud en la segunda mitad del siglo XX y en donde hay una radicalización de los confines de lo artístico. Esto a pesar de que la

abstracción pictórica planteara también un camino extremo frente al problema de la representación y en relación al estatus de la vanguardia pictórica, frente a lo social; la autonomía como un discurso de legitimación de esta producción. Es en estos enclaves en donde la experiencia estética se ve dislocada, apelando a que la obra de arte es y puede ser una idea, una manipulación conceptual, un gesto, una aparición real y viviente (en el caso de las neovanguardias de los años '60). Tal como señala Danto; "El arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos" (...) "Será necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía. (Danto, 2005: 35-36). A este respecto diré que es el cuerpo en las obras lo que interrumpe o fragmenta el deseo de que la obra sólo sea articulada exclusivamente mediante la idea y el intelecto. Aparecen así en los años '60 algunas prácticas artísticas que median frente a la radicalidad del arte conceptual, interponiendo lo sensible como valor de experiencia estética.

Son muchas las vueltas de tuerca que ha sufrido el pensamiento estético a lo largo del siglo XX y XXI. Una de las cuales ha sido la crítica y el "abandono" de la noción de experiencia estética entendida como contemplación y, por consiguiente, del cuestionamiento de la noción de espectador pasivo —ello desde la propia teoría del arte, así como en el pensamiento y obra de muchos artistas contemporáneos. En el caso del arte contemporáneo, hay una búsqueda de cierto sector por establecer una participación del espectador, en donde la pieza pueda sea completada directa o indirectamente por éste, a través del cuestionamiento, la pregunta, la visibilización o el dispositivo que genere la obra —con ello se busca también trastocar la noción de autor. Por otro lado, la crítica a la contemplación como cualidad de este tipo de experiencia está sustentada en que la experiencia estética también está inserta en la producción. La noción de contemplación (en su sentido más conservador) alude precisamente a una definición estricta y clara de lo que es el arte y de quiénes son capaces de realizarlo, de tener acceso a él y a sus contenidos. De igual manera, bajo

esta concepción se parte de la dicotomía entre actor/espectador (desde las artes escénicas) o de creador/espectador⁴.

Ahora bien, desde mi perspectiva, la experiencia estética no puede ya ser asumida como contemplación, o desde una suerte de fenomenología acrítica; sino que debe engarzarse con el contexto, las relaciones de poder y las proposiciones que el arte actual sustenta respecto del acto de recepción y/o participación; sin llegar al extremo de una suerte de estética optimista y pedagógica. La experiencia estética, es aquella que se tiene frente a los fenómenos estéticos, producidos en la interacción con una obra de arte. Pero también acontece en el proceso de producción de los propios artistas al momento de realizar la pieza. Así, este tipo de experiencia debe ser planteada desde otro lugar, abriendo su discusión, tal vez a través de la siguiente pregunta: ¿es aún vigente la experiencia estética como concepto, tal y como fue elaborado anteriormente, para describir los procesos de producción y el tipo de piezas que se están haciendo hoy, o que se han hecho en el último siglo y lo que va de éste? En ese sentido, considero que la experiencia estética puede aún describir lo que sucede frente a una obra de arte, sin embargo ya no puede ser la experiencia estética tal como fue pensada por los filósofos del siglo XIX, las condiciones bajo las que se produce lo artístico han cambiado de manera importante, así como lo que es considerado arte, social y mercantilmente, los dispositivos, espacios, lugares en los que se exhibe y circula. Con la debida cautela, me parece que la experiencia estética contemporánea alude a diferentes tipos de experiencia, pero sigue refiriéndose al papel de lo sensible, al contacto con lo matérico de la obra entendida como objeto, cultura material, como experiencia viva producida por el cuerpo del otro en un *performance*, con el cuerpo representado en una fotografía, con la intervención del espacio en una instalación, con el arte público al que nos enfrentamos en la calle, e

⁴ La noción de espectador también está vinculada al concepto de espectáculo, el cual tendría en los años '60, bajo la óptica de Guy Debord, una connotación negativa; en la medida en que el autor lo asocia a la lógica capitalista; en donde el espectáculo es pensado como una relación social cfr. Guy Debord (2002 [1967]) *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos. De igual forma, el par dicotómico de actor/espectador ha sido reformulado de diversas maneras en el ámbito de las artes escénicas, sobre todo en el teatro contemporáneo, el cual participó de las rupturas conceptuales propuestas por las vanguardias históricas a inicios del siglo XX. Por su parte, bajo la influencia de la teoría semiótica esta dicotomía será enunciada como emisor/receptor y posteriormente, desde la sociología como productor/consumidor.

incluso a través de un operación conceptual en donde el cuestionamiento, enojo, incompreensión o gozo que nos produce una idea convertida en pieza atañe directamente a lo sensible, y a partir de ello a la producción de la subjetividad contemporánea. Considero que la experiencia estética es acontecimiento, es experiencia de lo sensible pero con variaciones sutiles o enormes de acuerdo a la pieza. Con ello se producen experiencias fragmentadas, radicales, en el caso de aquel arte que habla del cuerpo y desde el cuerpo, cuando el cuerpo del artista es puesto frente a frente, en interacción con los flujos de nuestro propio cuerpo, tal como el performance, o el arte acción en donde lo que acontece es un experiencia límite (cuando algunas propuestas entran en las esfera de la vida, están entre lo político y lo artístico)⁵, de intervención, o bien, una experiencia de corte intelectual, pero que se ve también atravesada por lo sensible. Sin embargo, la experiencia estética está mediada por la idea de que es lo artístico, de quiénes son los artistas, dónde debe estar colocada una pieza, dónde es posible que se suscite una experiencia estética. Así ésta experiencia pero tampoco ninguna otra, puede ser pura, ajena a las determinaciones sociales, a las relaciones de poder, a la biografía del sujeto que mira y produce. La vivencia de lo artístico, está atado a la vida social, es también una producción social.

Ahora bien, la pregunta, entre otras muchas que son necesarias, que me gustaría traer a cuenta tiene que ver con el ámbito de la recepción, estar frente a la obra. Reformulando: ¿qué es estar frente a la obra? Y de manera específica: qué es estar frente a una obra en dónde se hace alusión al cuerpo. Puntualmente: ¿qué implica la experiencia de estar frente a una obra que alude al cuerpo y que está enmarcada en el arte contemporáneo? La razón por la cual la pregunta debe pensarse de manera específica, si partimos de que la experiencia estética no es única e indivisible, ni transhistórica, sino que está situada contextualmente, está anudada a las producciones contemporáneas, en un sentido altamente sociológico a las formas de producción, circulación y consumo. La experiencia estética está ya

⁵ Los escenarios liminales que plantea Ileana Diéguez, explicados más adelante (nota al pie 16). Cfr. Ileana Diéguez (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Autel.

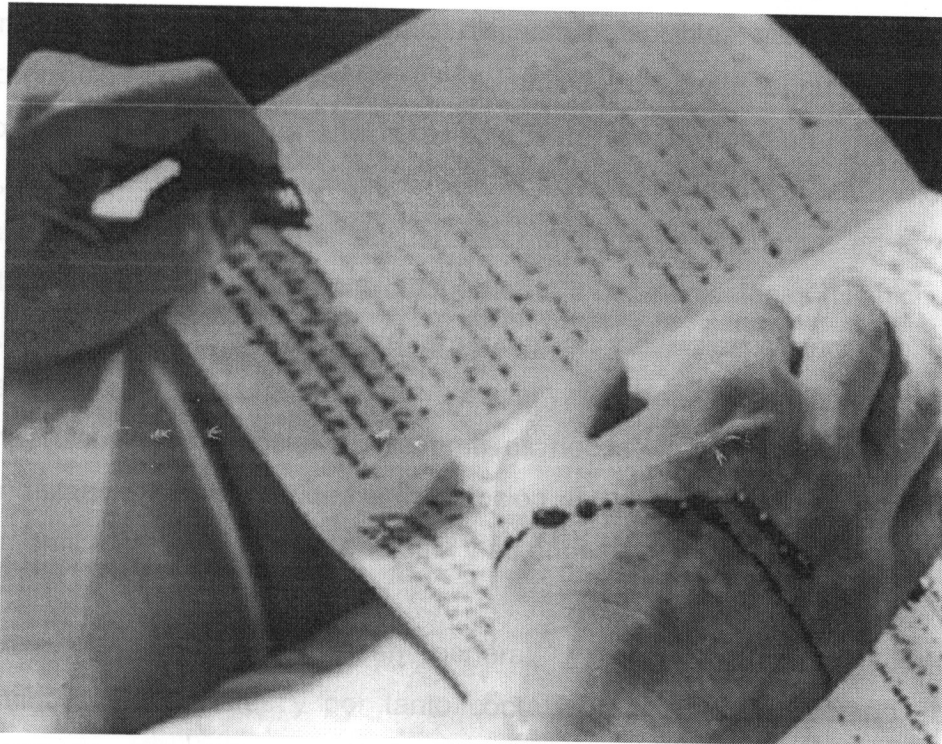
intervenida por este escenario movedizo y postautónomo que permite la circulación de la obra de arte en otros campos, nutrida también de otros discursos. De la misma forma, a la experiencia estética se le anteponen otro tipo de mediaciones relativas a la relación entre el espectador y la obra, es decir, que mediatizan la experiencia estética. Nathalie Heinich señala como elementos mediadores a las personas, las cosas, las palabras y las instituciones, elementos que aparecen como invisibles pero que no obstante operan en todo momento (Heinich, 2002).

Ahora bien, a partir de estas distinciones, de esta toma de distancia y postura me aproximo hacia al cuerpo que me interesa trabajar, el cuerpo en el arte; uno cercano a la experiencia. En el arte contemporáneo, al modificarse la noción de arte, obra de arte y el curso planteado por la historia del arte, se modifican de manera sustancial los dispositivos, las producciones, los temas y aunado a ello se propone una relación diferente entre artista-obra-espectador⁶. En ese tránsito el cuerpo aparece, como objeto y medio privilegiado de construcción de la obra de arte. Este tipo de arte, cuando hace uso del cuerpo, muestra y devela lo no visto sobre el cuerpo, lo abyecto, lo terrible, lo oculto, lo silencioso, la violencia que atraviesa al cuerpo, el cuerpo como diferencia, como presencia o ausencia, como límite, como imagen, movimiento, espacio de trabajo, de síntesis y potencia simbólica.

Como ya he señalado antes, la experiencia de lo corpóreo se multiplica, a medida que éste irrumpe con más fuerza en el escenario del arte, como objeto, tema y como espacio de reflexión. El arte contemporáneo posibilita entonces experiencias que atraviesan lo corporal, por un lado, en el nivel de los sentidos, de un espectador

⁶ Tal como plantea Nicolas Bourriaud a partir de estas rupturas se apunta a la noción de un arte de corte relacional, donde aparece la intersubjetividad y el diálogo como elementos que construyen la obra "La posibilidad de un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno" Nicolas Bourriaud (2004) *Post Producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, p. 78. Sin embargo, la propuesta de Bourriaud parece en ocasiones demasiado optimista y un tanto simplista, en la medida en que suprime toda relación de poder y confunde las intenciones de los artistas con el fenómeno que ocurre frente a la obra y a la producción artística. Además de obviar las relaciones altamente fructíferas entre arte contemporáneo y el mercado del arte.

corporeizado abierto a la obra y la experiencia y, por el otro lado, de una reflexión del cuerpo como "objeto", mediante diversos dispositivos. Lo anterior en tanto que el cuerpo es también efímero, se encuentra en proceso, es abierto y a través de él se puede hacer y decir.



Gina Pane, *Acción Lure*, 1977

El segundo momento en el que la experiencia fenomenológica aparece en el arte contemporáneo reside en la forma en que el cuerpo se sitúa como eje de observación, de percepción. Aquí el espectador es involucrado conceptual y vivencialmente en la obra. De acuerdo a Bourriard (2006) las fuentes de la producción artística en la contemporaneidad son la vivencia, la observación, los objetos cotidianos (hay un traslape de los campos bourdianos). La estética relacional aparece aquí como proyecto político y cultural, en donde, de acuerdo a Bourriard, el sentido se crea conjuntamente en el espacio de la intersubjetividad; ello frente a una

obra aurática, distante, que coloca al espectador fuera de la misma, como espectador pasivo frente a ella⁷.

La noción de experiencia es útil aquí en la medida en que permite entender dos momentos del acontecimiento estético, el arte como producción al tiempo que como experiencia, para quien la realiza como artista o como espectador. Conduce a describir al cuerpo en sus apariciones discursivas, sociales, morales, ideológicas, de su apreciación como manifiesto político, lugar del discurso, lenguaje y enunciación, como huella o rastro en la obra misma, o bien, aparece vertido en el presente, es decir, en su presente performático. Pero la experiencia estética, entendida a través de la percepción, debe tener un contrapunto. Éste se encuentra en lo que ya se señalaba anteriormente: una sociología atenta a las mediaciones (Heinich, 2002), es decir, que sea capaz de hablar de la percepción y de la experiencia del espectador frente a la obra desde una perspectiva social y no sólo subjetiva. Si bien, lo subjetivo es impensable sin lo social y viceversa es necesario aclarar esta distinción para tomar distancia frente a la idea o descripción de un sujeto abstracto, tal como se le señala críticamente a la fenomenología y su enunciación discursiva a partir del yo.

Ahora bien, el cuerpo en general, y en el arte es producido bajo determinaciones sociales y por tanto contextuales, al mismo tiempo que lo que acontece en ese campo estimula producciones, relaciones sociales, discursos, materializaciones culturales e históricas, en el nivel de lo macrosocial y en espacio de la subjetividad, es decir, en el límite de la experiencia subjetiva. Produce además realizaciones concretas en el espacio de la construcción de la subjetividad para quien crea, el artista y para quien es partícipe de la obra como espectador.

⁷ El filósofo Walter Benjamin, en su conocido ensayo "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" planteó precisamente como una de las transformaciones más importantes en el nivel de la percepción el decaimiento del aura a través de los procesos de reproducción de imágenes. Benjamin define al aura como: "(...) un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercano que pueda estar". Asimismo señala "(...) los dos elementos históricos fundamentales serían la reproductibilidad técnica y por el otro lado el surgimiento de las masas". Sobre esto último Benjamin prosigue; "(...) acercarse a las cosas es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo". Walter Benjamin (2003) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (Urtext)*, México, Itaca, p.47.

