

EL CUERPO Y MÁQUINA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

M. J. AGUDO-MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

La investigación trata de analizar el papel jugado por la figura humana, como materia prima, en el arte contemporáneo. Se busca con ello clarificar los diferentes criterios utilizados por los artistas para abordar el cuerpo, unos criterios que, en algunos casos, se aproximan a un maquinismo más que evidente. Todo ello pone de manifiesto, no sólo la búsqueda de nuevos horizontes expresivos, en los que el cuerpo se hibrida con la máquina, convirtiéndose en un cuerpo-y-máquina al mismo tiempo, sino además un enriquecimiento de los propios artistas, debido sobre todo al fenómeno de la internacionalización del arte.

Así, desde el Constructivismo hasta el actual *Cybert Art*, la máquina ha ido ganando progresivamente terreno, haciendo que la frontera entre el arte y la tecnología sea cada vez más difusa.

1.1. CONSTRUCTIVISMO

‘Victoria sobre el sol’ es el nombre de una ópera cubofuturista⁶⁶ que fue estrenada en el teatro Luna Park de San Petersburgo en 1913. La obra, cuyo vestuario y decorados corrió a cargo de Malévich, inauguraba la vía del ‘alogismo’ (Fauchereau, 1992), es decir de una ilógica heredada después por el Dadaísmo. Así, en dos actos, se representaba primero la captura del sol y, a continuación el mundo del futuro, con un marco

⁶⁶ El Cubofuturismo ruso se inició en 1910, de la mano de los poetas Chlebnikov y Maiakovski.

escénico de forma cuadrada⁶⁷, basado en una novedosa superposición de planos, abogando con ello por un nuevo realismo sin objetos (Pagé et al., 2003, p.24).

Por otro lado, el vestuario⁶⁸ simbolizaba las cualidades de los personajes, es decir, se basaba en conceptos abstractos, por lo cual hacía uso de la geometrización, así como de la planitud y el protagonismo del color.

Por otro lado, en la representación se utilizaba un lenguaje desintegrado, basado en ruidos y sonidos y denominado ZAUM.

FIGURA 1. Liuvob Popova. *La muerte de Talkerin* (1922)



Fuente: (Dabrowski, 1991)

⁶⁷ Se trata del origen de las ideas desarrolladas en el Suprematismo de 1915 (Douglas, 1994, p.22), considerado por Maléovich 'un movimiento puramente filosófico, un movimiento cognitivo a través del color' (Pagé et al., 2003, p.18). Precisamente su famoso cuadrado negro tiene un precedente en un boceto del decorado de Victoria sobre el sol (González García et al., 2006, p.35).

⁶⁸ También Pablo Picasso realizó, en 1917, vestuarios y la escenografía para los Ballets Rusos, con texto Jean Cocteau y música de Erik Satie.

Dos mujeres artistas ocuparon también un papel relevante en el teatro del Constructivismo ruso. La primera de ellas es Liuvob Popova⁶⁹, encargada de la escenografía y vestuarios de la obra ‘La muerte de Tarelkin’⁷⁰ (1922) [Fig. 1] de Alexander von Suchowo-Kabylin en el teatro Meyerhold de Moscú. La artista creaba un espacio multiperspectivo, mediante dos plataformas, unas aspas y tres ruedas, en el cual se desenvolvían los personajes con un austero vestuario que evocaba los monos de los obreros fabriles. Es de destacar además su serie denominada ‘Arquitecturas pictóricas’(1917), en las que abordaba esculto-pinturas, así como su adopción del vocabulario de Malevich, si bien con un cromatismo mucho más expresivo (Rodchenko et al., 2009, p.16).

La segunda artista es Varvara Stepanova, encargada igualmente de la escenografía y los vestuarios de la obra ‘El cornudo magnánimo’⁷¹ (1922) y cuyo director teatral fue Vsevolod Meyerhold. La artista conseguía integrar el movimiento real con los diseños geométricos de los vestuarios de los personajes, logrando un efecto tridimensional de plasticismo mediante formas simples e integrando sabiamente vestuario y escenografía⁷².

1.2. STELARC. CYBERT ART.

Se trata de un artista sin duda polémico y que afirma que “el cuerpo está obsoleto” (Aguilar García, 2008, p.125). Su serie de ‘suspensiones’ ‘fue iniciada con ‘*Seaside Suspension. Event for Wind and Waves*’ (Miura, Japón 1981). Esta primera suspensión, que tuvo una duración de 20’, consistió en suspender su cuerpo de una estructura de madera mediante ganchos en la piel. Todo ello teniendo como telón de fondo un mar alborotado y un viento trepidante.

⁶⁹ Un año antes, Popova había participado en la exposición ‘5 x 5 = 25’ (Moscú, 1921), junto a Stepanova y otros tres artistas: A. Exter, A. Rodchenko y A. Vesnin.

⁷⁰ Se trataba de una comedia que describía las consecuencias de la equivocación en un listado de defunciones.

⁷¹ La cual versaba sobre la infidelidad irreal de la mujer de un molinero.

⁷² Destacan en la escenografía las estructuras plegables con listones blancos y rotación de ruedas y todo ello con una trituradora de carne que hacía las veces de aparato de tortura.

Stelarc es catedrático en la Escuela de Artes de la Universidad Brunel West (Londres). Su obra se basa en elementos robóticos, realidad virtual e intervenciones quirúrgicas, poseía una tercera mano creada por ingenieros japoneses [Fig. 2], motivo por el cual algunos lo consideran un escultor genético (Hernández, 2003, p.174). Sus eventos de suspensión se enmarcan en la década de los años 80', durante la cual realizó 25 suspensiones durante 13 años, en diferentes situaciones y posiciones y en lugares tan variados como Japón, USA, Alemania y Australia.

