



La escultura posible:

Resistencia y Perspectiva del Cuerpo
en la Contemporaneidad

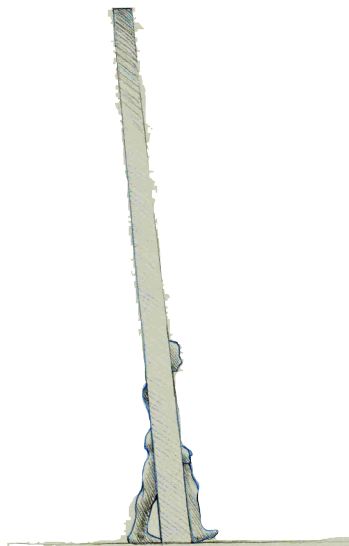
TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
LUIS ANDRÉS MONTES ROJAS

DIRIGIDA POR
DRA. D. TERESA CHÁFER BIXQUERT
DRA. D. MARINA PASTOR AGUILAR

Julio de 2008

La escultura posible:

Resistencia y Perspectiva
del Cuerpo en la Contemporaneidad



TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
LUIS ANDRÉS MONTES ROJAS

DIRIGIDA POR
DRA. D. TERESA CHÁFER BIXQUERT
DRA. D. MARINA PASTOR AGUILAR

Julio de 2008

Agradecimientos

Agradezco a todos quienes han colaborado con la realización de la presente investigación, partiendo por mis profesoras y directoras, Marina y Teresa, que han llevado conmigo este largo camino, tanto en lo teórico como en lo práctico.

Asimismo, a los amigos que han trabajado para que esta tesis tome forma: Ramiro, por el diseño; Bárbara, por la diagramación; Gabriela, su traducción al inglés, y José Luis, por sus fotografías.

A mi familia: mi madre Marcia, por el impulso hacia lo intelectual; mi padre, Luis, por su guía en la escultura. A mi hermana Rocío, por su apoyo a la distancia,

A Clara, mi pareja, por soportar y estar siempre a mi lado, y también por su traducción al valenciano.

Para Andrés, “suspiro nuevo de tanto nuestros...”

Índice

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I: CUERPO Y ESCULTURA COMO VÍNCULO TRANSVERSAL.....	21
I.1. La relación entre los conceptos de cuerpo y escultura.....	22
I.2. La inestabilidad de los conceptos.....	26
I.3. El cuerpo como referente: la escultura como representación de la historia del cuerpo.....	32
I.4. La escultura en tanto cuerpo como consolidación de la vinculación entre los conceptos.....	42
I.4.1. La condición de cuerpo.....	44
I.4.2. Los cuerpos y el espacio.....	47
I.4.3. Cuerpo y objeto.....	54
I.5. Epílogo.....	66
CAPÍTULO II. ANTECEDENTES PARA UNA TRANSFORMACIÓN DEL CUERPO Y LA ES- CULTURA HOY.....	69
II.1. La cuestión de la denominación histórica como anticipo de la crisis.....	70
II.1. El arte como anticipo de crisis.....	83
II.2.1. La denominación epocal en el arte como manifestación de la crisis.....	83
II.2.2. La representación del cuerpo en el arte contemporáneo como manifestación de crisis.....	87
II.3. Antecedentes para una crisis de la idea de escultura.....	99
CAPÍTULO III. LA CRISIS DEL CUERPO Y LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA.....	109
III.1. La triple escisión.....	110
III.1.1. El desmantelamiento interno.....	114
III.1.2. La muerte del rol social.....	134
III.1.3. La ruptura con la totalidad.....	147
III.1.4. La dualidad de la escultura.....	158
III.1.5. La escisión de la escultura y la comunidad.....	172
III.1.6. La escultura y el territorio.....	184

CAPÍTULO IV. LA POSIBILIDAD DEL CUERPO Y LA ESCULTURA.....	197
IV.1. El valor del cuerpo.....	198
IV.2. La posibilidad de la escultura.....	209
IV.2.1. El cuerpo significativo.....	217
IV.2.2. La escultura en la ciudad.....	229
IV.2.3. La posibilidad de inserción de la escultura.....	243
CONCLUSIONES.....	251
BIBLIOGRAFÍA.....	257
RESUMEN.....	279
Versión Castellano.....	280
Versión Valenciano.....	282
Versión Inglés.....	284

Introducción

En el arte contemporáneo no son perceptibles fronteras. Los artistas han dejado de respetar los márgenes que imponían los géneros y que subordinaban sus resultados. Las obras en consecuencia tampoco responden necesariamente a los llamados emitidos desde dichas clasificaciones, haciendo que expresiones tales como *hibridación e interdisciplinariedad* se hagan habituales en el vocabulario del arte de nuestros días.

Desde ahí que la idea de *escultura contemporánea* se nos aparezca confusa. Bajo este término se amparan una diversidad de manifestaciones que difícilmente nos permitirían hablar de género, disciplina o categoría, por lo que bien podríamos decir que la validez de esta idea como clasificación plenamente operativa en la contemporaneidad está en entredicho.

No obstante, persiste la sensación de que la escultura sigue activa. Es plausible el interés de teóricos del arte por seguir reflexionando en relación a lo escultórico, desempolvando temas que por siglos han preocupado a quienes obran en las cercanías del género. Mientras tanto, muchas obras de arte contemporáneo siguen denominándose esculturas, así como no son pocos los artistas que no dudan en llamarse a sí mismos *escultores*, casi a contrapelo con respecto de los derrotados seguidos por otros en el devenir del arte contemporáneo.

Pero la escultura es una convención, un acuerdo que se establece y permite enmarcar su campo de acción en tanto disciplina y, por ende, debe necesariamente responder a una serie de reglas internas, una lógica que la sustente y que le otorgue un armazón conceptual que permita su operatividad.

Siguiendo a Rosalind Krauss, en su reconocido ensayo "*La escultura en el campo expandido*", la autora nos advierte que "*sabemos muy bien qué es escultura*", y habiendo encontrado su lógica, nos devela su incuestionable relación con el monumento y desde ahí con la representación conmemorativa. Y a partir de ese ejercicio, la autora nos plantea que es detectable un fallo de tal convención, apreciable debido a una forzosa extensión de campo dada por la naturaleza de las propias obras, por lo que es posible concluir que son éstas las que anticipan a la convención/categoría obligando su flexibilidad, exigiendo *in extremis* su maleabilidad de manera de poder seguir siendo acogidas bajo el alero de la palabra escultura. Esta situación aparece como una curiosa demanda que reclama la vigencia del término, como si se obligara su pervivencia. Sin embargo, si bien se exige que no desaparezca, también se pide que no siga siendo lo que es.

Ahora bien; cuando se plantea el quiebre del acuerdo tácito que sostiene la escultura en tanto género del arte, Krauss deja constancia de su liberación con respecto de los preceptos que la rigieron hasta ese momento, cuales eran la referencia al monumento y la representación conmemorativa, extendiendo sus dominios hacia campos foráneos pertenecientes a disciplinas colindantes como el paisaje o la arquitectura.

Esto determina que la escultura queda desprovista de las reglas internas que la rigieron hasta ese entonces, y si la referencia al monumento -en tanto lógica y gramática- fue abandonada como principio rector de lo escultórico, sería válido (y aun, pertinente) preguntarse, *¿cuál es el principio que sostiene a la escultura como término vigente en la contemporaneidad?*

Teniendo en consideración la premisa que establece la enorme diversidad de manifestaciones amparadas en el término escultura, el encuentro de un principio que aúne criterios y articule dicha multiplicidad se hace una tarea difícil. Sin embargo, el conocimiento de la historia de la escultura, así también como de su praxis, nos indica que es posible dar con una solución a esa dificultad: creemos que podemos encontrar en la referencia permanente al cuerpo una manera de enfocar convincentemente el problema.

La escultura es una manifestación del arte mediante la cual los hombres se han representado a sí mismos, su propia imagen plasmada en la materia. El cuerpo humano, por ende, fue el primer referente de la escultura. Más aún, la escultura representó cuerpos de hombres a través de objetos plausibles, matéricos, palpables, en cuya observación no acontecía ninguna ficción: el cuerpo-escultura era también un cuerpo, inerte pero dotado de significados que exaltaban su importancia en el universo simbólico de cada cultura/ sociedad.

Si bien esa verdad se mantuvo intacta por más de 2.500 años (tomando como partida las obras escultóricas de la Grecia Clásica, aunque podamos ir más allá) sabemos también que los últimos 100 años de la escultura no han sido estáticos, y que la referencia mimética al cuerpo no se mantuvo como un principio inalterable. Al contrario, con las Vanguardias se establecieron nuevos referentes tales como el mundo industrial o el universo psíquico. Con los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX el arte se aleja de su subyugación al mundo natural, nace la abstracción y definitivamente la escultura abandona la mimesis y al cuerpo como referente privilegiado.

No obstante, para nosotros la relación no se encuentra rota definitivamente porque -como hemos dicho- la escultura representa cuerpos siendo a su vez un cuerpo, y en ese carácter material y volumétrico (en definitiva, también *corpóreo*) se halla su voluntad espacial, es decir, su implicación con el espacio circundante que no es otro que el mismo donde se desenvuelven los cuerpos de los hombres. En definitiva, la escultura siempre se ha encontrado dispuesta para ser *experimentada* por el cuerpo, para ser rodeada, percibida y sentida, y mediante la acción, ser también comprendida y develado su significado.

Esta doble vinculación podría ser el principio de referencia para la escultura contemporánea, y si esto ocurriese tal y como lo hemos planteado, la vinculación entre escultura y cuerpo ha de ser estrecha. Es de esperar, entonces, una influencia marcada desde el concepto de cuerpo hacia la categoría de escultura. Dicho de otro modo, la manera de entender el cuerpo en cada momento histórico deberá quedar implícita en las obras escultóricas, y la evolución de la manera de entender la propia corporeidad debería modificar, de una u otra manera, el carácter de lo escultórico.

Nuestra hipótesis se basa en que creemos que la relación entre cuerpo y escultura es efectiva, y que es posible comprobarla también en la contemporaneidad. Es más: la diversidad de manifestaciones acogidas bajo la denominación de esculturas serían una forma de evidenciar que lo que verdaderamente está en crisis no es sólo la categoría de escultura, sino antes que ella, el concepto de cuerpo. En ese sentido, es esta dificultad la que traería aparejada la indefinición de la categoría artística.

Por ende, nuestra pregunta está dirigida de un modo casi *ontológico* hacia la escultura: *¿qué significa hacer escultura en nuestro tiempo histórico, donde se han visto afectadas ideas tan fundamentales como la concepción del cuerpo, y con ella, la valoración de la materia y el espacio, siendo éstos principios fundamentales de la disciplina escultórica?*

En consecuencia, *¿qué sentido adquiere el quehacer escultórico en un mundo que ha tomado otra dirección? ¿Es posible establecer una posibilidad real para la disciplina escultórica sabiendo de la crisis del cuerpo y la corporeidad?*

Quizás sea posible que la escultura -en un afán de encontrar una oportunidad de pervivencia- se sirva del cuerpo para establecerse como un pilar de resis-

tencia al curso de los acontecimientos. Quizás su camino sea colaborar en la recuperación del valor del cuerpo del hombre, ahora puesto en relación con los otros y con el mundo.

Para encontrar respuesta a estas interrogantes, nuestra investigación se estructurará de la siguiente forma: una primera parte que tendrá como objetivo comprobar la relación entre cuerpo y escultura, de manera de darle solidez a la premisa que sirve de piedra angular a esta investigación. Al quedar resuelto este punto, un segundo capítulo indagará en el contexto histórico que necesariamente intervendrá en el sentido de los conceptos tratados, sea la escultura o el cuerpo. Este estudio describirá los antecedentes más importantes a la hora de definir un instante crítico que implique variabilidad de tales conceptos, siempre encuadrándose en lo que se denomina *cultura occidental*.

Un tercer apartado intentará esclarecer la situación de la idea de cuerpo y de la propia escultura en la contemporaneidad, partiendo del análisis que realizan dos pensadores contemporáneos -Paul Virilio y José Miguel G. Cortés- quienes plantean coincidentemente una división del cuerpo en tres niveles que permitirían acercarse metódicamente al objeto de estudio: la consideración de *un cuerpo animal o humano*, de un *cuerpo social* y del *cuerpo territorial*, donde todas estas clasificaciones serán descritas y justificadas dentro de dicho apartado.

Por último, el cuarto capítulo servirá como respuesta al tercero: contendrá las consideraciones con respecto de los antecedentes expuestos en el capítulo anterior e intentará articular una posición desde la escultura como campo reflexivo, aspirando a recoger en ella las impresiones de artistas escultores con respecto de los dilemas planteados en relación a la materia, el espacio y el lugar.

Debido a la naturaleza de nuestra investigación, ésta deberá necesariamente sobrepasar los límites de la escultura, apropiándonos de conocimientos de diversas disciplinas tales como la filosofía, la antropología, la biología, la sociología o la historia. Nos nutriremos de las reflexiones de importantes autores, tales como Félix Duque, Manuel Delgado, Francisco Varela, Marc Augé, Eric Hobsbawm, David Le Breton, Marshall McLuhan o Richard Sennett. Y dentro del ámbito del arte, haremos mención del trabajo de José Luis Brea, Rosalind Krauss, Javier Maderuelo, Simón Marchán Fiz, Paul Ardenne, Fernando Castro Flórez o

Francisco Calvo Serraller, sin olvidar la referencia al pensamiento escrito de artistas como Juan Muñoz, Tony Cragg, Antony Gormley o Richard Serra.

La metodología será fundamentalmente inductiva, partiendo de una *genealogía* del concepto de cuerpo en el que se utiliza su desarrollo histórico como una explicación de la contemporaneidad, así como del propio concepto de escultura para analíticamente ir desglosando las coincidencias y discrepancias entre ambos conceptos. Por otra parte, se trata de proceder desde un estudio de lo particular para llegar a plantear la hipótesis que guía la presente tesis de un modo inductivo y demostrar su grado de validez respecto al universo contemporáneo de una manera conclusiva.

En definitiva, los objetivos que se extraen de nuestra investigación son los siguientes:

1. Mostrar que existe una relación transversal entre el cuerpo y la escultura, ya sea por ser su objeto más próximo de representación como por las relaciones de significación derivadas del hecho de compartir un mismo espacio (tanto la escultura como el cuerpo del espectador).
2. Verificar que la escultura -al ser representación inmemorial del cuerpo- guarda la historia de éste contenida en dichas representaciones. Al mismo tiempo, al ser el cuerpo un *pattern* construido por el contexto histórico y cultural, obligará a que la escultura atesore también las ideas que construyen a ese concepto de cuerpo en tal momento histórico, atendiendo a que la escultura adhiere al modelo de representación que determina cada sociedad para sí.
3. La investigación está enfocada a la revisión del acontecer escultórico contemporáneo para inducir esa relación entre cuerpo y escultura: la crisis que se ha presentado con respecto al concepto de cuerpo debe presentarse del mismo modo en la disciplina escultórica.
4. Atendiendo al contexto histórico que se presenta en la contemporaneidad, el objetivo es establecer que es posible aún hablar de *escultura* (en cuanto manifestación artística operativa) cuyo sustento se hallaría finalmente en el intento de recuperación de esa corporeidad fisiológica, social y territorial: la posibilidad de la escultura es optar por convertirse en una manifestación de la discrepancia con un modelo de sociedad que ha desvalorizado el cuerpo y que parece pretender la disolución de todo lo material.

Capítulo I.

Cuerpo y escultura como vínculo transversal

1.1. La relación entre los conceptos de cuerpo y escultura

El contexto social y cultural en la contemporaneidad ha sufrido en los últimos años variaciones de gran calibre que han producido fuertes cambios en los medios de producción, en las relaciones sociales, en las formas de producción de identidad, así también como se han debido modificar de una manera poderosa las maneras de entender nuestra realidad y aún a nosotros mismos.

Sería posible esperar, entonces, que en ese contexto de convulsión tanto el concepto de cuerpo como el de escultura no hayan salido indemnes. A nosotros, como escultores, nos debe interesar de sobremanera dicha reacomodación del campo conceptual donde se desarrolla nuestra actividad, ya que tenemos la certeza de que los principios en los que se basa la propia escultura han sido trastocados: ya sea el valor de la materia, sea la percepción del espacio como también la manera de entender el propio cuerpo.

Así, esta reflexión intentará acercarse a los principios de la escultura y establecer, a partir de su redefinición, el campo en el que se desarrolla nuestra actividad en la actualidad, pues será la problemática contemporánea la que definirá los focos de interés a los que necesariamente se ha de referir nuestro quehacer.

En este crítico período histórico donde los conceptos se hallarán trastocados creemos que el único eje que mantiene estable el concepto de escultura (y que permite seguir hablando de ella) es su relación con el cuerpo, partiendo de dos variables: sea porque es su representación histórica como porque la corporeidad es el eje de la disciplina.

Si recorremos la historia de la escultura, veremos que en una primera instancia (tremendamente vasta, por lo demás) el núcleo disciplinar fue la representación del cuerpo del hombre miméticamente: existió una relación evidente por cuanto la escultura representó al cuerpo imitando su figura. Sin embargo, sabemos también que la escultura sufrió un quiebre conceptual por el cual dejó de referirse al cuerpo, abandonando el paradigma clásico y permitiéndose la libertad de buscar nuevos referentes.

Pero, al ser éste su principal referencia y por compartir un mismo espacio físico, desde nuestra lectura particular entendemos que no existió un quiebre total de los vínculos entre escultura y cuerpo, pues abandonada la mimesis se mantiene una relación física entre el objeto-escultura y el cuerpo del espectador. De esa relación se deriva el hecho de que la escultura sea poseedora también de un cuerpo, y por ende, de aquello se desprende que en ese camino por el cual se aleja de la representación mimética del cuerpo la escultura se vuelva a corporeizar: en el hecho de compartir un mismo espacio ésta quedó dirigida al cuerpo, ya no en la medida que necesariamente imite su figura sino porque integra al cuerpo del espectador, estableciéndose nuevas formas pues ha mutado su manera de relacionarse con el espacio.

Ésta será la primera cuestión a la que se aboque este capítulo, comprobar que la relación entre escultura y cuerpo supera el mero hecho de imitar la figura humana, por lo cual tal vinculación pasaría por sobre las variables históricas, geográficas o temporales que vienen a definir los conceptos, llegando a convertirse -en nuestra visión de la escultura contemporánea- en el primer eje estable que determina la disciplina.

En este camino un primer foco de interés lo constituirá la revisión de cada una de esas relaciones, que podemos denominar preliminarmente **vinculación histórica** y **vinculación relacional**¹ y que, como veremos, ambas se terminarán imbricando puesto que nos parece imposible hacer un análisis histórico que se separe de un análisis que incluya la evolución de los conceptos.

En el curso de este estudio podremos verificar si los conceptos de escultura y cuerpo son variables y no rígidos, y qué factores intervienen en aquella definición, cuestión que permitirá una reestructuración de los conceptos en la contemporaneidad (en una supuesta crisis de ambos) así como establecer que la escultura -al ser representación del cuerpo- es también receptáculo de las convicciones y convenciones sociales que vienen a darle forma, asentándola como una representación histórica tanto del cuerpo como del ideario de las sociedades o de una cultura en determinado momento histórico, contexto que es el que dota de significación a los conceptos en general y, por lo tanto, también

1 Con respecto de esta denominación, hace alusión a las conexiones que se establecen entre cuerpo y escultura. Hacemos esta aclaración para no conducir al lector a un error, debido a la consabida utilización del término por parte de Nicolás Borriaud en su *Estética Relacional*. Esto será abarcado en el desarrollo del primer capítulo.

al cuerpo y a la propia escultura.

A partir de estas premisas, nos permitimos afirmar que sea porque el cuerpo aparezca representado o por el hecho de que la escultura sea una manifestación plástica que se dirige -en cuanto objeto material- con fuerza hacia el cuerpo, esa perpetua referencia se ha mantenido como una constante en su propia definición disciplinar. Aún habiendo cambiado el contexto, esa ligazón ha permanecido firme y constante. Por ello nos atrevemos a aseverar que, si esa conexión es verdadera, cada escultura será portadora de una manera de concebir el cuerpo y, en consecuencia, ésta siempre será representación de una manera de comprenderlo.

De este modo, si la escultura cambia también cambiará una forma de concebir al cuerpo y, en consecuencia, será también reflejo de que algún cambio poderoso ha obrado al interior de su contexto histórico que es el que, en definitiva, determina los significados de los conceptos. Por otra parte, si es el contexto el que se modifica, al definir tanto al cuerpo como a la escultura éstos tendrán necesariamente que transformarse. Si el cuerpo se mueve, la escultura también se moverá. En esto se basa nuestra hipótesis: *si el cuerpo sufre una crisis conceptual de importancia, el concepto de escultura deberá quedar afectado y en virtud de esa relación, las manifestaciones escultóricas deberán ser reflejo de tal crisis.*

En virtud de estos antecedentes, es válido preguntarse ***¿cómo se comportará la escultura en una hipotética redefinición del cuerpo en la contemporaneidad?*** La escultura, si verdaderamente representa los avatares de su tiempo por medio del cuerpo, al tenerlo como eje de representación deberá seguir actuando fiel a tal convicción y podremos leer a partir de ella los vaivenes de su concepción en nuestro convulsionado momento histórico.

Sabiendo que cada manifestación escultórica conlleva necesariamente una concepción de cuerpo podremos acercarnos a través de las obras a su redefinición, pero también será necesario acercarnos al propio cuerpo para ver de qué manera la escultura representará su mutación, estableciéndose un paralelo que vendrá a confirmar la imbricación entre ambas ideas. La escultura, entonces, necesita de la forma en que entendemos al cuerpo para dotarse de su propia forma, por lo que -como artistas interesados en la disciplina- no podemos dejar de poner atención en las cuestiones del cuerpo como tampoco podemos dejar

de interesarnos por los asuntos que parecen propios de la realidad de la escultura, a la que podemos acercarnos a través de las obras que describen necesariamente un modelo de escultura al cual adscriben y que relatan la geografía donde se instala su propia línea fronteriza.

1.2. La inestabilidad de los conceptos

El concepto de cuerpo no es una idea inmutable dentro de la historia del hombre. Al contrario, el cambio es la característica que mejor lo define, y es esta posibilidad de transformación la que -siendo el cuerpo domicilio de significación- lo ha ido llenando a través del tiempo de contenidos y de sentidos. Así, de manera más general, veremos que, como afirma García Cortés², los conceptos como el de cuerpo se comportan como un *pattern*, vale decir, un receptáculo donde confluyen ideas que provienen de un amplio abanico. El comportamiento del concepto de cuerpo es metafóricamente comparable al de un río, donde su designación con un nombre habla más bien de un trayecto pero cuyo nombramiento no inmoviliza de manera alguna su cauce, no petrifica sus orillas ni detiene su fluir incesante³. Sólo de esta manera es posible hablar de una historia del cuerpo entendida como la clasificación temporal de las formas particulares en que las distintas sociedades han entendido este concepto y así comprender de qué forma tales concepciones se han ido traspasando de cultura en cultura, tejiendo una urdimbre de difícil seguimiento.

De esta manera los conceptos, cargados de contenidos, han modificado su sentido en relación al contexto (lo que podríamos denominar la *totalidad social*) que es lo que los enviste, en definitiva, de significación. Por lo tanto, podemos afirmar que éstos no son invariables y unívocos, puesto que, al comportarse como un *pattern*, vienen a converger en ellos aspectos de índole diversa que en conjunto dotarán de un nuevo sentido al concepto. En el caso del cuerpo, para otorgarle significación confluyen aspectos físicos, estéticos, políticos, morales o religiosos y cuyos contenidos dependerán de la totalidad social en el tiempo histórico donde éste sea generado, vale decir, por las variables cultural (el grupo humano y su lugar geográfico de asentamiento) y temporal (el tiempo en la historia de tales sociedades).

2 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Recurso informático. CD-Rom. Generalitat Valenciana, 1999.

3 Esta cuestión hace referencia directa al problema del signo lingüístico, donde mientras el significante se mantiene estable su significado es variable, dependiendo del canal (el medio físico mediante el cual se transmite el mensaje) y del referente (el conjunto de circunstancias que lo rodean).

En virtud de esta inestabilidad conceptual, sería válido preguntarnos entonces ¿a qué nos referimos cuando hablamos de cuerpo? Si arrancamos haciendo mención de la variación del concepto, intentar arribar a una definición sería tanto contradictorio como imposible. Podríamos partir, por ejemplo, de la premisa que define al cuerpo como una realidad física (la unidad de la materia orgánica que nos compone), pero somos conscientes de que bajo el concepto de cuerpo se han reunido -de una manera casi inabarcable- una innumerable diversidad de ideas, concepciones y creencias que superan la pura realidad objetiva, la materialidad carnal. A ella hay que sumar las dimensiones espirituales, sociales o políticas, que llenan al cuerpo de valores simbólicos y cuyos significados el concepto ha ido atesorando por siglos al ser, como dijimos, domicilio de significación.

El concepto de cuerpo nunca queda inmovilizado, y no podemos pretender petrificarlo al intentar una definición puesto que, como afirma García Cortés, éste es “una construcción simbólica, no una realidad en sí misma”⁴. Así, otros hombres en otros tiempos dieron un valor distinto a los elementos que participan de ese constructo: ellos incluyeron (o excluyeron) los constituyentes que posteriormente fueran reevaluados por otros hombres y nuevamente admitidos o rechazados. Por todo ello no es posible arribar a una definición certera, más aún sabiendo que “definible es tan sólo lo que no tiene historia”⁵.

Sabiendo entonces que el cuerpo es una idea en permanente construcción, sabemos también que éste es poseedor de una historia particular donde se hace patente aquella inestabilidad de sentido, y donde sabemos además que fue imaginado, creído o pensado de maneras notablemente disímiles: primero, los humanos se vieron como poseedores de un cuerpo débil en comparación con el cuerpo animal, por lo que su posibilidad de supervivencia se avizoraba mediante el desarrollo de habilidades técnicas que suplieran tal fragilidad física⁶.

4 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Recurso informático. CD-Rom. Generalitat Valenciana, 1999.

5 Nietzsche, Friedrich. Lo que complementa diciendo: “Los conceptos en los que se resume semióticamente todo un proceso se hurtan a la definición”. *La genealogía de la moral*. Pág. 121.

6 Edgar Morin describe la pobreza física del cuerpo fisiológico, cuya carencia se constituye en motor fundamental de la evolución y esencia de lo profundamente humano. “La especie humana va a evolucionar muy poco anatómica y fisiológicamente. Lo que deviene evolutivo son las culturas, por innovaciones, integración de lo adquirido, reorganizaciones; lo que se desarrolla son las técnicas; lo que cambia son las creencias...”. En Morin, Edgar. *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003. Pág. 39.

Luego, como manifestación de lo divino, poseedor de un alma destinada a superar la muerte carnal; también el cuerpo fue imaginado como una demoníaca prisión que encerraba el espíritu humano, por lo que la carne y la materia debían ser repudiadas al ser la parte maldita de la condición humana. Por esa misma apertura de significado, el cuerpo pudo ser pensado como posibilidad de redención y encuentro con la divinidad, de la misma manera que después pudo ser concebido como la parte más fundamental en nuestra evolución, carne mortal contenedora de la mente, nuestra conexión con la naturaleza o, como bien dice Morin, también como una simple máquina térmica que funciona a 37°C.

Esto nos confirma que la idea de cuerpo se ha manifestado de tan disímiles formas como tantos sean los pueblos que le han venido a dar significado, culturas que han tenido en el cuerpo el más fértil terreno como campo de representación: si para los judíos se entiende como un elemento de socialización y comunión con la divinidad, para el Occidente moderno va a constituir un elemento de singularidad e individualización, el *domicilio de la identidad*. Así, mientras el cuerpo para los egipcios fue el patrón de todo lo existente y la medida del mundo, para los habitantes de la Grecia de Pericles éste materializaba la idea de la democracia y su inserción en la ciudad era símbolo de armonía. Sin embargo, para los gnósticos su desprecio de la condición carnal tenía su origen en la concepción de que ésta era la prisión donde se había encerrado el alma y era necesario abandonar el acto sexual y la reproducción puesto que el cuerpo era esclavo del mal, mientras para los cristianos está llamado a la redención del *pecado de origen* y será llamado para su glorificación en la resurrección. Así, podemos caminar desde la armonía entre cuerpo y universo de las culturas antiguas al cuerpo corrupto y decadente de los hombres del Medioevo, andar desde la antigua escisión entre cuerpo y alma que, pasando por Descartes, nos llevan hasta la teoría de la evolución de Darwin.

De este modo, que el cuerpo es un concepto mutable y culturalmente dependiente es un hecho claro y manifiesto, puesto que no siendo nuestra intención hacer una revisión histórica (ni por objetivos, necesidades o expectativas) ésta no se sería necesaria pues existen elementos suficientes para dar por válido el hecho de que el cuerpo, como concepto, no ha permanecido estático. Al contrario, ha tenido diferentes connotaciones y denotaciones dependiendo de aquella totalidad social que lo defina, entendiendo entonces que cada pueblo ha convenido en una idea acerca de su comprensión, evolucionando y mutando aún dentro de una misma cultura.

Partiendo de esto, podemos suponer que la inestabilidad de los conceptos es de carácter general. Si fuese así, la escultura evidenciará la misma inestabilidad que el concepto de cuerpo. Sin tener la necesidad de hacer un recorrido histórico exhaustivo, bien podemos afirmar que la escultura es una idea que se ha transformado de acuerdo a las circunstancias culturales que le han dado valía. Más aún, como bien nos recuerda Rosalind Krauss, la escultura es una categoría *históricamente limitada y no universal*⁷, entendiéndolo por ello que la escultura está íntimamente ligada a la idea de arte que recién hace su aparición en el Renacimiento.

Por ello, no es posible aplicar nuestra convención de escultura actual para ejercer una clasificación histórica que abarque las obras producidas antes del siglo XIV: si aplicáramos nuestra convención, pocos elementos quedarían en nuestra categorización⁸. De esta manera, la concepción de escultura de hoy sólo es aplicable a las manifestaciones de nuestro presente y cualquier operación histórica que realicemos con ella deberá tener en cuenta su restringida validez. Si lo hiciésemos, podemos perfectamente abarcar manifestaciones que, a pesar de cumplir con ciertos preceptos que le permitirían ingresar a la categoría, su origen no pudo tener a la escultura como horizonte porque o bien la escultura como categoría no existía o su concepción discrepa parcialmente con la válida hoy, vinculada necesariamente al arte. Rosalind Krauss lo hace explícito al referirse a la búsqueda de una genealogía, por parte de algunos críticos, que pudiera legitimar las nuevas prácticas escultóricas. Sin embargo, ella misma aclara: “*Stonehenge y las canchas de pelota toltecas no eran de modo alguno escultura*”⁹, haciendo manifiesto el error de esa invocación.

7 Krauss, Rosalind. “*La escultura en el campo expandido*”. *La posmodernidad*, Hal Foster. Pág. 63

8 Danto y Belting definen un tiempo histórico para el comienzo de lo que llaman “*la era del arte*”, cuyo nacimiento tendría lugar alrededor del año 1400 d.C. En *Después del fin del arte*. Paidós, 1999. Págs. 25 y 26.

9 Krauss, R. *ibidem*. Pág. 63. Otro ejemplo válido es el análisis que hace Octavio Paz de la Coatlicue, diosa azteca esculpida en piedra que luego de ser deidad pasó de ser demonio para los conquistadores españoles y enterrada, para luego ser recuperada y puesta en la Escuela de Bellas Artes para, finalmente, ser colocada como pieza arqueológica en un museo, como muestra de la variabilidad de los conceptos aplicándose su definición a las obras cambiando, como dijimos, su clasificación.



Esto demuestra que no podemos sino evaluar a las manifestaciones escultóricas en virtud de las convenciones que tales sociedades se dieron para reglar su realización. No es posible hacer valer la convención que opera para nosotros (y pretender incluir sólo aquellas manifestaciones que coincidan íntegramente con nuestra propia convención) so peligro de excluir casi la totalidad de lo que consideramos *historia de la escultura*.

Para permitirnos hablar de escultura históricamente debemos establecer un criterio que nos posibilite referirnos a cierta tradición, como lo confirma Rosalind Krauss diciendo: *“Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas (...) Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esa lógica, una escultura es una representación conmemorativa”*¹⁰. Sólo en virtud de la ampliación del criterio propio como del respeto de las convenciones que nos son ajenas podemos efectivamente referirnos a la escultura como una categoría histórica y aplicable.

10 Krauss, R. *Ibid.* Pág. 63. Maderuelo suma a ello *“los aspectos formales, al empleo de los materiales, a los procedimientos utilizados por los escultores y al repertorio temático de las esculturas”*, pero deja en claro que esto también limita temporalmente la categoría. En *La pérdida del pedestal*. Pág. 16



Estatua Ecuestre de Marco Aurelio

El que la escultura sea poseedora de una historia particular viene a demostrar que ha sido considerada de mil formas diferentes por cada sociedad, pueblo o cultura, (operando las variables que ya mencionamos, sea geográfica, cultural o temporal) siendo siempre, según el criterio de Krauss, una manifestación que recuerda y representa¹¹. Así, la escultura ha sido considerada mito y materialización de los dioses, ha dado cuerpo a la divinidad o se ha transformado en tótem, así también designó lugares y acontecimientos, fue pequeño amuleto o grandiosa manifestación del poder, representación del imaginario colectivo o demostración del carácter individual del creador, considerada como una profesión naciente e incipientemente diferenciada en el Medioevo hasta llegar a ser un género dentro de la categoría autónoma del Arte en la Academia. Podemos identificar períodos, momentos y lugares donde lo que hoy llamamos escultura se ha entendido de forma disímil, como también sus formas son heterogéneas, al igual que sus intenciones y significados.

11 Posteriormente veremos cómo, desde nuestra perspectiva, esta premisa no se ha dejado de cumplir. Aunque ya la escultura no deba referirse al cuerpo de forma mimética, siempre lo sigue representando ya que es su referencia permanente, haciendo que la convención que Krauss aduce no sea temporalmente limitada, como sí lo son elementos que Maderuelo reconoce como sustentantes de la categoría y que sólo permiten referirse a ella hasta finales del siglo XIX.

1.3. El cuerpo como referente: la escultura como representación de la historia del cuerpo

El que el comportamiento de los conceptos sea descrito por García Cortés como patterns equivale a considerarlos como receptáculos de creencias sociales, políticas o culturales. Por ello, necesariamente será el contexto histórico (que incluye las variables culturales y temporales) el que tendrá la misión de concretar su significado para una sociedad, cultura o grupo humano. Así tanto la *escultura* (en tanto categoría) como el *cuerpo* (en tanto concepto) dependerán de la totalidad social para su definición.

La escultura es una convención, y este acuerdo delimita las fronteras de lo que se considerará integrante de la categoría y supondrá una concepción particular arraigada en una pluralidad de aspectos, por lo cual sus fronteras tomarán la forma que su contexto exija o necesite. Asimismo, el concepto de cuerpo es también un acuerdo convenido por los preceptos de su época y siempre su sentido será manifestación de los imperativos culturales, por lo que es capaz de contener y expresar de una forma amplia las concepciones valóricas de una sociedad en un contexto histórico y cultural determinado, haciéndose eco de la expresión de los poderes dominantes en determinada época. Siendo entonces manifestación de los mitos y creencias de la sociedad así como de las condiciones políticas y sociales -de una extensa y amplia generalidad- también lo será del poder que ostenta la clase política, religiosa o cultural.

Si el cuerpo ha sido eje y referente preponderante de la representación escultórica, es posible suponer que al representarlo la escultura contenga también parte de su historia particular pues es su instrumento primero y, a través de éste, contenga también parte de las estructuras del contexto cultural que le da forma y significación. Así, si el cuerpo es poseedor de una historia particular como concepto ésta ha de estar contenida en la escultura; de la misma manera, si la escultura ha tenido al cuerpo como principal referencia, a través de éste necesariamente habrá representado la particularidad cultural de una sociedad. Por lo tanto, es posible que la escultura se refiera -de una u otra forma- o comporte una concepción de cuerpo determinada, así como también las concepciones valóricas generales de una sociedad, como también será portadora de una manera particular de entender la misma disciplina escultórica, vale decir, la manera en que la propia escultura fue ejercida en términos disciplinares, técnicos, políticos o sociales.



Cánova, *Eros y Psique*
Bellmer, *La poupée*



En consecuencia, y tal como lo hizo Flynn en su libro *El cuerpo y la escultura*, bien se podría iniciar a partir del cuerpo un acercamiento a la historia de la escultura o, en el otro sentido, un acercamiento a la historia de la idea de cuerpo estudiando su representación¹². Es posible indagar en una serie de correspondencias entre las representaciones artísticas y las ideas propugnadas en un tiempo histórico, donde toda una multiplicidad de creencias se hicieron *pedra y bronce* para quedar al alcance de nosotros.

La escultura podría entonces llegar a funcionar como un resto arqueológico¹³ que nos transmita una serie de ideas que superan el ámbito puramente artístico, comunicándonos también un sistema de creencias incorporado al objeto escultórico que representa a la figura corporal. Y si, como hemos dicho, el cuerpo es un *pattern* donde confluyen los elementos que determinan una cultura y sociedad, la escultura ha debido ser irremediamente un receptáculo de tales creencias sociales, que nos habla tanto del contexto cultural como del cuerpo mismo: sean creencias religiosas, sociales, sexuales, la escultura ha materiali-

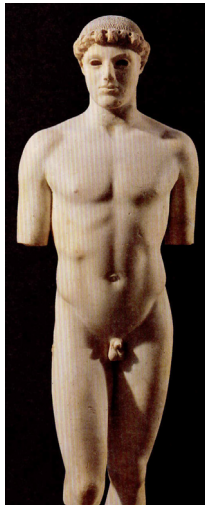
12 Cabe señalar que esto actuaría como un paralelo con la tesis defendida por Richard Sennet en *Carne y Piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, donde la ciudad sería una receptora de las concepciones del cuerpo y tanto su forma como la distribución y funcionalidad estarían dispuestos de acuerdo a la manera en que el cuerpo es entendido por cada sociedad en determinado momento. Sennett nos relata la historia de la ciudad a través de la vivencia corporal, puesto que están intrincadamente unidas, lo que reafirma la analogía entre la carne de los cuerpos y la piedra de las ciudades. Por tanto, se abre aquí un interesante campo de exploración para otros investigadores.

13 F. Castro Flórez nos advierte, a partir de la obra de Cragg, de la posibilidad de una *experiencia arqueológico- escultórica* también en el presente, cuestión que reafirma la voluntad histórica de la propia escultura. En *“La humana piel del mundo. Consideraciones heterogéneas sobre la escultura de Tony Cragg”*. Catálogo de la exposición, Galería Carles Taché. 2002. s/nº de Pág.

zado las diversas formas del poder, en definitiva, ha sido materia dispuesta para que el hombre cristalice lo que cree ser y lo que aspira a ser.

De esta manera, sería verificable que en lo escultórico esté contenido el paso del hombre a constituirse en eje del universo, como también ha servido de materia para modelar y dar vida a su imaginario como lugar donde se representan los deseos. En los objetos tallados están contenidas las esperanzas de superar su pura condición carnal dotándose de un cuerpo superior, sea al hibridarse con el animal o prestando su cuerpo para que sea carne de dioses; del mismo modo, está implícito su sueño de hacerse inmortal al darse un cuerpo eterno en la piedra o de representar sus triunfos, magnificencia y poder personal para hacerlos también eternos. Se contiene en ella, entonces, un fragmento importante de la historia del cuerpo siendo un elemento que habla en propiedad de los acontecimientos históricos y culturales, en general, y de los asuntos propios del cuerpo, en particular.

Esto es apreciable mediante el estudio de la estatuaria de la Grecia Clásica. A manera de ejemplo, podemos decir que la representación de hombres despojados de sus ropajes en sus esculturas era coincidente con la desnudez que cultivaran los griegos en la Atenas de Pericles (430 a.d.C), y este desnudo no sería sino la corporalización de su ideal de democracia y de apertura, *donde exponer el cuerpo vendría a ser el símil de exponer una opinión.*



Kouros y Efebo de Critio

Del mismo modo, la educación del cuerpo que cultivaran en el gimnasio (palabra que proviene de *gymnoi* que quiere decir “desnudo”) revela el objetivo griego de control tanto físico como del dominio de las pasiones, cuya correspondencia escultórica Flynn la halla analizando el *Efebo Critio*, pues afirma que esta escultura encierra la virtud griega de la *sophrosyne*, el dominio interior que tanto educa para la ciudad como abre el camino hacia la luz y que evita el caos y el desorden. Mientras tanto, la belleza física de los cuerpos tallados en el mármol aparece en paralelo a la belleza de los cuerpos reales de los jóvenes atenienses esculpidos en el ejercicio físico, cuestión que la escultura demuestra del mismo modo en la búsqueda del *canon*, una fórmula que permitiese encontrar la representación perfecta a partir de su medio de interpretación del mundo: la matemática¹⁴, saber que mantuvo al propio hombre como centro y medida de todas las cosas, sustentando así el principio de armonía en un continuum donde el cuerpo estaba inserto.

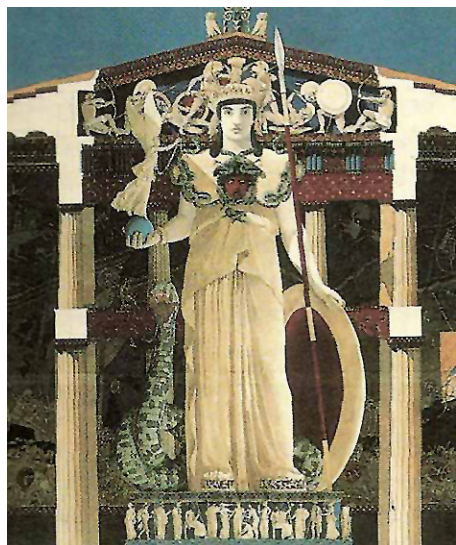
La piedra sirvió para dotar de un nuevo cuerpo -bello, joven, incorruptible- al hombre griego temeroso de la decrepitud de la carne, hombre que también prestó su forma para dar cuerpo a los dioses¹⁵, puesto que el arte griego estaba al servicio de la fe: el cuerpo de los dioses superaba la carne mortal para hacerla traspasar los tiempos. Por tanto, en las representaciones “*el cuerpo estaba allí, la creencia en los dioses estaba allí, el amor a la proporción racional estaba allí*”¹⁶, todo se conjugaba y se hacía presente en la escultura. Ésta además fue receptáculo del progreso técnico (mediante su progreso al controlar la metalurgia), del bienestar político (según Winckelmann, su florecimiento estuvo “*íntimamente ligado al sentir griego de su propia libertad cívica*”¹⁷ como de su ideario de mundo, representando el triunfo de la civilización frente a la barbarie mediante la *Atenea Parthenos*, manifestación clara y suficiente de la identidad nacional de los griegos.

14 “Este saber se convierte en la llave de interpretación del mundo a partir del hombre”. Piñero Moral, Ricardo. “Arte y técnica: una pre-historia en la representación del cuerpo humano”. En *Arte, cuerpo, Tecnología*. Pág. 270

15 “La naturaleza era la fuente de la divinidad y la forma humana, el vehículo más apropiado para la expresión de lo divino”. Flynn, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Pág. 27

16 Clark K. *El desnudo*. Pág. 36

17 Citado por Tom Flynn en *El cuerpo en la escultura*. Pág. 34



Athenea Parthenos

En virtud de este ejemplo, podemos -en consonancia con Flynn- afirmar que “*la historia de la escultura es también la historia del cuerpo*”¹⁸. A través de la escultura podemos indagar en la manera que los hombres se han concebido a sí mismos a través de la historia y se han encapsulado en ella sus conflictos, frustraciones y sueños. Entonces, del mismo modo que se hizo para rescatar los cánones perdidos, es posible acercarnos a la historia del cuerpo humano a través del estudio de su representación, siendo a veces el único vestigio que nos queda de las concepciones de determinadas culturas¹⁹. Creemos que la historia de la escultura está indisolublemente ligada a la historia del cuerpo por cuanto siempre ha habido cuerpos representados tridimensionalmente y, como dijimos, este vínculo se mantiene inalterable hasta nuestros días transformándose en un eje de la disciplina escultórica²⁰.

18 Flynn, Tom. *Ibid.* Pág. 7

19 ¿Cuánto nos queda de la cultura Rapa Nui, la cual es conocida casi exclusivamente por los *moais*?

20 Explicaremos posteriormente porqué desde nuestra lectura se ofrece la escultura como una representación del cuerpo aún cuando ésta no sea figurativa.

Ya sabiendo de la existencia de esa vinculación histórica, al ser el contexto (la *totalidad social*²¹) el que determine el contenido significativo de los conceptos, el cuerpo como idea viene a estar expuesto a los vaivenes sociales, recordando que éste actúa como receptáculo de aspectos físicos, estéticos, políticos o religiosos. En lo que respecta a la escultura, esto determina que se encuentre abierta a su tiempo mediante dos caminos: por su referencia al cuerpo y por su delimitación conceptual determinada por su época histórica, que es la que define su particular modelo de representación.

Esto motiva que la escultura, al ser una convención, sea establecida y delimitada por un grupo social (sea el medio del arte, sean fuerzas políticas, sean mandatos religiosos) en un determinado momento histórico, declarándose lo que es *escultura* para sí e instaurando los parámetros que a éstos les permita precisar que está o no dentro de la categoría (así como su lugar o su función). Por ello, la lectura de la evolución del concepto de escultura se hace interesante porque nos habla de cuestiones que superan su propio campo de actuación.

En segundo lugar, se estableció que la escultura hablaba a través del cuerpo de la particularidad de cada sociedad en un momento histórico determinado, haciendo materia las ideas que constituyen el andamiaje social. Sin embargo, cabe señalar la importancia del dinamismo en el arte, que puede ser un indicador del dinamismo propio de la misma historia²². Una de las características del arte en general y de la escultura en particular es la capacidad de generar nuevos lenguajes, y esas nuevas *maneras de decir* son también, de una forma u otra, contradicciones de los estilos anteriores, y una forma novedosa necesaria-

21 Denominamos *totalidad social* a todos los elementos que conforman el contexto que a nuestro juicio determina la manera de entender una idea de *cuerpo* o *escultura*. A nuestro parecer, y como hemos referido anteriormente, éstos dependen de factores culturales de diverso orden, tales como preceptos religiosos, poderes políticos y ordenamiento social. Para el caso de la escultura, esta influencia supera incluso el cerrado mundo del arte, como queda demostrado cuando ésta, en determinadas circunstancias históricas, se ha transformado en un medio de afianzamiento de intereses políticos, económicos, culturales o religiosos.

22 Es evidente la existencia de una imbricación entre arte e historia, punto que se desarrolla en estas páginas. Pero al mismo tiempo se propone en estas líneas la imbricación entre acontecimiento histórico y lenguaje plástico, donde la historia del arte no puede ser leída separada de la historia general puesto que la obra nace en un contexto histórico y, siendo determinada por éste, se originan en ese mismo contexto los parámetros necesarios para su propia interpretación (aún sabiendo de antemano de lo utópico del intento de reconstrucción de ese contexto para el acercamiento a la obra). Así, las variaciones de los lenguajes plásticos no encontrarían dentro del mismo arte un origen único e irrevocable.

mente conlleva una referencia a nuevas ideas²³. Por ello, es posible pensar que el arte no sólo se presentó como el soporte ideológico de las fuerzas en el poder sino también como manifestación de otras fuerzas nacientes que propugnaran nuevas posibilidades o cambios²⁴.

En la evolución²⁵ de los lenguajes artísticos está la prueba patente de su *capacidad de convulsión* puesto que ahí se enfrenta el *arte nuevo* a las formas que ya había institucionalizado una época histórica, la cual se dota de un modelo de representación que es puesto en jaque, y este dinamismo interno puede tener relación con que el arte -en su vocación de expresión social amplia- no tenga obligatoriamente que representar las ideas relativas al ejercicio del poder sino también pueda ser manifestación de su oposición.

Esto es posible porque, en primer lugar, cualquier institucionalización de una idea contiene invariablemente su propia negación (se es también mediante el opuesto). El arte actúa como forma de representación, pero no sólo a través de la afirmación sino también de la negación: G. Cortés lo describe mediante las figuras del *héroe* y el *monstruo*²⁶, que simbolizan tanto la afirmación de los valores sociales, el primero, mientras el segundo representa la desobediencia a ellos. Por ende, si la escultura actúa a manera de un recipiente de ideas (políticas, sociales o culturales) es posible que residan en ella tanto las corrientes conservadoras como revolucionarias, por decirlo de alguna manera, y esto debido a que quien la ejerce, el escultor, es *sujeto* en su mundo. Desde esta perspectiva, es posible que la escultura pueda marcar un contrapunto a las manifestaciones del poder y al modelo de representación que éste se ha dado.

23 Lo que se dice (mensaje) y la forma en que se dice (medio) no son elementos fútiles, al contrario, la imbricación entre forma y contenido es, para nosotros, ineludible, más aún en la escultura. Esto evoca la famosa frase de Mc Luhan, quien expresara que *el medio es el mensaje*. Desarrollaremos posteriormente este problema con mayor profundidad, especialmente en lo referido a la tecnología y su influencia en el concepto contemporáneo de cuerpo.

24 Esto abre una vía interesante de estudio, cual sería la relación entre escultura y poder. Para nuestro análisis es una veta importante, especialmente después de ponerse en cuestión la lógica del monumento, su gramática y, a partir de ello, la cuestión de la permanencia. Sin embargo, creemos de antemano que en las cuestiones de la representación siempre habrá relaciones de poder, es una implicancia ineludible.

25 Siempre que nos refiramos a *evolución* en el arte lo haremos en cuanto marcha, no en tanto progresión. No creemos en la idea de progreso en el arte, pues como dijera Baudrillard "*tanto en la sexualidad como en el arte, la idea de progreso es absurda*". En *El otro por sí mismo*, Pág. 30.

26 Esta idea se desarrolla en dos libros de García Cortés: *Hombres de mármol* (Ed. Egales, 2004. Barcelona) y *Orden y caos* (Ed. Anagrama, 1997. Barcelona).

Entonces, estando contenida la negación en la idea, la escultura establecerá en su ámbito interno (el del arte) una relación dialéctica entre la afirmación y la negación de lo precedente que será la que dinamice el lenguaje escultórico²⁷.

Por otra parte, si la escultura no sólo es manifestación afirmativa del poder sino también su contrapunto, en ella (y principalmente en sus quiebres) se pueden encontrar las representaciones que contradicen los principios establecidos, y ello es posible porque la escultura es reflejo de los acontecimientos que le rodean, que son los que le dan forma, sea forma conceptual tanto material²⁸.

Sin esta capacidad de movilidad no habría sido posible la evolución de la escultura. Al apreciarse distinciones entre las manifestaciones plásticas de una época y otra, este recorrido es posible por las relaciones de tensión que se producen entre las ideas que mueven a la sociedad en su conjunto (y la reacción afirmativa o negativa hacia éstas), la dialéctica afirmación-negación de los lenguajes plásticos (entendidos ampliamente, sean elementos estilísticos, problemas conceptuales, problemas técnicos, etc.) y la progresión de las ideas que la propia sociedad tenga acerca del arte y la propia escultura, donde la interrelación entre los elementos constituyentes funciona como un bucle, retroalimentándose en todas direcciones. El arte (y la escultura) generan ideas sobre su contexto, reafirmando o contradiciendo tanto los modelos de representación como la idea que la propia sociedad se ha dado con respecto de ellos. Así, a partir del arte se puede originar un principio de cambio tanto en la sociedad en su conjunto como de sí mismo, de su propia categorización. De la misma manera, el medio social genera sus propias ideas motor -las ideas en las que se funda y que determinan la manera en que se piensa a sí mismo- como a partir de éstas es también capaz de producir e imponer un modelo de representación, por lo que podría impulsar (o retener) los cambios dentro de la propia categorización

27 Una obra escultórica siempre contendrá ambos aspectos, pues nunca será la absoluta negación de un precedente ni su absoluta afirmación. Se mantendrán vigentes ciertos conceptos que permitan reconocer, por ejemplo, al nuevo objeto dentro de la categoría como se verá en el caso de los *ready made* de Duchamp: siempre sobrevive algo del arte anterior.

28 Es evidente que al ser los grupos de poder los que definen su modelo de representación, los vaivenes cupulares deberán haber marcado fuertemente la historia de la propia escultura. Sin embargo, ésta también contiene las manifestaciones de fuerzas menos poderosas, voces disidentes o enérgicas fuerzas de cambio, en cuestiones referidas tanto a su lenguaje interno como a los principios sociales. El arte, como dijimos, tiene una vocación de ser expresión social amplia, cuestión que se fue reafirmando con fuerza a partir de las Vanguardias.

de la escultura, sabiendo que ésta será siempre una convención²⁹.

No se debe olvidar que el escultor es un individuo que participa de su entorno social y, siendo la escultura un lenguaje, estará expresado en ella parte de las convicciones particulares que éste tenga acerca de su vivencia personal y de la sociedad como conjunto. El artista no vive separado de su entorno social y es *individuo* porque tiene una vivencia propia con circunstancias locales que lo determinan. Sin embargo es también *sujeto* (como dijéramos antes), la suma de potencialidades que puede poner en práctica: está sujeto en lo que lo determina como individuo, pero a partir de tales determinaciones puede “*utilizando los vacíos de la forma, abrirse paso al universo de lo posible*”³⁰. Él mismo es posibilidad de cambio, donde su potencia en cuanto sujeto actuaría como un prisma que irradia hacia diferentes direcciones los influjos que le afectan, y cuya forma está determinada tanto por el medio donde se desenvuelve como por la individualidad, esa facultad de ser que nunca está completamente subordinada a los factores que lo determinan.

El diálogo que se establece entonces es una permanente dialéctica entre la estabilización y la desestabilización, sea tanto de las estructuras sociales como de sus modelos de representación, así como de los propios lenguajes escultóricos y de las formas. Y este diálogo se hace forzoso, pues para que exista el cambio es necesario que cambie con respecto de algo, debe forzosamente contar con un eje sea de negatividad o afirmación. Un ejemplo de ello es el que propone García Cortés en *Orden y Caos: cada época propone un modelo de representación del mundo* y los individuos que lo pongan en duda serán excluidos, serán denominados *monstruos*³¹. No existiría, por tanto, un monstruo si no existiese un modelo social del cual pueda apartarse. Así, éstos se necesitan mutuamente: donde haya negación debe necesariamente existir afirmación y por ende nada reemplaza totalmente el modelo preexistente, puesto que carga sobre sí la semilla de su propia antítesis.

29 Muestra de esta imbricación contexto-escultura es que uno de los factores que tienden a redefinir a la práctica escultórica son los avances de tipo técnico o tecnológico, cuestión que no sólo redefine a la escultura sino a la sociedad en su conjunto. En la escultura esto tendrá una implicación especial, puesto que ésta tiene una variable material que es insoslayable y por tanto está abierta (y es particularmente sensible) a los avances técnicos de su propio tiempo.

30 Beltrán, Francisco. “*Educación: un concurrir apasionado a la ciudad*”. Documento no publicado.

Pág. 9

31 G. Cortés, José Miguel. *Orden y Caos*. Pág. 13

En medio de estos avatares, la escultura es potencial manifestación afirmativa una idea de sociedad, pero también es su eventual negación, más aún hoy donde el arte ha manifestado constantemente su voluntad de ser expresión plural y abierta. Así, la escultura puede afirmar o negar una concepción de cuerpo y, por tanto, participar de la percepción social de éste, ratificando, anticipando o contraviniendo los modelos que cada sociedad se impone. Mientras en el ejemplo citado la escultura de la Grecia Clásica participa coincidentemente de una concepción social del cuerpo, para Piedad Solans “*el cuerpo artístico moderno se ha erigido en una zona de heroica resistencia*”³², así como algunas manifestaciones contemporáneas vienen a anunciar el cuerpo que está por venir (cual sería el propósito de Stelarc, por ejemplo). Entonces, en medio de este campo de batalla, la escultura cumple con una funcionalidad (ser representación) que sólo actúa como principio, vale decir, su dirección no está forzada. Sin embargo, entre todas las manifestaciones artísticas, en adelante veremos cómo la escultura -en particular- será poseedora de un discurso especialmente dirigido hacia el cuerpo, ya no sólo por ser su representación figurativa sino porque toda ella estará dirigida al cuerpo a partir de la expansión de campo que comenzará a partir de las Vanguardias.

32 Solans, Piedad. “*Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad*”. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Ediciones Universidad de Salamanca. Pág. 154

I.4. La escultura en tanto cuerpo como consolidación de la vinculación entre los conceptos



Javier Maderuelo afirma que la escultura se ha referido *casi monográficamente al cuerpo*³³. Se puede pensar entonces que exista una conexión intrínseca entre ellos pues la escultura ha sido reconocida como la representación de la imagen corpórea de los hombres. Desde tiempos remotos la escultura ha contenido en sí las manifestaciones culturales de los hombres en la forma de sus propios cuerpos, donde el hombre ha prestado su figura para dar forma a las distintas maneras de concebirse a sí mismo como para la creación de su imaginario. Entonces, en medio de la inestabilidad de ambos conceptos un elemento que se mantendría estable es la referencia constante de la escultura con respecto del cuerpo, representándole permanentemente.

No obstante, bien sabemos que cuando Maderuelo afirma esa relación permanente hacia el cuerpo está aludiendo a la voluntad de los escultores de representarlo de una manera figurativa, mimética. Esto determina que esa referencia esté temporalmente limitada, puesto que la representación mimética del cuerpo -como imperativo escultórico- sólo tuvo vigencia hasta la crisis que se

33 Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. Pág.17

hizo manifiesta en las artes a finales del siglo XIX, y de la cual nos ocuparemos posteriormente. Sin embargo, creemos que la ligazón entre cuerpo y escultura supera la pura representación figurativa puesto que, antes de ser obra, la escultura es un objeto material y por ende, sea o no antropomórfica, seguirá estando indeclinablemente referida al cuerpo, esta vez del espectador.

El que la escultura sea un objeto ya hace referencia al cuerpo, pues la escultura es objeto en cuanto es también cuerpo -en cuanto es poseedora de corporeidad- y ocupa un lugar en el espacio de la misma manera que lo hace la carne de los hombres. Por ello, entendemos que la vinculación entre los conceptos tiene un doble alcance. En primer lugar, creemos que la escultura -al tener al cuerpo como privilegiado referente- contendría parte importante de su historia particular y de esta forma ser manifestación legible esa *genealogía* (la acumulación de las creencias sociales que han dado significado al cuerpo a través de la historia) y, a través de ella, ser también continente de los imperativos sociales y por ende ser manifestación plausible de la cultura e historia de una sociedad. Sin embargo, para que fuese posible, la relación entre escultura y cuerpo debe ser sostenida a lo largo del tiempo, sin fisuras. Por lo cual, un segundo foco de interés deberá centrarse en aquella vinculación relacional de la que hablábamos, cuestión que independizaría a la escultura de la obligatoriedad figurativa y salvaría la limitación temporal que nos impone la figuración como nexo.

Por estas razones, el primer punto de análisis se centrará en la vinculación relacional -la extensión de los límites escultóricos mediante su asentamiento en el espacio partiendo de la materia- pues, sin ésta, la ligazón con el cuerpo quedaría históricamente delimitada y sería imposible hablar de escultura en términos de la manifestación de una historia del cuerpo.

I.4.1. La condición de cuerpo



Pigmalión y Galatea

La escultura es poseedora de un carácter corpóreo que ha venido a determinar de una manera peculiar sus relaciones con los hombres, como ya lo describió Baudelaire al constatar la fascinación de los campesinos frente a la piedra esculpida y su aparente impasibilidad ante la pintura, lo que demostraría que su contemplación implica una disposición de distinta naturaleza por parte del

espectador, dada su inmediatez y su efecto presencial. Así lo aseveraba Vasari, cuando afirmara que

“...imitando estas dos artes de la naturaleza, la escultura es más noble, porque hace esto más perfectamente, sacando de lo natural con más propiedad en madera, mármol o bronce, una figura desnuda, en la cual son todos los miembros redondos y macizos con justa medida y proporción y verdad de anatomía y músculos; y que se ve en redondo por todas partes y por todos cuatro perfiles, y esto lo hace a un tiempo y de una vez haciendo la verdadera forma del hombre y aventajándose en esto a la pintura, cuando la verdad a la mentira”³⁴.

Es por tal motivo que al representar cuerpos siendo un cuerpo la escultura fascinaba a sus espectadores por esa *presencia de realidad* y por la cual se le consideró desde la antigüedad como depositaria de poderes mágicos, propicia para la totemización del hombre y la materialización de la divinidad y, por tanto, siempre estuvo propensa al mito y la superstición. No son pocas las leyendas que se han tejido desde larga data en relación a los cuerpos esculpidos y la figura del escultor como dador de vida a la materia inanimada, siendo la más famosa de ellas el mito de Pigmalión, quien se enamora de su propia obra -Galatea- figura a la que Venus dota de vida frente a las súplicas de su autor. También se distingue entre ellas la leyenda judía del Golem, creado por el rabino Löw para proteger a los judíos, hecho de barro e cuyo aliento de vida le fue insuflado al pronunciar el prohibido nombre de dios.

En consecuencia, al ocupar el mismo espacio que los cuerpos reales, el cuerpo esculpido se ha situado, como diría Flynn, en una zona ambigua entre lo vivo y lo muerto. Pero, aparte del mito y la superstición generadas por esa zona ambigua que ocupan los objetos escultóricos, la materialidad de éstos vendrá a generar unas condiciones determinadas para la escultura en su convivencia dentro de su propio medio (el arte), puesto que al representar miméticamente el cuerpo del hombre a través de la materia y por el hecho de ocupar el mismo espacio físico que el de los cuerpos humanos se diferenció como género.

Se puede afirmar, entonces, que la escultura es parte de las representaciones que el hombre ha hecho de su propio cuerpo pero, a diferencia de otros géneros del arte, los objetos de carácter escultórico han representado el cuerpo en

34 Vasari en *Vite*, Vol I, Citado por Pacheco en *El arte de la pintura*. Pág. 100

cuanto cuerpo, vale decir, ocupando un lugar en el espacio, la misma zona física que ocupa el cuerpo de los hombres³⁵. De esta manera, las obras escultóricas han tenido a la *corporeidad* como característica central que las diferencian de las otras manifestaciones artísticas, o sea, el hecho de ser objetos materiales dotados de unos límites físicos que son perceptibles por nuestros sentidos. Si el carácter corpóreo vino a determinar de tal manera a la escultura, también deberá generar necesariamente unas relaciones con el medio en el que se desenvuelve que, como ya está dicho, es el mismo en el que se desenvuelven los cuerpos y, por tanto, el mismo espectador.

De este modo, la famosa frase que señala a la escultura como *algo contra lo que chocabas al darte vuelta para ver una pintura*³⁶ viene a confirmar -a pesar de la ironía- el indesmentible carácter tridimensional del objeto escultórico con todas las consecuencias que ello implica y que trataremos de revisar. La obra escultórica se asienta entonces como objeto de carácter tridimensional, por lo que nos referiremos a dos cuestiones que, derivadas de ello, nos parecen merecedoras de atención.

Primero, al ser cuerpo ocupa un lugar en el espacio físico por lo que deberá existir una relación tanto con el espacio como con el propio cuerpo. En segundo lugar, al estar en el espacio físico la escultura será considerada como un objeto más, por lo cual será necesario analizar la naturaleza de dichos objetos y también la relación de éstos con el cuerpo del hombre.

Pero tras estos puntos se irá también develando la relación de la escultura con su propio medio -el arte- puesto que el ser una manifestación tridimensional, objetual y espacial tendrá ciertas implicaciones dentro de las categorizaciones artísticas. Es, por tanto, tarea de este apartado tratar de desentrañar y exponer dichas cuestiones que vuelven a articular las relaciones entre el cuerpo y la escultura.

35 Flynn dice textualmente: “(tales comentarios) aluden al hecho ineludible del objeto esculpido, en concreto el que ocupa el mismo espacio físico que el tema observado”. Por ello, se refiere específicamente a la tridimensionalidad, cuestión que ratifica cuando después habla de la *cosidad* y *ineludibilidad* de la escultura: “son específicamente esas características que el cuerpo tridimensional esculpido comparte con el cuerpo natural”. En *El cuerpo en la escultura*. Pág. 8

36 No hay claridad con respecto de quién pronunció tal frase: Tom Flynn la atribuye a Reinhardt mientras Rosalind Krauss a Barnett Newman.

