

Fernando García García. El cuerpo como material artístico

## EL CUERPO COMO MATERIAL ARTÍSTICO

Fernando García García



### Introducción

El arte contemporáneo ha hecho del cuerpo humano un territorio independiente de expresión. Lejos de la figuración tradicional, que había asumido la representación del cuerpo como uno de sus temas fundamentales, en este artículo analizamos el traslado de estos contenidos al cuerpo físico como materia del arte. El cuerpo presente, en oposición al cuerpo representado ha asumido así discursos artísticos que se ocupan del “objeto humano” y su relación con el entorno a través de las condiciones físicas y simbólicas de su organismo. En todo este proceso el cuerpo se ha convertido en un magnífico lugar para el experimento: no sólo es un conjunto de fluidos, materias, sustancias y formas cambiantes, cuyas posibilidades están limitadas y condicionadas por su transitoriedad en el tiempo, sino que es un recipiente repleto de concepciones ideológicas sobre las que establecer reflexiones.

Planteamos aquí un recorrido que abarca desde la apropiación del cuerpo como objeto artístico por los “nuevos realistas” Manzoni y Klein, al accionismo de Günter Brus o el arte corporal de Gina Pane y Orlan. Con ello, pretendemos enumerar ciertas pautas sobre el proceso que ha conducido a la inclusión del

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

cuerpo físico entre los materiales de reflexión y creación artística en la contemporaneidad.

La intención es desglosar cierto recorrido lógico que explique el paso a la utilización del organismo humano como verdadera materia de creación artística; el cuerpo, no ya como parte, sino como instrumento y soporte de la obra. Una tendencia que ofrece una alternativa para elaborar propuestas artísticas de reflexión sobre el tema humano, lejos de la tradicional estrategia de representación figurativa.

Sin duda las tendencias que más han aislado y desarrollado la autonomía del cuerpo en la obra de arte, son las que se agrupan en torno al “accionismo”, “performans”, y sobre todo las manifestaciones conocidas como Body art. No obstante conviene establecer ciertos antecedentes que ayuden a ubicar este complejo fenómeno.



### Contexto y antecedentes

A partir del inicio del llamado “efecto collage”, iniciado por los pintores cubistas al añadir materiales reales de procedencia extra-artística a sus obras, comienza un fenómeno de extrema importancia en el arte contemporáneo. Los materiales usados para la elaboración de obras de arte ya no tenían que proceder de los procedimientos tradicionales. La pintura, la tela, o la piedra manufacturada, ya no eran los únicos materiales que el artista manejaba en sus creaciones. El interés por materiales de diversa procedencia era creciente. Esta tendencia creciente, enlaza con todos los movimientos que en torno al inicio de la década de los setenta reivindican materiales extra-artísticos como constructores de la obra, una obra que huye cada vez más de un carácter objetual cerrado. Bajo las denominaciones de “póvera”, Earthwork, Antiforma, Land Art, arte ecológico, arte procesual, etc., las indagaciones de los artistas se dirigen hacia la primacía del material sobre el objeto, de los cambios azarosos y efímeros sobre la permanencia de la forma estática. Este nuevo giro supone el descrédito total de los materiales tradicionalmente considerados artísticos y, curiosamente la inversión de la prioridad tradicional del objeto en beneficio del concepto. Estos movimientos cruzan el umbral que conecta la traslación del objeto cerrado con la maleabilidad del material, y acaban captando el material como simple excusa perentoria de la emancipación de la idea. Si cualquier

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

material podía ser usado para la creación de la obra artística, se abría la opción de considerar el cuerpo físico o sus secreciones como herramientas de las nuevas propuestas. El cuerpo, además de ser un conjunto de materiales físicos ofrecía una serie de connotaciones ideológicas que prestaban también un extenso material conceptual y simbólico.