FIGURA 2. Stelarc. *The Third Hand* (Tokio, 1976)



Fuente: (Jones & Warr, 2006, p.184)

En alguna de ellas el artista experimentaba la amplificación de sus propios sonidos corporales y era movido por máquinas, y a veces estuvieron enmarcadas en festivales de danza y teatro experimental.

En *'Ping Body'* (París, Pompidou Centre, 1995) el artista ensaya los movimientos de su cuerpo activados telemáticamente. Se produce así una coreografía, de flexión de brazos y piernas, con la ayuda de un estimulador muscular múltiple a partir de un transductor que permitía detectar la actividad colectiva de los participantes en internet.

Esta performance en la que se explora y amplía el potencial corporal⁷³, con sensaciones producidas mediante bucles de retroalimentación y flujo externo de datos, se representó también en Helsinki y Amsterdam.

Otra de sus producciones singulares es *'Exoesqueleto. Muscle Machine'* (Londres, 2003). Consistió en una coreografía hombre-máquina de él mismo con un exoesqueleto robótico de 6 patas y 5m. ancho y que era controlado neumáticamente. El movimiento y la velocidad de la máquina eran dirigidos por un controlador, con un resultado bastante similar al de un insecto de 6 patas. En este sentido, en el campo de la robótica existen también algunas experiencias de performances con robots (Zappe, 2010).

2. OBJETIVOS

2.1. GENERALES

- Clarificar el protagonismo del cuerpo humano y su relación con la máquina como temática recurrente en el arte contemporáneo.
- Poner de manifiesto las diferentes maneras cómo ha sido abordado el cuerpo, en el sentido de material artístico, desde la contemporaneidad.
- Analizar las correspondientes repercusiones de estos nuevos enfoques, asociados a los diferentes cambios, tanto conceptuales como tecnológicos.

⁷³ En otras obras, como *'Parasite'* (1997), el artista exploraba lo que él denomina un 'Sistema nervioso virtual extendido' (VNS), lo que consistía en un movimiento muscular activado involuntariamente, a partir de un mecanismo alojado en su cavidad abdominal y activado por control remoto.

2.2. ESPECÍFICOS

- Plantear un estudio de casos que permitan poner de manifiesto la búsqueda de un hombre nuevo, en relación con el cuerpo y la máquina y asociado a las relaciones artísticas interdisciplinarias del arte contemporáneo.
- Verificar la apertura de nuevos horizontes culturales y de internacionalización en la génesis de la obra artística.
- Enfatizar que dicha apertura se traduce en un enriquecimiento recíproco de los artistas implicados en los diferentes procesos de colaboración interdisciplinar y de internacionalización.
- Constatar el progresivo, pero imparable, predominio tecnológico, que conecta a las personas y ofrece oportunidades nuevas de interacción e inmersión sensorial, real y/o virtual.
- Valorar la importancia de este planteamiento tecnológico que despliega, sin duda, nuevos canales de exploración y comunicación artística.

3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos propuestos se realiza un estudio de casos de artistas y grupos, con propuestas, obras y proyectos relevantes o significativos, y todo ello en relación con las ideas de cuerpo y máquina estrechamente asociadas en numerosos casos. Se busca por ello evidenciar, tanto los referentes, como el valor añadido de las nuevas contribuciones que se producen, así como sus propias influencias en otros artistas.

3.1. BAUHAUS

Oskar Schlemmer, artista fundador del Teatro de la Bauhaus⁷⁴, primero en Weimar y después en Dessau, fue profesor, bailarín y pintor, y

⁷⁴ Con el cual se planteaba la obra de arte total, siguiendo los postulados de la Bauhaus (Schlemmer et al., 2019, p.11)

estudió la figura humana en el espacio en distintos ámbitos: coreografía⁷⁵, escenografía y vestuario.

Su obra el ‘Ballet Triádico’ (Stuttgart, 1922) se basaba en un baile sinfónico, en tres actos⁷⁶ y con tres escenarios: uno de color amarillo (cómic), un segundo rosa (festivo) y el tercero negro (místico). La obra quería ser un homenaje al número tres: con tres bailarines (dos hombres y una mujer), doce danzas y dieciocho vestuarios.

Los bailarines, con trajes pesados⁷⁷ y máscaras, junto a miembros artificiales, parecían en realidad arquitecturas en movimiento en una metamorfosis conseguida gracias al disfraz (Schlemmer et al., 2019, p.37). Se trata, en realidad de seres a medio camino entre lo mecánico y lo orgánico (Crego Castaño, 2007, p.173), que ponen de manifiesto un deseo de desmaterialización de los cuerpos (op. cit, p.187).