1.4.2. Los cuerpos y el espacio

La escultura por su carácter tridimensional ocupa un lugar en el espacio, y debido a esa imbricación, es posible que el origen de las manifestaciones escultóricas se encuentre en el cuestionamiento de los hombres a partir de su propia realidad física. Afirma Marina Pastor³⁷ que la génesis de la propia escultura se podría situar en el intento de los hombres por establecer una conexión con el espacio celeste (como lugar de lo ininteligible), siendo su función ritual y mitológica el primer ejercicio de vinculación entre los hombres y el espacio: es a través de la escultura y su formulación en el espacio mismo que el hombre cuestiona e intenta acceder a lo inexplicable y lo trascendente. Por lo tanto, por el hecho de ser cuerpo la escultura establece una serie de relaciones mediando la interrogación del hombre -o de su cuerpo, como primera porción de espacio asible- con el espacio propiamente tal, conexiones que acaso la definen en su parte más medular.



“Me interesa el arte que habla de nuestra vulnerabilidad en el tiempo, del mismo modo en que una figura de la Isla de Pascua mira el cielo por encima del horizonte (...) tiene que ver con la comunicación entre los seres humanos y el tiempo y espacio profundos”.

Antony Gormley

37 Pastor Aguilar, Marina. En “Moore y Giacometti”. Documento no publicado.

Esta relación con el espacio ha estado teñida de variaciones que constituyen una vía particular en la historia de la escultura. En un primer término debemos consignar que esta vinculación (y a través de ella con el cuerpo, como veremos) es un elemento constante en la escultura, pues como bien dice K. De Barañano, “*el mundo de la realización escultórica apenas ha cambiado desde los tiempos de Egipto y Grecia; y no sólo en lo que respecta a la técnica sino, incluso, al concepto, en cuanto la escultura se sitúa en el espacio*”³⁸. Sabemos, sin embargo, que en un primer momento el espacio se concibió en la escultura como *volumen*³⁹, vale decir, como la pura corporeidad del objeto escultórico sin abarcar lo circundante, pero también se ha concebido en otros momentos como un *lugar determinado* (como el caso del barroco y sus esculturas/instalaciones o la influencia de significación ejercida por el emplazamiento del monumento en la ciudad) donde la escultura aparece determinando el *locus (lugar)*, en cuanto éste es definido como un sitio determinado por relaciones de significación. Esa variación posibilita que, posteriormente, pueda variar la concepción de espacio atendiendo a sus variables significativas, físicas, psicológicas o geométricas.

Esto establece que en la escultura la consideración del *espacio* pueda estar promovida por una manera de entenderlo de carácter más general, la validada en un determinado momento histórico. Por ejemplo, la idea moderna de espacio aparece con Descartes, donde se le instituyen propiedades como la *continuidad*, la *exterioridad* o la *tridimensionalidad*; Leibniz será quien reconsidere las relaciones de orden y posición entre los cuerpos para definirlo (visión ya formulada por Teofrasto, discípulo de Aristóteles) y Husserl será quien proponga que *corporeizamos el espacio* y que éste *se construye a partir de nuestro ser físico*: todo ello fue necesario para que la escultura contemporánea trabajase con el cuerpo real como elemento integrado a la disciplina. Por tanto, al hacer uso de una *concepción espacial* validada en su época histórica, cuando ésta se modifique o aparezca una nueva, probablemente también cauce efectos dentro del ámbito de la propia escultura⁴⁰. Esto determina que como concepto también el espacio será poseedor de una historia particular, lo que suma una variable temporal a nuestro análisis: la escultura se abre hacia el cuerpo (ahora, el cuerpo de los espectadores) por medio de la inclusión del espacio circundante

38 De Barañano, Kosme. “*Chillida: desarrollo de la obra*”. En *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Pág. 247

39 *Volumen: corpulencia o bulto de una cosa*. Real academia de la Lengua Española. www.rae.es

40 ¿Cómo sería posible entender a la instalación sin la influencia de la teoría de la relatividad?

que se inicia con la ruptura de la concepción clásica de volumen hacia la tridimensionalidad en la crisis manifestada por el arte académico y el paso hacia las Vanguardias.

Debemos dejar en claro, sin embargo, que desde nuestra perspectiva siempre hubo relación entre estos dos conceptos. Ésta no aparece espontáneamente al renunciar la escultura a la disolución de su *corpus* a finales del siglo XIX, como bien dejaron en claro las vinculaciones ya citadas de la escultura barroca o la del monumento. Esa apertura hacia el espacio resulta vital para nuestra intención de poner en referencia a la escultura con respecto del cuerpo, puesto que al renunciar a su referencia en cuanto forma permanece ligada a él mediante las relaciones de carácter espacial.

Para nosotros, el cuerpo establece una serie de relaciones con el espacio, vínculos que son significativos para la interrelación escultura-espacio-cuerpo, por lo que éstos deben atraer nuestra atención. Para una aproximación a dicha trama relacional debemos tentar un primer acercamiento al significado de espacio, donde el diccionario lo define como el “*continente de todos los objetos sensibles*”⁴¹. Yendo un paso más allá, en palabras de Kant, el espacio “*es la forma del sentido externo*”⁴², donde *sentido externo* es la capacidad de percibir lo que está afuera. De esta manera y a partir de esta afirmación podemos concluir que para que el espacio exista hace falta un cuerpo que permita establecer la diferencia entre *dentro* y *afuera* y que éste tenga habilidades sensoriales que nos permitan establecer una conexión con dicho espacio. Por otra parte, siendo continente de los objetos, se puede afirmar que los objetos están en el espacio⁴³, y en consecuencia éste sería necesariamente tridimensional⁴⁴, vale decir, que contempla el largo, alto y la profundidad, características necesarias para que sea el marco de referencia para colocar los objetos sensibles a nuestra percepción.

41 Real Academia de la Lengua Española. R.A.E.: www.rae.es

42 Scruton, Roger. *Filosofía Moderna*. Pág. 359

43 Heidegger nos dice que “espacio es esencialmente lo encuadrado, lo que se ha permitido introducir en sus límites”. Heidegger, M., *Construir Habitar Pensar*, tr. de De Barañano Letamendia, K. Pág. 171

44 Sin contar el tiempo, la cuarta dimensión. Se postula por parte de algunos físicos que no son sólo cuatro las dimensiones del espacio, llegando incluso hasta 17. Por otra parte, se postula que el tiempo no sea sólo una dimensión más del espacio. Sin embargo, la definición del concepto de espacio parece apropiada y suficiente para distinguir de qué hablamos cuando nos referimos al espacio en un estudio que no trata de física, propiamente tal.

De esto deriva que nuestro cuerpo sea nuestro medio de poseer el mundo a través de sus funciones motrices, sensoriales y síquicas. Por lo tanto, toda experiencia espacial es experiencia corporal puesto que es el cuerpo el que abre el espacio y nos permite hablar de él y, en la otra dirección, sin espacio sería imposible hablar de cuerpo: “no habría espacio para mí si no tuviese cuerpo”⁴⁵, dice Merleau-Ponty. Más aún, Heidegger confirma la sentencia diciendo que el espacio “ni es un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay hombre y además espacio”⁴⁶. Se establece en consecuencia una dependencia forzosa entre ambos conceptos y, por lo tanto, es imposible su separación⁴⁷.

El cuerpo nos abre paso en el espacio a través de sus habilidades sensori-motrices, vale decir, su capacidad de sentir y de moverse. Por tanto, el cuerpo es también el lugar de apropiación del objeto, es en el cuerpo donde se hace posible tener conciencia del mundo y ésta no se hace sino a través de las experiencias sensibles y motrices en el espacio y hacia el objeto. De este modo, estar en un lugar es hacer activa una experiencia corporal compleja: olemos, vemos, sentimos temperatura y texturas, oímos, degustamos, pero también es posible detectar la conformación de ese espacio circundante y la colocación de los objetos dentro de éste a través de las percepciones cinestésicas, las percepciones por medio del movimiento de nuestro cuerpo. Todo este conocimiento hecho en la acción ha sido incorporado *corporalmente*: me situé en un mundo determinado de acuerdo a un conocimiento que es corporal, sé a través de mis sentidos donde están los objetos, puedo percibir su distancia sin necesidad de medirla empíricamente, puedo determinar mis movimientos para no chocar contra ellos sin necesidad de conocer con anticipación su situación. Como consecuencia de ello, se establece un sistema de posiciones afinado en el propio cuerpo y, por tanto, dependiente de las habilidades que éste posea; así el esquema corpóreo es un sistema de orientación, proporción y ubicación que depende de cada sujeto y, en definitiva, su sistema de posiciones será su propio cuerpo. Se forma entonces un *arco intencional*, lo que Merleau-Ponty define como la interrelación entre los sentidos, entre éstos y la inteligencia, entre la sensibilidad y la motricidad, que subyace a la propia conciencia.

45 Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Pág. 119

46 Heidegger, M., *Construir Habitar Pensar*, tr. de De Barañano Letamendia, K.. Pág. 173

47 Aún cuando *analíticamente* se puedan separar cuerpo y espacio, esto no es posible desde un punto de vista *vivencial*.

El espacio se da entonces como un a priori (sin serlo realmente) puesto que sin el espacio no hay conciencia del mundo, pero ésta no lo preexiste pues *se hace* en el espacio y por lo tanto, ese conocimiento espacial es un saber que está en el cuerpo pero que se hace en la acción. Así, éste no es un conocimiento ni tampoco es un acto reflejo, Merleau-Ponty lo define como *habitud*, que es “*la capacidad de dilatación de nuestro ser-en-el-mundo*”⁴⁸, realidad que se puede ejemplificar por un violinista o un mecanógrafo, cuyos conocimientos no residen ni en el pensamiento ni en lo que viene a llamar *cuerpo objetivo* (su brazo, su mano, etc), sino en el *cuerpo fenomenal*, en el cuerpo en acción. De la misma manera que uno conduce un automóvil y éste se asume como si fuese parte del propio cuerpo, dilato a través del instrumento mi percepción del espacio lo que me permite incluirlo en mi propia percepción⁴⁹. Así, el mundo entero se aprehende por el cuerpo (sean los objetos de la naturaleza que sean) puesto que es el único medio para poseerlo.

Por lo tanto, y en palabras de Varela, el mundo “*no es algo que nos haya sido entregado: es algo que emerge de cómo nos movemos, tocamos*”⁵⁰, y por lo cual podemos afirmar que el espacio emerge desde la experiencia corporal, experiencia que es motriz, que es sensorial y que es donde se arraiga la cognición, nuestra capacidad de conocer. Siendo el cuerpo nuestro anclaje en el mundo, la relación con el espacio es de tal magnitud que Merleau-Ponty llega a afirmar que “*el ser cuerpo es estar anudado a cierto mundo y nuestro cuerpo no está en el espacio: es del espacio*”⁵¹. Esto determina que el cuerpo mismo sea espacio y por lo tanto no pueda ser separado de éste. Más aún, es el cuerpo el que hace el espacio y todo lo que esté contenido en éste estará dirigido sensorialmente hacia él⁵².

48 Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Pág. 161

49 Esta cuestión es de sumo interés, y posteriormente será desarrollada en relación a la tecnología y la mediación de ésta entre el espacio y el cuerpo.

50 Varela, Francisco. *Ética y acción*. Pág. 15

51 Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Pág. 165.

52 Como Heidegger afirma “*el espacio está más bien, “en” el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del Dasein, ha abierto el espacio*”. En *Ser y tiempo*. Pág. 136



Serra, La materia del tiempo

Si todo lo contenido por el espacio y aún el espacio mismo están dirigidos hacia el cuerpo, la escultura en tanto objeto también estará dispuesta sensorialmente hacia él⁵³. Por el hecho de estar en el espacio y sabiendo que el espacio mismo depende de la existencia del cuerpo, el ser de la escultura es un ser para el cuerpo pues es un objeto material perceptible por nuestros sentidos y *extenso* a nuestra percepción. Aquí, por lo tanto, es necesario definir al objeto, que se explica como *“una entidad creada en función de nuestras necesidades y surgida de los estímulos de los diferentes sentidos”*⁵⁴, o en una definición del diccionario: *“todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad por parte del sujeto, incluso éste mismo”*⁵⁵. Por lo tanto, el objeto está en función de nuestra percepción, y son nuestras percepciones sensoriales las que captan su cualidad. Sabiendo que nuestro propósito es indagar en las relaciones entre cuerpo y escultura y, creyendo que la vinculación entre ambos ha sido permanente, esto último independiza a la escultura de una vinculación forzosa (para

53 Tenemos presente la postura de ciertos artistas que negaron la naturaleza de objeto en sus obras. Sin embargo, la objetualidad será definida en el punto siguiente y esperamos superar esa controversia, por lo menos dentro de este estudio.

54 Pérez Carreño, Francisca. *Arte Minimal: Objeto y sentido*. Pág. 121

55 Real Academia de la Lengua Española. R.A.E.: www.rae.es

nuestros propósitos) con la figuración o representación mimética del cuerpo humano, pues siempre estará referida al cuerpo por cuanto es un objeto dentro del mundo, creada y dispuesta para el cuerpo y su capacidad sensorial: aún sin representarlo miméticamente, al ser objeto (al ser materia) la escultura porta en sí una idea determinada de cuerpo que posteriormente será puesta en cuestión.

Si como dijimos, la escultura pertenece indeclinablemente a ese mundo físico, es un objeto físico que nos ofrece la experiencia de estar realmente frente a nosotros. A diferencia de la pintura, por ejemplo, que a través de la visualidad *representa* las propiedades del mundo real, la escultura *presenta*⁵⁶ dichas cualidades por el hecho de ser un objeto que pertenece al espacio de la misma manera que un cuerpo, por lo que comparte el lugar del propio espectador. El Minimal fue el movimiento que puso el acento en la fenomenología y en el intento de llegar a la esencia de lo escultórico basándose en el objeto y en sus propiedades, lo que nos ha legado el desvelo de la realidad objetual de la escultura -por tanto no asociada únicamente al encuentro y utilización objetos no manufacturados por el propio artista- con lo que hace que esta referencia se haga innegable: *“la obra de arte es un objeto físico, que pertenece al mundo físico, pero que es redimido de su materialidad y captado para el reino del arte por una experiencia estética”*⁵⁷.

La escultura, por tanto, se relaciona con el cuerpo, se relaciona con otros objetos (sean de carácter escultórico o no), debe hacerse cargo del trabajo con las propiedades físicas de la materia y se relaciona conceptual y perceptualmente con el espacio y el tiempo. Así, no importando la forma y el modo, si la obra tiene un carácter tridimensional estará llamando al cuerpo de la misma manera en que la obra será llamada hacia el cuerpo. Resta por analizar, entonces, la relación de la escultura con la objetualidad y de ésta con el propio cuerpo.

56 Cuando aquí hablamos del problema representación/presentación, aludimos a las cualidades del objeto. Por ello, la pintura no puede sino re-presentar, por ejemplo, las dimensiones del espacio. Sin embargo, la escultura presenta sus cualidades (luminosidad, texturas, presencia espacial) puesto que ella misma acude al encuentro con el espectador -en cuanto objeto- en un espacio físico coincidente. Esto deja abierta otra variante: la escultura representa los cuerpos porque se antepone a la presencia real del cuerpo del artista, cuestión que la diferencia radicalmente del teatro y la performance. Esta será retomada más tarde.

57 Pérez Carreño, Francisca. *Arte Minimal: Objeto y sentido*. Pág. 117

1.4.3. Cuerpo y objeto

A inicios del siglo XX Marcel Duchamp, al cuestionarse el *qué hace que se considere una obra de arte a un objeto determinado*, incorpora al léxico de las expresiones artísticas a los objetos de carácter común y cotidiano. Al dudar del status de *obra*, Duchamp pone en jaque las estrategias formales mediante las cuales los productos de las prácticas artísticas -bien regladas y establecidas por la Academia- se instalaban dentro de la categoría al cumplir con los requisitos impuestos y mediante los cuales se diferenciaban los objetos de carácter artístico de los demás. Mediante este proceso, Duchamp cuestiona la naturaleza de la obra de arte e invita *“a ver la obra no como un objeto físico, sino como una pregunta, y la creación artística, por tanto, como una forma perfectamente legítima de la actividad especulativa de formular preguntas”*⁵⁸, haciendo residir el acento en el carácter ontológico de la obra más que en las características relativas a su orden formal, desinteresándose por las convenciones académicas que reglaron las prácticas hasta ese momento y que venían siendo sobrepasadas hacia ya buen rato por los artistas de las Vanguardias.

Duchamp, por tanto, no produce ninguno de los objetos que vienen a configurar sus nuevas obras, calificadas por Krauss como *“esculturas”* (lo dice así, aún entre comillas). En la tan conocida *Fuente* o *Roue de bicyclette*, su participación no es a nivel de artífice o artesano: la acción que iniciaba la conversión de dichos objetos en obras era su propia elección de entre los innumerables que pueblan el mundo para modificar su disposición (como en el caso de *Fuente*), operar sobre ellos en una nueva construcción (como al ensamblar la rueda y el taburete de *Roue*) o simplemente firmar (como en el caso del *botellero*), articulando mediante tales *acciones de (des)contextualización* el nuevo carácter de obra que integrarían a dichos objetos al mundo del arte. Sin embargo, de una manera inadvertida, se aloja ahí un problema de gran atractivo para nuestro estudio, puesto que de ese momento en adelante se desvela el parentesco entre el objeto escultórico con los demás objetos de carácter cotidiano⁵⁹.

58 Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Pág. 83

59 En primer lugar, necesariamente debemos aclarar que lo que definimos por objeto en el punto inmediatamente anterior no pierde su significado aquí, pero en este apartado lo objetual viene a identificar lo que bien podemos asociar a la cosa, al utensilio, al producto de la manufactura humana. Así, cuando partimos definiendo *objeto* como la materia de sensibilidad para el sujeto no establecimos un criterio que permitiese identificar y así separar a las cosas del propio sujeto, porque como vemos, mediante la definición anterior el propio cuerpo del sujeto y aún el sujeto mismo son



Duchamp,
Fuente y Roue de bicyclette



¿Qué pudo relacionar de tal manera a la escultura y los objetos para que Duchamp pudiera introducirlos al ámbito del arte? Pudo ser que los elementos elegidos por Duchamp tuvieran un marcado carácter escultórico, o dicho de otra manera, que *pareciesen esculturas*. O bien la destrucción de su funcionalidad mediante las operaciones sobre los mismos, dejándolos huérfanos de su sentido y en un lugar indeterminado en el mundo de los propios objetos, cuya principal característica es su función. Sin embargo, eso no se muestra suficiente como para permeabilizar de tal manera las categorías: las esculturas no se definen por ser objetos sin funcionalidad y los objetos no traspasan la categoría por su pura esteticidad. La decisión de Duchamp de operar sobre los objetos y la posibilidad de integrarlos mediante tales operaciones al mundo del arte remite (no sabemos si concientemente) a la única similitud posible: la escultura no es otra cosa que un objeto, que hasta ese momento se hallaba incluido en otra categoría (la de *obra de arte*) pero que al ser despojado de ésta vuelve a ser

posibles objetos para sí. Sin embargo, ahora nuestro objetivo es explicar porqué se pueden relacionar objetos y escultura y, por ende, debemos centrarnos en lo que está fuera del sujeto. Por tanto, aún cuando el propio cuerpo puede ser materia de indagación y hacerse objeto, lo que nos interesa ahora son las cosas, los productos hechos por el hombre y que rodean su vivir cotidiano.

uno más de entre los miles de productos del hombre que rodean su existencia; de la misma forma, los objetos pasan a ser obra de arte mediante la acción del artista, pero es primer paso fue permitido por esa similitud que permea la frontera entre objeto y escultura⁶⁰.

Por otra parte, recordemos que la escultura ya es objeto porque, como dijimos, está dirigida sensorial y espacialmente hacia el cuerpo. Las obras escultóricas, al participar de la tridimensionalidad integran, como ya hemos visto, toda la sensorialidad del cuerpo en su experiencia. Por lo tanto, si bien en la acción duchampiana se pone en jaque el modelo mediante el cual se diferenciaban las *obras* de los *objetos*, esta misma acción viene a radicalizar la definición de escultura al asentarla en el puro carácter tridimensional (espacial y corpóreo): si bien se ve vulnerada la categoría de escultura al ser destituida la construcción institucional que determinaba los límites materiales de lo considerado *obra*, desde el punto de vista formal se reduce a la esencia, al último hilo del que pende su urdimbre.

Lo que resulta del gesto duchampiano es la afirmación acerca del verdadero carácter escultórico, que no estaría definido por una gramática institucionalizada ni tampoco por representar miméticamente el cuerpo, menos con la utilización de ciertos materiales ni de ciertas técnicas: el carácter escultórico se basa en su tridimensionalidad, único factor innegable que relaciona los objetos cotidianos y las antiguas formas escultóricas, cosa que vendrían a refrendar los artistas en los años posteriores, que a partir de ese momento sumarían a la escultura la posibilidad del trabajo con todo el universo de objetos construidos por el hombre, así como la conciencia de la determinación significativa del espacio circundante, sea éste paisaje abierto o mundo urbano, siendo inclusiva la acción del espectador como participante del campo de influencia de la propia escultura.

60 Recordamos aquí lo que nos dice Heidegger en *El origen de la obra de arte* acerca del problema, donde aparte de la cosidad de la obra de arte (toda obra es material) habría algo más que trasciende dicho carácter. Por tanto, la cosa es el cimiento sobre lo que se coloca lo que denomina “lo otro”, y aquí vendría a tomar sentido la cita de F. Pérez Carreño, cuando dice *que la obra de arte es un objeto físico, pero redimido de su materialidad*. Ahora, para nosotros, el valor material (lo cósmico, en definitiva) no queda en absoluto fuera de la obra y su significación, cuestión que profundizaremos más adelante.

En otras palabras, a partir de esta constricción es posible la apertura de campo que describe Rosalind Krauss y por este motivo es posible todavía hablar de escultura sin que se haya disuelto totalmente como disciplina⁶¹.

Por lo tanto, las obras de carácter escultórico no dependen del grado de acercamiento formal o mimético hacia el cuerpo, ese no es el elemento que determine a la categoría. La escultura se basa primero en su tridimensionalidad y, a partir de ésta, en el cuerpo como origen y destino, vale decir, que su carácter objetual y matérico refuerza su carácter corpóreo. Así como las esculturas están siempre orientadas hacia el cuerpo, los objetos⁶² tienen al cuerpo como epicentro y paradigma en su propia creación, y es por ello que afirmamos que, por un doble camino, tanto en la representación (como referencia directa) como en la relacionalidad (como referencia indirecta), la escultura está orientada hacia el cuerpo y que en ésta se contiene parte de su historia.

Para acercarnos a la relación de los objetos y el cuerpo habrá que recordar, en un primer lugar, que el hombre como especie no tiene capacidad biológica para adaptarse a su entorno con la velocidad que progresa su conocimiento, por lo que su capacidad intelectual adapta el entorno a él mediante el uso de la téc-

61 Krauss delimita un campo donde se encontraría la definición de escultura (entre los términos paisaje - no paisaje, arquitectura - no arquitectura) reconociendo la dificultad conceptual que atraviesa el género. Por ello, y en virtud de ese campo expandido -que delimita tácitamente la práctica escultórica- es que la única definición posible y que atraviesa plenamente el campo de Krauss es a través de la relación (amplia, en todas direcciones y sentidos) entre materia y espacio y, a través de ésta, una referencia continua al cuerpo del hombre, como veremos.

62 Si aquí nos referimos a los objetos como los productos de las acciones del hombre, estamos obviando a los de origen natural, que no han sido manipulados por éste. Sin embargo, al participar del mismo modo de la espacialidad, la referencia al cuerpo de los objetos de origen natural no puede ponerse en duda. Partiendo de que el espacio mismo se relaciona siempre con el cuerpo (de lo que surgen las distancias) y surge de él, siendo el contenedor, todas las cosas brotarán con el Dasein y el mundo (en palabras de Heidegger).

nica⁶³. El hombre es un animal técnico que ha sido capaz de sacar provecho de los elementos que ha encontrado a su alcance para manejar mejor su propia realidad. Los primeros homínidos modificaron su manera de andar liberando sus manos para usarlas como instrumentos e iniciar el proceso de creación de los objetos. Los brazos no necesitaron ser tan largos como para caminar y el empleo de utensilios pudo desarrollarse más allá del nivel de los demás simios.



Cragg, *Gazelle*

63 Sin embargo, no podemos dejar de admitir que las relaciones entre organismos y entorno es doblemente vinculante, donde ambos se modifican en un “*continuo acoplamiento estructural*”, como afirman Matu-rana y Varela en *El árbol del conocimiento*. Sin embargo, la velocidad del cambio en el medio del hombre hace que la biología sea incapaz de adaptarse a ese medio, principalmente, porque ya no sólo es medio natural sino también técnico (Albelda y Saborit llegan a plantear que el medio ambiente natural del hombre contemporáneo es el de los *media*, la interdependencia informacional electrónica. Ver *La construcción de la naturaleza*). Desde esa perspectiva vale citar a Baudrillard cuando afirma que “*la civilización urbana es testigo de cómo se suceden, a ritmo acelerado, las generaciones de productos, de aparatos, de gadgets, por comparación con los cuales el hombre aparece como una especie particularmente estable*”. En *El sistema de los objetos*. Pág. 1

Esta virtud les permitió manipular su entorno físico para poder vivir más y mejor y, al contrario del resto de los animales, comenzar a transformar el entorno a su cuerpo que actúa como modelo. Para Merleau-Ponty la función del cuerpo es *transformar en cosas las ideas*, asegurar esa metamorfosis, el paso del mundo intelectual al mundo real, dándole forma mediante la capacidad técnica y adaptando el medio al cuerpo, por lo cual es lícito hablar de la creación de un *entorno ergonómico*⁶⁴: todo cuanto nos rodea es un sustituto de algo que nos falta, sea la luz, la velocidad o el abrigo, y todo lo creado está ceñido a nuestra forma.

En ese sentido, todo el mundo construido viene a cubrir nuestra propia falencia. Vivimos, como afirma Baudrillard, en un *entorno de prótesis*: nuestro cuerpo es fundamentalmente débil y nuestra debilidad es la que construye el mundo que nos rodea, por lo cual nuestro entorno no es otra cosa que la materialización de la debilidad del cuerpo, una enorme colección de prótesis. De esto se concluye que el gran antecedente para la construcción de objetos es su referencia al cuerpo, corroborado por McLuhan en *La Galaxia Gutemberg*, donde citando a Edward Hall nos dice que “*el hombre ha desarrollado extensiones o prolongaciones para realizar casi todos los actos que antes llevaba a cabo con su cuerpo (...) todas las cosas materiales realizadas por el hombre pueden considerarse extensiones de lo que el hombre hizo antes con su cuerpo o con alguna parte especial de él*”⁶⁵. Así, la línea de creación tiene su origen en las necesidades del hombre con respecto a la falencia de su cuerpo, línea que recorrida en sentido inverso nos devuelve invariablemente hacia él. E. Hall completa dicho análisis con el ejemplo de la evolución de las armas que comienza en los dientes y el puño y que culmina con la bomba atómica. Este ejercicio se podría llevar a cabo con cualquier objeto, como lo demuestra Hall al seguir aplicando su lógica: el vestido y la casa reemplazan los mecanismos de regulación de la temperatura, el dinero como medio de extender y almacenar el trabajo, el transporte que hace lo que antes debíamos hacer con los pies⁶⁶.

64 Virilio define la ergonomía como “*las proporciones, la posibilidad de medir todas las distancias (en función del cuerpo humano)*”, en definitiva, hace referencia al hombre vitruviano, al que nos referiremos más adelante. En *Amanecer crepuscular. Diálogo de Paul Virilio con Sylvère Lotringer*. Pág. 36

65 Edward Hall. Citado por Mc Luhan en *La galaxia Gutemberg*. Pág.12

66 También es importante recordar la definición que nos propone Félix Duque acerca de la tecnología, quien la define como las “*extensiones o prolongaciones para realizar los actos que antes llevaba a cabo sólo con su cuerpo*”. En *Cuerpo, Arte, Tecnología*. Domingo Hernández-Sánchez (Editor). Ediciones Universidad de Salamanca, 2003

El objeto-utensilio permite recorrer el camino inverso a su creación y arribar nuevamente al cuerpo gracias a su forma derivada de su funcionalidad, por lo que podríamos afirmar que éstos operarían, de una u otra manera, como representaciones de la propia corporeidad humana, no sólo en el sentido en que todos los objetos interpelan al cuerpo en su totalidad (en sus aspectos sensores, motrices y síquicos), sino también puesto que re-presentan, anteponen su propia presencia mediante la cual reclama al cuerpo presentándolo en su ausencia⁶⁷. Así, partiendo de la obra de Tony Cragg, Schjeldahl nos dice: *“Imagine un mechero de plástico gastado en un vertedero, tirado en el suelo. Es un objeto íntimamente cómplice del ser humano (el accesorio de una adicción propia de los humanos) tan permanente como una piedra (...) la historia de su función lo rodea como una neblina”*⁶⁸.



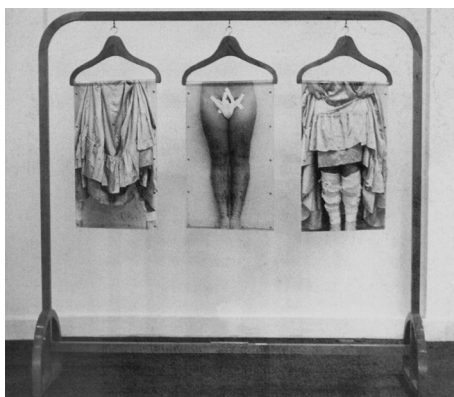
Del mismo modo, las sillas en la obra *“Love Seat”* de Bruce Naumann, que aparecen como una metáfora de la ausencia del cuerpo humano, o la obra *“El perchero”* de Carlos Leppe, del cual Pastor Mellado dice *“en la pequeña historia del mobiliario (un perchero) es un dispositivo de tortura. En él se cuelga,*

67 Los objetos re-presentan porque se establece una relación con el cuerpo mediante ellos. Aquí los objetos escultóricos sí representan, porque hacen alusión al cuerpo, mientras anteriormente se hacía alusión a las cualidades del objeto (y en ese caso, al ser objetos, las presentaban).

68 Schjeldahl, Peter. *“El Big-Bang de Cragg”*. En Tony Cragg. *Signs of Life*. CAC Málaga. Pág.87

*siempre, un sustituto del cuerpo y de la cabeza: un abrigo y un sombrero*⁶⁹. Así, cada vez que el artista incorpora objetos hechos por el hombre a su obra estará invitando al cuerpo para que se descubra: el objeto es originariamente corporal, es la manifestación propia de la ausencia y siempre hará referencia a la corporalidad humana, haciéndose innegable su conexión.

Sin embargo, la funcionalidad no es la única forma de relación de los objetos con el cuerpo y estas otras no pueden quedar fuera del análisis⁷⁰. En un primer punto, debemos recordar que muchas culturas antiguas encontraron en el cuerpo la fuente de las medidas del mundo al considerarlo una metáfora de la armonía del cosmos. Así, como lo afirma Juan Bordes, estas ideas ya estaban presentes en los antiguos sirios y egipcios, posteriormente recogidas por la cultura helénica y, por ella, transmitidas al mundo cristiano. En el cuerpo, entonces, se hallaron las medidas para la construcción del entorno y el hombre se pone al centro de toda construcción: *su cuerpo es canon*.



Leppe, *El perchero*

Afirmaba Protágoras que el hombre *es medida de todas las cosas*, y por tanto se haya inserto en un continuum, donde el cuerpo “*expresa sobre todo su sentido de la integridad humana. Nada relacionado con el ser humano entero podía*

69 Justo Pastor Mellado en “*Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976 - 1977*”. www.justopastormellado.cl

70 Sabemos de la distancia que pueda existir entre el mundo de lo *ergonómico* y lo *protésico* con respecto de la referencia a las creencias de la Antigüedad, pero creemos que esta acción forzosa se justifica por cuanto nuestro interés es recoger toda forma de referencia objetual hacia el cuerpo, de manera de comprobar la relación con la propia escultura.

*aislarse y eludirse*⁷¹. Todo está concebido a la manera del cuerpo, sea la escultura, el templo, la ciudad y, por extensión, también las ciencias y la nación. El canon devela la fluidez de las relaciones establecidas en dichas culturas con la realidad corporal, su integración en la totalidad y su insustituible valía. Sin embargo, también habla de su objetualización mediante el estudio matemático que iba a establecer el patrón tanto de su propia representación escultórica como el de la construcción y emplazamiento de los templos y edificios concebidos mediante tal modelo.

Vitruvio se transforma en un testimonio clave para referirnos al cuerpo como canon. Arquitecto romano del siglo I, recoge en su obra el estudio de varios cánones, resaltando entre ellos la doble inscripción del cuerpo en el cuadrado y el círculo popularizada a través de los dibujos de Leonardo. Según Vitruvio, la escala y la proporción de un edificio deben derivarse de la escala y la proporción del cuerpo. Recoge, por cierto, las convenciones griegas con respecto de la construcción de los templos, al afirmar que su correcta disposición depende de la *simetría*, cuya raíz se encuentra en la *proporción*, y que como bien recuerda Piñero, en griego se denomina *analogía*⁷². Así, Vitruvio nos dice que “*es imposible que un templo posea una correcta disposición si carece de simetría y proporción, como sucede con los miembros o partes del cuerpo de un hombre bien formado*”⁷³, demostrando que la arquitectura vendría a ser otra forma de representación del cuerpo humano, esta vez una representación no figurativa sino relacional.

De la misma manera que se establecieron las relaciones que permitieron que el cuerpo entregara las medidas para la construcción de los templos, la escala se establece como la relación de tamaño y, por lo tanto, la referencia está dirigida desde el cuerpo hacia las relaciones de proporcionalidad con lo construido. Los espacios arquitectónicos están hechos para su habitación por el hombre y cada lugar será creado para que su vivencia se desarrolle en virtud de su comodidad,

71 Clark. K. *El desnudo*. Pág.36

72 *Analogía* tiene una doble acepción, tanto “proporcionado” como “parecido”. Por tanto, es bien interesante cómo, a través de ese doble significado, lo construido está doblemente vinculado al cuerpo, por cuanto su proporción es deudora de éste y, en consecuencia, es representación del cuerpo, es parecido. En *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, de Joan Corominas. Edit. Gredos.

73 Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid, 1995. Libro III. Cap. 1°. Pág. 131

por lo que se ceñirá necesariamente al cuerpo como centro de relación, así como su distribución está contemplada para cumplir con las funciones culturales y, por cierto, también biológicas del ser humano. Tal relación escalar se hace extensible a los demás objetos: todo está ordenado en virtud del propio cuerpo (lo grande, lo pequeño, el arriba, lo lejos, etc.), todo lo hecho está realizado para quedar al alcance del propio cuerpo, nada escapa su deseo de vivir el mundo que le rodea y la inevitabilidad de su referencia, y esto ocurre porque la necesidad de habitar es el fundamento del construir, y como afirma Heidegger *“no habitamos porque hemos construido sino que construimos y hemos construido en tanto que habitamos”*⁷⁴ y no se habita si no es a través del cuerpo. El cuerpo se estableció durante mucho tiempo como la medida del mundo y así todas las relaciones con los objetos y las cosas se establecieron a partir de él: las relaciones espaciales (el arriba, abajo), las relaciones de función, las de dimensión (medidas y tamaños) y, como veremos, también las de significación⁷⁵.



Oldenburg, *Spoonbridge*

Al llevar a cabo un ejercicio de habitabilidad de cualquier espacio arquitectónico se puede establecer la concordancia con el cuerpo, pero encontraremos lugares cuya magnificencia y dimensiones sobrepasan largamente lo abarcable por el tamaño de los propios hombres y esto nos remitirá a cuestiones de otro orden, cuestiones que tienen que ver con su significación. Así, en la aparente

74 Heidegger, M., *Construir Habitar Pensar*, tr. de De Barañano Letamendia, K. Pág. 167

75 Más adelante veremos cómo el cuerpo va perdiendo ese lugar en la referencialidad, por ejemplo mediante la construcción de la nanotecnología pero, principalmente, por la desaparición del cuerpo en el mundo lo que impide que se establezca como paradigma referencial.

desproporción y la grandiosidad encontraremos sentidos que revelan una referencia insoslayable con respecto del cuerpo por negación o superación, donde en este sentido la obra de Oldenburg se nos presenta como aclaratoria (puesto que en el cambio de escala el eje siempre sigue siendo el cuerpo). No es posible una relación escalar sin el cuerpo como centro⁷⁶. Se puede superar al cuerpo, como ya desde antiguo lo hacían las construcciones y esculturas que excedían largamente el tamaño abarcable por el hombre pero, para dotar de grandiosidad al monumento, el cuerpo debía estar allí y en esa relación se desarrollaban los significados impulsados por su magnitud.



*Restos de la estatua colosal
de Constantino*

Para los romanos, por ejemplo, la edificación y el monumento, con su fastuosidad y grandeza, constituían una manera de legitimar el poder ante los ciudadanos, donde los edificios y los hitos simbolizan la eternidad y la grandiosidad de Roma frente al empequeñecimiento y la transitoriedad de sus habitantes. La relación de tamaño con las esculturas también venían a establecer una relación de sumisión frente a la magnitud de los dioses y próceres representados

76 En un capítulo posterior nos referiremos a la negación del cuerpo en las relaciones contemporáneas, sea a través de los medios de transporte como también mediante los medios de comunicación o de conexión.

frente a la pequeñez de los hombres con respecto tanto de su tamaño como de la eternidad pétreo frente a la fugacidad de la propia existencia carnal, cuestión ejemplificada en la estatua colosal de Constantino. Por lo tanto, el poder se veía en el edificio y en el monumento y, por tanto, la relación que se establecía con los hombres como actores de dicha escenografía estaba basada en la apreciación visual de tal grandeza y de la inabarcabilidad corporal de sus volúmenes, remarcando la distancia y la pequeñez, lo que Maderuelo define como *presencia*⁷⁷. Por último, vale la pena destacar que el monumento es también un utensilio que determina un lugar y esa relación está basada en las características de duración y tamaño que tiene como referencia principal al cuerpo, superándolo o resituándolo en su pequeñez mediante una reconexión con el entorno⁷⁸.

Por todo esto, la referencia de la escultura hacia el cuerpo describe una doble relación en lo que se refiere al objeto: primero, estar referida espacial y sensorialmente hacia el cuerpo; segundo, al ser objeto, tendrá en el cuerpo su epicentro simbólico y relacional. De esta manera, el objeto en cuanto su tamaño, función o significado establece dichas relaciones con el cuerpo de tal manera que se convierten en otra forma de representación en el objeto, y a partir de éstas el cuerpo siempre estará presente.

77 “El efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador, en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados. Un objeto se presenta grande si la mirada no lo puede envolver, y se aprecia como pequeño si se abarca completamente”. Javier Maderuelo en *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Pág. 55

78 No podemos olvidar el significado que para Krauss tiene el monumento: *es una representación conmemorativa que se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar, y es figurativo y vertical*. En consecuencia, es una señalización que determina significativamente un espacio mediante la representación de una personalidad de relevancia y que, por ende, materializa las relaciones de poder. Ver en Krauss, Rosalind. “*La escultura en el campo expandido*”. En *La Posmodernidad*. Hal Foster (Editor) Págs. 63-64.

I.5. Epílogo

En consonancia con lo visto en nuestro recorrido es posible aseverar que la relación de la escultura y el cuerpo es doblemente vinculante, puesto que existiría una ligazón que podemos denominar *histórica* -por cuanto el cuerpo ha sido objeto de representación y su historia está implícita en la escultura- y la otra, habiendo abandonado la obligatoriedad de una representación figurativa del cuerpo, se asienta una vinculación *relacional* entre cuerpo y escultura que permite que, aunque ya no mimética, siga siendo una forma permanente de referirse a él. Por tanto, a pesar de las variaciones que haya tenido la escultura (abandonando a veces la figuración o incorporando el espacio circundante) ésta siempre será representación del cuerpo, por lo que no hay un corte en dicha vinculación histórica: antes, por imitar su figura, ahora por ser un arte espacial, que corporaliza al espectador en su asistencia. Por ende, creemos que tal relación no es en absoluto liviana, sino que viene a dar a la escultura su verdadera razón de ser: el ser de la escultura es un ser para el cuerpo y cada manifestación escultórica comportará, por ello, tanto una idea determinada de escultura como también una idea acerca del propio cuerpo, todo determinado por un contexto cultural e histórico que será el que les otorgue significación, pues recordemos que admitimos que los conceptos no son estáticos sino cambiantes y dependientes de su contexto histórico.

Si la escultura tiene una estrecha vinculación con el cuerpo y con su historia, como también una fuerte vinculación con su sociedad y con su tiempo, es de esperar que en la contemporaneidad siga fiel a tales principios y sea manifestación de la realidad del cuerpo y de los avatares de nuestro momento. También es posible, a partir de lo expuesto, que la escultura sea afirmación de una manera de concebir la sociedad, pero también puede ser potencialmente su opuesto, su contradicción. En virtud de todo ello es que nos permitimos afirmar que cada escultura es portadora de una concepción de cuerpo y hoy, donde éste discurre en una encrucijada, la reflexión sobre estos temas no puede estar ausente.

Capítulo II.
Antecedentes para una transformación
del cuerpo y la escultura hoy

II.1. La cuestión de la denominación histórica como anticipo de la crisis

La palabra “crisis” proviene etimológicamente del griego que significa “decisión”. La crisis, por tanto, habla de una mutación grave, de un momento decisivo donde se delibera, se aplica un criterio, un juicio⁷⁹. A partir de ello, *¿es posible que nos enfrentemos a una crisis -a un momento decisivo- tanto en los conceptos de cuerpo como de escultura?*

Si respetamos el principio por el cual el *todo circundante* (lo que denominamos en un primer momento la *totalidad social*⁸⁰) actúa sobre las ideas y conceptos, viniendo también a definirlos, este apartado intentará esclarecer los preceptos mediante los cuales se ha permitido hablar de un potencial cambio social que sea capaz de generar una redefinición de los conceptos en general y que, por tanto, no deje indemnes a la escultura y el cuerpo. Ahora bien; ese cambio -que se hace manifiesto en el problema de la (auto)denominación de nuestro tiempo histórico- nos obliga a tener claridad acerca del paradigma con respecto del cual se pretenda una ruptura. Por este motivo se hace necesaria una revisión de los principios en que se basa la Modernidad al ser (hasta hoy) el apelativo histórico validado y, por ende, el que se pretende reconsiderar.

El principio *moderno* fundamental tiene que ver con la idea de que la realidad es asible para el ser humano por ser un objeto dado a nuestra razón y entendimiento, cuestión que, a pesar de ya estar presente en el pensamiento de filósofos y pensadores de la Antigüedad, se fortalece en el siglo XIV manifestada en una ruptura con respecto del pensamiento religioso reinante en el Medioevo que va convertir y reconsiderar a la *experiencia* en un medio válido de conocimiento de la realidad, dejando de lado las verdades dogmáticas basadas en el mito y la religión. Este hecho marca el nacimiento de la *ciencia experimental moderna* -que no acepta verdades dadas y no reconoce autoridad cuyas decla-

79 La RAE define *crisis* como “mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya sea para agravarse el enfermo”. Una segunda acepción nos dice “mutación importante en el desarrollo de otros procesos, ya de orden físico, ya históricos o espirituales”. www.rae.es

80 Como recordaremos, la idea de *totalidad social* está definida en el primer capítulo de esta tesis, donde se hace referencia al contexto donde se hallan los preceptos que definen ideas, conceptos o categorías tales como el cuerpo o la escultura.

raciones no puedan ser sometidas a la prueba de la experiencia- y pone a la razón objetiva como epicentro de *lo moderno*, término que viene a denominar una serie de convicciones centradas en la creencia exclusiva en la razón para llegar a la verdad, sospechando de todo conocimiento venido de la fe, la intuición y la tradición.

Así, la Modernidad se funda en la confianza del hombre de poseer sí mismo los medios para conocer la verdad y, a través de ella, poder llegar a ser libres. La ciencia como procedimiento de búsqueda de lo verdadero reemplaza a la religión pues basa sus principios en un método equilibrado y objetivo dando origen a la *vía moderna*; la razón se establece como el medio de asir la realidad por cuanto otorga poder a los seres humanos sobre su entorno y sobre sí mismo. De esta manera, *los métodos racionales en todos los campos de la investigación intelectual*⁸¹ prometen progreso y esperanza, confiados en la certeza de que la humanidad puede arribar a un futuro mejor⁸².

La Modernidad, entonces, tiene como perspectiva *la racionalización de la que toma su propio origen*, pues mediante la razón como instrumento sería posible construir un proyecto de progreso que sea tanto social, cultural, técnico como económico. Mediante la razón se optimizan los medios que permiten abarcar todo ámbito del quehacer humano, terminando por funcionalizar la vida social al incremento de la productividad económica, donde el cuerpo será ejemplo primero de sometimiento mediante los dispositivos de control que posteriormente describiera Foucault. Según éste, la vida en una sociedad civilizada y la consiguiente formación del cuerpo requiere la regulación de todas las formas de violencia, y por ende, necesita de una serie de dispositivos de control de acuerdo con los cuales se mantenga cierta estabilidad social⁸³. Planteando su propia periodización histórica, Foucault considerará la Modernidad como aque-

81 Stephen Toulmin afirma que, pese a los problemas para determinar una fecha de inicio precisa para lo que denominamos Modernidad, ésta puede ser descrita principalmente a partir de los avances de Galileo Galilei en la física y de René Descartes en la epistemología, seguidos de los estudios respecto de teoría política abarcados por Thomas Hobbes. Toulmin, Stephen *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Ediciones Península. Barcelona, 2001. Pág. 37

82 Sabemos que el sentido de la Modernidad no se agota en la búsqueda de la verdad, sino también se expresa en la reformulación de la ética y el nacimiento de la estética como disciplina.

83 No hay que olvidar aquí que con el concepto de dispositivo Foucault alude a esos centros de interrelación de saber-poder que estructuran aquellos elementos que van a ser objeto de los diferentes sistemas de exclusión.

lla época en la que nacen las sociedades disciplinares, vale decir, donde se institucionaliza y tecnifica el adiestramiento y control para un cuerpo dócil y sujeto a las normas que permitan la estabilidad.

El desarrollo de los sistemas económicos se asocia a la Modernidad y, desde de ello, también el bienestar intelectual y físico de los hombres. Sin embargo, a partir del acelerado desarrollo de aquellos sistemas económicos y de los medios tecnológicos, el proceso de *modernización* social se va a independizar de aquella *perspectiva de racionalización* que dio origen a la propia Modernidad, por lo cual se puede afirmar que tales procesos ya no responderían a los *principios modernos*, sino que serían consecuencias autónomas que continúan su marcha de manera independiente. De ello se desprende que el término *moderno* y *modernización* no sean equivalentes, pues mientras el primero se refiere al *conjunto teórico* que define una época determinada, el segundo se referiría a una *praxis* que ha declarado su soberanía, por lo que se establecería una dialéctica que será constitutiva de las sociedades contemporáneas pero que determina que los sistemas sociales queden, paulatinamente, fuera del alcance y dominio de los sujetos, pues ya están fuera del entramado de razón y fuera, por tanto, del principio sostenedor de la Modernidad como época histórica.

Siendo la razón el fundamento de la Modernidad, esa pérdida de fe en la *perspectiva de racionalidad* hace que la crítica a ésta sea, al mismo tiempo, una crítica a la racionalidad, propiamente dicha⁸⁴. Ese es el principio de la *crisis de la denominación*, cuestión que se manifiesta visiblemente en el debate donde se pretende reemplazar *Modernidad* por *Postmodernidad*. Como primeros antecedentes de ese *conflicto nominativo* podemos afirmar, primero, que aún cuando se pretenda el reemplazo de una por la otra, ambas denominaciones se encuentran estrechamente ligadas pues -como bien dice Anderson- lo *moderno* daría nacimiento a lo *post*, por lo que aún en medio de una crisis existirían algunos elementos que perdurarían en el período consiguiente. Por otra parte, el mismo Anderson nos recuerda que *postmoderno*, como término, no tiene

84 Aún cuando la idea de posmodernidad se construye en base a la crisis de la razón como fundamento de la idea de progreso, dicha crisis es palpable bastante antes de la puesta en circulación de la palabra posmodernidad: a manera de ejemplo, baste decir que la idea de *subconsciente* de Freud anticipa tal descreimiento. En ese mismo sentido, no es posible dejar de citar a Horkheimer, autor de *Crítica de la Razón Instrumental*, quien junto a Theodor W. Adorno desarrollan esa misma idea en *Dialéctica del Iluminismo*.

un origen europeo ni estadounidense sino hispanoamericano, vale decir, nace fuera de los centros de poder en la periferia del sistema cultural, cuestión que más tarde ratificará su importancia⁸⁵.

El gran conflicto radica en la creencia en los metarrelatos: mientras la Modernidad -para Lyotard- asienta en ellos su *discurso de legitimación*, en la Postmodernidad éstos perderían su vigencia disgregándose los paradigmas. Giddens replica diciendo que, aún siendo así, la Postmodernidad sería un estado explicable desde la perspectiva moderna, por lo que las diferencias no alcanzan a darle un rango de independencia, pues “*un paradigma sólo pierde su fuerza cuando es sustituido por otro paradigma en una negociación determinada, esto es, de forma que su superación resulte visible desde dentro*”⁸⁶. En otro punto importante, Lyotard nos recuerda que estas épocas se distinguen por un cambio productivo: mientras la primera produce bienes la segunda produce información, inclinándose paulatinamente hacia una valoración cada vez mayor de los productos inmateriales y de la comunicación a partir del proceso de desarrollo de las tecnologías tanto conectivas como de transportes⁸⁷.

A pesar de no llegar a una afirmación concluyente acerca del problema (no sería posible y no es nuestro empeño) bien podemos decir que los análisis de los pensadores mencionados (y otros que no aparecen directamente en este apartado) coinciden en la existencia de ciertos principios de cambio que bien podrían configurar un contexto que posibilite u obligue la variación en las ideas o conceptos. Esa crisis tendría un doble epicentro: primero, el desplazamiento de los sistemas de creencias (la decadencia de los metarrelatos y la fe en el proyecto de progreso), y en segundo término la emergencia de un cambio tecnológico

85 Más aún, el término tendría su origen en el ámbito literario como diferenciador de lo moderno (desde la estética) posteriormente retomado y ampliado para denominar “*a un espectro más amplio de tendencias que habían o bien radicalizado o bien rechazado los rasgos dominantes de la modernidad, una configuración que abarcaba las artes visuales, la música, la tecnología y la sensibilidad en general*”. Anderson, Perry. *Los orígenes de la postmodernidad*. Anagrama, Barcelona. 1998. Pág. 28

86 Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus 1989. Pág. 368

87 Hobsbawm, en *Historia del Siglo XX*, relativiza la afirmación de que en la sociedad en general el centro se haya trasladado desde la industria hacia el sector servicios: de hecho, dice que esto sólo es valedero para las sociedades altamente industrializadas, pues los bienes de uso final ahora se producen en la periferia. Esto pone de manifiesto la crítica hacia una lectura *totalitarista* del problema pues, como advierte el mismo Hobsbawm, el proceso globalizador se cae en su intento homogenizador, por lo que la gran cuestión es la vigencia de la desigualdad y la distinción. Esta cuestión será abordada posteriormente.

que se aceleró en los últimos 30 años y que, mediante el proceso globalizador, viene a transformar las relaciones entre los hombres y las sociedades⁸⁸. En definitiva, y para evitar dirimir en estas pocas páginas la cuestión de la *denominación epocal* que introdujéramos, convendremos en denominar a nuestro tiempo como *Contemporáneo*, cuestión que será explicada más tarde.

El primero de estos elementos de cambio que describen este contexto crítico es la pérdida de vigencia de los grandes relatos, frente a los cuales el sujeto contemporáneo muestra su incredulidad. Paulatinamente, la institución, el estado y la tradición pierden legitimidad, lo cual conlleva tanto la pérdida de los valores sostenidos en aquel sistema como el derrumbe de las ideas establecidas por la *institución* y la caída del hombre hacia la nada, lo que vendría a corroborar el *anuncio de la muerte de dios* por Nietzsche que- más que la muerte del dios cristiano- se refiere a la muerte de las creencias y la explicación del mundo mediante dogmas. Esto traería consigo la decadencia del sostén conceptual, la relatividad cultural y la caída del etnocentrismo, cuestión que ratifica el anuncio de Anderson con respecto de la revalorización de la periferia cultural mediante la atomización de los centros de poder. Brea, por su parte, insiste en “*la decadencia creciente de las viejas Grandes Máquinas productoras de identidad -el estado, la religión, la familia, la patria, la etnia, la clase, el género- y ello debido sobre todo al aumento espectacular de la movilidad característica de las nuevas sociedades*”⁸⁹.

Esta *caída del fundamento* tendría como principal causa la creencia contemporánea en la ciencia: al instalarse ésta en el núcleo del conocimiento contagia a todo el saber su exigencia de legitimación, pues todo saber científico requiere ser verificable, por lo que ninguna forma de conocimiento queda fuera de la exigencia de comprobación mediante el procedimiento de *falsabilidad*⁹⁰. De esta manera las ideas basadas en los relatos modernos deben ser reestructu-

88 Este punto bien podría comprender el primer antecedente de la potencial red denominación histórica que enumeramos en un principio, cual era la declaración de independencia de la *modernización* por sobre los *principios modernos*, vale decir, la independencia de los procesos políticos, sociales y productivos con respecto de la *perspectiva de racionalización* que se estableciera como su pilar fundamental.

89 Brea, José Luis. *El tercer umbral*. Pág. 22

90 “*Un enunciado de ciencia no consigue ninguna validez de lo que informa. (...) En sí, nunca está a salvo de una “falsificación”*”. De este modo, el saber acumulado en enunciados aceptados anteriormente siempre puede ser desechado”. Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*. Pág. 54

radas y revisadas, quedando todas bajo la influencia del paradigma científico. Podemos anticipar, entonces, que ninguna idea puede quedar indemne ante la disolución general de los conceptos en la realidad contemporánea.

Esto induce a una ruptura con la tradición y sus herencias. La tradición, que significa un homenaje al pasado en cuanto valoración de la experiencia de las generaciones anteriores, queda desconectada de la vida contemporánea que, según Giddens⁹¹, *no tiene conexión intrínseca con el pasado*; esto, porque toda tradición ha de ser justificada por un saber (la ciencia y su método) que no es el mismo autenticado por la tradición, por la que ésta ya no sirve de nada⁹². Esta ruptura vendría a radicalizar la revisión de toda convención a través del método de conocimiento aceptado, por lo que la ciencia se establece como valor, lo que hace claudicar los otros saberes bajo su lupa, de manera que todos los valores éticos caen en el relativismo (bajo esta perspectiva, ya no hay valores absolutos) lo que supone la inexistencia de un modelo y por tanto de *expertos*⁹³.

El proceso de desconexión ya lo describe Nietzsche cuando vaticinara la *muer-te de dios*, recordando que el nacimiento de la divinidad tiene relación con la incapacidad de la estirpe de pagar su deuda con los antepasados, por lo que sus logros se engrandecerían de tal forma que su figura se conformaría finalmente como dios-padre, generador del linaje⁹⁴. Así, la tradición queda asimilada a una pesada carga con la que hay que romper y más aún, contrastarse, cuestión que puede entenderse como núcleo de la disolución de los lazos que articulan una sociedad comunitaria, dando paso a una sociedad individualista. Así, en nuestros tiempos cada individuo queda remitido a sí mismo, poniéndose en jaque el sistema de producción de *sujeto*, anteriormente en referencia al estado, la raza, religión o incluso el género.

La carencia de modelos éticos transversales permiten la gran movilidad social que anuncia Brea, pero ésta debe ser ayudada por estructuras que faciliten tal

91 Giddens nos hablará, obviamente, de la *vida moderna* y no de la *vida contemporánea*. Sin embargo, como afirmáramos en un principio, en la pretensión de una nueva denominación epocal no todo ha de ser reemplazado. Por lo tanto, desde nuestra perspectiva, el tema de la ruptura con la tradición sobrevive a la propia Modernidad y permanece vigente en la época contemporánea.

92 “*Tradicón justificada es tradición falseada y recibe su autenticidad sólo del carácter reflexivo de lo moderno*”. Giddens. *Consecuencias de la modernidad*. Pág. 46

93 Expertos en el sentido del sabio, del chamán. Varela, Francisco. *Ética y acción*

94 Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Págs. 130, 131.

intercambio. Esta estructura está basada en un modelo económico y en una configuración tecnológica determinada. Respecto del primero, está permitido hablar de una revolución económica mediante la instauración global del modelo capitalista que permitirá un cambio productivo que, al parecer, es constitutivo de nuestra época. El triunfo del capitalismo fue posible por la organización dentro de grupos determinados como lo son los estados nacionales⁹⁵ (como un sistema delimitado que tiene unidad y orden internos propios) y por la utilización del dinero, elemento que permite la instauración de un mercado global y que, por tanto, se alza como el medio efectivo del distanciamiento entre el tiempo y el espacio, recordando que Hall lo definió como *la forma de acumulación del trabajo del hombre*, vale decir, una abstracción que permitirá el distanciamiento entre tiempo y espacio: así, el mercado global se hace posible pues se trabaja bajo los signos de un acuerdo común.

El segundo punto y donde se basa tal expansión es en la instauración de un sistema de transportes y comunicaciones que fuese capaz de interconectar los rincones más lejanos del mundo, sirviendo como motor y refuerzo del sistema económico. Como consecuencia, la irrupción de los medios de comunicación de masas vendrán a imponer una nueva cultura *colectiva* que reemplaza poco a poco a la conciencia individual transformando a los *media* en protagonistas de un nuevo sistema de producción de identidad y donde se pone en jaque la dialéctica público/privado. Por otra parte, internet se muestra como un medio *conectivo* que hace instantánea la interacción y propondrá un nuevo sistema de distribución de la información.

A partir de ello, se pone en cuestión nuestra concepción del tiempo-espacio, problema que desde nuestra perspectiva tiene una importancia radical puesto que a partir de la Modernidad se separa *el tiempo* de *lo local*, vale decir, del espacio físico donde se desarrolla la actividad social. En las sociedades premodernas el tiempo se hallaba conectado con el lugar, pero se puso en marcha un proceso de desconexión que necesitó, primero, una organización que permitió uniformar globalmente el tiempo: primero el reloj como medida primaria, después la homologación del calendario, la correlación de los usos horarios,

95 Sabemos que en nuestro tiempo han comenzado a surgir alianzas supranacionales que vienen a caracterizar las formas de organización, sean políticas o económicas. Sin embargo, y desde Giddens, el origen del capitalismo es deudor de los estados nacionales como forma de gobierno y, por ende, no podemos sino referirnos a ellos como punto inicial de la extensión capitalista en el mundo que permitirá, posteriormente, la globalización y todas sus consecuencias económicas, políticas y culturales.

sumando a ello la utilización de un único mapa. De esta manera, para Giddens, el reloj representa esa escisión entre tiempo y lugar, pues a través de este aparato el tiempo pudo ser expresado de una manera uniforme y *vacía*, condición necesaria para lo que denomina “*el vaciado espacial*”, vale decir, la separación entre *espacio* y *lugar*. Esto quiere decir que los acontecimientos que suceden en un lugar determinado no dependen exclusivamente de las influencias cercanas a dicho lugar, sino de fuerzas generadas a gran distancia. Este fenómeno vendría a dar comienzo a lo que Giddens llama *desanclaje*, término que describe el corte entre la actividad social y el *contexto de presencia*, liberando a la sociedad local de las restricciones impuestas por los hábitos puramente locales. Todo este proceso culmina en nuestros días gracias a las tecnologías de conectividad, sean los transportes como las comunicaciones, que permiten poner en contacto a personas a grandes distancias incrementando las influencias y los diálogos en múltiples direcciones.

Tales características sentarán las bases para la movilidad social que caracteriza nuestros días, mientras el capitalismo asegura la permeabilidad y los medios de comunicación acrecientan el dinamismo contemporáneo, fomentando la capacidad de aunar la características de lo global y lo local gracias al elemento fundacional de nuestros tiempos: la intercomunicación, la posibilidad que disponemos de entrar en contacto con los hombres a grandes distancias, aumentando la influencia de los ausentes/distantes en nuestra vida. Los transportes y las telecomunicaciones, los satélites e internet, vienen a hacer que se suprima el problema del espacio como distancia y la valoración del *ahora* por encima del *aquí*.

Por otra parte, se sobreviene un tiempo enfocado a la producción de nuevos bienes, esta vez inmateriales, que finalmente le vendrían a dar un nombre al nuevo tiempo, *la sociedad de la información*. Si bien en una primera etapa el capitalismo tuvo como objetivo la producción de bienes mediante el trabajo material, la irrupción de las nuevas tecnologías vienen a dar paso a esta nueva etapa, caracterizada por el trabajo inmaterial, haciendo de esta una *sociedad del conocimiento*. Brea, en concordancia, anticipa la muerte de las arquitecturas de la economía del comercio-objeto para dar paso a una nueva trama que permita el intercambio de información. Esta sería la principal señal del proceso de globalización que otorga carácter a nuestra era contemporánea: se desvanecen las fronteras en medio de la revolución económica, son abolidas las dimensiones por la inmediatez de las comunicaciones y se produce un marcado fenómeno de desmaterialización por parte de las sociedades post-industriales.

Todo ha quedado dispuesto a la influencia de tales cambios pues la técnica siempre será determinante en su época histórica, al mismo tiempo que las concepciones vigentes en ésta serán las que impulsen o retrasen su desarrollo. Por lo tanto, el término *contemporáneo* no es utilizado sólo porque designe a quienes vivimos en un mismo tiempo histórico, sino porque el *ser contemporáneo* de algo significa *estar en el mismo tiempo que algo que ocurre en el otro extremo del mundo*⁹⁶, signo de que el ser se define hoy por las interrelaciones que lo determinan. Entonces, al comprimir el espacio real por medio de la inmediatez de las comunicaciones se va a destruir toda duración, acelerándose el tiempo real cuestión que afectará tanto al tiempo global, al tiempo local como a las dimensiones de la tierra, en palabras de Virilio, *contaminando las distancias*⁹⁷. Desaparece el cuerpo, cambia la escala, se achica el planeta, se multiplican las referencias.

Se comprime el pasado, presente y futuro para dar paso a lo inmediato, frente a lo cual Augé nos recuerda, por otra parte, que este fenómeno de interconexión e interdependencia va a tener un efecto real sobre el tiempo histórico, por cuanto nuestro presente se vuelve rápidamente historia y la exigencia de comprenderlo antes de que se escabulla nos impide otorgarle sentido. Esto equivaldría a una *aceleración de la historia* que pone de manifiesto nuestra incapacidad de analizar todo acontecimiento, lo que Augé denomina *sobremodernidad*, un tiempo en el cual hay una sobreabundancia de información que nos dificulta pensar el propio tiempo⁹⁸. Estamos en una época vertiginosa, donde todo se transforma en información y frente a lo cual no estamos dotados de capacidad analítica, lo que concuerda con la visión de Lyotard, quien afirma que carecemos de un metalenguaje universal que permita el manejo de esta multiplicidad de saberes⁹⁹.

Jean-Claude Guillebaud plantea que, aunque estas transformaciones se hayan dividido en tres revoluciones, la *económica*, la *informática* y la *genética*, todas interactúan y no se pueden comprender por separado: “*Es probable que, de*

96 Virilio, Paul. *Alles fertig: se acabó (una conversación)*. Entrevista de Catherine David a Virilio. En <http://aleph-arts.org> (visitada 12 de diciembre de 2007)

97 Lo que Virilio llama *contaminación dromosférica*. Virilio, Paul. *La bomba informática*. Pág. 130

98 La idea de *sobremodernidad* se encuentra desarrollada a lo largo del tercer capítulo del libro *Los no lugares*.

99 Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Pág. 77

aquí a unas décadas, los historiadores sólo hablen de una sola revolución cuyas metamorfosis y aplicaciones poseen las mismas características: en la superficie, todas están ligadas a las industrias intensivas en cuanto a saber y capital (...); en el fondo, todas contribuyen a un mismo fenómeno de desmaterialización que define las sociedades postindustriales”¹⁰⁰. No hay ningún elemento conformador de lo que hoy llamamos *Cultura Occidental* que no haya interferido o tomado parte en las situaciones que hoy podemos apreciar: sea la ciencia, sea el modelo económico o el avance tecnológico, todos han sido necesarios para la articulación de una economía global, de la instauración de un medio de comunicación global y mediante el cual serán posibles las intervenciones tanto en el campo del arte como en el concepto de cuerpo.

Sin embargo, siguiendo la incredulidad general hacia las grandes verdades impuestas se alzan voces que, afirmadas en esa nueva *tradicón de la ruptura*, ponen en cuestión la fe ciega en la ciencia y el proyecto de progreso. Los críticos como Virilio nos advierten del peligro que puede conllevar la tecnología debido al *principio de accidente*: sabiendo que toda afirmación porta su propia negatividad, el accidente se alza como la negatividad que porta en sí la propia tecnología. Siendo ésta una época de saturación del conocimiento, nuestro ineficiente manejo nos impide ver su principio de accidente y, dentro de esa cantidad inabarcable de conocimiento, se incluye también la conciencia acerca de nuestra propia historia, sumando entonces nuestra incapacidad de recordar los infortunios y desgracias que ha traído la fe ciega en el progreso, negando la utopía que “*pretende hacernos creer que la técnica aportará finalmente la felicidad y un mayor sentido de lo humano*”¹⁰¹.