Como podemos intuir, todas estas posiciones del cuerpo encontraron una necesaria respuesta en la creación de happenings y en el movimiento Fluxus. Algunos autores a los que se hará referencia en los próximos epígrafes pertenecen al grupo del Accionismo Vienés, que se suele asociar con el happening ritual. Esta posición es, por tanto, parte de una tendencia amplia que se inserta y convive con numerosos movimientos artísticos contemporáneos. Cada una de las respuestas que relataremos forma parte del mismo cúmulo de circunstancias que se continuarán analizando durante todo nuestro trabajo. La división de estos epígrafes y la ubicación de una u otra propuesta, en tal o cual división es por tanto una herramienta de comprensión más que una clasificación estanca en compartimentos. Hecha esta salvedad continuemos insertando esta fracción en su contexto: el cuerpo que trataremos bajo los siguientes epígrafes, es aquel que se usa como soporte, como materia y también el cuerpo del artista como actor receptor de la manipulación artística y conceptual<sup>1</sup>[1].

Desde las incipientes actuaciones procesuales de Pollock, hasta las mascaradas de Cindy Sherman, pasando por las acciones, fragmentaciones, mutilaciones y extensiones sugeridas por los más controvertidos artistas, el cuerpo se ha convertido en un lugar privilegiado para ciertas prácticas artísticas en los últimos cincuenta años. Las relaciones del cuerpo con la identidad individual y social se han hecho eco de algunas de las acciones más chocantes e incómodas del arte actual, y han mantenido un diálogo comprometido con las concepciones culturales vertidas sobre el organismo-alma, físico-idea.

Previo a la organización del happening como tal y a los movimientos citados, abanderados de la materialidad como manifestación artística, encontramos otro germen evidente de la instauración del cuerpo como parte de la obra de arte. Esta pionera experiencia surge en la obra de dos de los artistas más jóvenes de los conocidos como “nuevos realistas”: Yves Klein y Piero Manzoni. Este “realismo”, al que nos referimos, no tiene que ver nada en absoluto con el sentido de realismo figurativo. La realidad con la que trabajan estos artistas es la realidad del material, bajo la idea de que cualquier material puede crear arte. En el caso de Klein su estrategia más conocida fue la invención de un color estandar propio, el International Klein Blue. En el caso de Manzoni, sus superficies ácromas con materiales pictóricos cada vez más livianos pretendían deshacerse de toda simbología, sensación o referencia de cualquier tipo y conseguir... “una superficie blanca que es simplemente blanca y nada más.”<sup>2</sup>[2] Estos dos artistas y su interés por el material puro como obra de arte tendrán una repercusión fundamental en lo que respecta al cuerpo y al

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

efecto collage. Klein al defender la posibilidad de hacer pintura con cualquier elemento, (fuego, lluvia,...) utiliza el cuerpo como instrumento plástico sin más; usando cuerpos de mujer cubiertos de pintura para dejar marcas a modo de pincel bajo la dirección del artista.



Una de las antropometrías azules de Klein y Mazoni firmando una de sus "esculturas vivas".

En cuanto a Manzoni se puede decir que tuvo una notable influencia en la generación siguiente de artistas vinculados a Du Champ en lo referente a las estrategias del arte. "Manzoni atacaba las jerarquías y las pretensiones de arte elevando a los humanos al estado de obra de arte. En la medida en que cada uno es un artista todo lo que un artista produce es arte. De ahí que su respiración, su sangre y sus excrementos podían ser envueltos y vendidos.<sup>3</sup>[3]" Encontramos por tanto en estos autores dos aspectos fundamentales a la hora de usar el cuerpo en función del arte: uno en cuanto se configura como herramienta extensión del pintor, y otro en la que la realidad como tal se convierte en arte partiendo del cuerpo del artista.

Estas dos concepciones han encontrado diversos reflejos: Por una parte el cuerpo se ha pintado a sí mismo, en una hipertrofia semántica de la gestualidad física inaugurada por los expresionistas abstractos. Se ha hecho de la presencia y la acción los protagonistas de la comunicación conceptual sin ningún tipo de justificación pictórica. Se han ritualizado estas acciones para desmantelar concepciones arraigadas en la construcción social. Y se han llevado al límite las posibilidades físicas del propio cuerpo en aras de una

---

2Citado en el capítulo "Después del Expresionismo Abstracto", escrito por Caroline Tisdall y William Feaver en el libro De Read. *Breve Historia de la Pintura Moderna*. op cit Pág.309

3Ibidem. p. 310.