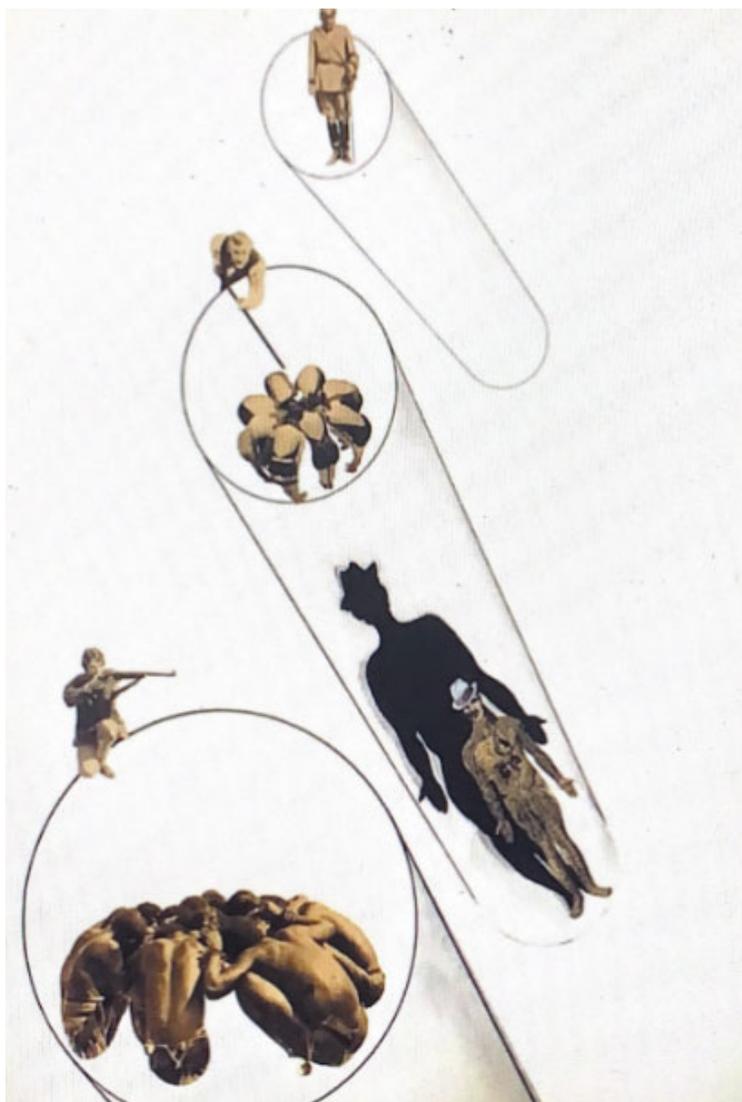
Otro profesor de la Bauhaus fue el artista húngaro L. Moholy-Nagy, quien ejerció su docencia entre 1923 y 1928.

⁷⁵ Schlemmer proponía que el teatro debía reinventar su propio lenguaje, en aras de un acercamiento a lo objetivo (Schlemmer et al., 2019, p.9). En ese sentido, fue precursor de la *Performance Art* o danza experimental.

⁷⁶ En una secuencia de lo humorístico a lo serio.

⁷⁷ Basados en la geometría del círculo, el cuadrado y el triángulo y realizados en alambre, tela y hule, escenificaban la relación entre la forma y el color en movimiento.

FIGURA 3. L. Moholy-Nagy. *Mass Psychosis* (G. Eastman Museum, Rochester, 1927)



Fuente: (Moholy-Nagy et al., 2016, p.95)

Autor de la publicación: “Pintura, Fotografía, Film” (1925), fue el creador de la técnica del fotomontaje⁷⁸, con obras como ‘Human Mechanics’

⁷⁸ Realizados a partir de imágenes plásticas y tecnológicas al mismo tiempo y estableciendo conexiones entre pintura, fotografía y cine.

(1925) o ‘Mass Psychosis’ (1927) [Fig. 3]. En dicha obra aparece la figura humana en una hibridación de nuevos medios técnicos⁷⁹, los cuales, según el propio artista, debían ser aprovechados en beneficio de la sociedad (Moholy-Nagy, 2008, p.24).

Por su parte, su mujer Lucia Moholy fue alumna en la Bauhaus de Otto Eckner y se interesó por la fotografía experimental en relación con personas y espacios de la propia Bauhaus. Así, por ejemplo, sus numerosas fotografías de retratos poseen fuertes contrastes lumínicos y están hechas con encuadres de primeros planos. Por otro lado, su labor fotográfica fue determinante al hacer visible a la Bauhaus (Vadillo Rodríguez, 2010, p.122).

3.2. MARCEL DUCHAMP

Se trata de una de las figuras claves y uno de los artistas más influyentes⁸⁰ del arte del siglo XX. Su obra más compleja y suma de todos sus experimentos (Cabanne et al., 2013, p.82) fué el ‘Gran Vidrio’⁸¹ (1915-1923) [Fig.4], también titulado ‘*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*’. Se trata de una obra concluida por el propio azar, tras romperse en un traslado en 1923 (Paz, 1989). En ella el artista aborda la representación de una máquina de amor frustrante a partir de una novia, que asemeja a un insecto atrapado, y nueve solteros representados como aparatos mecánicos⁸², entre los que destaca un molinillo de chocolate,

⁷⁹ De ahí su interés por la pintura con luz en el espacio (Moholy-Nagy, 2008, p.119), así como por una nueva visión en movimiento (op. cit, p.139).