Si, como dijimos en un comienzo, el proceso de modernización se independiza de lo moderno y la fe en la razón, no es posible depositar confianza en un proyecto tecnológico o económico; lo que se pone en cuestión, por tanto, es la totalidad de la idea de progreso en cuanto ésta se define como el desarrollo de un futuro explicado por el *atrás* y como potencia del mejoramiento de los errores del propio pasado, pues la modernización ya no está en nuestras manos sino que funcionaría como un sistema independiente y de vertiginoso desarrollo.

100 Jean-Jacques Salomon. Citado por Jean-Claude Guillebaud de en *El principio humanidad*. Pág. 35

101 Virilio, Paul. *La bomba informática*. Pág. 79

Vivimos un tiempo en el que la sorpresa tecnológica no nos da respiro, y en esta vorágine el principal afectado por esta reestructuración histórica será inevitablemente el cuerpo. La tecnología, al ser definida por McLuhan como una *extensión de nuestro cuerpo, mente o ser*, queda determinada a ser también un modo de extensión de nuestros sentidos. Pero entre éstos se establece un equilibrio, una interacción perpetua, que queda alterada por la introducción de una nueva tecnología puesto que da “*nueva importancia o ascendencia a uno u otro de nuestros sentidos*”¹⁰². De esta manera, al ampliar uno de sus órganos sensoriales todos los restantes sentidos o facultades habrán sufrido extorsión. Se produce una “*ruptura en la proporción de los sentidos, una especie de pérdida de la identidad*”¹⁰³.

McLuhan pone como ejemplo los cambios producidos a partir de la introducción del alfabeto, que habría determinado una mutación en los hábitos de la percepción al separarse el mundo del oído afinado en la palabra con respecto del mundo del ojo, relegando al saber oral y elevando el pensamiento abstracto que utiliza la palabra escrita y los símbolos visuales. Entonces, el alfabeto se erige como un medio que separa el pensamiento de la acción y que impulsa a las sociedades hacia la tecnologización y la individualización, cuestión que se vendría a acentuar con la aparición de la imprenta, que eleva la tensión del componente visual.

La Modernidad se inaugura con la aparición de la tipografía, que se distingue de la irregularidad y personalidad del mundo todavía audio-táctil del manuscrito pues la escritura mecanizada y homogénea refuerza la impersonalidad, la indiferencia y el aislamiento, disipando el pluralismo y diversificación propios del Medioevo. Así, se consolida a la visión como sentido privilegiado, cuestión que viene a reconfigurar el mapa relacional de la sensorialidad puesto que el ojo no tiene la delicadeza y apertura perceptiva del oído. Las transformaciones que el alfabeto empieza a delinear son consolidadas por la aparición de la imprenta que potenciaría las ciencias, fundando una nueva cultura visual y dando paso a la popularización del conocimiento. Empieza así un proceso de fragmentación social donde se escinden los trabajos mediante la especialización, la sensoriali-

102 McLuhan, Marshall. *La Galaxia Gutenberg*. Pág. 39

103 McLuhan, Marshall. *Ibidem*. Pág. 40

dad se separa del *verdadero saber*, el corazón de la mente. En resumen, “*toda nueva tecnología significa una nueva cultura*”¹⁰⁴.

De este modo, Marshall McLuhan afirma que el *medio es el mensaje*, tesis que él explica de la siguiente manera:

*“Mi propia frase dice que el medio es el mensaje, y eso significa que el medio ambiente, creado por la tecnología, es lo que afecta a todos, pero el contenido, no. El medio ambiente, o el modelo creado por la tecnología son los mensajes reales. (...) El mensaje de la información eléctrica no tiene que ver con lo que uno dice. El modelo está allí de todas maneras. Cuando uno habla por teléfono, o hace una transmisión radial, uno está descarnado. Ese es el mensaje de la información eléctrica. Es instantánea, y no posee cuerpo. Se es como un ángel, una inteligencia descorporizada”*¹⁰⁵.

Esta aclaración plantea dos puntos. El primero se refiere a que el contexto general se verá indeclinablemente alterado por la aparición de nueva tecnología, a lo que debemos añadir que la vinculación entre tecnología y contexto tendrá efectos en ambos sentidos, pues será el conjunto social el que permita o retrase los avances técnicos, por lo que la tecnología no está desvinculada de su propio ambiente. En segundo lugar, el verdadero mensaje de las nuevas tecnologías es que el cuerpo se está asomando a su desaparición, puesto que en el proceso de extensión de las facultades corporales todas las extensiones suponen un debilitamiento de la función y de las facultades de la primitiva capacidad orgánica, donde la utilización de la tecnología sería como una *extirpación en abstracto*, un simulacro de desaparición.

104 Eric McLuhan. Conferencia: “*Impacto de las tecnologías en la Educación, la publicidad y los Medios de Comunicación Social*”. Eric es hijo de Marshall McLuhan y coautor de varias publicaciones [www.aula21.cl/Infoaula/infoaula_01/3_1_5\(ericMLuhan\).html](http://www.aula21.cl/Infoaula/infoaula_01/3_1_5(ericMLuhan).html) (abril, 2005)

105 “*Conversando con McLuhan*”. Entrevistado por Manuel Jofré.

<http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Talon/talon1/mcluhan.htm>. (marzo, 2005)

Por estas razones McLuhan se permite afirmar que “*el hombre del hemisferio izquierdo, el hombre del primer mundo, es capaz solamente de entender ideas, conceptos. El es muy indiferente a las sensaciones, a las percepciones*”¹⁰⁶, puesto que su contexto ha sido ya modificado por la intrusión tecnológica y ha reformulado su propio mapa perceptual, atrofiando la sensación en beneficio de la conceptualización. Esto supondría dar un paso que superaría las estrategias de control que describiera Foucault, puesto que fijando al cuerpo en un tiempo y un espacio determinados se pretende su extensión y su ubicuidad mediante las herramientas tecnológicas, descartando toda corporeidad.

Mientras la conversación por teléfono me reduce a pura voz, el subirse a un coche inutiliza las piernas, el mando a distancia atrofia la capacidad motora, la instantaneidad fulmina la extensión espacial. Por lo tanto, la transformación conceptual a nivel del cuerpo será profunda puesto que constantemente pierde su importancia, alterando el sistema de equilibrio sensorial que nos habíamos establecido, quedando fuera del mundo afectando nuestro orden en las distancias, excluido de los procesos de comunicación y socialización, expuesto a la fragmentación y a la objetualización gracias a la pérdida de su *imagen especular*.

Si el valor del cuerpo decrece, también se deprecia el valor del espacio y la materia. Sabemos que estas son concepciones centrales para el mundo escultórico, por lo que es válido comenzar a preguntarse *¿qué ocurrirá entonces con la escultura, si establecimos que el cuerpo es el hilo conductor de ésta en tanto disciplina del arte?* Sabemos que en un nuevo mundo que se avecina y del cual poco podemos avizorar, la materia y el cuerpo se enfrentan ya a una encrucijada: la lucha por recuperar su valor, y en ese dilema -como veremos- el arte como representación social ha de ser necesariamente reflejo del pensamiento contemporáneo.

106 “Conversando con McLuhan”. Entrevistado por Manuel Jofré. <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehue-home/facultad/publicaciones/Talon/talon1/mcluhan.htm>

II.2. El arte como anticipo de crisis

II.2.1. La denominación epocal en el arte como manifestación de la crisis.

El arte, en virtud de su relación con el contexto social y con su tiempo, debe ser un medio eficaz en la tarea de dilucidar un cambio histórico que sea capaz de redefinir la generalidad de las prácticas sociales. Esto será observable porque, como dijimos en un primer momento, el arte tiene una vinculación efectiva con su época y por tanto deberá encontrarse entre sus formas la manifestación de las ideas mediante las cuales se han definido las prácticas artísticas desde aquella *totalidad social*.

Es por ello que en un primer momento (y haciendo una equivalencia con respecto de la cuestión de la denominación histórica planteada anteriormente) nos detendremos en el problema que nos plantea la denominación que intenta representar al arte de nuestro tiempo porque, del mismo modo en que se pretende un cambio nominal en el contexto histórico, también en las artes se viene a dar la misma discusión, punto que corrobora la inserción del pensamiento artístico en las cuestiones de orden más general. Por otra parte, esta crisis puede ser manifiesta en relación al propio cuerpo, donde la multiplicidad de las representaciones de éste viene a ser una prueba patente de la caída de una concepción de cuerpo unitaria pretendida por el Clasicismo.

Respecto del problema concerniente a las denominaciones, el mundo de las artes también se manifiesta inquieto al percibirse esta sensación de cambio, por lo que muchos se han levantado anunciando nuevamente el *fin del arte*, sea por la disgregación de las prácticas artísticas como por la imposibilidad de distinguirlo de otras manifestaciones de la vida, por lo que se hace ostensible una imposibilidad de definición. Por tanto, se hace necesario precisar una nueva terminología que manifieste tal proceso debido a que existe cierto consenso -más en las artes que fuera de ellas- de que nuestras condiciones son distintas de las vividas en la Modernidad.

Por lo tanto, *moderno*¹⁰⁷ va a ser un término que quedará sobrepasado por lo que ya no podrá denominar al arte reciente, el producido en nuestro tiempo y capaz de representarlo, pues el arte del presente ya no manifiesta las condiciones de lo que hemos denominado Modernidad, no porta su esencia. Así, el término *moderno* se vendrá a asociar tanto a un estilo determinado como a un período acotado en el cual se manifestó su desarrollo. Así, lo *moderno* designa entonces a “*un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960*”¹⁰⁸ y que, por lo tanto, tiene rasgos particulares que lo diferencian de lo que le antecede y que, al acotarse un período, se establece también su finitud, aunque ambos extremos no puedan delimitarse exactamente.

Tal denominación es inaplicable a las obras producidas con posterioridad pero, lo que es más importante, se establece una fecha que expresa una conciencia de cambio, una *vívida sensación* de renovación. Tal palpito, asentado en cambios notables en las maneras de hacer, vendría a reafirmarse con el ingreso de los términos *postmoderno* y *contemporáneo* al vocabulario de las artes, pues existió una necesidad de nombrar las nuevas prácticas y que tal denominación permitiera diferenciarlas de lo moderno. Lo *postmoderno* aparece como superación de lo *moderno*, donde éste sería el referente necesario para la construcción del término, pero para Danto lo *postmoderno* denomina a un estilo determinado más que a un período histórico determinado¹⁰⁹, incluso impidiendo ampliar dicha convención al hablar de *postmodernismos* para intentar abarcar el arte de nuestro presente bajo tal denominación.

107 La discusión acerca de la Modernidad en arte es compleja. Habermas nos dice, desde Weber, que *la modernidad cultural se caracterizó por la separación de la razón sustantiva en tres esferas autónomas, ya sea la ciencia, la moralidad y el arte* (Habermas, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto*). Por esta razón, podemos afirmar que la *modernidad* en arte puede ser validada desde el Renacimiento, al configurarse en ese tiempo histórico un nuevo modo de ser de la obra de arte, independizada de los principios teocéntricos propios del Medioevo, conformando un sistema particularizado de valoraciones y donde nace el reconocimiento social del autor. Sin embargo, estos rasgos particulares del arte moderno (y que por lo tanto distinguen una manera de ser y producir la obra de arte) también serán puestos en cuestión, como podrá apreciarse en algunos de los juicios de J. L. Brea que serán analizados en el capítulo cuarto de este estudio.

108 Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Editorial Paidós, 1999. Pág. 33

109 Danto afirma: “Quizá *posmoderno* sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo”. Prosigue diciendo que “uno puede reconocer objetos posmodernos, aunque quizá con ciertas dificultades en los límites”. Y citando a Robert Venturi, los define como “elementos que son más híbridos que puros, comprometidos más que claros, ambiguos más que articulados, perversos así como interesantes”. *Después del fin del arte*. Editorial Paidós, 1999. Págs. 33 y 34

De este modo, el término *contemporáneo* sería más adecuado para señalar una serie de prácticas que sólo coinciden en su convivencia en un período de tiempo. El *arte contemporáneo*, entonces, es el arte producido por quienes compartimos un determinado tiempo histórico, pues al parecer la única manera de incluir la diversidad que manifiestan las obras de nuestro tiempo es a través de un criterio meramente temporal. Por lo tanto, más que un estilo determinado es la amplitud de tal criterio lo que define las prácticas artísticas en la *contemporaneidad*: un período caracterizado por un volumen de información inabarcable y desordenada, por la aparición de nuevas problemáticas derivadas del vertiginoso avance de las tecnologías y con cambios importantes en los paradigmas sociales marcados por la desaparición de criterios o fronteras.

Una de las características del arte de este tiempo es la variabilidad (o inconsistencia) de los límites -sean éstos plásticos, éticos, estilísticos- como tampoco aparece un paradigma unificador pues, en contraste con la Modernidad, no hay participación de los artistas en un proyecto histórico, social y político, cual era el derrumbe definitivo de las barreras entre arte y vida por parte de las Vanguardias. Por otro lado, el *arte contemporáneo* se caracteriza por no tener una conciencia unificada de la historia, fundamentalmente porque ésta ya habría sido derribada y por lo cual no hay limitaciones que romper: por estos motivos, el *arte moderno* no constituye un *paradigma de negatividad* contra el cual éste se pueda contrastar. Así, se extiende la posibilidad de experimentación y cuestionamiento, de introducir el pensamiento filosófico al centro de la reflexión artística y, por otra parte, se abren las puertas a la redefinición de las prácticas por la inclusión de los nuevos medios de producción que la tecnología pone a disposición de los *productores de arte*. De esta manera, queda claro que *lo moderno* ya no es un término suficiente para denominar las prácticas artísticas del presente y *lo contemporáneo* aparece como el término que más cómodamente las acoge.

Danto afirma que en algún momento se pudo percibir una “*aguda diferencia entre al arte moderno y el arte contemporáneo*”¹¹⁰, sin embargo, esa necesidad de situarnos -de denominar y tratar de entender nuestro tiempo- y lo inaccesible de tal tarea es una característica de nuestra situación histórica. Como

110 Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Editorial Paidós, 1999. Pág.

afirma Jameson, “*la pérdida de la narrativa es equivalente a la pérdida de nuestra capacidad para situarnos históricamente*”¹¹¹. No podemos, por ende, zanjar aquí tal cuestión (no tenemos la perspectiva histórica para hacerlo) sino simplemente corroborar que existen ciertos elementos que son innegables *potencias de cambio*, que podrían reconfigurar nuestro pensar: tal como lo hace Danto, sólo podemos percibir *esta aguda diferencia*.

El término *contemporáneo* es consecuentemente el más cómodo para abarcar la diversidad de las manifestaciones del arte del presente. En un primer momento citamos a Virilio, quien precisaba la tremenda significación de dicho término al recordar que no sólo habla de un tiempo histórico compartido, sino de *la capacidad de interactuar en el mismo instante con un ausente*. Por tanto, si el tiempo contemporáneo está definido por una serie de relaciones establecidas por la intercomunicación y la velocidad, el arte será contemporáneo en tanto su motivación y su práctica estén determinadas por la reflexión que promuevan tales acontecimientos, sean -como también dijimos- potenciales sostenedores o detractores en relación a tal cuestión. En palabras de Brea, “*es de esta gran revolución metafísica epocal que nombra el desaparecer del ser en el mundo, como escrito en la presunciones retenidas de sus particulares, de la que ha de hablar la obra de nuestro tiempo*”¹¹².

El arte contemporáneo, entonces, estaría definido por la reflexión en relación a los sucesos acaecidos en la contemporaneidad y en cuanto éstos son capaces de determinar su *praxis* pero sin hacer predominar un estilo, haciendo extemporánea la aparición de un criterio sea ético o estético y dejando en libertad a los hacedores de arte para sobrepasar los bordes de las prácticas artísticas al no definirse un *modus operandi* que ponga límites a las manifestaciones.

111 Jameson citado por Owens en “*El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*”. En *La Posmodernidad*. Kairós, 1998. Pág. 106

112 De esta frase de Brea nos haremos cargo más tarde. En principio, sirve para graficar el interés primordial que ha de tener la obra de arte de nuestro tiempo, vale decir, que sea capaz de incorporar los problemas sociales de su entorno. A pesar de ello, no estamos de acuerdo con la unidireccionalidad que devela esta afirmación. Brea, José Luis. *El Tercer Umbral*. Pág. 36

II.2.2. La representación del cuerpo en el arte contemporáneo como manifestación de crisis.



Bernini, *David*

Como veníamos argumentando, las representaciones del cuerpo serán expresión de la concepción que la sociedad y la cultura tengan de él, y manifestarían su realidad más inmediata. Pero en el transcurso del siglo XX, al decir de Paul Ardenne, la representación del cuerpo humano *ha proliferado en las formas más diversas*, y tal proliferación de imágenes sería *más un indicador de crisis que de conquista*, pues supone más bien “*una constatación de la inaccesibilidad de la figura corporal*”¹¹³. La multiplicidad de representaciones no arriba nunca a una imagen-cuerpo perfecta o absoluta (la que englobaría las demás y se prevendría de ser la última y suficiente); más bien dicha inaccesibilidad sería la constatación de una situación límite, por lo que podemos hablar de *una crisis de la representación* que bien podría servir de anticipo para hablar de una *crisis del concepto de cuerpo* en la contemporaneidad.

113 Ardenne, Paul. “Figurar lo humano en el siglo XX”. Revista *Debats* N° 79. Pág.18

Si como dijéramos antes, la palabra *crisis* habla de una mutación grave, de un *momento decisivo donde se delibera*, pero para que sea posible ese cambio tiene que existir algo con respecto de lo que se haya cambiado, algo que sirviese de eje para la reformulación. Por tanto, para fijar ese punto que nos otorgue *horizonte de contraste* debemos analizar el quiebre que se produjo a finales del siglo XIX con respecto de una imagen unitaria e idealizada del cuerpo, cuya destitución es antecedente inmediato de todo acontecer contemporáneo.

Hasta finales del XIX se mantuvo vigente una idea de cuerpo amparada en la perspectiva humanista desde el Renacimiento. Para dicha concepción el cuerpo era un objeto de conquista e idealización, y en él estaba materializado un discurso para un *hombre universal* que era poseedor de una identidad unificada sin fisuras aparentes¹¹⁴. El concepto de cuerpo neoclásico se modela como parte de un proyecto político y cultural, donde su imagen debe trabajar por afianzar la creencia en dicho discurso. Por ello, el arte cumplirá la función de mostrarle al hombre una imagen en la que se reconozca, como poseedor de un cuerpo bello, imponente, compacto, armonioso e inmutable.

El arte se esmeró en mantener una imagen maciza, unitaria y bella del cuerpo, amparada en lo que Lacan llama “*la armadura asumida de una identidad enajenante*”¹¹⁵, basada en una mitología, una estructura moral y un sistema de conocimiento que la sostenía. Esta armadura simbólica vendría a ser la afirmación de la propia ideología humanista, basada en la razón y donde el hombre, el verdadero, era el sujeto occidental: la imagen del hombre pretendía ser modelo universal, expuesta mediante el arte y protegida por representar los más altos valores sociales, lo que Marcuse denominaría “*cultura afirmativa*”¹¹⁶.

114 El cuerpo representado desde el Renacimiento en adelante es masculino, de raza blanca y elevado por ser perteneciente a un sistema donde impera la razón. Este carácter *universalista* hace crisis a partir de las representaciones corporales de finales del XIX y principios del XX, cuestión que coincide con la decadencia del sistema político-cultural que se servía de dicha representación.

115 Lacan citado por Piedad Solans en “*Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad*”. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Pág.144

116 Marcuse utiliza este concepto para expresar los rasgos idealistas y encubridores de la cultura burguesa, cuyo mecanismo central es la afirmación como universales de los valores específicos de la burguesía.

Esta imagen petrificada e inamovible -que se supone representación de los valores superiores- terminará por inmovilizar al arte en dicha representación idealizada de una realidad que no se corresponde con la que se está gestando a su alrededor, ya que su misión será la afirmación de tales valores pues la crítica histórica no será una de las funciones encomendadas. Por tanto, se hará extrema la relación del arte con el poder y éste deberá corresponder a la exigencia histórica de felicidad y satisfacción: “*la belleza ideal fue la forma bajo la que podía expresarse el anhelo y gozarse de la felicidad; de esta manera, el arte se convirtió en precursor de una verdad posible*”¹¹⁷. De esta manera, se vendrá a establecer el culto a la perfección eternalizando el *instante bello*, cuestión manifestada en la imagen de un cuerpo sin fisuras, absoluto. El neoclasicismo enaltecerá “*la forma perfecta, del organismo cerrado y bien proporcionado, que exaltaba a la figura humana como el tema supremo*”¹¹⁸, estableciendo un orden estable de la propia representación.

Si el cuerpo conjuga las maneras que posee tal sociedad de sentir, de creer, de actuar y de pensar, un cambio en su representación indica necesariamente una mutación más grave, de mayor amplitud. Por lo tanto, la caída del cuerpo idealizado indica el derrumbe del armazón conceptual que sostenía tal imagen ilusoria, acompañándose en su caída de la muerte de dios y la expulsión del hombre como centro del universo y por otra parte, sobreviene el desplome del conjunto de códigos neoclásicos (tanto estéticos como éticos) amparados en dicha representación del cuerpo. El cuerpo, bello y armonioso -cuyo origen radica en el canon clásico y cuya perfección aparecía como metáfora de la divinidad- se verá prontamente deshonrado, puesto que el orden académico deudor de la tradición inaugurada por el Renacimiento y heredada de los cánones clásicos esconde tras de sí “*el predominio de los prejuicios estéticos de carácter teológico, religioso o mítico*”¹¹⁹ que concordaban con la idea un orden perfecto para el universo en cuyo centro estaba el ser humano. Se revela, entonces, un cambio profundo en la manera de pensar la realidad y a partir de ello, un reordenamiento de las formas representación artística.

117 Marcuse, H. *Cultura y sociedad*. Ed. Sur, Buenos Aires, 1968.

118 Simón Marchán Fiz, “*El rapto del espacio como desbordamiento de los límites*”. Prólogo de *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Pág. 15

119 Gloria Moure: “*Medardo Rosso: la inflexión contemporánea de la escultura*”. En *Medardo Rosso*, Catálogo de la exposición en el CGAC. Ed. Polígrafa. 1997. Pág. 14



Rosso, *Bambino al sole*

Hasta ese momento el sistema de conocimiento había estado ordenado como un todo relacionado, un *continuum* cuyo núcleo era ocupado por el hombre. Sin embargo, durante el siglo XIX ese todo interrelacionado va a ser fraccionado, por lo que la realidad dejará de ser explicada como parte de una globalidad armónica para constituir pequeñas parcelas de conocimiento con una delimitación estricta, cuestión que otorgará independencia a las ciencias, la filosofía y al arte¹²⁰. La serie de convenciones que mantenían la imagen del cuerpo bello serán desmanteladas porque se destituyen las verdades dadas que pretendían ser explicación general para la realidad del hombre y, con ella, caerán también los velos ético-morales que evitaban la apertura del cuerpo a la verdad. El cuerpo -ahora de verdad desnudo- será aprehendido tanto por medio del control social como por parte de los saberes dedicados a su estudio, tal como describiese Foucault.

120 Desde ahí se entienda la férrea limitación entre los géneros artísticos acaecida durante dicho período.

En este proceso de colonización, las ciencias van a jugar un papel fundamental pues abrirán y sacarán a la luz sus entrañas revelando todo su secreto. La medicina, como ciencia del saber anatómico y fisiológico, va a reducir al cuerpo a un mecanismo interpretable y subordinable, quebrantando los dogmas que impedían su estudio, instalando la ética científica como legitimación de su proceder, separando definitivamente el cuerpo del sujeto que encarna y estableciendo un espacio médico disciplinado¹²¹, incluyendo a las artes en esta generalización del estudio del cuerpo pues la práctica médica se institucionaliza al instaurarse la cátedra de anatomía como materia obligatoria a mediados del XIX¹²². Por otra parte, la psicología abrirá el desconocido paisaje de la subjetividad y el inconsciente, normalizando la conducta humana (sea el comportamiento, la sexualidad o el lenguaje) y preocupándose por delimitar lo que Foucault llama “*la estructura negativa*”¹²³ de la sociedad, vale decir, lo rechazado, lo excluyente, afianzando así el sistema de valores que propugna un sujeto dócil y adaptado.

La pérdida del sostén humanístico significa a su vez la muerte de un lenguaje, una gramática y un discurso asumido por las artes que representaron el cuerpo en relación a un modelo universal, dando paso a la ruptura de la representación en miles de fragmentos. Esta disgregación se agrava si consideramos que el *arte moderno* se define en contra de la Academia y su modelo de representación, pues su *horizonte de contraste* será la rigurosa reglamentación impuesta por el academicismo: las Vanguardias tendrán en dicho campo sistematizado -con reglas y convenciones extremadamente rígidas- un mundo donde asentar una dialéctica negativa y dar rienda suelta a su urgencia de desmantelamiento y trasgresión. La Modernidad en arte se establece como negación de lo inmediatamente anterior y, por ello, las Vanguardias tendrán en la cuestión de la representación (y su quiebre) uno de sus principales focos de interés.

121 “*Gracias a la tecnología hospitalaria, el individuo y la población se presentan simultáneamente como objetos del saber y de la intervención médica*” Foucault, Michel. “*La incorporación del hospital en la tecnología moderna*”. En *Estética, ética y hermenéutica*. Pág. 110

122 Ramírez, Juan Antonio. En *Corpus Solus*. Pág. 26. Recordemos por otra parte la extensa tradición anatomista desarrollada desde el Renacimiento en adelante, que obligó a la vinculación entre artista y médico fundiendo ambas profesiones y cuyo punto cúlmine se encuentra en Vesalius y la publicación del *De humanis corporis fabrica*, de 1543. Para una revisión exhaustiva del tema, ver *Historia de las teorías de la figura humana*, de Juan Bordes.

123 Foucault, Michel. “*La locura y la sociedad*”. En *Estética, ética y hermenéutica*. Pág. 76

Si el *arte académico* representó una realidad falsa e idealizada, el *arte moderno* pondrá de relieve la importancia de una reconexión del arte con su tiempo, haciendo que éste sea, efectivamente, voz de la historia y ya no más representación de los ideales de una clase y una cultura determinada, impulsando la reapropiación del arte como medio por parte de los nuevos sujetos que la propia historia va construyendo. De esta manera el arte se redirige hacia la masa, y el artista dejará de ser un *traidor de clase*¹²⁴ que produce los símbolos que afirman a la burguesía dominante. Esa apertura del arte hacia la historia, que vuelve su mirada y fija con fuerza su atención en los procesos políticos y sociales que suceden a su alrededor, describirá con crudeza lo acontecido y las obras dejarán de referirse a una realidad inexistente, por lo que los temas y motivos acaparán la mirada del artista irán trasladándose hacia la realidad¹²⁵. El arte asume la realidad del cuerpo mediante la representación de los acontecimientos históricos, sociales y políticos que marcan la trayectoria (brutal por lo demás) de la propia humanidad¹²⁶.

Ahora, sin su pertenencia a un *continuum* en la organización del universo, sometido por el orden social y abierto y develado por la ciencia, el cuerpo queda desprovisto de la protección de su armadura simbólica, por lo que todo lo que ésta había cubierto aparece de golpe. El arte, vuelto hacia la realidad, nos muestra lo aberrante de la historia, por lo que lo *abyecto*¹²⁷ del cuerpo queda también ante nuestros ojos: todo lo deforme, lo monstruoso, en definitiva, todo lo que había sido oculto. El cuerpo “*parece haber sido vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado*”¹²⁸. Rota su armadura, el cuerpo queda solo frente a toda la extrañeza, diferencia y alteridad que no cabía en la representación ideal de su imagen, se abren nuevas preguntas y posibilidades a esa realidad que queda indefensa. De ahí en adelante, el cuerpo

124 Brea, José Luis. *El tercer Umbral*. Pág. 13

125 Habría que hacer mención, también, de la importancia de la aparición de la fotografía, que viene a pelear y acentuar la función de realidad que el arte había tenido hasta ese momento.

126 Si bien es cierto que la separación del público con respecto del reconocimiento en el arte comienza con el nacimiento de las Vanguardias, el proyecto plástico intentó justamente lo contrario: un acercamiento a las masas (como la Bauhaus alemana o el Constructivismo ruso) o hacia la misma historia (como los Futuristas italianos).

127 Lo *abyecto*, según la definición de Julia Kristeva es “*aquello de lo cual debo deshacerme a fin de ser un yo*”. Por lo tanto, según Foster, “*lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la distinción espacial entre nuestro interior y el exterior*”. En *El retorno de lo real*. Pág. 157.

128 Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Pág. 154.

*“se fragmenta, mutila, altera, multiplica y profana su unidad”*¹²⁹. Disuelta la imagen reglada sobre la cual el arte debía asentar su referencia, la representación del cuerpo queda abierta para que se disgregue en miles de fragmentos.

Con el nacimiento de las Vanguardias el cuerpo deja de ser cuerpo idealizado, se abre a la historia y a los sucesos de su tiempo, y el arte será ahora retrato fiel de su acontecer, sea su subordinación a la ciencia como la crueldad con que el hombre actúa contra el hombre. Los significados asignados al cuerpo por medio de la tradición serán derribados por la caída de los valores religiosos y sociales asentados en el propio cuerpo: de esta manera quedan rotas las simetrías de una imagen y de una forma de representación que continuamente se ha ido disgregando hasta su pura disolución.

A partir de ese momento el hombre no podrá reconocerse más en la imagen que proyecta el arte de sí: el hombre renacentista vio en el arte el reflejo de una imagen gloriosa que lo mostraba centro del universo, donde resaltaba la luz, el brillo y la plenitud del cuerpo; mientras tanto, el hombre del siglo XX no ve más que despojos, un cuerpo fragmentario, débil, destrozado, cada vez más ausente¹³⁰. Si, como afirma Tom Flynn, el cuerpo ya era concebido a través de la historia como el campo de batalla de cuestiones como la religión o el sexo, su representación en nuestra época se plantea como medio de indagación, de experimentación constante, fuente inagotable de preguntas. Cortés afirma que el cuerpo, como lugar de deseo irracional y emocional donde surge la pasión, *“se podría convertir en un claro símbolo de protesta contra la racionalidad capitalista y la regulación burocrática”*¹³¹, donde se afianza como instrumento crítico contra la ortodoxia, sea social o sexual, donde *“las cualidades perma-*

129 Solans, Piedad. *“Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad”*. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Pág. 144

130 Como afirmáramos en nuestro Trabajo de Investigación, no creemos que el cuerpo se haya presentado carente de fisuras antes de la caída de los principios académicos: a nuestro parecer, la concepción de cuerpo nunca ha sido unitaria, siempre ha mostrado fisuras y desequilibrios. No obstante, en un momento de la historia, el arte se comprometió en la visualización de un proyecto de hombre carnalizado en una figura corporal bella y plena, en la cual quisiera verse reflejado, proyecto que se quiebra con el nacimiento de los movimientos de Vanguardia a finales del siglo XIX. Ver Montes, Luis. *El cuerpo como referente y la corporeidad como recurso en la escultura contemporánea*. Trabajo de Investigación tutelado. U. Politécnica de Valencia, España. 2004.

131 Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*.

nentes de otredad del cuerpo -es decir, su capacidad de articular el sentido de lo desconocido y lo reconocible- siguen siendo empleadas por los artistas contemporáneos como medio de explorar los miedos y ansiedades”¹³².



Pevsner, *Torso*

Desde ahí que el arte del siglo XX no haya ido en busca de la *imagen última* de la que hablaba Ardenne, sino más bien la preocupación transversal de las estéticas moderna y posmoderna tendría, al contrario, “*la intención, tanto de romper la representación normativa y especular del cuerpo como de crear un cuerpo*”

132 Flynn, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Pág. 18

*donde se traspase, toque y trasgreda el límite entre lo imaginario y lo real*¹³³, por lo que representar al cuerpo será representar su conflicto, sea crisis de la *psique*, de la *figuración*, de la *respetabilidad* y la *muerte de la dignidad*¹³⁴.

Ahí nace la protesta de Virilio contra el arte contemporáneo, quien declara que éste ha *“profanado las formas y los cuerpos en el transcurso del siglo XX”*¹³⁵, cuestión que le llevó a afirmar que si bien los nazis habían perdido la guerra, habían ganado la batalla de la estética porque *normalizaron una forma de percepción que perpetúa su modo de destrucción del ser humano*. De este modo, acusa que los artistas se hacen parte de una estética de la destrucción y del horror que perpetúa el desastre, ahora en el imaginario. Pero si el arte ha de reflejar la realidad histórica, el arte responde con una imagen fragmentaria frente a un hombre fragmentario, responde también con impiedad frente a un hombre despiadado, que ha visto en el siglo pasado matanzas crueles, regímenes monstruosos y, probablemente en su conjunto, el siglo más desolador de la historia del hombre. Bajo esa perspectiva, la imagen no puede ser otra sino la de un hombre lleno de miedo y de dolor, autoflagelado y desposeído de sí mismo. El arte contemporáneo es el reflejo de nuestra propia crisis, donde se fija la imagen que nosotros mismos hemos construido de nosotros. Si bien es cierto hemos roto con el paradigma representacional donde el cuerpo unitario cumplía una funcionalidad política, su (des)aparición -aunque ésta sea fragmentaria y casi como una ausencia- es fiel retrato de la imagen que el hombre contemporáneo tiene de sí.

El arte contemporáneo muestra sin tapujos la fragmentación y desaparición del cuerpo, donde la desmesura y el acostumbramiento a la cotidianidad de la crueldad ha terminado por empujar al arte al choque de las imágenes a la manera de los *mass media*, pues no es capaz de representar la crueldad de la propia realidad: el arte no puede producir nada equivalente al hambre o la pobreza. Ahora, el peligro está en que si la violencia opera tanto en la realidad como en la representación, *“el constante flujo de violencia sin campo de batalla puede dejar (al espectador) definitivamente instalado en ella”*¹³⁶. Por otro

133 Solans, Piedad. *“Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad”*. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Pág. 145

134 Ardenne, Paul. *“Figurar lo humano en el siglo XX”*. Revista *Debats* N° 79. Pág. 19

135 Virilio, Paul. *“Un arte despiadado”*. En *El procedimiento silencio*. Pág. 48

136 Pinilla, Rafael. *“La maldad contemporánea”*. Revista de Psicología y Humanidades. www.eepsys.com

lado, a través de los *mass media* nos llegan las imágenes de crímenes, guerras y demás acontecimientos directamente a las salas de estar de nuestras casas, por lo que necesariamente se debe producir un doble efecto de conexión/desconexión, pues mientras presenciamos en primer plano la caída de las Torres en Nueva York nos distanciamos del acontecimiento en la comodidad del hogar. Como afirma Foster, “cuando las pantallas de las bombas inteligentes se oscurecieron, mi cuerpo no explotó. Por el contrario, salió reforzado (...) mi cuerpo, mi subjetividad, se afirmó en la destrucción de otros cuerpos”¹³⁷.



Gober, Pierna

137 Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Pág. 226

Aquí se anida la crisis que se presenta en el arte contemporáneo y que lo diferencia de lo acontecido con las Vanguardias. Si éstas tienen como negatividad a la Academia y su campo formal, el arte contemporáneo no tiene en el arte moderno un paradigma negativo, pues éste ya se ha encargado de disolver las fronteras. No se podría hallar un eje contra el cual se definirían las prácticas artísticas actuales, por tanto mal podría existir un quiebre radical entre ellos: existe una continuidad que describe Piedad Solans al definir una intención compartida entre las estéticas moderna y posmoderna que ya citáramos, cual es *traspasar y trasgredir* el cuerpo y su realidad. Lo que ocurre, simplemente, es que las condiciones de la Modernidad no son las mismas que las de la Contemporaneidad, por lo que el arte de nuestro tiempo no responde al mismo contexto que tuvieron las Vanguardias.

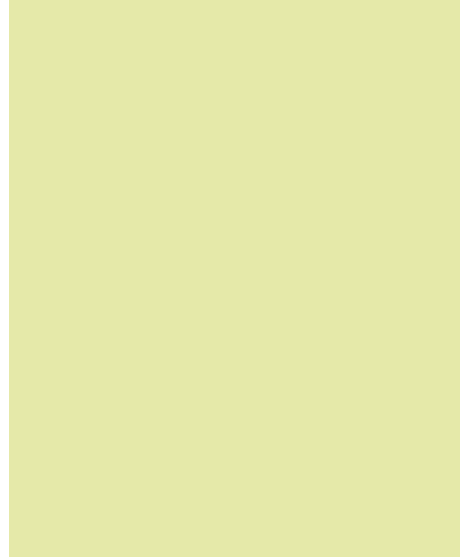
Si en un primer momento la crisis se produjo al destruir la imagen unitaria -lo que podríamos denominar *crisis de la unicidad*- esa atomización se continúa al infinito, por tanto, lo que hoy acontece es un segundo momento, el instante donde se desplaza completamente al hombre como centro de toda relación, ya sea quebrando su unidad, restándolo de la relación con respecto de los otros y retirándolo como medida con respecto del mundo. Nos vamos volcando hacia un lento desaparecer, una *crisis de la desaparición*. O como dice Solans, “*para verterlo en la propia inestabilidad de su forma, para asomarlo a su ausencia*”¹³⁸.

Podemos considerar, entonces, que la crueldad del arte con el cuerpo puede ser fruto de un deseo de venganza por la *artificialización postmoderna* que ha vaciado al mundo de materia, corporalidad, afecto y valor; por otra parte, al estar siendo el cuerpo sometido a una somnolencia terrible -donde se le ha aislado del dolor en beneficio del puro placer, donde sus funciones han disminuido, cuando queda excluido de toda relación- el arte bien podría ser reflejo de una *necesidad del dolor* para volver a sentir al cuerpo vivo: podríamos necesitar operar con violencia sobre la imagen para volver a sentir al cuerpo, recordando que -como diría Cortés- constantemente *lo negamos en ese deseo de olvidarlo, pues el triunfo del bienestar sería su silencio*. Así, en la desesperación de no tenerlo debemos sentirlo aunque sea en el dolor.

138 Solans, Piedad. “*Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad*”. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Pág. 146

Quedan, de esta manera, instituidas las bases para declarar este nuevo estado crítico -que si bien es deudor de la crisis de la *unicidad de la imagen*- tiene características autónomas que lo constituyen como una unidad diferenciada. A partir de los elementos que hemos ido aislando a través de los análisis anteriores, creemos que son suficientes los antecedentes que permitan hablar de una crisis conceptual que sea capaz de redefinir al cuerpo y, como veremos, a través de éste también a la escultura.

II.3. Antecedentes para una crisis de la idea de escultura



Cuando analizamos la caída de la imagen unitaria que propugnaba la Academia, establecimos que su disolución iba a ser una cuestión principal para el arte que le relevaría y que éste se establecería como su contraposición. El *arte moderno* iba a confrontar a aquel modelo mediante una nueva solución para cada una de las limitaciones impuestas por el *clasicismo*, de manera que se que abriesen los límites que se habían forjado tanto entre las disciplinas como en los temas y las formas. Su preocupación principal, por tanto, fue establecer la pugna contra los principios que la Academia había forjado e impuesto, su objetivo fue forzar aquellas condiciones para otorgar libertad al artista, llamado a crear mundos nuevos al emanciparse de la subyugación del arte a la naturaleza¹³⁹.

139 “...una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam...No he de ser tu esclavo, Madre Natura; seré tu amo*”. Vicente Huidobro, *Manifiesto Creacionista*.

La libertad de la que disponían los escultores en el siglo XIX era francamente limitada, puesto que la idea de escultura se asociaba fundamentalmente al refuerzo del discurso cultural predominante o como ornamento fútil cobijado por la arquitectura o el urbanismo. Hasta ese momento *la escultura era considerada como el arte por antonomasia del clasicismo*¹⁴⁰ y, por ello, era de esperarse que la disciplina más conmocionada ante tal disolución conceptual haya sido ésta misma. La lentitud que en un principio mostró la escultura para sumarse a los cambios que en la pintura ya operaban con frecuencia, terminó por asociarla a un arte reaccionario e incapaz de llevar por sí mismo la voluntad de cambio que propugnaban los artistas. Por ello, tanto el género escultórico como las gramáticas sostenidas hasta el siglo XIX fueron rabiosamente atacadas, cuestión apreciable en el desprecio de los materiales asociados a tal discurso, el pedestal, la desvalorización de la referencia a la figuración, algunos rasgos estilísticos, etc. La voluntad de renovación hacía imperiosa la negación de tales valores que finalmente sólo habían estancado al arte, por lo cual, si la escultura estableció sus principios en relación a la imagen bella del cuerpo, éstos debieron ser necesariamente sacrificados en pos de su integración en el *arte moderno*, más aún si su forma se había identificado de tal manera con la Academia y los principios neoclásicos. Como lo relata Maderuelo, “*a finales del siglo XIX pareció que éstos (sus principios) habían quedado obsoletos y la escultura, como arte autónoma, había llegado inevitablemente a su fin*”¹⁴¹.

Para Lisa Jardine, las figuras en bronce de los artistas del siglo XIX “*son celebraciones del propio logro del arte, y su aura una invitación a admirar el virtuosismo del escultor*”¹⁴². Así, la escultura sería el símbolo de la celebración de la humanidad en el arte elevado, la majestuosidad de la figura masculina y el establecimiento de un linaje dentro de la escultura desde la Grecia clásica, pasando por Miguel Ángel y llegando hasta Rodin. Por lo tanto, un primer momento crítico para la disciplina se centra en ese período histórico donde la disolución de esa imagen unitaria y majestuosa que la escultura había hecho suya se levanta como símbolo inequívoco.

140 Marchán Fiz, Simón. “*El rapto del espacio como desbordamiento de los límites*”. Prólogo de *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Pág. 15

141 Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes. Visor, 1994. Pág. 15

142 Jardine, Lisa. “*Antony Gormley en retrospectiva*”. En catálogo de la exposición de *Antony Gormley en el CGAC*. Pág. 44



Rodin, *Iris*

La abdicación de los *principios académicos* traería, en primer lugar, el abandono del ideal de belleza reflejado en el respeto al canon clásico de construcción de la figura. Un segundo punto, referido a los aspectos formales, será la ampliación del espectro de materiales utilizados por la escultura en contraposición al acotado repertorio académico, que limitó el empleo a ciertos materiales nobles, cuestión que obligó la aparición de una serie de nuevos procedimientos que superan el desbaste o el modelado. En tercer lugar, el distanciamiento de la estatuaria, por cuanto se abandona la necesaria referencia hacia el antropomorfismo, ampliando el abanico de referencias e incluso permitiéndose llegar a la abstracción. Por ello, esta división de la *unicidad de la imagen* traería consigo la destitución de los valores que hasta ese momento eran asiento de la práctica escultórica.

Sin embargo, la cita de Maderuelo nos enfoca hacia otra cuestión de importancia. En esta redefinición conceptual se hace hincapié en la destitución de los principios en los cuales la escultura basó su quehacer hasta finales del XIX, y desde nuestro punto de vista, el principio básico de la escultura era su *calidad de permanencia*, pues en ella se arraigó la lógica del monumento, la *voluntad conmemorativa*. La escultura petrifica los cuerpos y las ideas de los hombres para hacerlos atravesar los siglos con una nueva *carne*¹⁴³ resistente esta vez al

143 La *carne escultórica* hace referencia a su materialidad, en cuanto los materiales que se calificaron como nobles y aptos para el desarrollo de la escultura eran resistentes al paso del tiempo -como el bronce o la piedra- y la situación de la escultura en la ciudad estaba mediada y protegida por su *parergon* -el pedestal- que la distanciaban de los sucesos que pudiesen acontecer a su alrededor. La escultura entera hablaba entonces de perdurabilidad, en contraposición a las nuevas manifestaciones escultóricas donde la finitud de sus instalaciones como la utilización de otras materialidades hablan también de obsolescencia.

implacable paso del tiempo, inmovilizando un momento e instaurándolo definitivamente en la memoria colectiva a través de su situación en el lugar del acontecimiento o en un lugar de la ciudad. Pero esa ruptura con la idea de permanencia obliga a la escultura a redefinirse en virtud del rechazo a la vinculación con el poder que había hecho de esta manifestación plástica un buen medio de propagación y establecimiento de sus ideales y logros, que había aprovechado su virtud de eternizar para hacer persistir su historia y su idea más allá de los tiempos.

En contraposición a la eternidad a que se le obligara, no es extraño observar que los materiales utilizados de ahí en adelante no sólo manifiesten perdurabilidad sino también obsolescencia, así también como la escultura se revincula al tiempo sacándola de la representación de un instante eterno ilusorio al integrar el tiempo real en la obra, ya sea mediante el movimiento real (que temporiza la obra porque hace que esté en referencia a un tiempo real) o mediante la finitud de las propias obras que determinan un comienzo y un final y por tanto, se instala en la obra una historia particular con un tiempo particular. Así se terminan por disipar los límites espaciales y temporales de la escultura, incorporando plenamente al espectador a operaciones de participación, sean éstas de índole reflexiva como de relacionalidad significativa (la inclusión del espectador y de su cuerpo en el tiempo de la obra y en su espacio propio).

Al hacerse obsoleta la monumentalidad como gramática¹⁴⁴ resulta lógica la pérdida del lugar de la escultura, ya que esta conmoción exige que deba ejercitar una nueva manera de escribirse a sí misma, obliga la necesidad de generar un nuevo orden y, en ese esfuerzo, el lugar ganado mediante su discurso para un hombre monumental se pierde, pues si la escultura ya había aprendido una manera de desarrollar una lógica interna y la cesión de un lugar en la ciudad estaba determinada por su *voluntad conmemorativa*, el abandono de su función como memoria y monumento deja sin función a la propia escultura. Sin la vinculación con el colectivo a través de su oficio de memoria, se hace comprensible (y necesaria) la apertura de la escultura hacia el objeto y hacia el espacio, lo que podríamos valorar como una ganancia de la escultura al expandirse y

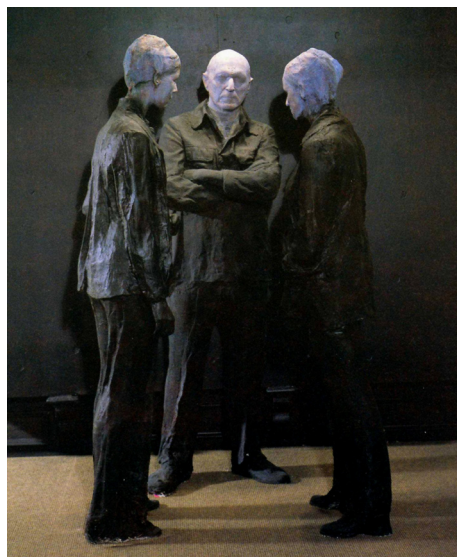
144 La monumentalidad no como formato (como una cuestión meramente escalar), sino como una forma en la que se ordenó por siglos el discurso escultórico, mediante la fórmula *plaza, pedestal, bronce, figura*.

retomar, ahora concientemente, el espacio circundante como integrante de la propia obra¹⁴⁵.

Sin embargo, esta apertura hacia el espacio traerá consigo una inevitable disolución de la masa, recordando que el clasicismo creía en una escultura compacta y de volumen macizo, dogma que el mismo Miguel Ángel afirmara diciendo que *una buena escultura debía poder rodar por la ladera de una montaña sin sufrir mayor daño*. Esta apertura introducirá el vacío a la masa (entendido como perforación del volumen, *lo hueco*) y posteriormente empujará la materia al propio espacio, cuestión que Maderuelo denomina “*la pérdida del centro*”¹⁴⁶, fragmentándose la masa compacta al compás de la disolución de la figura corporal que anteriormente la escultura representaba, sumando a ello que este proceso se verá beneficiado por la inclusión de nuevos materiales que ampliarán las posibilidades, primero a través del hierro y luego mediante otros pertenecientes a la disciplina arquitectónica y provenientes de la industria. Lo que se pone en jaque, entonces, es la convención mediante la cual se establecían los límites conceptuales de la disciplina (las estructuras que permitían diferenciar los objetos escultóricos del resto de los objetos, asunto del que ya tratáramos), y donde queda patente la fragilidad de los hilos de los que pende su definición después de las Vanguardias.

145 El monumento es siempre definidor de un espacio, pues determina las relaciones que suceden a su alrededor, sean éstas de carácter espacial o de significado, cuestiones que posteriormente obligarán otras consecuencias de orden urbanístico y posibilitarán la noción de lugar (en la definición de Augé, por cuanto sea relacional, identificatorio e histórico). Por lo tanto, en nuestra lectura el espacio circundante a la escultura siempre estuvo determinado por ésta, pero no se había hecho suyo hasta las Vanguardias y la influencia del Constructivismo. Sobre estas cuestiones retornaremos más tarde.

146 Según Maderuelo, la escultura desafía la idea de un foco que concentre la atención y se dirijan las formas. Más bien, se supera el centro y se expanden las formas disolviendo los límites concretos, se ausentan los contornos y se aumenta la escala, haciendo inabarcables las extensiones. Maderuelo, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Pág. 58 y sgtes.



Segal, *Encuentro en la calle*

La expansión de la escultura hacia el espacio (por la incorporación de éste) y hacia los objetos (por la difuminación de sus límites conceptuales) termina por fulminar la concepción de una escultura de bloque disgregando sus partes. Esta atomización dará paso posteriormente a nuevas manifestaciones de carácter escultórico, como la instalación o el land art, puesto que -como dijimos- la base conceptual que sostiene el concepto de escultura es muy exigua y permite la expansión de límites que describen Krauss y Maderuelo.

Para seguir hablando de escultura, la única convención cuya vigencia no había sido puesta en duda es la referencia inequívoca hacia la materia¹⁴⁷ y, a través de ella, su relación con el cuerpo: fuera de ello, poco ha quedado estable. Por lo tanto, si la escultura se concibe como la representación de los cuerpos siendo ésta también un cuerpo, este primer estadio describe la disolución de la unicidad de ambos. En este programa, la instalación sería fruto de esa expansión en ambos sentidos (espacio, objeto y *relacionalidad*) y bien podría actuar como metáfora de la partición tanto del *corpus* de la escultura como del cuerpo del hombre que ésta necesariamente representa.

147 Será puesta en duda a través del arte conceptual y posteriormente reafirmada esta idea en las posturas de José Luis Brea. Sobre esto tratará una parte importante del análisis que prosigue.

Esta crisis conceptual define el acontecer de toda manifestación escultórica, todo lo ocurrido posteriormente es deudor de aquel momento de inflexión donde se dio paso desde la Academia a las Vanguardias. Este primer quiebre se define por la atomización de la figura representada y la disolución de las formas de la propia escultura. No obstante, la relación con el cuerpo sigue ahí puesto que la escultura se desplaza hacia el espacio e incorpora al espectador, volviéndose a corporeizar. Sin embargo, también se inicia un proceso de progresiva desmaterialización de la escultura, cuyo único sostén conceptual es seguir refiriéndose al cuerpo en cuanto esté dirigida hacia él mediante su lugar en el espacio.

Pero *¿qué ocurre si el cuerpo ya no estuviese ahí?* Sólo al presentarse la posibilidad de la pregunta nace también la inquietud de que la escultura ya no sea precisa. Si se destituye el cuerpo como centro de toda relación, se admite con ello la disolución total del concepto escultórico¹⁴⁸. Si el eje de la escultura es la referencia al cuerpo, que éste sea reemplazado en las referencias de escala, sociabilidad (o incluso permitiendo una escisión en sí), terminaría por desaparecer la frágil referencia escultórica. Por ello, la escultura no puede renunciar a hablar de cuerpo porque, al parecer, en ello se le puede ir la vida. Ya hemos recibido avisos de la situación que se avecina: McLuhan ya ha advertido del verdadero mensaje de la tecnología, la descorporización y la permanente pérdida de valor de la materialidad en el mundo. Esta merma del valor de lo material ya fue avisada también en el arte por el conceptual (aún en otro sentido) mientras en el mundo contemporáneo esta cuestión se hace patente tanto por la pérdida de los valores de la materia como la irrupción potente de la información y los valores de la inmaterialidad, cuales son la hiperubicuidad y la velocidad, que fulminan el espacio físico y, como vimos, sin espacio ni hay cuerpo, ni hay lugar, ni hay escultura.

Esto determina que el cuerpo sea preocupación central en el arte contemporáneo, en general, y para la escultura, en particular. Quizás, como afirma Brea, la definición de contemporáneo aplicada a la escultura pueda ser utilizada por cuanto los artistas de hoy no pueden dejar de plantearse estas cuestiones que terminarían por definir toda manifestación escultórica. Como dijimos anteriormente, *toda escultura conlleva una forma de entender la propia escultura y*

148 Esta aparece como la cuestión fundamental del estudio. Sin embargo, será abordada en el cuarto capítulo, *La posibilidad del cuerpo y la escultura*.

por tanto su historia particular está contenida en ésta, pero también el hablar de escultura obliga también a hablar de una forma determinada de entender el cuerpo. Por ello nunca se ha renunciado a hablar de cuerpo mediante la escultura y menos aún hoy, donde el cuerpo es tema, no ya sólo por ser el campo de batalla de cuestiones de género y moral, sino porque se propone su paulatina desaparición.

La escultura ve amenazado su único sostén conceptual, el valor de la materia en su vinculación con el cuerpo del hombre y, para ello, deberemos revisar con detenimiento esta crisis en sus dos vertientes que para nosotros concitan interés: tanto en la escultura como en el cuerpo.

Capítulo III.
La crisis del cuerpo y
la escultura contemporánea

III.1. La triple escisión

Siendo claros y manifiestos los síntomas de una crisis conceptual en la contemporaneidad, debemos encontrar una forma de análisis que nos permita acercarnos tanto a la realidad del cuerpo como a la situación de la escultura en nuestros días. Si como hemos mantenido en el primer capítulo, la vinculación de la escultura al cuerpo responde a una constante que se ha mostrado invariable a lo largo de su historia, podemos acercarnos a su realidad enfocando, primero, la problemática del cuerpo que nos anticipará los aconteceres de la escultura, por cuanto hoy más que nunca su concepto es dependiente de los sucesos que acontezcan con la corporeidad, sea desde el cuerpo y luego en un sentido más amplio. Por ello, idearemos una manera de abarcar el problema desde el cuerpo para identificar esos núcleos críticos, y luego aplicar esa misma metodología de análisis a la escultura.

Según García Cortés, en *El cuerpo mutilado*, el concepto de cuerpo en el pensamiento occidental responde a una triple escisión que sería el fundamento de una concepción contemporánea. Para García Cortés, la primera ruptura se produce cuando el ser humano es *separado de sí mismo*, vale decir, se produce una distinción entre alma y cuerpo. La segunda se refiere al quiebre de una sociedad comunitaria y el paso a otra de tipo individualista: el ser humano es *separado de los otros*. Por último, el cuerpo se vería escindido de una homología cosmos-hombre, convirtiéndose en algo propio, singular, lo que marcaría la *separación del ser humano y el universo*. En la visión particular de García Cortés, uno de los elementos de importancia capital es la perspectiva agnóstica en la mirada hacia la carne del hombre, donde la ciencia médica aparece como medio que redime la parte maldita de la condición humana en busca de un cuerpo operativo, vigoroso, saludable. Este agnosticismo ha venido a destituir los valores simbólicos que el cuerpo había atesorado y cuyo despojo a dejado a la carne a merced del estudio y la intervención de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, para García Cortés el cuerpo es “*el huésped silencioso de los signos del espíritu*”¹⁴⁹, es lo que nos hace únicos, el lugar de la identidad de hombre. Por ello, y en sus palabras, “*no se puede tocar el cuerpo sin poner en movimiento las fuerzas psicológicas enraizadas en lo más íntimo del sujeto, sin solicitar la intervención del inconsciente, es decir, de los fundamentos de la*

149 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Pág. 42

*personalidad*¹⁵⁰, puesto que una imagen del cuerpo estaría compuesta por cuatro componentes centrales, cuales son el contexto social, cultural, relacional y personal, y por tales circunstancias debe ser considerado un constructo fruto de la influencia del entorno y la historia personal del sujeto. Por ello, García Cortés nos invita a su recuperación como totalidad significativa pues es “*fuerza y referente de todos los signos*”¹⁵¹, reatendiendo sus dimensiones espirituales, síquicas y simbólicas, devolviéndolo a un sitio perdido en la vinculación con los otros y con el universo.

Paul Virilio, por su parte, establece una crisis de la corporeidad donde identifica tres cuerpos que estarían indiscutiblemente ligados. Primero, el **cuerpo animal o humano**, vale decir, la corporeidad “*física, por no decir fisiológica*”¹⁵²; el **cuerpo social** o la relación entre los seres humanos en una determinada comunidad, y el **cuerpo territorial**, la vinculación con el planeta y la ecología. En esta crisis de la corporeidad, Virilio anticipa las dificultades que cada uno de estos tres cuerpos manifiesta: se hace patente una carencia en la relación con el propio cuerpo y a través de éste, una falta en la relación con los otros y con el planeta. Mediante la intervención de las nuevas tecnologías, se ha roto la unidad del cuerpo, reemplazando sus funciones y su capacidad motora mediante los nuevos avances. Esto también ha trastocado la situación del cuerpo en la relación con el prójimo, donde Virilio advierte que “*la pérdida del cuerpo propio conlleva la pérdida del cuerpo del otro en beneficio de una especie de espectro que está lejos*”¹⁵³. En último término, advierte del peligro de la deslocalización del cuerpo, trastocando la posición y situación del hombre en el mundo, cuestión que altera el mapa mental que configura la relación con el planeta, donde el cuerpo es medida fundamental y donde la velocidad viene a reducir peligrosamente la grandeza del mundo y destruye la conciencia de distancia.

Ambos diagnósticos, el de García Cortés y de Virilio, nos parecen coincidentes y apropiados para configurar una nueva estructura de análisis que sea suficiente para acercarnos a los acontecimientos de cuerpo y escultura en la contemporaneidad. Por ello, primero mantendremos esta división en tres estratos que

150 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Pág. 41

151 *Ibidem*. Pág. 42

152 Virilio, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor*. Cátedra. 2ª Edición. 1999. Pág. 50

153 *Ibidem*. Pág. 48

serán aplicados a ambos conceptos. Esta tríada identifica claramente tres niveles: el cuerpo como unidad, la relación de éste en medio de una comunidad y la situación del hombre en el universo y el planeta. Sin embargo, cada uno manifiesta cierta especificidad que no es del todo coincidente. Por ello es obligatorio configurar nuevas unidades que abarquen los elementos expuestos por los autores pero que no carezcan de coherencia.

La primera unidad se hará cargo de las cuestiones referidas a las divisiones que ha experimentado el cuerpo derivadas de la valoración desigual de sus componentes, donde la primera y más significativa será la división cuerpo y alma, que permite la fragmentación y objetualización del cuerpo por parte de la ciencia, o la valoración jerárquica de los sentidos en un mundo donde se privilegia a la visión por sobre la experiencia total del cuerpo. Estas cuestiones tendrán su paralelo en la escultura, por la división entre materia y significado, ejemplificado por el Minimal y el arte conceptual propugnado en los años 60. Por otra parte, en un mundo hecho para la imagen y la desvalorización de las experiencias de carácter espacial afectará singularmente a la escultura y propugnerà un nuevo quiebre del concepto. Este apartado identifica claramente el *desmantelamiento interno* de los conceptos.

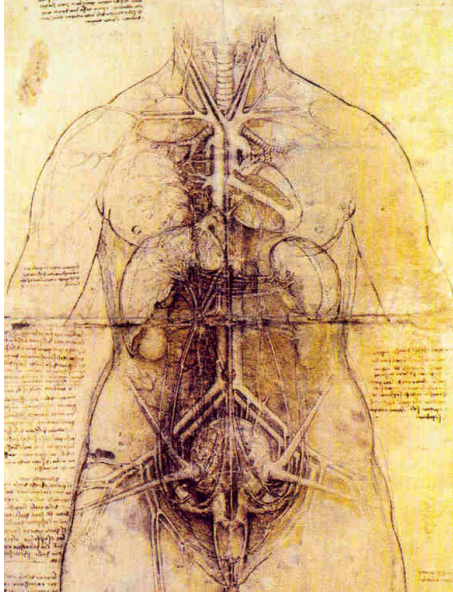
En el segundo apartado, ambos autores coinciden en la importancia del valor del cuerpo en las relaciones sociales y cómo éstas se han visto modificadas tanto por la transformación que ha derivado a una sociedad de tipo individualista como por el refuerzo que de ella ha hecho la intrusión de nuevas tecnologías de comunicación, sean colectivas o conectivas, que terminan por sacar al cuerpo de las formas de socialización y del espacio, en una sociedad donde se valora la velocidad y la instantaneidad. Por ello, con la extracción del cuerpo como forma común de la condición humana, tanto para el cuerpo social como para la escultura, el cuerpo desaparece como *sujeto de filiación*. Por otra parte, en lo que a la escultura se refiere podemos argumentar la pérdida de su valor social al renunciar al monumento y con éste al lugar que le estaba destinado en la ciudad, la sustracción de su rol de hito social, significativo y espacial, perdiendo definitivamente el valor que ostentaba en la memoria colectiva y las significancias que esto traía consigo. Por tanto, bien podríamos denominar a esta unidad como la *muerte del rol social*, sea del cuerpo o sea de la propia escultura.

Por último, ambas posturas coinciden en la destitución del valor significativo del cuerpo, ya sea por la muerte de los valores provenientes de mito, la me-

moria o la filiación, como también por la expulsión del cuerpo como medida frente a la grandeza del planeta. Mientras García Cortés apunta a la destitución del cuerpo de una homología con el universo, cuestión que trae consigo la destrucción de las categorías de significación que esa correlación otorgaba al cuerpo, Virilio advierte de la desestabilización del mapa mental del mundo debido a la extracción del cuerpo como primera medida del mundo, asentándose la desterritorialización, desespacialización y deslocalización. Por tales motivos, se advierte la consonancia con la pérdida del lugar experimentada por la escultura al restarse de la lógica del monumento (como lugar de la memoria colectiva) y la caída de los valores significativos: pasa a ser sólo un objeto más en un mundo de objetos, donde éstos han perdido toda credibilidad. Más aún, la escultura se enfrentaría al momento más crítico con respecto a la estabilidad de su concepto, pues restándose el cuerpo ya no habría espacio, y por ello no habría lugar ni valor de la materia. Estas cuestiones marcarían una *ruptura con la totalidad* que abarcaría, en forma de título, los argumentos planteadas por ambos autores.

Estos puntos deberán desentrañar las crisis de los conceptos a los cuales dedicamos nuestro estudio. Sin embargo, debemos dejar en claro que esta categorización no puede pasar por encima de ciertas cuestiones que no se dejan seccionar y siguen íntimamente ligadas, aún cuando quepan en apartados diferentes. Esto no representa un problema de sistematización. Al contrario, el que los elementos se hallen entrelazados y que su situación sea consecuencia de otros acontecimientos comprueba que corresponden a un estado de crisis que engloba todos los componentes constituyentes tanto del concepto de cuerpo como el de escultura: ¿cómo se podría explicar la expulsión del cuerpo como medida del mundo sin pasar por la pérdida de su valor en la comunidad o el desprecio hacia la carne y la materia? Por ello creemos que esta manera de abordar el problema bajo grandes divisiones que no se comportan estricta y excluyentemente es la forma más adecuada de abordarlo.

III.1.1. El desmantelamiento interno



Da Vinci, *Anatomía Femenina*

La ruptura de la unidad que denominamos cuerpo no es de reciente data. Más aún, el conflicto del hombre contemporáneo tiene sus raíces hundidas en lo más profundo de su historia y muchas de las explicaciones de los fenómenos que acontecen en nuestros días se encuentran en acciones, pensamientos o creencias que distan mucho de ser cercanas a nuestros tiempos. Por ello, no nos queda más remedio que rememorar algunas de las realidades que, creemos, dieron origen a la concepción de cuerpo contemporáneo y que permiten hacer comprensible nuestra realidad.

Desde sus orígenes¹⁵⁴, el hombre no va a estar conforme con su cuerpo. Ya desde muy temprano, el hombre tuvo la convicción de que sus capacidades intelectivas superaban a las capacidades meramente físicas de su cuerpo animal, cuestión que como veremos se aprecia claramente también en nuestro tiempo. Para

154 Morin nos dice: “...en la epopeya evolutiva, una rama del orden de los primates comenzó, hace seis millones de años, una nueva aventura: la de la hominización que, al acelerarse hace doscientos mil años, produjo la humanidad”. Morin, Edgar. *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003. Pág. 34

Piñero Moral, en un comienzo el cuerpo del hombre no era el centro de su mundo, sino que encontraba en el animal las virtudes que el ser humano anhelaba y por las cuales lo convirtió en objeto de culto¹⁵⁵. No iban a ser las capacidades de su corporeidad fisiológica las que le permitiesen sobrevivir a las dificultades que le deparaba su vida en la naturaleza. Al respecto, Morin nos dice:

*“La pobreza del equipamiento físico humano, en relación a otros animales, no ha impedido el gran despegue de la humanidad y su posterior dominación del mundo viviente, como si el desarrollo de la inteligencia individual y de la organización social compensaran las carencias o insuficiencias de nuestros órganos. Aún más, todas las insuficiencias y carencias se convirtieron en incitaciones a buscar, encontrar, inventar”*¹⁵⁶.