En lo que respecta a las formas artísticas relacionadas con el cuerpo, Ana María Guasch apunta que es en los años '70 del siglo XX cuando el cuerpo se transforma en *site* de la producción estética; es cuando el cuerpo se presenta de forma radical, a través del llamado *body art*, del performance o del llamado arte-acción, o de los *happenings* (cfr. Guasch, 2004). Este signo corpóreo del arte de esta última etapa del siglo XX es su expresión más patente; no obstante existen otras apariciones menos visibles que ponen al cuerpo en juego (y tal vez más confusas), que permiten un acercamiento hacia el cuerpo como objeto, como artefacto de creación, reflexión y vivencia, tales como el *land art* (arte de la tierra), la instalación, el videoarte o el arte multimedia. Cabe destacar que estas rupturas propuestas por las neovanguardias tienen un antecedente en las primeras vanguardias del siglo XX, las llamadas vanguardias históricas, las cuales trastocaron de manera fundamental el sentido del arte. Estos cuestionamientos derivarían en expresiones como el surrealismo y el dadaísmo y posteriormente en el *action painting* en los años '50.

Ahora bien, es precisamente en el arte contemporáneo en donde se visibiliza el amor-odio al cuerpo que rige su nombre y destino en las sociedades occidentales. Las llamadas artes del cuerpo son tan sólo un ejemplo extremo del papel primordial en el que el cuerpo ha sido llamado a participar. Cynthia Farina resume de la siguiente manera esas tensiones (Farina, 2008:6):

El cuerpo contemporáneo, el cuerpo colectivo de la contemporaneidad ya no se deja contornear por un sólo discurso, posee varios orificios, aberturas, fragmentos, abismos, perfiles: cuerpo de territorialidades, cuerpo-frankestein, cuerpo-experimento. Las prácticas estéticas actuales convocan al cuerpo en su dimensión más amplia y compleja, le convocan estética y políticamente, solicitan tanto sus movimientos como la percepción de ellos. Suscitán cuestiones de circulación y encarnación, de territorios y afectos, cuestiones perceptivas y de formación.

Hago un alto en el camino para enfatizar que para el trayecto planteado en este documento me interesa hablar del cuerpo que se urde, que se teje, que echa sus raíces en lo simbólico en el espacio de alta densidad simbólica que es el arte. Merleau-Ponty me permite una justificación, cuando adelanta en *El ojo y el espíritu*

su distancia frente a una perspectiva científicista sobre la percepción, lo corporal y la experiencia: "La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas" (Merleau-Ponty, 2007:9). Frente a ello, en gran parte de las producciones artísticas contemporáneas se toma como punto de partida esta habitación del cuerpo, mediante su utilización como experiencia, como proceso, como visibilización. Hay detrás una búsqueda de continuidad entre el arte y la experiencia vital; y es en el andar cotidiano, en la existencia misma, donde se es cuerpo en el mundo, en donde aparece la cualidad ontológica de *ser-en-el-mundo*.

La pregunta primera de la fenomenología es: ¿cómo experimentamos el mundo que nos circunda? Merleau-Ponty avanza sobre ello reflexionando respecto de la manera en que esta experiencia es mediada por la percepción corporal. ¿Cuáles son sus contenidos? Un punto radical frente a otras teorías reside en la colocación del cuerpo como eje de la reflexión, entendiendo al cuerpo como fenómeno en lugar de un mero hecho psíquico (Merleau-Ponty, 1957); y donde el cuerpo no puede ser descrito solamente como objeto del pensamiento. El autor señala, "El cuerpo es comparable a una obra de arte. Es un mundo de significaciones vivas y no la ley de un determinado número de términos covariantes" (Ibid: 116). Esto se engarza con la idea que sostiene el autor respecto del arte y de la experiencia —él tenía como punto de referencia al arte moderno, en específico la obra de Cézanne—; señalaba que éste permite rescatar el mundo percibido, presentándose como la vía para acercarse a las cosas ordinarias, ante ese mundo que se niega a aparecer ante lo habitual, es decir, bajo la muy fenomenológica actitud natural. (Merleau-Ponty, 2004).

La percepción corporal se rige bajo el espacio y el tiempo, no es mera contemplación no propone ni plantea la estaticidad. Aproximarse a la descripción de la vivencia implica acercarse al movimiento, al gesto que se desarrolla en el tiempo y el espacio, como síntesis y como línea dinámica. El gesto se convierte entonces en el espacio de producción concreta de imágenes y símbolos. El gesto estético transforma a la experiencia y al acontecimiento estético en materia viva, en flujo continuo de imágenes, símbolos, desbordamientos.

*

B. El gesto como expresión

El cuerpo también a través de la danza, la condición simbólica del cuerpo es una acción. El gesto del mundo; así, una compleja y poética aparece artística (1980) quiere con el grupo profundidad, actitudes, la de unión al completamente etnia" (Ibid: 2

No obstante, una definición clara de los diferentes comportamientos de la manera de actuar de las técnicas



Foto: Antonio Saavedra

Cía. Quiatora Monorriel, *Alas de Madona*, 2009

³ Existen definiciones sobre el gesto que varían entre sí. Por un lado hay autores que piensan en el gesto que compromete al cuerpo entero y por el otro, bajo una definición más acotada, el gesto como aquel que se refiere a la mueca, al guiño, a la expresividad del rostro. Por su parte, el simbolismo e importancia cultural del guiño facial fue abordado por el antropólogo Clifford Geertz en relación al importante concepto de la descripción densa. Cfr. Clifford Geertz (1932) *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.

B. El gesto como presencia viva

El cuerpo en su polisemia, no sólo fenoménica sino teórica, puede ser pensado también a través de la noción de gesto, esto en la medida en que el gesto subraya la condición simbólica del cuerpo. Asimismo, es a partir de los atributos del cuerpo, que el cuerpo es cuerpo vivo, cuerpo-presencia, y el cuerpo como presencia es gesto, es acción. El gesto es la acción del cuerpo sobre el mundo, del sujeto encarnado sobre el mundo; así, el gesto deviene símbolo⁸. El cuerpo está imbricado de manera compleja y profunda con el lenguaje, no es la consecuencia del lenguaje, sino que aparece articulado con este, al mismo tiempo que lo excede. Es Leroi-Gouhran (1980) quien desde la antropología, pronunciaba que el gesto es aquello que nos une con el grupo social al que pertenecemos, entraña diferentes niveles de socialidad y profundidad, logra conectar lo biológico, lo individual y lo social; "Los gestos, las actitudes, la manera de comportarse en lo trivial y lo cotidiano, constituyen un medio de unión al grupo social de cuyo origen el individuo no se libera jamás, completamente, aún cuando fuese trasplantado en una clase diferente o en otra etnia" (Ibid: 228).

No obstante, el concepto de gesto es difuso, en la medida en que escapa a una definición clara y ha sido empleado desde diferentes ámbitos, entranando cada cual diferentes consecuencias. En el caso de la antropología, el gesto útil nos remite, a la manera de antecedente, a la discusión propuesta por Marcel Mauss (1971) respecto de las técnicas corporales. Aquí el autor, se encamina a señalar la manera en que la base anatomofisiológica es modificada a través de la educación, la imitación y por tanto la cultura. "El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural (...)

⁸ Existen definiciones sobre el gesto que varían entre sí. Por un lado hay autores que piensan en el gesto que compromete al cuerpo entero y por el otro, bajo una definición más acotada, el gesto como aquel que se refiere a la mueca, al guiño, a la expresividad del rostro. Por su parte, el simbolismo e importancia cultural del guiño facial fue abordado por el antropólogo Clifford Geertz en relación al importante concepto de la descripción densa. Cfr. Clifford Geertz (1992) *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.

es (...) el objeto y medio técnico más normal del hombre (...)” (Mauss, 1971:342)⁹. De esta manera es que el gesto deviene en técnica a través de la socialización y por tanto del aprendizaje bajo el signo de la diversidad cultural.

Por otro lado, lo gestual aparece bajo una segunda denominación, que es el gesto como acción, el gesto productivo; por ejemplo, el gesto corporal en la realización de una obra artística. La obra se convierte en sí misma gesto, o consecución del mismo. Ello nos recuerda que el gesto es siempre cuerpo, por lo que toda obra artística tiene como telón de fondo el desarrollo de lo corporal. Como señala Adriana Guzmán; “(...) los gestos involucran estados físicos, anímicos y psíquicos. Aparecen como parte constitutiva del modo de ser del sujeto en situación” (Guzmán, 2008:160). La autora plantea aquí al gesto como una forma de aproximación al cuerpo, de nombrarlo, en la medida en que éste al pasar al nivel de lo simbólico siempre está significando algo, es una forma que en tanto expresiva permite aproximarse a los significados que produce el cuerpo. El gesto entendido también como movimiento que produce sentido en una consecución dinámica de gestos.

Guzmán también plantea que el gesto útil antecede y produce al gesto artístico, este último se fundamenta en el primero; “Estos gestos ciertamente, son estilizados en el arte, pero siempre con base en lo que es el gesto útil representativo de lo que se quiere mostrar” (Guzmán, 2008:162). La autora tiene como telón de fondo las artes escénicas en particular la danza contemporánea, y como objetivo principal la conformación de un corpus teórico y metodológico que permita la comprensión del gesto artístico.

Siguiendo con la reflexión en torno al gesto, considero que es a través de éste que se produce una conexión entre el espectador y aquel que produce la obra. El gesto plantea el problema de la eficacia; en la medida en que produce, para la obra misma y para quien la observa, una conexión interna de sentido. Entonces, aparece aquí la

⁹ El concepto de técnica corporal es uno de los precedentes importantes de lo que Pierre Bourdieu conceptualizó como *habitus*.

palabra **proceso**, como cualidad del gesto, el gesto es proceso, cuerpo en acción, cuerpo en movimiento, cuerpo en el flujo y construcción de sentido. En el gesto artístico el cuerpo aparece como una construcción temporal (vvida ininterrumpidamente pero bajos ritmos y pausas determinadas histórica y socialmente). Sin embargo, en el arte contemporáneo, el gesto del cuerpo adquiere complejidad, en la medida en que éste no está ligado a la inmediatez del acto, es decir, no hay simultaneidad, sino que el gesto puede ser diferido medialmente a través de diversos formatos: video, fotografía, manipulación digital. El gesto queda abierto ante ello, trasciende la materialidad del cuerpo, lo abandona en el momento en que se transforma en imagen significativa frente a quien lo observa y participa de él.

En la discusión en torno al gesto artístico hay, como en relación al cuerpo, significados concomitantes del concepto. Desde la perspectiva que me interesa destacar, el gesto es también proceso porque entraña una determinada relacionalidad, inscrita en el vínculo entre productor-obra-espectador. No obstante, en la historia del arte, los gestos remiten a un conjunto codificado de signos y símbolos, ligados sobre todo a la práctica de la pintura y de la escultura¹⁰. Sin embargo, las convenciones gestuales no sólo surgen y tienen efecto en el espacio de lo artístico, sino que están en intensa relación con las propias codificaciones gestuales de la vida cotidiana. Esta ligazón es ampliamente analizada por Michael Baxandall (1981), quien plantea una relación sutil entre las normas y códigos corporales y gestuales de carácter profano y el tratamiento pictórico del cuerpo y del gesto en la pintura religiosa del Quattrocento. No sólo es el gesto de la mano sino el movimiento lo que habla de las virtudes y de las emociones en la pintura renacentista. El autor amplía esta primera premisa señalando que la pintura toma elementos prestados de la danza y del teatro, objeto ya de una codificación, en un flujo continuo entre estas esferas. De acuerdo Baxandall lo que la pintura del Quattrocento muestra es un determinado *estilo cognoscitivo* que no se circunscribe a la pintura.

¹⁰ Cfr. André Chastel (2003) *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela.

Esta concepción, actualmente se ha diluido en la medida en que desde las artes escénicas contemporáneas y desde el arte contemporáneo se ha dado (ya desde principios del siglo XX) una reformulación del gesto, aunque permanece como vehículo expresivo y/o comunicativo. Mas no como codificación estricta sino como un gesto que habla de una sensibilidad contemporánea —la sensibilidad del presente de la que habla Artaud al referirse al teatro de la crueldad¹¹—, mejor dicho de la corporalidad atajada por los actuales modos de vida (múltiple, globalizada a la vez que local). Lo que propone Artaud forma parte de un conjunto de propuestas que se dieron en el ámbito de las artes escénicas a principios del siglo XX, en la danza y en el teatro, y que marcaron rupturas importantes relativas al texto dramático y al cuerpo de intérprete en el escenario; el actor o el bailarín debían estar presentes como totalidad en el escenario, presencia absoluta y viva, como la única manera posible de estar frente al otro, al espectador. En el caso de la danza, artistas como Isadora Duncan y Martha Graham buscaban una exploración corporal expresiva, de libertad. Ello frente a la sobrecodificación ejercida desde la danza clásica — y a la represión a la que estaba sujeta el cuerpo en la sociedad occidental—, en donde el cuerpo era un medio técnico incapaz de transmitir contenidos emotivos, enfocado casi exclusivamente en el virtuosísimo técnico. Alejandra Ferreiro da cuenta de estos desplazamientos en la danza (Ferreiro, 2005: 99);

Este drástico giro en el rumbo de la modernidad tuvo su paralelo en la danza, a principios del siglo XX, con el surgimiento de la danza moderna. (...) ésta (...) pretendía que el espectador se reconociera como ser biológico y social, pensante y sensible, en lugar de olvidarse de sí para identificarse con un personaje ficticio. (...) Esta necesidad de una expresión personal no sólo se orientó al origen de la motivación del movimiento; también incidió en los procesos de formación técnica, los cuales tendrían que surgir, como apunta Baril, del propio sujeto en una indagación de sí mismo. Este punto de vista produjo un desplazamiento en la concepción y uso de la corporeidad; el trabajo

¹¹ Me gustaría citar a Artaud cuando se refiere a la potencia del gesto en este nuevo teatro que propone; hay sin duda un viraje en la relación actor/espectador. "Quien haya negado u olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico del gesto, podrá recobrarlo en el teatro, porque un gesto arrastra una fuerza tras de sí y porque, además, en el teatro son seres humanos los que manifiestan la intensidad del gesto" (...) "Propongo pues un teatro en el cual las violentas imágenes físicas quebranten y subyuguen la sensibilidad del espectador, llevado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores" El gesto aquí se antepone al texto dramático, a su agotamiento. Antonine Artaud (2007) *El Teatro y su doble*, Barcelona, De Bolsillo, p. 79 y 81.

corporal ya no dependería de la mirada del otro, ahora el sujeto sería capaz de mirarse a sí mismo.

Cabría apuntar también que la danza moderna se vería cuestionada en los años '60 y '70 por las nuevas generaciones que le reclamaron a esta danza, precisamente, el haberse convertido en un lenguaje sobre codificado incapaz de hablar de la vida. Lo cual derivaría en la producción de nuevas técnicas de entrenamiento dancístico, relaciones no ilustrativas entre la danza y la música, entre muchos otros aspectos que abrirían la danza hacia otros derroteros¹².