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

revisión de las imágenes que construyen nuestras ideas entorno al mismo. Desarrollemos algo más estas cuatro vertientes.



### El cuerpo como herramienta y soporte pictórico

La idea del artista romántico cuyo cuerpo es un mediador entre lo trascendente y lo terreno, que desemboca en la pintura expresionista abstracta adquiere aquí consecuencias definitivas. Son bien conocidas las fotos de Jackson Pollock, trabajando en su estudio, pero es George Mathieu el primer artista occidental que presentó en público el proceso de ejecución de su obra, para mostrar “la reducción del cosmos a las dimensiones humanas”<sup>4</sup>[4]. En estas actitudes expresionistas aparecen varias direcciones que encuentran paralelismo con las delatadas en referencia a los nuevos realistas. Por una parte este ‘arrojarse’ del cuerpo a la pintura, y por otra la consideración heroica del artista mediador que lo dota de poder simbólico.

Desde este punto podemos establecer relaciones entre las azules antropometrías de Klein y otros usos del cuerpo como pincel. Nam June Paik durante el Festival Fluxus de Nueva Música de Wiesbaden (1962) presentó su acción *Performing La Monte Young's Composition 1960 N°. 10 to Bob Morris (Zen forHead)*. En esta acción el artista creaba su particular parodia de la meditación y los procesos mentales sumergiendo su cabeza y sus manos en un cuenco de tinta y jugo de tomate para posteriormente arrastrarlos a lo largo de una pieza de papel desplegada en el suelo dibujando una línea. Stuart Brisley<sup>5</sup>[5], Paul McCarthy<sup>6</sup>[6] o más recientemente Janine Antoni y Cheryl Donegan, son ejemplos de este uso de la interacción cuerpo pintura.

Cada una de las acciones corporales-pictóricas alude a un significado que en la mayoría de las ocasiones trasciende la mera intención plástica. Continuando por ejemplo con la reflexión sobre el expresionismo, los ‘dripping’

---

<sup>4</sup>Véase de GEORGES MATHIEU. *Towards a New Convergence in Art. Thought and Science* . 1960.

Aparece en TRACEY WARR & AMELIA JONES. Op.cit.p.50

<sup>5</sup>En la obra *Moments of Decision and Indecision*, 1975

<sup>6</sup>*Face Painting- Floor, White Line*, 1972

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

de Pollock convertidos en una traslación de la explosión seminal<sup>7</sup>[7] se configuran en un arquetipo de la masculinidad que se exagera en algunas acciones y se combate en otras. Parodiando por exageración esta imagen del macho, Paul McCarthy realiza acciones pintando con su órgano genital a modo de pincel<sup>8</sup>[8]; Shigeko Kubota por su parte había creado una respuesta a este arquetipo que se configura como un hito en el activismo feminista con su actuación *Vagina Painting*.(1965)<sup>9</sup>[9].



Shigeko Kubota, *Vagina Painting*.(1965)

Estos ejemplos muestran someramente la complejidad semántica de esta relación entre cuerpo del autor y su intercambio directo con la pintura, así como la multiplicidad de temas de reflexión que se han podido abarcar desde estas acciones. No obstante, aunque en la mayoría de los casos la pintura está tratada como un medio simbólico parte del proceso, y no como el medio de creación de un objeto, en las acciones descritas todavía aparece la relación con otro soporte. Otras acciones sin embargo, han forzado aún más la emancipación de los elementos ajenos convirtiendo al propio cuerpo en soporte material y conceptual de la obra. Para continuar nuestro recorrido hacia la emancipación del cuerpo en relación con este intercambio pictórico, resulta fundamental la obra de artistas en los que la relación autor-pintura-soporte se

---

<sup>7</sup>Resulta ciertamente curioso que entre las obras reproducidas en miniatura entre 1941 y 1949 que M. Duchamp agrupó como cajas y maletas se encuentren dos originales que anticipan los materiales corporales como parte de la obra, una pieza de plexiglás con pelo del artista dedicada a Roberto Matta , y una misteriosa pintura abstracta (*Paysage faitif*) de 1946 de desconocida procedencia. Formalmente esta pequeña pieza recuerda tanto a los dripings como a la pintura automática de los surrealistas coetáneos. Un análisis químico hecho a sus componentes en 1989, reveló que estaba ejecutada con semen.