Sería, entonces, su propia pobreza corporal la que empujaría al hombre a encontrar nuevos caminos, donde la cita del pensador francés nos trae a la memoria aquella definición que McLuhan tomara de E. Hall, donde el desarrollo técnico sería la materialización de las funciones extendidas del propio cuerpo, donde el hombre basado en su capacidad de razonar no cesa en la búsqueda de artilugios que suplan lo que su cuerpo carece.

Por ello, la evolución del hombre no es tanto corporal como cultural, los cambios no operan fundamentalmente en su vertiente anatómico-fisiológica sino en las innovaciones técnicas, sus creencias, los mitos y su organización social, y es en el seno de la cultura y la sociedad donde *“los individuos evolucionaron mental, psicológica y afectivamente”*¹⁵⁷. La mente del hombre permite la emergencia de la conciencia, productora de reflexión sobre sí misma y sobre la existencia del hombre, por lo cual se hace consciente de su propia muerte y por ello, ante el trauma de la finitud de su ser, invoca la creencia en una parte de sí que no perece. Por ello, el hombre separa su existencia en dos unidades: la vida de la carne y la vida del espíritu, lo que es posible de ver y lo invisible, lo tangible y lo no tangible.

155 Piñero Moral, Ricardo. *“Arte y técnica: una prehistoria en la representación del cuerpo humano”*. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Ediciones Universidad de Salamanca. 2003. Págs. 259-260.

156 Morin, Edgar. *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003. Pág. 34

157 Morin, Edgar. *Ibidem*. Pág. 39

Esta porción inmaterial que se diferencia tan notablemente de la vida corpórea tiene, desprendido de lo anteriormente expuesto, dos connotaciones. El mismo Morin la identifica, pero como *dos entidades diferentes pero unidas*: la mente (*mens*) y el espíritu (*spirito*)¹⁵⁸. La mente referida a la inteligencia y el pensamiento, mientras el espíritu o alma plantea la supervivencia de la fracción inmaterial del hombre después de la muerte de la carne, por lo cual hace mención a una concepción religiosa de la “vida interior”. La mente describe entonces la inteligencia, la capacidad de aprender, la aplicación del razonamiento a la *técnica* (producción de artefactos), a la *praxis* (como actividad de transformación y producción) y la *teoría* (conocimiento especulativo); mientras, a la vida perecedera del hombre en la tierra anclada a la realidad de un cuerpo fisiológico que envejece y muere, el mito y la religión opone la persistencia del alma como fracción no material que estará destinada a un nuevo estadio, separada de la decrepitud y obsolescencia de la carne.

Sabiendo de esa antigua dicotomía carne/espíritu, la concepción contemporánea de cuerpo es deudora de una multiplicidad de creencias y concepciones, pero podemos afirmar que tiene asentado en el pensamiento platónico un pilar fundamental. En Grecia, hasta la Época Clásica, el cuerpo va a ser considerado más en virtud de su realidad tangible que en su realidad psíquica, para el pensamiento y las creencias preplatónicas todas las almas van al Hades y llevan en él una existencia inane (recordemos la muerte del héroe homérico).

Será Platón el primer pensador que introduzca el concepto de alma inmortal y que, a su vez, incluirá un criterio de racionalidad moral en relación a la muerte y por lo que se refiere al pensamiento¹⁵⁹. En el Fedón se referirá extensamente al tema del alma y su eternidad, y frente al cual Loraux nos dice: “*la inmortalidad del alma hace su aparición a través de este diálogo en la escena oficial del*

158 Morin, Edgar. *Ibid* Pág. 43

159 En la lectura de Nietzsche, será Sócrates quien dé la espalda por vez primera al mundo sensible en pro del más allá -cuestión que el pensador alemán desprecia por ser el origen de la religión cristiana- dividiendo por vez primera alma y cuerpo. Sobre esta polémica, ver “*Nietzsche y Sócrates: pensadores no convencionales*”, por Alejandra Reyes. En Revista “*Cyber Humanitatis*”. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Nº15, 2000:

<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber15/tx2.html> (13 de julio de 2007)

*pensamiento griego*¹⁶⁰, sin que por ello se deba olvidar las reflexiones místicas que acontecieron mucho antes de Platón, en las sectas órficas y pitagóricas. La misma autora afirma que desde Homero a la Época Clásica, el hombre posee un cuerpo (*soma*) y una *psiqué* a la que la muerte libera, pero no se tenía claridad (o unanimidad) de qué ocurría con la fracción espiritual del hombre después de la muerte¹⁶¹. Por tanto, la importancia del *Fedón* radica en que dividirá el alma del cuerpo mortal¹⁶² -lo material y lo espiritual- destinando al alma de origen celestial a la inmortalidad y concibiendo a la carne como una prisión que la mantiene cautiva. Por ello, el alma debe hallarse preparada para su separación y autonomía del cuerpo mediante la muerte antes de que ese momento acontezca, por lo que se deben rechazar los placeres del cuerpo y practicar la filosofía¹⁶³.

Dicha noción ha llegado hasta nuestros días por la vía de la tradición cristiana occidental: el alma inmortal debe ser aislada y purificada del cuerpo cuyo papel es el ser un receptáculo o una tumba. La filosofía platónica propone “*la existencia de otro ámbito más elevado del ser, que constituye la verdadera realidad y a la cual el alma humana está unida a través de sus poderes de razonamiento*”¹⁶⁴, cuestión que viene a confirmar esa relación entre los ámbitos no tangibles (mente y espíritu) que Morin nos advertía.

Para Platón los destinos de la carne y el alma están irrevocablemente separados: mientras desdeña los ritos funerarios para los despojos mortales, indica el camino para la inmortalidad del alma; el hombre debe cultivar esta división

160 Loreaux, Nicole. “...Por lo tanto, Sócrates es inmortal”. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*. Pág. 14.

161 Loreaux pone por ejemplo las muertes de tres hombres: el guerrero homérico (donde el cuerpo tenía un valor fundamental y el alma era concebida como una psiqué vaporosa destinada al reino de las sombras), el soldado ciudadano de la Grecia Clásica (mientras su cuerpo era pura osamenta, lo que sobrevive es su recuerdo honrado por la memoria colectiva de los vivos) y, finalmente, la muerte del filósofo, cuya alma Platón destina a la inmortalidad. Revisar “...Por lo tanto, Sócrates es inmortal”. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*. Págs. 14-15.

162 “...¿hay una parte en nosotros que es el cuerpo y otra que es el alma? -Imposible sostener otra cosa”. *Fedón*, 79b

163 “Pero el desligar el alma es la aspiración suma, constante y propia tan sólo de los que filosofan en el recto sentido de la palabra; y la ocupación de los filósofos estriba precisamente en eso mismo, en el desligamiento y separación del alma del cuerpo”. *Fedón*, 67d.

164 Scruton, Roger. *Filosofía moderna*. Pág. 6

para que al momento de la muerte el alma no arrastre nada de la impureza del cuerpo. Por ello, a partir de este punto se “*desplaza el acento del cuerpo al alma*”¹⁶⁵, poniendo atención en la vida intelectual, que es la vía más elevada y feliz, y cuyas virtudes son las más valiosas¹⁶⁶.

Se instaura así el valor del obrar en vida para la consecución de la eternidad como destino final del alma inmortal (el valor de morir antes de la muerte), para lo cual es menester someter al cuerpo para que el alma no sea víctima de las pasiones ya que, siendo prisionera de éste, se ve amenazada tanto por la *locura de la pasión* como de las *mentiras de los sentidos*. El alma debe liberarse de su continente carnal pues éste la ata al sentir por medio de las necesidades físicas (comer, beber), el placer y el dolor, impidiendo la búsqueda de la pureza necesaria para arribar al Hades mediante la separación propiciada por la muerte¹⁶⁷. Esa búsqueda de pureza necesariamente debe estar guiada por el pensamiento (como experiencia del alma), logrando el dominio de la carne pues el alma, asemejada a lo divino, está destinada a mandar y dirigir mientras *el destino de lo mortal es servir y ser mandado*¹⁶⁸. Luego de lograr ese dominio y obtener la victoria sobre el cuerpo, el alma pura -cuyo único equipaje será su educación y su crianza- tras la muerte tendrá como compañeros de viaje y guías a los dioses, quienes la conducirán a una existencia real en el Hades.

Tenemos la convicción de la riqueza de la reflexión de Platón pues resume en gran medida las problemáticas que hasta hoy se mantienen vigentes con respecto del cuerpo. Por otra parte, como anticipamos, será palpable la influencia platónica (y también aristotélica) en la concepción cristiana del cuerpo y del alma, otro pilar fundamental en la construcción de un concepto contemporáneo de cuerpo. Sin embargo, se acentúan ciertas diferencias con respecto de lo expresado en el *Fedón* principalmente en lo referido a la revalorización del cuerpo como medio de salvación, cuestión que transmuta entera la construcción del concepto, y que hace preciso un reconocimiento.

165 Loreaux. Nicole. “...Por lo tanto, Sócrates es inmortal”. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Segunda. Pág. 17.

166 “...al linaje de los dioses, a ése es imposible arribar sin haber filosofado y partido en estado de completa pureza”. *Fedón*. 82c.

167 “Porque cada placer y dolor, como si tuviera un clavo, la clava al cuerpo (al alma), la sujeta como con un broche, la hace corpórea y la obliga a figurarse que es verdadero lo que afirma el cuerpo”. *Fedón*, 83d.

168 *Fedón*, 80a

No es casual que para el cristianismo los asuntos del cuerpo sean una cuestión de tanta importancia. Para los cristianos, su propio Dios se hace hombre, se *corporaliza* en una carne que siente, sufre y muere como los demás hombres y, quizá por ello, los dogmas de la fe cristiana incluyan al cuerpo como factor principal y domicilién ahí sus fundamentos¹⁶⁹. Para el mundo cristiano el centro de su fe es la promesa que Cristo hace tras vencer a la muerte, proclamando una resurrección que no sólo significa una vida posterior para el espíritu pues su promesa es una invitación para los dos ámbitos de la existencia del hombre. Por ello es interesante anotar el diálogo difícil que plantea el cristianismo: que la materia se aferra al espíritu, el cuerpo se amarra al alma. A partir de ahí se establece la gran diferencia respecto de las ideas de Platón en la esperanza de una vida ulterior tanto para el alma como para el cuerpo en comunión. Es por ello que, a diferencia de lo expresado por Sócrates -como uno de los dialogantes en el *Fedón* que rechaza los ritos funerarios- los cristianos mantienen el cuidado por el cadáver, guardándolo en sepulcros y visitando las tumbas de los seres queridos en espera de la resurrección de la carne ya que, al son de la trompeta final, resucitarán incorruptibles en un nuevo cuerpo: “*El cuerpo, que fue sembrado corruptible, resucita incorruptible; que fue sembrado despreciable, resucita resplandeciente de gloria (...) que fue sembrado cuerpo animal, resucita cuerpo espiritual*”. (I Cor.15, 42)¹⁷⁰.

Los seguidores de Jesús coinciden con Platón en que el cuerpo debe subordinarse al espíritu y debe estar en completa concordancia con el alma¹⁷¹, sumando a ello la concepción del significado moral de la divinidad como de los premios o castigos en la pervivencia (donde cambian las naturalezas de las acciones, pero no el fondo: la recompensa de una vida tras la muerte). Sin embargo, se distancian enormemente en lo que se puede denominar el gran tema del cristianismo: “*su extraordinario afán por abrogar o absolver la materia, el peso*

169 Los fundamentos de la fe: la *encarnación* (dios hecho hombre), la *transubstanciación* (la carne de Cristo en la hostia consagrada) y la *resurrección* (como la vuelta a la vida en cuerpo y alma).

170 Pablo describe ese cuerpo espiritual al decir: “*Voy a declararos un misterio: no todos moriremos, pero todos seremos transformados (...) los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados. Porque es preciso que este ser corruptible se revista de incorruptibilidad, y este ser mortal, de inmortalidad*”. I Cor. 15, 51-53.

171 “*Pues si vivís según la carne moriréis; mas, si con el espíritu matáis las obras del cuerpo, viviréis*”. Rom 8, 13.

*del mundo*¹⁷²: a pesar de que el cuerpo haya nacido corrupto (puesto que el pecado original es el pecado de la carne) y haya condenado a la humanidad a la muerte de la cual sólo Cristo puede salvar (porque ha resucitado y la ha vencido), el Hijo de Dios se entrega y mediante su sacrificio (una terrible muerte carnal) redime al cuerpo y perdona el pecado, invitando al hombre entero al encuentro con Dios, transmutando su carne corruptible en cuerpo glorioso el cual es ahora cuerpo subordinado al espíritu.

El cristianismo se ha mostrado siempre horrorizado por la muerte y, por tanto, la lucha del Hijo de Dios es en su contra, prometiéndonos mediante su sacrificio la esperanza de salvación a la cual todos estamos llamados. Sabemos que nuestro cuerpo es vil, es corruptible, sabemos de nuestras limitaciones temporales determinadas por la materialidad de nuestra carne, sin embargo en la resurrección, y guiados por el ejemplo de Cristo, ésta se levantará restaurada, pues *“la Providencia del Artista se preocupa de que no haya nada indecente”*¹⁷³. El cuerpo, entonces, está también invitado al encuentro con Dios, cuyo Reino es la herencia y recompensa de los justos.

Se configura entonces la gran revelación: el cuerpo, mediante la subordinación, el padecimiento y el dolor, se convierte en una oportunidad humana donde la superación del sufrimiento es el gran valor del espíritu. Esa significación del cuerpo como potencia de salvación se vendría a hacer patente durante parte del Medioevo cuando el cuerpo se consideró como un medio efectivo para acceder a Dios y se imaginaba como un templo de la divinidad cuyo control, disciplina e incluso tortura eran necesarios para su elevación, carne que debía ser flagelada en una comunión con el cuerpo torturado de Cristo. El rechazo del cuerpo se basa más bien en su transitoriedad y su origen impuro, de cuya corrupción -tanto temporal como moral- se verá limpio en la resurrección. De esta forma, muchos de los pensadores medievales eran contrarios a la dicotomía alma/cuerpo propia de los Padres de la Iglesia: la Escolástica supera las ideas platónicas al enlazar el cuerpo y el espíritu, y concebir la resurrección como un fenómeno natural y propio de la carne que tiene alma; así, las personas son también sus cuerpos y no almas que viven en la materia. Será una concreción de

172 Tazi, Nadia. *“Los cuerpos celestes”*. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Segunda. Pág. 523.

173 Chollet. A. Citado por Nadia Tazi en *“Los cuerpos celestes”*. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Pág. 542.

ello la recuperación de la tradición aristotélica que se concreta en la filosofía de Tomás de Aquino.

Por ello, a pesar de que las ideas cristianas denoten cierta condescendencia con la fracción carnal de la existencia¹⁷⁴, su doctrina -en la crítica nitzscheana¹⁷⁵- sería más bien la negación total de su vivencia. Desde Sócrates (en la lectura del germano) se produce un tránsito del pensamiento de la unidad a una conciencia particularizada que tiende a separar la realidad y que da origen a la metafísica, cuestión que implica una decadencia que se manifiesta en la negación de la vida en general con un predominio absoluto de la razón (o la espiritualidad). Mediante éstas, sería posible alcanzar verdades que le permitiesen superar el dolor de la existencia por lo que, para superar el sufrimiento y la culpa, es necesario crear otro mundo que incluya las virtudes que éste le niega: la justicia, la perfección o la eternidad. Así, se habría aplastado una moral aristocrática dueña de una rica corporalidad y defensora de una salud floreciente, que no se avergonzaba del hombre ni de sus instintos; Nietzsche continúa, atacando esta vez a la *nobleza sacerdotal* por su falta de acción (su pereza y glotonería) y su hostilidad a los sentidos, reduciendo al hombre a su conciencia - en sus propias palabras, su *órgano más pobre y falible*- e incentivando el autoengaño mediante la creencia en un alma inmortal que se le promete al débil y al oprimido como liberación final.

Teniendo como antecedentes tanto al pensamiento helenístico como toda la carga que constituye la doctrina eclesiástica, es posible llegar a configurar la concepción moderna de la existencia del hombre, donde el desprecio por el cuerpo, nuevamente, es debido a su incapacidad de asir la verdad. Descartes, partiendo de la *duda metódica*, afirma que la experiencia de lo real no puede ser aprehendida mediante los sentidos, puesto que la experiencia sensorial es notoriamente susceptible de producir errores ya que son propensos a la ilusión o a la alucinación, y el sujeto no es capaz de distinguir las aberraciones sensoriales de las percepciones verídicas y, por lo tanto, el mero hecho de percibir las cosas como parecen ser es insuficiente a la luz de la razón. Descartes se

174 Esta referencia a la idea cristiana no está haciéndose cargo de las rupturas que se producen en su seno principalmente con respecto de grupos tendientes a impulsar una revalorización de los cánones impuestos en las cuestiones espirituales y mundanas, como *cátaros* o *luteranos*, o grupos más exaltados que declararon su absoluto desprecio del cuerpo y el mundo material como los *gnósticos*.

175 Revisar *La genealogía de la moral*. Editorial Tecnos, Madrid 2003.

imagina, entonces, la posibilidad de la existencia de un genio maligno, un *daimon* que pudiera engañar al hombre a través de sus sentidos o hacerlo creer que posee manos, piernas o cualquier atributo que corresponda a la naturaleza física del cuerpo. Sólo en el alma, en la llamada *res cogitans*, encontraremos un refugio contra lo engañoso, y en el pensamiento -lo único que pertenece al sujeto e inseparable de sí- como el único espacio incuestionable, un camino a la verdad. Así, poco a poco todo será sometido al principio de razón y cada vez la verdad será menos sensorial pues su influencia pertenecería más al campo de lo ilusorio y por lo tanto, no debe ser tomada en cuenta para su persecución. Todo excepto el pensamiento es susceptible de caer bajo la duda. Sólo existe una verdad inicialmente *clara y distinta*: estamos pensando, *cogito, ergo sum*.

Al no ser el cuerpo un instrumento de la razón, éste caerá nuevamente en desgracia al perder todo valor. Descartes, por ello, exploraba una “verdadera diferencia” entre la mente y la carne: mientras podía dudar de todas las proposiciones respecto de su cuerpo, no puede dudar de todas las proposiciones de su alma (vale decir, sus estados mentales del momento), no puede desconfiar de ser una criatura de la razón. Puede dudar del contenido de su pensamiento, pero no duda que está pensando; en consecuencia, el hombre se concibe como ser *esencialmente pensante*. Según la doctrina cartesiana, la mente “*es una entidad (o “sustancia”) no-física, que es transparente a su propia conciencia y que está conectada sólo en forma contingente con el mundo de los objetos físicos*”¹⁷⁶. Así, Descartes distinguía entre la esencia del alma (el pensamiento) y la esencia de las cosas materiales (radicada en la *extensión*), vale decir, la dialéctica mente-cuerpo. Por lo tanto, para él ninguna otra cosa pertenece a la esencia de la razón, ningún aspecto referido a su cuerpo o cualquier otra *sustancia extensa*. El pensamiento, en consecuencia, no pertenece a la esencia del cuerpo.

Pese a que el cuerpo no es propietario de la razón, Descartes sabía bien que éstos interactuaban, y que dicha interconexión -en su lectura- se daba de manera que la razón conduce al cuerpo, que para Descartes funciona como una máquina, declarando en *El Tratado del Hombre* que éste “*no es otra cosa que una estatua o una máquina terrestre que Dios forma deliberadamente para hacerla*

176 Scruton. R. *Filosofía moderna*. Pág. 37

*lo más parecida a nosotros mismos*¹⁷⁷. De esta manera nuevamente se entiende la existencia del hombre como poseedora de una dualidad material y espiritual, recordando que la Modernidad empieza con la ruptura de dicha relación, y que Descartes decretará como la escisión de mente/cuerpo.

Ejemplo de todo ello es que, fruto de la desacralización del cuerpo y tomando en cuenta los asombrosos avances que consigue la razón del siglo XVII, tanto la matemática como la biología indagarán en la realidad del cuerpo al considerarlo un objeto propicio de estudio y manipulación. El cuerpo, en un contexto mecanicista, aparece como poseedor de un funcionamiento que es asible desde la perspectiva científica (así como todas las cosas pertenecientes al orden de *lo real*) por lo cual será objeto de las investigaciones que intentarán develar sus misterios y que llegan hasta la pretensión de reproducirlo por los medios que la técnica y al ciencia disponen hasta ese momento.

En resumen, con el *cogito* se logra una escisión grave que durará toda la Modernidad: el yo se separa del cuerpo. Si antes había que explicar el hombre como un compuesto de cuerpo y alma, ahora el cuerpo pasa definitivamente a un segundo plano, fundiéndose con las cosas materiales quedando el alma como algo central y humano. En ese sentido, la axiología cartesiana actúa de la misma manera que el proceder de un anatomista (casi a la manera de un Vesalio) que separa el cuerpo del sujeto que encarna, por lo que el cuerpo queda dispuesto al estudio (su objetualización) ahora sólo en forma de *carne fisiológica*. De la misma manera, la afirmación del *cogito* como toma de conciencia del individuo (*yo soy quien pienso*) está basada en la depreciación del cuerpo pues el acto de ser *no tiene relación con el hecho de poseerlo y experienciarlo*, mientras denota la creciente autonomía de los sujetos pertenecientes a ciertos grupos sociales respecto de los valores tradicionales que los vinculaban solidariamente con el universo y con los otros hombres¹⁷⁸. Así, Descartes se plantea como un individuo y al cuerpo como el límite entre todos los hombres.

177 Descartes citado por Beaune. J.C. en "*Impresiones sobre el automatismo clásico*". En *Fragmentos para una historia de cuerpo humano*. Parte primera. Pág. 460

178 Esta concepción será uno de los puntos de estudio más críticos, puesto que nuestra consideración de la existencia se basa en la posesión del cuerpo y su situación para con el espacio como medio de encuentro con el otro. Este punto será analizado en la segunda parte de nuestro análisis, relativa a la ruptura en el rol social del cuerpo.

Como decíamos, la dualidad alma/cuerpo, al separar dos esencias -la corporal y la mental- deja a la materia corpórea despojada de valores y otorgando a la mente el privilegio del control sobre el cuerpo pues *es su objeto más próximo de manejo*¹⁷⁹. La esencia espiritual del hombre despoja a la fracción matérica de dignidad, mientras se reviste a sí misma de la posibilidad de dominio frente a la carne, cuestión que será central en la concepción de un cuerpo moderno y contemporáneo. Si la mente será quien domine al cuerpo, las ciencias, creadas por el pensamiento y en tanto único medio de conocimiento validado (como vimos anteriormente), enfrentarán al cuerpo del hombre a un sondeo que será característica principal del concepto de cuerpo contemporáneo.

La idea de cuerpo vigente hoy se asienta en esa división -que hemos visto in-temporal- entre materia/espíritu y donde, definitivamente, la parte inmaterial ahora referida a la *mente*, asienta su superioridad valórica destruyendo la armadura moral proveniente de los valores religiosos o mitológicos que protegía al cuerpo, cuestión que justificará el accionar contemporáneo con respecto de la carne. Es por eso que se hace necesario recordar la óptica foucaultiana -donde el cuerpo se entiende como un campo de batalla del poder (en él se verifican las cuestiones políticas, sexuales o judiciales) y donde se desarrollarán los más importantes conflictos- puesto que, para una sociedad cuyo horizonte de racionalización toma su origen de la propia razón, es imprescindible producir un cuerpo dócil, ordenado, disciplinado y conformado por la normalización y el sometimiento en virtud de ese principio de razón. Foucault, por tanto, afirma que esta idea se concreta en el nacimiento en la modernidad del concepto de *sujeto* (ahora con el significado de *sometido* o *atado*), cuyo cuerpo es adiestrado mediante el control de su disposición en el espacio y por la regulación absoluta y controlada de su tiempo.

Este *someter el cuerpo a la razón* obliga a que éste se convierta en objeto de análisis y estudio, donde la normalización¹⁸⁰ del individuo incluye de manera fundamental a la salud (salud *fisiológica*) y mental (o *psicológica*: la sexualidad, la sublimación de los impulsos frente al crimen y la aberración sexual), por lo que la medicina -que aparece como uno de los dispositivos a los que puntualmente se referirá Foucault- jugará un papel importante en la individualización

179 Roa, Armando. *Modernidad y posmodernidad*. Pág. 29

180 La normalización del cuerpo no es otra cosa que el establecimiento de los parámetros entre los cuales se pueda determinar un sujeto promedio en relación a los valores instituidos en esta época histórica.

de los cuerpos y el manejo de la vida y la muerte dentro de un régimen administrativo y disciplinario como es el propio hospital. Socialmente también se hará necesaria la aplicación de una disciplina de la normalización mediante las instituciones (escuelas, hospitales, cárceles) que agrupan a los especialistas encargados de mantener y re-crear al individuo dentro de los márgenes estipulados y, por tanto, producir el cuerpo dócil que es solicitado. Para ello, se hace necesaria la puesta en práctica de un sistema normativo de corte legal que pueda hacer efectiva las reglas y que corrija las desviaciones, estableciendo un margen concreto entre obedientes y desadaptados. Por último, se precisa la formulación de nuevas disciplinas del conocimiento que se refuercen mutuamente y que promuevan constantemente tecnologías, objetivos y políticas de intervención.

Entonces, podemos considerar que en primer lugar, que el cuerpo se concibe en nuestra sociedad como cuerpo funcional: un medio más en el mecanismo de *autoproducción* de las sociedades industriales y postindustriales. Por ello el cuerpo debe quedar encorsetado para calzar con el proyecto de progreso, pues siempre se considerará como un elemento incómodo por portar esa *pulsión de liberación* no suficientemente sublimada. El hombre mismo es un elemento perturbador para su propio sistema puesto que, si bien puede ser sometido, no toda su naturaleza queda bajo el control férreo de los mecanismos dispuestos para ello. El discurso racional donde se basa la sociedad moderna excluyó de sí la esencialidad subjetiva y por ende toda la fracción emocional del ser humano; así también restó importancia a lo *animal* de la corporalidad, que debió ser domesticado e incluido en la formalidad de la vida cotidiana¹⁸¹. Si el cuerpo del hombre es el hogar de lo animal, lo biológico y lo emocional, deberá ser *excluido* o *sometido* en el proyecto de progreso que confía en tomar las riendas de su propio destino, sumidos en la fe ciega en la ciencia y la tecnología como herramientas que confeccionen ese futuro mejor.

Al ser la ciencia el instrumento de la razón cuyo método da legitimidad a todo el saber desde la modernidad, el cuerpo -aunque ya describa una larga historia de objetualización y desentrañamiento- seguirá estando dispuesto a su objetivación por parte del saber científico. Ese cuerpo que ya fue desmembrado por

181 Recordemos la “*vergüenza del hombre ante el hombre*” de la que habla Nietzsche, cuando éste niega su componente animal y aprende a avergonzarse de sus instintos. En *La genealogía de la moral*. Editorial Tecnos, Madrid 2003. Pág. 108

los anatomistas del final de Medioevo y del Renacimiento, imitado por los mecanicistas de los siglos XVII y XVIII¹⁸² y estudiado por los científicos del XIX. Sin embargo, es durante el siglo XX donde definitivamente “*el paciente desaparece tras la infinita complejidad de su anatomía*”¹⁸³, sumando a ello la compleja maraña tecnológica en la cual se han convertido los hospitales y centros de investigación.

El cuerpo se ha vuelto definitivamente objeto. La medicina se ha mecanizado, tecnificado y especializado, se ha fragmentado en cientos de disciplinas, cada una con un área de acción delimitada sobre cada parte del cuerpo. Esta mecanización de la disciplina médica sólo se comprende si ésta también concibe al cuerpo como un mecanismo cuyas partes están aisladas y no tienen relación alguna con un total. De acuerdo a esa creencia, Virilio afirma que “*el cuerpo no es ya ni subjetivo, ni psicológico ni sexual, es objeto puro*”¹⁸⁴, y es por ello que se ha podido llegar hasta la hiperfragmentación del cuerpo hasta llegar a su mínima expresión, el ADN, fraccionándose definitivamente al *individuo*¹⁸⁵. Siendo entendido el cuerpo contemporáneo en tanto *cosa*, es posible comprender que ciertas prácticas necesitaban obligatoriamente de la destrucción de la armadura simbólica del cuerpo para poder operar sobre él. Así, podemos enumerar trasplantes, clonaciones, reproducciones *in vitro* y un largo etcétera, que no son sino frutos de esa lenta objetualización que el cuerpo ha venido experimentando progresivamente.

Si el cuerpo nos ancla en un pasado fisiológico vestigial, el objetivo de la medicina es callar al cuerpo, puesto que reaparece con violencia cuando hay dolor. Así, el triunfo del bienestar sería su silencio. Recordemos que ya Platón lo afirma cuando dice que *cada placer o dolor clava el alma al cuerpo y la obliga*

182 Francis Bacon en su libro *La Nueva Atlántida* describe la artificialización general de la naturaleza incluido el cerebro humano. Jacques de Vaucanson se dio a conocer al construir tres autómatas famosos y cuyo objetivo era alcanzar el hombre artificial. Pero quizás el más radical de todos fue Julien Offroy de La Mettrie, médico y filósofo francés que rechazaba cualquier distinción entre hombre y máquina y que afirmaba que el pensamiento humano no era otra cosa que un fenómeno material.

183 Guillebaud, Jean-Claude. *El principio de humanidad*. Pág. 130

184 Virilio, P. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Pág. 42

185 El concepto de individuo proviene de la raíz latina *individuus*, que quiere decir indivisible, como también designa a cada ser vivo organizado. Por lo tanto, el individuo guarda en sí una organización interna que está separada del medio exterior y que lo diferencia de éste.

a creer en la verdad de la carne¹⁸⁶. García Cortés nos dice, por su parte, que el hombre en la vida cotidiana tiende a la negación del cuerpo, cuando afirma: “es como un deseo de no sentir el cuerpo, de olvidarlo”¹⁸⁷. Sin embargo, él también nos advierte que el cuerpo reaparece cuando hay cansancio, dolor, necesidad o placer, en situaciones extremas. Mientras no ocurra nada extraño, el cuerpo permanece silente. Ése es quizás el mayor triunfo sobre la carne, su sometimiento al silencio y a la discreción. Todos los avances devenidos de la tecnología no son otra cosa que el rechazo a la idea del mal vivir: estamos en la búsqueda de un mundo de la operatividad perfecta, donde la subjetividad humana no tiene lugar y los fallos propios de un cuerpo biológico no son sino signos de nuestra torpeza fisiológica. La premisa, por tanto, es inmunizar la realidad de nuestro cuerpo.

Estas intervenciones en la realidad corpórea tienen como agente principal a la introducción de nuevas tecnologías que han podido operar tanto en el cuerpo fisiológico como en el cuerpo en cuanto concepto, y cuyas consecuencias serán observadas desde distintas perspectivas a lo largo de este análisis. No debemos olvidar, por tanto, que la producción de tecnología es elemento fundamental en la contemporaneidad, debido a que tal denominación temporal -para nuestro estudio- no es procedente de un uso superficial del término, sino porque el hecho de vivir en un *tiempo contemporáneo* hace referencia a la instantaneidad a la que nos obligan los nuevos medios de transportes y comunicaciones. Esta capacidad de ponernos en contacto con otro a largas distancias obliga a que el mundo vea modificada radicalmente su propia velocidad, como veíamos, y exige que quienes vivamos en este mundo nos sumemos a ese ritmo vertiginoso.

En un mundo de velocidad y comunicación era de esperarse que el interés de la producción se trasladara desde los bienes materiales a los de naturaleza intangible, por lo cual se vive un fenómeno general de desmaterialización importante que viene a dar sentido al nombre de *sociedad de la información*. Este cambio productivo¹⁸⁸ es caracterizado de buena forma por Brea, al decir: “la

186 “Nos vemos obligados por el cuerpo, porque somos esclavos de sus cuidados”. Platón. *Fedón*. 66d

187 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Pág. 38

188 Es particularmente interesante y aclaratorio el texto de Claudia y Pau Raussell, titulado “Red y producción simbólica”, donde se analiza el fenómeno de desmaterialización del mundo, que es perceptible aún en el universo material (en el consumo de objetos de usar y tirar, por ejemplo) y, por supuesto, a través del auge del universo de productos simbólicos aupados por internet. En *El debate sobre la cultura de la imagen*. Departament de Teoria dels Llenguatges. Universitat de València. Nau Llibres. 2003.

nueva definición del trabajo no puede ya restringirse a la actividad material productora de mercancía, sino que su reconocimiento ha de extenderse -y en medida no menos importante- al trabajo inmaterial, a una actividad que lejos de desembocar en la fabricación específica de objetos distribuibles en escenarios de mercado apunte en cambio a la puesta en circulación de puros efectos de información, de meros contenidos (inmateriales) de conocimiento”¹⁸⁹. Por ello, nos enfrentamos a una reestructuración de la producción que afectará a la totalidad de prácticas sociales, pues a través de los nuevos medios se acentúa el desequilibrio, ahora ya no sólo con respecto del binomio cuerpo/mente, sino se extiende también a la dialéctica materia/información.

Para ver la pertinencia de este paralelismo, podemos revisar cómo los conceptos de inteligencia (como pensamiento racional) e información se acercan. Venegas, por una parte, nos advierte de la *corporeidad lumínica* de la inteligencia, afirmando que “*la urdimbre básica de la inteligencia es energía electromagnética (...) las ondas electromagnéticas son información*”¹⁹⁰. Por ello, su definición es factible de aproximar a la noción de *información* que propone Virilio¹⁹¹: ésta es la tercera dimensión de la materia, una magnitud física observable, distinta de la masa o la energía. La información es, a decir de Virilio, una nueva forma de energía que se diferencia de las energías en potencia (potencial) y en acto (cinética), y cuyo valor radica en la rapidez de su difusión. Así, tanto la inteligencia como la información son inmateriales, elementos ubicuos cuyo valor es la pura velocidad.

De esta manera, la ruptura interior del ser humano toma otra dimensión en nuestro tiempo, puesto que extiende su querella desde lo corpóreo (su propia existencia corporal) traspasándola a todo lo material. De esta manera, en esta sociedad incipiente en la cual el elemento *tangible* es devaluado, ¿qué valor guarda la corporalidad del hombre aparte de ser un vestigio de un pasado animal vergonzante? Por lo mismo, el cuerpo del hombre -en cuanto a que es concebido como objeto e instrumento- debe ser expandido y mejorado para administrar un mundo cuya complejidad y velocidad obligan ahora al propio cuerpo a

189 Brea, José Luis. *El Tercer Umbral*. Pág. 23

190 Venegas, Julio. *Proteo, paradigma de la inteligencia*. Pág. 52.

191 Revisar el concepto en *El arte del motor*. Págs. 134 y sgtes, y en *La bomba informática*. Pág.131 y sgtes.

sumarse a su ritmo. El cuerpo debe trabajar aparejado a las necesidades de un mundo inclinado hacia la información, mientras se sueña con las posibilidades tecnológicas que liberen a la humanidad de las limitaciones físicas del mundo real para, mediante una corporeidad expandida electrónicamente, llegar a un cuerpo que no sólo pueda *administrar* en velocidad, sino que sea velocidad, cumpliendo la aspiración que planteara Jodorowsky de *poner nuestro cuerpo a tono con nuestros deseos espirituales*¹⁹².

En medio del proceso iniciado por en la progresiva sustitución de funciones del cuerpo por medio de máquinas, el trabajo más persistente de las tecnologías es la búsqueda de la interactividad total mediante la desaparición de la torpeza del cuerpo real en comparación a la ligereza de nuestra razón, y por tanto lo que resta por hacer es poder “*transmitir el propio cuerpo*”¹⁹³ como advertía Wiener, la búsqueda de la ubicuidad, casi cumpliendo el sueño de los místicos donde el cuerpo fuese tratado *a la manera de un alma*. Desde lo más remoto de los tiempos buscamos ser puro espíritu: antes esperábamos el día final para ver nuestro cuerpo redimido por la misericordia divina, hoy tenemos en nuestras manos las herramientas para redimir nuestro cuerpo por medio de la tecnología, de forma que pase de ser pura carne física a ser corporeidad *metafísica*¹⁹⁴ o *proteica*¹⁹⁵.

McLuhan lo había advertido: el verdadero mensaje de las nuevas tecnologías es la descorporización, donde en cada acto nos presentamos como *ángeles sin cuerpo*, un cuerpo que ya no se siente, que ya no sirve, vale decir, pura inteligencia, pura información. Puesto que la tecnología es la extensión de nuestro cuerpo o mente, ocurren dos cuestiones de importancia vinculadas a este hecho.

192 Alejandro Jodorowsky afirma que “*nuestro cuerpo no responde a nuestros deseos espirituales*”. Entrevistado por Javier Esteban en revista *Debats*. Nº 79, Pág. 59.

193 Venegas, Julio. *Proteo, paradigma de la inteligencia*. Pág. 63

194 Concepto propuesto por Virilio en *El arte del motor*. Pág. 129

195 El concepto de *cuerpo proteico* fue propuesto en nuestro Trabajo de Investigación, donde lo *proteico* se lee como “*lo asimilable al dios Proteo*”, cuya propiedad era transfigurarse de manera que no tuviese una forma que lo restringiese, no se encontraba atado a una rígida corporeidad. Por tanto, esta característica describe el acontecer del cuerpo contemporáneo, obligado a adaptarse a las más disímiles formas que le propone su propia realidad circundante.

Montes, Luis. “*El cuerpo como referente y la corporeidad como recurso en la escultura contemporánea*”. Trabajo de Investigación tutelado. U. Politécnica de Valencia, España. 2004.

El primero, ya descrito, es la creciente desvalorización del cuerpo y su progresiva desaparición puesto que la tecnología es su reemplazo, ya que al sustituir su función operativa el órgano corporal carece ya de valor de manera que la tecnología actuaría como una ablación (metafórica primero, real después) del cuerpo y sus funciones. En segundo lugar, anotamos la pérdida de equilibrio en la *proporción de los sentidos*, cuestión que nos avocaremos a describir.

Recordemos que tal *proporción* era descrita por McLuhan como el equilibrio en la interacción perpetua establecida entre sentidos, que es alterada por la introducción de nueva tecnología puesto que ésta dota de importancia a uno u otro sentido, trastornando el orden reinante. Por ello, la Modernidad misma comienza al establecerse un nuevo equilibrio debido a la creación de la imprenta¹⁹⁶, motivo por el cual el cuerpo de la modernidad deja de privilegiar la boca (el binomio voz-oído), órganos del contacto con los otros por medio del habla, del grito o del canto. Los ojos, en cambio, son los órganos que se benefician con la influencia creciente de la “cultura erudita”. La mirada adquiere cada vez más importancia y como órgano de la distancia se convirtió entonces en el sentido clave de la modernidad. Como afirma García Cortés, “*la sociedad occidental ha elegido la distancia y privilegiado la mirada por encima de cualquier otro sentido (...) la experiencia sensorial del hombre de la ciudad se resume esencialmente a la vista. La mirada, el sentido de la distancia, de la representación, de la vigilancia, es el vector esencial de apropiación del medio ambiente para el hombre*”¹⁹⁷.

Aún hasta hoy el sentido privilegiado sigue siendo la visión, en espera de los resultados que las nuevas tecnologías tengan en el futuro¹⁹⁸. Sin embargo, esta actitud de privilegio de lo visual es muy decidora, ¿no es el ojo el órgano de conexión del espíritu con el mundo exterior? Para Platón y San Agustín la visión

196 Aunque Jacques Ellul apunte el comienzo del ocularcentrismo en la desesperada actitud idólatra de la Iglesia cuando comenzaba a perder fieles en la postrimerías de la Edad Media, en el siglo XIV.

197 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Págs. 37 y 38

198 McLuhan esperaba que la cultura electrónica propusiese un nuevo paradigma que reemplace el espacio visual propio de la era del alfabeto y la imprenta. Sin embargo, a pesar de los cambios que hasta el día de hoy operan, creemos que la visualidad (y como veremos después con Brea) sigue manteniendo toda su fuerza. Por ello tiene validez la espera, pues la tecnología virtual promete la expansión de sensaciones más allá de la pura estimulación óptica.

es el órgano de la conciencia¹⁹⁹, el único necesario para poner en contacto la realidad interior con la exterior. Siendo más incisivos: ¿no es el ojo el órgano privilegiado de la razón?²⁰⁰ En griego *theoria* significa “mirar” o “ver”, y recordemos cómo la experiencia física -ver la luz- se funde con la iluminación del pensamiento. R. Gasché nos dice al respecto: “*reflexión significa el proceso que se da entre una figura u objeto y su imagen sobre una superficie pulida. Como consecuencia de esta metaforicidad óptica, la reflexión, cuando designa el modo y operación mediante los cuales la mente toma conocimiento de sí misma y de sus operaciones, llega a hacerse análoga al proceso mediante el cual una superficie reflectora devuelve luz física*”²⁰¹. Es más, como bien refiere J. Llinares, casi todo el vocabulario filosófico relacionado con el problema del conocimiento es un *conjunto de términos que modulan variaciones del acto de ver y el ámbito de la óptica*²⁰².

Martín Jay²⁰³ expone que esta cercanía viene dispuesta por la destitución de la diferencia entre los términos *lux* y *lumen*, que distinguían dos modelos de luz. Mientras *lux* era iluminación profana, *lumen* era radiación divina. Por ello, para Descartes los fenómenos asimilables a *lumen* podían estudiarse deductivamente porque se correspondían a la geometría natural del espíritu. De esta manera, los fenómenos de la visión quedaron asociados a la contemplación, en cuanto proceso de asir mediante la vista un determinado objeto y *reflexionar* sobre su realidad, sin olvidar el guiño que podemos obtener de la definición de Venegas: la inteligencia, en cuanto su corporeidad, también es pura luz.

199 Sennett, Richard. *La conciencia del ojo*. Ediciones Versal. Barcelona, 2001. Pág. 23

200 Recordemos la alegoría donde para Platón, de la misma manera que el sol hace los colores y hace visibles las cosas, así el bien hace las cosas cognoscibles y visibles para nuestro ojo inteligible. El bien es el sol que le permite ver al alma, llegar a la *episteme*, el conocimiento auténtico. Es más, en el *Tímeo* nos dice en relación a la visión: “*Al género humano nunca llegó ni llegará un don divino mejor que éste*”.

201 Citado por Martín Jay. “*El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo*”. En *Campos de fuerza*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 2003.

202 Llinares, Joan. “*Notas para una crítica de la antropología filosófica de Sartori*”. En *El debate sobre la cultura de la imagen*. Departament de Teoria dels Llentguatges. Universitat de Valencia. Nau Llibres. 2003. Pág. 53.

203 Revisar tres textos: “*El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo*”, “*Regímenes escópicos de la modernidad*” e “*Ideología y ocularcentrismo: ¿hay algo tras el azogue del espejo?*”. En *Campos de fuerza*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 2003.

Nos dice Platón, en el *Timeo*: “*la visión fue producida con la siguiente finalidad: dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, que les son afines*”. Por ello, la visión es el sentido de la conceptualización, que permite incorporar ideas mediante *lo sentido* y, como advierte Mc Luhan, sin la referencia emocional de la palabra escuchada. La palabra leída es estática, impersonal y fría, permite hacer lógico el pensamiento y obliga la acción mental de desentrañar lo abstracto. Por tanto, un mundo donde impere la visualidad, donde se haga valer el poder de la palabra escrita y de los otros símbolos visuales, es un mundo que habla del imperio de la razón y por ende describe un contexto que desprecia el mundo de lo sensible.

Si seguimos en tal dirección, para Foucault el ojo es el órgano de la inmovilización, la distancia, la vigilancia y la subyugación: es el órgano que permite la interacción sin necesidad de la cercanía ni del contacto; funciona sin la necesidad del movimiento del cuerpo, por eso Sennett lo declara como el *órgano de la dominación y de la fe*²⁰⁴. Pero una experiencia puramente visual obliga a expulsar al cuerpo del espacio, pues “*una experiencia como es la perspectivopictórica, es una experiencia carente de cuerpo, entendido éste con toda su complejidad senso-motora*”²⁰⁵. Sin embargo, este régimen escópico no es el único posible²⁰⁶, es el modelo dominante que Jay denomina “*perspectivismo cartesiano*”, deudor entonces de la perspectiva renacentista, de la racionalidad subjetiva y, por tanto, sostenedor de un espacio geometrizado, racionalizado y eminentemente intelectual. Este modelo de visión plantea un ojo único (una visión no binocular) estático, fijo, determinando un sólo punto de vista, por lo cual se termina, efectivamente, por descorporizar la visión: no hay parpadeo, no hay “*saltos sacádicos*”²⁰⁷, no hay movimiento. En este modelo, deudor del

204 Sennett, Richard. *La conciencia del ojo*. Ediciones Versal. Barcelona, 2001. Pág. 25

205 López Lloret, Jorge. “*La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos*”. En *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla. 1999. Pág.82

206 Recordemos los experimentos citados por McLuhan en *La galaxia Gutemberg* con respecto de los espectadores africanos frente a la proyección de un film, y su incapacidad de ver en tres dimensiones o de comprender la historia proyectada por carecer de las convenciones necesarias para descifrar los lenguajes visuales, lo que demuestra que el modelo occidental no es el único sino el preponderante.

207 De la expresión francesa *par saccades*, que quiere decir “por tirones” y que se refiere a la intercalación entre un punto focal a otro, entre los dos ojos. En definitiva, la mirada biológica.

acto pictórico que niega tanto el cuerpo del pintor como del espectador, el ojo se transforma en el órgano perfecto en la inoperancia del cuerpo del hombre inmovilizado ahora frente a las pantallas. La expansión sensorial mediante las extensiones tecnológicas necesita y exige -de forma contradictoria- su fijación en el espacio real²⁰⁸. Sujeción real del cuerpo contra la *dispersión imaginaria* de la que hablara Hal Foster²⁰⁹. Un *fijar para expandir* que permite atisbar la realidad desde un lugar invariable sin exponer al mundo su corporalidad, sumergido en ese nuevo *cuerpo angélico* del cual nos hemos dotado.

Por estas razones, es comprensible que nuestra sociedad entera desconfíe de las manifestaciones sensoriales, de la cercanía y del contacto, reafirmando al ojo como el órgano que nos permite percibir manteniendo la separación. De esta manera se configura un distanciamiento que ya Nietzsche describiese al decir: “*qué extraño contraste entre una vida interior a la cual no corresponde nada del exterior, y una existencia exterior completamente ajena a lo que haya en el interior*”²¹⁰. Difícil será encontrar una frase que resuma mejor la escisión que marca nuestro tiempo. Esa es la realidad del cuerpo en la contemporaneidad.

208 Y como bien nos recuerda López Lloret, “*el cuerpo siempre queda definido por un espacio conformado y que el espacio siempre queda conformado por un poder*”. Tal afirmación debe ponernos en alerta en lo que se refiere al espacio vital al que el cuerpo queda reducido, desdeñándose su riqueza sensorial. Ver “*La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos*”. En *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla. 1999. Pág.82

209 Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Pág. 226

210 Nietzsche citado por Sennett en *La conciencia del ojo*. Pág. 59.

III.1.2. La muerte del rol social.



Sander, *Body Scan 1:9*

Tanto para Cortés como para Virilio, la segunda ruptura opera con respecto del cuerpo en tanto valor de reconocimiento comunitario, producto del paso desde una estructura social de tipo comunitario a una global sociedad individualista. La pregunta para este apartado se centra entonces en el valor del cuerpo para la comunidad y las implicaciones que éste tiene para el ser social, lo que se traduce en la valía del cuerpo como factor de socialización (vale decir, como productor de esa comunidad) y la validez de los significados que le son asignados en las relaciones entre los individuos.

Tal ruptura se habría producido en coincidencia con el nacimiento de la propia Modernidad. Para Cortés, en el Medioevo existía una radical creencia en la igualdad de los hombres en virtud de su *miserable condición carnal* y su singularidad no hacía de él un *individuo* (en el sentido que posteriormente vendría a tener esa misma individualidad). El posterior ascenso de la burguesía vendría a poner al centro del mundo a ese hombre particularizado, singular, dotado de autonomía, libre en sus elecciones y sus valores, cuestión que terminaría por producir un quiebre importante en la relación del hombre con la colectividad, con sus tradiciones y con las relaciones de significado que implicaba la participación en una comunidad. Es, entonces, en esta etapa de transición donde se sitúa el nacimiento del individuo moderno, donde el hombre comienza distinguirse definitivamente de la *trama comunitaria y cósmica donde estaba inmerso*²¹¹. Por ello, Cortés llega a afirmar que “*la noción moderna del cuerpo supone la ruptura del individuo con lo colectivo y el cosmos a través de un tejido de*

211 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Generalitat Valenciana, 1996. Pág. 28

*correspondencias*²¹², situándose al cuerpo ya no más como elemento de socialización sino más bien operando como límite entre los hombres, viniendo a reforzar ese naciente afán de particularidad que comienza a hacerse manifiesto.

El mismo McLuhan nos advertía de esta transformación²¹³, puesto que según su particular lectura, las experiencias sociales y políticas debían haberse visto obligatoriamente alteradas por la técnica, por lo cual sitúa a la invención de la imprenta como uno de los ejes donde se asienta la transformación de las formas de pensamiento y organización que dieron cuerpo a la Modernidad. A partir del análisis del *Rey Lear*, el pensador canadiense describe cómo Shakespeare habla de su época, del cambio de era que se estaba produciendo -el paso definitivo desde el Medioevo al Renacimiento- donde se describen nuevos modelos de poder y organización, tiempo en el que aparece un nuevo modelo de pensamiento basado en el empirismo y donde se establece esa ruptura del equilibrio de los sentidos de la cual hablábamos anteriormente. En el aspecto que ahora nos llama, McLuhan identifica en la obra de Shakespeare la fragmentación de las instituciones, donde el corporativismo medieval da paso al individualismo moderno, donde se establecía una nueva estrategia de cultura y poder que no sólo afecta al estado sino también a la familia y la psiquis individual. Para McLuhan aparecen los signos de división, segmentación y especialización que conforman la noción de individuo moderno.

Es a partir de este momento histórico que el cuerpo deja de ser un elemento productor de comunidad para pasar a constituir una frontera que delimita al hombre -lo conforma como unidad *autovalente*- con respecto de sus semejantes y de la comunidad, produciéndose esa transformación hacia una *sociedad de individuos*. Es posible, por el contrario, encontrar en cualquier sociedad de tipo comunitario ejemplos fidedignos de cómo el cuerpo se constituye en ellas como factor principal en la relación entre los hombres y un entorno que se entiende como totalidad y que incluye a la humanidad integrándola en un *continuum*. El mismo Cortés nos propone, en *El cuerpo mutilado*, ejemplos de sociedades comunitarias que integran la existencia del hombre en el mundo y, por ende,

212 G. Cortés, José Miguel. *Ibidem*. Pág. 29

213 McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutemberg*, Págs. 19 - 27.

también su cuerpo como parte de esa totalidad²¹⁴. De la misma forma, Charles Mopsik nos propone en *El cuerpo del engendramiento...*²¹⁵ que, para los judíos, el cuerpo es manifestación del orden divino y a partir de ello sujeto de filiación, asiendo la cadena que los une como pueblo y que los enlaza a dios. El cuerpo de los hombres, entonces, es continente de valores significantes que lo sitúan como un elemento imprescindible a la hora de tejer las redes sociales que delimitan a una familia, un pueblo o una nación, y es en él donde se ven reforzados dichos lazos al ser, como bien dice Cortés, *el huésped silencioso de los signos del espíritu*²¹⁶, acogiendo las costumbres y demás manifestaciones culturales que permiten la comunicación con los otros y el reconocimiento por parte de los demás de nuestra participación en determinada comunidad. Por otra parte, es en el reconocimiento como parte de tal comunidad -en una unidad constituida por la filiación carnal, cultural y espiritual- donde se asegura la supervivencia tanto colectiva como individual, y es el cuerpo el domicilio donde se encuentran los elementos significantes que permiten tal identificación. Para Mopsik, “*es precisamente a través del cuerpo singular cómo la vida de un pueblo -y del grado de humanización que es portador- se perpetúa*”²¹⁷.

Por ello es posible hablar de un cambio trascendente en la concepción de la existencia y del propio cuerpo a partir de los tiempos del *Rey Lear*. El nacimiento de la individualidad, como ya dijimos anteriormente, manifiesta la creciente autonomía de los sujetos pertenecientes a ciertos grupos sociales respecto de los valores tradicionales que los vinculaban solidariamente con los otros hombres y con el universo. Esta nueva concepción proclama un sentido de la existencia que promueve la autonomía y la libertad de cada individuo de regirse y de dictar sus propias normas éticas, quebrando los postulados devenidos de la fe y la tradición como ejes de la verdad o del destino. En este sentido, y como ya anticipáramos, la concepción cartesiana del hombre (propuesta como sabemos en los albores de la Modernidad) se nos aparece como una expresión clara y manifiesta de las intenciones de ruptura proclamadas en su época. A nuestro

214 Cortés cita el ejemplo de los pueblos Canacos, pueblos polinésicos cuya cosmología establece una cercanía entre los hombres y su entorno, donde cada sujeto existe con los otros y el hombre se considera sólo una parcela en el cosmos.

215 Mopsik, Charles. “*El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebraica, en la tradición rabínica y en la Cábala*”. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Primera. Editorial Taurus. Madrid, 1990.

216 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Generalitat Valenciana, 1996. Pág. 42

217 Mopsik, Charles. *Ibidem*. Pág. 49

parecer, a partir del *cogito*, la existencia del hombre moderno queda independizada de la experiencia y de la relación con los otros, establecida en el hecho de pensar (soy *yo* quien pienso) que es la única cuestión que se puede dar por cierta, rechazando el valor de los sentidos (o sea, de la apertura del ser a la experiencia) y, por lo tanto, aparece en clara correspondencia con respecto de la génesis de ese individuo moderno. Así, puedo dudar de que otro exista, pero al dudar pienso y al pensar existo. De esta manera, el ser no está amarrado a nada, sólo al pensar, vale decir, a un acto meramente introspectivo, cerrado en sí mismo. Vale decir, autónomo y autosuficiente. El hombre ya no depende de los valores de la comunidad ni de la identificación como participante de ésta, su supervivencia está basada en otros factores que no se identifican con la antigua organización *corporativa*²¹⁸.

Al eludir la relación con los demás, el individuo moderno revela el interés por una existencia plena, autónoma y autosuficiente como decíamos, exenta del reconocimiento *por* y *en* los demás. Sin embargo, Kant critica la afirmación *yo pienso, yo existo*, puesto que revela que tal existencia está incompleta, pues a su decir es *indeterminada*. Para Kant, Descartes revela la existencia en el *cogito* -esa existencia indeterminada- pero esa afirmación es fragmentaria al no admitir el modo bajo el cual ella es determinable. Mi existencia no es posible como un ser espontáneo, sino que sólo me puedo *representar* la espontaneidad de mi acto de pensar; entonces, se hace necesario encontrar la manera en que ésta se hace determinable. Así, la existencia indeterminada “*yo soy*” al decir de Kant sólo es determinable en el espacio y el tiempo, es decir *aparezco en el espacio y el tiempo*. Por ello, a partir de este argumento podemos concluir (cosa que nos remite al primer capítulo de este estudio) que nuestra concepción de existencia está amarrada al hecho de tener una experiencia corporal que a su vez está amarrada a un espacio y, por ende, a un tiempo determinados.

Hemos manifestado anteriormente que en nuestra lectura *el cuerpo es del espacio* y es en éste donde necesariamente se desenvuelve, produciéndose una simbiosis inquebrantable. Será en el espacio donde también establecerá las relaciones con todo lo contenido en el mundo, vale decir, con el mismo espacio,

218 Nótese la doble significación que alcanza la *corporación* en este contexto, donde no sólo nos remite a una agrupación de hombres, sino al hecho de ser ellos mismos un cuerpo y, al dotarse de una corporalidad, asegurar su existencia.

con los objetos, con el otro y consigo mismo. Así, los cuerpos son los medios de relación entre sujetos y éstos están implicados en una relación comunicativa perpetua que ha establecido diversos códigos dependiendo, principalmente, de la capacidad perceptiva del propio cuerpo, ya sea sensitiva o síquica. Así, emitimos el habla o el sonido porque somos capaces de percibirlo e interpretarlo, así también podemos oler y en virtud de ello manejamos los códigos del lenguaje olfativo, todo el cuerpo es pura comunicación: todo gesto o palabra, sean conscientes, habituales o distraídos, están dotados de significación. El espacio es el lugar de la relación entre los hombres y éste, al ser definido por el cuerpo, se vuelve espacio visual, auditivo, olfatorio, térmico y táctil. En definitiva, el espacio se define por el cuerpo y por la relación entre cuerpos que se establece en él.

El cuerpo, en palabras de Virilio, me sitúa en relación con el otro y también con respecto del mundo propio, por lo que si se puede establecer que el cuerpo es del espacio puede afirmarse también que en éste el cuerpo es el medio de relación con los demás. Al ser éste el medio general de poseer un mundo será también el medio de aprehender la existencia del *otro*²¹⁹ y hacerse también de su experiencia. Puedo escudriñar el sentir y la existencia a partir de mi propia vivencia, mi cuerpo puede hacerse objeto, pero nunca es posible abandonar totalmente el sentir puesto que el cuerpo nos pone permanentemente en situación hacia el otro y hacia el mundo. Jamás puedo rehuir totalmente al cuerpo porque éste me abre a la situación, me pone en contacto con el “afuera”: para nosotros siempre será *sujeto* y por ende, será también el lugar de la apropiación donde se entienda la existencia de los demás. Así, mi vivencia se afirma en los demás que comparten una misma experiencia del cuerpo y, a través de él, del entorno.

No tenemos otra manera de acercarnos a la experiencia del otro si no es experimentándola a través del propio cuerpo al ser éste nuestra realidad común. Así, éste se transforma necesariamente en objeto nuestro para entender la vivencia de los demás (lo podemos entender en nosotros, comprender la semejanza), así también como a través de éste experimentamos al otro (nos comunicamos

219 Vale la pena establecer la definición del “otro”, por cuanto éste encarna lo ajeno y la similitud, vale decir, nos obliga en el reconocer la alteridad pero también la semejanza. Revisar lo propuesto por Edgar Morin, *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003. Pág. 84

y expresamos a través de él, y así incorporamos la alteridad del prójimo) y, por último, nos hacemos partícipes de las experiencias que sólo podemos experimentar con el otro (tanto la procreación como la muerte). En consecuencia, la existencia corpórea siempre nos impulsa hacia el *afuera*, no se apoya jamás en sí misma, pues la existencia depende de un cuerpo²²⁰ portador de sentidos que lo anclan al mundo: *la existencia corpórea funda la posibilidad de una verdadera presencia en el mundo*²²¹, por lo cual el cuerpo debe estar necesariamente conectado con los demás. Así, la definición de existencia se diferenciaría del *cogito* cartesiano, donde el ser se define en sí mismo y no por la experiencia de *ser en (o con)* el otro. Al contrario, Merleau-Ponty sostiene que la existencia no se debe reducir a la conciencia de existir, sino que debe envolver tanto una conciencia como la encarnación en una naturaleza y la posibilidad en una situación histórica y, por tanto, una apertura del *cogito* a la situación, a la subjetividad y a la intersubjetividad²²².

Sin embargo, si se mantiene la premisa cartesiana y no se permite la apertura del *cogito*, se compromete nuevamente la situación del cuerpo a partir de la Modernidad puesto que, como dijimos, se le aparta de la definición de la “verdadera existencia” y, por lo tanto, queda disminuida su importancia en un distanciamiento progresivo que viene a desembocar en la figura del individuo contemporáneo²²³. La presunción cartesiana aparece, como dijimos, a manera de un reflejo fiel del nacimiento del individuo basado en la premisa de la igualdad entre los hombres, la subordinación a la humanidad de todo lo que le rodea, sumando a ello la creencia en la capacidad de responsabilizarse por su propia existencia, lo cual dota al nacimiento del individuo de ese aire de autosuficiencia; así, Descartes anticipa el derrotero de los acontecimientos para la sociedad occidental: depreciación del cuerpo, depreciación del espacio, alejamiento con respecto del otro.

220 Merleau-Ponty llama al cuerpo “la existencia cuajada” y a la existencia “la encarnación perpetua”. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Pág. 183

221 Merleau-Ponty, Maurice. *Ibid.* Pág. 182

222 Merleau-Ponty. *Ibid.* Pág. 12

223 El individuo contemporáneo está caracterizado por rasgos narcisistas, indiferencia política, independencia y falta de solidaridad, todos explicables bajo la óptica de una ruptura de los valores propios del humanismo que aún caracterizaba al sujeto moderno y de los cuales la contemporaneidad se ha declarado desvinculada. Revisar “*Del sujeto al individuo, o viaje alrededor de lo mismo*”. Saborit, Pere. En *Revista Archipiélago* N°23, Barcelona 1995. Pág. 28

Ya Tocqueville describía en el siglo XIX los aspectos negativos de esta existencia singular, afirmando que “*cada persona se comporta como si fuese una extraña respecto al destino de los demás (...) puede mezclarse con ellos pero no los ve; los toca, pero no los siente; existe sólo en sí mismo y para sí mismo (...) ya no existe un sentimiento de sociedad*”²²⁴. Esta distancia con respecto de los otros, desde nuestro punto de vista, es explicable bajo un aspecto fundamental que concatena todo lo demás: la desvalorización del espacio y, a partir de éste, la pérdida del otro. El cuerpo es extraído (o por lo menos, infravalorado) en la relación entre el ser y el mundo, produciéndose un fenómeno de desespacialización²²⁵: sabiendo que el cuerpo está ligado fuertemente a la idea de espacio (habiendo llegado a afirmar que el cuerpo produce ese espacio) es fácil deducir qué ocurre con éste si el primero es depreciado o negado. Persistiendo en esta línea, si en algún momento el cuerpo fue la medida del mundo -en los ya citados ejemplos de Vitruvio y demás pensadores clásicos- en cuanto forma de aprehender ese espacio, podemos concluir que éste pierde su validez al ser retirado como norma universal, por lo cual es consecuencia obligada una dispersión de los *valores de aprehensión* que el hombre había construido con respecto del mundo. La manera que el hombre había elaborado para acercarse y asir el entorno fue fraccionarlo y traducirlo a partir de una medida comprensible y cercana dada por su propio cuerpo que se transformaba de este modo en centro de toda naturaleza. Sabemos de sobremanera que eso ya no es posible hoy²²⁶. Por ende, ya habiendo sido desplazado el cuerpo como medida de aprehensión del mundo, menos puede ser el medio de aprehender al otro.

Siguiendo con el alejamiento del hombre con respecto del espacio, llegamos a cuestionarnos la validez en la contemporaneidad del *lugar del encuentro con la otredad* por excelencia: el espacio público. Con respecto éste, para Virilio operaba como un dispositivo teatral en donde se realizaba el encuentro con esos *otros* en quienes se realizaba concretamente la existencia. Según el pensador francés, en la contemporaneidad el dispositivo *tele* reemplaza al espacio público por la imagen pública, perdiéndose el espacio real, la ciudad real. En ese sentido, se puede afirmar que la pérdida del espacio como lugar de encuentro con los demás obligará la pérdida de quienes encontrábamos en dicho lugar,

224 Tocqueville, Alexis de. Citado por R. Sennett en *Carne y Piedra*. Pág. 344

225 Fenómeno que será retomado en profundidad en el siguiente punto de análisis.

226 Este punto será desarrollado en el tercer apartado, que tocará con mayor profundidad la relación del hombre y el mundo.

vale decir, el extravío de los otros, reafirmando el temor de que la pérdida del cuerpo propio -el valor de nuestra corporeidad y su presencia- conlleve la pérdida del cuerpo del prójimo (de su valor y nuestro respeto)²²⁷.