Ahora bien, hay un segundo aspecto del gesto que trataré en el aparatado que sigue. El gesto siempre escenifica al cuerpo-sujeto, a los contenidos de la obra artística en el momento en que el cuerpo ejerce a través del gesto su cualidad y función performática. Tal como señala Chantal Pontbriand (Pontbriand, 2008: 47-48)¹³:

Las instalaciones o performance, el cuerpo propio o el cuerpo del otro es puesto en escena, puesto a prueba por llamarlo así, en una situación donde esencialmente es cuestión de hacerse un tránsito, el cual es inducido por el gesto que está por hacerse. Esta concepción del arte, esta manera de hacer arte, está intrínsecamente ligada al gesto y su función performativa. La función performativa es resultado de una puesta en escena en acto de un concepto o de un pensamiento, pero de un pensamiento que no es autónomo, un pensamiento que no es solamente idea. El gesto es un pensamiento en acto. Así, es un pensamiento abierto que deja lugar al azar, deviene principio estético para muchos (...).

En la escenificación del cuerpo, éste deviene también imagen. Ello en dos sentidos: como imagen producida *ex profeso*, como es el caso de la pintura, la fotografía o el videoarte en donde el fin último del cuerpo es sustentar un discurso y un soporte medial, en donde el resultado de la pieza u obra es la imagen y su distribución y reproducción como tal. La segunda vertiente, apunta a cuando la imagen aparece como registro de una determinada acción artística realizada (danza, teatro, performance, acción, instalación, arte público). El registro medial, tiene aquí una función de síntesis, cuya eficacia simbólica reside en cumplir o no con dicha tarea, así como en aparecer bajo la noción de huella, de rastro de lo ya acontecido,

¹² Cfr. Sally Banes(2002) *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, Paris, Centre National de la Danse.

¹³ La traducción es mía.

en particular de aquellas piezas que tienen como soporte conceptual el ser efímeras. Sin embargo, el registro visual y la producción de imágenes constituyen no sólo una herramienta de difusión de la obra, sino que muchas veces forman parte de la obra misma, y por tanto el gesto acontecido, reproducido, reapropiado y reformulado ya que representan una prolongación temporal de la obra permitiéndole circular bajo otro formato y en otros contextos.

22 DE FEBRERO DE 1992

Desayuno:
 Zapote negro
 1 yoghurt light
 café con leche
 Probadas de queso
 noo cacahuates
 1onulapasa



Comida:
 3 chausitos
 80gr queso panela cono
 30gr pollo
 calabacitas, ajos
 También 2 cafes con leche
 1 manzana
 Zapote negro
 Probadas de dulce

Cena: chausito
 80gr de queso blanco
 30gr pollo
 60gr requesort
 de cama

23 de febrero de 1992



Desayuno:
 1 plato de papaya
 1 café con leche
 1 yoghurt
Comida:
 chausito, Tachemas, 2 papales
 80gr queso blanco, 60gr pollo
 también 1 yoghurt, helado quisie

Cena: Hot Coca Max y yoghurt
 1 Chinosapate (Probadas de
 30gr de pollo minisado)

22 de febrero de 1992 8:00 am

me siento bien.
 El tiempo sufre, pero
 también duelmia
 Estoy en te paglan



Ana Casas, de la serie Cuadernos de Dieta, 1986-1993

C. La escenificación del cuerpo

Desde mi perspectiva, la experiencia estética permite entender el fragmento de lo corporal, adentrarse en una dimensión de la corporalidad, la manera en como el cuerpo interviene en algunos procesos de subjetivación y en la construcción de la experiencia sensible. La experiencia estética logra movilizar al cuerpo, hacia una determinada relacionalidad con los objetos y fenómenos estéticos. El cuerpo también emerge en el acto estético, con todas sus cualidades, pero al mismo tiempo particularizado en una situación dada. Así mismo, el cuerpo es puesto en marcha, es visibilizado en el acto estético (mas no sólo en el acto estético o en la experiencia estética) al mismo tiempo que se convierte en parte constitutiva de la obra, **en** la obra, en el *estar siendo cuerpo*. De esta forma, adquiere un carácter altamente performático, dicha cualidad lo vincula directamente a términos como el de escenificación, y es en ella donde el cuerpo se vuelve articulador de un determinado discurso, ya sea como representación de otras cosas o como presentación de sí mismo y sus cualidades (tal como apela el *performance art*). Así el cuerpo, se convierte, paradójicamente en un escenario, mas no a la manera de un lienzo en blanco, sino a partir de la complejidad que entraña, y esto sucede en dos situaciones: como presencia o como cuerpo vivo y como imagen, es decir, cuando el cuerpo aparece fotografiado, y su imagen es utilizada para construir discursos estéticos. Así, lo escénico es entendido desde una perspectiva más amplia, no sólo como una propiedad de determinadas disciplinas artísticas, tales como el teatro y la danza. Bajo esta consideración, el acto estético contemporáneo propone múltiples formas en las que el cuerpo es escenificado.

La escenificación está ligada al cuerpo también desde el momento en que a través de él acontecen signos, gestos, inflexiones. La materialidad del cuerpo, su fuerza expresiva posibilita que se convierta en eslabón fundamental de las interacciones sociales, por intermedio de las relaciones cara a cara. Y es en el nivel del análisis situacional de las interacciones sociales donde se observa esta cualidad

claramente, así como el papel que juega en el nivel comunicativo y en términos culturales. Las perspectivas teóricas que traen a cuenta aspectos teatrales en la comprensión y análisis de las relaciones sociales, tales como la propuesta de Erving Goffman, son relevantes aquí en la medida en que es bajo el concepto de escena donde el cuerpo adquiere un espesor, un papel activo, ligado a conceptos como el de escenificación, rol o situación (Goffman, 2002). Específicamente, Goffman ha llamado "escenas de interacción" a aquellas situaciones en donde hay un flujo continuo de significados que corren a través del cuerpo, que se disgregan en movimientos, gestos, sonidos, expresiones y, evidentemente, a través del lenguaje verbal¹⁴. Es en este contexto y escenas de interacción donde es posible reflexionar sobre la performatividad del cuerpo, más no pensada desde la noción de rol sino desde la idea del performance cultural.

En el párrafo anterior se da cuenta de la propuesta formulada, desde el ámbito de las ciencias sociales, por Goffman, en la que se logra establecer un vínculo entre lo teatral y el análisis de la vida cotidiana. Me gustaría, retomar el hilo de esta discusión en sentido contrario. Si bien la antropología y la sociología han abrevado de la teoría teatral para construir propuestas pertinentes respecto de la vida social, la pregunta es: ¿en qué medida estas formulaciones resultan viables para realizar un análisis sociológico o antropológico de lo que sucede en el acto estético, y de manera más general en el campo artístico? Aquí traigo a colación a Ileana Diéguez quien realiza esta operación inversa, para reflexionar en torno a prácticas artísticas que denomina como liminales, en la medida en que ahí el cuerpo real, lo vivido se cruza con el espacio de lo estético¹⁵ (Diéguez, 2007). La autora utiliza la categoría

¹⁴ De acuerdo a Goffman "(...) una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua; el término "encuentro" (*encounter*) serviría para los mismos fines. Una "actuación" (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes". Erving Goffman (2002) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 27.

¹⁵ Diéguez señala; "Lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional. (...) es también un espacio en donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona donde se cruzan el arte y la vida, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales." Ileana Diéguez (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Autel. p.17. La autora analiza en este libro casos específicos

de escenarios liminales —retomando el concepto turneriano de liminalidad (cfr. Turner, 2002) —para nombrar a este tipo de prácticas artísticas (cuya vía de circulación es el cuerpo). De esta forma, la autora rescata también las formulaciones respecto del performance y de la performatividad (desde Turner), entendiendo esta última ligada a la teatralidad a través de la "(...) ejecución o puesta en práctica de imágenes a través del cuerpo del actor" (Ibid: 23).

El cuerpo es entonces escenario y materia de escenificación, la escenificación, pensada como la visibilización frente a alguien que mira, el espectador en la simultaneidad de la experiencia, en una situación determinada. El cuerpo en escena apela a la puesta en marcha de su materialidad como fuente de producción simbólica, de contenidos estéticos, de visiones, poéticas, imaginaciones. La producción de símbolos alude a su capacidad en términos comunicativos. Tal como señala Víctor Turner (Turner, 2002: 74);

La comunicación mediante símbolos no se reduce a palabras. Cada cultura, cada persona usa su repertorio personal para transmitir mensajes en el ámbito individual: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, respiración rápida, pesada o ligera y lágrimas; en el ámbito cultural: gestos estilizados, patrones dancísticos, silencios prescritos, movimientos sincronizados, como las marchas, los pasos y las "jugadas", en los deportes, juegos y rituales"

Así, el cuerpo es parte constitutiva del concepto antropológico de performance¹⁶. De manera particular, para el caso que nos ocupa, de lo que Víctor Turner propone respecto del performance cultural, al señalar que en él se expresa la visión del mundo, la *Weltschaung* propuesta por Dilthey¹⁷ Para el autor los diferentes tipos o

de performances que logran situarse en esa zona limítrofe entre el arte y la vida. Un ejemplo de ello es el performance político titulado "Lavar la bandera", el cual consistía en ciudadanos lavando la bandera peruana en una plaza pública como símbolo de protesta social en el año 2000. Esta iniciativa fue propuesta inicialmente por un colectivo artístico, sin embargo ha sido replicada en diferentes momentos y contextos sociales.

¹⁶ Rúben Alves, señala que los performances ocurren en momentos marcadamente simbólicos, esclarecen el carácter polisémico y evocativo de los símbolos, interrumpiendo el fulgo de la vida social. Alves da Silva, Rubens (jul.-dez, 2005) "Entre "Artes" e "ciências": noção de performance e drama no campo das ciências sociais", *Horizontes Antropológicos*, año 11 35-65.

¹⁷ De acuerdo a Turner, Dilthey propone que toda visión del mundo se expresa en al menos 3 formas: religiosa, estética y filosófica. Turner completa esta idea haciendo referencia a la idea de Clifford Geertz respecto del arte como un comentario meta social. Cfr. Víctor Turner (2002) "Antropología del performance", en Ingrid Geist (Coord.) *Antropología del ritual*, México, CONACULTA/INAH, p 124 y 125.

géneros de performance cultural (ritual, teatro, cine, carnaval, poesía, ceremonia) están basados y actúan en consonancia con las directrices y el desenvolvimiento del performance y el drama social, que es una determinada forma de experiencia social¹⁸. Es precisamente su cualidad procesal la que genera el significado, en la medida en que el significado, de nuevo siguiendo a Dilthey, tiene un carácter eminentemente reflexivo. El cuerpo, bajo estas consideraciones no puede aparecer como *soma*, como máquina compuesta de órganos, instintos e impulsos, en la medida en que es vehículo y está inserto en una trama de sentido, en la prisión del significado. La misma que le permite ser eje constructor de propuestas estéticas que parten de su fuerza simbólica.

El propio Turner en sus proposiciones estaba influenciado ya por la ruptura producida en el teatro contemporáneo y en las artes visuales, en específico por el teatro experimental de Richard Schechner. Esta línea argumental, me permite hacer una ligazón con el *performance* y el arte-acción, en donde el cuerpo aparece con una contundencia sobrecogedora. Turner plantea al respecto; "(...) las artes del *performance*, derivan del corazón subjuntivo, liminar, reflexivo y exploratorio del drama social, donde las estructuras de la vivencia (*Erlebnis*) grupal son replicadas, desmembradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas, muda o verbalmente, aún cuando, como tantas veces en las culturas en declive "(...)el significado es que no haya significado"(Turner, 2002: 101).

Sin embargo, las escenificaciones que ocurren en el arte contemporáneo están atravesadas por la transformación de la cultura visual, es decir, en donde el papel de la imagen, sus usos, desplazamientos producen nuevos nudos que permiten expandir el problema de la escenificación. De ahí que exista una diferencia importante entre aquello que acontece en la simultaneidad de la experiencia, entre el artista que aparece y comunica en tiempo y espacio la cualidad de ese cuerpo vivo,

¹⁸ Turner define al drama social como; "(...) una irrupción en la superficie de la vida social continua, con sus interacciones, transacciones, reciprocidades y costumbres que buscan promover secuencias de conducta regulada y ordenada". Hay en él "(...) una relación estructural entre los componentes cognitivos, afectivos y connotativos (volitivos) de la experiencia vivida" *Ibid*, p. 129

de ese cuerpo presente, de ese cuerpo activo, en acción, de aquel cuerpo que aparece como imagen, como representación, como rastro de un cuerpo vivido, de un cuerpo acontecido.

Sobre lo arriba mencionado, aunque desde el registro del análisis escénico, Patrice Pavis (2000) plantea que existen dos momentos temporales que producen precisamente experiencias diferenciadas frente al acto estético, para el caso que nos éstas se vinculan al cuerpo y a la experiencia,. El autor habla desde las artes escénicas (teatro, danza, entre otras), no obstante, considero que sus observaciones son aplicables a otras prácticas artísticas, en la medida en que están sustentadas en una diferencia temporal que apunta hacia dos puntos de visión diferenciados a partir de una determinada temporalidad frente al hecho escénico (desde el punto de vista del espectador, en este caso, informado). Pavis señala; "Tanto en la descripción de una puesta en escena a la que se ha asistido, como la reconstrucción de una obra del pasado, sólo algunos grandes principios se restituyen realmente, y no el acontecimiento auténtico" (Pavis, 2000: 27). Lo cual define la experiencia frente al acto mismo, es decir, la experiencia *in situ*. Es aquí donde el espectador (Pavis, 2000: 33);

(...) se sumerge primeramente en la experiencia estética y en el acontecimiento material. Confrontado con un gesto, un espacio o una música, el espectador apreciará durante el mayor tiempo posible su materialidad: quedará primero afectado de asombro y de mutismo por esas cosas que se le ofrecen a su estar ahí, antes de integrarse al resto de la representación y de volatilizarse en un significado inmaterial. Pero tarde o temprano, fatalmente, el deseo se vectorizará y la flecha alcanzará su presa y la transformará en significado.

Mientras que la segunda experiencia a la que alude el autor es la reconstrucción, es decir, lo ya acontecido, su realización *posfestum*. Una vez concluida la experiencia primera, ésta pertenece ya al pasado; es ahí que aparece la mirada retrospectiva, se exilia y se disuelve la experiencia inmediata. No solamente, en el análisis de lo acontecido se abstrae y se vuelve objeto para el pensamiento. El cuerpo en la experiencia se suscita en esa complejidad atravesada por su propia temporalidad, a la vez que por el tiempo social al que están sujetas las escenificaciones. Los diferentes registros y producciones mediales, como la fotografía, el video, la imagen

virtual son fieles representantes de lo que Pavis llama *posfestum*, son una huella de algo acontecido (en el caso de que operen como registro de una pieza). De esta forma, adquieren el carácter de producciones autónomas, donde eso acontecido es una producción *para* la imagen, son una ficción, dirían algunos autores, y su circulación en un soporte medial coloca al cuerpo y a la obra misma en otra trama de interpretaciones, apariciones y significados, en donde el cuerpo es diferido al tiempo que adquiere otra forma de presencia.