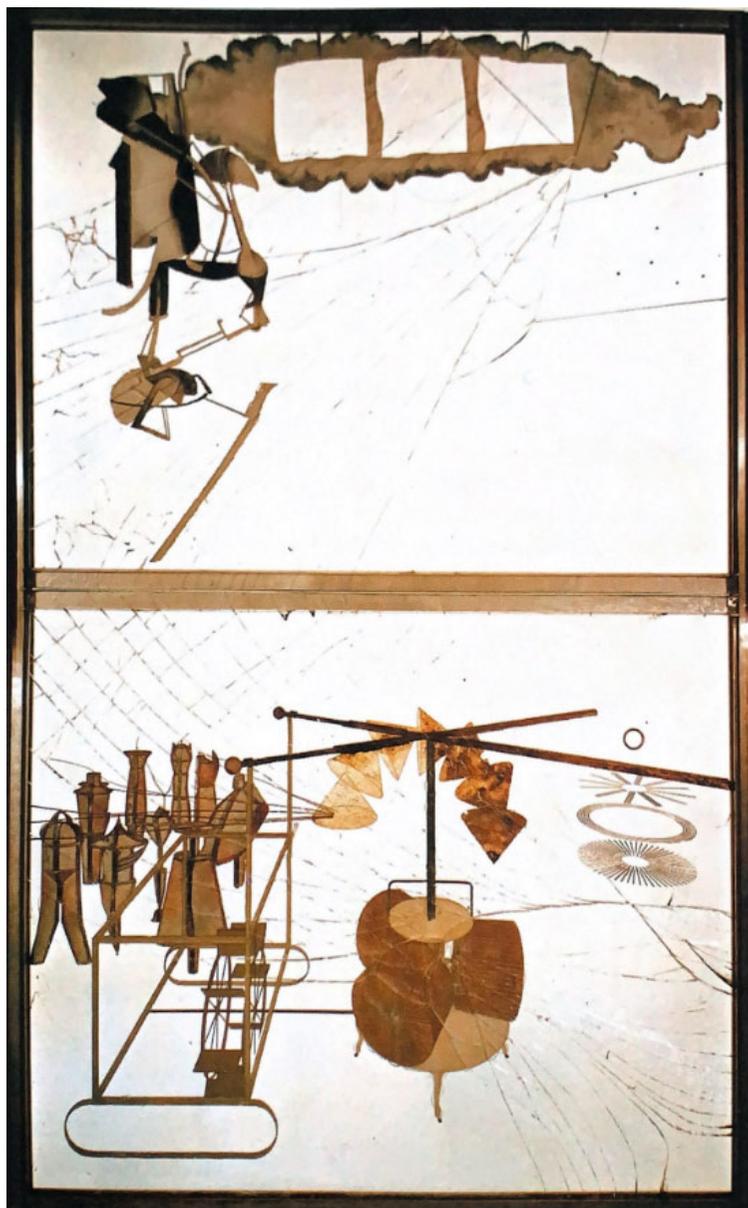
⁸⁰ Su obra ‘Desnudo bajando las escaleras’, con un precedente en ‘El rey y la reina, rodeados de desnudos veloces’ (1912) (Mink, 2002, p.30), fue expuesta en la famosa exposición *Armory Show* (1913), la primera de arte moderno que tuvo lugar en Estados Unidos y que causó un gran impacto. En ese sentido, y por su enorme influencia posterior, Duchamp hizo de intermediario artístico entre los dos continentes (Cabanne et al., 2013, p.64).

⁸¹ Esta obra, que es un trabajo de factura impecable, está realizada con plomo, alambre y diferentes elementos azarosos, pegados entre dos cristales de forma meticulosa. El artista trataba con esta obra de ‘erótica mecánica’ de romper ‘el sentimentalismo que cubría al erotismo’ (Crego Castaño, 2007, p.210).

⁸² Su amigo Picabia veía en la máquina un paralelismo con el ser humano (Crego Castaño, 2007, p.212).

ensayado previamente en '*La Broyeuse de Chocolat n°2*' (1914) (Moure, 2009, p.73).

FIGURA 4. Marcel Duchamp. *Gran Vidrio* (1915-1923)



Fuente: (Moure, 2009, p.80)

Esta dualidad *célibataires/ mariée* aparece además marcada por los dos sectores inconexos de la obra, cuyas notas y estudios preparatorios fueron recopilados en otra obra, *'La Boîte Verte'*⁸³ (1934) (Moure, 2009, p.99).

En 'L.H.O.O.Q.' (1919), otro de sus *ready-made*⁸⁴ u *objet trouvé*, el artista presentaba una tarjeta postal de la Gioconda, grafiada con bigote y barba, junto al propio título. Se trataba de un claro ataque al Giocondismo⁸⁵ de la burguesía francesa y tuvo múltiples versiones con distintos soportes y acabados (Cabanne et al., 2013, p.79).

Su obra póstuma⁸⁶ *'Étant donnés, le gaz d'éclairage et la chute d'eau'* (1946-66) conservada en el Philadelphia Museum of Art, consta de dos partes: un *ready-made*, en el que se utiliza una puerta de Cadaqués con un par de mirillas, a través de las cuales puede verse a una mujer. Podría tratarse de su modelo María Martins, desnuda⁸⁷ y sosteniendo una lámpara, y que viene a simbolizar la incompatibilidad entre la sombra y la luz, si bien la obra también es un homenaje a la individualidad (Crego Castaño, 2007, p.106), con la participación del observador (Moure, 2009, p.106).

3.3. CREACIÓN COLECTIVA

El coreógrafo y bailarín Merce Cunningham protagonizó, junto a otros destacados artistas⁸⁸ el primer happening de la historia, 'Theater Piece No. 1', un teatro colaborativo que tuvo lugar en el Black Mountain College el 16 de agosto de 1952. Previamente Había formado parte de la Compañía de Martha Graham, entre 1939 y 1945. Había llegado al

⁸³ Cfr. además (Schwarz, 2000, p.407).

⁸⁴ Se trata, en realidad, de una rectificación (Moure, 2009, p.68).

⁸⁵ La obra tiene un claro precedente en la Mona Lisa fumando una pipa (1887) de Eugène Bataille. Por otro lado, la androginia es abordada también por Duchamp en su personaje *Rose Sélavy*, con gran semejanza fonética con la frase *Eros, c'est la vie* (Moure, 2009, p.57).