Este proceso, que tiene por cúspide la era de la información en que vivimos, fue estudiado concienzudamente por Richard Sennet, poniendo principal atención a la evolución de las ciudades occidentales, desde la Venecia renacentista (lo que él titula *el miedo a tocar*) mediante el aislamiento de los grupos que se consideran nocivos -judíos y alemanes protestantes- cuestión que si bien revela inquietud también manifiesta (aunque sea en negativo) el contacto social y la noción de grupo social a través del cuerpo y en la ciudad. Este proceso tiene su siguiente estación en lo que Sennett denomina el *individualismo urbano*, caracterizado por el reordenamiento de las ciudades en virtud del programa para el individuo moderno, privilegiando el rápido desplazamiento necesario para este individuo en libertad, ahora también en velocidad, en desmedro de los espacios abiertos o destinados al encuentro. Este aumento en la libertad y velocidad de los desplazamientos también se ha visto traducida en un empobrecimiento de los estímulos sensoriales, lo que Sennett denomina *crisis táctil*, cuestión que, sumado al crecimiento sostenido de las urbes (poniendo a Londres como ejemplo), pone en crisis el antiguo sistema de relaciones de los hombres en el espacio público, antes considerado punto neurálgico de su relación. Entonces, partiendo del proceso de modernización de la propia ciudad, arribando al desplazamiento total del espacio público por otros medios de encuentro (sea tanto la televisión como la interconectividad que asegura la red) queda demostrado que el espacio resulta destituido como lugar efectivo del encuentro con los demás.

Desde nuestra perspectiva, el problema se suscita porque el hombre -desde la Modernidad hasta hoy- ha afirmado que el espacio le supone un problema (la distancia que se debe recorrer para llegar desde A hasta B), olvidándose que al problematizarlo pone en crisis también al espacio como lugar de la comunicación y del encuentro con los demás. Por esta razón es entendible una caída

227 Virilio dice: "...si mañana amamos únicamente al que está lejos sin ser conscientes de que odiamos a nuestro prójimo porque está presente, porque apesta, porque hace ruido, porque me molesta y porque me requiere, a diferencia del que está lejos -del que me puedo zafar- entonces, si mañana nos empeñamos en preferir al que está lejos del que está cerca, destruiremos la ciudad, es decir, el derecho a la ciudad". Virilio, Paul. *El Ciber mundo, la política de lo peor*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1999. Pág. 44

en el valor del espacio público donde la aceleración del transeúnte denota el desprecio del espacio como lugar de encuentro y reafirma la condición de problema en cuanto distancia. Las ciudades no son lugares para encontrar al otro, más bien son terrenos de la indiferencia. Por otra parte, recordemos que este proceso de desencuentro se viene reforzando por cuanto se han ido implementando nuevos sistemas de comunicación que no necesitan del cuerpo ni de la presencia, estructurando nuevos sistemas de socialización que evidentemente prescinden de la comparecencia de los sujetos. Habiéndonos dotado de aquel *cuerpo angélico* del cual nos hablaba McLuhan, cuyo lugar es el *no lugar* que le ofrecen los nuevos medios de comunicación como nicho, el cuerpo queda excluido como valor socializante: si bien nunca antes hombres en puntos lejanos del planeta habían estado tan cerca, tampoco nunca antes habían estado tan lejos.

Reaparece entonces el fenómeno de conexión/desconexión del que hablara Hal Foster²²⁸, puesto que podemos -sin estar realmente presentes- *presenciar* al otro en la distancia. Pero, ¿cómo podemos identificarnos con él? El cuerpo se transformaba en el medio de entender al otro gracias a compartir una vivencia común (sea el dolor, el placer, el hambre²²⁹), y era ahí donde la frase de Montaigne tomaba sentido: “*cada hombre lleva en sí la forma entera de la condición humana*”²³⁰. Ahora queda inutilizada. Ahí es donde toma realmente sentido la afirmación de Foster: al explotar las bombas en las pantallas mi cuerpo no explota, sino que se refuerza. No hay identificación posible con los demás puesto que son pura imagen, se nos presenta su pura sustitución. Saturación de imágenes y extrema distancia, frente a lo cual Duque nos advierte, en la misma dirección, de sus efectos colaterales: “*saturación y despreocupación, corroyendo hasta la médula los vínculos sociales de solidaridad, y contribuyendo malgrá lui al narcisismo individualista propio del tardocapitalismo*”²³¹, anestesiando al espectador frente a un mundo en el cual no se encuentra ni presente ni ausente.

228 Revisar a Hal Foster, en *El retorno de lo real*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. Pág. 226

229 Félix Duque nos advierte del peligro de inhibir el dolor, lo cual podría ser extensible a cualquier vivencia humana, pues inhibirlo “*es inhibir la memoria de la colectividad humana*”, lo cual refuerza nuestra postura de que una manera de ser y crear colectividad es a través de la vivencia de una corporeidad que nos es común. En *Terror tras la posmodernidad*. Abada Editores. Madrid, 2004. Pág. 82

230 Montaigne, Michel de. Citado por José Jiménez en “*Ecce homo: la muerte anticipada*”. En *Intertextos y contaminaciones. Conferencias*. Generalitat Valenciana, 1999. Pág. 18

231 Duque, Félix. *Ibidem*. Pág. 77

Es imposible incorporar al *otro en nosotros* si no hay identificación. Esto nos conduce a un callejón sin salida si consideramos que la única forma de acercamiento al prójimo es incorporar el reconocimiento de ese *otro* en nuestra propia definición de la existencia. Existimos *en* el otro y *por* el otro, y éste es el llamado que Virilio hace cuando nos alerta de la necesidad de *recolocar el cuerpo con relación al otro, retomando la cuestión del prójimo y la alteridad*²³². Por estas razones es que se puede afirmar que el cuerpo de hoy no tiene valor para el ser colectivo puesto que ya no se es colectividad mediante el cuerpo. Debemos, entonces, recapitular y establecer cuáles eran las formas de articular comunidad donde el cuerpo se hallaba inscrito y así evaluar las diferencias con la contemporaneidad²³³.

El más importante valor es el concepto de *filiación*. Este concepto denomina la cuestión de la procedencia del hijo con respecto a los padres, vale decir que se refiere tanto al origen como a nuestra situación en medio de una realidad histórica determinada. En definitiva, la filiación hace referencia a la cuestión genealógica, inscribir un nuevo ser dentro de una tradición cultural donde el cuerpo jugaría un rol importante tanto al multiplicar su descendencia como al efectuar la repetición del acto divino de engendrar una nueva vida, por lo cual el cuerpo adquiere una serie de significados sagrados por cuanto es también manifestación de un orden cosmogónico. De esta manera, si se pudiese invertir la ecuación, el cuerpo mismo del hombre se convierte en el modelo del cosmos: hasta la misma divinidad está dotada de una corporeidad a imagen del cuerpo humano. Hoy ya no es posible poner en el centro al cuerpo (y difícilmente también al mismo hombre) puesto que ya no existe una tradición en la cual el cuerpo nos pueda inscribir ya que el hombre contemporáneo ha roto sus relaciones con la tradición. De esta manera las identidades ya no dependen ni del cuerpo ni de lo que Brea denominó las *viejas máquinas de producción de identidad*,

232 Virilio, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor*. Editorial Cátedra. Madrid, 1999. Pág.46

233 En los capítulos finales de este estudio retomaremos la función de la escultura en relación a la reactivación de los lazos sociales en la ciudad, y ésta como el lugar de la persistencia del cuerpo y del encuentro con el otro.

dentro de las cuales caben cuestiones como la raza, la nación o la propia religión. En ese sentido, pone en evidencia la caída de los valores de socialización que se habían concentrado en el cuerpo²³⁴.

Siguiendo con este argumento y utilizando al concepto de filiación como punto de partida podemos entender que en una sociedad de tipo comunitario la identificación social tuviese un valor mayor que la identidad individual: el inscribirse en una tradición determinada hacía innecesario el reforzamiento de una identidad individual poderosa pues ésta no beneficiaría en lo absoluto a la subsistencia de tal o cual individuo. Ahora, el cuerpo “*ha perdido su estatus de alteridad, de res extensa, de materialidad muda*”²³⁵ en beneficio de la identificación de la persona, en la construcción de un yo más fuerte que un nosotros. Por ello, Lipovetsky se refiere al cuerpo como *aquello que designa nuestra identidad profunda*²³⁶, y por este motivo, el yo se hace blanco de toda inversión, destruyendo las relaciones y aislando al sujeto de la esfera pública. La frase que identificaría al cuerpo contemporáneo es “*su cuerpo es usted*”²³⁷: un cuerpo cuya función identitaria ya no está dirigida al encuentro con los demás en pos de una sociedad comunitaria sino a la potenciación del individuo.

Así, sumado a los medios de conectividad que hacen gala de su capacidad de quebrar las distancias, de ahora en adelante los valores que nos hacen pertenecientes a una comunidad se hacen eminentemente simbólicos. Ahora bien, Brea llega a afirmar que se debe proporcionar al ciudadano “*dispositivos agenciadores de efectos de subjetivación y socialización en un contexto postidentitario*”²³⁸, puesto que la máxima necesidad del ciudadano es tener una *vida propia*, vale decir su necesidad más imperiosa es su propia individuación, donde las prácticas culturales deben asumir el papel de proporcionar los símbolos que

234 Recordemos la modificación de valores a la cual obliga la ciencia médica contemporánea, mediante los nuevos procedimientos descubiertos, ya sean trasplantes, clonaciones o inseminaciones artificiales, poniendo atención en que algunos de ellos tocan realmente la línea genealógica, como el caso de la clonación, que según Jean-Claude Guillebaud no es más que un incesto absoluto.

235 Lipovetsky, Gilles. *La era del Vacío*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2002. Pág. 61

236 Lipovetsky, Gilles. *Ibidem*. Pág. 61

237 Lipovetsky, G. *Ibid*. Pág. 30

238 Brea, José Luis. *El tercer umbral*. Pág. 30

permitan producir sujeto²³⁹. Todo esto en un nuevo contexto determinado por un tercer y nuevo espacio social (el electrónico), que se suma a los dos anteriores, la naturaleza (*physis*) y la ciudad (*polis*)²⁴⁰. Brea advierte de la urgencia en la toma de posesión de la creación de las máquinas de producción simbólica puesto que ahí radica una de las más importantes industrias que se avecinan, cuestión que viene a confirmar el valor que alcanzan los nuevos sistemas de comunicación que operan poniendo el acento en la pura visualidad. Para Brea, la visualidad opera frente a un mundo logocéntrico, un mundo de la palabra escrita. Nosotros podemos agregar que también opera contra la comunicación corporal (olfativa, táctil, visual, auditiva, cinestésica, etc). De esta manera, el cuerpo quedaría excluido en la comunicación humana.

Esta nueva realidad sería lapidaria para los valores que atesorara el cuerpo como valor en la comunidad, como *fuerza de todos los signos*, como dijera Cortés, como base fundamental de toda comunicación. La pérdida del cuerpo propio y, por consiguiente, del cuerpo de los otros, tiene como consecuencia real el desplazamiento de los significados que había alcanzado el cuerpo como valor para la colectividad. Cuando el ser se desvincula de la relación, del acto y de los otros, entonces los valores que el cuerpo había atesorado como forma de aproximación a los demás y de formar comunidad se desploman. Los valores que hacen identidad hoy son valores de la distancia y de la ausencia frente a los cuales las expresiones del cuerpo se diferencian porque en el caso de la comunicación corporal “*el signo no indica solamente su significación, sino que está*

239 Brea llega a afirmar que el mundo, como proyecto de subjetividad que tiene al individuo como centro, está en decadencia. Así, la cultura debe producir un nuevo sujeto, esta vez colectivo, indiferenciado y multitudinario. De esta manera, el sentido de las prácticas culturales en la sociedad del conocimiento es inducir identidad.

240 Javier Echeverría propone la “hipótesis de los tres entornos” que -forzándola y buscando coincidencias con lo propuesto por Morin- podemos hacer coincidir a la *physis* o naturaleza con un sentido de la colectividad asociado a un Nosotros de origen biológico (hijos, padres, familia), y a la *pólis* o ciudad equipararla a un Nosotros en un sentido sociológico o cultural (patria, religión). De esta manera, la producción de identidad para el nuevo entorno queda a cargo de un nuevo dispositivo, donde el cuerpo claramente queda desplazado. Echeverría, J. “*Cuerpo electrónico e identidad*”. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003. Pág. 15.

Morin, Edgar. *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003. Pág. 83

*habitado por ella: él es lo que significa*²⁴¹. Más aún, y siguiendo con Merleau-Ponty, “*el cuerpo simboliza la existencia*”²⁴² porque la realiza y la actualiza: no hay separación posible entre el cuerpo y su significado.

Por todos estos motivos el cuerpo en la contemporaneidad deja de ser *sujeto de filiación*: no somos colectividad por medio del cuerpo. Sin embargo, nos advierte Cortés que “*es probable que el cuerpo olvide más las etapas de su historia que los mitos fundacionales de su prehistoria*”²⁴³, aludiendo así a la capacidad de éste de atesorar toda significación pero que puede emerger para hacer que recupere su sitio, aquel sitio que Danto reclama cuando dice que “*el cuerpo es emblema de nuestra humanidad común*”²⁴⁴. Si bien hoy han dejado de ejercerse muchos de sus valores, esos que nos hacían partícipes de una comunidad (incluso como especie humana), su memoria los guarda fielmente puesto que será siempre el domicilio de toda significación. Si el cuerpo simboliza la existencia, entonces su realidad se nos hará siempre ineludible.

241 Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Pág. 178

242 Merleau-Ponty. *Ibid.* Pág. 181

243 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Generalitat Valenciana, 1996. Pág. 43

244 Danto, Arthur.C. *El cuerpo/el problema del cuerpo*. Editorial Síntesis. Madrid, 1999. Pág. 243

III.1.3. La ruptura con la totalidad.



Long, *A line in the Himalayas*

Con respecto del último punto de nuestro análisis, debemos arribar primero a una convención que delimite nuestro campo puesto que, en este apartado en específico, Cortés y Virilio guardan un enfoque distinto para abordar el quiebre. Cortés se refiere principalmente a una ruptura que tiene carácter de índole espiritual donde la escisión se produce entre el hombre y el universo y por lo cual el significado del cuerpo no manifiesta una correspondencia con respecto del cosmos sino que viene a actuar un elemento de particularización e individuación. Mientras tanto, para Virilio el problema está relacionado con el territorio, vale decir, con el planeta y la ecología. Para el pensador francés el núcleo de su enfoque se basa en la detección de un problema de deslocalización que incluye de manera esencial la relación que existe entre el hombre y el espacio. Buscaremos entonces, una manera de asociar ambas posiciones y encontrar un medio que permita el análisis.

A nuestra manera de ver, estas dos posturas no se hallan alejadas irremediablemente, y algo de esto ya fue expuesto en el punto anterior. El cuerpo es el primer medio material asible que permite la relación entre el hombre y el en-

torno, *el trozo de mundo material en el que se inserta mi conciencia*²⁴⁵, como diría Gormley. Por lo tanto, no es de extrañarse que para los antiguos²⁴⁶ en el intento de aprehender el mundo material convirtieran al cuerpo humano en la fuente de toda medida²⁴⁷: recordaremos entonces lo anteriormente expuesto con respecto del canon y las relaciones ergonómicas en el mundo, todo se relaciona con el cuerpo. Entonces, la forma de acercarse a ese mundo fue *aplicarle* el cuerpo como medida de manera que pudiese ser convertido a un lenguaje que nos fuese propio. En otras palabras, la forma de asir el mundo fue *traducirlo* al cuerpo, *hacerlo cuerpo*.

Sin embargo, debemos recordar que cuerpo y mundo formaban parte de una unidad. Ya sabemos que en las culturas pre-modernas el cuerpo se hallaba en correspondencia con la totalidad, lo que quiere decir que se encontraba inserto en una red de significados donde respondía a una homología y una cosmogonía. Existía entonces una red de relaciones entre el hombre, su entorno y la propia divinidad, un *continnum*. Y en esa relación cercana entre cuerpo y naturaleza, no sólo el mundo material fue traducido teniendo al cuerpo como unidad de lenguaje, sino también el mundo espiritual. Recordemos la tradición helénica donde el cuerpo humano fue también carne de los dioses, quienes fueron representados con forma humana, también con vestidos, palabras y actitudes similares a la de los mortales²⁴⁸. Por otra parte, Charles Mopsik²⁴⁹ nos revela cómo en

245 *Silencio y quietud*. Entrevista a Antony Gormley por Enrique Juncosa. Catálogo de la exposición. Centro Galego de Arte Contemporáneo. Xunta de Galicia, 2002. Pág. 157

246 Decimos “los antiguos” porque de esta manera abarcamos la diversidad de culturas y tradiciones que tuvieron al cuerpo por medida. Juan Bordes nos expone los tratados de proporción del Antiguo Oriente provenientes de la tradición hindú, cuya data se remonta a antes del siglo VII. Por otra parte, cabe señalar la importancia del Antiguo Egipto (por lo cual debemos remontarnos por lo menos hasta el 2100 A.C.) en las relaciones entre cuerpo y arte, donde las referencias de la existencia de un canon proceden de escritos griegos. Por último, obviamente la tradición helénica heredada por los romanos y, a través de éstos, incorporadas a la cultura occidental. Revisar *Historias de las teorías de la Figura Humana*. Editorial Cátedra, 2003. Págs. 204-213

247 “*El sistema de medidas cuya necesidad se manifiesta en todas las obras ha sido tomado en préstamo a los órganos del cuerpo humano; éste es el caso del dedo, el palmo, el pie y el codo, y estas unidades se han dividido según el número perfecto que los griegos llaman télos*”. Vitruvio, *Libro III*. 5

248 Revisar el ensayo escrito por Jean-Pierre Vernant: “*Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente*”. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Primera. Editorial Taurus. Madrid, 1990.

249 Mopsik, Charles. “*El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebraica, en la tradición rabínica y en la Cábala*”. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Primera. Editorial Taurus. Madrid, 1990.

la tradición hebrea el cuerpo humano también fue considerado como modelo estructural del cosmos: para los judíos el cuerpo de los hombres fue creado por Dios a su semejanza, por lo cual ha de esperarse que el Creador sea poseedor de un cuerpo similar al cuerpo humano *aunque infinitamente más grande*. No podemos olvidar tampoco la importancia que tomaron los significados del cuerpo para la teología cristiana al ser incluido en los fundamentos de la fe (*encarnación, resurrección, transubstanciación*). Por lo tanto, podemos afirmar que en las sociedades pre-modernas -y en estas tradiciones en particular- era factible encontrar el cuerpo del hombre como medida en la naturaleza (o mundo material) y como forma de la propia divinidad (mundo espiritual).

En consecuencia, el punto que unifica las posturas de Cortés y de Virilio es que ambos identifican un rompimiento en la continuidad de la actuación del cuerpo del hombre como núcleo de toda realidad y, por lo tanto, esa potencial supresión o devaluación como medida universal es el problema que daría pie al análisis. Es esta cuestión la que motiva el título de este apartado, cual es la *ruptura con la totalidad*. Desde nuestra lectura particular, podemos aseverar que el cuerpo ha dejado de ser medida de aprehensión del mundo y por lo tanto debemos encontrar la explicación que permita entender esta serie de modificaciones que se producen en la manera de relacionarse con el entorno.

En primer lugar, debemos detenernos en la pérdida de significación que ha sufrido el cuerpo en esta permanente depreciación. Si el cuerpo fue sostenido como medida que reguló y otorgó sentido a todo espacio habitado fue porque estaba inscrito en una red de significados que le otorgaba tal lugar central. Por ello toda realidad creada por el hombre se hallaba bajo su efecto pues era considerado participante privilegiado en ese orden universal y por esa razón, por ser objeto de privilegio, pudo ser incluso encarnación de la divinidad. Sin embargo, esa centralidad del cuerpo ha ido desapareciendo. El cuerpo no aparece como elemento valorado en la contemporaneidad en relación a la conformación de nuestros modelos de actuación ni de pensamiento, la construcción del entorno ya no responde a la capacidad de habitarlo (la arquitectura desborda claramente la escala humana), los artefactos construidos ya no tienen al cuerpo como centro (como las micromáquinas, las nanotecnologías). De todo esto se deduce que ya no es posible establecer una relación de significados satisfactoria del cuerpo en la contemporaneidad, menos aplicar un análisis ergonómico al entorno como el propuesto en el primer capítulo de este estudio. Entonces se hace claro que el cuerpo deja de ser el eje de toda realidad para pasar a

ser un objeto más en un mundo de objetos. Esta realidad es posible principalmente, a nuestra manera de ver, por las rupturas acaecidas con respecto de la tradición.

En el apartado anterior ya vimos cómo el cuerpo fue extraviando significados para el ser social porque existió un quiebre entre la sociedad (entendida en tanto comunidad) y la nascente sociedad moderna (entendida como una sociedad de individuos). En ese sentido, partiendo de la ruptura del individuo con respecto de las tradiciones que lo vinculaban a su comunidad y al universo es posible atribuir a ese mismo quiebre el extravío de la valoración central del cuerpo (la vida contemporánea no tiene conexión intrínseca con el pasado, como dijimos). Sin la protección de la coraza moral devenida de la tradición religiosa y sin la armadura simbólica sostenida por los rescoldos de su valor para la sociedad, en la Modernidad el cuerpo pasó a ser objeto de estudio, fragmentado por anatomistas y encorsetado por el régimen social. Por ello es entendible que el resto de los valores que se hallaban aún inscritos en el cuerpo del hombre se fuesen desvaneciendo poco a poco y éste se tuviese que enfrentar en la contemporaneidad con su vacuidad en el establecimiento de nuevas formas de pensar y creer, así como la pérdida total de su valor como productor de comunidad, el menoscabo de su referencia en la concepción de todo objeto y a la caducidad de su centralidad en la construcción del hábitat del hombre.

Esta última cuestión -la merma de la capacidad del cuerpo para regir la habitabilidad del medio del hombre- tiene una importancia capital para nuestro estudio. Sabemos que el cuerpo fue por largo tiempo medida del mundo y del entorno, pero nuevas condiciones generadas a partir de la Modernidad trastocaron definitivamente esa relación provocando una serie de fenómenos que pasaremos a analizar. Nuestro foco de atención se centrará en un principio en la cuestión de la relación espacio y tiempo.

Para Giddens²⁵⁰, el dinamismo que exhibe la Modernidad deriva de la *separación del tiempo y el espacio* y, a partir de esto, devienen otros fenómenos como el *desanclaje* o el obligatorio reordenamiento de las relaciones sociales que en parte hemos revisado. Las culturas pre-modernas se concebían en una estrecha relación entre el tiempo transcurrido y el lugar donde habitaban. Sin embargo,

250 Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Editorial. Madrid, 1990.

una serie de acontecimientos (entre ellos la unificación del calendario, el uso del reloj, la estandarización del tiempo, etc.) inician un proceso que Giddens denomina “*el vaciado temporal*”, que es la separación del *espacio* y el *lugar*, vale decir, el espacio y los acontecimientos que en él suceden²⁵¹. Para Giddens, en las sociedades pre-modernas siempre coincidía el espacio con el lugar, lo que quiere decir que toda actividad social era realizada *en presencia*. Sin embargo, con la Modernidad, cada vez más las relaciones están determinadas por los *ausentes*, por sujetos localizados a grandes distancias y, por lo tanto, todo aspecto de *lo local* viene a ser penetrado por las influencias que se generan a distancia.

Estas condiciones permitirían un persistente *desanclaje*, que sería la denominación del corte de las relaciones entre la actividad social y su localización (su contexto de presencia) haciendo cada vez más importantes las influencias cuyo origen se remonta a lugares cada vez más remotos. Ahora, esta cuestión tiene como factor principal el desarrollo de los sistemas de desplazamientos, los transportes y las comunicaciones. La aceleración a través de los medios de transportes, como primer paso de esta escalada de velocidad, posibilitaron la interacción de aquellos puntos que se encontraban distantes en la extensión geográfica del globo, permitiendo que los acontecimientos locales fueran penetrados por las influencias originadas en otros lugares y por lo cual los sistemas sociales delimitados tuvieron que permeabilizarse obligatoriamente a las influencias foráneas, posibilitando la inclusión de nuevos hábitos al léxico particular de *lo local*. Esta cuestión hace referencia fundamentalmente al intercambio informativo al que se dio origen cuando los sistemas de transportes se hicieron más efectivos.

En este sentido, el mero transporte de mercancías o el desplazamiento de los hombres no sólo tuvo por efecto un incremento en las actividades comerciales o en el desarrollo de la calidad de vida, sino también produjo grandes cambios en la manera de entender las propias sociedades al hacerse cada vez más veloz el intercambio de ideas. En un claro paralelo, podemos decir que las consecuencias que trae aparejada el incremento de la velocidad de los desplazamientos

251 Aquí Giddens hace una precisión al diferenciar claramente espacio de lugar, donde el lugar se refiere a la noción de lo local, que se refiere a “*los asentamientos físicos de la actividad social ubicada geográficamente*”. Giddens, A. *Ibidem*. Pág.30

desbordan el puro intercambio informativo o de mercancías. La primera de esas consecuencias es la sensación de aceleración del tiempo histórico que constatará Augé, debido a la superabundancia de acontecimientos que problematiza la mirada sobre la propia historia. Otro efecto es la interdependencia que genera el hecho de ese intercambio permanente de personas, productos e ideas. Para nosotros, la más importante y central, es la modificación de las relaciones entre el cuerpo y el mundo.

Los sistemas de comunicación y transporte se hicieron incesantemente más veloces²⁵², y mientras más rápidos fueron más fomentaron las relaciones con sujetos ausentes, localizados a distancia. En ese proceso, de la misma manera que la percepción del tiempo histórico fue afectada (lo sentimos *acelerado*) también el espacio territorial -vale decir el mundo físico- es percibido de distinta manera: se empequeñece y se produce un fenómeno de contaminación de la percepción de la magnitud del territorio. Virilio nos explica lo que él llama el *mapa mental*, lo cual se refiere a la *conciencia de mundo* que va elaborando cada uno a medida que vivencia el espacio y el territorio. Esto se traduce en que un campesino, que vive necesariamente en un lugar determinado y no conoce más frontera que la de su propio lugar de trabajo no puede compartir una idea de mundo con un marino, que viaja constantemente y ha traspasado las fronteras de su país. De la misma manera, la percepción de ese marino no puede parecerse a la de un hombre que se desplaza en un avión y recorre kilómetros en algunas horas. Por tal motivo Virilio asegura que el mapa mental evoluciona con la revolución de los transportes y de las transmisiones: a mayor velocidad, menor es la representación que me hago del mundo, cada vez el mundo se hace más pequeño debido a nuestra velocidad de desplazamientos.

Para Virilio tener una Tierra reducida es una gran amenaza, puesto que la *dimensión del mundo es nuestra libertad*²⁵³. En la medida que nuestro mapa men-

252 Virilio hace un repaso de la evolución de los transportes y la velocidad: El animal es el elemento energético del pasado y no es ninguna casualidad que la gente lo pintase en las cuevas. Más tarde, las relaciones de proximidad y localización se vinculan a lo mecánico: es la época del ferrocarril, del automóvil, todavía vigente. Pero desde los 70 hemos entrado en un efecto de proximidad electromagnética, de impulsos que fluyen, siempre el famoso correlato entre emisor y receptor. Mientras tanto, McLuhan apunta en la aparición del telégrafo, aproximadamente en 1830, la llegada de la instantaneidad en la información.

253 Para este punto, vale la pena recordar la cita de Augé cuando se refiere a la miniaturización de la Tierra cuando los astronautas enviaron las primeras imágenes tomadas desde la Luna. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona, 1998.

tal nos muestre un planeta abarcable, vamos a disminuir nuestra propia conciencia de libertad y nos advierte además que el valor del planeta está antes dentro que fuera de nosotros; así, nuestra interpretación de tal afirmación nos dice que más importante en la concepción del planeta es la diferencia de lo que conocemos con lo que nos resta por conocer. Si hemos colonizado toda su superficie, nos movemos a grandes velocidades, reducimos permanentemente nuestra percepción de la tierra y su extensión, y al subvertir la correlación de las distancias podemos llegar a sentir una sensación de encarcelamiento. Este desorden en la armonía entre el hombre y su mundo para Virilio es una contaminación del mismo orden que la contaminación atmosférica y que éste llama *dromosférica*²⁵⁴. En la era de los desplazamientos en velocidad nos hacemos cada vez menos conscientes de la distancia, pero si a través de los nuevos medios conectivos logramos la ubicuidad partiendo del confinamiento del cuerpo en una sala y cuya extensión se produce en forma virtual viviremos un desplazamiento falsificado, como si fuese un movimiento rotatorio sobre sí mismo (sin moverse del mismo lugar) lo que el pensador francés denomina *la inercia polar*.

Si puedo comunicarme en tiempo real con otro sujeto al otro lado del globo mi mapa mental simplemente ha desaparecido pues la distancia no existe. Por eso, aún dentro del esquema de relaciones que se establece entre el marino y el mundo existe el cuerpo como medida material comparable: el cuerpo se desplaza, sufre el agotamiento del viaje, existe una relación con el espacio experimentado. En la instantaneidad, el cuerpo desaparece. Así, en el mundo contemporáneo la posibilidad de comparación entre la medida material del mundo que poseemos y el mundo real, entre el *cuerpo fisiológico* y el *cuerpo territorial*, se va desvaneciendo porque todo se desarrolla en velocidad llegando a desaparecer totalmente en la instantaneidad porque simplemente no hay relación. No se puede establecer esa vinculación porque ambos están ausentes. La velocidad total de las comunicaciones acaban con el trayecto y con la espera, para pasar al *ahora*, la instantaneidad, la ubicuidad: el *cuerpo de ángel* fulmina toda relación escalar con el mundo²⁵⁵.

254 Del griego *dromos*, “carrera”.

255 “Lo propio de la velocidad absoluta es ser también poder absoluto (...) un poder casi divino. Hoy en día hemos puesto en práctica los tres atributos de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total”. *El Cibermundo, la política de lo peor*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1999. Pág. 19

En la relación entre cuerpo y extensión territorial sigue estando presente un problema al cual ya aludimos: la problematización del espacio. El espacio sigue siendo pensado como una dificultad, una pura distancia, un recorrido que hay que llevar a cabo para llegar desde A hasta B y, por tanto, un problema temporal. De la misma manera, el cuerpo es un objeto molesto, pesado y lento en comparación con las posibilidades que nos ofrecen las ondas electromagnéticas. Y en ese sentido, la opción sigue siendo la velocidad, la forma más rápida en que somos capaces de unir dos puntos, y es por este motivo que Virilio afirma que la velocidad es poder y riqueza.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva no sólo el punto de inicio y el de arribo son importantes: también cuenta lo que está en medio, el trayecto, puesto que hasta ahora nuestras relaciones habían considerado ese recorrido y tenía un valor en ellas, del mismo modo que el cuerpo -aunque lento y molesto- siga conservando en sí ciertos valores que se nos hacen ineludibles. Mientras el cuerpo atesora la capacidad de relacionarse con los demás y sujetarnos a la experiencia del espacio, el valor del recorrido radicaba en la capacidad de permitirle a ese cuerpo la vinculación con ese espacio y también con los demás. Ahora, sin extensión, nos quedamos sin espacio y sin relación, debiendo generarse nuevas correlaciones esta vez determinadas por la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez.

Esto nos lleva a pensar que la manera de considerar nuestras relaciones con el espacio no ha sido rígida a través de los tiempos, puesto que ya sabemos que la revolución industrial, por ejemplo, debió conllevar un desplazamiento de los modelos de vinculación que habían sido establecidos desde ya hacía tiempo. De la misma manera, el problema planteado hoy por las telecomunicaciones es un cambio más dentro de una serie de acomodaciones a las cuales nos hemos de adaptar. Sin embargo, esta última, la nueva relación sin relación, vale decir la manera de estar en el mundo que se nos aproxima (la posibilidad de estar instantáneamente) tiene ciertas consecuencias que son necesario anotar.

Volvemos a encontrarnos entonces con el problema de la *deslocalización* o *desanclaje*, que se refiere a importancia desmedida que adquieren los ausentes. A medida que la interconexión estimula la dependencia a distancia, el espacio local se va tiñendo de una *estela fantasmagórica* (en palabras de Giddens)

que privilegia al que está lejos por encima del que tenemos al lado²⁵⁶. Seguido de ello, podemos advertir el fenómeno de desintegración de las comunidades humanas, basados en este beneficio de los ausentes por sobre los presentes, resultando privilegiado el sujeto a cuyo encuentro concuro a través de un medio de comunicación, así presente según mi necesidad y ausente cuando mi deseo lo requiera²⁵⁷. Esto viene a corroer el sentido de los núcleos de la relación humana como se había entendido hasta ahora: familia, pareja y amigos, un distanciamiento que tiene como punto esencial la pérdida del cuerpo del otro y, por tanto, la reducción de ese otro a pura información, a pura imagen. Se degradan las relaciones con los semejantes por cuanto desaparece la necesidad de la proximidad física entre los seres humanos.

Otro punto importante tiene que ver con el atentado a lo real: todo ocurre en un mismo tiempo plano, condensado en un mismo formato de presentación. El ejemplo que pone McLuhan es el de la hoja de un diario, donde todo lo que ocurre en el mundo se presenta en una misma página y fechado en un mismo día, aunque no hubiese ocurrido así. Asistimos, entonces, al espectáculo del tiempo homogéneo, sin historia ni futuro, sino todo en el presente, por lo cual perfectamente cabe una duda sobre *la historia como portadora de sentido* (como dijera Augé). De la misma manera, la homogenización de la extensión territorial (difuminada toda por la acción de la velocidad) tiene como resultado la disolución de los centros de referencia.

En ese sentido, bien vale la pena traer a la discusión la idea del *no lugar* del que hablaba Augé. Según éste, “*los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de las personas y bienes (vías rápidas, empalmes de ruta, aeropuertos como los medios de transporte mismos, o los grandes*

256 El ejemplo que nos proporcionan las empresas es más que decidir: “*En Francia se habla de deslocalizar las corporaciones y de las administraciones. Pero deslocalizarlas no significa llevarlas a los suburbios o a las provincias, significa no tenerlas ya en ninguna parte. Este año IBM ha deslocalizado su oficina principal llevándola a ninguna parte. No tiene sede principal, IBM es la primera corporación deslocalizada*”. Virilio, Paul. *Alles fertig: se acabó (una conversación)*. Entrevista de Catherine David a Virilio. En <http://aleph-arts.org./pens/index.htm> (13 de julio de 2007)

257 “*«Ama al más lejano como a ti mismo», decía Nietzsche: eso significa, sé capaz de comunicar con él. Por el contrario, amar al prójimo es más difícil, porque no hay zap, no hay salto o cambio; te toca tratar directamente con él, su olor, su demanda*”. Virilio, Paul. *Alles fertig: se acabó (una conversación)*. Entrevista de Catherine David a Virilio. En <http://aleph-arts.org./pens/index.htm> (13 de julio de 2007)

*centros comerciales o también los campos de tránsito prolongado, donde se estacionan los refugiados del planeta,...)*²⁵⁸. El no lugar se refiere a los espacios destinados al tránsito, caracterizado principalmente por su cualidad negativa, vale decir, su incapacidad de ser un *lugar*²⁵⁹, y éste se definiría como un espacio *significativo, relacional e histórico*. De esta manera, el *no lugar* viene a designar la incapacidad de establecer una vinculación entre el individuo y el espacio practicado por él. A este respecto, podemos decir que el espacio pasa a ser lugar sólo cuando existen vinculaciones entre los hombres y ese espacio: los que lo experimentan son capaces de reconocer señales, existe una exaltación de la memoria colectiva, el lugar dice y significa y por tanto funciona en el mismo sentido que Giddens le otorga.

En consecuencia, el lugar se determina por las características de lo local²⁶⁰. Ahora, si las relaciones entre los sujetos están determinadas a distancia y, sumado a ello, el mismo sujeto deja de tener relación con su espacio vivido, entonces el lugar desaparece, porque desaparece su vivencia. No hay posibilidad de identificación con el territorio, con su historia ni con una vivencia comunitaria, y en ese sentido no sólo un aeropuerto o un centro comercial serían *no lugares*: no existiendo relación con el espacio, todo se convertiría en un *no lugar*²⁶¹.

258 Marc Augé. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona, 1998. Págs. 40, 41.

259 Pere Llaverría nos dice que, probablemente, *“la noción de lugar tiene que ver con los enterramientos y los espacios de culto donde estas primeras comunidades enterraban a los muertos y donde se reunían para realizar ofrendas rituales. Es, así pues, que el hombre deja el espacio como tránsito para dar a este noción de lugar como espacio al que se reconoce la singularidad de su pertenencia cultural”*, lo cual nos da una idea clara de que la noción de lugar se refiere aun espacio significativo.

Llaverría, Pere *La dialéctica del lugar, el no lugar y la escultura pública*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2004. Pág. 26.

260 Y de la misma manera se puede leer lo propuesto por Heidegger cuando dice que el lugar viene a ser determinado por las cosas, que son las que proporcionan el espacio. Así, *“espacio es esencialmente lo encuadrado, lo que se ha permitido introducir entre sus límites”*. De esta manera, el espacio está, de cierta manera, indeterminado, mientras el lugar es el espacio determinado por su significación. *“Construir, habitar, pensar”*, Tr. de Cosme de Barañano Letamendia. En *Chillida, Heidegger, Husserl: El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Pág. 167

261 Es posible que se establezcan relaciones identitarias entre los sujetos y los lugares, pero la diferencia se establece en cuanto éstas ya no son ligazones de carácter colectivo sino de origen individual: por ejemplo, la relación que se establece entre una cajera y el supermercado donde trabaja. Este carácter es propio de lo que Augé denomina *sobremodernidad*, vale decir, la individualización de las referencias (o *el notable valor de las historias individuales*) debido, fundamentalmente, a la profusión exacerbada de información y la multiplicidad de canales de acercamiento a ésta.

La velocidad exagera esa falta de referencias de la misma manera que en mapa toda la geografía se nos presenta unificada, de la misma forma que la realidad se nos presenta toda ante los ojos como una hoja de un diario. De esta manera no hay hitos reconocibles, determinándose una inutilidad del monumento pues ya no hay identificación²⁶². Así pues, si nuestra realidad se nos presenta en perpetuo movimiento es imposible determinar hitos que permitan reconocer un paisaje cuando todo se presenta como lugar de tránsito, como un *no lugar*. Así, en un viaje (por ejemplo, en automóvil) el paisaje es experimentado de la misma manera que al presenciar una pantalla de televisión: pura imagen, pura ficticidad²⁶³. Ahora, sin salir del reducto al cual se ha condensado la actividad, menos identificación pues hay menos relación. La extensión electrónica que se ha amarrado a nuestro cuerpo nos pone en el dilema de su *deslocalización*, ahora entendida por su falta de presencia en beneficio de su ubicuidad, de su presencia total, lo cual bien podría hacerle un guiño a la *sobremodernidad* de Augé: todo exacerbado, todo atiborrado de todo.

Así, nuestra realidad se construye a manera de “una ficción descorporeizante de un tiempo y un espacio sin relieve debido a la dimensionalidad uniforme y a la homogeneización de procesos y devenires...”²⁶⁴. La realidad se presenta como pura apariencia inasible, una infinitud de sucesos, espacios y objetos que se pretenden asir pero sin cuerpo, como un fantasma. Si bien en este momento aún es perceptible la asistencia de un cuerpo presente que vivencia dislocadamente el espacio real contra un hombre sin cuerpo que no experimenta el espacio, cada vez más se hace más fuerte esa dependencia de los nuevos medios en una sociedad que, como sabemos, necesita de la velocidad para mantener el ritmo que se ha autoimpuesto.

¿Será posible recolocar al cuerpo en el espacio ahora que no es poseedor de significados valiosos para nuestra manera de construir sociedad? Ahora que es dueño de su pura vacuidad, ¿es posible rescatar de sus rescoldos los elementos que nos permitan no perder lo que aún depende de él?

262 La sobreabundancia de acontecimientos dificulta la capacidad de retener el propio pasado y otorgarle así sentido a la historia. Por otra parte, frente a esa necesidad de retener el pasado existe una sobreabundancia de monumentos e hitos recordatorios que provocan una evidente *contaminación por ruido*, y por lo cual no es posible otorgar sentido al lugar.

263 “El espacio del viajero es el arquetipo del no lugar”. Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona, 1998. Pág. 91

264 G. Cortés. “Lugares de la Memoria”. En *Epíleg. Lugares de la memoria*. Catálogo de la exposición. Espai D’Art Contemporani de Castelló. Generalitat Valenciana, 2001. Pág. 31

III.1.4. La dualidad de la escultura.

Para iniciar este apartado, se hace necesario volver sobre lo ya escrito en los primeros capítulos de este estudio con respecto de la situación de la escultura: debemos recordar que ésta es una convención la cual opera dentro de un medio determinado que denominamos *arte* y que a su vez está regulado por una serie de criterios inscritos en una historia particular desde donde se han nutrido las obras y donde es posible insertar las prácticas. Así, siendo la escultura un género artístico, las obras denominadas esculturas serán a su vez obras de arte²⁶⁵.

Este preámbulo tiene por objetivo situar la discusión que se nos avecina. La obra de arte está conformada habitualmente en referencia un sistema dialéctico que equilibra un elemento *material* que contiene a su vez un elemento *significado*. En este sentido es necesario volver a considerar a Heidegger, que en *El origen de la obra de arte* nos dice que *todas las obras poseen ese carácter de cosa*²⁶⁶. ¿Qué serían sin él?, se pregunta incluso el pensador alemán. Bien sabemos que el mero carácter de cosa no identifica a una obra de arte pues su inclusión dentro del ámbito artístico deviene del carácter de *alegoría* o *símbolo* que Heidegger le atribuye, ese ser “algo” más allá de su puro carácter de cosa, cuestión que hace que supere su pura *cosidad*. Así, la obra de arte, que se funda en su carácter material, enuncia algo que la trasciende.

El carácter de obra se instituye entonces en la articulación de una dualidad, donde el carácter de cosa (la materialidad) trabaja como *el sustrato y el campo que permite la configuración artística*, y donde el arte se viene a constituir

265 Al respecto, Heidegger nos dice: “*El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte*”. En *El origen de la obra de arte*.

266 “*Si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas. El cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino, peregrina de exposición en exposición. Se transportan las obras igual que el carbón del Ruhr y los troncos de la Selva Negra. Durante la campaña los soldados empaquetaban en sus mochilas los himnos de Hölderlin al lado de los utensilios de limpieza*”. En *El origen de la obra de arte*.

como *el acontecer de la verdad*, y ésta como *esencia general de las cosas*²⁶⁷. En consecuencia, la *cosidad* no puede hacerse cargo por sí sola del carácter de *obra* de la obra (de otra manera, todas las *cosas* serían arte) y por lo cual es posible presumir la existencia de esa otra parte insustancial que sería la que le confiere tal carácter²⁶⁸.

Es de suponer, entonces, que se establece en las obras de arte un sistema integrado compuesto por una parte material y una inmaterial, una sección *sensible* y otra *inteligible* que recuerdan la distinción *significante/significado* y donde la obra, en clara equivalencia al *signo*²⁶⁹, aparece cuando se establece la relación entre ambos elementos en presencia del espectador.

De esta manera, las obras de arte podrían expresar en sí mismas una correspondencia con la concepción dual que el hombre ha tenido de sí a lo largo de los siglos: un alma contenida en un cuerpo material. Entonces nuestro ejercicio consiste en asimilar el cuerpo a la obra de arte, en un interés claramente antropomorfizante, donde el trozo material de la obra “*se piensa como un cuerpo que cobija un alma*”²⁷⁰, y el cual se supone contenedor de una esencia insustancial que se nos tendrá que develar en la observación. En consecuencia, la obra de arte mantendría la misma estructura dual cartesiana que es observable en el cuerpo.

Así, en esta estrategia, podremos recordar que al igual que el cuerpo es redimido de su pura carnalidad al unirse con el alma en la creencia cristiana, las cosas materiales superan su puro carácter objetual al ser elevadas a un rango superior y ser inscritas en el medio del arte. De esta manera el objeto es resca-

267 Heidegger afirma que “*la obra de arte abre a su manera el ser de lo ente*”, por lo cual la verdad de lo ente acontecería en la obra.

268 Si bien Heidegger acepta de alguna manera la premisa de la dualidad material-inmaterial en la obra, expone que dicha dicotomía no se expresa en los términos habituales: “*No hay porqué negar el carácter de cosa de la obra, pero puesto que forma parte de ser-obra de la obra, dicho carácter habrá de ser pensado a partir del carácter de obra. Si esto es así, el camino hacia la determinación de la realidad de cosa que tiene la obra no conducirá desde la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa*”.

269 El signo lingüístico, en Saussure, aparece conformado por una “imagen auditiva” y un concepto. Por ende, el signo se conforma en la relación entre estos dos elementos.

270 Pérez Carreño, Francisca. *Arte minimal, objeto y sentido*. La balsa de la Medusa. Madrid, 2003.

tado de su carácter profano radicado en su pura objetualidad, es rescatado del océano en el cual existen todos los objetos por medio de su valía significativa, y por ello la frase de Francisca Pérez Carreño se hace clarificadora y concluyente: *la obra de arte es un objeto físico pero que es redimido de su materialidad y captado para el reino del arte por una experiencia estética*²⁷¹.



Bladen, *Three elements*

En medio de este esquema, es entendible la revisión de la situación del cuerpo: la carne, como pesada parte material, padecerá el mismo rechazo que el corpus escultórico al compartir un carácter objetual. No podemos olvidar que la escultura (como género, vale decir, reglada por una convención y como poseedora de una historia particular) establece una relación diferenciada y singular entre objeto y significado que la vendrá a caracterizar como disciplina artística, y por lo tanto se hace innegable su particular relación con la materia misma al obtener en esta vinculación sus propios límites y referencias como género en relación a lo que Maderuelo denomina “*los aspectos formales*”²⁷²,

271 Pérez Carreño, Francisca. *Arte minimal, objeto y sentido*. La balsa de la Medusa. Madrid, 2003. Pág. 117. El subrayado es nuestro.

272 Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1994. Pág. 16

sea la representación de la figura humana, sea el empleo de los materiales, los procedimientos técnicos o su repertorio temático²⁷³.

Ahora bien, coincidimos con Althöfer al decir que “*el material es la obsesión de los contemporáneos*”²⁷⁴, frase a la que más adelante le dedicaremos más atención. Por ahora, nos basta con su asistencia para recordar la inmensa revolución que ha significado -desde los albores del siglo XX hasta nuestros días- lo acontecido en el arte en relación a su materialidad. Ésta se ha visto transformada, negada, abierta y desmembrada, lo que bien puede venir a confirmar dicha sentencia. Por ende, de resultar verdadera, esta afirmación tendrá una significación especial para la escultura si ya aludimos a la fuerte ligazón matérica que la caracteriza.

En efecto, si podemos identificar un género del arte que haya visto transformada su apariencia (y su esencia) en el transcurso de los últimos 100 años, ese debe ser la escultura, al punto que al día de hoy se nos escape muchas veces su propia definición, antes anclada en una vinculación establecida y segura con respecto de la materialidad. Dentro de esta revolución de sus *aspectos formales* destacan la negación de los materiales nobles constitutivos de la tradición escultórica que fueron superados e incluidos otros, su apariencia como objeto unitario fue fragmentada, su lugar en la ciudad fue destituido para pasar a ser un objeto portátil. En definitiva, para la escultura (como para el cuerpo) este tiempo ha sido el de su descorporización, de su desmaterialización.

273 Así, en la disputa que se mantenía entre los géneros tradicionales, la pintura se eleva del mero carácter material del soporte al crear una imagen asentada en la pura ilusión, sin demostrar la dependencia que la escultura tiene de la materia y que la obligaba a intentar escapar permanentemente de su carácter objetual. Por ello, mientras la pintura era considerada “más artística” por ser más espiritual, la escultura tendría que probar permanentemente su status de arte al estar anclada en esa fastidiosa materialidad.

274 “*Como nunca hasta ahora, (el arte) es la expresión directa e inmediata del presente: la apariencia material y el carácter tecnista de este arte se pueden concebir como una presentación no cifrada y sin velar. El material es arte en sí mismo, no un simple vehículo*”. Althöfer, Heinz. “*Las dos finalidades de la restauración*”. En *Restauración de pintura contemporánea*. Ediciones Akal. Madrid, 2003. Pág. 9

Este fenómeno es observable a través de una serie de situaciones que iremos analizando a continuación. Primero, debemos admitir que el arte entero se hablaba *inscrito en cuerpos y materiales*²⁷⁵, pero a partir del siglo XX su existencia se fue haciendo cada vez más distante de unos medios que se habían definido como *los medios del arte*, y a través de los cuales se había logrado otorgar identidad a los objetos que entraban en la propia categoría. Al desplazarse los materiales nobles como los únicos permitidos para la realización de esculturas, los objetos de orden cotidiano y los materiales provenientes del mundo industrial fueron incluidos en las nuevas obras de vanguardia. Ahora, podemos asociar ese viraje desde el bronce y la piedra hacia el desecho y la industria con un proceso de desmaterialización que, evidentemente, desplaza el acento de la *identidad* de la obra escultórica desde su materialidad hacia lo que podemos denominar provisoriamente *cuestiones de significado*.

La escultura, al encontrarse en conexión con los sucesos que le acontecen a la sociedad entera, también aprehende algunos de los cambios que se suceden fuera de su ámbito específico y por ello a principios del siglo XX hace su aparición tanto el desecho como los materiales de producción industrial, que tendrán gran responsabilidad en los cambios enunciados en la obra. En ese sentido, es posible acercarse a esta fase del fenómeno de desmaterialización al estudiado por Claudia y Pau Raussell²⁷⁶, donde destacan que en nuestra sociedad se ha ido evolucionando hacia un modelo donde el valor de lo material ha sido socavado en pos de la producción de objetos de desecho, por lo que es claramente observable una correlación en la destitución del valor significativo del objeto material. Por otra parte, Benjamin²⁷⁷ advierte que los nuevos medios de producción empiezan a socavar el *aura* de la obra de arte mediante la producción en serie de objetos emancipando a ésta de su *aquí y ahora*, el concepto de autenticidad del original.

275 Virilio se refiere fundamentalmente al ejemplo de la pintura rupestre, pero que bien puede ser expandido y aplicado a otros casos como cualquier pintura mural o monumento: el arte estaba trazado en lo material, nos dice, por lo cual se refiere principalmente al tema de la localización, al cual llegaremos. Virilio, Paul *Alles fertig: se acabó (una conversación)*. Entrevista de Catherine David a Virilio. En <http://aleph-arts.org>

276 Raussell, Claudia y Pau. “Red y producción simbólica”. En *El debate sobre la cultura de la imagen*. Departament de Teoria dels Llenguatges. Universitat de Valencia. Nau Llibres. 2003.

277 Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973

Más allá del hecho de tener copias por sobre el valor de un original (el mismo Benjamin nos recuerda que ya existían medios para reproducir esculturas en la Antigua Grecia) lo que nos es importante de su tesis es que el diagnóstico anticipa lo que iba a sobrevenir en el arte de finales del siglo XX: el principio de su descorporización y deslocalización. En lo que respecta a la escultura y su deslocalización, Maderuelo nos advierte, por una parte, de una “*drástica reducción en el formato de las esculturas*”²⁷⁸ en las obras de principios del siglo XX, donde se renuncia al tamaño monumental para pasar a ser pequeños objetos transportables y que compiten de igual a igual con la pintura en los mismos locales de exhibición. Esa pérdida de tamaño, que puede ser interpretable como un indicador de pérdida de materialidad de la escultura, tiene como consecuencia su salida del lugar fijado por la tradición como el destino de toda obra escultórica, vale decir, la ciudad y dentro de ésta, la plaza pública. Ocurre entonces el rompimiento con respecto del lugar (no sólo como lugar de emplazamiento, sino lugar en un sentido antropológico) y de la relacionalidad propiciada por éste.



Matta-Clarck,
Program Eight Office Baroque

Por otro lado, el mismo Maderuelo habla de la *ausencia de materialidad en ciertas obras escultóricas*²⁷⁹ aludiendo a la permanente horadación de los límites de las obras que rompen con el antiguo volumen macizo y sólido para abrir el *corpus* escultórico a la introducción del espacio y, por lo tanto, a una nueva

278 Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1994. Pág. 29

279 Maderuelo, Javier. *Ibidem*. Pág. 23

imbricación con éste (hacia la instalación y el land-art)²⁸⁰. Por último, sumado a la caída del valor de los materiales nobles, la trashumancia y a la pérdida del contorno, la situación de la escultura -antes proyectada para la duración y la persistencia- cambia radicalmente durante el siglo XX: algunas de las obras cambian su carácter intemporal para hacerse efímeras, por lo que la durabilidad que le otorgaba la materia clásica deja de tener importancia para pasar a acentuarse el valor del registro de un *acontecimiento escultórico* más que la establecimiento de una obra proyectada para la trascendencia.

Los conceptos anteriores -caída del valor material, trashumancia, pérdida del contorno y transitoriedad- dejan bien en claro que los artistas modernos guardaron un gran interés por explorar los límites de la disciplina y que, debido a la fragmentación de sus límites, la escultura se ve enfrentada a la socavación de su corporeidad. Pero también sabemos que este fenómeno está inscrito en un contexto más general -abarca la sociedad entera- y también se ha manifestado de una manera más general en el medio específico del arte. Los artistas no sólo expandieron los límites de la escultura y abrieron las fronteras entre los géneros, sino que llegaron a tomar una posición radical en cuanto la valoración o negación de la objetualidad, cuestión que atañe directamente a la escultura por cuanto, como hemos dicho, ésta tiene como esencia el trabajo con respecto de la corporeidad.

Por una parte, el Minimal reafirmó la objetualidad declarando el valor de la experiencia estética en tanto la recepción de las cualidades del objeto, exaltando la experiencia del tiempo y del espacio real por sobre el ilusionismo. De esta manera, los artistas *minimal* construyeron sus obras basándose en las propiedades materiales de los objetos y en la percepción de éstas por parte del espectador, eliminando todo rasgo de representación o expresividad y poniendo el acento en la experiencia del público al valorar la relación que se produce entre éste y la obra; por ende, una de sus preocupaciones principales fue la relación con los sentidos, el comportamiento corporal y la percepción táctil y cinestésica. Por ello, el Minimal se puede considerar un movimiento artístico

280 Podemos argüir como antecedentes de la fractura del *corpus*, primero, a las esculturas barrocas que se expandieron para incluir el espacio circundante en aquellas escenificaciones que la caracterizaron. Pero como antesala a la atomización moderna, el punto de inicio puede ser tomado a partir de las esculturas de Rodin y la validación del fragmento del cuerpo como escultura y obra de arte, cuestión en la que seguiría indagando Brancusi y que terminarían por abrir el camino a la abstracción.

casi plenamente escultórico por su voluntad de trabajo en relación a la materia y al espacio (“*el objeto nunca es prescindible en la practica minimal*”²⁸¹) y menos en el sentido de aceptar el término *escultura* como calificación para sus prácticas.

En contrapartida, el arte Conceptual pretendió abandonar la materialidad por el concepto. La premisa era lograr un arte desmaterializado que se liberase del *status* del objeto, vale decir, de la significación que en tanto *objeto* las obras tenían dentro del sistema del arte. Así, se hace alusión a la “*primacía del proyecto, de la idea y del proceso de reflexión sobre la obra de arte por encima de su ejecución/realización*”²⁸², donde se negaba toda validez del objeto dentro del sistema de las obras y se fulminaba el carácter material del arte.

El fundamento del conceptualismo fue la experimentación enfocada en la exclusión del objeto material, en hacer un *arte sin objetos*, por lo que los artistas buscaron nuevos medios de representación “*por el que se pudiesen comunicar las intenciones de quienes lo practicaban de un modo más directo*”²⁸³, y por lo cual sus prácticas se fueron orientando hacia documentos, textos, manuscritos. Ahora, la intención más remarcada por los artistas conceptuales al liberarse del objeto fue renunciar al sistema donde las obras se consideraban mercancía, y por lo cual fue considerado como un movimiento artístico que se opuso a *los sistemas imperantes*. En definitiva, en el programa del arte conceptual la desmaterialización del arte a favor de la idea apareció como un punto definitivo: “*los síntomas de la desmaterialización habían avanzado bastante*”²⁸⁴ decía Lucy Lippard, frase que aparece como aclaratoria pues la descorporización aparece manifiestamente como un objetivo.

281 Pérez Carreño, Francisca. *Arte minimal, objeto y sentido*. La balsa de la Medusa. Madrid, 2003. Pág. 170

282 Aliaga, Juan Vicente y G. Cortés, José Miguel. “*Crédito y descrédito del arte conceptual*”. En *Arte conceptual revisado*. Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de Publicaciones U.P.V. Valencia, 1990. Pág. 9

283 Morgan, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Ediciones Akal. Madrid, 2003. Pág. 33

284 Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Ediciones Akal. Madrid, 2004. Pág. 25

OCT.21,1981

Kawara, *Wednesday*

Si al fulminar el objeto el propósito era salir del mercado del arte, bien sabemos que puede declararse un fracaso puesto que el arte Conceptual fue igualmente comercializable²⁸⁵ y esto se produjo fundamentalmente porque no le fue posible eludir completamente al objeto: siempre quedó un rastro de la obra aún cuando sus vestigios sean de una pobreza radical, ya sea una fotocopia, sea una grabación o una fotografía. Por más que se hubiere horadado la presencia física del objeto en la obra, por frágil que éste sea, se termina imponiendo y el mercado inevitablemente termina apropiándose de ella. Por otra parte, los artistas conceptuales incluyeron todo el proceso creativo dentro de la obra, y por lo cual toda huella de éste (anotación, planificación, escritos o catálogos) pueden -y deben- ser considerados como parte de una corporalidad quebrada y expandida y que, por lo tanto, es factible de verse ingresada al sistema de intercambios y comercio que ha sido validado en el arte. Y por último, y apoyados en Heidegger, podemos afirmar que toda obra comporta una parte material por muy inmaterial que ésta pueda ser: el sonido, la transitoriedad de una representación teatral, la fugacidad de una acción. No es necesario su vestigio para materializarla, no se hace imprescindible su *reliquialización* para dotarla de corporeidad²⁸⁶.

285 “En 1973 yo escribía con cierta desilusión en el *Post_Scriptum de Six Years: Las esperanzas de que el arte conceptual fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque progresivo de la modernidad, eran en mayor parte infundadas. En 1969 parecía (...) que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero, o al menos no mucho, por una fotocopia (...) parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del status de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas cuantiosas aquí y en Europa (...)”.*Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Ediciones Akal. Madrid, 2004. Pág. 27

286 Se haría interesante una revisión de las prácticas artísticas que trabajan con la transitoriedad y comprobar que, en su gran mayoría, sí trabajan con la reliquia y el registro, ejercicio que desde nuestra perspectiva no es más que una muestra del afán de dotar de corpus a la obra.

Ahora bien, hablar de inmaterialidad a finales de los 60 no tiene la misma connotación que hablar inmaterialidad hoy. Los medios técnicos se han transformado violentamente y por lo tanto, también su alcance y su significación, ahora ya no tan sólo para el arte sino también para la sociedad entera. El programa de descorporización de la obra delineado por los artistas conceptuales respondía a una realidad y una situación política determinada y esa acción -el renunciar al objeto- debe ser leída en tal contexto como un medio de escape al sistema mercantil del arte.

Hoy, con los nuevos medios de producción y con el fortalecimiento de los medios de comunicación que ya existían a finales de los 60, el proceso de desmaterialización toma otra dimensión. Cuando se planteó el arte Conceptual aún no estaban disponibles para los artistas los medios de difusión con los que contamos hoy, refiriéndonos fundamentalmente a internet. Algunas voces se levantan pregonando una nueva era para el conceptualismo, donde este medio conectivo nos otorga la posibilidad de llevar a cabo el proyecto de realizar un nuevo arte, ahora verdaderamente inmaterial, ubicuo y democrático.

Bajo la misma premisa esgrimida por los conceptualistas de finales de los 60 -la necesidad de un quiebre con el sistema mercantil del arte- se plantea una nueva posibilidad para librarse de la pesada carga de la materialidad de la obra que la ata a un sistema de producción y distribución que en tal lectura tiene un claro color político, todo esto fundamentalmente gracias a estos nuevos medios de conectividad proporcionados por la ciencia y la tecnología. En ese sentido, el proyecto del fin del arte como mercancía se basa en la perspectiva de que las obras *son objetos susceptibles de ser reducidos a pura información*²⁸⁷, lo cual tendría como efecto el desmantelamiento de las estructuras del actual régimen: muerte del mercado, del museo y la galería. En ese proyecto se hace insustituible el lugar que ocupan los nuevos medios digitales por el claro carácter inmaterial de sus productos: el arte digital (*E-art*) es arte ubicuo, veloz, sin sujeción posible y que potencia la instauración de una nueva economía del arte, ahora de distribución más que de intercambio, donde no tiene cabida la apropiación ni la desposesión.

287 Brea, José Luis. *El tercer umbral*. Pág. 38

Así va tomando cuerpo lo anticipado por Benjamin, aupado por Brea y temido por Virilio: la descorporeización total del arte²⁸⁸. Virilio advierte que el arte *ya no tiene lugar porque se ha convertido en pura energía*, y esta frase toma cuerpo cuando sabemos que el mismo pensador francés ha acercado el concepto de *energía al de información*. De esta manera, la muerte del aura (el valor del objeto único que nos envuelve en su presencia) propiciada por los medios técnicos de la primera mitad de siglo se hace instantánea con los medios tecnológicos del nuevo milenio, que nos presenta una obra omnipresente sin la necesidad de un *corpus* tangible: un nuevo arte conceptual, esta vez efectivizado mediante los nuevos artilugios disponibles.

Sin corporeidad se acabó el *aquí* y el *ahora*. Sin embargo, esa frase debe ser entendida no ya en la lectura benjaminiana que hacía referencia al valor aurático del original, sino dirigida a la relación que se establece con los *presentes* en su *presencia*. Sin *aquí* y *ahora* se pone también en cuestión la relación fenomenológica del espectador con la obra, la identificación con ésta (en los términos que se había articulado tradicionalmente) y la relación de la obra con el lugar (lo que indica la muerte del *site specific*).

En ese sentido, lo que nos es interesante de esta situación es que con la muerte del cuerpo de la obra también muere el cuerpo del espectador. Brea nos dice que en esta nueva era se han de articular nuevos mecanismos en la *creación del sujeto* por cuanto desaparecen -como recordarán- las viejas máquinas de producción de identidad. El ser sujeto se producía (en pretérito, según sus propias palabras) al “*ser anclado e inscrito en el espacio de la experiencia individual del sujeto empírico*”²⁸⁹, lo cual incluye una experiencia orgánica con el cuerpo propio y una memoria específica de las experiencias que a su existencia biológica se refieren. Al contrario, en la era de la información el *ser sujeto* se concentra en los acontecimientos devenidos de lo que el llama “*las prácticas culturales*”, ahora encargadas de investir identidad²⁹⁰. Anticipa, entonces, la muerte de los medios de construcción del sujeto y por lo tanto, también al modo de ser

288 Que tiene como consecuencias su *deslocalización* y su *desterritorialización*, que serán analizadas con posterioridad.

289 Brea, José Luis. *El tercer umbral*. Pág. 40

290 “*Son los acontecimientos culturales -los actos de enunciación y praxis en los que consisten las prácticas de producción simbólica- los que en su curso producen al sujeto y no éste precediéndolas las produce a ellas*”. Brea, José Luis. *Ibid*. Pág.41

sujeto mediante la experiencia: el nuevo mecanismo de producción pasa por encima del hecho de tener un cuerpo y las experiencias ligadas a éste.

Brea promueve una expansión de las prácticas hacia una *política del acontecimiento*, donde ya las obras no se dan a la contemplación en un *instante bello* al ser socavados los principios que sostenían el anterior régimen del signo estático pero, al anticipar la decadencia del *arte del lugar*, desde nuestra perspectiva, destruye también la relación con el cuerpo y (como él lo afirma) de las prácticas de identificación y relacionalidad que estaban establecidas en la vinculación con el espacio. Ahora, al destruir la noción de lugar como sitio del nacimiento de la identidad se desmoronan una serie de relaciones establecidas con aquel mundo físico y para poder sustentar su tesis deberá suprimir la importancia (y la veracidad) de la relación del hombre con ese espacio/lugar.

Al abogar por la desespacialización de la obra (lo que denomina su *dispositivo de presentación*) se da muerte a la era del *arte de espacio* para dar la bienvenida a un arte expandido en el tiempo que no privilegia ninguna “jerarquía del lugar”, disolviendo definitivamente el arte en la vida²⁹¹. Esta afirmación atañe de forma frontal a la escultura, cuyo carácter deviene de la relación con la materia y por ende con el espacio mismo. Así, en la crítica de Brea hacia la imagen estatizada (en contraposición a la imagen-tiempo) le asigna *ciertos poderes míticos asociados y unas promesas mágicas, simbólicas y antropológicas* que han determinado un régimen de asistencia a la obra que está a punto de ser quebrado por la aparición de estas nuevas modalidades de arte en *el mundo de la movilidad perpetua*. En ese sentido, el tenor de la crítica nos parece dirigido, si no a la escultura, por lo menos hacia un concepto de arte que sí mantiene relación con la materia y la objetualidad, y donde, de la misma manera que algunos fustigan al cuerpo del hombre por obsoleto y lento, aquí la crítica se dirige a la materia por su incapacidad de asumir la velocidad, movimiento y simultaneidad propugnadas en la era de la información.

