

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente:
Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

CUERPO INTUIDO, CUERPO PRESENTE:

PERMANENCIA DEL DISCURSO CORPORAL EN LA PINTURA ABSTRACTA

Fernando García García



Introducción

La segunda mitad del siglo XX comienza inmersa en un panorama artístico dominado por el Expresionismo Abstracto. En este contexto, la representación del cuerpo en la pintura, sufre una necesaria revisión junto con todos los presupuestos figurativos de la pintura tradicional. El cuerpo como tema de la obra, en la dialéctica establecida en el arte contemporáneo entre presentación y representación, encuentra nuevas vías de referencia que se alejan de la figuración tradicional. En este ensayo establecemos algunas consideraciones sobre las referencias y las asociaciones del cuerpo como tema dentro de las corrientes contemporáneas “no representacionales”. El abanico es amplio, desde las referencias al cuerpo del autor y su extensión en ciertas obras características del Expresionismo Abstracto, hasta la inclusión del espectador como cuerpo “integrante” de la obra en creaciones asociadas al “Colour field”; pasando por las asociaciones significativas del material de la obra con experiencias corporales en el arte informalista europeo. Una serie de nuevas referencias al cuerpo desde una posición opuesta a la figuración tradicional, pero que supone la continuidad de este tema dentro de la práctica artística de la época.

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

Hasta la aparición del Expresionismo el arte occidental había sido con todos sus cambios de estilo un arte eminentemente representacional. Incluso el primer grupo de expresionistas alemanes, Die Brücke, con Kirchner a la cabeza mantenían la figura humana y la representación de la realidad como referente, por interiorizada y deformada que estuviera. Sin embargo es a partir de un término introducido por el segundo grupo de expresionistas, Der Blaue Reiter, cuando se romperá con la representación como medio único. En el momento que Kandinsky habla de los aspectos espirituales del arte, se adentra en el terreno de lo irrepresentable. Los expresionistas más viejos como Christian Rohfs y Emil Nolde buscaban para su expresión los valores emocionales y simbólicos del color; junto con la repercusión de las teorías de Kandinsky y el dinamismo del color de Delaunay, auguraban un nuevo camino para la exposición expresiva de las necesidades internas. “En el momento de la decisión, al que se estaba llegando en Alemania a la siniestra sombra de la Guerra Universal, la opción parecía estar entre dos clases de libertad: Una libertad para transformar el objeto real, el *motif*, hasta que guardara correspondencia con los sentimientos no expresados; o una libertad para crear un objeto completamente nuevo sin *motif* que también guardara correspondencia con esos mismos sentimientos necesitados de expresión.”¹[1]

Se establecieron por tanto dos vías: la de la deformación del objeto fue tomada por el grupo Die Brücke: Kirchner, Heckel, Pechstein, Mueller o Nolde; Posteriormente sucedidos por otros artistas como Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Soutine, Rouault, George Grosz, Max Beckmann. En otros países nombres como Ensor, Rufino Tamayo, Ben Shahn o Jack Levine. Todos estos artistas que siguen el camino de la deformación suelen atenerse al tema de la figura humana para expresar sus sentimientos, y su tendencia desemboca en la llamada *Neue Sachlichkeit*, “Nueva objetividad”, un movimiento que en ocasiones (como en la obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco, y Renato Guttuso) se enlaza con el realismo socialista.

La otra vía fue la abierta por Kandinsky y seguida por Klee, y como es previsible inaugura numerosas posibilidades de creación sin referencia real.

La abstracción y el uso del objeto directamente extraído de un contexto ajeno al arte (collage) tienen en común su rechazo a la forma tradicional de alusión a la realidad. Esto es, a la representación vista como la elaboración de un objeto artístico en referencia a una idea o ‘cosa’ reconocible y exterior. En los productos artísticos surrealistas se produce una división paralela a ésta entre una vertiente icónica y otra automática. Desde estos inicios se plantea la división entre obras de arte “representacionales”, y obras que cambian la representación por la “presentación”. Es decir, obras que ya no usan una imagen icónica como referencia a un sujeto, sino que utilizan objetos reales para crear la composición, o bien crean una imagen u objeto no referencial.