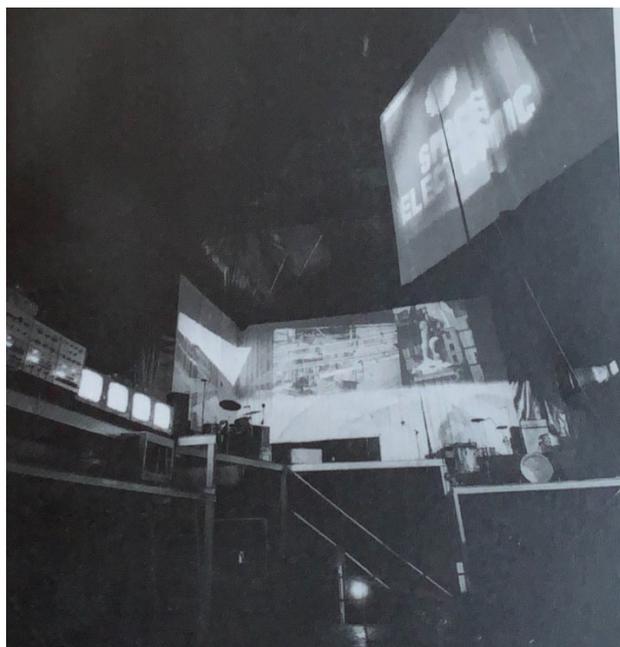
⁸⁶ Se trata de la primera instalación artística conocida y el artista dejó por escrito las instrucciones para armarla y desarmarla.

⁸⁷ Que evoca a la obra de Courbet 'El origen del mundo'.

⁸⁸ El elenco de participantes fue: John Cage, Nicola Cernovich, Merce Cunningham, Charles Olson, Robert Rauschenberg, M.C. Richards y David Tudor.

Black Mountain College en 1948, donde realizó colaboraciones danza-música-arte que abrieron sin duda un nueva era para la danza. Posteriormente formaría su propia compañía, la *Merce Cunningham Dance Company* en 1953, para la que el propio Rauschenberg fue autor del diseño de vestuario y decorados de obras como ‘Travelogue’ (1977) o ‘Trackers’ (1991). En ellas se aplican los resultados de una investigación que convierte al cuerpo en objeto de conocimiento (Albarrán & Estella, 2015) e incluye los movimientos de la vida cotidiana (Albarrán & Estella, 2015, p.210), así como la indeterminación en el espacio y el tiempo (Naverán et al., 2013, p.183).

FIGURA 5. *The Living Theatre. Paradise Now. Space Electronic (Florencia, 1969)*



Fuente: (Brugellis et al., 2017, p.167)

El grupo *The Living Theatre*, fue fundado inicialmente en Nueva York por Judith Malina y Julian Beck en 1947, si bien experimentó su auge

entre los años 1951-64⁸⁹. Con este teatro como forma de vida comunitaria se abogaba por una apuesta experimental de creación colectiva, mediante poesía, conciertos y happenings y enmarcada en la lucha política de los años sesenta. Su obra más representativa o emblemática fue '*Paradise Now. Space Electronic*' (Florencia, 1969) (Brugellis et al., 2017, p.167). [Fig.5]. Se trata de una obra que se ha convertido en el emblema de la contracultura del Mayo francés (Tytell, 1999, p.153).

Marta Minujín protagonizó el happening 'La Destrucción' (París, 1963), que consistió en la quema de sus obras por artistas del Nouveau Réalisme, lo que supuso la promoción personal de la artista, pero también una apertura de interacciones interculturales. Se encargaron de inmortalizar los fotógrafos Harry Shunk y János Kender, quienes documentaron numerosos happenings tanto en Europa como en EEUU. Su obra 'La Mesenuda'⁹⁰ (1965), cuyo nombre hace alusión a las palabras mezcla y confusión (Noorthoorn & Ferreiro Pella, 2011, p.50), consistía en una secuencia de espacios que generaban estímulos multisensoriales.

3.4. JOSEPH BEUYS

En su acción 'Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta' (1965) en la Galería Schmela de Düsseldorf, el artista evoca el misterio y el milagro de la vida, mediante una muerte que pasa a convertirse en algo sagrado⁹¹. En este sentido, la obra de arte es la liebre⁹². Así, el artista se nos presenta con su cara embadurnada con miel y polvo de oro y con su pié izquierdo atado a una chapa de cobre.

En otra de sus acciones, '*I like America and America likes me*' (1974) [Fig.6] en la Galería René Block Nueva York, Beuys se presenta

⁸⁹ El periodo europeo, iniciado en 1964, se caracterizó por la improvisación y la participación del público.

⁹⁰ Se trata de un happening que tuvo lugar en el Instituto Di Tella (Buenos Aires, Argentina).

⁹¹ Como 'un flujo de energía de una realidad absoluta' (Beuys, 1986, p.31). Beuys habla del 'hombre en la cumbre misma de su conciencia' (op. cit. p.32), una idea que se enfatiza en su acción *Feet Washing* (1971).

⁹²La cual nos evoca a la acuarela excepcional de la liebre de Durero, conservada en el Museo Albertina de Viena. Por otro lado, Beuys relaciona además a Durero con el fieltro (Beuys, 1986, p.17), en un concepto ampliado del arte que busca que éste se confunda con la vida misma.

envuelto en una manta de fieltro, como metáfora de material aislante. En este caso junto a un coyote salvaje, animal sagrado de los pueblos amerindios de América del Norte. Esta vez utiliza sulfuro amarillo y diversos objetos como una linterna, un bastón⁹³ e incluso un ejemplar del periódico *The Wall Street Journal*.