Por otra parte, el mismo Brea (y otros autores, como hemos revisado) hablan de el predominio del sentido de la visión en nuestro tiempo, donde “*el dominio*

291 Se hace interesante como este texto -aunque Brea lo niegue- aparece como un compendio de promesas incumplidas por el arte del siglo XX, cuyas esperanzas de realización se establecen esta vez en la tecnología como promesa de salvación.

de la visualidad parece en nuestra época llamado a reemplazar cada vez más decisivamente al de los relatos en su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización y de individuación”²⁹², anticipando lo que Brea llama un nuevo ciclo civilizatorio ya no logocéntrico (ya no más la palabra) sino visual. La visualidad, como sentido de la razón y de la distancia, es el sentido privilegiado. Ahora bien, el problema se plantea no como un *a priori* que satanice al sentido de la vista de antemano: el problema para el espacio y para el cuerpo es el régimen escópico admitido y preponderante en nuestra sociedad. Por ello, el problema es que la visualidad niega el cuerpo que se esconde tras la visión, y si el régimen visual imperante anula al cuerpo los aparatos construidos bajo la vigencia de éste mantendrán sus principios imperativos y perpetuarán la neutralización de la experiencia espacial del cuerpo del hombre, y con ésta, las formas de construir identidad que se le asociaban, cuestión que se hace ostensible en el formato de la pantalla (TV, ordenador o cine) que formalmente emula un cuadro renacentista y aún hoy -en espera de lo que suceda con la realidad virtual²⁹³- hace persistir el mismo sistema escópico vigente desde el siglo XV.

Recapitulando, el problema que se avecina para la escultura, como arte del espacio y la materia, es su negación más absoluta por cuanto el cuerpo del hombre -pilar donde se asienta la médula escultórica- es negado en el proceso de ser sujeto. Ahora, sin la necesidad del espacio como medio se hace también prescindible la asistencia del objeto material en pos de una nueva manera de hacer arte ahora como intercambio informativo -libre de ruido por la contaminación del medio, como se presiente en la cita de Morgan- entre un extremo productor y el otro receptor.

Por lo tanto, del proceso de desmaterialización que se inicia a principios del siglo XX con la re-jerarquización de los materiales y la disolución de la masa viene a culminar con el proyecto de la desaparición del objeto material en la electrónica que acompaña al nacimiento del nuevo milenio. Pero la materia-

292 Brea, José Luis. *Ibidem*. Pág. 31

293 La aparición de la realidad virtual tendría dos caras, haciendo el ejercicio viriliano de no olvidar el *principio de accidente* de la tecnología: por un lado, que se hace un ejercicio tecnológico propicio para la escultura, en cuanto a la posibilidad de representar el espacio y la sensación. Como contraparte, Baudrillard advierte de los peligros sobre la verdad del mundo en la avanzadilla del simulacro. De todas maneras, evitamos introducirla en el debate no por falta de interés sino por la escasa masificación que aún han conseguido este tipo de tecnologías.

lidad, como ya dijimos, no sólo se asienta en lo material como objeto ni en lo que denominamos la *reliquialización* de la obra, sino también en todo medio que sirva como propagación, sea el objeto, el sonido o el acto. En ese sentido, cada obra será poseedora de una materialidad específica (un *corpus*) y por lo cual, aún en el *E-art*, sería imposible escapar de ella. Ahora bien, el problema se traduce entonces no en un rechazo a la materialidad de la obra, sino a la materialidad en cuanto se convierte en objeto debido a las características que producen rechazo: su pesadez, su inmovilidad, su anclamiento a un tiempo y un espacio determinados. En definitiva, en su incapacidad (como el cuerpo biológico) de avanzar a la velocidad que se ha impuesto en nuestros días.

En esta nueva circunstancia, la escultura desaparecería pues su esencia ha sido establecida en relación a la materialidad, aún cuando las prácticas artísticas del siglo XX hayan trabajado y problematizado esa relación siempre se erigió como eje del campo disciplinar. Ya lo revisamos anteriormente: la apertura de campo de Krauss se basa, desde nuestra perspectiva, en la relación que se establece con el *corpus* escultórico, expandiéndolo y complejizándolo. Sin embargo, en su negación se halla su afirmación. La posibilidad de la escultura, como veremos, se encuentra escondida entre sus propios rescoldos. Quizás no como afirmación del nuevo paradigma por venir, como pretende Brea para el nuevo arte electrónico, pero sí quizás como resistencia, acompañando al cuerpo en su obstinación de estar presente.

III.1.5. La escisión de la escultura y la comunidad.

Paul Virilio definía el *arte de la inscripción* como un arte trazado en lo material, inscrito en *cuerpos y materiales*, donde su característica principal era la fijación espacial lograda mediante su carácter corpóreo: el arte pertenecía a un lugar y poseía la capacidad de determinarlo en su significación, por lo cual dentro de aquellas obras *inscritas o localizadas* un gran número serán obras de carácter escultórico.

Esto es posible gracias a que la escultura, la mayor parte de la historia, se manifestó como *un arte de la inscripción* pues sus condiciones materiales tendían a instalarla y fijarla en un lugar en contraposición a otras obras que pueden ser calificadas de *nómades* en virtud de su capacidad de desplazamiento. Incluso podemos afirmar que la escultura -durante gran parte de su historia- tuvo como propósito la permanencia: primero, debido su materialidad constituyente, resistente e imperecedera, característica que define a los materiales nobles como el bronce y la piedra y que dieron forma a las obras escultóricas en gran parte de su historia; en segundo lugar, su emplazamiento en la ciudad, empotrada en la plaza pública y elevada mediante el pedestal que oficiaba de mediador y la distanciaba por sobre los acontecimientos que sufriera el entorno.

La permanencia y la inscripción establecieron un sistema particular de relaciones entre la obra escultórica, el espectador y el espacio. Dentro de estas relaciones distintivas podemos anotar esa peculiar situación que se producía con respecto de las obras que representaban el cuerpo humano y que ante la vista del público se situaban *en un lugar entre los vivos y los muertos*, mitificando a las estatuas. Esta cuestión tiene dos orígenes que nos parecen importante destacar; primero, el hecho de representar al cuerpo humano en tres dimensiones y, por ende, compartir el mismo espacio que el espectador, y en segundo término, esa capacidad de *permanecer* que su consistencia material le aseguraba. Tales condiciones permitieron que las esculturas pudiesen asumir una función particular, cual fue la representación de la deidad. Las esculturas no sólo representaban a la divinidad mediante una figura tridimensional, éstas no sólo eran su representación: eran su propia encarnación, conjugando materia y significado en un símbolo que incitaba a la fe de los fieles que veían en la estatua al dios *in-corporado*, es decir, poseedor de un cuerpo constituido por una materia inmortal e imperecedera. La escultura, gracias a su capacidad de permanecer y de eternizar, se hizo capaz de *concitar la creencia*.

Esa capacidad de simbolizar y *hacer creer* determinó que por largos siglos la escultura estuviese al servicio del poder, ya sea político o religioso, los cuales utilizaban el impacto que causaban las imágenes esculpidas para mantener o confirmar su autoridad. Por el mismo motivo, muchas obras habrán sido destruidas al cambiar los gobiernos o las creencias (como hemos visto incluso hasta hace un par de años en Irak) cuestión que demuestra la validez persistente de la escultura en cuanto hito conmemorativo (cuestión que ya trataremos en su momento). Pero -invocando una visión más amplia- debido a esa misma capacidad de permanecer muchas obras han servido para guardar la memoria colectiva, homenajear a los antepasados, para marcar los sitios. En definitiva, para establecer un lugar y vincularlo a un tiempo pasado proyectado para un futuro que se espera esté basado en la historia y en la tradición guardada en tales representaciones.



Cellini, *Perseo*

Podemos decir entonces que, gracias a esas cualidades, la escultura se ve vinculada fuertemente al concepto de *lugar* que trabajáramos anteriormente. Ahora, si recordamos la noción de *lugar* a la que arribamos en los capítulos pasados veremos que en origen estaba relacionada cercanamente con los espacios de culto, determinados por el sitio de los enterramientos de las comunidades primigenias, y por extensión, el *lugar* se define mediante el establecimiento de los hitos para la exaltación de la memoria, vale decir, de los símbolos que posibilitan la identificación y que definían el hecho de ser comunidad. Para el funcionamiento de tal sistema se hace principal su localización, de su contraposición al tránsito, enfrentando al devenir errante de los grupos humanos que se establecen en un sitio que *reconocen como propio* y en el cual *se reconocen a sí mismos*, en contraposición a otros que reconocerán tales límites y otras geografías como suyas.

Entonces, al tener esa particular conexión con lo material, la escultura -al ser ejemplo de un *arte localizado*- se halló ineluctablemente vinculada al establecimiento del *lugar* y a participar de las relaciones de identidad y de formación de comunidad, por lo cual se concilia con los requisitos que propusiera Marc Augé para tal construcción. Si bien la escultura en cuanto *monumento* permite establecer una relación entre el poder y el espacio también propicia atributos que son necesarios para la construcción de ese *lugar antropológico*, cuales son la *identificación*, la *relacionalidad* e *historicidad*. El mismo Augé incluye a los altares y las plazas públicas como ejemplos de *lugares*, y en ellos podemos reconocer la presencia de la escultura. Por tal motivo es deducible que ciertas esculturas cumplen con los requisitos para participar del *lugar* debido a su capacidad de determinar un espacio estableciendo esos vínculos de identidad, espacialidad y memoria que han sido exigidos, siendo en cuanto monumento “*la expresión tangible de la permanencia*”²⁹⁴ que permite la continuidad de las generaciones proyectando el pasado al futuro mediante la persistencia de la memoria.

Centrándonos en el *monumento* (en cuanto gramática nuclear de la escultura como conformadora de comunidad) Rosalind Krauss nos dice que, en virtud de su lógica, una escultura “*es una representación conmemorativa que se asienta*

294 Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1998. Pág. 65

en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar”²⁹⁵. En ese sentido, la *escultura-monumento* ocupa su lugar como hito en dos sentidos: primero como referencia en el sentido espacial, pero también como referencia en el sentido simbólico. Mientras el primero será analizado en el apartado siguiente (en lo que se refiere a la extensión territorial) en éste apuntaremos a la importancia del quiebre de la escultura en cuanto a su capacidad de generar comunidad, de poder materializar ese *habla simbólica* y que permite -al comprenderla, reconocerla como hito e identificarnos- lograr diferenciarnos del *total* en virtud de esa particularidad que nos determina como *comunidad*, vale decir, reconociendo lo que tenemos en común.

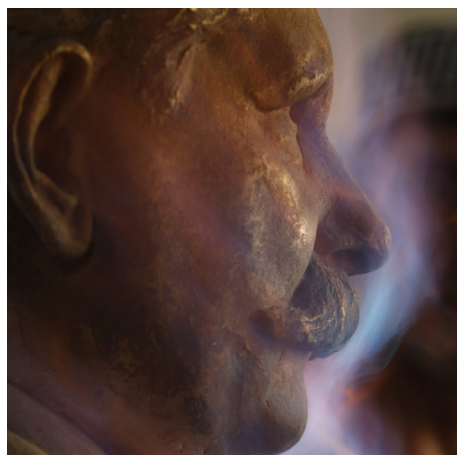


Rodin, Balzac

295 Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En *La posmodernidad*, Hal Foster (Editor). Pág. 63

Sabemos bien que ocurrió una ruptura con respecto de la función que la escultura cumplía en relación a la producción de comunidad. Desde la propia escultura, es posible advertir dicha crisis mediante el *fallo de la lógica* que había regido la construcción de los monumentos públicos y que había logrado establecer una gramática determinada en virtud del uso político de tales representaciones. Rosalind Krauss sitúa su punto de quiebre a finales del siglo XIX, cuestión bien representada por *Las puertas del infierno* y el *Balzac* de Auguste Rodin. Mientras Krauss percibe que la manifestación más patente de dicha situación es la falta de lugar de tales obras, nuestra lectura puede aportar a ello otra visión, pues distinguimos la imposibilidad de la escultura de representar *sujetos universales* donde la obra de Rodin pasa a ser cada vez más una representación subjetiva de la figura.

Tales obras dejaron de cumplir con el carácter universal exigido a las representaciones monumentales, donde “carácter universal” debe ser entendido como *la capacidad de las obras de insertarse en la lógica conmemorativa de la que nos habla Krauss y de respetar una gramática consensuada*. Sin embargo, la exaltación de la subjetividad de la que hacen gala las obras de Rodin expresa la ruptura con respecto de una serie de valores universales que la escultura se encargaba de representar, indicador de que aquella convención llamada “monumento” había fallado pues había dejado de representar los valores en los cuales la comunidad podía y debía reconocerse. Mientras por otra parte aquellas instituciones que producían identidad estaban comenzando su propio camino en decadencia, vale decir, la caída del discurso político que se encontraba sosteniendo a la escultura hasta el siglo XIX.



Como revisamos en capítulos anteriores, hasta finales del XIX se mantuvo vigente un modelo de representación que venía a afirmar un sistema de creencias y un modelo político determinado que le ofrecía al conjunto social una serie de símbolos donde debían verse reflejados e identificados, materializando los más altos valores sociales en la forma de cuerpos bellos y en los rostros de los prohombres que encarnaron dichos ideales en vida. Por tanto, el arte en general y la escultura en particular se pusieron al servicio de aquella “cultura afirmativa” de la que hablara Marcuse, que avalara los valores de un grupo social dominante cual era la burguesía.

Al irse fisurando los pilares que sostenían el sistema de creencias imperante era inevitable que la escultura dejase de cumplir su rol como monumento al representar interesadamente sólo los valores de una parte pequeña de tal sociedad, expresando una realidad falseada que no se corresponde con la que *está ocurriendo* a su alrededor. Por ello, al descreerse la sociedad de los poderes -sean éstos políticos, religiosos o culturales- también romperán el vínculo con los símbolos de aquellas entidades: la muerte de dios y la posterior caída de los regímenes políticos serán el comienzo de la crisis del monumento.

Si antes los valores religiosos o patrióticos servían para identificar a los ciudadanos en pos de un proyecto común (el estado nacional y la religión), al perder vigencia los metarelatos y las *grandes máquinas* productoras de identidad obligatoriamente se iba a terminar por desmoronar la forma de representación simbólica que éstos habían construido. Por lo tanto, podemos concluir que la lógica del monumento no es tanto una gramática como lo es la necesidad de la coincidencia entre la creencia (lo creído por la comunidad) y lo representado, es decir el discurso articulado en el lenguaje simbólico del cual la escultura es portadora y su interpretación por parte de los receptores²⁹⁶.

Al retirarse el andamiaje discursivo que había mantenido al monumento (por su caída en desuso) era evidente que éste quedaría vacío y por ende también frágil: sin creencia no hay hito. Sin *dis-curso* no hay *con-curso*, y en la vacuidad

296 Por eso es posible que la lógica del monumento no se limite ni a un tamaño ni a la coordinación de ciertos elementos como la figuración, el emplazamiento, la materialidad, etc., y por tanto se también aplicable a obras contemporáneas como por ejemplo el *Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Lins en la ciudad de Washington.

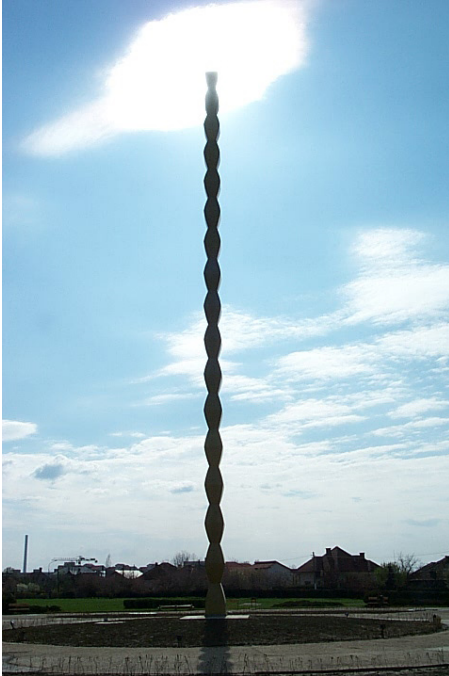
por la pérdida de su vigencia es imposible cualquier identificación y es esperable la ruptura de la comunidad. A la escultura, mientras tanto, sólo le quedó como vestigio la gramática afiliada a tales doctrinas y que indudablemente iba a ser rechazada (la única identificación posible, la dada por negatividad) debido a la cantidad de significados adjuntos con los cuales iban a seguir cargando (y lidiando) cualquiera de sus elementos integrantes: ¿no fueron depreciados los materiales nobles, la monumentalidad como tamaño, el pedestal o la plaza pública, así como la misma figuración en la articulación de los lenguajes escultóricos a partir de las Vanguardias? Eso comprueba que una destitución del discurso-fundamento trajo de una manera u otra la alteración de la forma en que la escultura se había *escrito e inscrito*.

Mediante los cambios que operaron formalmente en la misma escultura²⁹⁷ podemos constatar la transformación profunda que aconteció con ella a finales del siglo XIX y principios del XX, primero, con lo que respecta a su tamaño y su condición de obra nómada. Al reducir su tamaño, las obras se desprenden del lugar asignado en el espacio público para incorporarse a un circuito expositivo que era propiedad absoluta de la pintura. Como consecuencia, la misma R. Krauss advierte “*una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar*”²⁹⁸ determinada por aquel desplazamiento, una puesta en crisis de la lógica monumental y un perturbamiento de la gramática establecida.

Otro punto importante es el referido al abandono de la figuración que era la forma reconocible de la escultura. Si se había establecido una gramática, el verbo de esa *forma de escritura* era la figura humana, y en torno a ella la escultura había establecido su pilar como disciplina, como ya hemos visto. Hasta principios del siglo XX era imposible pensar a la escultura dissociada de la representación del cuerpo del hombre, al cual debía todo su afán y del cual era deudora su propia esencia. Se puede decir, como lo afirma Maderuelo, que esa ruptura con la representación del cuerpo sea el cambio más significativo que haya operado con respecto de la escultura clásica.

297 No olvidemos que en un primer momento promovimos la indisolubilidad entre el significado y la forma, o el medio y el mensaje. Por ende, es posible a través de esos cambios formales adentrarse en los cambios discursivos que seguían operando; ese es uno de los fundamentos de esta tesis.

298 Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En *La posmodernidad*, Hal Foster (Editor). Edit. Kairós. Pág. 64



Brancusi, *Columna sin fin*

Esa ruptura colabora con una de las pérdidas más importantes que la escultura contemporánea pueda dar cuenta: la gramática del monumento escultórico tenía al cuerpo representado como el nexo más próximo a la corporización de *lo ausente*, ya sea un dios o un héroe muerto, y por tanto, en esa contundencia de la materialización del imaginario -la capacidad de dotar de un cuerpo simbólico a lo que ya no lo tenía- se fundaba uno de los pilares principales de la creencia en la escultura. Esa situación indeterminada entre *lo vivo* y *lo muerto* necesitaba de la aparición del cuerpo para producirse pues el cuerpo representado produce un efecto en el espectador que no es equivalente a cualquier otra representación.

Por otra parte, la figuración era parte de una manera establecida de escribir la escultura que, al dejar de ejercitarse, libera al espectador en la interpretación de la obra. Si antes existía una manera determinada y aprendida de entender el monumento, al abandonarse tal gramática queda sin uso también su forma de interpretación y amplía los caminos que el espectador puede tomar para esclarecer el mensaje contenido. Lo que se provoca es un alejamiento paulatino del público que no se reconoce en las nuevas formas de escultura pública pues

no maneja los códigos necesarios para su interpretación, debido principalmente a que los suyos se han hecho obsoletos y no ha sido capaz de aprehender los nuevos que entran en vigor.

En un tercer término, el ya anticipado desprecio hacia los materiales nobles, cuestión que devela el rechazo a la permanencia y a la determinación de lugar, iniciándose un proceso donde el cuerpo de la escultura se iría empobreciendo paulatinamente hasta llegar a la descorporización total de las obras que revisáramos en el apartado anterior. En ese proceso vemos también cómo la escultura se fue acercando lentamente al mundo industrial, donde el objeto y los nuevos materiales fueron cedidos para la renovación de los elementos constituyentes del lenguaje escultórico.

En este emparentamiento con el mundo industrial se aprecia un quiebre con una tradición construida en torno a una manera de distinguir la obra (o el objeto) escultórico: una materia, unas formas, un emplazamiento. Sin embargo, esa serie de distinciones o categorizaciones fueron cayendo en desuso y, por ende, fueron necesarias otras formas de distinguir la obra. Ahora bien, sin introducirnos al problema suscitado en torno a la categoría de escultura (cuestión que hasta el día de hoy no es resuelta, problematizando la categoría) podemos afirmar que las obras de carácter escultórico se fueron acercando en apariencia cada vez más a los objetos de origen industrial, sean cosas, formas arquitectónicas o máquinas (como contraposición al clásico cuerpo representado del que hablara Maderuelo). La introducción del objeto cotidiano al arte, sea en el gesto de Duchamp, sea el objeto surrealista o el acercamiento de la obra a la arquitectura por parte de Constructivistas y Minimalistas, son pruebas decidoras de la búsqueda de una nueva referencia por parte de la escultura.

En ese proceso se va haciendo difícil distanciar al objeto cotidiano y la escultura y, como ya sabemos, algunos artistas lo aprovecharon para intentar aquella quimera que intentar disolver definitivamente el *arte en la vida*. El problema se suscita cuando intentamos recuperar el arte (o la escultura) del objeto: no hay diferencias entre éstos si no yace en el significado (en aquella parte inmaterial) por lo cual sólo la significación le retribuye su aura como *objeto de arte*. Sin embargo, el objeto cotidiano tiene una trampa. Si vivimos en un mundo colmado de objetos, repetidos hasta la saciedad, cuya hiperabundancia ha destrozado todo rastro de aura. *¿Cómo es posible, entonces, crear en un arte de objetos en un mundo repleto de objetos?* Si la escultura es vaciada de

significados se vuelve un puro objeto, y como dijimos anteriormente, en la vacuidad no hay ni distinción, ni categoría ni proceso de identificación que pueda ser establecido.

Sumando a la dispersión de los temas que había abordado la escultura -que desde inicios del siglo XX dejaba la representación conmemorativa para abrirse a la indagación en toda área que no haya sido explorada, sean los objetos, las máquinas, el paisaje, la arquitectura- las innumerables transformaciones que la han afectado, de todo este proceso termina resultando el quiebre definitivo de la *función de identidad* que ostentaba la escultura y que la dotaban de un valor social al aglutinar a su alrededor a los diferentes grupos humanos²⁹⁹.

La escultura como género ha sido incapaz de generar nuevos lenguajes que hayan reemplazado verdaderamente esa lógica monumental que describiera Rosalind Krauss y que partiera desde una determinada funcionalidad de la escultura en una sociedad con ciertos ejes identitarios (ya sea la nación, la religión, la raza o el género) y que poco a poco se han ido volviendo inoperantes. Ahora, esa incapacidad está generada porque el arte en general ha desestimado la posibilidad de volver a vincularse con la creencia, más aún cuando se plantea que el *E-art* terminará con toda localización y por lo tanto, se anticipa la muerte del *site-specific* (entendido en amplitud, como la relación de la obra con su lugar) aupada por la hiperubicuidad de la obra en la era de la información³⁰⁰.

Creemos que se ha producido, de la misma manera que con el cuerpo, una tremenda *pérdida de filiación*, la imposibilidad del establecimiento dentro de una genealogía y, por ende, del impedimento de lectura del futuro a partir de los hechos que nos vinculan a un pasado. Esta pérdida de filiación se refiere

299 Nunca debemos olvidar que los procesos de identidad también incluyen a la “exclusión”, vale decir, son válidas tanto la identificación positiva como la negativa. Por lo tanto, el monumento (por ejemplo) no tiene por qué congregarse a todos los ciudadanos: basta con que los que no se sienten representados se posicionen en torno a su negación para que este se erija como punto de referencia válido en la conformación de la identidad.

300 Si la obra está en todas partes sólo su interpretación es factible desde el lugar, haciéndose coincidente el fenómeno artístico con estas *identidades transversales* que se plantean hoy. Ahora, el problema es que si se pretende que la obra no hable nunca más por los otros (como dice Brea) el que éstas no tengan una ubicación espacio-temporal las terminan ligando a otros tiempos y otros espacios, en definitiva, a otras voces que sí terminan hablando por otros, de la misma manera que los antiguos monumentos hablaban por la totalidad en una gramática igualmente totalitaria. Este punto será tratado con mayor profundidad posteriormente.

fundamentalmente a dos puntos. El primero, a esa incapacidad de hacer comunidad a partir de la escultura, la ruptura de esa facultad de ser un hito significativo donde la comunidad se identifique y lo haga propio: no nos podemos *afiliar* como sociedad mediante el monumento, pues ya no inviste identidad y se ha hecho invisible. En segundo lugar, la escultura ha renunciado a su propia tradición como género, y por lo tanto, ha perdido su capacidad de filiación en cuanto a construir su futuro a partir de su propia historia, pues destituyó arbitrariamente todo el léxico y los intereses que la constituyeron como disciplina, donde la figuración aparece como ejemplo esclarecedor.

Sin embargo, a pesar de la interconexión total propiciada por los medios de comunicación y del surgimiento de nuevas formas de identidad (menos localizadas, más transversales, etc.) es posible detectar que para la comunidad (sea ésta cual sea) aún hoy es importante localizar su presencia, establecer su pertenencia a un lugar y, por lo tanto, fijar sus propios hitos. Ya hablamos del ejemplo de Irak, cuando la caída del dictador fue *representada*³⁰¹ por la población al derrumbar con sus manos su estatua. Pero no hace falta ir más lejos: el ejemplo patente de la importancia real de los monumentos se hizo visible en Madrid al retirarse la escultura ecuestre de Franco, frente a la cual parecía regir un denso silencio que se rompió al ser quitada de su emplazamiento.

Este fenómeno nos obliga a dos reflexiones: las *estatuas* realmente aparecen cuando son retiradas, por lo cual se puede afirmar que su invisibilidad en el espacio público incomoda menos que su propia desaparición. Por otra parte, lamentablemente los ejemplos citados parecen asociar la estatuaria a la tiranía, lo cual a todas luces es un error, pues toda representación (y todo arte, como veremos) está ligada a un poder³⁰² y por lo cual cuestionar esa relación con el poder se hace inútil. Lo que hay que cuestionar es la direccionalidad, vale decir *qué poder está siendo representado* y cómo la representación de ese poder sólo viene a perpetuarlo sin que los ciudadanos sientan identificación alguna con él³⁰³.

301 Aquí “representar” aparece en un sentido eminentemente teatral.

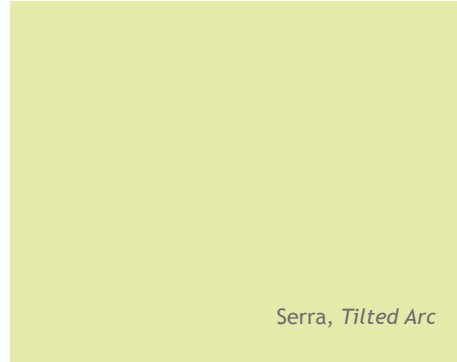
302 En definitiva, toda obra de arte está ligada a un poder: ¿no puede interpretarse el e-art como la representación artística del poder económico imperante cuya consolidación material es la nueva forma de comunicación que lo hace omnipresente?

303 La materialización del poder en un monumento permite acceder a un nuevo orden de legitimidad. De este modo, el gobernante puede construir su pasado de acuerdo su status presente y sus ambiciones hacia el futuro y, por medio de la escultura, lograr potenciar los efectos de su legitimidad.

Por lo tanto, lo que se puede extraer de todo este análisis es la necesidad de establecer esos hitos espaciales pues, aunque a veces se pretenda lo contrario, la humanidad aún vive en el espacio y se apropia de él. La ciudad es el epicentro de la actividad humana y toda ella es interpretable como una sucesión de espacios que han de ser reivindicados por las comunidades, esta vez más pequeñas y menos impositivas, y por lo tanto necesitadas de adueñarse significativamente de sus lugares, estableciendo relaciones de pertenencia que necesitan la instauración de sus propios hitos, que deberán estar en concordancia con las nuevas políticas de identidad, y cuya correcta denominación sea tal vez *micropolíticas identitarias*.

Esto nos recuerda que en nuestras manos ha quedado un despojo vacío y sucio, cual es la objetualidad de la escultura. Vacío, pues los significados que porta han quedado invalidados y no es posible rearticular el discurso monumental en este nuevo contexto. Sucio, porque sus significados nos remiten ineluctablemente a ese discurso ya rechazado. Ahora, siendo pura *cosidad*, pura materialidad, *¿es posible re-auratizar el objeto, hay posibilidad de credibilidad en la escultura?* Somos llamados entonces a explorar el valor de esa materialidad en nuestro contexto y su posibilidad de ser parte activa en los procesos de identidad y comunidad.

III.1.6. La escultura y el territorio.



Como ya sabemos, para que se cumpla la definición del *lugar antropológico* que describe Augé necesita de tres rasgos indispensables que son derivados del proceso de otorgamiento de sentido para la comunidad que lo habita. Si decimos que los lugares se consideran *identificatorios* es que por intermedio del lugar la comunidad *logra* aunar los elementos culturales compartidos que le permiten dar cuerpo ese colectivo; si decimos *históricos* es porque el *lugar* almacena señales provenientes de la propia tradición, atesorando la memoria común que permite construir el futuro. Por último, si afirmamos que el *lugar* es también *relacional* es porque estamos admitiendo la importancia para la comunidad de la vinculación espacial, donde se hace trascendente para el otorgamiento de sentido a ese espacio³⁰⁴ de la ubicación del cuerpo respecto del territorio y de

304 El *espacio* es nombrado aquí como el espacio físico anterior al *lugar*, que se conformaría finalmente al dotarse de sentido: el espacio está aún por determinar en su cualidad significante, mientras el lugar es el espacio determinado por su significación. Al respecto, Heidegger nos dice que “*espacio es esencialmente lo encuadrado, lo que se ha permitido introducir en sus límites*” (Pág.145) y que recibe su esencia de los lugares, frente a lo cual cabe decir que “*el lugar permite en cada momento un en-torno, en cuanto el reúne en éste las cosas de acuerdo a una mutua pertenencia*” (Pág.55). En “*Construir, habitar, pensar*”, y en “*El arte y el espacio*”, respectivamente. En *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Cosme María de Barañano. IX Cursos de Verano, Iruila. Universidad del País Vasco, 1990.

las relaciones sensoriales, la cinestesia³⁰⁵, de éste con el espacio circundante.

Ahora, si ponemos atención en su definición, el mismo Augé admite que el *lugar antropológico* es “*ante todo algo geométrico*”³⁰⁶, que tiene relación con la geografía, donde bien se podría hablar de “*itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por los hombres; por otra parte, de encrucijadas y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen (...) y por fin, centros más o menos monumentales, sean religiosos y políticos, contruidos por ciertos hombres que definen a su vez un espacio y fronteras...*”³⁰⁷.

Por ello, si en un primer momento nos referimos a la participación de la escultura en cuanto *elemento comunitario* -vale decir, la capacidad del monumento de crear comunidad y establecer una significación compartida por un grupo humano en torno a la cual pudiesen reconocerse- en este apartado nos referiremos específicamente a la vinculación del hito escultórico con el cuerpo territorial, en la necesidad del hombre de establecer esas líneas e intersecciones de las que habla Augé en su intención de apropiarse del mundo y su extensión.

En ese sentido, podemos admitir que las dos primeras condiciones de Augé para la conformación del *lugar antropológico* se refieren fundamentalmente a la memoria y la identificación, y por lo cual en una primera instancia podemos

305 *Cinestesia* es el sentido por el cual percibimos el movimiento muscular, el peso, la posición de los miembros de nuestro cuerpo, sentido que en general nos permite relacionar las partes del cuerpo entre sí y con el medio circundante. Está fenomenológicamente acoplado al tacto y es un sentido integrador de todos los restantes mecanismos sensoriales.

Etimológicamente proviene del latín *kineo*, “movimiento”, y *aisthesis*, “sensación”. Hemos identificado otras fuentes en donde aparece escrito comenzando con “s”, pero la etimología de la palabra difiere: *syn*, “simultaneidad”, *aisthesis*, “percepción”, haciendo alusión a una “*experiencia síquica involuntaria de una asociación inter-modal*”. Revisar a Cytowic, citado por Gema Hoyas en *La percepción háptica en la escultura contemporánea*. Tesis Doctoral. U.P.V. 2003, Pág. 331

Nosotros hacemos referencia a la primera definición citada, sobre la cual trabaja López Lloret, en “*La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos*”. (En *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999) y también presente en el estudio realizado por Gema Hoyas: *La percepción háptica en la escultura contemporánea*. Tesis Doctoral. U.P.V. 2003.

306 Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1998. Pág. 62

307 Augé, Marc. *Ibidem*

hablar de un *lugar identificador* (que puede investir identidad) pues se alza como un intento de fijación de la significación al sitio; en él, el monumento se empeña en guardar la memoria y resistir el paso del tiempo. Mientras tanto, la tercera condición de Augé, la vinculada al espacio y la geografía, aunque participa igualmente del proceso identitario, hace que el lugar se comporte más bien como un *lugar identificable* por cuanto permite “hallarse” en medio de la extensión geográfica pues se erige para oponerse al tránsito del hombre y para que sirva de guía o referente en ese mismo transitar. Siguiendo esta separación, si al apartado anterior (el referido al monumento y la comunidad) le puede ser asignada correctamente la palabra *monumento*, al presente apartado se le relaciona de forma etimológica y significativa con el *hito*³⁰⁸.

Esta distinción nos permite ligar nuestro análisis de la escultura y el cuerpo con respecto de la totalidad: entendemos que el hombre vive en un mundo que tiene extensión espacial y que denominaremos *territorio*, y que éste estableció un vínculo con dicho espacio teniendo a su cuerpo como primera medida material y significativa para aprehenderlo, traduciendo todo el entorno y manteniendo al cuerpo como medida central y unitaria³⁰⁹.

Sabemos también que en esa conexión la escultura cumplía una labor, cual era la de mediar entre el cuerpo del hombre y el territorio que habitaba. Como lo vimos en un primer momento, la escultura pudo tener su origen en el intento de establecer un vínculo con el espacio celeste y, por lo tanto, su primera labor fue ritual y mitológica; sin embargo, creemos también que su manera permanecer inalterable y resistir el paso del tiempo (las condiciones materiales que aseguraban su permanencia) le permitió cumplir también con la función de *hito*, vale decir, de marcar el territorio, delimitarlo y guiar a al hombre en ese mundo extenso que por su pequeñez no podía abarcar.

308 Monumento proviene del latín *monere* que significa “hacer recordar”, lo cual vincula al monumento con un signo del pasado, mientras que hito deriva del latín *fictus* que quiere decir “fijo” y que se refiere más bien a un poste o mojón de piedra que sirve para indicar la dirección o distancia entre los caminos o para delimitar terrenos. Fuentes: www.rae.es (Página Web de la Real Academia de la Lengua Española) y *Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, de Joan Corominas. Edit. Gredos. Madrid, 2003.

309 Como sabemos, no sólo las distancias (el palmo, el pie, la pulgada), sino también toda ubicación espacial: el arriba, el abajo, etc. Todo tiene al cuerpo como centro, que se determina como “*el sistema articulado natural de orientación en el espacio*”. Ver “*La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos*”. Juan López Lloret. En *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999. Pág.93

El monumento (en cuanto *hito escultórico*) puede ser considerado como un *signo de apropiación del territorio*. Ahora, tal aseveración puede ser leída de dos maneras. Primero, donde lo construido se revela como la voluntad de habitación de ese territorio, y en ese sentido, interpretarlo como un intento real de hacerlo propio: el espacio permite la aparición de los objetos que nos remiten al habitar humano, se establecen las relaciones con el sitio y con las cosas. Pero el territorio se hace lugar en cuanto es habitado, nos dirá Heidegger, y donde *construir es esencia del habitar*³¹⁰. Entendemos entonces que erigir un hito es intención de habitar, pues es el monumento la máxima expresión de la intención de dotar de significación del espacio, de dar a éste *sentido de lugar*.

En un segundo término, el acto de erigir un hito-monumento es posible entenderlo como un intento de imponer “*lo lógico sobre lo heterológico, lo normalizado sobre lo heteronómico o sobre lo anómico*”³¹¹. El hito escultórico aparece entonces como un gesto de ordenamiento y, en esa lectura, coincidimos con Manuel Delgado en atribuirle al monumento la voluntad de determinar el territorio y de definirlo por sobre el paso del tiempo, tanto en un sentido simbólico proyectando *el sentido trascendente del hombre a partir de la realidad*³¹² o determinando el territorio desde una perspectiva más geométrica, instalándose como forma de la referencia entre mundo y cuerpo, como veremos.

310 “*No habitamos porque hemos construido sino que construimos y hemos construido en tanto que habitamos*”. Podemos citar también a Heidegger cuando dice que “*construir, pensado desde la esencia del habitar, propiamente es*”. Aquí, los dos ensayos de Heidegger se hacen indispensables, tanto “*Construir, habitar, pensar*” como “*El arte y el espacio*”, ambos en *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Cosme María de Barañano. IX Cursos de Verano, Iruila. Universidad del País Vasco, 1990.

311 Delgado, Manuel. *Memoria y Lugar. El espacio público como crisis de significado*. Ediciones Generales de la Construcción. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2001. Pág. 17

312 Llavería, Pere. *La dialéctica del lugar, no lugar y la escultura pública*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2004. Pág. 49

Por estos motivos, tanto el *habitar* como el *ordenar* se inscriben en el territorio como forma de identificarlo, de apropiación. Así se entiende que en el hecho de *ubicar* al hito (como conmemoración de una batalla o por el honor de algún muerto) también se haga posible *ubicarse*, pues se establece como centro de referencialidad: la extensión ya no es infinita y el territorio se hace abaricable³¹³.

La apropiación del territorio significa la voluntad de estar y por tanto entendemos que es de obligatoriedad poner en relación el cuerpo y el mundo, donde lo construido -el hito- opera como un medio efectivo de esa relación: el hombre, en su pequeñez, carece de la perspectiva para avizorar la inmensidad del mundo, pero a través del hito se permite comparar su cuerpo -como primera medida material- con la extensión de la tierra. Por tanto, en esa relación es imprescindible la asistencia de estos tres elementos, *cuerpo*, *hito* y *mundo*, pues el hombre establece un sistema de proporciones que le permite el desplazamiento y la ubicación mediante la fijación (la *hitificación*) y mediante este proceso se posibilita la construcción de una idea de mundo, un *mapa mental*.



Navarro, Fuente

Ahora, esa vinculación entre cuerpo y territorio se estableció en unas condiciones determinadas que fueron respetadas por largos siglos donde el actor principal era el cuerpo. Sin embargo, esos equilibrios fueron rotos. Con la revolución

313 Por ello, la función del hito como marca territorial también es factible de aplicarse en la ciudad: la plaza, el ágora, el foro. Todos ellos son signos de referencialidad. Aún cuando el hombre ya haya dejado de transitar en el territorio y se instale en un lugar fijo, éstos también necesitan de lugares de referencia para guiar (espacial y simbólicamente) ese tránsito, ahora dentro de ese espacio demarcado (y en expansión) cual es la propia ciudad.

de los transportes, primero, y de las comunicaciones, más tarde, ese acuerdo fue vulnerado debido a la *ruptura en la proporción*, alterando la construcción del *mapa mental* y corroyendo la función de los medios que sirvieron para trazar topográfica y topológicamente ese espacio.

El cuerpo del hombre siempre se ha servido de muletas técnicas que posibilitaban su andar por el mundo, pero la aparición de los nuevos medios de transporte³¹⁴ lo dotarían de la velocidad que le permitió abarcar el planeta y, por lo cual, el equilibrio entre el cuerpo y la tierra iba a quedar inmediatamente trastocado. Traemos nuevamente el ejemplo del campesino, el marinero y el aviador: mientras el primero tiene un mundo limitado y el segundo destituye las fronteras, para el tercero el mundo entero se reduce a unas horas, donde su forma de viajar le impide establecer una relación corporal *sentida* con la extensión de lo viajado, en definitiva, para su cuerpo no existe el mundo. El mundo pasa ahora a ser puro paisaje (en el mejor de los casos) donde la velocidad impide cualquier vinculación real con lo recorrido, trastocando el *mapa mental* e inutilizando cualquier hito territorial.

Haciendo un análisis desde otra perspectiva, si aceptamos que cada desarrollo técnico viene a ser la extensión mecánica (transportes) o electrónica (comunicaciones) del cuerpo del hombre, es en la *extensión* de ese cuerpo donde comienza la decadencia de esa relación basada en una proporción, debido a que el vínculo tradicional había comprometido implícitamente los medios técnicos con los cuales el hombre contaba y, evidentemente, al desarrollarse éstos, tal equilibrio iba a fracasar. Un hombre antes de la revolución de los transportes era capaz de abarcar cierta extensión del mundo, mientras que gracias a la velocidad alcanzada mediante los nuevos medios le permite ocuparlo en toda su dimensión. Ahora, las comunicaciones fulminan el espacio y reducen la distancia logrando la coexistencia del *todo* en el *aquí* virtual propiciado por los medios conectivos, sentado en su casa puede estar presente en todo el globo. Por ello, el cuerpo “natural” del hombre al ser *extendido tecnológicamente* reduce el mundo donde vive: el cuerpo “crece” metafóricamente y el planeta ve de esta manera reducida su extensión y, según Virilio, en esta vorágine corre el peligro de empequeñecerlo tanto que se haga difícil su habitabilidad.

314 Podemos convenir en la data de tal revolución afirmando que durante todo el siglo XIX se fueron sucediendo las mejoras del transporte que superó largamente la velocidad que hasta ese momento le aportaban al hombre los cuerpos animales.

Habiéndose tocado tan radicalmente la manera en que el hombre se ligaba al mundo territorial la utilidad del propio hito ha de ser repensada. El hito pierde la referencialidad al desaparecer lentamente el cuerpo de la relación, ahora extendida a todo objeto: el cuerpo deja de ser el centro del mundo. Esta cuestión que tiene su más claro ejemplo en la arquitectura contemporánea: la monumentalidad (en cuanto tamaño) de sus volúmenes demuestra de forma clara esa pérdida de relación con el cuerpo, los edificios monumentales no son construcciones para ser habitadas por el ser humano pues son espacialmente inabarcables por éste³¹⁵. La arquitectura contemporánea habla a través de su dimensión de los prodigios técnicos a los que se ha arribado, pero también describe fielmente el alejamiento de las condiciones humanas de todo lo construido y por ende es indicador manifiesto de esa pérdida de referencialidad.

Esto marca el comienzo del distanciamiento entre hombre y monumento, pues a este *fracaso de la proporción* se suma la incapacidad de *interpretación de los hitos* por parte de los espectadores. Esto significa que, en un primer momento, el hito escultórico dejó de hablar la lengua que era entendida por el público al que estaba dirigido, el cual, como sabemos, fue incapaz de hacerse de los nuevos lenguajes. Sin embargo, esto no puede ser reducido a un cierto “abstraccionismo” del lenguaje escultórico, sino más bien se refiere a una imposibilidad general de distinguir el hito-monumento del total de los elementos que componen el paisaje contemporáneo, cuestión que pasaremos a analizar.

El *no hablar la lengua del hito* impide al transeúnte distinguirlo del mundo cotidiano que le rodea. Quizás debido a ese acercamiento del hito escultórico a la arquitectura, pero por sobre todo merced a la pérdida de la gramática establecida para las esculturas que cumplían dicha función, que hacía inconfundible su presencia por su apariencia (cuestión que ya hemos revisado). Sumamos a ello el problema de la dimensión: si antes el tamaño servía como uno de los modos de diferenciar el hito escultórico, hoy esa vía está absolutamente obsoleta pues la capacidad técnica que ha sido desarrollada permite construcciones que superan el tamaño al cual nos tenía acostumbrados la palabra *monumental*. En ese sentido, plantear como modo de escape el “hacer crecer” los monumentos -peleando su presencia al resto de las construcciones humanas- sólo vendría

315 Se hace interesante la figura del *ascensor*, que se presenta como el vehículo que permite la habitabilidad del edificio contemporáneo. Mediante éste, se introduce el medio de transporte a la construcción, que antes se diferenciaba de la calle por ser el espacio acogedor del cuerpo.

a reforzar la tesis de que su dimensión ya no tiene necesariamente que ver con el cuerpo, sino está basada en un sistema cerrado donde las mismas construcciones monumentales aledañas estarían estableciendo el nuevo sistema de proporción.

El no poder distinguir el hito también describe una situación bastante particular: la contaminación del mundo por parte de los objetos. Si el hito dejaba de ser un objeto más en un mundo saturado de objetos debido a su forma y su tamaño, al desaparecer la gramática consensuada sumado al aumento explosivo de construcciones de tamaño monumental termina por impedir dicha distinción. La proliferación de construcciones de gran formato satura también ese *estrato* de objetualidad y, por tanto, en una ciudad -el lugar de concentración de la actividad humana y de todos sus objetos- se haría difícil distinguir los hitos escultóricos si no mantuvieran algunos lugares (bastante depreciados, como las rotondas) destinados para su levantamiento. Si esto ya da cuenta de la pérdida de funcionalidad, podemos agregar a ello la saturación del paisaje con nuevos intentos de hitos, donde todo intenta ser una nueva referencia: desde un árbol, que se distinguen hoy más por su ausencia que por su abundancia, hasta una chimenea de fábrica como un anclaje forzoso a un tiempo pasado cualquiera.

Todo esto puede deberse a esa destitución del cuerpo como primera medida material, la cual -para este apartado- obra principalmente gracias a su *puesta en velocidad* para su posterior *puesta en ausencia*. En definitiva, por su *deslocalización*, término que refiere su incapacidad de inscribirse en un lugar y, por tanto, establecer relaciones de identidad e historia, pero también describe la pérdida de referencialidad espacial. Ahora bien, esa misma situación es aplicable a la escultura: si por la deslocalización del cuerpo se destituye el armado que sostenía la monumentalidad, también las obras escultóricas son puestas en movimiento y son asomadas a la pérdida de su corporeidad.

Partiendo del propio Virilio, la deslocalización en el arte se produce como consecuencia del proceso de *descorporización* que venimos analizando. El arte se hallaba vinculado a un sustrato material que a su vez también se hallaba vinculado a un sitio y por esa vía era establecido el *lugar*. Al hacerse transportable, el arte deja de estar localizado, vale decir, si el arte deja la obligatoriedad de esa relación con el espacio al que determina (y el cual lo determinó) para pasar a ser reinstalable en cualquier sitio y, por lo tanto, esa característica de lo espacial no determina el significado profundo de la obra.

Por ese motivo, las esculturas de pequeño formato dejaron de mantener esa referencia hacia el espacio circundante como eje significativo para pasar a ser un signo cerrado en sí mismo, autorreferente y distanciado de todas las relaciones constitutivas del lugar. Sin embargo, debemos anotar que hubo intentos de una reapertura al espacio: el *site specific*³¹⁶. Por este último, comprendemos a las obras que se relacionan intrínsecamente con un lugar y desde el punto de vista del significado (y, a veces, de la forma) son inseparables de éste. Por tanto, esa obra depende de la configuración del espacio para el que fue concebida, y si el orden de sus factores se altera (principalmente su localización) podría destruirse como la obra que es para pasar a constituirse como una obra diferente.

Ahora bien, desde esa definición, el *site specific* no sólo es aplicable a las obras contemporáneas. Si bien el *site specific* tuvo como origen la reacción contra el arte acomodado al binomio galería-museo (propia de los años 60) sería interesante replantear el debate frente al término, pues no sería fácil comprender ciertos monumentos públicos de orden clásico disociados de su lugar original de emplazamiento, lo cual demuestra que la implicación de significados llega a ser tal que para éstos tampoco hay un “otro lugar” posible. Esto acontece a pesar de que su creación no tomase en cuenta, de la misma forma que las obras contemporáneas, la significación del lugar.



Calder, *Tetes et queue*

316 Podemos hablar también del *land art* o todo el género de la *instalación* escultórica, pero creemos que el *site specific* señala de una manera más amplia a todas aquellas obras que se enraízan de una manera inseparable con su entorno.

En definitiva, las obras escultóricas de carácter público son potencialmente obras que establecen una relación con su lugar de emplazamiento. Sin embargo, sabemos que el *site specific* depende indeclinablemente de su relación con el lugar (en cuanto espacio significativo, pero también como espacio-territorio), por lo cual el tránsito absoluto (la *puesta en velocidad* del cuerpo) y la pérdida de referencialidad (su *puesta en ausencia*) harían de éste un imposible, pues sin relación entre el cuerpo y el territorio es impensable la configuración del lugar, y como sabemos, el cuerpo está siendo retirado del espacio. Por ello, **sin cuerpo, no hay lugar posible**. Sin lugar, entendido como sitio de cruce de las líneas resultantes de las relaciones necesarias para la constitución del lugar antropológico, no hay *site specific*.

Así, el arte se hace permisivo y condescendiente con la cultura de la descorporización. Los nuevos discursos se articulan propiciando una obra deslocalizada, en circulación, que sigue el curso de la *lógica de los tiempos*, que niega el espacio real y, por ende, se desentiende de un cuerpo vivenciado. Brea lo dice claramente cuando se refiere positivamente a un *no espacio* que configura una nueva “*topología del encuentro, de la circulación, del flujo*”³¹⁷. Aboga por un espacio pulido, homogéneo, no fragmentado, abatiendo las riquezas de lo que el llama la *territorialidad fragmentada* (el territorio localizado), impulsado por un afán de desjerarquizar los lugares sacralizados, pronosticando un futuro donde se hará necesaria *una obra del tiempo más que una obra del espacio*.

Este arte complaciente pretende desembarazarse del *dispositivo espacial* para su presentación. En ese sentido, si ya sabemos que el cuerpo está amarrado al espacio -y no se puede hablar de uno sin el otro- podemos decir que esta proposición acepta sin queja la desaparición del cuerpo y se estructura como obra de arte basada en esa nueva relación descorporizada. Ya podemos recordar lo que el mismo Brea anunciara (cuestión que anotáramos capítulos atrás): “*el desvanecimiento ya cumplido de un cierto modo de ser sujeto en cuanto anclado e inscrito en el espacio de la experiencia individual del sujeto considerado empírico, referido a su relación orgánica con un cuerpo concreto y una memoria específica de las experiencias que a su existencia biológica se refieren*”³¹⁸.

317 Brea, José Luis. *El tercer umbral*. Pág. 45

318 Ibidem. Pág. 40

En consecuencia, toda la funcionalidad de la escultura en el espacio, como punto de referencia tanto topológico como topográfico queda destituida, pues no hay valor para la escultura sin la presencia del cuerpo. ¿Qué queda por señalar, si no habiendo cuerpo tampoco hay espacio? Por ello es comprensible la aparición de esta nueva obra de arte, concientemente descorporizada, que acompaña al cuerpo en su lento abandonar el mundo. Frente a tal premisa no quedan más opciones que acompañar, desde el arte, esa nueva lógica de los tiempos, esa *gran revolución metafísica epocal* que anticipa la muerte de una manera de ser que tenía al cuerpo como factor principal.

Sin cuerpo no hay espacio, sin espacio no hay lugar, y sin éstos no hay escultura. Sin embargo, aún nos seguimos planteando, casi tercamente: *¿la materialidad de la escultura no tendrá algún valor, aun cuando corra el peligro de convertirse en el mausoleo vacío de un cuerpo ausente? ¿No se nos estará escapando algo del valor de ese cuerpo tambaleante y depreciado?* Preferimos, por el momento, guardarnos el beneficio de la duda. Reservarnos la posibilidad de subsistencia tanto del cuerpo como de la propia escultura, anclados en el valor de una materialidad que por momentos se ve perdida. Esas serán las cuestiones a las que nos pasaremos a enfrentar.

Capítulo IV.

La posibilidad del cuerpo y la escultura

IV.1. El valor del cuerpo



Muñoz, *Laughing Chinese man with mirror*

A través de nuestro estudio hemos podido dar cuenta de ciertos factores que describen la situación del cuerpo en la contemporaneidad. Reconociendo la existencia de fuentes más ricas y exhaustivas que refieren dicha realidad³¹⁹ creemos igualmente que este recorrido ha sido suficiente para verificar cual es la situación de la corporeidad en nuestros días.

Sabiendo entonces que la valoración del cuerpo del hombre ha variado notoriamente a lo largo de su historia (cuestión que ha venido a re-situarlo una y otra vez) podemos comprender -partiendo de esa misma tradición- las razones de la escisión que afecta al cuerpo en nuestro tiempo histórico, sea fraccionado en sí mismo, separado de los otros como también del universo. No obstante, en

319 En ese sentido, podemos advertir que tanto *El principio humanidad* de J.C. Guillebaud como *Antropología del cuerpo y modernidad* de David Le Breton se transforman en fuentes insustituibles en el relato del acontecer del cuerpo en la contemporaneidad.

este escrito también se han ido deslizado referencias y afirmaciones que revelan nuestra postura, pues creemos que el cuerpo oculta valores y significados que no pueden ser fácilmente desechados ya que en ellos se basan cuestiones importantes con respecto de nuestra relación con la totalidad, con los demás y con nosotros mismos.

El cuerpo, a decir de David Le Breton, pertenece por derecho propio a la “*cepa de identidad del hombre*”³²⁰, proporcionándole un rostro y permitiéndole existir. Desde ahí podemos también afirmar que el valor asignado al cuerpo tiene que ver directamente con el concepto de *hombre*, y a partir de ello, con el de *humanidad* que es posible construir. Como sabemos, el hombre contemporáneo es concebido fragmentado y, por ende, su cuerpo no forma parte (en forma equivalente) de la unidad participante del mundo en donde se halla inserto, cuestión deudora de la creencia dualista tan fuertemente arraigada en Occidente. Así, en la creencia general la corporeidad del hombre se transforma en un residuo material que poco o nada tiene que ver con procesos cognitivos, de socialización o en tanto fracción fundamental en la interacción con el mundo. Sin embargo, existen una serie de autores que han venido insistiendo en la necesidad de reevaluar dichos postulados y así revalorizar el papel que juega el cuerpo en los procesos antes descritos. En este apartado iremos revisando algunos de sus argumentos que intentan poner en crisis los principios en los cuales se basan las creencias que deprecian la parte carnal de la existencia humana.

En primer lugar, y retrotrayéndonos a los primeros capítulos de este estudio, debemos coincidir en que el cuerpo es el elemento que nos pone en relación con un mundo que se construye conjuntamente por la capacidad que tenemos de experienciarlo. Desde ahí podemos afirmar que es imposible conocer el mundo sin antes tener una experiencia física y corpórea de éste y, por ende, el *conocer se encuentra amarrado al sentir*. Como hemos manifestado anteriormente, el *cuerpo es del espacio* y es en éste donde se establecen las relaciones con todo lo contenido en el mundo, haciéndose imposible separar la existencia humana de la vivencia corporal del espacio en que se halla inmersa. De esta premisa se desprende (en palabras de Varela) lo que puede ser *el gran hallazgo de la ciencia contemporánea*: es imposible separar la mente de la experiencia corporal.

320 Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires. Pág. 7

Para Varela, “*la cognición depende de los tipos de experiencia que provienen del hecho de tener un cuerpo con varias habilidades sensori-motrices*”³²¹, por lo que los procesos sensitivos y motores (en tanto percepción y acción) son inseparables de lo que denomina “*la cognición vivida*” o *cognición como enacción*³²². Básicamente, tal concepto significa que el mundo que conocemos no se encuentra pre-establecido sino que surge de nuestra interacción con dicha realidad, por lo que el conocer depende de la experiencia, que a su vez proviene del hecho de tener un cuerpo con habilidades sensoriales y motoras, y que éstas, siendo individuales, se alojan a su vez en un contexto biológico y cultural más amplio.

De esta manera la cognición se encuentra enraizada en la actividad concreta del organismo total, vale decir, en el acoplamiento sensitivo y motriz, resultando de esta manera que la *mente* no se encuentre localizada en ningún punto determinado del organismo: al contrario, estaría arraigada en todo el ser y por tanto cada una de las partes del cuerpo son necesarias en la cognición. El sistema nervioso está presente en todo el organismo y cuando todas las partes se ponen en acción “*tenemos un fenómeno que emerge y que es la mente, es decir la capacidad de pensar, de recordar, de percibir.*”³²³.

Desde la perspectiva científica, cerebro y cuerpo están “*indisociablemente integrados mediante circuitos bioquímicos y neurales que se conectan mutuamente*”³²⁴, a pesar de que podamos identificar distintas partes dentro del sistema nervioso: aún así es posible aseverar que existe un *principio de armonía* entre dichos fragmentos (llamados *elementos de base*) que describe la existencia de una relación entre éstos y el total, que hace que *lo local* (dichos elementos de base) y *lo global* (los procesos mentales) sean interdependientes y doblemente vinculantes. Esto determina que no se puede reducir la actividad cognitiva a una sola parte del cuerpo y, por tanto, seguir hablando de una dualidad inexistente.

321 Varela, Francisco. *Ética y acción*. Dolmen Editores. Santiago de Chile, 1996. Pág.18

322 *Enacción* es un neologismo acuñado por Varela derivado del inglés “to enact”, que significa *traer a la mano o hacer emerger*. En *Ética y acción*. Dolmen Editores. Santiago de Chile, 1996. Pág.19

323 Entrevista a Francisco Varela por Eric Goles.

http://www.inalambrico.reuna.cl/fichas/entrevistas/francisco_varela.htm. (Referencia, agosto de 2005)

324 Damasio, Antonio. *El error de Descartes*. Editorial Crítica. Barcelona, 2004. Pág. 109

Así, desde el punto de vista tanto filosófico como científico es incorrecto hoy hablar de una *contradicción entre cuerpo y mente* (en palabras de Varela), y por ende no es posible considerar al hombre en virtud de una fracción de su existencia. Más bien los llamados de los interesados en este tema apuntan a reconsiderar al hombre en virtud de todo lo que nos vuelve humanos: el lenguaje, el ser social, la racionalidad y también su ser corporal. Debemos, como lo propone Mark Johnson³²⁵, reinsertar el cuerpo en la mente como una respuesta adecuada a la crisis centrándonos esta vez en él dado que el objetivismo y la racionalidad lo han ignorado e infravalorado, y con éste, a las estructuras de la imaginación y la comprensión que para Johnson surgen también de esa experiencia corpórea. Reevaluando la situación del cuerpo en la contemporaneidad se puede advertir la posibilidad de un nuevo sitio, pues ya no es factible seguir creyendo que la razón no se halla vinculada a ninguno de los aspectos corporales; al contrario, los estudios de los científicos apuntan cada vez más a considerar a la comprensión humana como *enganchada* al cuerpo de manera que las estructuras imaginativas y demás procesos mentales surgen invariablemente de nuestro cuerpo y su interacción con el medio.

Tal es así que el propio Varela relata cómo los estudios tras la inteligencia artificial han debido cambiar de paradigma: las primeras investigaciones de las ciencias cognitivas siguieron el paradigma dualista heredado de la tradición occidental, configurando un modelo *computacionalista* que rigió las primeras tres décadas de investigación. Así, los cognitivistas pensaron que la mente actuaría de la misma manera que un programa computacional, por lo cual sus investigaciones estuvieron basadas en un paradigma según el cual el conocimiento opera de acuerdo a reglas de tipo lógico, noción que se encuentra materializada en los sistemas digitales actuales. Sin embargo, los científicos se dieron cuenta de que el cerebro no funciona como una dualidad escindida, sino como un todo armónico compuesto tanto por el cerebro como por todo el sistema nervioso. De esta manera, si los científicos continuaran su camino imitando el modelo cognitivo humano obligaría a que las futuras máquinas inteligentes deban ser más parecidas a animales artificiales que a los ordenadores que conocemos hoy en día pues la inteligencia es más importante y más fuerte cuando es activa, cuando tiene como fuente la experiencia sensori-motriz. El ordenador de hoy es poseedor de un conocimiento plano, sintáctico, periférico y poco importante y, para superar esta etapa, las máquinas inteligentes debieran ser poseedoras de un cuerpo y agentes activos en el mundo.

325 Johnson, Mark. *El cuerpo en la mente*. Editorial Debate. 1991

En consecuencia, y sabiendo que no es posible derrumbar en algunas páginas los siglos de creencia dualista en Occidente (cuestión que tampoco es nuestro objetivo) ni tampoco se hace factible resumir décadas de estudios científicos sobre el tema de la cognición, podemos intentar sintetizar nuestra posición retomando a Edgar Morin, quien describe a la *humanidad* como resulta de la interacción entre distintos fragmentos que vienen a conformarla: así, la integran su parte física, su enraizamiento biológico, como también la cultura y su particular forma de organización e inserción social. De esta manera, en lo *humano de la humanidad* los términos *cerebro - cultura - mente* se hacen inseparables, conformándose un *bucle*³²⁶ en donde cada elemento participante es necesario para la existencia del siguiente, cuestión que ejemplifica de la siguiente forma: en la evolución humana, el cerebro de un *homo sapiens* biológicamente sólo es posible tras la formación de una cultura compleja. Sin embargo, la hominización biológica (las transformaciones corporales propias de nuestra evolución) fue también imprescindible para la elaboración de dicha cultura. Por ende el despegue de la hominización estaría conformado por un *complejo* en donde participan de una forma equivalente *cerebro - mano - lenguaje - mente - cultura - sociedad*. En consecuencia, la humanidad es irreductible a una de sus partes: lo humano no es animalidad, pero sin animalidad no hay humanidad; el hombre es mente, pero sin cuerpo sería imposible su emergencia.

Siguiendo a Morin, conocer lo humano *no es separarlo del universo, sino situarlo en él*. Por tanto, en tal nueva ponderación debemos integrar al hombre con respecto del mundo que habita y de quienes comparten dicho espacio con él. En ese sentido podemos advertir que la figura del cuerpo para la vida del hombre contemporáneo no goza de una posición privilegiada al momento de establecer relaciones sociales; al contrario, se trata más bien “*de una negación promovida al rango de institución social*”³²⁷, donde la existencia del cuerpo intenta ser literalmente borrada, cuestión apreciable en las cuidadas actitudes de la gente en los lugares públicos donde sus esfuerzos tienden a evitar el roce o la cercanía. Como afirma G. Cortés, “*es como un deseo de no sentir el cuerpo, de olvidarlo*”³²⁸, donde cualquier manifestación corporal aparece como algo mo-

326 Para Morin, *bucle* es entendido “*como un circuito donde los efectos retroactúan sobre las causas, cuya noción supera la concepción lineal de de la causalidad causa-efecto*”. En *El Método, La Humanidad de la humanidad*. Pág. 331

327 Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Pág. 126

328 G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado*. Recurso informático. CD-Rom. Generalitat Valenciana, 1999.

lesto e inconveniente, sea un ruido, un olor, la fatiga o el hambre. En ese mismo sentido, Virilio nos recuerda a Nietzsche cuando dice “*ama al más lejano como a ti mismo*”, puesto que la distancia fulmina el contacto y, con él, la molestia de la proximidad: “*amar al prójimo es más difícil, porque no hay zap, no hay salto o cambio; te toca tratar directamente con él, su olor, su demanda*”³²⁹.

Nuestro tiempo ha transformado el silencio de la carne en nuestra normalidad: *cuando no ocurre nada extraño no sentimos nuestro cuerpo* y su silencio aparece asociado a una especie de triunfo. Sin embargo, cualquier intento de suprimirla ha sido inútil. La ciencia se ha encargado de explorar innumerables caminos tendientes a esquivar el dolor, el cansancio, la vejez y, en definitiva, la muerte. La medicina y la clonación, la concepción *in vitro*, los trasplantes, la cirugía plástica o la ingeniería genética pueden ser leídos como un conjunto de intentos infructuosos de acabar con el habla del cuerpo, que sigue presente porque no hemos sido capaces de comprender que *somos cuerpo*.

Sin embargo, debemos inquirir tal situación en dos vertientes: la primera, referida a la analgesia del cuerpo contemporáneo, frente a lo cual F. Duque nos advierte que inhibir el dolor es al mismo tiempo *inhibir la memoria de la colectividad humana, donde evitar el dolor es al mismo tiempo evitar la reflexión sobre sus causas*. De esta manera, la expresión permanente del cuerpo nos ata tanto a una historia atesorada como a un presente vívido: el dolor se siente al estar vivo, por lo tanto no es otra cosa que presencia que nos recuerda, que nos re-sitúa.

Por otra parte, la participación del cuerpo en el sistema de relaciones humano es perpetua. El mismo David Le Breton, a pesar de describir el intento de neutralización del cuerpo en la vida moderna, advierte una serie de situaciones donde el éste vuelve a recobrar su protagonismo: la seducción y el placer, una fiesta, el baile, la cercanía de la muerte y el dolor, la ternura de una madre y su hijo.