Por una parte en los movimientos no representacionales (o presentacionales) se aglutinan todas aquellas tendencias que han desalojado

¹[1] H. Read. *Breve historia de la pintura moderna*. Ediciones del Serval. Barcelona, 1984. pp.230-231

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

de sus lenguajes todo intento de representación tradicional. Por otra la pervivencia en un plano casi soterrado de tendencias que reclaman esa representación. Si bien existe una clara diferencia entre el uso de los medios tradicionales para crear objetos no icónicos y la de escoger objetos reales para componer metáforas visuales o ambientes referenciales; ambas concepciones se oponen al tratamiento figurativo de la pintura como medio de recreación de imágenes alusivas, ya sean oníricas e interiores como las surrealistas, ya deformadas como las expresionistas, o ilusionistas como en otras tendencias.



Cuerpo y “alma” en los movimientos artísticos no representacionales

La aparente disolución de la imagen alusiva parece dejar poca discusión en cuanto a la aparición de la figura bajo este epígrafe. Pero como hemos señalado esta disolución es total sólo en apariencia. El recurso de la representación es sólo una forma de referencia a la participación del cuerpo en la obra de arte. La identificación producida en el espectador a través de la representación de una imagen figurativa ha dado paso a otro tipo de presencias parciales del elemento figura-cuerpo-hombre. Lo que puede tener interés y suponer cierta aportación desde este momento artículo es argumentar esos nuevos caminos tomados por la presencia de “lo humano”. Ya hemos aludido al uso de objetos reales y a la abstracción como nuevas formas de expresión artística sin representación; la historia del arte reciente ha indagado en nuevas formas de relación y los medios plásticos han hecho uso de ellas. La diferencia entre la representación y la presentación es que las obras presentacionales no se refieren a la realidad y en este sentido los objetos que crean son reales o usan elementos reales, no “figuran” en el sentido más tradicional del término. No re-crean una imagen alusiva tienden a diluir la separación arte y realidad de una forma u otra. Uno de los planteamientos iniciales más significativos en esta línea fue el de los llamados “nuevos realistas”, para los que toda la realidad es arte, no para tomarla como referencia sino para usarla como material artístico²[2].

La disolución de fronteras entre los géneros artísticos tradicionales también ha favorecido la búsqueda de nuevos caminos de referencia, de nuevas presencias figurales. Podemos aludir a las presencias a veces

[2] “ Hemos asistido en los últimos años a un fenómeno generalizado de agotamiento y esclerosis de los vocabularios establecidos: a la carencia vital de los procedimientos clásicos se han enfrentado ciertos intentos individuales tendentes(...) a definir las bases normativas de un nuevo lenguaje. Lo que nos proponen es la apasionante aventura de lo real percibido en sí y no a través del prisma de la transcripción de un concepto o la traducción de una emoción.” En EL NUEVO REALISMO: *¿qué es preciso pensar?* 3º Manifiesto (1963. Tomado del Catálogo de las exposiciones de los Nuevos Realistas, Museos de la Haya y Bruselas, 1964 y 1965.

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

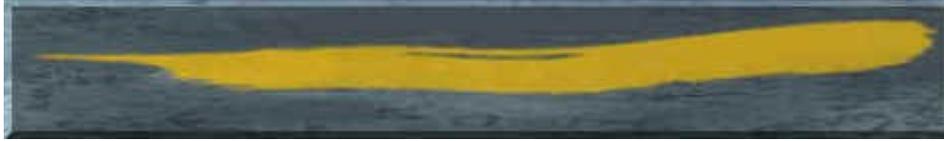
tachadas de teatrales en el arte de acción; o más cercano al terreno tradicionalmente enmarcado en las bellas artes, podemos encontrar antecedentes de estos nuevos comportamientos en el tratamiento del ser real en la arquitectura. La presencia humana en arquitectura ha sido de diversa índole: como soporte de las artes figurativas por una parte pero también ligada a otro tipo de presentación; “Uno de los factores que han condicionado toda la historia de la arquitectura, disciplina al servicio del hombre y destinada a satisfacer sus exigencias de vida, estudio, tiempo libre y trabajo, es el de las medidas del hombre”³[3]. La antropometría en arquitectura es una forma de concebir el hombre como parte de la obra. El módulo de Le Corbusier obedece a los mismos detonantes que los cánones clásicos, sin embargo no está enfocado a la representación, sino a la presencia humana como elemento objetual de un ambiente. La escala, los efectos ópticos, la proporción..., factores barajados en arquitectura para valorar la relación con el habitante del espacio construido. Factores que también aparecen en la plástica contemporánea y que queremos señalar para comprender ciertos cambios de participación de la figura humana en la obra.