FIGURA 6. Joseph Beuys. 'I like America and America likes me' (N. York, 1974)



Fuente: (Rosenthal, 2005, p.19)

Esta convivencia de tres días con un coyote salvaje suponía en realidad una suerte de reconciliación con una espiritualidad perdida.

En su instalación '*Zeige deine Wunde*'⁹⁴ (Múnich, 1976) en un paso peatonal subterráneo en Maximilianstrasse, se aborda la idea de que una herida que se muestra puede ser curada⁹⁵, con una nueva visión de la educación de las personas y la libertad de creación (Jarque, 2015, p.24). La instalación constaba de diversos objetos tales como dos viejas

⁹³ Con frecuencia utilizaba en sus acciones el bastón de Eurasia, un "cayado de pastor o báculo de caminante" (Szeemann, 1994, p.242).

⁹⁴ Guarda una cierta relación con su obra '7000 robles' (Kassel, 1982) (Beuys, 1986, p.52).

⁹⁵ En la misma línea es su obra '*Feet Washing*' (1971).

camillas, dos cajas de zinc con grasa, dos rastrillos, la calavera de un pájaro en un bote de cristal y un termómetro.

3.5. ACCIÓN CORPORAL

La obra más conocida del artista Yves Klein es, sin duda *La grande Anthropométrie bleue*⁹⁶ (1960) (Ottmann, 2010), realizada con modelos reales⁹⁷ en la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París. Se trata de una serie de cuatro obras de '*pinceaux vivants*' o pinceles vivos (Weitemeier, 2001, p.54), es decir, mediante la huella o impresión monocromática de cuerpos femeninos a escala natural y con una puesta en escena teatral, con 8 músicos que tocaban violines y violonchelos.

Jackson Pollock⁹⁸ y sus *Action Painting*⁹⁹ o pinturas de acción, realizadas entre 1947 y 1952, realizadas con el lienzo sobre el suelo, emulaba, mediante movimientos realizados con el cuerpo, en todas direcciones, el método de pintura en arena de los indios del oeste americano. Así la técnica del *dripping* (Emmerling, 2003, p.65 ss.) consiste en pintura goteada o chorreada directamente sobre lienzo horizontal, generando líneas caóticas¹⁰⁰, con salpicaduras y, en algunos casos, con añadido de arena. Otras posibles influencias son el automatismo del Surrelismo, en pintores como Miró, o el muralismo mejicano de José Clemente Orozco.

En el caso de Gordon Matta-Clark, autor de numerosas acciones o actuaciones artístico-arquitectónicas, él mismo define sus obras como acciones de orientación escultórica y performativa (Matta-Clark, 2020, p.7). En ese sentido, su forma de trabajar era un proceso de eliminación de material, más parecido al de un escultor (Donoso, 2016, p.51), motivo

⁹⁶ En relación con sus Antropometrías del periodo azul (Baker & Moran, 2016). El artista patentó el Azul Klein como *International Klein Blue* (IKB).

⁹⁷ Sus trabajos con *pinceaux vivants* (pinceles vivos) fueron realizados entre los años 1958 y 1960.

⁹⁸ Su primera venta a una pinacoteca se produjo en 1944, año en el que el Museo de Arte Moderno de Nueva York compró su obra '*The She-Wolf*' (Emmerling, 2003, p. 35).

⁹⁹ Se trata de pinturas sin título, numeradas tan sólo.

¹⁰⁰ De ahí el liderazgo de Pollock en la "internacionalización del estilo informalista" (Jachec, 2011, p.114).

por el cual califica su obra (Corbeira, 2000, p.173) como no-arquitectura o Anarquitectura (Moure, 2006, p.166).

FIGURA 7. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect* (París, 1975)



Fuente: (Diserens et al., 2007, p.94)

En su obra ‘Conical Intersect’ (París, 1975) [Fig.7], el artista, formado como arquitecto, aborda una perforación¹⁰¹ cónica en dos casas de Les Halles, en una propuesta enmarcada en la IX Bienal de París¹⁰². Se trataba de un par de edificios colindantes con la parcela en la que se estaba construyendo el Centre Pompidou (Moure, 2006, p.180). En este caso, los medios utilizados para comunicar las acciones o actuaciones artístico-arquitectónicas, son la fotografía, el fotocollage o el video¹⁰³, además de los propios dibujos analíticos (Piccardo & Wolf, 2014) y bocetos preparatorios. El artista se refiere al desarrollo de roles sociopolíticos

¹⁰¹ Los denominados “Building Cuts” o cortes de edificios abandonados, eran filmados y, a veces, con exposición incluida de trozos en museos o galerías. En ‘Conical Intersect’ el artista relata la experiencia de sorpresa de sus disecciones al mirar a través de los fragmentos recordados (Walker, 2009, p.97)

¹⁰² Fue elegido para representar a Estados Unidos (Donoso, 2016, p.52).

¹⁰³ Mediante sus propias grabaciones realizadas en el transcurso de la acción.

mediante su práctica artística, así como a la necesidad de establecer relaciones con el transeúnte, con la incursión de su obra a una situación ambiental real (Walker, 2009, p.115).

3.6. BODY ART

El artista Günter Brus, enmarcado dentro del denominado “Accionismo Vienés”¹⁰⁴, realizó la ‘Acción 17’ en el año 1966 [Fig.8]

FIGURA 8. Günter Brus, ‘Acción 17’ (1966)



Fuente: (Jones & Warr, 2006, p.96)

¹⁰⁴ Junto a Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler. El grupo llevó a cabo numerosas acciones expresionistas y de experimentación metafísica, caracterizadas muchas de ellas por la radicalidad escatológica y la transgresión de tabúes. Sin embargo, existen, en este sentido ejemplos históricos de enorme crudeza, como es el caso de ‘El buey en canal’ de Rembrandt (M. Louvre, s.XVII).