El cuerpo entero es pura comunicación, sea mediante la vista, el habla o el oído, sumado a los otros códigos que permiten expresarnos y que no se someten totalmente a la conciencia, poniéndonos en contacto sin pasar por el cedazo

329 Virilio, Paul “*Alles Fertig: se acabó*”. Entrevista con Catherine David

de la razón³³⁰ (un aroma, el sudor, la sutileza de una mirada, un pequeño gesto, etc.). La única posibilidad de borrar al cuerpo es la distancia total, el olvido del tacto, del sonido, del olfato, de la visión, en definitiva, sometiendo al hombre a la re-creación de la *burbuja del cosmonauta* que describe Baudrillard, donde, a una infinita distancia de su universo original, se encuentre en un estado de ingravidez que le obligue a un vuelo orbital perpetuo. Así, y sólo así, restando al hombre del espacio y de la situación, es posible inmovilizar al cuerpo en la comunicación perpetua entre los seres humanos, depositándolo definitivamente en la *inercia polar*.

Desde otra perspectiva, si Johnson plantea que toda nuestra estructura imaginativa se halla corporeizada, por lo cual todo nuestro sistema comunicativo (sea verbal o escrito) se debe al propio cuerpo, cuestión fundada en que la imaginación encuentra sus raíces en nuestras interacciones perceptivas y motoras. Así, (y a manera de ejemplo) la orientación *arriba - abajo* deviene de nuestra experiencia de percibir (al ver un árbol, al estar de pie, al subir una escalera) por lo que el esquema de la *verticalidad*, en tanto estructura abstracta, no sería otra cosa que el resultado de experiencias corporales vividas, constituyéndose en una metáfora que proyecta patrones desde una esfera de la realidad con el propósito de comprender otra de otro tipo. En consecuencia, el lenguaje se convierte en otra prueba de la indivisibilidad del hombre y su cuerpo, por lo que nuestra mente no puede sino nutrirse de un mundo experienciado y vivido para configurar nociones de orden abstracto y desde aquí, toda estructura de orden lógico se hace dependiente de la actividad corporal³³¹.

Otro punto importante para comprender la importancia del cuerpo en los mecanismos de socialización es el ejemplo que se presenta a partir de un bebé: el niño, para comprenderse a sí mismo, se le hace imprescindible conocer a su vez la experiencia del otro: sin la existencia de otro cuerpo delante de sí le

330 Esto hace referencia fundamentalmente a la escisión mente-cuerpo que aún sigue presente en nosotros: mientras lo *significado*, la *conexión lógica*, la *conceptualización* y el *razonamiento* se alinean con la dimensión mental, la *percepción*, la *imaginación* y la *emoción* se vinculan a una dimensión corporal, aun cuando ambas fracciones sean participantes equivalentes de los procesos cognitivos y mentales.

331 Desde ahí, podemos advertir que la racionalidad, la lógica y la conceptualización no se encuentran escindidas ni del cuerpo ni de las formas de conocer que se asocian a él, sea tanto la emoción, la percepción y la imaginación. En definitiva, se continúa el modelo que plantea una unidad indivisible entre las fracciones cuerpo - mente.

sería imposible conocer su propio cuerpo y construir un mundo. Esto indicaría la importancia que tiene la presencia real del otro para comprendernos a nosotros mismos, a lo que Morin denomina el “*principio de inclusión*”, concepto que indicaría que el ser humano ya nace con un dispositivo que le permite integrar la experiencia de los demás como una experiencia interna. Desde ahí es posible afirmar que la experiencia del sujeto se hace imposible sin la existencia de otros con quienes se establecen las relaciones que permiten esa misma existencia; así, la *intersubjetividad es el tejido de la existencia de la subjetividad*³³². La propia reflexión en torno a la unidad del *yo* se fundaría a partir de esa relación.

El odio, el amor, el dolor por la muerte, la empatía, emergen como resultados de la apertura de ese *yo* a la relación con el *otro*, completando las posibilidades del ser, puesto que hay experiencias imposibles de vivir (en nosotros) si no son acompañadas por la experiencia del otro delante de nosotros mismos (el amor, por ejemplo). Así, cuando emerge la empatía y existe la identificación (en tanto lo que a los demás le ocurre también me ocurre a mí) es cuando se funda el *humanismo*: la conciencia de la existencia en un plano que nos unifica en torno a una identidad transversal.

Según Husserl, si la espiritualidad humana está basada en la *physis*, toda vida psíquica individual está fundada en la corporeidad y, por consiguiente, toda comunidad se halla cimentada “*en los cuerpos de los hombres individuales que son miembros de esta comunidad*”³³³. Por ello, toda relación social (que permite la emergencia de una comunidad) se encuentra basada en el valor del cuerpo, que es también fundamental tanto en la transversalidad de una potencial *identidad humana* (de la que habla Morin) como en esa individuación que permite la formación de las comunidades. Es posible que la condición humana se encuentre *toda aglutinada en la existencia de un sólo hombre*³³⁴, pero al mismo tiempo es en el cuerpo donde intemporalmente las sociedades han escrito los rasgos que las individualizan y permiten distinguirse del resto de las comunidades. Por lo tanto, mientras el cuerpo se encuentre presente se hace imposible evadirlo,

332 Morin, Edgar. En *El Método, La Humanidad de la humanidad*. Pág. 85

333 Husserl, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. Pág. 78

334 La sentencia de Montaigne aún resuena firmemente: “*cada hombre lleva en sí la forma entera de la condición humana...*”

tanto por ser el objeto que permite el acercamiento al otro (y desde ahí a la empatía y la relación) como por ser el centro de nuestra experiencia en tanto humanidad y ser el papel donde se escribe nuestra diferenciación.

Habiendo nombrado en el párrafo anterior el concepto de espiritualidad humana, no podemos de dejar de referirnos a lo siguiente: sabemos que la dualidad que engloba la parte material e inmaterial del hombre no ha sido totalmente abarcada en los párrafos anteriores, ya que el término *mente* no engloba toda esa fracción inmaterial. Si bien la mente como sabemos se refiere a la capacidad del hombre de pensar y razonar tanto sus actos como el universo que lo rodea, la idea de *alma* supera esa condición por cuanto ésta participa de una vida posterior a la muerte carnal. Habiéndonos ya referido a dicha cuestión en los capítulos anteriores (donde creemos quedó expuesta la diferencia entre el alma y la mente) resta tratar los significados asociados al cuerpo en la relación existente entre la parte carnal y espiritual de la existencia.

Para nosotros, el problema no emerge por la creencia en una vida ulterior, sino cuando los valores asignados a la parte carnal del hombre tienden a ser negativos, en contraste con los valores del espíritu que son exclusivamente positivos. De esta manera, aun en una sociedad como la occidental contemporánea donde los valores religiosos han perdido fuerza y validez sobrevive la creencia de un cuerpo negativo, execrable, intolerable. Por ende creemos que la herencia de siglos de tradición dualista sigue presente aún cuando se reste de ello el sostén del poder de la creencia: más aún, si en algún momento se habló de la posibilidad de redención de la carne a través de la autoflagelación, la tortura y el dolor que conducen a Dios, hoy se ha llegado a decir que *la ciencia y la tecnología podrían redimir a ese cuerpo enfermo*, débil e incapaz, para dotarnos de las cualidades divinas de la hiperubicuidad, la instantaneidad y al abolimiento de todas las cadenas a las cuales nos amarra la carne.

Lo interesante es que sea la misma ciencia occidental y el pensamiento filosófico los que hayan dado con un camino que permita el redescubrimiento del cuerpo, considerando ahora los valores que éste atesora y que han sido desvalorizados en el pasado. Virilio nos advierte que *“la última cosa que resiste es el cuerpo”*³³⁵: el fenómeno de descorporización general que hemos observado no

335 Virilio, Paul. *“Alles Fertig. Una conversación”*. Entrevistado por Catherine David

puede llegar más allá puesto que el cuerpo del hombre es la última barrera, por lo que más allá no hay resistencia. Así, en este momento de *crisis*, es posible atender a los llamados sobre el cuerpo y, parafraseando a Morin, podamos decir que *entender al hombre es volver a situarlo en el universo*, como una unidad que engloba esas dos fracciones y cuya comprensión necesita de una visión amplia que incluya todos los matices que presenta la condición humana.

De esta manera no se puede sino reconsiderar la valoración del cuerpo atendiendo a que es centro y origen de toda experiencia, que tiende a colocarnos en relación a los demás, un cuerpo que nos ata al lugar y al territorio con porfía. Esto no significa una visión que denigre los avances tecnológicos que, como hemos visto, han venido a modificar fuertemente nuestra situación: al contrario, podemos hacernos cargo de ellos sin olvidar que somos seres incorporados, poseedores de una carnalidad que no sólo es lenta y frágil, sino que en ella se han basado las formas de relacionarnos con el entorno (sea éste el universo, el territorio o la comunidad que nos acoge) que se han mantenido vigentes hasta el día de hoy, por lo que un cambio radical de paradigma (desde la presencia hacia la deslocalización) podría causar una inmensa fractura. Ya hemos visto cómo los procesos del conocer y del lenguaje, las maneras de socializar, los signos de la inclusión en una comunidad así como toda comunicación tienen sus raíces hundidas en el cuerpo y, por ende, no podemos perder la riqueza de esas formas, sino integrarlas a la generosa oferta que se nos presenta mediante las posibilidades de la tecnología contemporánea, la cual no debe ir necesariamente atada a la negación de todo lo anterior, pues la riqueza es la suma de esto y lo primero. Es el propio Virilio quien nos advierte de la posibilidad de atisbar con cada descubrimiento su *propio principio de accidente*: así, cada nueva tecnología conlleva en sí misma el germen de su error³³⁶. Que no sea la interconectividad absoluta que la que traiga consigo la desaparición perpetua del cuerpo y con éste, del territorio.

Sin cuerpo no hay espacio, no hay mundo ni localidad, no hay necesidad del lugar real del encuentro y, sin éstos, desaparece el *otro* que se transforma lentamente en pura imagen contenida en las pantallas. Así, en la era de la desmaterialización, de la telepresencia y la deslocalización debemos reclamar por la reversibilidad del progresivo *abandono del mundo* mediante la recuperación de la riqueza de la corporalidad, insistiendo en la relación del cuerpo y

336 El automóvil incorpora el choque, el avión su caída, el barco su hundimiento...

el mundo poniendo el acento en lo que Virilio nombra como una *corporeidad física y fisiológica*, reiterando en la necesidad de un reencuentro del tacto, de la marcha, de una divergencia que nos lleva de vuelta a la física, a la materia. En definitiva, *de los signos de una rematerialización del cuerpo y del mundo*³³⁷ que nos empujen a una lucha por la recuperación del aquí, del ahora y, en ellos, de la relación con los demás.

337 Virilio, Paul. *El ciber mundo*. Pág. 51

IV.2. La posibilidad de la escultura

En nuestra estrategia, hemos acercado la escultura al cuerpo de manera de ir construyendo una estructura analógica, comparativa y conectiva. Esto quiere decir que la doble vinculación a la cual se refiere el primer capítulo de este escrito obliga a una equivalencia entre los hechos que suceden en la escultura y los que acaecen con respecto de la corporalidad, entendiendo entonces que la triple escisión que fue identificada y analizada en la tercera parte tiene como fuente el desprecio a la fracción material que unifica la existencia del hombre y de la disciplina escultórica. Por otra parte, en el segundo capítulo hemos identificado un contexto general que establece unas condiciones históricas que determinan y motivan dicha situación, haciendo manifiesto el privilegio que concede nuestra época histórica a características como la velocidad, el cambio, la ubicuidad o la instantaneidad.

A partir de todo ello es que surge la pregunta: en un mundo que reniega de la materia y del espacio físico o vivido, *¿cuál es el papel de una manifestación del arte cuyo interés histórico se ha desenvuelto en torno al cuerpo, la materia y el espacio?*

Desde nuestra perspectiva, y tomando en cuenta lo señalado en el punto inmediatamente anterior, la necesidad de una posible recuperación del valor del cuerpo obligaría, de una forma u otra, a generar desde el arte una respuesta efectiva frente a su dispersión en la contemporaneidad. Desde ahí, a la escultura no le correspondería otro papel que **establecer en y desde el arte una seña de divergencia** que establezca tanto su voluntad de pervivir como al mismo tiempo participar de aquellos signos que permitan ese resarcimiento del cuerpo, del mundo, del *aquí*. Intentaremos, a continuación, extender nuestros razonamientos y sustentar esta afirmación.

En principio, debemos recordar que -como bien dice Krauss- la escultura es una convención que opera regida por una serie de reglas y, dentro de tal esquema, ésta se encontró asociada invariablemente al hito, al monumento, a la representación. Esa asociación implica que la escultura pudo ser considerada como un *arte de la localización*, como bien refiere Virilio, donde su corporeidad (su *corpus*) cumple un papel determinante, pues se caracteriza por su perdurabilidad que traspasa la medida temporal que establece la vida de una persona.

Así, la escultura eterniza los acontecimientos de los hombres, escribiendo sus historias, sus sueños o sus normas: en definitiva, se inscribe en ella un sistema de representación determinado por aquello que nombramos como *la totalidad social*. Es factible afirmar, entonces, que la escultura tuvo por siglos una función determinada fundamentalmente por esa capacidad de permanecer y, por tanto, *de hacer piedra o bronce* los aconteceres sociales (de una diversa índole) y de ahí que la escultura estuviera fuertemente asociada a los vaivenes históricos donde la humanidad utilizó su presencia intemporal³³⁸ para fijar mediante la representación conmemorativa su paso por la historia.



Giambologna, *Cosimo I de' Medici*

Como bien sabemos, la lógica que sostuvo esa convención (donde la escultura actuaba en función de la creencia, constituyendo la memoria colectiva de un pueblo) terminó por fallar, y por tanto la escultura conmemorativa tradicional dejó definitivamente de significar. Si recordamos lo dicho en capítulos anterioro-

338 Podemos afirmar que la cualidad de permanencia de la escultura tendría como sustento su relación con dos ejes fundamentales: su inamovilidad en la ciudad (y entonces, su *inamovilidad* con respecto de los cambios acaecidos en las urbes) así como su pervivencia con respecto de la vida corporal de un hombre y, por tanto, sobrevive tanto a su creador como al tiempo histórico que la ha generado.

res, podemos afirmar que la idea de escultura presente hasta finales del siglo XIX se asociaba fundamentalmente al refuerzo de un discurso cultural o político predominante: “*el monumento, con su carga conmemorativa, surge en la ciudad como una imposición del poder*”³³⁹, sentencia Maderuelo.

Desde los inicios del siglo XX la escultura debió dejar de lado aquellos principios fundamentales que sostuvieron su praxis para abrirse hacia las nuevas operaciones experimentales que transformaban radicalmente el panorama de las artes. En ese sentido se valida la afirmación de Althöfer, quien dijera que *el material es la obsesión de los contemporáneos*³⁴⁰, frase especialmente significativa para la disciplina escultórica: desde nuestro punto de vista, la experimentación que permitió la expansión del campo escultórico tiene que ver fundamentalmente con el interés por parte de los artistas de restarse de la vinculación que asumió la escultura con respecto del poder y de la construcción determinada de la historia y, por consiguiente, de los símbolos que la ligaban a la permanencia³⁴¹.



Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*

339 Maderuelo, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Pág. 129

340 En primer lugar, el término *contemporáneo* no está utilizado en esta frase con el significado que le hemos atribuido en este estudio. Sin embargo, contextualmente es posible atribuir a esa frase el contenido por el cual ha sido finalmente escogida, pues en el texto de origen se refiere extensamente a todo el arte realizado en el siglo XX.

341 Reiteramos nuestro convencimiento de que el rechazo de los artistas por mantener signos tales como los materiales nobles, el pedestal, la forma cerrada tienen su origen en el distanciamiento propio de quienes pretenden dejar atrás esa manera establecida y convenida de escribir la escultura.

Uno de los signos más plausibles que distinguen a la escultura moderna fue la deconstrucción del *corpus* escultórico. Ahora, toda esa horadación del bloque y su posterior expansión hacia el espacio tuvo como consecuencia la *incorporación de la experiencia*, vale decir, la inclusión del cuerpo del espectador como parte de la experiencia estética y, por tanto, inalienable a las nuevas formas de hacer escultura. Paulatinamente los artistas fueron trasladando su interés desde una obra de arte estática y cerrada en sí misma hacia una que impulsara un modelo participativo de la experiencia, como bien demuestran las obras de los Futuristas italianos o las experimentaciones impulsadas desde la Bauhaus³⁴², los objetos del Minimal, las obras del Land Art y la instalación escultórica. Entonces, podemos recoger la idea de Javier Maderuelo, quien en *El espacio raptado* propone que la *metamorfosis de la escultura*³⁴³ durante el siglo XX anotaría entre sus rasgos característicos lo que él llama “*la cualidad de presencia*” y “*la pérdida del centro*”, donde ambas apuntan a *situar al espectador como centro de la obra*, por cuanto el espacio ocupado por el cuerpo de la escultura no es otro que el mismo ocupado por el cuerpo del espectador.



Morris, *Hanging slab (cloud)*

342 Podemos citar como ejemplo la obra *Complessità di fili giranti*, de Fortunato Depero reconstruida para la exposición *Ruidos y susurros de las Vanguardias* (Universidad Politécnica de Valencia), además del completo estudio que Gema Hoyas expone acerca de los procedimientos educativos seguidos en la Bauhaus y que se entienden como intentos de insertar la experiencia corporal tanto en la realización como en la comprensión de las obras de arte. En *La percepción háptica en la escultura contemporánea*. Tesis Doctoral. U.P.V. 2003.

343 Maderuelo, J. *El espacio raptado: interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Págs. 47-73

En ese sentido, nace una idea fundamental: que la experiencia escultórica es también una experiencia esencialmente corporal³⁴⁴, donde el *corpus escultórico* -alguna vez cerrado en sí mismo- se vuelve hacia el espacio, resituándose y abriéndose al contexto circundante, integrando al espectador a la posibilidad de experimentar, ya no sólo visualmente, sino corporal y, con ello, significativamente a la obra.

Esa inclusión del espectador en la obra termina de confirmar el lazo que une a la escultura con el cuerpo del hombre (si alguna vez fue *cuerpo representado*, hoy también es *cuerpo experimentado*) y esa ligazón termina comprometiendo de una manera silente a la disciplina escultórica con la afirmación de un cuerpo que entra en crisis y lentamente se abandona. En consecuencia, podemos afirmar que la escultura demolió su propia corporeidad en favor de la inclusión del cuerpo del espectador en sí misma y ese juego entre materia y espacio sumado a la disolución del *corpus* en favor de la experiencia deja a la escultura atada nuevamente al cuerpo: **la escultura necesitaría, entonces, de la pervivencia de la corporalidad del hombre para su propia continuidad**, pues su persistencia no se afirma ya en la perdurabilidad de su propio corpus, realizado en bronce o piedra y subido al pedestal que le asegura estar indemne por siglos.

Desde tales hechos, podemos afirmar que su camino se encuentra marcado, de una u otra forma, hacia la representación en sí de una *forma de resistencia*, puesto que el mensaje último de las nuevas tecnologías es el reemplazo y abandono del cuerpo fisiológico (en palabras de Virilio) y, en ese resistir por su propia pervivencia y la del cuerpo obliga también a insistir en la recuperación del lugar, del aquí, del ahora. En definitiva, el reafirmar al cuerpo está indeclinablemente ligado a *oponerse a la pérdida de la materialidad del mundo*.

Paul Virilio, poniendo atención en los fenómenos de la desmaterialización, alienta dicho camino. Para él, el arte debe trabajar con la cuestión de la localización y la presencia pues considera que esa pérdida irremediablemente conlleva la pérdida del *otro*. Sin embargo, ese camino que considera la conser-

344 En consecuencia, las manifestaciones posteriores de la escultura, sea el *Minimal*, el *Land Art*, la *instalación* o la *performance*, son ejemplos plausibles tanto de la apertura del campo como de la ruptura de ese *corpus* y, en esa apertura, se manifiesta la incorporación del espacio y del espectador en las operaciones de sentido de la propia obra de arte.

vación del *aquí* y el *ahora* adquieren -por una cuestión de contexto- un carácter provocativo: “*los fauves de hoy son precisamente aquellos que trabajan sobre la presencia del arte*”³⁴⁵, nos dice. Se hace indudable, entonces, que el trabajo con las cuestiones que atañen el problema de la localización -el lugar, la materia, el espacio, el cuerpo- se transforman en nuestra época en una proposición desafiante³⁴⁶. Aquí, en este contexto que privilegia la velocidad y el cambio, aún nos encontramos con la escultura, “*cuya presencia física resulta provocadoramente irónica, perpendicular*”³⁴⁷. De esta manera el tocar conscientemente el tema de su propia corporeidad transforma a la escultura en una especie de *contrapunto* que la sitúa en medio de los dilemas que plantea la contemporaneidad en el sentido en que la hemos expuesto en este estudio.

En un sentido contrario, José Luis Brea plantea en *El Tercer Umbral* que una obra de arte que se halle inserta en nuestro tiempo no debe describir otra cosa que aquella *gran revolución metafísica* que anticipa *el desaparecer del ser del mundo*, dejando atrás al *sujeto empírico* construido en base a su inscripción y anclaje en el espacio de sus experiencias individuales. Esa afirmación obligaría al arte a (d)escribir sin ningún signo plausible (o posible) de respuesta o contravención aquella desaparición del cuerpo que se hace cada vez más plausible, llegando incluso a afirmar que cualquier obra que se sustente en la singularidad *no pertenece por derecho propio a este tiempo*. De esta forma, sin cuerpo no habría posibilidad de una forma particular de la experiencia (estética y de ningún tipo), cuestión que revela que aquel discurso no hace otra cosa que dar por concluida la pertinencia y la existencia de aquellas formas de arte que se inscriban en el objeto, en un espacio determinado y en un cuerpo que la *experiencie*.

Este posicionamiento -donde el cuerpo debe estar obligatoriamente ausente- plantea que el arte debe desligarse en primer lugar de lo que él denomina “*la exigencia de la espacialización*”, proponiendo un arte que, más que vinculado al espacio, se halle expandido en el tiempo. Esa condición propone definitivamente el abandono de una imagen estatizada *asociada a poderes y promesas*

345 Virilio, Paul: “*Alles fertig: se acabó*”. Entrevista con Catherine David En <http://aleph-arts.org>. (Referencia enero de 2008)

346 Por ello el interés de Virilio en formas del arte como la danza o la performance, a las cuales sumamos por cierto la escultura como posibilidad.

347 Calvo Serraller, Francisco. “*El contratiempo de la escultura*”. En *Escultura española actual*. Pág. 15

antropológicas incumplidas, cuestión que vendría a terminar con la esperanza de eternidad y duración que anticipaba aquella imagen inmóvil, obligando a una nueva relación con respecto de la representación y la imagen.

No es fortuito que todas aquellas proposiciones toquen tangencial o medularmente a la escultura. Brea, junto con postular una obra desespacializada, anticipa de forma directa la muerte del *site-specific*, de la obra única u original, del signo estático artesanalmente producible, del *hic et nunc*. Aboga también por la deslocalización del arte, aupando por la globalización y muerte de las fronteras, bregando por la velocidad y los numerosos flujos que permitan el intercambio de la información, propiciando un entorno de *homologación indiferenciado* donde el arte está invitado nuevamente a difuminarse.

No podemos olvidar, sin embargo, la premisa que formulara McLuhan: si en el arte también *el medio es el mensaje*, las manifestaciones deslocalizadas, desespacializadas e inmateriales jugarían, de una u otra forma, en la cornisa de la desaparición y ausencia del cuerpo, poniendo en evidencia la situación de éste en la contemporaneidad; mientras tanto, lo espacial y material donde la escultura tradicionalmente se ha inscrito no puede sino asumir al cuerpo como parte sustantiva de sí, donde en medio de un nuevo contexto esta disciplina pueda aprovechar tal situación para recobrase, como diría Virilio, *no de forma conservadora sino provocadora*. Quizás, por una situación de contexto, sea en su propia historia donde la disciplina pueda encontrar alguno de los signos que le permitan dar respuesta a las preguntas que le plantea la contemporaneidad.

Coincidimos por ello con Francisco Brugnoli³⁴⁸ quien, haciendo una lectura de las tesis de Rosalind Krauss, nos plantea que para hacer posible la *expansión del campo* se tornaría imprescindible el *estudio al interior del campo*, donde la posibilidad de una *no escultura* (en tanto lugar de la experimentación) implicaría, ante todo, *el hacerse cargo de la escultura*. Desde esta perspectiva, el *campo negativo* o campo experimental debe su existencia al *campo positivo en el cual deben inscribirse las prácticas al positivarse históricamente*. Por ende la construcción de cualquier lugar de *extramuros* necesita de aquella condición positiva, haciéndose cargo del género y de su historia que es lo que en definitiva hace posible la experimentación.

348 Brugnoli, Francisco: “Alejandra Ruddoff y las polaridades de la escultura en este paisaje”. En www.ruddoff.cl (ref. noviembre de 2005).

En concordancia con ello, creemos que desde la escultura es posible llevar a cabo una reflexión acerca de la situación del cuerpo y el contexto histórico que nos acoge, rescatando desde su propio territorio discursivo los elementos que le permitan seguir siendo escrita en los tiempos que hablan de ubicuidad y deslocalización. De esa manera, debe hacerse cargo de su propia carga histórica que la liga al cuerpo y que la obliga, por ese contexto poco propicio, a escarbar entre sus rescoldos para escribir una respuesta que permita su pervivencia y justifique su presencia en los tiempos de la inmaterialidad, ahora como ese contrapunto a un mundo que desdeña el lugar, la materia, los cuerpos.

Intentaremos, por tanto, identificar los elementos que a nuestro juicio pudiesen articular una respuesta desde la escultura hacia los requerimientos que impone la contemporaneidad, analizando su pertinencia y posibilidades, así como la incorporación de éstos en los discursos y obras de artistas escultores contemporáneos. Mantendremos, para ello, la misma estructura de análisis empleada anteriormente, eso es, conservando las tres unidades que nos han servido para acercarnos al cuerpo y a la escultura: la *unidad interna*, el *rol social* y la *relación con la totalidad*.

IV.2.1. El cuerpo significante.



Cragg, Sinbad

Si revisamos el tercer capítulo de este estudio, podemos apreciar que nuestra estrategia fue efectuar un ejercicio *antropomorfizante* que nos permitió analizar, desde el cuerpo, la estructura interna que compone a la escultura. El acercar su circunstancia a las creencias que se han mantenido en Occidente con respecto a la existencia dual del hombre nos permitió la identificación de dos partes componentes de la obra escultórica, una de carácter material y otra de carácter significante, donde un *corpus* material contendría una parte insustancial que atesora el significado a la manera de la dialéctica carne/espíritu que describe al hombre desde la cultura occidental.

Así, el carácter profano de la objetualidad de la escultura resultaría redimido mediante su inclusión en la categoría de *obra de arte*, esto es, al ser portadora de un sentido que la distingue del resto de los objetos; de la misma manera, dentro de esta estructura analógica el cuerpo como parte material de la existencia es absuelto de su *perversidad* terrena mediante la comunión espiritual entre el hombre y su dios o gracias al esplendor de su actividad pensante que le posibilita una existencia elevada que supera la pura carnalidad.

Pero como hemos visto en el inicio de este capítulo, la identificación de aquella parte inmaterial que conforma la existencia dual del ser humano es, en cierta forma, una quimera. Aunque puedan ser reconocidas partes materiales o inmatrimateriales en la existencia del hombre no es posible distinguir con claridad dónde termina y dónde empieza cada una de ellas. Por ello, aunque creamos firmemente en la existencia de una mente contenida en un cuerpo, ¿cómo hacemos para poder separar aquella fracción intangible del cuerpo carnal del hombre? Sería posible decir que el *pensamiento* no es de ninguna manera semejante al

cuerpo carnal, pues sus *naturalezas son de distinto orden*, pero tampoco es posible distinguir al *hombre en tanto hombre* de su propia existencia material: ni es sólo carne ni es sólo espíritu.

Si nos mantenemos fieles a aquel método por el cual analizamos a la escultura desde el acontecer del cuerpo, podríamos decir que su existencia en tanto objeto no podría hallarse escindida del carácter significativo que contiene. Muy por el contrario, desde nuestra perspectiva, el significado reside de tal forma en la materia que *-encarnado en ésta-* pasa a ser parte fundamental del *mensaje* del cual la obra es portadora, cuestión potenciada por nuestro contexto histórico - económico - tecnológico, como veremos a continuación.

En un capítulo anterior nos referimos y analizamos la querrela levantada por los artistas Conceptuales de finales de los 60, donde en un contexto de comercialización e institucionalización proponen la desmaterialización del *objeto de arte* para la puesta en circulación del concepto. A este respecto, los artistas de Art-Language declaraban:

“Hasta qué punto es digna de crédito la suposición de que las Bellas Artes sean por su propia esencia burguesas, ya que, sean cuales sean nuestras convicciones sociales y políticas, si nuestro esfuerzo artístico se transforma en objetos de arte, necesariamente estaremos participando en la manifestación más extrema del sistema capitalista, es decir, en términos del marxismo clásico, en la fabricación de mercaderías”³⁴⁹.

Por ende, podemos decir de ello que su situación histórica conformó su propio *horizonte de negatividad* (como diría Brea) contra el cual *delinearon su forma*, *contrastándose*; sin embargo, al aplicar aquel principio de *negatividad* a nuestro tiempo, la referencia y el trabajo con la materialidad tomarían un cariz diferente: por una cuestión de contexto, el camino de la materialización de la

349 Entrevista (1971). En Marchán Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Akal, Colección *Arte y Estética*. Segunda Edición, Madrid, 1997. Págs. 423-425.

obra de arte podría ser una vía igualmente transgresora que la elegida por los *conceptualistas* en su momento³⁵⁰.

Mientras a finales de los años 60 las tecnologías conectivas de *Internet* y de la *instantaneidad absoluta* se encontraban en sus primeras etapas de desarrollo, para nosotros es notoria su influencia creciente en la vida cotidiana. Estas nuevas tecnologías han calado hondo en los distintos campos del quehacer social, posibilitando el intercambio de conocimientos y experiencias, aumentando la influencia a distancia, permitiendo la interacción entre dos puntos distantes. Sin embargo, éstas no sólo se identifican con la movilidad, la interconexión y la hiperubicuidad tan necesarias en algunos campos de la vida contemporánea (como el saber universitario, por ejemplo) sino también con el asentamiento de un régimen político mundial que se basa en los flujos de capitales especulativos cuya circulación no sería posible sin aquellos avances que la tecnología ha puesto a su disposición (y, que a su vez, le ha venido a dar forma)³⁵¹. Simón Marchán Fiz nos dice al respecto:

*“Más que ninguna de las tendencias estudiadas hasta el momento, las formas computables son indisociables del desarrollo tecnológico en su proceso y en su inteligibilidad. Estas formas no nacieron en el mundo de los artistas profesionales, sino en los laboratorios de las grandes compañías: Bell, Boeing, Westinghouse, General Motors, Siemens, IBM, etc. Sería tan reaccionario negar sus posibilidades sintácticas como acoger acriticamente sus proposiciones tecnológicas (...). El desarrollo del arte cibernético, su formalismo, su neutralidad aparente, tiene que ver con el actual dominio social”*³⁵².

350 Sin embargo, es necesario afirmar previamente que toda obra se inscribe de una u otra forma en una parte material que permite su existencia para nuestros sentidos. Así, si la escultura es un objeto material, de la misma forma lo es la pintura, el vídeo, la música, el cine: para unos será la tela, el pigmento y el marco, para otros la pantalla, el sonido, la luz. Por ello, el valor de los intentos de los artistas conceptuales fue, más que escapar de aquella exigencia de encarnación, el haber ampliado el margen de lo que constituía la obra de arte.

351 Sin olvidar que Internet nace como red de intercambio de información antes militar que civil, sumando a ello que su gobierno y control depende aún de Estados Unidos.

352 Marchán Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Akal, Colección Arte y Estética. Segunda Edición, Madrid, 1997. Págs. 138-139

Entonces, si *el medio constituye el mensaje*: ¿no sería factible aparejar la obra propuesta por Brea (aquella obra inmaterial, en circulación, que quiebra las antiguas formas de la posesión/desposesión) con el asentamiento de una tecnología que es la que permite la continuidad del sistema económico-político imperante y que, además, insinúa la posibilidad de un cuerpo ausente?

Para algunos -como J.L. Brea- la obra espacializada carga con algunos significados *perniciosos* (a manera de un *pecado original* contenido en su *corpus*) tales como aquellas denominadas *promesas antropológicas incumplidas*. Sin embargo, si aplicáramos ese mismo criterio a las obras de arte producto de las tecnologías de la inmaterialidad tendríamos obligatoriamente que asociarlas con la colaboración y el asentamiento de aquel régimen político-económico antes enunciado. Sin embargo, esta posibilidad no demoniza a la tecnología ni estanca en ese puro significado toda la inmensa riqueza que permite el trabajo del arte en sus formas; de la misma manera, someter a un análisis de ese cariz tampoco sería adecuado con respecto de las formas *anteriores* de producción de las obras de arte.



Penone, *Repetir el bosque*

En primer lugar, porque entendemos que el artista -en su relación con su propio contexto histórico- puede (o debe) incorporar en su quehacer las posibilidades de lenguaje y realización que le brindan los nuevos productos que se ponen a disposición mediante los avances tecnológicos³⁵³, pues ésta constituye una forma válida de *hablarle a su tiempo*. En segundo término, y como anticipáramos al citar a Hobsbawm, la realidad contemporánea no se presenta de modo alguno como un todo homogéneo³⁵⁴: es necesario comprender que hoy conviven sin dramatismo manifestaciones que pertenecen tanto a *éste como a otros tiempos*. A manera de ejemplo, podemos advertir de la persistencia del teatro, la pintura, la escultura, conviviendo con expresiones como el cine, el videoarte o el E-art. Por ende, pretender el predominio de *una forma de hacer en el arte* corresponde a una visión que intenta unificar la diversidad de las realidades que acontecen en un mundo que, por esa misma interconexión, se hace cada vez más consciente de su propia pluralidad, complejidad e inaccesibilidad.

Desde nuestra perspectiva, si bien es posible asumir que la obra localizada, material e inmóvil deba asumir cierta porción de significados contenidos por su carga histórica, no es menos cierto que sigue siendo capaz de albergar otros significados como, por ejemplo, la posibilidad de encarnar aquella necesidad de recuperación del cuerpo particular y la viabilidad de construcción de una experiencia social en torno al arte. En ese contexto, la materia y el lugar donde la escultura se inscribe constituyen en sí una divergencia con respecto del curso que han tomado los acontecimientos en la contemporaneidad. Desde ahí

353 Esta aparece como una cuestión de la que nadie se encuentra exento, pues ni siquiera las técnicas tradicionales de producción de obra quedan fuera de este proceso. En el caso de la escultura, tampoco se puede aislar frente a la riqueza de las posibilidades que ofrecen las tecnologías, sean tanto relativas a la técnica como al enriquecimiento del lenguaje. En ese sentido, bien podría ejemplificarlo las obras de la exposición que Karin Sander presentó en el MGAC, donde la talla sobre caliza fue realizada por un láser luego de *escanear* a los visitantes de la misma exposición.

354 Es imposible pensar que en la *era de la comunicación o del conocimiento* el traslado de la producción hacia los bienes inmateriales es absoluta: alguien ha de producir el alimento que mantiene a quien trabaja todo el día tras el ordenador. En ese sentido, es posible pensar que lo que se ha producido es un movimiento productivo desde el Primer al Tercer Mundo, donde hoy se estarían produciendo las materias primas. Pero si efectivamente fuese así, perfectamente podríamos afirmar la existencia de un Tercer Mundo viviendo inserto en el Primero, por cuanto en Francia, Estados Unidos o Alemania aún persisten formas de trabajo que explotan y producen productos primarios. Del mismo modo, en Brasil o Chile se ubican centros de negocios que trabajan con las posibilidades de la comunicación inmaterial o donde la penetración de Internet es aún mayor que en países desarrollados.

es posible afirmar que, definitivamente, *la escultura no puede ir en contra del cuerpo, sino sólo de su afirmación*, pues aun cuando pueda representar un cuerpo cambiante mutilado, dolorido o fragmentado, la materia que la constituye y su presencia en un lugar siempre habla -desde un significado profundo, *encarnado*- de un cuerpo aún presente, aunque sea en la cornisa de su potencial abandono.

Por todo ello, la persistencia de la escultura -en tanto manifestación del arte asentada en el cuerpo, la materia y el espacio- reivindica el derecho a la divergencia, no frente una realidad absoluta y construida, sino como posibilidad en oposición a un proyecto que facilita la desaparición del cuerpo: el arte, al ser un reflejo de su tiempo, no sólo ha de manifestar el camino de la desaparición, sino debe también considerar de alguna manera aquella *resistencia a la pérdida de la materialidad del mundo* que describe cierta facción de pensadores, y donde la escultura puede de alguna manera formalizar los signos de la divergencia con respecto de las condiciones que se han impuesto en la contemporaneidad.

En ese sentido coincidimos con Paul Virilio en el interés que producen aquellas manifestaciones cuya preocupación radica en la necesidad de recuperación de aquellos tres cuerpos que describiera (sea el *fisiológico*, como el *social* y el *territorial*), pues para el pensador francés aún es posible vislumbrar en algunas manifestaciones tales como la danza, el teatro o la video-instalación ciertos intentos por el restablecimiento del *aquí* y el *ahora*, de la localización y la presencia. Por lo tanto, el papel de la escultura en este conflicto ha de ser protagónico, pues los elementos que se han puesto en cuestión son conformadores de su propia identidad y, por tanto, es plausible la posibilidad de su propia desaparición.

En consecuencia, la inclusión de las manifestaciones escultóricas en la posibilidad de divergencia tendrían tres orígenes: primero, debido a la carga significativa que conlleva la materia con la cual trabaja; segundo, por ese sentido de autosalvación que nos propone tal camino: el optar por el cuerpo es optar también por la pervivencia del género y, por último, gracias a el trabajo incisivo de ciertos artistas en las relaciones establecidas entre cuerpo, corporeidad y el espacio.

Para Tony Cragg, por ejemplo, su interés primordial es *comprender el mundo físico y de utilizarlo como lenguaje*, que en sus palabras es “*un signo de afec-*

*tuoso respeto hacia la materia que habitamos y de la que estamos hechos*³⁵⁵. Cragg, quien se autodefine como *an extreme materialist*, nos recuerda que la palabra materia deriva de *mater*, “madre”, por lo cual en origen dicho término describe algo con lo cual tenemos una profunda relación. Del mismo modo, para Antony Gormley “*las dos cualidades más importantes de la escultura son el silencio y la quietud*”³⁵⁶, donde el estatismo de la escultura no aparece como una dificultad asociada a la materia, sino una posibilidad de interrogación pues la escultura es en sí misma una interpelación tanto al espacio como al tiempo.



Gormley, *Another place*

Las relaciones entre arte y técnica (o tecnologías, si se quiere) propias de la Contemporaneidad han tenido como consecuencia lógica ciertas transformaciones en los modos de producción de la obra de arte. En nuestro contexto el concepto de participación del artista en la ejecución de la obra ha sido dilatado, introduciéndose nuevos métodos y estrategias creativas que, a su vez, han redundado en nuevos discursos. De esta manera, la adjetivación “artes plásticas” -donde la realización de la obra de arte hace mención a la intervención directa del autor- viene a ser reemplazada paulatinamente por el de “artes visuales”, donde el artista más que un autor se convierte en un productor “*que puede asumir distintas posiciones en relación con la realización material de la*

355 Tony Cragg citado por Fernando Castro Flórez: “*La humana piel del mundo*”. En *Tony Cragg*, catálogo de la exposición en Galería Carles Taché, noviembre-diciembre de 2002. Pág. 4

356 Gormley, Antony. “*Silencio y quietud*”. Entrevista de Enrique Juncosa en el catálogo de la exposición de *Antony Gormley en el CGAC*. Pág. 157

obra”³⁵⁷. Sin embargo, el carácter divergente de la presencia de la escultura en este contexto se hace manifiesto nuevamente cuando el escultor reivindica la relación entre obra y productor: un ejemplo de ello es una parte del trabajo de Juan Muñoz, quien en algún momento retornó a métodos manuales para la realización de sus obras, y sobre lo cual afirmó:

“Quería tener un problema sobre el que poder trabajar todos los días en el estudio, que yo pudiera continuar de un día a otro sin tener que resolverlo siempre conceptualmente antes de hacerlo físicamente. (...) tenía la necesidad de hacer la obra yo mismo, de dejarla en estado inacabado. Quería ser capaz de ir todas las mañanas al estudio y saber que habría algo pendiente del día anterior en lo que trabajar hoy, y lo mismo al día siguiente”³⁵⁸.

El interés descrito por J. Muñoz ratifica la posibilidad de la pervivencia del trabajo directo con la materia, donde la estrecha relación entre obra y escultor permite que la escultura asiente en su realización otra forma de reafirmación de la *corporalidad*, una corporalidad que se *encarna* en la obra y donde el trabajo de Antony Gormley aparece como referencia indispensable: los procesos de construcción de la obra siguen ocurriendo en su mayoría dentro de su taller, en el cual la manufactura sigue estando a cargo del propio artista y donde él mismo es modelo para la realización de los moldes que constituyen el fundamento de la fracción más conocida de su trabajo. Por ende, la idea de una corporalidad vigente se sustenta en aquellos dos pilares, sea tanto en la *fisicidad* que es necesaria para su ejecución como la huella de esa corporeidad plasmada en la materia de la cual la obra está hecha (y aunque J. Muñoz desdenara quedarse atrapado en *decisiones manieristas* atribuibles al trabajo manufacturado).

Sabiendo que no todos los procesos (por complejidad, especificidad, relaciones de escala, etc.) pueden -ni deben- ser asumidos mediante la *artesanía* (referida al trabajo directo del autor en tanto productor), también podríamos decir que no todos pueden ser realizados mediante el concurso de tecnología de alta complejidad³⁵⁹. Aún así, el trabajo de taller sigue exigiendo al menos el compromiso

357 *Proposición del Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile*. Documento no publicado. Pág. 8

358 Muñoz, Juan. “Una conversación, septiembre 1996”. Entrevista de James Lingwood. En *Juan Muñoz, monólogos y diálogos*. Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía. Madrid. 1996

359 Aún cuando el mismo Cragg reivindica su propia condición de artesano postindustrial, debido a que sus formas no son posibles de realizar mediante procedimientos de diseño cibernético.

presencial del artista, donde la obra -sea de forma artesanal o industrial- es llevada a cabo gracias al empeño muchas veces físico tanto del propio autor como de sus colaboradores. Ese sentido de la corporalidad *en activo* a la que obliga la escultura se desprende vívidamente de la “*Lista de verbos*”³⁶⁰ que Richard Serra seleccionara, y de entre los cuales anotamos el *atar, agarrar, tensar, cavar, plegar, doblar, recortar, curvar, levantar, extender...* Desde aquí, el hecho de declararse “*escultor*”, ¿no constituiría en sí un signo plausible de trasgresión de los derroteros que han tomado los hechos en la Contemporaneidad?



Muñoz, *Double Bind*



En último lugar, nos referiremos a la incorporación del espectador en la experiencia sensorial y significativa de la obra. Como hemos manifestado, a nuestro parecer el descendimiento de la escultura desde el pedestal admitió al espectador a una forma de experimentar la obra de una manera que ya no es sólo visual. Sin embargo, en un sentido contrario, Schöenberg nos dice a partir de la escultura de Tony Cragg: “*los campeones de la escultura hacen hincapié en el desdoblamiento real, tridimensional del material. Sin embargo, la expe-*

360 Serra, Richard. “*Lista de verbos (1967-1968)*”. En Layuno, María de los Ángeles. *Richard Serra*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea. Hondarribia, 2001. Págs. 93-94

riencia sensual de los objetos no es táctil -por lo general, las esculturas no se tocan- sino que se transmite a través de la percepción visual del material y su superficie”²⁶¹.

Para nosotros, a pesar del convenido predominio de la visión en nuestro tiempo³⁶², la experiencia en la escultura no está determinada por una aproximación exclusivamente visual, aun cuando el objeto escultórico no huela, no suene o no pueda ser palpado: a pesar de que el acercamiento a la escultura pueda ser puramente visual, los ojos no se encuentran descarnados, sino son órganos sensoriales de un cuerpo que se encuentra inserto en un mundo. El hecho de estar en el espacio obliga a que el espectador tenga una experiencia sensorial extensa, no sólo visual, de la obra y su contexto³⁶³. El mismo Cragg lo asevera cuando defiende la importancia de lo sensitivo y nos anima a revisar la relación que establecemos con las cosas: *“lo importante es tener experiencias, mirar, tocar, oler, escuchar, llegar a establecer un registro de los objetos”³⁶⁴.*

A manera de ejemplo que nos permita clarificar lo anterior, podemos citar la crítica que Paul Virilio le imputa al cine. Aún siendo una manifestación audiovisual, capaz de incorporar a otras manifestaciones del arte tales como la danza, la fotografía, la pintura o el teatro, Virilio expresa su falta de interés en el cine principalmente debido a su dispositivo de presentación, que termina fijando al espectador a una butaca que exige una mirada estática de la misma naturaleza

361 Schöenberg, Eric. *“Del revés - Esculturas de Anthony Cragg”*. En *Tony Cragg, Signs of life*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003. Pág. 467

362 Aún sabiendo que la visualidad impera en nuestra época, no podemos olvidar las voces que han criticado aquella dictadura de la imagen en la cual nos vemos envueltos: Jean Baudrillard, Susan Sontag, Hal Foster, Félix Duque o el mismo Paul Virilio, sin dejar de mencionar el reciente ensayo publicado por Pedro A. Cruz Sánchez, titulado *La muerte (in)visible*, y que describe el colapso de lo visual en el mundo contemporáneo.

363 Vale la pena acotar que uno de los grandes intereses de los artistas contemporáneos es la integración de todos los mecanismos sensoriales a la experiencia de la obra de arte. Dentro de la Universidad Politécnica de Valencia existe el Grupo de Investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia, vinculado al Departamento de Escultura, y cuyas líneas de investigación en relación al arte sonoro y las experiencias táctiles han sido citadas dentro de este estudio.

364 Tony Cragg citado por Fernando Castro Flórez: *“La humana piel del mundo”*. En *Tony Cragg*, catálogo de la exposición en Galería Carles Taché, noviembre-diciembre de 2002. Pág. 4

que la exigida por una pintura³⁶⁵. En ese sentido, y partiendo de aquel ejemplo, creemos que la experiencia espacial exige un compromiso sensorial de orden más complejo, en tanto necesita integrar todos los mecanismos sensoriales y nos impulsa a relacionar las partes del cuerpo con el medio. En palabras de Edward Hall, no se puede olvidar que *“todo, virtualmente, lo que el hombre es y hace está relacionado estrechamente con la experiencia del espacio. La sensación humana del espacio, el sentido espacial del hombre, es una síntesis de muchas impresiones sensoriales: visuales, auditivas, cinestésicas, olfativas y térmicas”*³⁶⁶. En consecuencia, se hace obligatorio decir que esta apelación a los sentidos se agudiza en cuanto la escultura se instala en la ciudad, que es el lugar de articulación de las relaciones inter-subjetivas y donde éstas son, primeramente, relaciones de orden corporal.

En segundo término, y como viéramos anteriormente, si Mark Johnson plantea que toda nuestra estructura imaginativa se halla corporeizada, y por lo cual todo nuestro sistema comunicativo se inicia desde el propio cuerpo, las relaciones de significado se hacen intensas en cuanto el espectador acude a la obra no en tanto *espectador* (en el sentido de *spectare*, “contemplar”, “mirar”) sino como un actor que la vivencia y transforma: en la concurrencia a la obra, el público se convierte en un colaborador de su construcción significativa, donde la existencia de la escultura en tanto *obra de arte* depende de la asistencia, presencia, observación, manipulación o participación de quienes asisten a ella.

López Lloret nos advierte: *“Estar en un lugar es percibir sus olores, percibir las diferencias térmicas de sus microespacios, la rugosidad de sus materiales constructivos, es ver la amplitud visual que lo define, es sentir una determinada nivelación del suelo al recorrerlo”*³⁶⁷. Por ello, cualquier manifestación del arte que trabaje en la espacialidad necesita forzosamente del cuerpo como referencia, pues éste le otorga sentido al espacio y lo determina; así, la escultura

365 *“Para mí el cine está acabado (...). El cine tenía que haber cambiado sus escenarios de presentación. Existe gracias al lugar llamado «cine», y ese lugar, como el arte, debe revolucionarse constantemente”*. Virilio, Paul: *“Alles fertig: se acabó”*. Entrevista con Catherine David

366 Hall, E. *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1973. Pág. 279

367 López Lloret, Jorge. *“La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos”*. En *Variaciones sobre el cuerpo*. Romero de Solís, Díaz-Urmeneta, López Lloret, Editores. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999. Pág. 95

reclama que la experiencia estética se transforme en una experiencia vivida de la obra y su entorno, cuestión que se hace evidente cuando ésta concurre a su espacio natural, la ciudad, donde se apropia de ésta y la recupera revitalizando las funciones sociales de aquel entorno. Estos temas son los que pasaremos a revisar a continuación.

IV.2.2. La escultura en la ciudad.



Gormley, *Total strangers*

Como ya habíamos referido, la escultura fue una manifestación del arte reconocida por su capacidad de concitar la creencia del público, cuestión que determinó por largo tiempo su función en favor del refuerzo de los discursos políticos dominantes. El mismo Juan Muñoz confirma este hecho, cuando nos recuerda que *“las discusiones históricas sobre la iconoclasia nunca han tenido nada que ver con la pintura, siempre tenían que ver con la escultura. Las pinturas eran un problema menor por ser una ilusión”*³⁶⁸.

Esa capacidad de incitar la creencia de los hombres, basada en el hecho de representar un *cuerpo entre los cuerpos* (como revisamos al principio de este estudio), permitió que la escultura ejerciese una función esencialmente representativa que llegó a ser el eje sobre el cual se desarrolló por largo tiempo la disciplina. Sin embargo, también sabemos de la pérdida de dicha función o, si se quiere ver de otra manera, de la *emancipación de la escultura de la servidumbre conmemorativo-narrativa* a la cual se encontró atada. La caída de los metarrelatos y, como consecuencia, la obsolescencia de la *institución* -en tanto organismo investidor de identidad- es uno de los factores más importantes en aquella *a-funcionalidad* en la que se descubre la escultura al separarse de

368 Muñoz, Juan. *“Una conversación, septiembre 1996”*. Entrevista de James Lingwood. En *Juan Muñoz, monólogos y diálogos*. Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1996. Pág. 156

los cánones y ver la decadencia de los valores que la habían regido por siglos, todo esto en medio de la creciente *incapacidad general de hacerse cargo de la historia* después de los desastres que constituyeron las dos guerras mundiales que asolaron los inicios del siglo pasado³⁶⁹, lo cual determinó una crisis de la representación misma. De esta manera, aquella forma de hacerse presente en lo público y la estructura gramatical que distinguió esa presencia fue caducando hasta extinguirse.

Sabiendo que lo que se enuncia a partir de la decadencia de la *institución* es la muerte de una manera establecida de escribir la escultura debido al ocaso de los estamentos que sustentaron dicha forma, los artistas se vieron con la libertad de indagar en nuevos caminos, y, entre ellos, el que permitiese reinsertarse en el sitio en la ciudad que la escultura había extraviado. Como resultado de estas exploraciones, a fines de los años 60 aparecen un conjunto de obras de arte que han sido “*progresivamente instaladas en plazas públicas y edificios de gobierno, plazas corporativas, parques y jardines, escuelas, hospitales, estaciones de tren y en las murallas externas de las casas*”³⁷⁰, y que se diferencian de las estatuas o memoriales del siglo XIX mediante un nuevo lenguaje visual y una más amplia gama de puestas en escena, apropiándose del espacio público del cual la escultura se había ido lentamente retirando. Esta nueva forma de acudir a la ciudad fue denominada *Arte Público*.

Este grupo de obras abarca los espacios de la urbe desde una nueva perspectiva que se distancia de la *manera oficial* que determinó la asistencia de la obra de arte a la ciudad. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el que estas obras se hayan alejado de las viejas fórmulas asentadas en la representación y la manifestación política (que pretendían una interesada construcción de la memoria colectiva) y conformasen en su conjunto una nueva forma de asentamiento del arte en la ciudad, no significó necesariamente una negación total de la escultura y de su historia; al contrario, identificamos en ellas una voluntad de continuidad que permite, al mismo tiempo, una posibilidad cierta de reinsertión

369 Fernando Castro nos dice al respecto: “*la abstracción escultórica que se desencadena después de la segunda guerra mundial es la respuesta individual al miedo colectivo a contemplar las heridas*”. En “*De parte del señor alcalde (Desbarres del pregonero)*”. *Actas de Arte Público*. Curso Arte y Naturaleza. Diputación de Huesca, 200. Pág. 226

370 Miles, Malcolm. *Art, space and the city. Public art and urban futures*. Editorial Routledge. Londres, 1999. Pág. 5

de lo escultórico como una forma eficaz de acercarse a lo público. Revisaremos esta argumentación a continuación.

La citada definición establece un límite temporal para la aparición de un nuevo *Arte Público* que se reconoce por la destitución de la gramática de la obra pública tradicional. Así, esta demarcación es necesaria para dicha diferenciación, pero -al mismo tiempo- implicaría necesariamente el reconocimiento de la existencia de un *arte público anterior* a los años 60. De esta manera, aquel límite temporal viene a determinar una frontera constituida por una *clara diferencia* que contrasta las nuevas formas del arte que se inserta en la ciudad con las tradicionales gramáticas que determinaban a las obras que pretendían insertarse en el espacio urbano. A partir de ello, es posible afirmar que no se puede pensar un *arte público contemporáneo* sin citar -de una manera u otra- a todas aquellas manifestaciones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas que se produjeron antes del siglo XX y su avalancha de transformaciones: sea el arte de la Grecia Clásica, de la Roma Imperial o del Medioevo.

En esa *voluntad de contraste* es posible encontrar la toma de conciencia acerca del problema que aquejó a la escultura hasta el quiebre producido con las Vanguardias: la subordinación de la voluntad creadora a los fines y principios de los regímenes políticos dominantes en cada época histórica. Podemos afirmar que los escultores debían someterse a una serie de formatos establecidos con anterioridad dentro de los cuales podían desarrollar una interpretación limitada de tópicos temáticos; a partir del siglo XX, la liberalización de los temas, las formas y los materiales supusieron la inserción de una *voluntad creadora* emancipada de las voluntades políticas que ejercían su dominio en el resto de los ámbitos sociales. Ese atrevimiento libertario dejó, como sabemos, a la escultura desprovista de su *razón de ser*, y abandonada a su suerte por quienes la mantuvieron laborando por siglos.



Llavería, Torre de Alaquás

El problema de la escultura, entonces, fue encontrar una manera de pervivir sin el que fuera su soporte por siglos, y, en esa búsqueda, los artistas exploraron vías que pudieran quebrantar las maneras que *el poder* tuvo para manifestarse a través de ella. Los nuevos temas, los innobles materiales incorporados, la destitución del pedestal, la generación democrática y participativa de las obras, la importancia de la creación colectiva y su interdisciplinariedad, son características que distinguen al Arte Público contemporáneo. Pero en esas nuevas soluciones, es imposible negar que la escultura mantiene una persistente presencia. No podemos olvidar que, como dijera Krauss, la escultura tiene enraizada en su lógica al *monumento* y la *conmemoración representativa* y, por ende, su *historia* -en tanto aquel territorio adjudicado en el transcurso del tiempo- puede (si no *debe*) estar presente para constituirse en tanto *fuerza* de las reflexiones acerca de las nuevas formas de concurrencia del arte a la ciudad, incluyendo tanto la posibilidad de la afirmación o la negación de dicha historia.

En ese sentido rescatamos la afirmación de Moreno Pérez, quien aseverara que “*la escultura contemporánea existe sobre todo como parte de ese lugar mental y físico que llamamos espacio urbano. Allí ha encontrado, en la segunda mitad del siglo XX, razones para volver a firmarse como una de las artes que configuran nuestro entorno y lo significan, hasta tal punto que ésta sería su característica más destacada*”³⁷¹. Por ende, esta cita reafirma nuestra posición, confirmando que la aludida definición de Arte Público implicaría el reconocimiento de la *historia particular de la escultura* como fuente de reflexión y análisis que permite y valida las manifestaciones artísticas actuales que se asientan en el espacio urbano, que no son sino una manifestación de la continuidad de la escultura en tanto intención de apropiación de la ciudad.

Estableciendo entonces la posible continuidad de la escultura en estas manifestaciones, también debemos destacar el especial interés que éstas tienen para nuestro estudio, principalmente porque coinciden con nuestra perspectiva que nuestro entorno y lo significan, hasta tal punto que ésta sería su característica más destacada” . Por ende, esta cita reafirma nuestra posición, confirmando que la aludida definición de Arte Público implicaría el reconocimiento de la *historia particular de la escultura* como fuente de reflexión y análisis que permite

371 Moreno Pérez, José Ramón. “*La escultura contemporánea y el espacio urbano*”. En *Aproximaciones a la Escultura Contemporánea. Conferencias*. Fundación Aparejadores. Sevilla, 2002. Pág. 179

y valida las manifestaciones artísticas actuales que se asientan en el espacio urbano, que no son sino una manifestación de la continuidad de la escultura en tanto intención de apropiación de la ciudad.

Estableciendo entonces la posible continuidad de la escultura en estas manifestaciones, también debemos destacar el especial interés que éstas tienen para nuestro estudio, principalmente porque coinciden con nuestra perspectiva que pone de relieve el valor del cuerpo y, desde ahí, el de la ciudad.

En palabras de Marc Augé, “*la ciudad es, en efecto, y cada día más, el espacio donde se juega la historia de los hombres, y en el que, al mismo tiempo, se expresan sus aceleraciones, sus contradicciones y sus vértigos*”³⁷². Aún sabiendo que los nuevos modos de desplazamiento han abierto el mundo y las nuevas formas de comunicación posibilitan -a su vez- nuevas formas de interacción social, podemos afirmar, en concordancia con Augé, que la ciudad sigue siendo el lugar (o *conjunto de lugares*) donde se desenvuelve la vida de los hombres y donde persiste fuertemente la interacción social, basada fundamentalmente en la persistencia de una relación eminentemente corpórea entre las personas, a pesar de la apertura de aquellos nuevos canales de comunicación a distancia que se han puesto a nuestra disposición: y, aún cuando podamos coincidir en cierta *crisis sensorial* (en palabras de Sennett) que afectaría a la urbe debido a su sostenida megalización -lo que conlleva un incremento de la velocidad de los desplazamientos y el aislamiento social que experimentan sus habitantes- debemos admitir que en ella se expresa de la forma más clara y manifiesta una experiencia social que se asienta fundamentalmente en la corporalidad, poniendo de relieve la existencia del *otro* y los *otros* a través de nuestra relación con *aquellos* (entendida ésta de la forma más amplia). Tanto es así que Richard Sennett llega a afirmar que “*los espacios urbanos cobran forma en buena medida a partir de la manera en que las personas experimentan su cuerpo*”³⁷³, por lo que la ciudad no debería ser considerada tanto como un espacio geográfico delimitado (como una *forma*) sino más bien una “*espacialidad con-*

372 Augé, Marc. “*Lugares y no lugares de la ciudad*”. En *Desde la ciudad*. Actas Arte y Naturaleza. Huesca, 1998

373 Sennett, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1997. Pág. 394

*formadora*³⁷⁴, la cual se constituye mediante la experiencia y participación de quienes la habitan, quienes al mismo tiempo se instituyen en esa vivencia como *ciudadanos*. Así, en esta definición relacional doblemente vinculante, la ciudad queda establecida como el espacio de la interlocución, del diálogo, se levanta como el cruce donde confluyen las relaciones: en definitiva, el lugar donde se vivencia el *concurso* de todos.

Siendo entonces el *habitar la ciudad* un espacio de resistencia de la corporalidad, donde ésta se manifiesta, podemos asumir entonces que el tipo de experiencia que se tiene ante una obra de arte que se ubica en el espacio público debiese ser, del mismo modo, fundamentalmente corpórea. Por ende, si la ciudad es el lugar del habitante, las obras de arte público debiesen tener como principal consideración la relación que se establece con el público, ahora ya no *espectador* (como bien refiere Duque) sino más bien *transeúnte*³⁷⁵, expresión que se ajusta de un modo más adecuado al fenómeno que surge al participar de un espacio en el cual se instala (o acontece) una obra de arte, puesto que comprende el carácter móvil que define una experiencia extensa fundada en lo corporal.

De este modo, cuando Félix Duque afirma que el arte público “*no es un arte para el público ni del público, sino un arte que toma como objeto de estudio al público mismo*”³⁷⁶ pone de relieve tanto la especial vinculación del artista en tanto observador de los fenómenos de la urbe como también la fundamental relación que se establece entre la concurrencia del habitante y el significado de la obra, o como dijera Sergio Rojas, *la incorporación a la obra de las operaciones reflexivas del espectador*³⁷⁷ (que, como ya hemos expresado, desde

374 Francisco Beltrán Llavador. “*Educación: un concurrir apasionado a la ciudad*”. Universidad de Valencia, 1998. Documento no publicado.

375 Félix Duque (En *Arte público y espacio político*. Akal Ediciones. Madrid, 2001. Pág. 109) habla, primero, de *espectadores*, pero admite que esa expresión no es ajustada al fenómeno del Arte Público. Para él se adecua mejor *transeúnte* o hasta *viajero*, cuando admite dentro de su propia categorización a las obras provenientes del Land Art, mediante el ejemplo del *Spiral Jetty* de Smithson. Cualquiera de estos términos coinciden en la preocupación manifestada en este estudio por un público del arte al cual se le exija una corporalidad vívida a la hora de experimentar una obra de arte, en contraste con el término espectador que alude al mero hecho de *mirar*.

376 Duque, Félix. *Ibidem*. Pág. 108

377 Rojas, Sergio. “*La trama subjetiva de las cosas*”. En *Delicatessen*. Catálogo de la exposición. Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile. 2000

nuestra perspectiva dichas operaciones emergen basadas en la corporalidad). Entonces, si el cuerpo determina en una primera instancia el espacio (y por lo cual -a juicio de E. Hall- incluso se puede llegar a hablar de espacios *olfativos, táctiles, auditivos, térmicos, visuales* o *cinestésicos*) es necesario poner atención a esa interrelación de operaciones de significado cuyo origen es la propia corporalidad: si la obra de arte trabaja como un nódulo de significaciones, es fundamental y enriquecedor poner atención a tal variante en las operaciones de índole reflexivo que *preceden* y *sucedan* a la obra de arte.



Sánchez Castillo, *Fontana*

Por otra parte, hay que tener en consideración que esa relación que tiene al cuerpo como paradigma no nace con las obras de arte producidas durante el siglo XX: la inclusión de la escultura en la ciudad ya había tomado en cuenta aquel vínculo, como vimos en los inicios de este estudio. En la escultura tradicional no podemos olvidar que el primer gran referente de representación fue la imagen corpórea del hombre, como también es posible afirmar que otros elementos se constituyeron al tener al cuerpo como fuente de significado: por ejemplo, es posible decir que su materialidad fue escogida en relación al cuerpo por su carácter imperecedero, vale decir, la piedra o el bronce con los cuales fueron realizadas las *estatuas* fueron elegidos con el propósito de que la obra escultórica superase la transitoria existencia del hombre. Así también la escala está determinada para producir ciertos efectos en la audiencia, como también el pedestal surge como una forma de distanciar el *signo* de las vivencias terre-

nas que ocurrían a su alrededor, tales como revueltas, disturbios, inundaciones, etc. Por estos motivos, podemos establecer que aquella relación con el cuerpo determinó en gran medida las formas de la escultura³⁷⁸, y donde tal relación le terminó por endosar una funcionalidad a la escultura: la tarea de *trabajar* como una especie de *cripta* que encapsula un significado, asegurando su pervivencia más allá de la medida temporal que establece el cuerpo del hombre.