Lejos de nuestra intención está la idea de un determinismo figural como motor de la actividad artística, sería un error interpretar estas afirmaciones como un esfuerzo indiscriminado de encontrar paralelismos vacuos en busca de un ideal humanista subyacente. No hablamos de importancia sino de relaciones, relaciones que nos ofrezcan un panorama sobre la figura lo menos aislado posible. Sin duda habrá momentos que escapan aparentemente a esta visión conciliadora entre los elementos del arte coetáneo. Cuando Ad Reinhardt realiza su obra *La Última pintura negra* manifiesta su renuncia a toda referencia, y desde luego no trata de referirse en absoluto a la representación humana. Se trata de un cuadrado negro de cinco pies por cinco pies y su intención no es otra que ser ese objeto; Joseph Kosuth a partir de esta intención crea su propia definición 4x4 y con ello está llevando la desmaterialización de la creación artística más allá y está dirigiéndose a un conceptual puro. ¿Qué clase de participación puede haber del concepto de cuerpo en estas obras? Sin duda parten de premisas opuestas a toda representación figural y tampoco presentan el cuerpo como objeto artístico “por sí”. No afirmamos que todos los movimientos artísticos contemporáneos mantengan referencias al cuerpo como tema. No obstante, los movimientos contrarios al uso de la figura ya sea como presentación o como representación figural nos prestan valiosos datos para comprender los nuevos discursos artísticos en relación con el cuerpo.

En los siguientes epígrafes se detallan nuevas formas de participación de la figura en las tendencias aparentemente alejadas de su representación.

³[3] Marinella Jancini *Arquitectura para interiores*. Editorial de Vecchi. Barcelona 2000. Pág. 73

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta



El cuerpo del pintor y su espíritu en el expresionismo abstracto

El término Expresionismo Abstracto aglutina, en torno a un periodo razonablemente amplio, varias propuestas pictóricas que si bien mantienen aspectos comunes, son parcialmente distantes entre sí. Entre los gestos automáticos de Gorky, la pseudo figuración de de Kooning, el “Colour field” de Rothko o los espacios planos de Newman median ciertas inclinaciones comunes, pero las propuestas resultantes no siempre responden a los mismos intereses.

“La transición real del expresionismo figurativo de pintores como Kokoschka, Soutine, y Nolde al expresionismo abstracto, que ha sido el estilo característico del periodo que se inicia con la Segunda Guerra mundial no posee la continuidad cronológica que procura nitidez a la historia; sin embargo, ahí están los elementos -las tempranas improvisaciones de Kandinsky, en la visionaria transformación de la realidad de Kokoschka, en la estirada membrana de pintura de Soutine, en las brillantes incrustaciones de color de Rouault y Nolde-; es un gradual acercamiento a un modo de comunicación que se basa en autónomas formaciones de contorno y color: símbolos tan automáticos y expresivos como una firma”⁴[4] Así comienza a plantear H. Read el paso de la expresión figurada a la automática del primer expresionismo abstracto. En este movimiento la conexión entre el gesto como fuerza expresiva ha pervivido en algunos artistas con referencias figurativas. Desde las obras “tardo-surrealistas” de Arshile Gorky a las conocidas series de mujeres de Willem de Kooning en torno a 1949, la figura humana ha aparecido representada. Sin embargo las aspiraciones de Kooning con estas representaciones no son distintas a las de sus obras completamente abstractas. Lo que sugiere el artista con sus figuras más o menos reconocibles, no es la reproducción de un canon representativo de la figura humana. Más bien los cuerpos parecen surgir de una amalgama gestual que se establece como elemento dominante. El componente iconográfico sólo es un apoyo que enfatiza la emoción expresada por el verdadero protagonismo del gesto; y es este conjunto el que expresa en una explosión pictórica la angustia de la condición humana, del ser-en-el-mundo. Este ser se encuentra sometido a una angustia existencialista que relaciona al autor de estas obras, dada su procedencia holandesa, con los informalistas que trabajan paralelamente en el viejo continente.