Esto produce en el espectador dos tipos de experiencia muy diferente, cuyas consecuencias operan en varios niveles: en el de la producción estética, en la experiencia del espectador, de la misma forma que en un nivel analítico. Estas variaciones en las cualidades de la experiencia permiten establecer una diferenciación metodológica y conceptual entre dos cuerpos que están en la arena, es decir, que son puestos en juego en estas operaciones estéticas, operaciones corporales al servicio de la estética, o bien, operaciones estéticas atravesadas por el subterfugio de lo corporal. La pregunta sobre el tipo de cuerpo que producen, implica aludir también al tipo de cuerpo desde el cual se establece una práctica, un discurso, una vertiente de la historia del arte, y de la manera en que ésta ha asumido la historia social del cuerpo, si es que hay tal.



Ana Mendieta, de la serie *Siluetas*, 1973

2.-LAS TOPOGRAFÍAS DE LO CORPORAL

La percepción echa mano de los sentidos para establecer una estructuración de lo sensible. Sin embargo, hay un tejido complejo en esa estructuración, dada la historia de la percepción y del cuerpo en Occidente. Es así que el cuerpo y lo corporal no pueden ser entendidos sin la red de relaciones, casi siempre en conflicto con lo visual. Desde mi perspectiva, la experiencia estética es una, entre otro tipo de experiencias, en donde esa relación adquiere una gran tensión, y en el arte contemporáneo en donde se realizan ejercicios para visibilizarla y problematizarla. Cabría aclarar que esta tensión y el ejercicio de la misma no sólo ocurre en el arte contemporáneo, sino que hubo otros momentos en la historia del arte en donde existieron rupturas relativas a la representación del cuerpo, y de los tipos de cuerpos que se presentaban, tal es el caso de la pintura de Courbet y Manet en el siglo XIX y en siglos anteriores en figuras artísticas claves como Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, etcétera.

Ahora bien, es en el acto estético donde se propone un juego de desestructuración parcial de lo sensible y por tanto de lo sensorial, proponiendo una topografía corporal diferenciada (esta reordenación ocurre en cada una de las rupturas que acontecen en la historia del arte en torno a la representación del cuerpo). En ese acto, el presente es el tiempo del acontecimiento, sin que ello implique la exclusión de otras temporalidades; representado en un acto, una escena, un proceso, un objeto, una instancia producto del proceso artístico al mismo tiempo que aparece en el espacio de la recepción. Y es precisamente la incorporación del cuerpo y su relevancia en el arte contemporáneo lo que devuelve al espectador un espacio activo, en el presente.

Antes de avanzar sobre estas reestructuraciones de lo sensible, me gustaría señalar que la visión, la mirada¹⁹, lo óptico, son términos que hablan de una fuerte problematización de lo visual, que han sido objeto de un intenso debate y un amplio desarrollo. Tal como señala Martin Jay (Jay, 2003) es bien conocida la primacía de lo visual en la historia de la modernidad occidental. No obstante, lo visual, no puede ser entendido de manera abstracta, es decir, aparece como la manera genérica de denominar a aquello que está vinculado con la visión pero que se encuentra amparado y englobado en un determinado régimen escópico, lo cual implica asumir lo visual como inscrito en la historia y en lo social. Esto en la medida, en que si bien la visión depende de una facultad de orden fisiológico y orgánico, ésta es algo que se construye social e históricamente. Tal como señala Miguel Hernández-Navarro, el régimen escópico alude a esa construcción ya que implica; "(...) un complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes que tienen lugar en un estrato histórico determinado". Va más lejos al señalar que no sólo implica "(...)una construcción social de lo visual" sino a una (...) 'construcción visual de lo social', es decir, (...) "al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos" (Hernández-Navarro, 2009: 20-21)²⁰.

¹⁹ No abordaré aquí la distinción entre visión y mirada. únicamente señalaré que tiene uno de sus centros de debate al interior del psicoanálisis. De acuerdo a Aksenchuck, la distinción está vinculado a la traducción que se hace del término en francés "le regard". La autora señala que "en el pensamiento de Sartre "le regard" (la visión) está del lado del sujeto, en tanto que en los desarrollos más avanzados de Lacan "le regard" (la mirada) está del lado del objeto, en el campo del Otro." Vinculado también a la elaboración que hace Lacan entre el "ojo" y "la mirada". Cfr. Rosa Aksenchuck (2007) "Ezquizia de la mirada y pulsión escópica en Lacan". *Revista Observaciones Filosóficas*, núm. 5 <<<http://www.observacionesfilosoficas.net/ezquiadelamirada.html>>> [3 de enero de 2011]

²⁰ Para llegar a esta definición Hernández-Navarro cita a Anotnio Somaini quien define de manera esclarecedora el término régimen escópico; "Un régimen escópico presupone que junto al estudio fisiológico del funcionamiento de la visión, junto al análisis fenomenológico de la conciencia de imagen y a la descripción de la estratificación del fenómeno visual, junto, en definitiva, al análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituye el papel activo y constructivo del espectador (el beholder's shaer de que habla Gombrich), se desarrolla una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructura el proceso del ver, subrayando como dicho ver tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a una entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción y el disfrute de las imágenes." Miguel Ángel, Hernández-Navarro(2009) *El archivo escotómico de la modernidad. [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Visuales de Chile, p. 20.

De esta forma, la visión está ligada a la distancia, a lo racional (legado del pensamiento cartesiano), o bien, a una visualidad pura que no ha sido contaminada por el lenguaje y que es atemporal como experiencia. Martín Jay señala que tres fueron las respuestas, desde la teoría y la filosofía (sobre todo francesa), a la opticalidad: "la importancia del lenguaje como opuesto a la percepción, una que pone de relieve el papel olvidado del (a menudo sexualizado) cuerpo; y otra que acentúa las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales" (Jay, 2003: 7). La principal consecuencia de esta sobreponderación de la opticalidad es el destierro del cuerpo temporal, intentando negar además (...) "el poder del deseo producido a través de la experiencia de la mirada" (Ibid:11).

La denuncia hacia el privilegio de la vista no solamente en el nivel del discurso filosófico sino en términos culturales ha sido uno de los pilares del interés "reciente" por el cuerpo como objeto de estudio de las ciencias sociales²¹. Lo cual ha conducido a plantear un sinfín de acercamientos a las diferentes dimensiones del fenómeno corporal, dando lugar a los estudios del cuerpo. Esta crítica atraviesa otras consideraciones, tales como las que señalan que vivimos en un mundo predominantemente visual, el cual tiene un correlato tecnológico, es decir, las nuevas tecnologías de la comunicación e información, en donde el consumo de imágenes es el signo de esta época. Ello ante la ampliación en el uso de la tecnologías de producción de imágenes, aunque esto no signifique que el peso discursivo de tales producciones esté en igualdad de condiciones. Este panorama, ha generado a su vez otro campo de conocimiento tales como el de los estudios culturales, el de los estudios visuales a partir del concepto de cultura visual. Dichos campos de conocimiento, atienden los problemas y objetos desde una perspectiva que se propone interdisciplinaria, vinculados a la producción de imágenes, ya sea que éstas

²¹ David Le Bretón ha sido uno de los principales teóricos en el ámbito de la antropología reciente que ha abordado y aportado elementos para la construcción de una antropología del cuerpo. Cfr. Le Breton, David (2007a) *El adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, México, La Cifra Editorial, Le Breton, David (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, Le Breton, David (2008) *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, Le Breton, David (2007b) *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión.

proviengan del arte o de la cultura de masas. Incluso, autores como Jay (Ibid) hablan de un "giro visual", como el nuevo gran *detournement* en el ámbito de los estudios culturales, como herencia crítica hacia el "giro lingüístico" producido en la segunda mitad del siglo XX.

Considero entonces que la antropología que intente abordar lo vinculado a lo corporal debe partir no de un deseo y prescripción de orden moral, respecto al cuerpo tan terriblemente maltratado y abandonado por la cultura, específicamente por la modernidad occidental, sino que debe partir del hecho de la predominancia de lo visual en la construcción de las relaciones sociales, los imaginarios y la interacciones, para entender de qué manera se articulan cuerpo y visión, cuáles son los deslizamientos al interior de los regímenes escópicos entre ambos, cuál es el espesor y la complejidad que adquieren. Es en este sentido, que el arte aparece como un objeto cultural, un campo en el que estas tensiones adquieren características específicas, en donde hay una contestación, fundada también en diversas formulaciones de orden filosófico, a través de manifiestos de orden material, de obras de arte, sean éstas performance, imágenes bidimensionales, instalaciones, etc.

Es desde estas consideraciones que las vanguardias del siglo XX y las neovanguardias producen una crítica activa al oculacentrismo, desde distintos lugares intentan producir una topografía de lo sensible distinta, una experiencia estética fundada en la vida, en lo ordinario y en el inconsciente; y lo hacen a través de la transparencia, de la puesta en marcha de objetos, símbolos, del cuerpo mismo como vehículo expresivo, enfático, como navaja atravesando lo social. Es en ese espacio de producción de lo sensible donde lo visual, pensado desde la interrelación, se vuelve acto total de aproximación al mundo. De esta forma, es que a través de las imágenes producidas en el acto estético, lo visual se transforma en hecho háptico, en una imbricación entre la vista y el tacto²².

²² Lo háptico tiene diversas definiciones, se vincula principalmente a las cualidades del tacto. La perspectiva a la que recurro aquí es la del teórico de la arquitectura Juhani Pallasmaa quien se refiere

Estas imbricaciones entre los cuerpos, la mirada, el tacto, ese juego de entre lo visible y lo invisible está presente en la elaboración profunda que realiza Geroges Didi Huberman, quien señala (tomando como referencia la obra de James Joyce) (Didi-Huberman, 1997: 17).

Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del *síntoma* en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una *pérdida*. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro propio cuerpo vidente en particular. Ineluctable como una enfermedad. Ineluctable como un cierre definitivo de nuestro párpados. Pero la conclusión del paisaje joyceano —“cerremos los ojos para ver”— puede igualmente, creo, y sin ser traicionado, darse vuelta como un guante a fin dar forma al trabajo visual que debería sernos propio cuando ponemos los ojos en el mar, un ser que muere o bien una obra de arte. *Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos*, lo que ya no veremos —o más bien para experimentar lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida—

Hay en aquello que miramos una potencia visual, una suerte de influjo que nos devuelve la mirada, en donde la mirada es ya presencia y ausencia, tacto y mirada. He aquí la paradoja de la mirada en donde lo que está presente, lo que es, ya es vestigio, pérdida. Para el autor, y esto resulta de suma importancia, esta modalidad atraviesa la historia, “(...) no es ni particularmente arcaica ni particularmente moderna o modernista (...)” (Didi-Huberman, 1997), es, como se cita arriba, una modalidad de lo visible.

a lo háptico como la fundición entre lo visual y lo táctil, el ojo y el tacto. “Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel. Definen la interacción entre la piel y el entorno; entre la interioridad opaca del cuerpo y la exterioridad del mundo.” (...) “La visión revela lo que el tacto ya conoce. Podríamos pensar el sentido del tacto como el inconsciente de la vista”. Juhani Pallasmaa (2006) *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili, p.43 y44.

En esta acepción de lo háptico se enfatiza la relación entre visión y tacto, a pesar de que Pallasmaa habla de la importancia de otros sentidos. Me gustaría traer a cuenta lo que señala José Luis Barrios respecto de las cualidades diferenciadas entre tacto, oído, gusto y vista: “Mientras que la vista y el tacto tienen una doble implicación de acción y pasión, el gusto y el oído se viven en una sola dirección. Es decir, el gusto es acción y apoderamiento del mundo sin reservas; el oído, recibimiento del otro sin condición. La fenomenología del gusto y el oído nos ponen en el lugar donde la subjetividad se colapsa y la libertad no se ejerce. Por el gusto, gozo yo, devoro al mundo, por el oído recibo al otro a pesar de mí. De la relación del uno con el otro nace el colapso de la sensibilidad que convierte a la mirada en reconocimiento del gesto y hace del tacto caricia”. José Luis Barrios (2004) “Percepción y alteridad: el ojo, el oído y el tacto; las dimensiones éticas de la corporeidad”, *Ensayos de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*, México, UIA, p.37.

Por su parte, Merleau-Ponty dirá también que entre la experiencia táctil y la experiencia visual hay una síntesis, “son mi propio cuerpo, se dan de manera inmediata y unitaria, como captación”; el significado está dado por el conjunto (Merleau-Ponty, 1957:116). Sin embargo, esa totalidad no es factible de ser aprehendida, ser honrada a través de una investigación intelectual. Para Merleau-Ponty la percepción se mueve en la instancia de lo ante predicativo. (Merleau-Ponty, 1957). El cuerpo se oculta en su evidencia, en su cotidianidad, en el momento utilitario. El mundo y los objetos se conforman a través de la acción, de la forma en cómo nos aproximamos a ellos. Como señala José Luis Barrios, “el sentido que privilegia la fenomenología es la vista, actividad totalizadora de la subjetividad a través de la mirada” (Barrios, 2004: 25). A pesar del énfasis sobre la corporeidad en el armazón merleau-pontiano de lo corporal y la percepción, están excluidos dos elementos que atajan la mirada, el acto mismo del mirar: el deseo y el poder. Barrios prosigue sobre un aspecto fundamental que atañe a la corporeidad; “La corporeidad humana habita una ambivalencia: nuestro cuerpo no sólo es acción sobre el mundo, también es recibimiento y pasión. En mi propio cuerpo, descubro un sentido de *lo-otro-en-el-mismo*, descubro la eticidad de la carne” (Ibid).

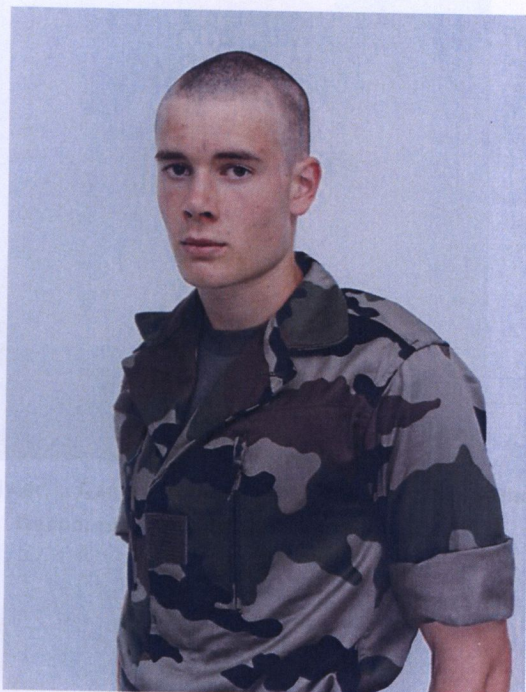
Quisiera aclarar que no pretendo proponer una refundación de la visión, mediante una argumentación en la que el arte se encuentra fuera del régimen escópico occidental, sino que considero que existen configuraciones más complejas de lo sensible que están aconteciendo en diferentes momentos y lugares de la experiencia subjetiva, siendo uno de esos lugares el arte contemporáneo.