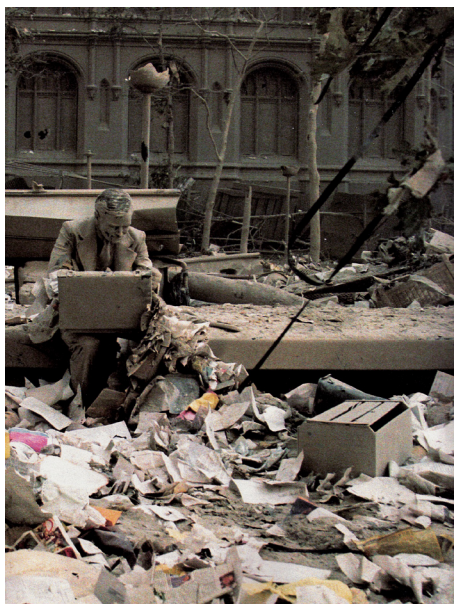
Sin embargo, a partir de estas consideraciones es posible pensar que, aunque la *escultura pública tradicional* (si se nos permite llamarle de esa forma) tuviese de una u otra manera una relación con el cuerpo, el hecho de vincularse con los valores asociados a la *permanencia* determinó que ésta no compartiera la naturaleza cambiante y frágil de la corporalidad humana. Al contrario, su relación se establece como contraposición: si supera la escala del hombre, supera también la fragilidad de su carne al mostrarse inmutable ante el paso del tiempo, si el cuerpo muere, la escultura pervive. Es posible que desde ahí se origine un requerimiento fundamental que motivaría a la escultura contemporánea: que *ponga sus valores al servicio de la recuperación de la verdad del cuerpo*, vale decir, la incorporación de valores tales como la fragilidad, la precariedad y lo transitorio.

El cuerpo no se detiene³⁷⁹: naturalmente cambia, muta, se daña, envejece, se descompone; pero también nos hemos forzado a profundas transformaciones, operando con la técnica sobre la carne para lograr la extensión de ese cuerpo y las más increíbles metamorfosis. Si creemos que el **cuerpo** (que no es otra cosa que el cambio perpetuo) opera sobre el **espacio** (que *sólo es en cuanto es vivenciado* y esa vivencia sólo puede ser corpórea) estamos obligados a considerar a este último como tendiente al cambio, frágil, indeterminado. Por ende, también la ciudad -ese conjunto de espacios- se presenta como el lugar del movimiento constante de los significados, estando determinada primero por el vaivén de sus habitantes y su experiencia en ella, así también por su cultura,

378 De esta manera, la escultura al ser determinada por nuestra corporeidad (ya no sólo desde el punto de vista significativo sino también formal) aparecería nuevamente asociada al objeto, como vimos en el primer capítulo, por cuanto éste tendría su origen en aquella relación indisoluble con la corporalidad.

379 No debemos olvidar que la misma etimología de la palabra “persona” habla de una *máscara de actor*, de un *personaje teatral* (Diccionario Etimológico J. Corominas), aludiendo al movimiento perpetuo que se encarna en los hombres.

por el tiempo histórico, por la variable técnica o tecnológica, etc. Y, en ese sentido, la escultura estaría siendo exhortada a incorporar aquel cambio perpetuo al que nos obliga la verdad del cuerpo y, a través de éste, de la misma ciudad.



*Escultura indemne a los atentados.
11 de septiembre Nueva York*

Esto nos exige detenernos un instante en la pretendida eternidad de la obra escultórica. Si bien algunos elementos que conformaron tradicionalmente la escultura monumental se han mantenido incólumes a pesar del paso del tiempo (lo que hemos denominado su *corpus*, fundamentalmente), haciendo realidad -de una u otra manera- aquella *promesa de eternidad*, todo el contexto que circundaba a la escultura necesariamente hubo de ir cambiando, haciendo variar los significados que operan a su alrededor y que, obligatoriamente, determinan también significativamente a la obra: cambian los hombres que habitan la urbe, se evidencia el lento desvanecimiento de la memoria colectiva, la transformación de los conflictos políticos y las costumbres, la evolución de las formas de la ciudad. Por ende, el significado contenido por la escultura en tanto *signo persistente* en la urbe no pudo mantenerse intacto a pesar de la resistencia material de la obra. Entonces, en medio de la maraña significativa de las ciudades, la escultura -que encriptaba una *significación*- de ser poseedora de un *significado público* pasa a ser una obra que carga con *significados privados*, vale decir, la información contenida en el *signo* es indescifrable para los nuevos

habitantes pues los códigos para ello no están activos en la memoria colectiva y la escultura tradicional termina por quedar encerrada en sí misma³⁸⁰.

Esta cuestión viene a dejar en claro un asunto que nos parece de suma importancia: el poder político nunca ha podido “sujetar” un espacio a sus significados, pues el tiempo cambia las formas y transforma a los hombres. Y, en esa dirección, si se considera a la obra escultórica como una manifestación política, tampoco podrá ésta detener el fluir del tiempo y de la significación, por lo que aquella promesa de *eternización* efectivamente nunca pudo ser totalmente cumplida. En ese sentido sólo su cuerpo material cumple -a duras penas- con aquella promesa pues, en términos significativos, ésta nunca ha permanecido, haciendo suyo de una manera inactiva, o de una forma casi “natural”, el cambio perpetuo determinado por la ciudad y sus habitantes.



Balazo producto de los enfrentamientos durante el Golpe de Estado. 11 de septiembre de 1973, Santiago de Chile.

Perraud, Portales.

El incumplimiento de *la promesa de eternidad* a través de la variación constante de sus sentidos (y, a veces, de sus formas) no implica que la escultura monumental (o cualquier obra que se instale en el espacio público, como una obra arquitectónica, por ejemplo) no pueda determinar un lugar desde un punto de vista significativo, a pesar de lo efímero de las formas de la ciudad y el eterno transitar de sus habitantes. La fragilidad del espacio permite que la inclusión de cualquier elemento venga, de una u otra forma, a re-determinarlo. Ahora bien; gracias a la función conmemorativa encomendada y a la persistencia de sus formas en el tiempo, el monumento pudo convertirse, efectivamente, en un icono reconocible para los hombres y mujeres que poblaron la urbe, y éstos

380 Es interesante que Juan Muñoz se haya referido también a una concepción de escultura cerrada en sí misma: “*Parece que estuvieran ciegas, encerradas en sí mismas*”, nos dice.

podieron leer en él la historia de su propio pueblo, además de instituirse como un valor referencial en términos geográficos, o incluso llegar a adquirir un valor identitario para quienes lo vivencian. Desde ahí que la escultura monumental pudiese quedar incluida en la definición de *lugar* de Marc Augé, pues cumple con los tres imperativos propuestos por el antropólogo francés para su constitución.

Toda obra colocada en el espacio público puede llegar a determinarlo, de una manera u otra, por lo que la localización de una obra carga entonces con una responsabilidad que ha de ser caracterizada como social: ya no sólo es la obra y la sala cerrada del museo; es la fragilidad significativa del lugar, la masa transeúnte y su comportamiento, es la percepción determinada por el cambio de sus formas. Más aún, es la propia obra de arte *puesta en crisis* cuando es instalada en el espacio donde todos los significados se construyen de manera compartida, donde todo queda a merced del cambio perpetuo, del puro movimiento.

Así, la obra de arte también viene a contribuir a esa *maraña de sentidos* que nos presenta la ciudad, y por lo cual su situación en el espacio público se hace compleja: a diferencia de la obra que se presenta en el *mundo privado* del arte, vale decir en el museo o la galería, donde se intenta neutralizar al máximo los significados (aunque esto no deje de ser una quimera), la obra que se halla en la ciudad está al centro de una turbulencia de sentidos: la ciudad es una eterna *crisis de significados* que ninguna institución política ha logrado contener. Esta cuestión viene a instalar definitivamente un pie forzado con el cual la escultura pública ha de trabajar, obligándola a atender a aquello que podemos denominar el problema de la *significación contextual* al cual la determina su concurrencia al espacio público.

La escultura en el espacio público debe necesariamente poner atención en el espectador como primer actor de las relaciones de significado que se establecen con la instalación de dicha obra, pues el transeúnte es quien la activa y la transforma: por ende, toda actividad social que acontezca en el lugar de emplazamiento afecta (y se afecta) con la presencia de la escultura de una forma recíproca. Y, en esa interacción entre arte y transeúnte, la escultura aparece como una forma de representación de la persistencia del cuerpo, pues cuando involucra al público en sus operaciones de sentido viene a afirmar ese sentido de recuperación de la corporalidad, de la misma forma en que afirma la persistencia del cuerpo al atender las relaciones sociales o ratifica a la corporalidad como base del lenguaje o las demás operaciones cognitivas.

Ahora bien: la escultura -en tanto disciplina delimitada tanto por una gramática establecida como por un propósito asignado- sufrió un alejamiento ya descrito entre el público y la obra, y, en ese camino, fue perdiendo progresivamente la capacidad de establecer una vinculación efectiva con los habitantes de la urbe que la acogía. ¿Cómo es posible que la escultura pueda pretender seguir ocupando el espacio urbano de manera de representar efectivamente el cambio perpetuo de las ciudades y la complejidad de las relaciones sociales que acontecen en las urbes contemporáneas, sabiendo del individualismo que ha desvanecido progresivamente la idea de comunidad dentro de las ciudades?



Eisenman, *Monumento del Holocausto*

Desde nuestra perspectiva, la primera gran transformación de la escultura fue dejar de responder a los cánones impuestos por su propia historia y tradición para comenzar a ser una manifestación de la capacidad creativa de su autor, que dejó de ser sólo un *intérprete* de una cantidad limitada de temas o un *forjador de símbolos* que reforzaban los discursos políticos y culturales dominantes. Este cambio -el establecimiento de una vinculación de la escultura con el sujeto-artista- implicó la inclusión de una serie de preocupaciones determinadas por sus vivencias particulares, basadas en el hecho de ser un sujeto incluido en una sociedad frente a la cual se expresa y juzga. En esa dirección, el vínculo que se establece entre el artista y su contexto se ha ido estrechando, y por ese motivo es que Félix Duque puede exigir a las manifestaciones del Arte Público la capacidad de poner de manifiesto lo que denomina “la enfermedad social”, puesto que no es posible identificar las variables que determinan el lugar sin una vivencia cercana y personal de lo acontecido.

Manteniendo esa dirección, Javier Maderuelo³⁸¹ nos propone una metodología de acercamiento a los lugares que bien puede ayudarnos a comprender las formas en que se desarrollan los proyectos de este nuevo Arte Público, la cual comprende una fase de **análisis** a través de la compilación documental, las visitas al lugar y la categorización de lo visto y estudiado, un **diagnóstico** en el cual emergen los problemas y cualidades del lugar y, finalmente, el **proyecto**, que reúne todos los elementos anteriores en pos de una obra de arte que se relaciona de forma objetiva con el lugar en el cual será finalmente establecida.

Esta metodología describe la intención de responder de una manera fidedigna a las formas, criterios y variables que determinan los espacios que acogerán a las obras. Esto establece un nuevo criterio en la relación obra-autor, puesto que implica la sumisión del *genio creativo* a las necesidades que describe un lugar (sean sociales, espaciales, urbanísticas, representativas, etc.), donde ya no se instala una obra preconcebida en un taller sino que ésta es consecuencia de lo observado y, por ende, trabaja con una problemática constreñida al espacio estudiado e intervenido. Por lo tanto, la obra puede ser entendida por un cúmulo de soluciones propuestas en virtud de las exigencias que el lugar establece, y ya no como el fruto de la individualidad creativa de un autor distanciado del destino definitivo que se le va a dar a su obra: en definitiva, una especie de extremo *site-specific*.

Es posible creer, quizás de una manera utópica, que el establecimiento de una relación más estrecha entre artista y lugar pueda dar como resultado una vinculación mayor entre el transeúnte y obra de arte, posibilitando la articulación de los procesos de índole reflexivo asociados a una obra aguda y crítica con respecto del lugar intervenido, pero permitiendo a su vez que la obra sea parte integrante de el lugar habitado en tanto resulta de sus formas y necesidades.

381 Maderuelo, Javier. "Arte Público: Propuestas Específicas. Introducción al curso". En *Arte Público, Propuestas Específicas*. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago, 2006.

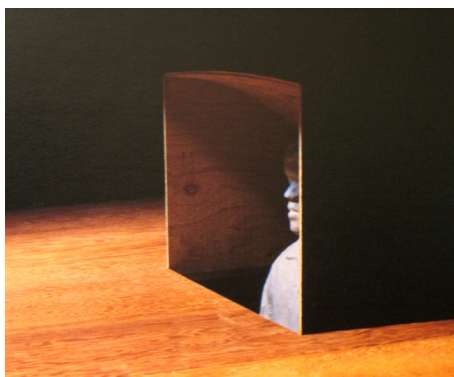
En este sentido, John Dewey nos dice lo siguiente:

“En una sociedad imperfecta -y ninguna sociedad será jamás perfecta- las bellas artes serán hasta cierto punto un escape, o una decoración adventicia, de las principales actividades de la vida. Pero en una sociedad mejor ordenada que en la que vivimos, una felicidad infinitamente mayor que la de ahora podrá acompañar a todos los modos de producción. (...) Las obras de arte no alejadas de la vida común, ampliamente gozadas por la comunidad, son signos de una vida colectiva unificada. Pero son también una ayuda maravillosa para la creación de esa vida”³⁸².

Por lo tanto, el llamado de Dewey va en procura de la reconstitución de aquel **cuerpo social** que se manifiesta de manera concreta en las actividades que se desarrollan en los espacios públicos. Así, las obras de Arte Público con el sólo hecho de interesarse por el espacio urbano ya pueden definirse como manifestaciones que proponen tanto su reconquista por parte del mundo del arte y, principalmente, como expresiones del interés por la restitución de lazos de índole social entre quienes habitan la ciudad. Éstas pueden contribuir, de manera efectiva, al restablecimiento de dichos lazos mediante una obra vinculada efectivamente con el lugar, que puede permitir a su vez un ejercicio de comunidad a través de la identificación colectiva con el objeto (o acontecimiento) artístico o en la institución de la obra en tanto hito referencial en el espacio urbano. En definitiva, en medio la inquietud contemporánea por describir e instituir los *no-lugares*, las obras de Arte Público contemporáneas pueden volver a constituir *lugar* (en términos antropológicos) de la misma forma que los tradicionales monumentos públicos lo constituían en otras épocas, poniendo atención esta vez en la inclusión de las variables particulares de cada espacio-lugar y sus habitantes, democratizando la obra al poner el acento fuera de la cerrada experiencia del artista.

382 Dewey, John. *Art as experience*. Citado por Román de la Calle en *John Dewey. Experiencia estética & experiencia crítica*. Col.lecció Debats. Institutíó Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2001. Pág. 24

IV.2.3. La posibilidad de inserción de la escultura.



“Creo que hay que volver al politeísmo para comprender el extraordinario poder de la escultura”

Juan Muñoz

Cuando decidimos realizar un análisis acerca de la pérdida del cuerpo, nos referimos a su situación dividida en tres etapas. Si la primera hacía alusión a las consideraciones acerca del *cuerpo biológico o material*, la segunda señalaba los acontecimientos acerca del cuerpo *social o comunitario*. El tercer aspecto -siempre el más complejo de definir por las diferencias existentes entre las consideraciones de los dos autores tomados como referencia- asume las condiciones del valor del cuerpo en relación a la *totalidad*, entendida ésta como un marco de creencias que puso al cuerpo como centro de todo lo existente, sea en tanto medida universal de todas las cosas así como tanto fuente primera de toda afirmación. Así, el cuerpo se hallaba inmerso en un sistema que lo situaba en un lugar de privilegio, tanto para el mundo material que nos circunda como para el mundo espiritual al que aspiramos.

En ese contexto tanto el cuerpo como la escultura se encontraban sostenidos por aquel sistema de creencias. El cuerpo como centro, la escultura como medio. Así, y como hemos referido anteriormente, la escultura desempeñó un importante papel a la hora de *estimular la creencia* de quienes tenía por espectadores, muchas veces favorecida por el hecho de representar en sí misma a *los cuerpos* y compartiendo el mismo espacio que el cuerpo del público. Tal era el caso de la representación religiosa o histórica.

Por estas razones, las citas de Juan Muñoz se hacen tremendamente ciertas y valiosas para este estudio, por dos razones principales. La primera, porque aluden a una situación en que la escultura -en otro tiempo, contexto y situación- participaba de aquel sitio de privilegio en el que mediaba las relaciones entre

los hombres y de éstos con el universo; la segunda, porque constata la pérdida de tal lugar, lo que significaría la crisis de lo escultórico entre el final del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Esta constatación de situación resulta particularmente interesante pues, al ser Muñoz un connotado escultor contemporáneo, bien sabe con qué dificultades se topa alguien que trabaja en la escultura en las condiciones que impone el contexto actual.

Esas condiciones, que se presentan desmejoradas con respecto de lo que fue el sitio que alguna vez tuvo lo escultórico, se inician con el descreimiento generalizado sea en *paraísos espirituales* como en *materiales*. En el mundo occidental³⁸³ se hace cada vez más lejano el tiempo en que grandes ideas transversales (sea en religión, política o economía) aglutinaban seguidores apasionados y cuya fe en dichos proyectos regía su vida de manera absoluta. Nuestra situación se parece más a una cómoda aceptación de circunstancias frente a las cuales no gozamos de dominio y, por ende, no vale la pena luchar. Sumamos a esta caída de los metarrelatos, que explicaban el mundo y sus acontecimientos, una creciente individualización de las sociedades, donde se ha extraviado el sentido de comunidad en medio de enormes ciudades y un acentuado tráfico de personas -sea dentro de la misma urbe, entre ciudades, países, continentes- donde es fácil sentirse sólo y más difícil desarrollar una sensación de cohesión social³⁸⁴.

Fundados en estas razones que describen un estado de situación que aunque bastante general no menos cierto, se hace entendible que el papel que desempeña lo escultórico en la actualidad sea distinto (y muy distante) de aquel que cumplía en otros tiempos. Tal como afirma Maderuelo, el histórico papel educador de la escultura -sea como signo ilustrador de la historia o instructor de valores sociales- se lo ha apropiado la publicidad contemporánea, que ha abarcado la ciudad con lienzos de grandes formatos que pasan a educar al público en los nuevos valores transversales necesarios para la sociedad del consumo y

383 Y decimos mundo occidental puesto que para lo considerado mundo oriental (o no occidente) las creencias religiosas gozan de una vitalidad inusitada. Hemos sido testigos presenciales de grandes manifestaciones antioccidentales por estos motivos (baste el ejemplo de unas caricaturas aparecidas en un periódico que representaban al profeta Mahoma que enfureció a los islámicos), lo cual prueba el argumento de esa clara diferencia en torno a la fe.

384 Ya lo dice Augé cuando describe la forma de entrar a un aeropuerto, donde las personas quedan desprovistas de toda identidad, razón por la cual termina adjetivando a los no-lugares como *espacios del anonimato*.

el espectáculo³⁸⁵. Mientras tanto, la representación de la historia (una historia cada vez más veloz y por ende inasible) queda supeditada a los medios de comunicación, que estampan en sus ediciones impresas o de TV las imágenes más espectaculares que permitan acaparar la atención de un público cada vez más indiferente frente a un paisaje poblado de espectacularidad.



Risetti, Retrato de ciudad

La forma en que se presentan estos medios (nos referimos al papel, la emisión televisiva o radiofónica y, por supuesto, la inmaterialidad de internet) no permite que los acontecimientos históricos perduren en la memoria colectiva: sus

385 Maderuelo nos dice al respecto: “Asistimos a un descrédito de los valores que tradicionalmente originaban los monumentos a la vez que a una falta de experiencia en el tratamiento del espacio urbano. Esto no quiere decir que ahora no haya valores que puedan ser exhibidos de forma monumental en la calle, muy por el contrario, la publicidad nos los está sirviendo clara y contundentemente y, a través de los anuncios urbanos, se continúa con la idea ilustrada de realizar una labor educadora del ciudadano mediante del emblema monumental”. En “El arte en los lugares públicos”. En *Arte Público, Propuestas Específicas*. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago, 2006.

formas más bien son coincidentes con el aceleramiento de la historia y el carácter efímero que parece calificar a los hechos que la componen, como si éstos no fueran a trascender ni determinar la historia que está por venir. Esto contrasta con la vía tradicional de construcción de la memoria colectiva, representado el acontecimiento mediante el hito escultórico o arquitectónico que venía a instituir un lugar que permitiese educar al público de forma permanente e intemporal en una lectura dirigida del hecho conmemorado.

En ese sentido, es bien admisible pensar que tanto la forma (en tanto gramática) como la función social y política de lo escultórico están destituidas en la contemporaneidad. Bajo esta perspectiva, bien vale la pena preguntarnos, ¿cuál es el papel que desarrolla -o podría desarrollar- la escultura en las condiciones sociales que se nos presentan?

Basados en el capítulo anterior, podemos afirmar, primero, que la ciudad sigue siendo el lugar donde se despliega la historia de los hombres y donde, aún hoy, es apreciable la vitalidad del cuerpo, sea éste cuerpo biológico o cuerpo social. Desde ahí, cualquier posibilidad de la escultura se vincula indefectiblemente con la ciudad como escenario.

Sin embargo, el problema que se nos plantea surge desde “lo representado”, vale decir, desde el mensaje del cual la escultura es portadora y que define su función. Si no existen grandes relatos transversales y se advierte esa falta de voluntad para escribir una historia más que como una descripción de un *paisaje de acontecimientos* (parafraseando a Virilio), se hace imposible reasumir dichas tareas más que como una quimera inalcanzable y que nos vincularía con un pasado con el que muchos artistas están felices de haber dejado atrás.

Desarticulado el sistema discursivo que mantuvo a la escultura y sabiendo de la ciudad como escenario propicio, debemos indagar de qué formas es posible pretender una rearticulación de los vínculos entre escultura y comunidad. Desde nuestra perspectiva, y retomando lo expuesto en el capítulo anterior, podemos afirmar que la posibilidad de la escultura se basa en la capacidad de intentar esa re-vinculación con respecto de grupos sociales más pequeños, aquellos que efectivamente han quedado fuera de la historia y que tampoco se han sentido representados por la idea de contemporaneidad. En ese sentido es bien interesante advertir el interés *por aparecer* de muchos grupos sociales, intelectuales, étnicos, políticos o culturales, en un intento por responder desde

su especificidad y particularidad a la tendencia generalizada por participar del mundo globalizado o interconectado, en el cual se disuelven las diferencias y mueren lentamente las distinciones.

Si es detectable esa necesidad por aparecer de entre el océano de las igualdades en el que nos sume la contemporaneidad, es atendible aquel diagnóstico que hiciera J. L. Brea, donde “*la transformación sistémica del espacio de lo político vendrá a justamente hacer de los procesos de subjetivación y producción de identidad la nueva arena principal que va a caracterizar su transformación contemporánea*”³⁸⁶. Brea describe esa misma sensación de alejamiento del gobierno del mundo (y de sus propias circunstancias) debido a la globalización económica y cultural, donde el hecho de *tener una vida propia* se ha constituido como una necesidad plausible entre quienes vivimos este singular momento histórico. Desde ahí, el arte puede asumir ese estrato político de lo visual donde su principal tarea estaría enfocada a investir identidad, de individuación así también como la recomposición de lazos socializadores.

Aún cuando Brea focaliza las posibilidades en la *imagen* y el *net.art*, nosotros creemos que la escultura es potencialmente una manifestación del arte que puede contribuir de una manera efectiva a la reconstitución de aquellos lazos sociales perdidos durante la modernidad. Si la escultura trabaja a una escala humana, vale decir, mantiene al cuerpo como referencia en vez de asumir promesas eternas incumplibles -aceptando la fragilidad, el cambio y la movilidad- y desplaza el interés por re-presentar ya no a macro-discursos transversales sino más bien se inclina por un *reanclaje* de lo representado donde la vinculación con el espacio-lugar y todas sus circunstancias y características sea factor decisivo a la hora de configurar la obra de arte, lo escultórico puede constituirse en un factor importante a la hora de instituir identidad, no tanto como *respuesta a la búsqueda de una vida propia* sino más bien en la constitución en tanto hito reconocible en *la pequeña comunidad en la cual me enmarco* para asumir la movilidad que plantean las condiciones contemporáneas. Esa posibilidad abierta daría paso a la inclusión de quienes han sido permanentemente negados por la historia oficial (sea escrita por la escultura como por otros modos de *hitificación*), permitiendo la reconstrucción de esa misma historia en virtud de nuevos valores que redireccionen la voluntad de esa misma escritura.

386 Brea, José Luis. *El tercer Umbral*. Pág. 29

Podemos advertir la coincidencia de lo expuesto con lo que Gadamer nos propone en relación a la fiesta: “*Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de uno hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa*”³⁸⁷. Así, Gadamer continúa diciendo: “*Las fiestas se celebran; un día de fiesta es un día de celebración. Pero, ¿qué significa eso? ¿Qué quiere decir celebrar una fiesta? ¿Tiene celebrar tan sólo un significado negativo, no trabajar? Y, si es así, ¿por qué? La respuesta habrá de ser: porque evidentemente, el trabajo nos separa y nos divide*”³⁸⁸.

Por ende, es necesario re-comprender (volver a comprender) la escultura como participación, asumiendo que tal opción significa una serie de cambios en la comprensión de la obra en tanto fruto de la genialidad del individuo-artista o consecuencia de la necesidad de instaurar un poder. Comprender a la escultura como *fiesta* significa necesariamente que ésta integre al espectador, de forma que de *spectare* pase a integrar activamente (corporal y por ende significativamente) la obra de arte, siempre y cuando se haya cumplido la *observación* y *diagnóstico* (que propusiera Maderuelo) que permitan acercar lo escultórico a las circunstancias sociales y espaciales del lugar.

La representación desde una vinculación cercana entre artista y lugar obliga a la apertura de la obra para dar cabida a las necesidades e intereses de las personas, quienes son en última instancia quienes permitan la integración de la obra a partir de su experiencia en ella. Desde aquí volvemos a retomar a Augé y su consideración del concepto de *lugar*: la escultura, y como fue tradicionalmente, puede instituirse entonces como un medio efectivo en la apropiación del lugar en tanto espacio habitado así como fuente de los procesos identitarios y, por ende, socializadores. Si existe la posibilidad de que una obra escultórica emplazada en el espacio público reúna en torno a sí los intereses de la comunidad que la acoge, entonces es posible también que ésta participe de los procesos socializadores e identitarios.

387 Gadamer, Hans-Georg. “*El arte como fiesta*”. En *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1991. Pág. 99

388 Gadamer, Hans-Georg. *Ibidem*. Pág 100

Por último, al ser un ente que participa de la construcción del espacio, la escultura también viene a representar en sí misma aquella voluntad de apropiación del territorio. En ese sentido, las obras de arte público encarnan la necesidad de habitar y hacer propio el lugar donde se vive, proceso mediante el cual no sólo se *esculpe* lo escultórico, sino también se dota de una forma particular el espacio habitado. Desde ahí, al integrarse a la ciudad como hito referencial (una de esas condiciones que Augé propusiera) se revincula desde la urbe hacia los cuerpos, propiciando esa reconquista del espacio físico vivido a través de una potencial voluntad de localización.

Por todo lo expuesto, creemos que la escultura responde en su parte más medular al llamado que hiciera Paul Virilio, quien nos advierte de la importancia de *no perder la relación del nuestro cuerpo con el mundo*. Virilio nos alienta a *“reencontrar el tacto, el placer de la marcha, de la navegación (puesto que) son signos de otra divergencia, de una vuelta a la física, a la materia; los signos de una rematerialización del cuerpo y del mundo”*³⁸⁹. En ese sentido seguimos creyendo en la escultura.

389 Virilio, Paul *El Ciber mundo, la política de lo peor*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1999. Pág. 51

CONCLUSIONES

Al finalizar este recorrido, creemos que hemos ido dando respuesta a las diversas preguntas que motivaron este estudio, centrado en la búsqueda de la posición que debiera ocupar la escultura en medio de los avatares que acontecen en la contemporaneidad.

Mirando hacia atrás y releendo lo escrito, es posible afirmar en primer lugar que la relación entre escultura y cuerpo es intemporal. Si bien es cierto la representación mimética fue cuestionada finalizando el siglo XIX, esto no impidió que lo escultórico siguiera haciendo referencia al cuerpo por otros caminos. El objeto como representación del hombre, la analogía como relación significativa permanente, la ruptura del bloque macizo y la espacialización que incorporan físicamente al espectador en las operaciones de construcción del sentido, son formas de alusión al cuerpo del hombre que superan la mimesis inicial.

Creemos, por lo tanto, que tal como lo hizo Humberto Ecco y su *Historia de la Belleza*, es posible escribir una *historia de la escultura*, identificable como una línea no siempre clara pero continua gracias a la referencia inequívoca al cuerpo, sea en tanto acercamiento mimético, ligazón simbólica o incorporación espacial, historia que es posible prolongar hasta hoy.

Se puede aseverar también que los significados de los conceptos de cuerpo y escultura no son intemporales, sino que su valor efectivamente ha sido dado por las creencias culturales de cada momento histórico, y por ende, es factible que nuevamente vuelvan a operar cambios apenas perceptibles o fuertes quiebres en sus concepciones, que terminen por dar nueva forma al significado de los términos.

Por esta razón estudiamos nuestro tiempo histórico, para atisbar un contexto que propiciase una crisis en la idea de cuerpo. Y, en efecto, consideramos que las condiciones que se han establecido en nuestra época establecen una *crisis* (en el sentido referido en nuestro estudio) que pudiese volver a determinar al cuerpo y, por ende, a la escultura unida a él. La revolución tecnológica día a día nos sorprende con nuevos productos que suelen estar dirigidos a convertirse en extensiones directas de la corporeidad humana, transformando radicalmente no sólo la forma en que entendemos el propio cuerpo, sino también la manera en que nos relacionamos con los demás, y en consecuencia, el modo en que entendemos al *otro*.

Sabiendo que el arte contemporáneo se presenta como un representante fidedigno de los acontecimientos acaecidos con respecto al cuerpo en nuestro tiempo histórico, podemos aseverar que en éste se hallan incluidas las nuevas formas de entender el cuerpo hoy, pudiendo encontrarse un enorme número de manifestaciones que guardan relación con respecto de la misma diversidad de creencias que el cuerpo aún en la contemporaneidad, funcionando como una especie de *cámara de registro* de la crisis que lo afecta, representando todas aquellas posiciones que pretenden tanto valorar la corporeidad humana como superar la pesada y lenta carnalidad.

Es posible advertir que la escultura contemporánea encarna del mismo modo esa diversidad de juicios con respecto de la idea de cuerpo. Pero si otras manifestaciones del arte se pueden presentar exclusivamente como la *representación de la desaparición*, en la escultura se hace imprescindible la encarnación de la *resistencia del cuerpo*, pues esta disciplina, como lo viéramos en el primer capítulo, se afirma históricamente en su vinculación con el éste para establecer su lógica interna, y de esta ligazón depende su propia pervivencia.

La escultura funciona entonces como una manifestación del arte que se establece como respuesta efectiva a la desaparición y desvalorización del cuerpo en la contemporaneidad, estableciendo desde el arte una *seña de divergencia* con respecto de la dirección que los acontecimientos han tomado en la actualidad. La disposición de lo escultórico a acoger un cuerpo activo en las operaciones de *espectador* -ya no *expectante* sino *partícipe* de los ejercicios de desciframiento del sentido partiendo desde su propia vivencia de la obra- se alza como una cualidad insustituible en el conflicto por mantener la vigencia de la corporalidad y donde la espacialización no aparece como un problema a resolver sino como una zona rica en significado y sentido.

La opción de la escultura por ser estandarte de la corporeidad nace de su correlación con respecto del cuerpo, y por cuanto su valía (la de ambos) ha decaído por la pérdida de valor de la materia en el mundo actual. Desde ahí, es necesario atender también cómo la escultura se hace cargo de problemas de suma vigencia en la contemporaneidad, tales como el espacio, la (des)localización, la (des)materia(lización), el (no)lugar, transformándose así en un contrapunto a la idea avasalladora de descorporización que prima en el pensamiento contemporáneo.

Siguiendo en esta línea, y sabiendo de los valores que el cuerpo atesora (su valor identitario, el ser principio de relación con el mundo, el origen de la comunicación y la reflexión, sumados a la imposibilidad de establecer una escisión verdadera entre carne y pensamiento), debemos considerar cómo la atención en ellos puede redireccionar la situación político-social de la contemporaneidad. Así, la escultura puede transformarse en instrumento de dicho cambio, impulsando una nueva vinculación entre artista, obra y comunidad, con la esperanza de superar los errores y dificultades que se hallaban enquistadas en la manera en que habitualmente las obras fueron generadas y emplazadas.

En consecuencia, el concepto de Arte Público aparece como idea central de esta nueva relación entre escultura-lugar-espectador, teniendo como antecedente la historia de la propia escultura como conocedora de las imposiciones que terminaron por distanciar casi irreparablemente a la *obra de arte* y el *público*. En esa misma historia, entendida como un cúmulo de experiencias enriquecedoras y fuente de reflexión para la construcción de nuevas entidades significantes, la ciudad se muestra como el escenario natural y propicio para las obras escultóricas que pretendan una vinculación efectiva con la comunidad, teniendo presente el valor persistente de la ciudad para la vida de los hombres en la contemporaneidad.

La reconquista de los espacios de la urbe por parte del mundo del arte debe ser un objetivo pensado en pos de la reconstitución de aquel *cuerpo social* fragmentado en los derroteros de la Modernidad. Ese *reanclaje* nace de la vinculación efectiva con el espacio-lugar, donde todas las circunstancias y características se presentan como factor decisivo a la hora de configurar la obra de arte: lo *escultórico* puede constituirse un factor importante a la hora de instituir identidad, más cuando se pone atención a los factores constituyentes de la comunidad donde la vida mantiene vestigios de anclaje, impulsando el papel de la escultura como participación y diálogo, como hito referencial y como hito significativo, como poética pero también en su papel crítico que devela las carencias a las que nos enfrentamos día a día.

Por todas estas razones, el título de esta tesis anticipa la búsqueda a la cual nos vimos enfrentados: encontrar el filón que permitiese la pervivencia de lo escultórico en un tiempo histórico que no le es propicio, acompañando al cuerpo y la corporeidad en su afán de persistencia, teniendo siempre la convicción de que la escultura, como el cuerpo, guardan respuestas importantes que nos han de ayudar en los momentos de crisis a los cuales nos enfrentamos hoy.

Por todo lo que hemos expuesto, estamos convencidos del valor de la presencia de la escultura, apareciendo irónica, perpendicular, constituyendo un verdadero contrapunto a la dirección cada vez más unívoca que toman los acontecimientos en la contemporaneidad.

En definitiva, sin el cuerpo no hay escultura, por lo que hablar de escultura es hablar del cuerpo y, por ende, de su posibilidad de recuperación.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. *Teoría Estética*. Editorial Taurus. Madrid, 1971
- ALBELDA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. CD-Rom. Colección “Arte, estética y pensamiento”. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.
- ALIAGA, Juan Vicente y G. CORTÉS, José Miguel. *Arte conceptual revisado*. Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de Publicaciones U.P.V. Valencia, 1990
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la postmodernidad*. Anagrama, Barcelona. 1998
- ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Murcia. 2006
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2003
- AUGÉ, Marc. *Los no-lugares*. Editorial Gedisa. Barcelona,
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1975
- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión vital*. Siglo XXI de España Editores. Madrid, 2002
- BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Editores. Buenos Aires, 2006
- BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio imposible*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2000
- BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1988
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1988

BAUDRILLARD, J. y MORIN, E. *La violencia del mundo*. Editorial Paidós. Barcelona, 2004.

BAUDRY, MARIE-THERESE. *Sculpture. Méthode et vocabulaire*. Imprimerie Nationale, Éditions. Centre des Monuments Nationaux-Monum. Editions du Patrimoine. Paris, 2000.

BENJAMÍN, Walter. *Sobre la fotografía*. Editorial Pre-textos. Valencia, 2004

BORDES, Juan. *Historia de las teorías de la figura humana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003

BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Editora. Buenos Aires, 2006.

BREA, José Luis. *El tercer umbral Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. CENDEAC, Murcia. 2004

BREA, José Luis. *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de las alegorías en el arte contemporáneo*. CENDEAC. Murcia, 2007.

DESCARTES, René. *Discurso del método*. Editorial EDAF. Madrid, 1999.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 2ª edición (revisada). Editorial Pre-textos. Valencia, 2002.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. CENDEAC, Murcia. 2003

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *El espacio inquietante del hombre: El lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz*. CENDEAC. Murcia, 2005

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Sainetes y otros desafueros del arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia. 2007

CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Alianza Forma - Alianza Editorial. Madrid, 1993.

- CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. La fábrica, editorial. Madrid, 2005.
- COROMINAS, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Edit. Gredos. Madrid, 2003
- DANTO, Arthur. C. *Después del fin del arte*. Paidós, 1999
- DANTO, Arthur. C. *El cuerpo/el problema del cuerpo*. Editorial Síntesis. Madrid, 1999
- DAMASIO, Antonio. *El error de Descartes*. Editorial Crítica. Barcelona, 2004
- DE BARAÑANO, Kosme María. *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco.
- DE LA CALLE, Román. *John Dewey. Experiencia estética & experiencia crítica*. Col·lecció Debats. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2001
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1999.
- DELGADO, Manuel. *Memoria y Lugar. El espacio público como crisis de significado*. Ediciones Generales de la Construcción. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2001
- DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2007
- DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Akal Ediciones. Madrid, 2001
- DUQUE, Félix. *Terror tras la posmodernidad*. Abada Editores. Madrid, 2004
- ECO, Humberto. *Historia de la Belleza*. Editorial Lumen, Barcelona. 2004
- FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Akal Ediciones. Madrid, 2002.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Akal Ediciones. Madrid, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Editorial Pre-textos. Valencia, 2000

FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Editorial Paidós. Barcelona, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. 12ª edición. Siglo Veintiuno. Madrid, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1991

GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón*. Editorial Paidós. Barcelona, 1993.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*. Generalitat Valenciana, Valencia.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Hombres de mármol*. Ed. Egales, 2004. Barcelona

GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Orden y caos*. Editorial Anagrama, 1997. Barcelona

GERGEN, Kenneth. *El yo saturado*. Editorial Paidós. Barcelona, 1997

GIDDENS, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Editorial. Madrid, 1999

GRANDE, John. *Art nature dialogues*. State University of New York.

GUILLEBAUD, Jean-Claude. *El principio humanidad*.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus 1989

HOBSBAWM, Eric. *Historia del Siglo XX*. Editorial Crítica. Madrid, 2003

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Col.lecció Novatores. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València. 2006

HALL, E. *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1973

HEIDEGGER, Martin. *El concepto de tiempo*. Editorial Trotta. Madrid, 2001

HEIDEGGER, Martin. *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio. El arte y el espacio*. Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra, 2003

HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1997

HORKHEIMER, Max. *Crítica de la Razón Instrumental*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1969

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. *Dialéctica del Iluminismo*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1970

HUSSERL, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. Editorial Paidós. Barcelona, 2005

JAY, Martín. *Campos de fuerza*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 2003

JOHNSON, Mark. *El cuerpo en la mente*. Editorial Debate. 1991

KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Ediciones Akal. Madrid, 2002.

KUSPIN, Donald. *El fin del arte*. Ediciones Akal. Madrid, 2006

LAYUNO ROSAS, María Ángeles. *Richard Serra*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea. Hondarribia, 2001

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. 14ª edición. Anagrama, Barcelona, 2002

LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer*. 5ª edición. Anagrama, Barcelona, 2002

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Ediciones Akal. Madrid, 2004

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. 7ª edición. Cátedra. Madrid, 2000

MACCANNELL, Dean. *Lugares de encuentro vacíos*. Editorial Melusina. España, 2007.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes. Visor, 1994

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori, Madrid, 1990

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Akal, Colección Arte y Estética. Segunda Edición, Madrid, 1997

MARCUSE, Herbert. *Cultura y sociedad*. Ed. Sur, Buenos Aires, 1968

MARTÍNEZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000

MARZONA, Daniel. *Arte minimalista*. Editorial Taschen, 2004.

MASÓ, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*. Editorial Universidad de Granada, 2004.

MATURANA, Humberto. *El sentido de lo humano*. 10ª edición. Dolmen Ediciones. Santiago de Chile, 2000.

MATURANA, H. y VARELA, F. *El árbol del conocimiento*. 15ª edición. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2001.

MC LUHAN, Marshall. *La galaxia Gutemberg*. Editorial Artemisa. México, 1987.

MCLUHAN, Marshall. *La cultura es nuestro negocio*. Editorial Diana. México, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península. Barcelona, 1975.

MILES, Malcolm. *Art, space and the city. Public art and urban futures*. Editorial Routledge. Londres, 1999

MORGAN, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Ediciones Akal. Madrid, 2003

MORIN, Edgar. *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003

NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Editorial Tecnos, Madrid 2003.

OCAMPO FAILLA, Pablo. *Periferia: la heterotropía del no-lugar*. Ediciones A+C. Escuela de arquitectura, Universidad de Santiago de Chile. 2002

PAZ, Octavio. *Los privilegios de la vista. Arte de México*. Fondo de Cultura Económica, 1987

PÉREZ, David. *La mirada contra la historia*. Ediciones Cimal. Valencia, 1995.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte Minimal: Objeto y sentido*.

PLATÓN. *Apología de Sócrates*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1996

PLATÓN. *Fedón. Fedro*. Alianza Editorial. Madrid, 2004

PLATÓN. *Diálogos*. Espasa - Calpe. Madrid, 1975

- PLATÓN. *Diálogos. Filebo, Timeo, Critias*. Editorial Gredos. Madrid, 2002
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo*. Ediciones Siruela. Madrid, 2003
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela. Madrid, 2003
- RENFREW, Colin. *Figuring it out*. Thames & Hudson. Londres, 2003
- RIAL HÚNGARO, Santiago. *Paul Virilio y os límites de la velocidad*. Editorial campo de ideas. Madrid, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración, Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores. México, 1998
- ROA, Armando. *Modernidad y posmodernidad*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1995.
- SCRUTON, Roger. *Filosofía moderna*. 2ª edición. Editorial Cuatro Vientos. Santiago de Chile, 1999.
- SENNETT, Richard. *Carne y Piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1997
- SENNETT, Richard. *El declive del hombre público. Ediciones Península*. Barcelona, 2002
- SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Ediciones Versal. Barcelona, 2001
- SENNETT, Richard. *Vida urbana e identidad personal*. Ediciones Península. Barcelona, 2001
- TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. The Monacelli Press. IVAM, 2001
- TOULMIN, Stephen. *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Ediciones Península. Barcelona, 2001

UBERQUOI, Marie-Claire. *¿El arte a la deriva?* Random House Mondadori. Barcelona, 2004

VARELA, Francisco. *Ética y acción*. Dolmen Ediciones. Santiago de Chile, 1996.

VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2000

VENEGAS, Julio. *Proteo, paradigma de la inteligencia*. Valgraf Impresores. Santiago de Chile, 1993

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Editorial Ariel, Barcelona, 2007.

VIRILIO, Paul. *Amanecer crepuscular. Diálogo de con Sylvère Lotringer*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2003

VIRILIO, Paul. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Ediciones Manantial. Buenos Aires, 1996

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. 2ª edición. Cátedra. Madrid, 1999.

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2001.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. 2ª edición. Anagrama. Barcelona, 1998.

VIRILIO, Paul. *La bomba informática*. Cátedra. Madrid, 1999.

VIRILIO, Paul. *Lo que viene*. Editorial Arena Libros. Madrid, 2005

VITRUVIO. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid, 1995. Libro III.

VV.AA. *Arte Público*. Huesca, Arte y Naturaleza, Actas del V curso. Diputación de Huesca. 2000

VV.AA. *Aproximaciones a la escultura contemporánea*. Fundación Aparejadores. Sevilla, 2002

VV.AA. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Ediciones Akal. Madrid, 2006

VV.AA. *¿Construir...o deconstruir?* Textos sobre Gordon Matta-Clark. Darío Corbeira (Editor). Ediciones Universidad de Salamanca, 2000

VV.AA. *Cuerpo, Arte, Tecnología*. Domingo Hernández-Sánchez (Editor). Ediciones Universidad de Salamanca, 2003

VV.AA. *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana. Generalitat Valenciana, 2003

VV.AA. *Desde la ciudad*. Huesca, Arte y naturaleza, Actas del IV curso. Diputación de Huesca. 1998

VV.AA. *¿Deshumanización del arte?* Ediciones Universidad de Salamanca, 1996

VV.AA. *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Conferencias. José Miguel G. Cortés y David Pérez, coordinadores. Ed. Conselleria de cultura, Educació i Ciencia. Generalitat Valenciana, 1999.

VV.AA. *La arquitectura de la no-ciudad*. Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra, 2005

VV.AA. *La cultura de la conservación*. Fundación cultural Banesto. Madrid, 1993

VV.AA. *La posmodernidad*. Edición a cargo de Hal Foster. Editorial Kairós, 1998.

VV.AA. *Lo tecnológico en el arte*. Virus Editorial. Barcelona, 1977.

VV.AA. *Louise Bourgeois*. Phaidon Press Limited. Nueva York, 2003

VV. AA. *The artist`s body*. Phaidon. Londres, 2002.

VV.AA. *¿Qué es la escultura hoy?* Primer Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos. Universidad Politécnica de Valencia, 2002

VV.AA. *Textos Gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi II*. Editorial Trotta, Madrid, 2004

WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2001

ZALAMEA TRABA, Fernando. *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*. Ediciones Nobel. Oviedo, 2004

ARTÍCULOS

ALTHÖFER, Heinz. “*Las dos finalidades de la restauración*”. En *Restauración de pintura contemporánea*. Ediciones Akal. Madrid, 2003

ARDENNE, Paul. “*Figurar lo humano en el siglo XX*”. Revista *Debats* N° 79

BEAUNE. J.C. “*Impresiones sobre el automatismo clásico*”. En *Fragmentos para una historia de cuerpo humano*.

BELTRÁN, Francisco. “*Educación: un concurrir apasionado a la ciudad*”. Documento no publicado.

BENJAMIN, Walter. “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973

BRUGNOLI, Francisco: “*Alejandra Ruddoff y las polaridades de la escultura en este paisaje*”. En *Arte en Chile*. Alejandra Ruddoff. Santiago de Chile, 2000

CALVO SERRALLER, Francisco. “*El contratiempo de la escultura*”. En *Escultura española actual*.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *“La humana piel del mundo. Consideraciones heterogéneas sobre la escultura de Tony Cragg”*. Catálogo de la exposición, Galería Carles Taché. 2002

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel: *“Cartografías del cuerpo. Propuestas para una sistematización”*. Revista *Debats* N° 79

DE BARAÑANO, Kosme. *“Chillida: desarrollo de la obra”*. En *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*.

DELGADO, Manuel. *“De la ciudad concebida a la ciudad practicada”*. Revista *Archipiélago*, N° 62: *Crisis y reinención de la ciudad contemporánea*. Editorial Archipiélago. Madrid, Septiembre de 2004.

ECHEVERRÍA, J. *“Cuerpo electrónico e identidad”*. En *Arte, cuerpo, tecnología*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003

ELTIT, Diamela: *“Cuerpos desechables, relaciones entre poder y sexualidad”*. Revista *Patrimonio Cultural*. N° 30. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago de Chile, 2004

ESTEBAN, Javier: *“Querer, gozar, poder y callar”*. Entrevista a Alejandro Jodorowsky. Revista *Debats* N° 79

FOUCAULT, Michel. *“La incorporación del hospital en la tecnología moderna”*. En *Estética, ética y hermenéutica*.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *“Buceando en la identidad y el deseo”*. Revista *Debats* N° 79

GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *“Lugares de la Memoria”*. En *Epíleg. Lugares de la memoria*. Catálogo de la exposición. Espai D'Art Contemporani de Castelló. Generalitat Valenciana, 2001

GORMLEY, Antony. *“Silencio y quietud”*. Entrevistado por Enrique Juncosa. Catálogo de la exposición. Centro Galego de Arte Contemporáneo. Xunta de Galicia, 2002

HABERMAS, Jürgen. *“La modernidad, un proyecto incompleto”*. En *La Posmodernidad*. Hal Foster (Editor) Kairós, 1998

HEIDEGGER, Martin. *“Construir Habitar Pensar”*. Tr. de Kosme de Barañano Letamendia. En *Chillida, Heidegger, Husserl: El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*.

HEIDEGGER, Martin. *“El origen de la obra de arte”*. En *Caminos de bosque*, Editorial Alianza. Madrid, 1996.

JARDINE, Lisa. *“Antony Gormley en retrospectiva”*. En catálogo de la exposición de *Antony Gormley en el CGAC*

JIMÉNEZ, José *“Ecce homo: la muerte anticipada”*. En *Intertextos y contaminaciones. Conferencias*. Generalitat Valenciana, 1999

KRAUSS, Rosalind. *“La escultura en el campo expandido”*. En *La Posmodernidad*. Hal Foster (Editor) Kairós, 1998

LLINARES, Joan. *“Notas para una crítica de la antropología filosófica de Sartori”*. En *El debate sobre la cultura de la imagen*. Departament de Teoria dels Llentguatges. Universitat de València. Nau Llibres. 2003

LÓPEZ LLORET, Jorge. *“La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos”*. En *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla. 1999

LOREAUX, Nicole. *“...Por lo tanto, Sócrates es inmortal”*. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*.

MADERUELO, Javier. *“Arte Público: Propuestas Específicas. Introducción al curso”*. En *Arte Público, Propuestas Específicas*. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago, 2006

MARCHÁN FIZ, Simón. *“El rapto del espacio como desbordamiento de los límites”*. Prólogo de *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*.

MCLUHAN, Eric. Conferencia: *“Impacto de las tecnologías en la Educación, la*

publicidad y los Medios de Comunicación Social”.

[www.aula21.cl/Infoaula/infoaula_01/3_1_5\(ericMLuhan\).html](http://www.aula21.cl/Infoaula/infoaula_01/3_1_5(ericMLuhan).html)

(Referencia:enero de 2008)

MCLUHAN, Marshall. *“Conversando con McLuhan”*. Entrevistado por Manuel Jofré.

<http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/talon/talon1/mcluhan.htm> (Referencia marzo de 2005)

MELLADO, Justo Pastor. *“Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976 - 1977”*

<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212R> (Referencia enero de 2008)

MONTES ROJAS, Luis. *“Acercamientos a una noción de Arte Público: la persistencia de la Escultura”*. En *Arte Público, Propuestas Específicas*. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago, 2006

MOPSIK, Charles. *“El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebraica, en la tradición rabínica y en la Cábala”*. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Primera. Editorial Taurus. Madrid, 1990

MORENO PÉREZ, José Ramón. *“La escultura contemporánea y el espacio urbano”*. En *Aproximaciones a la Escultura Contemporánea. Conferencias*. Fundación Aparejadores. Sevilla, 2002

MOURE, Gloria. *“Medardo Rosso: la inflexión contemporánea de la escultura”*. En *Medardo Rosso*, Catálogo de la exposición en el CGAC. Ed. Polígrafa. 1997.

MUÑOZ, Juan. *“Una conversación, septiembre 1996”*. Entrevista de James Lingwood. En *Juan Muñoz, monólogos y diálogos*. Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1996

OWENS, Craig. *“El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”*. En *La Posmodernidad*. Hal Foster (Editor) Kairós, 1998

PASTOR AGUILAR, Marina. *“Moore y Giacometti”*. Documento no publicado.

PINILLA, Rafael. *“La maldad contemporánea”*. Revista de Psicología y Humanidades. www.eepsys.com (Referencia: septiembre de 2005)

REYES, Alejandra. *“Nietzsche y Sócrates: pensadores no convencionales”*. En Revista *Cyber Humanitatis*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Nº15, 2000. <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber15/tx2.html> (Referencia agosto de 2005)

RAUSSELL, Claudia y Pau. *“Red y producción simbólica”*. En *El debate sobre la cultura de la imagen*. Departament de Teoria dels Llenguatges. Universitat de València. Nau Llibres. 2003.

ROJAS, Sergio. *“La trama subjetiva de las cosas”*. En *Delicatssen*. Catálogo de la exposición. Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile. 2000

SABORIT, Pere *“Del sujeto al individuo, o viaje alrededor de lo mismo”*. En Revista *Archipiélago* Nº23, Barcelona 1995

SCHJELDAHL, Peter. *“El Big-Bang de Cragg”*. En *Tony Cragg. Signs of Life*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga CAC, 2003.

SCHÖNENBERG, Eric. *“Del revés - Esculturas de Anthony Cragg”*. En *Tony Cragg, Signs of life*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga CAC, 2003

SERRA, Richard. *“Lista de verbos (1967-1968)”*. En Layuno, María Ángeles. *Richard Serra*. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea. Hondarribia, 2001

TAZI, Nadia. *“Los cuerpos celestes”*. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Segunda. Editorial Taurus. Madrid, 1990

VARELA, Francisco. *Entrevista por Eric Goles*. http://www.inalambrico.reuna.cl/fichas/entrevistas/francisco_varela.htm (referencia: agosto de 2005)

VERNANT, Jean-Pierre. *“Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente”*. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Primera. Editorial Taurus. Madrid, 1990

VIRILIO, Paul. “*Alles fertig: se acabó (una conversación)*”. Entrevista de Catherine David En <http://aleph-arts.org>. (Referencia enero de 2008)

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Art Públic a Aldaia. Ajuntament D´Aldaia. 2006

Arte Paisaje Arquitectura. El arte referido a la arquitectura, en la República Federal de Alemania. Häuser/Hanish, compiladores. Institut für Auslandsbeziehungen, 1983.

Cegado por el oro. Carlos Leppe. Galería Tomás Andreu (Chile), Galería Sio (Barcelona), Galería Franco Tosselli (Milán). Junio 1998

Cuatro Dimensiones. Escultura en España, 1978-2003. Catálogo de la exposición. Museo Patio Herreriano. Valladolid, 2003

Cuerpo. Marco Evaristti. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile, 1999.

Cragg. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1995.

Cristina Iglesias. Departamento de Publicaciones Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 1997

Delicatessen. Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile, 2000

El ojo escénico. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile, 1999

El instante eterno. Catálogo de la exposición. Espai d´art Contemporani de Castelló. Generalitat valenciana, 2002.

Eyegoblack. Museo de arte Contemporáneo. Santiago de Chile, 2000

Escultura Española Actual. Galería Marlborough. Madrid, 1997

Fernando Sánchez-Castillo: *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*. 26 bienal Internacional de Sao Paulo. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. España, 2004

***Frutos del País*.** Catálogo de la exposición. Editorial La Montaña Blanca, Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile. 2003

Giuseppe Penone. Exposición concebida y realizada por el Centre Pompidou, Musée National d'art Moderne, París. Fundación La Caixa, Barcelona, 2005

Giuseppe Penone. *Respirar la sombra*. CGAC. Xunta de Galicia, 1999

Gordon Matta-Clark. IVAM - Centre del Carme. Generalitat Valenciana, 1993

Gormley. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2002.

Günter Uecker. *Der geschundene Mensch*. Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

***Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*.** Círculo de Bellas Artes, Madrid. Generalitat Valenciana, 1999

Jaume Plensa. CAC Málaga, 2006.

Juan Muñoz, *Conversaciones*. IVAM - Centre del Carme. Generalitat Valenciana, 1992.

Juan Muñoz, *La voz sola. Esculturas, dibujos y obras para la radio*. La casa encendida. Madrid, 2005

Juan Muñoz, *Monólogos y diálogos*. Palacio de Velásquez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996-1997.

***La trama de la escultura*.** Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana. Generalitat Valenciana, 1998.

Leiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2004

Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo. CAC Málaga. 2004

Lugares de la memoria. Espai D`Art Contemporani de Castelló. Consorci de useos de la Comunitat Valenciana, 2001.

La dignidad del hombre. Mario Irarrázabal. Übersee-Museum. Bremen, Alemania Federal, 1983.

Medardo Rosso. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1996

Orlan, 1964-2001. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Diputación Foral de Álava. Álava, 2002.

Perejaume. Retotabula. Centro José Guerrero. Diputación de Granada, 2003
Public:Art:Space. Compilado por Sara Roberts. Public Art Comissions Agency. Londres, 1998

Robert Morris. Tar babies of the new World order. Palazzo delle Esposizioni. Charta Edizioni, 1997

Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras de la las Vanguardias. Laboratorio de Creaciones Intermedia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004

Some of the facts. Exposición de Antony Gormley en la Tate St Ives Gallery. Londres. 2001

Tony Cragg. Galería Carles Taché. Noviembre-diciembre de 2002. Barcelona.

Tony Cragg, Signs of Life. CAC Málaga. 2003

INVESTIGACIONES Y TESIS DOCTORALES

BARÓN LINARES, Vicente. *Sobre la instalación en la escultura del siglo XX: El espacio como referente escultórico*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2005

CABALLERO CANO, Francisco Javier. *Noción y categorías del espacio en la escultura contemporánea: entornos, interacción espacial y obra artística*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2005

HOYAS, Gema *La percepción háptica en la escultura contemporánea*. Tesis Doctoral. U.P.V. 2003

LLAVERÍA, Pere *La dialéctica del lugar, el no lugar y la escultura pública*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2004

MONTES ROJAS, Luis. *El cuerpo como referente y la corporeidad como recurso en la escultura contemporánea*. Trabajo de Investigación tutelado. U. Politécnica de Valencia, España. 2004

RECURSO INFORMÁTICO: CD, CD-ROM

BRYARS, Gavin y MUÑOZ, Juan. *A Man in a Room, Gambling*. Disco Compacto. GB Records. Londres 2003

VV.AA. *Arte, Estética y Pensamiento*. CD-Rom.. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia. Generalitat Valenciana, 1999

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL

Versión Castellano

Nuestra tesis *La escultura posible: resistencia y perspectiva del cuerpo en la contemporaneidad* se estructura en cuatro capítulos, los cuales se encuentran hilados de tal forma que conducen al lector dentro de una estructura organizada que busca la demostración de la hipótesis planteada.

La pregunta inicial que guía esta tesis es *cuál es la vinculación efectiva entre cuerpo y escultura, y cómo esta vinculación puede venir a dotar de sustentabilidad al interés por hacer escultura en la contemporaneidad*, entendiendo que las ideas que definen los conceptos de cuerpo y escultura no son inmutables, y por ende sería posible encontrar una relación distintiva entre estos conceptos en medio de las condiciones particulares que definen a la contemporaneidad como tiempo histórico.

En virtud de esa construcción que nos permita establecer la manera en que se relacionan cuerpo y escultura hoy, es necesario establecer, primero, que esos dos conceptos carecen de inmutabilidad. Es imprescindible corroborar que éstas son ideas que han evolucionado como resultado de las creencias que se manifiestan en cada tiempo histórico y que, aún establecida esa variabilidad, no se ha roto la vinculación que hace que la escultura tenga al cuerpo como referente privilegiado.

En un segundo apartado intentaremos encontrar los indicadores de una crisis general que pueda involucrar tanto al cuerpo como a la escultura. Las enormes transformaciones que se vivencian en el mundo contemporáneo han de modificar necesariamente la concepción del propio cuerpo y de la relación con los demás, y en ese conflicto la escultura forzosamente se ha de ver involucrada al ser ésta representación inequívoca de los avatares de la corporeidad. En lo escultórico se han de ver manifestadas las discusiones que se proponen en la contemporaneidad, desde la resistencia del cuerpo hasta las invitaciones a su abandono absoluto.

Para poder hacer un diagnóstico más preciso con respecto de la situación de ambos conceptos en nuestro tiempo histórico, buscamos una estructura de análisis que nos permita sondear dicha situación. Para ello, aunamos los discursos de Virilio y García Cortés para construir dicha estructura, identificando tres niveles de análisis con respecto del cuerpo reconocidos en dichos autores. Ambos

hablan de tres categorías de cuerpo, identificando un primer nivel *biológico*, un segundo denominado *social*, y un tercero que hace referencia a la *totalidad* y *el territorio*, niveles a los cuales hemos de someter ambos conceptos para determinar con meridiana claridad su situación en la contemporaneidad. Este análisis conforma el tercer capítulo de la tesis.

El último capítulo intenta establecer una respuesta a la situación del cuerpo, teniendo como antecedente que éste es paradigma de la creación escultórica y, por tanto, sabiendo claramente que su abandono obliga también a la decadencia de la escultura misma. Se hace interesante entonces refrendar cómo artistas contemporáneos vuelven a afirmar el valor de la materia y lo sensible. En definitiva, valorizando lo corpóreo y por ende, validando a la escultura como categoría plenamente operativa en la contemporaneidad.

Versión Valenciano

La nostra tesi: *L'escultura possible: resistència i perspectiva del cos en la contemporaneïtat* s'estructura en quatre capítols, els quals es troben filats de tal forma que conduïxen al lector dins de una estructura organitzada que busca la demostració de l'hipòtesi plantejada.

La pregunta inicial que guia aquesta tesi és *quina és la vinculació efectiva entre cos i escultura, i amb esta vinculació pot vindre a dotar de sustentabilitat a l'interés per fer escultura en la contemporaneïtat*, Entenent que les idees que definissen els conceptes de cos y escultura no són inmutables, i pel mateix seria possible trobar una relació distintiva entre aquests conceptes en mig de les condicions particulars que definissen a la contemporaneïtat com temps històric.

En virtut d'aquesta construcció que ens permeta establir la manera en que es relacionen el cos y la escultura hui, es necessari establir, en primer lloc, que aquests dos conceptes manquen d'inmutabilitat. És imprescindible corroborar que aquestes són les idees que han evolucionat com resultat de les creences que es manifesten en cada temps històric i que, encara establida aquesta variabilitat, no s'ha trencat la vinculació que fa que l'escultura tinga al cos com referent privilegiat.

En un segon apartat intentarem trobar els indicadors d'una crisi general que puga involucrar tant al cos com a l'escultura. Les grandisimes transformacions que es vivencien en el món contemporani han de modificar necessàriament la concepció del propi cos y de la relació amb els altres, i en aquest conflicte l'escultura forçosament s'ha de veure involucrada al ser aquesta representació inequívoca del avatars de la corporeïtat. En l'escultòric s'han de veure manifestades les discussions que es proposen en la contemporaneïtat, des de la resistència del cos fins a les invitacions al seu abandó absolut.

Per a poder fer un diagnòstic més precís respecte a la situació d'ambdós conceptes en el nostre temps històric busquem una estructura d'anàlisi que ens permeta sondejar aquesta situació. Per a això vam conjuminar els discursos de Virilio i García Cortés per a construir aquesta estructura., identificant tres nivells d'anàlisi respecte del cos reconeguts en aquests autors. Ambdós parlen de tres categories de cos, identificant un primer nivell *biològic*, un segon de-

nominat *social*, i un tercer que fa referència a la *totalitat i el territori*, nivells als quals hem de sotmetre ambdós conceptes per a determinar amb meridiana claretat la seua situació en la contemporaneïtat. Aquest anàlisi conforma el tercer capítol de la tesi.

L'últim capítol intenta establir una resposta a la situació del cos, tenint com antecedent que aquest és paradigma de la creació escultòrica i, per tant, sabent clarament que el seu abandó obliga també a la decadència de l'escultura mateixa. Es fa interessant llavors confirmar com artistes contemporanis tornen a afirmar el valor de la matèria i el sensible. En definitiva, valorant el corpori i per tant, validant a l'escultura com categoria plenament operativa en la contemporaneïtat.

Versión Inglés

Our thesis *The possible sculpture: resistance and perspective of the body in contemporaneity* is structured in four chapters, which are connected in such a way as to drive the reader into an organized structure seeking the demonstration of the proposed hypothesis.

The starting question guiding this thesis is *which is the effective link between body and sculpture, and how this link can provide sustainability to the interest in making sculpture in contemporaneity*, understanding that the ideas defining the concepts of body and sculpture are not immutable; thereby it would be possible to find a distinctive relation between these concepts in the middle of the particular conditions that define contemporaneity as historic time.

By virtue of that construction we are allowed to establish the manner in which today body and sculpture are related, first it is necessary to establish that these two concepts lack of immutability. It is essential to corroborate that these ideas have evolved as a result of beliefs displayed in every historic time, and even established that variability, the link that makes of the body a privileged referent of the sculpture has not been broken.

In a second section we will try to find the indicators of a general crisis that may involve body and sculpture to the same extent. The enormous transformations lived in the contemporary world should necessarily modify the conception of the own body and the relation with others, and in that conflict sculpture must be necessarily involved, since it is the unequivocal representation of the vicissitudes of the corporeity. Discussions proposed in contemporaneity should be manifested in the sculpture, from the body resistance to the invitations to absolute abandonment.

In order to make more rigorous diagnosis in respect of the condition of both concepts in our historic time, we look for a structure of analysis that allows us to explore such condition. To this end, we assemble Virilio and García Cortés discourses by identifying three levels of analysis concerning the body. Both authors refer these three categories; the first is the *biological* level, the second is denominated *social*, and a third one that makes reference to the *totality and the territory*. We must submit both concepts to these levels to determine with

moderate clearness its condition in the contemporaneity. The third chapter of the thesis is focused on this analysis.

The last chapter attempts to establish an answer to the condition of the body, considering as antecedent that the body is a paradigm of the sculptoric creation and, therefore, by clearly knowing that its abandonment also compels to the decadence of the sculpture itself. It turns interesting to observe how contemporary artists come back to affirm the value of matter and sensibility by valorizing the corporeal and validating sculpture as a category entirely operative in contemporaneity.