⁴[4] H. Read. Op cit. Pág. 248

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta



W. de Kooning: *Woman* (1952-53)

Pero no es únicamente en las mujeres de este holandés donde encontramos la referencia a la figura dentro de este movimiento. Como hemos dicho, es la explosión gestual la verdadera constante en esta corriente, y es en ella donde encontraremos otra aparición del elemento “humano” en la pintura expresionista abstracta. Numerosos críticos centran su atención para explicar este factor en la caligrafía como expresión real de la identidad; equiparando la firma y el gesto de la escritura oriental, que tanto interesó a estos pintores, con los recursos gráficos y plásticos que los identifican: “...las teorías suprarrealistas del «automatismo» fueron, tal vez, una inspiración para el movimiento. Pero la distinción que ha de hacerse aquí es entre la proyección espontánea de imágenes inconscientes (sería más propio llamarlas preconscientes) y el reconocimiento de formas que tienen una significación no calculada e indeterminada. Un grafólogo hallará que la letra de una persona es significativa y preferirá, por lo general, mirarla vuelta hacia abajo para no ser distraído de la contemplación de su forma, como distinta del significado literal. El expresionismo abstracto, como un movimiento en arte no es más que una ampliación y un perfeccionamiento de este expresionismo caligráfico y tal es la razón de que tenga una relación estrecha con el arte oriental de la caligrafía.”⁵[5] La caligrafía a la que se refiere este texto es una forma de referencia directa a la condición corporal del autor. En el expresionismo abstracto el artista ofrece el gesto como una extensión del su propio cuerpo, que desde sus movimientos imprevisibles, personales e individuales se convierte en el canal limitado que deja fluir lo ilimitado, lo irrepresentable.

El concepto que esta tendencia trata de presentar directamente desde el color y la materia pertenece a una tradición claramente romántica. La catarsis, lo sublime y lo telúrico forman parte de los planteamientos artísticos de

⁵[5] H. Read. Op. Cit. Pág. 252

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

muchos de sus autores. El arquetípico Jackson Pollock plantea todo este repertorio. En la descripción de su proceso creativo se evidencia la importancia del cuerpo del artista y de sus posibilidades motrices como un objeto imprescindible en el planteamiento. La participación del cuerpo del artista se convierte ya en un precedente del arte procesual. Pollock adopta una posición chamánica y su cuerpo es el “actor” de la obra de la expresión individual. Sus materiales son brillantes, industriales, de alguna manera, secundarios en función del protagonismo de la acción y del individuo. Realmente son los ritmos marcados desde su condición física-corporal los que exponen el interior del artista.



Pollock fotografiado durante su proceso de trabajo.



Referencias corporales desde el material

Este aspecto diferencia el expresionismo americano del Informalismo Europeo. La Europa de posguerra expresa desde sus estructuras abstractas una emoción interior también, pero una emoción común. El continente arrasado encuentra el referente en la materialidad de su pintura. En las obras de Alberto Burri, como *Gran Saco*.1954, los sacos, las telas, las vendas cosidas y remendadas tienen un significado personal.

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente:
Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta



A. Burri: *Gran Saco* (1953)

Burri, oficial médico con las fuerzas italianas en el norte de África, comenzó su carrera artística en un campo de concentración. La materia es el cuerpo maltratado por los horrores de la guerra, un testimonio de la vulnerabilidad del hombre. Y es la materia la que adopta mayor significado con respecto al ritmo o a la forma de distribución de la pintura. La materia tiene cualidades concretas y asociaciones generales para todo aquel que las use. Una diferencia entre un 'dripping' de Pollock y una arpillera de Millares se puede encontrar en que el cuerpo que aparece en la primera es particular, el único que puede crear esos ritmos concretos es ese autor, y es su propia expresión interior en contacto con la pintura lo que interesa a la obra. En el segundo caso, la referencia es más general, la materia en la medida que comparte sus cualidades hace referencia al ser humano, general, y no sólo al ser 'self' del artista⁶[6]. Ya sea desde el gesto o desde la materia, entre estos dos polos se mueve la expresión de esta abstracción vitalista que se desarrolla paralelamente en ambos continentes entre los años 40 y 50. La referencia innombrada al cuerpo del autor como parte de la obra y a su "espíritu" como motor de la misma quedan patentes. Pero aparte de estas consideraciones sobre la aparición tácita de la figura, existen otras posiciones en el mismo seno del movimiento que plantean diferencias en la relación del cuerpo con la creación-expresión de la obra.



6[6] Refiriéndose a la prioridad que otorga el existencialismo a la sensibilidad y a la creatividad y a la convicción interior como fuerza apropiada de la acción rectora, "Se pudo comprender que la expresión directa y espontánea reflejaba la condición particular del individuo (que representa un microcosmos de la realidad) y esto ayudó a justificar la abstracción". ANNA MOSZYNSKA. *El Arte Abstracto*. Ediciones destino, Barcelona 1996.