La corporalidad aparece entonces como uno de los ejes de la experiencia estética, de la vivencia corpórea de los acontecimientos. Surgen dos momentos de lo corpóreo frente a la obra de arte. Por un lado, aparece lo corpóreo como instancia primaria de producción estética, como vector de producción simbólica. En un segundo momento, aparece el cuerpo como canal formal, es decir, como presencia viva o como representación de sí mismo. La triangulación queda concertada cuando aparece la figura del espectador, su cuerpo está frente a frente con la obra de arte, mas no como contemplación, sino como participación de la obra del arte; a través de

la vinculación con quien presenta la obra en el momento en el que ésta se desarrolla o bien, por intermedio de la relación que se establece a través de la imagen.



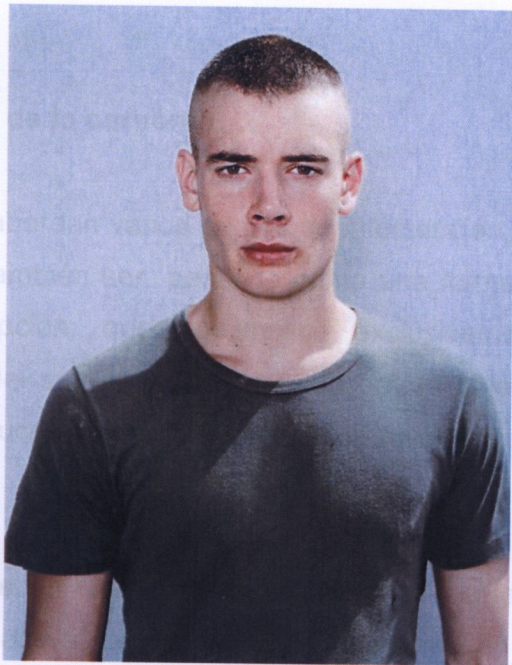
Olivier, Quartier Vienot, Marsella, julio 21, 2000



Olivier, Quartier Vienot, Marsella, julio 21, 2000 b

Olivier, Quartier Monclar, Djibouti, julio 14, 2002

Rincke Diketra, de la serie La Légion étrangère française. Olivier Blika, 2003



Olivier, Quartier vienot, Marsella, Francia, noviembre 30, 2000

Olivier, Camp General de Gaulle, Libreville, Gabon, junio 2, 2002



Olivier, Quartier Monclar, Djibouti, julio 13, 2003

Rineke Dijkstra, de la serie *La Legión extranjera francesa*. Olivier Silva, 2003

2.1 Construyendo las visiones de lo corpóreo

Las relaciones entre cuerpo y visión abordan varios puntos de intersección, así como ejes de relación. Lo visual puede también ser pensado como una forma de aproximación en el nivel de la percepción, que no implica exclusivamente distanciamiento y racionalidad reificante, del sujeto hacia el mundo de los objetos, entendidos como objetos táctiles que producen formas visuales en el nivel material (textura, color, contorno, profundidad, etc.).

La espacialidad propone un horizonte en el que actuamos corporalmente, o mediante el cual nuestra corporalidad se activa. La espacialidad entendida en su desarrollo concreto, como contexto situado y específico, pero también como configuración abstracta. El espacio que me circunda, en el que me desenvuelvo genera un horizonte perceptual, un horizonte háptico que recorro a través de la mirada. Comparto la definición de espacio que nos ofrece Rudolf Arnheim (Arnheim, 2009), quien señala que el espacio es un territorio de fuerzas donde los objetos se relacionan. Para Arnheim el espacio está compuesto de una infinidad de relaciones visuales, que es lo que sustenta la noción de percepción espacial.

No obstante, considero que no solamente existen relaciones visuales sino que esas relaciones entre los objetos son experimentadas en la visualidad y en la existencia entera, es decir, en el tiempo. Además, quisiera destacar que la experiencia espacial tiene consecuencias directas sobre el comportamiento, sobre el movimiento del cuerpo en el nivel cotidiano, sobre la relación entre los cuerpos y con el propio cuerpo, sobre la *kinesis*; siendo que el cuerpo no nada más es un objeto con una trayectoria, un peso, sino que tiene cualidades de orden cinestésico, que le atañen de manera exclusiva (Rudolf, 2002). Estas relaciones están definidas por los siguientes pares de relaciones, todas ellas experiencias de lo corporal: ruido-silenció, obscuro-luminoso, rígido-en movimiento, rápido-lento, lejos-cerca, tensión-distensión. Arnheim plantea también que; "Distinguimos entre cosas y sucesos, movilidad e

inmovilidad, tiempo y atemporalidad, ser y devenir. Estas distinciones son cruciales, para todo arte visual, pero su significado dista de ser obvio"²³ (Ibid: 378). La manera de habitar estas distinciones será específica, es decir, situada en una vida, cultura e historia. Producimos el espacio construido, el espacio vital y el espacio en sus formas históricas a partir de nuestra corporalidad actuante en el mundo.

Entonces, la visión es también producción, es decir, al momento de crear, tocar, fabricar un objeto; al momento de crear, hacer, fabricar, percibir, recrear, imitar un movimiento se producen formas necesariamente visuales, imágenes que comunican, que surgen de los códigos lingüísticos y de las pautas culturales, de la relación antropológica entre gesto y palabra. Hay una apropiación de la cualidad corpórea del mundo a partir de las imágenes que se producen en nuestro paso por el mundo, por edificios, muros, sillas, jardines, calles, automóviles, computadoras, contactos corporales, construyendo un *talante del cuerpo* (como diría Merleau-Ponty) que se va conformando a partir de esa misma experiencia.

Los objetos del mundo aparecen de manera inmediata ante nuestras percepciones; hay un choque de involucramiento, de cotidianidad y de asombro. Sin embargo, la vida entera, la biografía y la cultura, el contexto enmarca, atraviesa la experiencia sensible, la experiencia estética. Estos objetos no son vividos inocuamente, en su forma pura, en esa descripción aséptica, sino que en el mundo contemporáneo están atravesados por el deseo y el consumo. Dicha noción toca de igual forma los hechos y objetos artísticos, al cuerpo mismo; la experiencia sensible está atajada por una determinada producción de la subjetividad, y puede ser en el espacio de lo artístico donde se posibilita una fisura en esa producción.

²³Rudolf Arnheim desarrolló estudios amplísimos respecto de la percepción visual vinculada a diferentes disciplinas artísticas, bajo una fuerte influencia de la psicología del arte, la Gestalt y la fenomenología. Las distinciones de carácter más específico entre artes visuales y otras artes, tales como la danza o el teatro son de gran relevancia para comprender cómo se establece una relación entre soportes y las configuraciones de tiempo y espacio, y a su vez como esto influye en la recepción de cada pieza. Sin embargo, resulta interesante repensar las formulaciones hechas por Arnheim, frente a obras cuyos soportes o formatos son de carácter híbrido, lo cual problematiza la recepción. Cfr. Arnheim Rudolf, (2002) *La percepción visual*, Madrid, Alianza; Rudolf Arnheim (1986) *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós; Arnheim, Rudolf (2009) "Estudio sobre el contrapunto espacial", en Yates Steve (Coord.) *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili.

Ahora bien, en qué medida hay una vinculación profunda entre la experiencia estética y la visualidad, la visualidad entendida en relación al sentido de la vista, más no solamente. La visualidad no puede ya ser interpretada como oculacentrismo, como ojo racional y distante, sino en sus implicaciones profundas en torno a la imagen, es decir, al cuerpo como imagen, en lo que podría constituirse como una metáfora comprensiva: el cuerpo-imagen. La visualidad también plantea dos momentos: uno que se refiere a la vivencia del presente, a la vinculación visual del hombre con el mundo, del sujeto frente a la obra artística; mientras que el segundo momento se refiere a la noción de la imagen como memoria; pensando en la memoria como una facultad propia del cuerpo. En ese nivel el cuerpo también adquiere la condición de imagen. A este respecto Belting señala; "(...) desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino —algo completamente distinto— como 'lugar de las imágenes' que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes auto generadas, aún cuando siempre intente dominarlas" (Belting, 2007: 13).

2.3 Cuerpo vibrátil y hapticidad

Dentro del arte contemporáneo, hay propuestas que se presentan a sí mismas como inscritas dentro de un arte relacional, en donde lo que está en juego es la posición del cuerpo, una determinada forma de experiencia. Las acciones artísticas son aquí pensadas como aquellas capaces de disparar la experiencia estética, y de presentar al cuerpo, de activar la potencia política de la experiencia corporal en el espacio de lo estético. Esta activación ocurre, coagula en la noción de **cuerpo vibrátil**. Este término fue acuñado por Suely Rolnik; quien define a las sensaciones como producto de la presencia viva del otro en el propio cuerpo.²⁴ Lo vibrátil ocurre

²⁴ Cabe destacar que la noción de cuerpo vibrátil emerge para Rolnik frente a ciertas piezas, y es formulada en el ámbito de lo artístico, sin embargo sería interesante observar como ocurre en otros campos o ámbitos de experiencia.

frente a lo anestesiado, al espectáculo, frente a la percepción pasiva creada por la imagósfera; definida como: (...) “una capa de imágenes que funciona como un filtro entre el mundo y nuestros ojos y que los vuelve ciegos ante la pulsación de la realidad” (Rolnik, 2007:106). De esta forma es que una obra o acción artística pueden volverse meramente retiniana, basada en un oculacentrismo propio de la “sociedad del espectáculo”. Esta postura nos plantea un punto de partida en donde lo vibrátil no aparece como una cualidad ontológica de la experiencia corporal sino que, en el caso del arte, es desatado por una determinada acción artística que tiene la posibilidad de actuar en el campo de la micropolítica y en el corazón mismo de los procesos de subjetivación. De acuerdo a Rolnik, “La acción artística se inscribe en el plano performativo —visual, verbal u otro—, operando cambios irreversibles en la cartografía vigente, que debido a que cobran cuerpo en sus creaciones, hacen que las mismas se hagan portadoras de un poder de contagio en su recepción.” (Ibid: 104).

El cuerpo vibrátil es ya cuerpo en relación, que se mueve a través de una visualidad. No obstante, esta visualidad es de carácter háptico. Como señalé antes, lo háptico se refiere a aquella percepción que no se centra en el ojo cartesiano y distante, sino en una experiencia que se produce en él, que toca de manera profunda al cuerpo, un cuerpo-ojo. En lo háptico se deposita lo táctil, el contacto, “la superficie pulida de las cosas” (como versa Rosario Castellanos). Como señala Juahni Pallasmaa, en su crítica a la arquitectura actual —en las producciones materiales basadas en un goce retiniano—, hay un régimen oculacentrista que no permite la vinculación emocional con el mundo. “El sentido de la vista puede incorporar, e incluso reforzar, otras modalidades sensoriales, el ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura, pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo” (Pallasmaa, 2006:26). La primacía en este tipo de visualidad no considera, parafraseando a Pallasmaa, que el flujo de imágenes no se detiene ante lo analítico, hay una aprehensión háptica del mundo.

Como se dijo antes, el ámbito de lo estético no es en sí mismo sinónimo de liberación. Hay en la propia historia del arte una tendencia importante (en el siglo XX) que intenta desplazarse hacia la noción de lo óptico puro, de lo óptico neutro, representado por el expresionismo abstracto, sustentado por teóricos sumamente influyentes como Clement Greenberg (Jay, 2003); o bien, en donde la centralidad la ocupa el lenguaje, un intelectualismo radical, expresado a través de la primacía del concepto como forma —entiéndase bajo los conceptualismos más exacerbados. Frente a esta tendencia diversos movimientos plantearon críticas poderosas al interior del arte moderno, hacia el oculacentrismo, en particular, bajo el cobijo del surrealismo. Nuevamente aquí aparece la función o bien la potencia política de lo artístico, en donde se posibilita o no la experiencia estética, donde el cuerpo vibrátil, del que nos hablaba Rolnik, se pone en entredicho, en cuerda floja, equilibrista con paraguas.

Lo visual entonces puede ocurrir también como hapticidad, en la obra artística, no porque sea un objeto que pueda ser tocado, sino porque conduce a la noción de experiencia que compromete a la corporalidad entera, como instancia de reflexión. Aquí el cuerpo se vuelve no solamente articulador de las imágenes y sensaciones que produce la puesta en relación con la obra artística sino que también genera una producción imaginaria que se ancla en el cuerpo, en la memoria y en el recuerdo. De acuerdo a Belting no es posible separar imágenes internas y externas, la relación entre ambas funciona de la siguiente manera; "(...) las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente" (Belting, 2004: 17).

¿Cuáles son las apariciones de ese cuerpo hoy en día?: lo abyecto²⁵, lo terrible, lo sucio, lo execrable, lo frágil, el cuerpo corrupto, caras exhibidas por el arte que se produce en el límite, el "arte carnal" como lo llamó la artista francesa Orlan²⁶. Al

²⁵ Para una revisión extensa de esta condición del cuerpo en el arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX vinculada a la herida, la muerte, el dolor, lo abyecto, la intervención corporal, etc. Cfr. Francesca Alfano (2003) *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, Milano, SKRA.

²⁶ Para más información y textos sobre el trabajo de Orlan revisar <http://www.orlan.net>

mismo tiempo pervive y se regenera la belleza idealizada, el gesto perfecto, el uso social del cuerpo, el cuerpo como producto y mercancía pura. ¿Cómo interpela, como proceso, el abandono de la figuración en el arte a la imagen publicitaria, a la imagen del cuerpo armada en las salas de producción de Hollywood? Los entrecruces de esas imágenes producidas se desarrollan en lo que constituye la cultura visual, ese corpus extenso e informe de imágenes que determinan nuestra manera contemporánea de acercarnos al mundo. Entendiendo esta última como aquella conformada no solamente por las producciones artísticas sino por todos aquellos medios y soportes que no se ajustan únicamente a este ámbito —sin ausentarse totalmente de la instancia de lo estético. ¿Qué sucede en esos lugares intermedios? ¿Qué le acontece al cuerpo en aquellos intersticios? Todas preguntas abiertas.

En el siguiente capítulo desarrollaré brevemente y de manera incompleta, lo que he llamado *visiones de lo corpóreo*, teniendo de fondo lo discutido en el presente capítulo en lo que a la visión se refiere. Diré también que estas visiones abordan dos posibilidades de lo corporal, entre muchas otras que pueden existir, en el espacio de lo estético; bajo el entendido que lo estético no es una instancia autónoma sino que se produce en su correlato material y social que es el mundo de arte, o como señalan otros en el campo expandido que es este mundo.