Utilizó en dicha acción su propia cabeza maquillada y mutilada¹⁰⁵ como material y otorgándole una dimensión espiritual y social al mismo tiempo. El maquillaje con simulacro de heridas es, en este caso, una propuesta de purificación, buscando desprenderse de lo reprimido para poder así restituir la unidad mente y cuerpo. En otra de sus acciones, la titulada '*Kunst+Revolution*' (Arte+Revolución) el artista fue condenado en Viena, por lo que se vio obligado a huir a Berlín.

Vito Acconci protagonizó tres instalaciones performance de 'arte en vivo' con su propio cuerpo, tituladas '*Sonnabend Show*' (Nueva York, 1972). El desarrollo tenía lugar en tres salas, con nombres respectivos '*Seedbed*', '*Transference Zone*' y '*Supply Room*' (Jones, 1998, p.105 ss.). En dichas salas, que representaban respectivamente el presente del artista, su pasado y su futuro, el espectador podía oír las fantasías sexuales del artista, oculto pudorosamente bajo una tarima y con un monólogo por micrófono (Kastner, 2012, 106). Se trataba, en definitiva, de una propuesta de interacción psicológico-social o relación de dependencia con el espectador (Cruz Sánchez & Hernández-Navarro, 2004, p.170).

La artista Marina Abramovic realizó su acción '*Ritmo 0*' (Galleria Morra, Nápoles, 1974) utilizando su propio cuerpo como protagonista y permaneciendo durante seis horas impasible. Dispuso una mesa con 72 objetos (Abramovic, 2020, p.71), algunos inofensivos pero otros peligrosos e incluso letales, como una pistola cargada (Heartney et al., 2013). El público podía usarlos libremente con ella, y esta acción extrema casi le cuesta la vida, por sadismo desatado en el público y violencia sin límites. El pensamiento puede redimir el mal, ya que el lado oscuro¹⁰⁶ de la humanidad con frecuencia desemboca en tragedia por falta de reflexión.

¹⁰⁵ En relación con el cuerpo mutilado y herido, pueden citarse ejemplos reales como el cordón umbilical o la circuncisión y otros tradicionalmente artísticos como la crucifixión del cristianismo.

¹⁰⁶ En relación con enterramiento y dolor en la obra de la artista Ana Mendieta, cfr. (Salanova, 2015, p.63).

4. RESULTADOS

La figura humana tiene una tradición ancestral y un protagonismo indiscutible en el arte de todos los tiempos y culturas. Se trata de una búsqueda artística que guarda una estrecha relación con los avances tecnológicos de la humanidad, los cuales sin duda contribuyen a la revisión y sustitución de los paradigmas vigentes por otros mucho más acordes con la época en la que tienen lugar dichos avances. En este sentido, el arte se revisa y renueva continuamente de la mano de la tecnología. En ese sentido, los resultados obtenidos son los que siguen:

- El Constructivismo ruso abordó, sobre todo desde el teatro, un estudio interdisciplinar de la figura humana en relación con el maquinismo y con una revisión profunda que buscaba 'un hombre nuevo'.
- La figura humana en la Bauhaus fue analizada con medios y recursos expresivos nuevos, tales como la fotografía y el teatro experimental.
- Marcel Duchamp se ocupó de diseccionar la sexualidad humana con un lenguaje satírico y elegante a la vez, una búsqueda que fue sintetizada en su obra el 'Gran Vidrio'.
- La participación colectiva que se inicia en los años 60' hace al público parte de la obra de arte mediante el happening, forjado en el *Black Mountain College*, y el teatro de creación colectiva auspiciado por el grupo *The Living Theatre* de Nueva York.
- Joseph Beuys analizó la herida corporal y la sanación mediante la reconciliación con la espiritualidad perdida.
- Yves Klein, Jackson Pollock y Gordon Matta-Clark utilizaron el cuerpo en movimiento como *leivmotiv* de sus respectivas propuestas conceptuales.
- Günter Brus, Vito Acconci y Marina Abramovic analizaron los tabúes del cuerpo y conectaron con la soledad y con la tragedia humana.
- Las nuevas tecnologías posibilitan propuestas radicales como las de Stelarc, en las que el hombre y la máquina se funden en el cyborg, sintetizando arte, ciencia y tecnología.

5. DISCUSIÓN

El arte actual se revisa a sí mismo, también en nuestros días, debido a la doble revolución en la que nos encontramos, la tecnológica y la de las comunicaciones. La máquina viene a facilitar el trabajo y a ofertar más oportunidades de ocio, así como de creatividad humana. La colaboración artística supone la supresión de fronteras físicas y de taxonomías endogámicas, herméticas o trasnochadas. La inteligencia colectiva aúna el arte con la ciencia y la tecnología, mediante la participación, la acción y los procesos de creación compartida.

6. CONCLUSIONES

El ser humano se prolonga en la máquina, si bien a ésta última le falta el alma, de ahí la dependencia mutua entre ambos. Por otro lado, el arte de nuestro siglo XXI se abre a nuevos horizontes ligados al mundo virtual, posibilitando numerosas prácticas artísticas colaborativas y transdisciplinares sin precedente, transgresoras y revisionistas. Así, el arte utiliza lenguajes tecnológicos nuevos compartidos con otras disciplinas y especialidades tradicionalmente ajenas al ámbito artístico o lúdico. A todo ello se suma además el atractivo potencial de la interacción real y virtual y de la inmersividad.