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

El factor de la escala

En su discusión con Mark Rothko⁷[7], James Breslin examina un aspecto diferente sobre el asunto de lo que puede o no puede ser representado. Rothko insiste en que de ninguna manera, su trabajo puede ser imagen de algo ausente o sugerirlo, él se refirió a sus obras como presencias, indicando plenitud y vitalidad en lo que es aparentemente vacío. La pintura de figuras fue rechazada por Rothko, porque creía imposible pintarla sin mutilarla, y sus lienzos son una forma de representación que permite un sentido de totalidad, de plenitud; un sentido, como apunta Breslin «de representar el estado del ser previo al lenguaje, antes más allá del reconocimiento de separación de la madre, un estado de 'no-ser-aún'». Breslin desarrolla esto en términos de la temprana relación del niño con la nutrición de la madre, una relación que la pintura de Rothko re-evoca por su gran y seductora 'presencia'; esta presencia rompe los límites entre pintura y el espectador, induciendo a este a un proceso tan envolvente como incómodo. Este mundo sin fronteras sugerido por Rothko, puede además ser identificado con una temprana experiencia del cuerpo, el alimentarse definido ya el abandonado mundo de la matriz. El pintor trata con las imágenes forjadoras de nuevos lenguajes que sean capaces de representar la experiencia más allá de la establecida práctica representacional. Fuera de esta explicación de experiencia "prenatal" o de otras similares a las que se haya referido Rothko, el episodio nos pone en el camino de una nueva relación: la de la presencia de la obra frente al espectador.

El mismo Rothko, B. Newman, Ad Reinhardt, Still y otros instauran cierto orden en la expresión del color creando en sus superficies un campo unitivo a veces con grandes áreas de color, fluidez de contornos o acercamientos a la monocromía. Estas grandes áreas de color se complementan con un sustancial aumento de la escala del cuadro, produciendo un efecto envolvente en el espectador, y dando lugar a una nueva relación entre sujeto y objeto artístico. Una nueva relación que coloca al espectador como el elemento figural de la obra. Envuelto en la matriz contemplativa, el espectador se convierte en la figura que reflexiona sobre el paisaje de la inmensidad. La emoción que se siente como público ante una monumental obra de Rothko es sin duda similar a la que evocan ciertos cuadros románticos en los que una figura insignificante se representa envuelta en la solemnidad de una naturaleza inabarcable. Se trata de una traslación de la pintura de lo sublime en las obras románticas. Sin embargo, lo que en el cuadro de Friedrich se produce por un efecto de identificación con el pequeño personaje representado, con la obra de Rothko se traslada a la participación directa frente a la presencia del objeto. Este giro supone un cambio fundamental para el arte y para el elemento figural. Al establecer la relación directa del espectador con la obra se elimina la

⁷[7] "Out of the Body: Mark Rothko's Paintings" por James E.B. Breslin. En VVAA *The Body Imaged, The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge University Press. Cambridge. 1993.

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente: Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

mediación indirecta que otorgaba el icono y así el espectador se convierte en el elemento figural, el referente humano de un objeto autónomo.



Ejemplo de escala sobre la obra de Barnett Newman: *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51)

Este aspecto será significativo en el transcurso de tendencias posteriores como el minimal o la abstracción postpictórica. Existe un importante cambio entre que la pintura exprese como lenguaje o simplemente exista como objeto, ya que en ese sentido la obra no expresa, sino que provoca. Esto produce un giro en la implicación del espectador que es absorbido por las necesidades de la propia obra.



Concluyendo

Podemos resumir por tanto desde este acercamiento, un arco de posiciones diferentes del elemento figura-cuerpo que en cierta medida explican la desaparición parcial de la figura representada, pero continúan ofreciendo posibilidades de establecer discursos sobre el tema "humano". Por una parte hemos visto cómo vestigios de representación se han alternado con la expresión gestual pura donde el cuerpo protagonista de la obra es el del artista, que con su movimiento rítmico y personal expresa un interior irrepresentable. También hemos aludido al uso del material como elemento de asociación común con experiencias corporales. Y por último a través del enfrentamiento con la presencia del objeto, un incipiente protagonismo del cuerpo del observador de la obra como parte de la propia obra. Todas estas posiciones amplían la posibilidad de referencia al cuerpo dentro de la obra de arte, sin mantener una relación con la representación tradicional. La lectura de estas

Fernando García García. Cuerpo intuido, cuerpo presente:
Permanencia del discurso temporal en la pintura abstracta

obras en los términos que hemos planteado, ofrecen la posibilidad de entender la relación del elemento "humano" con la obra de arte, como una constante, incluso en las obras en las que no se representa la figura como una imagen icónica.