Excursus

Cuerpo- locus (en el cuerpo)

Parto de una noción rectora y clave, una matriz que permite entender al cuerpo como centro temático de reflexión: el **cuerpo como locus** de producción, de indagación sobre el cuerpo mismo y sobre el espacio que éste ocupa en la subjetividad y en la vida social, sobre sus cualidades, inflexiones, producciones. Un cuerpo que aparece como actividad performática y que se presenta en su materialidad, como cuerpo presente, pero también como imagen. El cuerpo-*locus* describe una posición, un lugar de enunciación. Constituye un disparador, un cuerpo situado en esta contemporaneidad que indica, lanza un indicio respecto de dos lógicas (entre otras) mediante las cuales está operando el cuerpo en determinadas prácticas artísticas, dos formas de organizar el pensamiento sobre lo corporal, el discurso sobre el cuerpo y el sujeto.

Antes diré que estas articulaciones se han conformado como pares de oposiciones, uniones de signos lingüísticos que aluden a posibilidades de interpretación y de descripción. El cuerpo aparece primero como una noción general, producto de la experiencia a la vez que de elaboración conceptual desde diferentes disciplinas. Los pares metafóricos propuestos son eminentemente de carácter heurístico, no intentan definir, sino ayudar a describir y reflexionar sobre sucesos, acontecimientos, prácticas inscritas en el ámbito de lo estético. Así se constituyen figurativamente, como imágenes, *visiones* (en un sentido amplio del término), nociones generales que refieren a las cualidades del cuerpo: imagen, movimiento, presencia, ausencia, sitio. Todas ellas aluden al lugar del cuerpo, a la manera en que éste se informa y presenta. Cualidades que podrían ser otras: tiempo, espacio, ritmo. Elegí éstas en la medida en que me han posibilitado articular imágenes sobre el cuerpo debido a su generalidad, dando cuenta con ello de algunas de las formas que

adopta la corporalidad, mediada por hechos estéticos, en la sociedad contemporánea.

La primera lógica a la que haré referencia es a la noción de **cuerpo-sitio**. Y quién sino el arte contemporáneo, apunta a una organización particular del cuerpo vivido, el cuerpo radical en su presencia absoluta: el cuerpo-sitio, producto de las vanguardias estéticas, pero también de las revoluciones culturales acontecidas en el siglo XX en torno al cuerpo, la sexualidad, la psique, la moral, etc.

La segunda organización y lógica corporal que se vislumbra claramente en el arte contemporáneo es la producción del **cuerpo-imagen**, el cuerpo como imagen, la imagen del cuerpo. Aludiendo con ello al peso y potencia de la representación. El cuerpo como imagen aparece como el contrapunto del cuerpo-sitio. Desde mi perspectiva, el cuerpo-imagen logra producir materializaciones que informan al cuerpo como sitio y viceversa. Así, el cuerpo-imagen produce, reproduce, crea, recrea, informa al cuerpo vivido; el cuerpo-imagen se ancla y ensambla en la experiencia corporal. De estas lógicas discursivas y corporales se forma lo que sigue en esta tercera parte del ensayo.

3. Dos VISIONES DE LO CORPÓREO

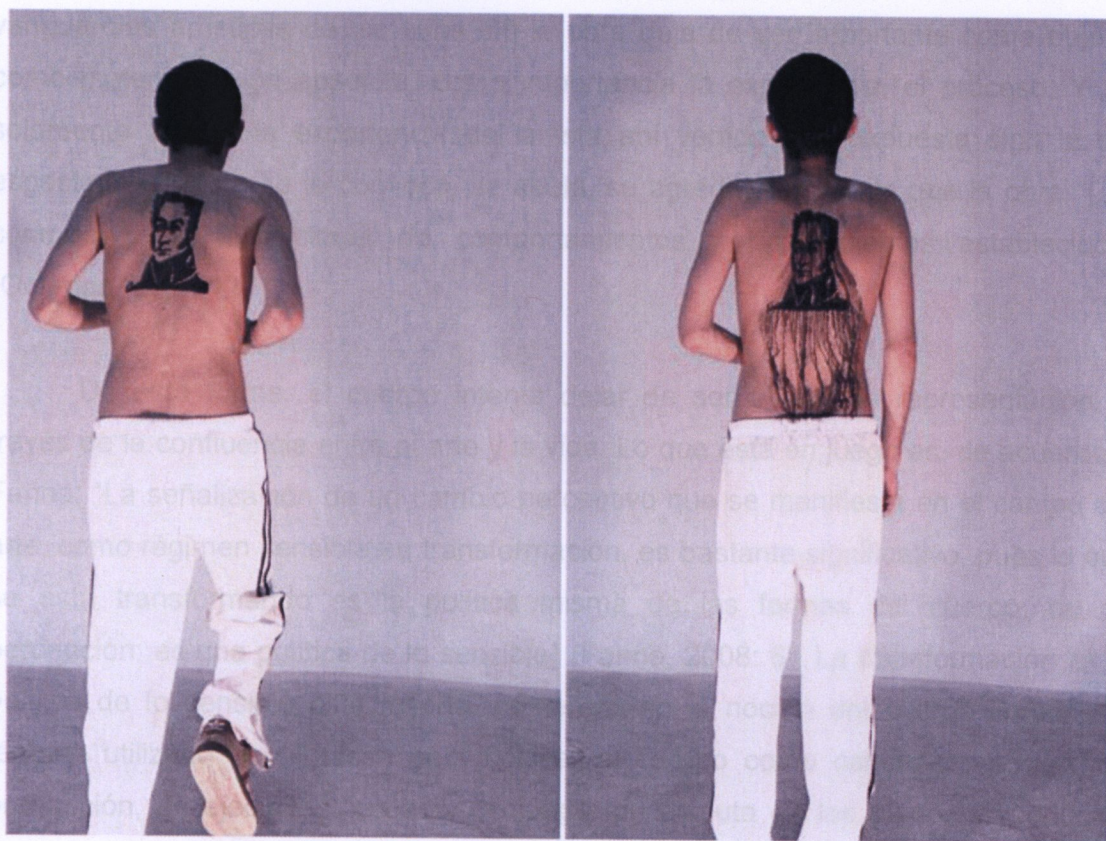
Las visiones del cuerpo implican también los tránsitos del cuerpo y de la experiencia, de lo real hacia la obra como abstracción, de una experiencia a la vez que como objeto autónomo, como concepto, como obra distante-cercana a lo corporal y al sujeto que la realizó. La obra producida en el marco del arte conceptual y de sus derivaciones, está ligada de manera fundamental al lenguaje y por tanto al mundo del intelecto, a través de su interpretación o de sus contenidos, pero también lo está a través del cuerpo. En estos trayectos entre vida y pensamiento se traza la experiencia del cuerpo. No obstante, hay muchas preguntas que hacerse en la sociedad actual en donde la visualidad constituye el principal horizonte de la experiencia. Lo visual configura y produce sentidos estéticos, éticos y políticos. En este escrito, en este momento reflexivo me pregunto sobre la situación contemporánea del cuerpo, pero desde la mirada del arte, es decir, el cuerpo que ahí se está produciendo. La pregunta, la sombra que ronda este ensayo es: ¿cuál es el cuerpo o los cuerpos que rondan el arte contemporáneo?, ¿cuáles son los cuerpos a los que se dirige, por cuáles vías, mediante que manipulaciones y estrategias?, ¿cuál es el lugar del cuerpo en el arte contemporáneo?

Como señalé antes, abordaré dos momentos del cuerpo en el arte, dos tensiones que he llamado *visiones de lo corpóreo*. Llamarlas de esta manera alude a su construcción, a su condición de instantáneas, vislumbres, como una forma de describir al cuerpo en el escenario artístico, y de aludir al problema histórico entre tacto y vista, que desarrollé brevemente en el aparatado anterior. La peculiaridad de una visión es que es inacabada y fragmentaria, al mismo tiempo que permite un desdoblamiento, es decir, que puede extenderse hacia otras visiones. Las que presento aquí son dos: cuerpo-sitio y cuerpo-imagen. Sin embargo, me gustaría señalar que a estas visiones les antecede lógicamente y conceptualmente dos momentos de lo corpóreo que, desde mi perspectiva, cimentan de manera oblicua el desarrollo de este trabajo. Me refiero al par de oposiciones: *cuerpo-presencia* y *cuerpo-*

*ausencia*²⁷. El cuerpo-presencia atañe a la experiencia material y concreta de lo corporal, a partir de ella es posible la interacción y la intersubjetividad. Mientras que el cuerpo-ausencia se refiere al rastro, al cuerpo en la memoria, a la huella de la corporeidad, y por tanto del sujeto en el mundo. El cuerpo ausente, paradójicamente, sigue estando ahí, a través de la transformación que imprime a través de sus acciones y de su mera presencia en el mundo, en los objetos y en el entorno. En síntesis, el cuerpo ausencia, alude al cuerpo como potencia. Así, los procesos comunicativos y simbólicos acontecen en la imbricación de estos dos universos que se encuentran entremezclados de manera compleja, y cada vez más a medida que la experiencia corporal se transforma por intermedio de la tecnología. Una aclaración necesaria, es que debido a su generalidad estos pares: cuerpo-presencia y cuerpo-ausencia son aplicables a otras esferas y tipos de experiencia, además de estar presentes en la experiencia e interacciones cotidianas, en los momentos e intersticios que propone un mundo en el flujo continuo

²⁷ Los pares de oposiciones presentados, sin duda tienen un radio de acción más amplio que el artístico. La presente y lo ausente del cuerpo, son atributos y conceptos (presencia-ausencia) que han sido trabajados también para otros campos de conocimiento, tales como el psicoanálisis lacaniano, así como en otras elaboraciones filosóficas, entre las que destaca la propuesta de Didi-Huberman respecto del vaciamiento que ocurre en la dialéctica de la mirada. Sin embargo, considero pertinente traer a cuenta estos dos elementos en la medida en que describen dos momentos de la experiencia en torno al cuerpo que trascienden la esfera de lo artístico pero que reverberan de manera intensa en él. Otros lugares en donde aparece esta experiencia son: el erotismo, la tortura, los "miembros fantasma", el éxtasis religioso, entre muchos otros lugares. Su generalidad permite un diálogo en donde la experiencia corporal es entendida como transversal al mismo tiempo que adquiere especificidades al momento de desarrollarse en la esfera de lo artístico.

Visión 1. El cuerpo como escenario de sí mismo, cuerpo site



Miguel Rodríguez Sepúlveda, *Emergía*, 2005, Caracas.

Emergía está compuesta por una serie de obras en las que se especula sobre la condición de los referentes culturales dentro del proceso histórico, político y social de Latinoamérica y los esfuerzos necesarios para el proceso, propiciando una serie de preguntas sobre la identidad, los destinos, las pertinencias, los resultados y los costos. Estas reflexiones se reflejan en el esfuerzo de un grupo de personas que realizan un trabajo físico aparentemente inútil y el sudor de estos que deslavan una imagen pintada en su espalda.

El proyecto supone también hacer el mapeo en las principales capitales de Latino América y la reflexión sobre los ideales e iconos que definen y puntualizan las sutiles variantes y similitudes en nuestra identidad latinoamericana y que sustenta parte de nuestras aspiraciones, memorias e imaginarios colectivos. En cada presentación las imágenes a utilizar se adecúan a los paradigmas y aspiraciones locales a partir de una estudio consensuado que se hace en el lugar y unos días previos a la presentación.

Fuente: <<<http://www.miguelrodriguezsepulveda.com/>>>

El cuerpo es entonces manifiesto, soporte, proceso para un tipo de arte que lo ve en su sentido performático, el cuerpo como acción y como potencia. En las vanguardias artísticas de los años '60 la obra deja de ser importante como objeto, como materialización absoluta, cobra importancia la experiencia, el proceso. Y no solamente admite la experiencia del artista ahí vertida, ahí expuesta sino la del espectador. A éste se le convoca, se apela, se agrade, con tal de que la obra "(...) conmueva sus estructuras de comportamientos y pensamientos establecidos" (Ocampo, 2006:127).

De esta forma, el cuerpo intenta dejar de ser objeto de representación, a través de la confluencia entre el arte y la vida. Lo que está en juego es, de acuerdo a Farina; "La señalización de un cambio perceptivo que se manifiesta en el campo del arte, como régimen sensible en transformación, es bastante significativo, pues lo que se está transformando es la política misma de las formas del cuerpo, de su percepción: es una política de lo sensible" (Farina, 2008: 6). La transformación en la política de lo sensible está inserta, contenida en la noción del cuerpo como *site*, término utilizado por Guasch para colocar al cuerpo como campo de acción, de producción, de ejecución, espacio de juego, de disputa de los bienes y productos simbólicos que genera (Guasch; 2004). El cuerpo adopta de manera encarnada lo político al convertirse en manifiesto vivo, no a la manera de una denuncia, sino como una serie de fuerzas en tensión, de representaciones en pugna que están operando en él, dentro y fuera de la esfera artística. Lo político del cuerpo surge por un lado, mediante su utilización discursiva en torno a temas tales como el género, la familia, lo execrable del cuerpo, sus fluidos, su corrupción, la sexualidad, etc. Al mismo tiempo, que ejerce su poder de acción, al momento de convertirse en irruptor en las intervenciones que buscan confrontar y desestabilizar la calle, la galería, el espacio público, la vida cotidiana. Sin embargo, ante esta potencia política sugerida o atribuida al arte contemporáneo y pensada en un nivel teórico, lo cual es aplicable a los usos del cuerpo, hay notas críticas; tal como señala Gerardo Mosquera; (Mosquera, primavera, 2007: 81)

Con frecuencia el arte abandona el cubo blanco y el cubo negro y se desenvuelve en la calle o en otros contextos no auráticos. Todas estas

estrategias de conectar el arte con la acción política, el activismo social, la educación, la sociología, la psicología, la tecnología, la investigación o el chamanismo son muy valiosas, aunque a menudo no han podido ir mucho más allá de la representación. En buena parte de los casos, las obras sufren un fatalismo de la fetichización aurática: tienden a legitimarse en el espacio circunscrito tradicional.

De igual manera, ese cuerpo ejerce la política en el momento en el que permite establecer algún tipo de diálogo, si bien no enteramente constituido con el espectador, lo cual implica a veces la confrontación. La obra, en el caso de las acciones *in situ*, está depositada en el momento de su producción, es decir, la acción es autorreferencial, la acción se produce a sí misma. En este tipo de arte se utiliza al cuerpo para hablar del cuerpo y sus añadidos, sus componentes, y sus excedentes simbólicos, de lo que pesa sobre él, lo que desde ahí se puede decir, hacer y ver.