8. REFERENCIAS

- Abramovic, M. (2020). *Derribando muros* (Primera ed). Malpaso.
- Aguilar García, T. (2008). *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Gedisa.
- Albarrán, J., & Estella, I. (Eds.). (2015). *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Brumaria.
- Baker, S., & Moran, F. (Eds.). (2016). *Performing for the camera* (First edit). Tate Publishing.
- Beuys, J. (1986). *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*. Inter Naciones.
- Brugellis, P., Pettena, G., & Salvadori, A. (2017). *Radical utopias: Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio. UFO, Zzigurat*. Quodlibet.

- Cabanne, P., Duchamp, M., Dalí, S., & Motherwell, R. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear.
- Corbeira, D. (Ed.). (2000). *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ediciones Universidad Salamanca.
- Crego Castaño, C. (2007). Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX. In *Muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, La. Abada.
- Cruz Sánchez, P. A., & Hernández-Navarro, M. Á. (2004). Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. In *Dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac.
- Dabrowski, M. (1991). *Liubov Popova, 1889-1924 [exposición]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 diciembre 1991-17 febrero 1992. Prestel-Verlag.
- Diserens, C., Crow, T. E., Kirshner, J. R., & Kravagna, C. (2007). *Gordon Matta-Clark* (Reprint.). Phaidon Press.
- Donoso, P. (Ed.). (2016). *Gordon Matta-Clark. La experiencia se convierte en objeto/ Experience Becomes the Object*. Ediciones Polígrafa.
- Douglas, C. (1994). *Kazimir Malévich*. Thames and Hudson.
- Emmerling, L. (2003). *Jackson Pollock 1912-1956*. Taschen.
- Fauchereau, S. (1992). *Malévich*. Polígrafa.
- González García, Á., Marcadé, J.-C., Martín, J.-H., & Petrova, E. (2006). *Kasimir Malévich [exposición]. Del 21 de marzo al 25 de junio*. Fundació Caixa Catalunya.
- Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., Scott, S., & Noehlin, L. (2013). *After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art* (2ª edición). Prestel Verlag.
- Hernández, D. (2003). *Arte, cuerpo, tecnología*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Jachec, N. (2011). *Jackson Pollock. Obras, escritos y entrevistas*. Polígrafa.
- Jarque, F. (2015). *Cómo piensan los artistas. Entrevistas* (1ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Jones, A. (1998). *Body Art. Performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Jones, A., & Warr, T. (2006). *El cuerpo del artista* (1231}0ed. en español.). Phaidon.
- Kastner, J. (2012). *Nature*. Whitechapel.

- Matta-Clark, G. (2020). *Gordon Matta-Clark. Entrevistas*. Puente.
- Mink, J. (2002). *Marcel Duchamp, 1887-1968 : el arte contra el arte*. Taschen.
- Moholy-Nagy, L. (2008). *La nueva visión y Reseña de un artista*. Infinito.
- Moholy-Nagy, L., Witkovsky, M. S., Eliel, C. S., & Vail, K. P. B. (2016). Moholy-Nagy. Future Present. In *Future present* (1st ed.). The Art Institute of Chicago.
- Moure, G. (2006). *Gordon Matta-Clark. Obras y escritos*. Polígrafa.
- Moure, G. (2009). *Marcel Duchamp. Obras, escritos y entrevistas*. Polígrafa,.
- Naverán, I. de, Écija, A., Foster, S. L., Greiner, C., Kunst, B., Lepecki, A., Cvejčić, B., Burt, R., Romero, P. G., Manning, S., Banes, S., Servos, N., Siegmund, G., Sánchez, J. A., Cunningham, M., Nelson, L., Louppe, L., Guerra, R., & Laermans, R. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Artea.
- Noorthoorn, V., & Ferreiro Pella, J. (2011). *Marta Minujín. Obras 1959-1989* (Primera re). Fundación Eduardo F. Costantini.
- Ottmann, K. (2010). *Yves Klein. Obras y escritos*. Polígrafa.
- Pagé, S., Fuchs, R., Marcadé, J.-C., & Imanse, G. (2003). *Malévitch. Un choix dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam. [exposition] Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 30 janvier - 27 avril 2003*. Paris-Musées.
- Paz, O. (1989). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza.
- Piccardo, E., & Wolf, A. (2014). *Beyond environment*. Actar.
- Rodchenko, A. M., Popova, L., Tupitsyn, M., & Kiaer, C. (2009). *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rosenthal, M. (2005). *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*. The Menil Collection, in association with Tate Publishing.
http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room_beuys.shtm
- Salanova, M. (2015). *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Micromegas.
- Schlemmer, O., Gropius, W., & Moholy Nagy, L. (2019). *El teatro de la Bauhaus*. Casimiro.
- Schwarz, A. (2000). *The complete works of Marcel Duchamp* (Rev. and e). Delano Greenridge Editions.
- Szeemann, H. (1994). *Joseph Beuys [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 de marzo - 6 de junio de 1994*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Tytell, J. (1999). *The living theatre. Arte, exilio y escándalo*. Los libros de la liebre de marzo.
- Vadillo Rodríguez, M. (2010). *Otra mirada: Las fotografías de la Bauhaus*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Walker, S. (2009). *Gordon Matta-Clark, art, architecture and the attack on modernism*. I.B. Tauris.
- Weitemeier, H. (2001). *Yves Klein, 1928-1962. International Klein Blue*. Taschen.
- Zappe, J. (2010). On the relationship between robots and space. In M. Schumacher, M., Schaeffer, O., & Vogt (Ed.), *Move: Architecture in motion - dynamic components and elements*. (pp. 26-29.). Birkhauser. <https://doi.org/10.1515/9783034608541>