Muchas de estas acciones que involucran al cuerpo aluden a un síntoma y a un uso ritual del cuerpo, una acción ritual insertada en un sistema, en un campo fuera de lo religioso, el campo artístico. La circunstancia histórica que lo posibilita es la disolución, flexibilidad, transminación y cuestionamiento del arte, y la estética propuesta por las vanguardias estéticas y por la neovanguardias. Después de la proclama "el arte ha muerto" aparece la posibilidad de producir otro arte, de cuestionarse sobre aquello que es arte, sus medios, formatos, discursos y rabietas. Es en este contexto histórico y de historia de las ideas es que el cuerpo puede aparecer como arte, mas ya no como figuración, dado que esta fue la forma en la que estuvo (y aún está) presente en la historia del arte a lo largo de muchos siglos. Lo que ocurre en el arte contemporáneo es una transformación de la manera en que este cuerpo es representado, los fines, y las operaciones conceptuales que se ejercen a través de él; el cuerpo y la acción viva son consideradas como obra de arte.

En este nuevo papel que asume el cuerpo, o en el que el cuerpo es colocado en el arte contemporáneo hay una búsqueda por decir con el cuerpo, entendido como instancia de aquellas cosas que lo afectan directamente, de lo que lo compone:

el dolor, la sangre, la orina, la mierda. Pero cabría decir que esta autorreferencialidad se ve interrumpida cuando a través del cuerpo se habla de otros asuntos, de temas sociales o políticos; el cuerpo entonces se politiza, se asume como una herramienta discursiva que pretende, a partir de la presencia viva, conmocionar, enfrentar al otro: el espectador. Aquí se desarrolla una política de la alteridad frente a ese otro, espectador-participante que se coloca también desde su percepción, su experiencia, cuerpo y presencia frente a la acción, la completa en sus gestos de horror, de fascinación o desconcierto. El arte abyecto, el arte carnal, el *body art* produce una gama de reacciones que pretenden realizar fisuras, rupturas en el espacio perceptivo, en la sensibilidad actuante del otro, es un arte dirigido hacia la reacción del otro, a explorar temas como lo público y lo privado en el cuerpo, los cánones de belleza occidental, el dolor, la monstruosidad, el límite de lo corporal, los nuevos cuerpos modificados por la tecnología, lo orgánico, entre muchos otros temas.



Ana Mendieta, *Sin título (Variaciones faciales cosméticas)*, 1972

Pero no hay acaso una contradicción entre esta presencia absoluta del cuerpo y su infinita representación medial, el cuerpo-ausencia, el cuerpo-huella. Cuerpo vivo *versus* cuerpo-imagen, confrontación a primera vista; podría parecer una dicotomía fácil de señalar, pero esta dicotomía está incompleta; alejada desde el comienzo de la complejidad en la que el mundo contemporáneo está configurado. Por un lado, lo vivo del cuerpo en el arte carnal, conmina en su aparición a un cuerpo altamente performático que se desenvuelve en un espacio-tiempo común, o escénicamente ritual, o bien bajo una temporalidad diferida a través del registro de las acciones realizadas.

Por su parte el cuerpo-imagen se desenvuelve en un entorno dislocado. Cabría agregar en ello, que el cuerpo-imagen está ya imbuido en la discusión acerca de la virtualidad. La bidimensionalidad permanece pero su materia se ha vuelto evanescente. De ahí que Farina señale que la experiencia estética actual tenga dos cualidades características: el ser abyecta y deslocalizada, ambas impedimentos para la realización de la misma, al no haber distancia, es pura sensación (Farina, 2008).



Almas de las civilizaciones perdidas. 2007-2007

¿Es posible hablar de una historia contemporánea del cuerpo como imagen? Una de las visiones de lo corpóreo pasa por ver con la construcción de un cuerpo imagen. Desde el Renacimiento como punto de partida, la relación entre cuerpo e imagen es una constante antigua, no surge ni aparece en la representación pictórica, sino que

presente en el rit* en la representaciones arcaicas —por ejemplo a través de la
Visión 2. Cuerpo-imagen

Esta pregunta tiene un alcance mayor al que se plantea en este texto, ya que
corresponde al arte y a los
llamados estu
que ésta se c
lado, la image
lo real (en
determinada
maquinico co
intermedio de
manera en q
y percibir, co
sobre su visu



Partir de
habla de la in
acción en la r
circulan por r
cuerpo es tra
al cuerpo ana

En el
representación visual
Adriana Calatayud, *Geografías personales*, 2007-2009

el cuerpo como un
acto reflexivo en el que se vuelca la corporalidad entera, no sólo entendida como
afecto, como emoción, sino como espacio de volición, de persecución de una

¿Es posible hablar de una historia contemporánea del cuerpo como imagen?
Una de las visiones de lo corpóreo tiene que ver con la construcción de un cuerpo
imagen. Sin duda, como plantea Belting, la relación entre cuerpo e imagen es
sumamente antigua, no surge ni aparece en la representación pictórica, sino está

las bellas artes, la búsqueda de la representación de la realidad, existe una lectura muy común en
donde *mimesis* es entendida como imitación. Sin embargo, esta acepción de la formulación platónica
tiene su mayor punto de anclaje en el discurso de la pintura realista de los siglos XVIII y XIX, teniendo
para ella una función de legitimación de la pintura producida bajo ese canon.

presente en el rito, en la representaciones arcaicas —por ejemplo a través de la máscara— (Belting, 2007).

Esta pregunta tiene un alcance mayor al que se plantea en este texto, ya que corresponde un análisis de largo alcance que incorpora a la historia del arte y a los llamados estudios visuales, en particular desde la noción de cultura visual y cómo es que ésta se constituye. Sin embargo, considero que es posible señalar que: por un lado, la imagen puede ser entendida como representación, más no como imitación de lo real (en la acepción más reduccionista de lo mimético)²⁸, sino como una determinada elaboración de lo real; propone una interpretación que atraviesa lo maquínico como soporte. Esto en la medida en que la imagen es producida por intermedio de un dispositivo tecnológico, de una máquina. Ello nos habla de la manera en que los objetos tecnológicos modernos se mezclan con la facultad de ver y percibir, con una determinada manera de observar el mundo, de poner énfasis sobre su visualidad.

Partir de estos fundamentos también nos conduce a retomar a Belting cuando habla de la imagen como praxis, es decir, aquella imagen que se vuelve motor de la acción en la medida en que las imágenes se enraízan en el cuerpo, se introyectan y circulan por medio de los sujetos y sus subsecuentes producciones imaginarias. El cuerpo se transforma entonces, también en un medio, y la imagen en un rastro atado al cuerpo una vez presente.

En el acto mismo de construcción de imágenes, de la construcción de la representación visual (pictórica, fotográfica, en video) aparece el cuerpo como un acto reflexivo en el que se vuelca la corporalidad entera, no sólo entendida como afecto, como emoción, sino como espacio de volición, de persecución de una imagen, de un impulso a veces indirecto y otras calculado. Los medios técnicos

²⁸ Respecto de la *mimesis*, cabe señalar que si bien Platón la planteo como aquello que articulaban a las bellas artes, la búsqueda de la representación de la realidad, existe una lectura muy común en donde *mimesis* es entendida como imitación. Sin embargo, esta acepción de la formulación platónica tiene su mayor punto de anclaje en el discurso de la pintura realista de los siglos XVIII y XIX, teniendo para ella una función de legitimación de la pintura producida bajo ese canon.

funcionen aquí como objetos de deseo, como prótesis (etapa previa al *cyborg*²⁹), se vuelven parte del cuerpo, la máquina se humaniza, o el cuerpo se vuelve parte del aparato fotográfico, un agente no humano³⁰ que interviene directamente en las relaciones humanas, que las media, las obstruye, las configura. Esta postura implica reconocer el papel de la tecnología en la configuración de la experiencia ordinaria, pero también la manera en que la tecnología, y en particular las nuevas tecnologías, transforman la experiencia estética, en el momento en que los artistas hacen usos de diferentes tecnologías como formatos y soportes de las piezas; ahí no sólo es transformado el medio sino el propio discurso artístico, en la medida en que su uso se convierte en parte del significado de la obra.

En la imagen del cuerpo se extienden y configuran construcciones discursivas de lo corporal. Esta descripción apunta sin duda a la historia de la fotografía, a la relación arcaica y primaria entre cuerpo e imagen, que después adquiere otras características cuando proliferan los soportes mediales. Es en su composición como imagen que el cuerpo abandona su estado fenoménico para convertirse en representación. Un cuerpo otro nace en esos tránsitos, como señala Echeverr, "(...) el cuerpo que somos no es el mismo que pensamos, ni el que percibimos o representamos" (Echeverr, 2007: 52).

En la imagen visual se crea un doble juego —que alude a las propuestas merleau-ponitianas respecto de las cualidades quiasmáticas del cuerpo— entre lo visible y lo invisible, es decir, cuando el cuerpo se transforma en imagen bidimensional o en movimiento, algo aparece y algo se esconde detrás de esa imagen, algo se devela al mismo tiempo que se oculta. Hay en este proceso de transición de un cuerpo en movimiento, tridimensional hacia el espacio material o

²⁹ La discusión sobre el *cyborg* est relacionada con el planteamiento de un cuerpo posthumano, postura que parte del descrédito del humanismo moderno y del papel que ocupa el sujeto en él, así como de la desaparición de la condición corporal moderna frente a la tecnología, a la medicina de diseño, la biotecnología y la virtualidad. Cfr. Iván Mejía (2005) *El cuerpo post-humano : en el arte y la cultura contemporánea*, México, UNAM-ENAP.

³⁰ El concepto de *agentes no humanos* proviene de Bruno Latour en el contexto de los estudios sobre tecnología. Cfr. Bruno, Latour (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial. Ver también; Rodrigo, Díaz (2003) "Contra el exilio de los objetos. Un acercamiento a la teoría de la red de actores", en Matilde Luna (Coord.) *Itinerarios del conocimiento: formas, dinámicas y contenido. Un enfoque de redes*, Barcelona, Anthropos/IIS.

virtual, bidimensional y paralizado una transformación absoluta del cuerpo, se ejerce un proceso de traducción medial y perceptual, entra en otro horizonte de sentido.



Foto: Thierry Bal
Bill Viola, *El océano sin costa*, 2007.
Instalación de audio y video, Capilla de San Galo, Venecia.³¹

En este momento, traigo a cuenta lo que señala Paul Ardenne (2004) respecto de la proliferación de las imágenes del cuerpo en la modernidad; para el autor ello denota más que una conquista sobre el cuerpo la crisis en la que está inserta la representación y la figuración. Para Ardenne, "(...) 'la imagen-cuerpo' moderna, en el

³¹ Esta obra está hecha para ser replicada en diferentes espacios museísticos.

nivel material, es un soporte de la catarsis (...) en ella se recrea, el examen pasional de una tensión dolorosa e irresoluble entre el cuerpo y el pensamiento del cuerpo, del mismo modo que la tragedia recreaba para los griegos de entonces sus sufrimientos sociales” (Ibid: 37). Las imágenes que se producen en torno a ese cuerpo chocan directamente con aquellos ideales en el ámbito social y de la historia de la estética. El cuerpo armónico, bello, preciso de la esculturas griegas, o bien sufriente del arte cristiano, todas estas visiones conforman la imagen contemporánea y material del cuerpo, hay un traslape, es decir, un amasijo convulso de imágenes que se conjunta con las nuevas exposiciones imaginarias a las que está sujeto el cuerpo hoy en día. Apuntando con ello a la constitución de una suerte de heterocronía del cuerpo³² —retomando el concepto de Didi-Huberman—, una “lucha” de imágenes y representaciones que admite la superposición de tiempos históricos, anacronías, vestigios, huellas, presencias, reverberaciones.



Andrés Serrano, de la serie *La Morgue* (*Suicidio con veneno para ratas II*), 1992

³² Cfr. Georges Didi-Huberman (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Podríamos decir que es un arte nuevo fondo a la antropología, producto no sólo de una renovación disciplinar sino de un cambio en la esfera de la producción artística. En

CONCLUSIONES. LAS INDAGACIONES QUE RESTAN

relaciones entre antropología y arte contemporáneo se sostienen a partir de diversos tipos de cruces. Ambas disciplinas comparten algunas preguntas, áreas de investigación y, de manera



Joseph Beuys, *Plight*, 1985.

Las conclusiones casi siempre aluden a una suerte de recapitulación de los hechos, de las ideas expuestas. En el caso de este ensayo quise reservar esta parte del texto para hablar de algunas discusiones que estuvieron implícitas en su desarrollo. En la medida en que ello permite mostrar el esqueleto de lo que aquí se escribió y pensó.

El primer deslinde tiene que ver con que la reflexión partió de un hecho dado por supuesto, la relación cada vez más compleja entre el arte y la antropología.

Podríamos decir que un aire nuevo ronda a la antropología, producto no sólo de una renovación disciplinar sino de un cambio en la esfera de la producción artística. En ese sentido, como señalan Schneider y Wright las relaciones entre antropología y arte contemporáneo se sostienen a partir de diversos tipos de cruces: "Ambas disciplinas comparten algunas preguntas, áreas de investigación y, de manera creciente, metodologías; hay un reconocimiento y una aceptación creciente de estas áreas traslapadas" (Wright y Schneider, 2006:3) A pesar de que, como proponen estos mismo autores, los productos, canales de exhibición y propósitos sean diferentes. Sin embargo, pensar hoy el arte contemporáneo es preguntarse por la propia disciplina, sus formatos, recurrencias y vacíos. El arte representa para las ciencias sociales un reto, al tiempo que una sugerencia, y un límite (Heinich, 2002); tal como lo propone Heinich cuando realiza un extenso trayecto sobre los problemas y dificultades para delimitar las tareas de la sociología frente al arte, y los enfoques que permitan distinguir la especificidad de la reflexión sociológica.

Como lo he señalado en diversas partes del texto este horizonte de renovación o agotamiento de otros modelos, es producto de una cierta laxitud, pero también de nuevos objetos y preguntas sobre antiguos objetos. De tal manera que para la realización de este ensayo he echado mano de conceptos propios de la teoría antropológica, he retomado la vena de los estudios del performance y los énfasis que sobre la visualidad han propuesto los estudios visuales y algunos teóricos del arte; así como algunas propuestas provenientes de la sociología del arte, al menos como diálogo. Todo ello como una búsqueda por encontrar el sitio de mi propia investigación. No obstante, las dificultades de enfrentarse ante un horizonte teórico amplio y de prácticas artísticas múltiples y complejas es, por un lado, la fragmentación y por el otro la generalización. He intentado a lo largo de este ensayo evitar una sobresociologización de las prácticas artísticas, en la medida en que hoy día este tipo de enfoques obscurecen las relaciones que se tejen al interior y entre los campos.

Ahora bien, en términos de las deudas y los pendientes, lo que resta es ejercer un análisis, una interpretación más específica y profunda sobre algunos de los ejemplos que retome aquí, sin querer hacer con ello una investigación personalizada o biográfica de cada artista en cuestión. Considero que una aproximación empírica a las prácticas, los sucesos, las apariciones concretas de lo corporal en el arte puede otorgarle a la investigación a realizar otras cualidades, así como a los conceptos y elaboraciones aquí planteadas, probar su eficacia para comprender los lugares del cuerpo en el arte contemporáneo. Reaparece entonces a cada momento el valor del abordaje del cuerpo como fragmento y como proceso, esto es, el cuerpo como aparición discursiva, metafórica, alegórica, representacional en el campo artístico.

Ahora bien, otro de los aspectos sobre el que es necesario profundizar más adelante es la posibilidad de generar imágenes, dispositivos textuales que sean productivos en la reflexión en ciencias sociales. En ese sentido, una de las preguntas que me guiaron en la escritura del ensayo fue: ¿cuáles son las posibilidades de la metáfora para la antropología, cuáles son sus límites? Esta pregunta no se encuentra trabajada en el texto, pero sirvió como guía, inspiración, búsqueda para proponer y caracterizar lo que llamé *visiones de lo corpóreo*, a través de la idea de cuerpo-imagen, cuerpo-sitio, cuerpo-ausencia y cuerpo-presencia. Desde mi punto de vista estos pares lingüísticos metaforizan sobre las apariciones de lo corporal en el arte y más allá de sus linderos, su carácter abierto deja un espacio para reflexiones futuras, además de permitirme hacer un trayecto de exploración propio en esta vasta temática. Parte de la intención de producir articulaciones textuales a través de los atributos del cuerpo era buscar que éstas fueran capaces de mostrar los diferentes momentos en que surgen las visiones del cuerpo, en los lugares y las formas en que aparece el cuerpo en el arte contemporáneo: como pieza, como lugar de operaciones conceptuales, estéticas y políticas (en el cuerpo mismo y en sus apariciones representacionales) y como soporte discursivo de una teoría artística, de un pensamiento, en su condición de gesto y escena. Presentando un cuerpo modificado

por estos atributos y operaciones ejercidas sobre él y desde él, en núcleo de lo que Merleau-Ponty llamó implícitamente como cuerpo-sujeto.

En este ensayo abordé únicamente dos visiones del cuerpo, fragmentos, parcialidades. Una que aludía al cuerpo entendido como presencia viva, como lugar desde donde se producen significados; y por el otro lado el cuerpo-imagen entendiendo al cuerpo como soporte, como medio a través del cual es posible producir imágenes del cuerpo; las cuales también ayudan a construir su materialidad. En ambos casos resta aún ampliar sus consecuencias sus vinculaciones mutuas, presentes en las prácticas artísticas que tienden a la interdisciplina, a medios y formatos cada vez más híbridos. Estos dos fragmentos hablan del cuerpo en el arte, un cuerpo gestual, vertido en la acción sobre el mundo, el mundo como espacio circundante y el mundo como espacio relacional, de interacción. Estas definiciones nos conducen a pensar el cuerpo como performático, el cuerpo siempre en escena, escenificado y escenificante, el cuerpo productor de imágenes mentales y materiales, cuerpo que se presenta a sí mismo en situación, un estar ahí frente a los otros.

Sobre ambas visiones podrían realizarse trabajos exclusivos, en la medida en que hablan de dos momentos de realización del cuerpo en la obra, del cuerpo en el acto, dos momentos de fruición del cuerpo, de momento sintético, de expectación del cuerpo. Cuando estaba desarrollando estas visiones pensaba en formatos específicos y en piezas que podrían estar contenidas en ellas, tales como: performance, danza contemporánea, fotografía, videoarte, y como señalaba antes, los híbridos que surgen a partir del uso compartido y mixturado de estos medios y formatos. Así, en muchas de esas piezas concretas se superponen no sólo los formatos sino las visiones que he propuesto. Tal es el caso de algunas piezas de danza contemporánea donde están presentes: el cuerpo-sitio, el cuerpo-imagen, y una tercera noción no discutida aquí: el cuerpo-movimiento, además de muchas otras cualidades que no están representadas por esas construcciones lingüísticas, a las que llame *visiones*.

Me interesaba también destacar el cómo en el ámbito artístico, con mayor precisión en algunas propuestas artísticas, el cuerpo aparece como escenario y como curso de acción que transforma al cuerpo en lo que Rolnik denomina como cuerpo vibrátil. Asimismo pensaba a cada una de estas prácticas como diferentes escenificaciones, pensando el problema de la escenificación desde Ileana Diéguez, Víctor Turner y Richard Schechner.

Cabría señalar también, que las dos visiones propuestas no agotan en definitiva el panorama de las prácticas artísticas sobre el cuerpo. Hay algunas propuestas artísticas concretas que aluden de manera indirecta al cuerpo, cuyos discursos no lo tocan de manera central pero que de ellas se pueden extraer reflexiones intensas sobre el cuerpo y sobre lo corporal. Cuando el cuerpo aparece como huella deja un rastro, una suerte de espacio vacío dispuesto a ser completado por quien observa; aunado al rastro también de quien pensó y ocupó el espacio en su producción, a través de acciones, intervenciones, objetos, produciendo una nueva escenificación. Esto conduce a pensar que el cuerpo en su materialidad transforma en el espacio de lo micro (y de la micropolítica también) el entorno que lo rodea. Pequeñas acciones sobre el tiempo y sobre el espacio que dejan un remanente intenso de ese cuerpo vibrátil, de ese pensamiento en acto que es el gesto corporal (Pontbriand). El tipo de piezas que puede inscribirse bajo esta noción casi siempre acontecen bajo el formato de la instalación, atañen a la acción separada entre el espacio y el tiempo y no requieren de la presencia viva del autor, pero sí de la presencia de aquel que observa, experimenta sensorial y estéticamente lo que esa pieza propone. Una indagación más amplia sobre sus consecuencias y puestas en escena y marcha producirá algunas otras reflexiones que puedan engarzar mejor lo aquí propuesto.

Por último diré que las múltiples denominaciones que alcanzan al cuerpo aparecen a veces como maneras de disectar, de separar, a la manera naturalista, intentando mostrar cómo es que el cuerpo habita el mundo a través del arte.

Ciertamente pueden existir otros nombres, otras segmentaciones, pero las presentadas en este ensayo son producto de la observación y de la pregunta por el fenómeno estético; son también las que me ayudaron a dilucidar aspectos fragmentarios y a entender el problema bajo una lógica más general. Aquí nuevamente reitero la importancia del fragmento y las posibilidades que éste propone para encontrar cauces teóricos y analíticos, hermenéuticos, más disgregados, que permitan no sólo la *verstehen* sino que den cauce al goce que debe representar la escritura, las imágenes que el arte produce y el camino propio de la introspección intelectual.



Cildo Merieles, *Desvío hacia el rojo*, 1967-1984

BIBLIOGRAFÍA

- Alfano, Francesca (2003) *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, Milano, SKRA.
- Alves da Silva, Rubens (jul.-dez, 2005) "Entre "Artes" e "ciências": noção de performance e drama no campo das ciências sociais", *Horizontes Antropológicos*, ano 1, pp. 35-65.
- Aksenchuck, Rosa (2007) "Ezquiza de la mirada y pulsión escópica en Lacan". *Revista Observaciones Filosóficas*, 5. <<<http://www.observacionesfilosoficas.net/ezquizidelamirada.html>>> [3 de enero de 2011]
- Arnheim, Rudolf (2009) "Estudio sobre el contrapunto espacial", en Yates Steve (Coord.) *Poéticas del espacio*. Gustavo Gili.
- ([1954] 2002) *La percepción visual*, Madrid, Alianza.
- Artaud, Antonine (2007) *El teatro y su doble*, Barcelona. De Bolsillo.
- Ardenne, Paul. (2004) "Figurar lo humano en el siglo XX". *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Miguel Hernández-Navarro. Murcia, CENEDEAC/Fundación Caja Murcia, pp. 35-47.
- (2003) *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^{eme} siècle*, Paris. Editions du Regard.
- (2002) *Un art contextuelle. Creation artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris, Ed. Flammarion.
- Audi, Robert, Huberto Marraud, et Enrique Alonso (2004) *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid, Akal.
- Baqué Dominique (2003) *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Banes Sally (2002) *Terpsichore en baskets. Post-modern danse*, Paris, Centre National de la Danse.
- Barrios, José Luis (2004) "Percepción y alteridad: el ojo, el oído y el tacto; las dimensiones éticas de la corporeidad" en *Ensayos de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*. México UIA, pp.23-39.

- Barthes, Roland (2007) *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Baxandall, Michael (1981) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Becker, Howard (1982) *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Belting, Hans (2007) *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (Urtext)*, México, Itaca.
- Berger, John (2006) *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre (2007) *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2007) "La definición social de la fotografía", en Pierre, Bourdieu (coord.) *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 135-207.
- (2002) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Madrid. Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1990) "Algunas propiedades de los campos" en *Sociología y cultura*, México, CONACULTA.
- Bourriaud, Nicolas (2004) *Post Producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- (2006) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, José Luis (2006) "Estética, Historia del Arte y Estudios Visuales", *Estudios Visuales*, núm. 3, pp. 8-25.
- Butler, Judith (junio, 1988) "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Gender Constitution", en *Theater Journal*, núm 4, pp. 519-531.
- Calvo, Luis y Mana et Josep Mañà Oller (2006) "El valor antropológico de la imagen. Hacia el homo *photographicus*", en Juan, Naranjo (coord.) *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 205-112.
- Chastel, André (2003) *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela.
- Danto, Arthur (2005) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.

- Debord, Guy ([1967]) 2002 *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- Diéguez, Ileana (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- Díaz, Rodrigo (2006) "La huella del cuerpo. Tecnociencia, máquinas y cuerpo fragmentado" *El cuerpo figurado, Tópicos del Seminario*, núm. 16, pp. 145-170.
- Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo.
- Dubois, Philippe. 1986. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Echeverri, Ana María (2003) *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, México, Porrúa.
- Farina, Cynthia (abril-junio 2008) "Cuerpo y contemporaneidad. Una mutación de lo sensible", *La letra ausente. Revista trimestral de micropolítica y subjetividad*, núm 9, s/pp.
- Ferreiro Alejandra (2004) "Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza", en *Revista DCO Danza, Cultura del cuerpo, Obsesiones de la imaginación contemporánea*, núms. (0),(1),(2), pp. respectivamente: 22-24; 31-36; 82-87.
- Fintz, Claude (2000) *L'imaginaire du corps. Art, sociologie, anthropologie. Pour un approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan.
- Fontcuberta, Joan (2007) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Formis, Barbara (2009) *Geste à l'œuvre*, Paris, De l'incidence édition/Esbaco.
- Foster, Hal (2004) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal.
- (2006) *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal Ediciones.
- García Canclini, Néstor (2010) *La sociedad sin relato. Estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz.

- (2008) "Sobre objetos sociológicamente poco identificados", *RES*, núm. 9, pp. 45-60.
- (2004) Las imágenes de Latinoamérica en el siglo XXI, *Foro de Fotografía Latinoamericana*, México D.F.
- Geertz, Clifford (1992) *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa
- Guzmán, Adriana (2008) "Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto", Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, México, UAM-I.
- Goffman, Erving (1994) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires Amorrortu.
- Guasch, Ana María (2004) "Los 'cuerpos' del arte de la posmodernidad" *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. P. S. y. M. Hernández-Navarro. Murcia, CENEDEAC/Fundación Caja Murcia, : 59-77.
- (2007) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza.
- Heinich, Nathalie (2002) *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel (2009) *El archivo escotómico de la modernidad. [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Visuales de Chile.
- Jay, Martin (2003) "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al oculacentrismo". *Estudios Visuales*, núm. 1, 61-82.
- Kapchan, Deborah (1995) "Performance", *Journal of American Folklore*, 108, 430, pp. 479-508.
- Langer Susan (2001) "La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza", en Islas Hilda (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, Ed. CONACULTA pp. 283-291.
- Le Breton, David (2008) *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- . (2007) *El adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, México, La Cifra Editorial.
- (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- Leo, Jana (2004) "La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte", en David, Pérez (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo fotografiado en el siglo XXI.*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Leroi-Gourhan, André (1971) *El gesto y la palabra*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Lizarazo, Diego (2008) "El dolor de la luz. Una ética de la realidad", en Ileri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental.* México, Siglo XXI, pp. 11-29.
- Mauss, Marcel (1971) "Técnicas y Movimientos Corporales" en *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos, pp. 337-358.
- Mejía, Iván (2005) *El cuerpo post-humano: en el arte y la cultura contemporánea*, México, UNAM-ENAP.
- Méndez, Lourdes (2009) *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Merleau-Ponty, Maurice (1957) *Fenomenología de la percepción*, México, FCE.
- (2004) *The World of Perception*, London, Routledge.
- ([1964]. 2007) *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- Molina, Mauricio (2004) "El cuerpo y sus dobles", en David, Pérez (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI.* Barcelona, Gilberto Gili, pp. 200-205.
- Mosquera, Gerardo (primavera, 2007) ""Arte y política: contradicciones disyuntivas, posibilidades"" , *Brumaria. Arte y Revolución*, 79-83.
- Marchan, Simón (2006) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona Paidós.
- Pallasmaa, Juhani (2006) *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- Pedraza, Zandra (octubre, 2003) "Cuerpo e investigación en teoría social". *Semana de la Alteridad*, Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia.

- Pontbriand, Chantal (2008) "De l'utopie au lieu commun. Le geste comme lieu du politique", en Barbara Formis (coord.), *Geste à l'œuvre*, Paris, De l'incidence éditure/Esbaco.
- Ramírez Juan Antonio (2008) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela.
- Richard, Nelly (2007) "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes", *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 95-106.
- Rolnik, Suely (2007) "La memoria del cuerpo contamina al museo", en *Arte y Revolución*. Madrid, Brumaria, pp. 98-114.
- Rubio, Olivia María y Koetzle, Hans-Michael (2006) *Momentos estelares de la fotografía en el siglo XX*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Comunidad de Madrid-La Suma de Todos-Caja Durero.
- Scheffelin, L. Edward (1998) "Problematizing Performance", en Hughes-Freeland, Felicia (coord.), *Ritual, Performance, Media*, New York, Routledge.
- Schneider Arnd and Chris Wright. (2006). "The Challenge of Practice", en *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg Publications.
- Sennett, Richard (1997) *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.
- Sonatg, Susan (1977) *On Photography*, New York, Picador-Farrar-Straus and Giroux.
- Sheets, Maxine (1966) *The Phenomenology of Dance*, Kingsport, The University of Wisconsin Press.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2002) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- Turner, Víctor (2002) "Antropología del performance", en Ingrid Geist (coord.) *Antropología del ritual*. México, CONACULTA/INAH.