<sup>8</sup>Estas acciones se desarrollaron en videos privados o en performances , por ejemplo *Penis painting*.1974

<sup>9</sup>En esta acción la autora reivindica la condición femenina desde una creación que toma la menstruación como eje. La acción consistía en la pintura de manchas rojas sobre un papel extendido en el suelo, con el uso de una brocha enganchada a su ropa interior.



## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

ha concentrado sobre el mismo cuerpo físico; este es el caso de las primeras especulaciones del accionista vienés Günter Brus.

En 1965, Brus escribe: “Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el acontecimiento, mi cuerpo es el resultado”<sup>10</sup>[10]. Ese mismo año realiza la acción *Auto pintura. Auto mutilación*, en la que toma su cuerpo como soporte para cubrirse de una pintura blanca sobre la que crea líneas oscuras como símbolo de mutilación. Las fotografías que documentan el proceso poseen un impacto visual de gran fuerza, tanto a nivel estético como psicológico. He aquí una de las herramientas principales de estas acciones. Que el cuerpo deje de representarse, para permanecer presente y que se actúe directamente sobre él contiene tal poder de impacto “subversivo” ante el espectador, que produce una reacción inmediata, un efecto a veces cercano a la conmoción. Una anécdota ilustra este aspecto; el día siguiente a su primera acción, Brus fue detenido mientras caminaba por el centro de Viena completamente pintado de blanco con marcas negras que los dividían en dos mitades. La policía lo consideró potencialmente promotor de disturbios públicos. Teniendo en cuenta que el hecho de cubrirse de pintura es una de las actuaciones más “cándidas” de las que se han hecho sobre el cuerpo por los artistas contemporáneos, el episodio resulta revelador.



Gunter Brus. *Auto pintura. Auto mutilación*, 1965

---

10G. Brus: texto escrito en 1965, aparece en el catálogo *Günter Brus: Bild-Dichtungen*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1980.



### Presencia, máscara y ritual

Este poder evocador de emociones directas propiciado por la presencia real del artista, ha supuesto por tanto una vía de intervención políticamente incómoda pero muy apreciada por los artistas que lo practican, en la medida que garantiza el impacto en torno a su creación reflexión. La aparición real del artista, junto a la cualidad gestual de la actuación y su transitoriedad ofrecen numerosas posibilidades de simbolización. Joseph Beuys desarrolló durante acciones como *Cómo explicar la pintura a una liebre muerta* (1965) o *Me gusta América y le gusto a América* (1974), un programa simbólico amplio y personal, que anticipa las llamadas “mitologías individuales”. El artista se representa a sí mismo como individuo o se hace portador de un significado común personificando a un colectivo concreto o a la condición humana en general. La posibilidad de simbolizar la experiencia presencial del cuerpo es por tanto un componente constante de estas acciones ya sea para la reflexión artística o vital. Tal como ocurría en la acción de Brush, la aplicación de la pintura sobre el cuerpo es una de las posibilidades más inmediatas de descontextualización, y por tanto de referencia a otra realidad, exterior o interior. Esta pintura como “disfraz” aparece en las actuaciones de numerosos artistas. La cabeza cubierta de miel y oro de Beuys<sup>11</sup>[11], la pintura plateada que transforma en esculturas musicales a los británicos Gilbert & George<sup>12</sup>[12] o el maquillaje de Bruce Nawman se convierten en simulacros de la identidad de un autor que se erige como portador de significados propios o ajenos.

---

11En la citada acción: *Cómo explicar la pintura a una liebre muerta*. Presentada en la Galería Schmela, Dusseldorf (1965).

12Gilbert & George ofrecieron durante varias sesiones -como en *The singing Sculpture*, presentada en la galería Nigel Greenwood de Londres (1970)- conciertos absurdos durante varias horas al día ataviados con sus típicos trajes convencionales, pero metamorfoseados en escultura por la pintura metálica y los movimientos mecánicos.



## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

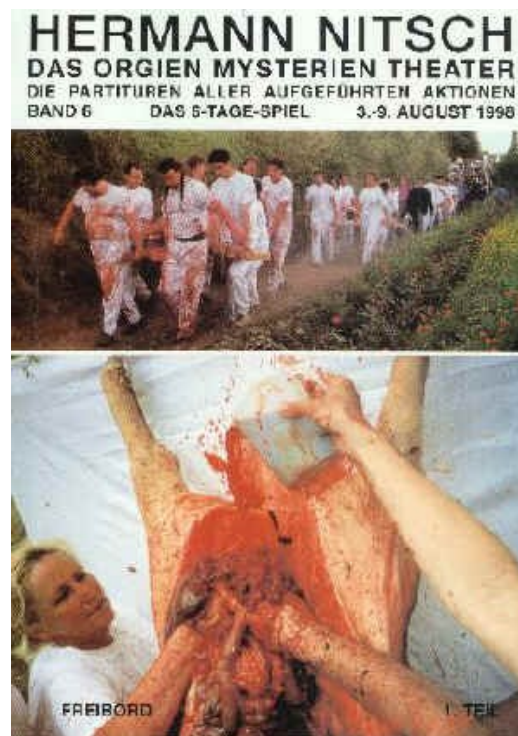


Gilbert & George, *The singing Sculpture*, (1970)

En una ambigua mezcla entre la negación de la propia personalidad y el reiterado narcisismo del artista, esta fijación por la máscara y el disfraz pertenecen también a la tradición dadaísta. Quizá en los múltiples autorretratos de Durero con diferentes tocados podríamos intuir esta inclinación, pero es de nuevo Marcel Duchamp el que realmente inaugura esta práctica cuando aparece retratado por Man Ray travestido como "Rose Sélavy". La máscara, esa negación del yo físico buscándose en el otro a través de su imagen, ha servido como instrumento en actuaciones y montajes que han tenido como centro de su discurso, la identidad y el género. Aunque los más conocidos resultados de estas prácticas han derivado en obras fotográficas tan nombradas como las de Cindy Sherman o Yasumasa Morimura, numerosos artistas han sido retratados en acciones con disfraces que transgreden sus límites de identidad. Desde Warhol a Jeff Koons, pasando por Linda Benglis o Paul McCarthy, las pelucas, apósitos y todo tipo de artificios han puesto en tela de juicio los estereotipos sexuales, sociales e históricos del género y la personalidad. El disfraz (que forma parte de la tradición del modernismo desde las pinturas de Ensor) es parte fundamental en ciertos performances como los protagonizados por Leigh Bowery, el modelo de Lucian Freud, en la Galería Anthony d'Offay de Londres. Por medio del disfraz, la presencia, el gesto y la actuación alegórica, el artista ha usado su cuerpo como material significativo primario, haciendo del cuerpo un lugar donde las ideas pueden ser promulgadas. Al apropiarse del espacio, los gestos y las materias cotidianas, los artistas han desmaterializado el objeto plástico para actuar más directamente sobre el ambiente social, económico e histórico. El acto artístico entendido como una forma de reconstrucción alternativa en torno a conceptos como clase, género, raza, existencia...

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

Desde esta posición el artista recupera en ocasiones su condición de mediador entre la vida física y la representada. Su cuerpo disfrazado, expuesto o manipulado es el objeto, pero no el sujeto del discurso. Beuys con sus bastones rituales reivindica la figura del artista como Chamán que media entre el mundo físico y el trascendente. Muchos artistas, trabajando con su cuerpo se han adentrado en el terreno del ritual tomado de las tradiciones culturales, y rescatando la atención por una búsqueda antropológica del cuerpo. El crítico americano Thomas McEvilley hace mención de la influencia del ceremonial y las prácticas chamánicas de otras culturas en numerosos artistas. Sacrificio, ritual, y transgresión social y cultural son utilizados en experiencias catárquicas tanto para el artista cómo para la audiencia. El accionista Vienes Otto Mühl describe su trabajo como una auto terapia hecha visible, y muchos otros usan sus performances como un camino de “exorcismo” de los males sociales. Violencia, sufrimiento y degradación aparecen a menudo en estas acciones. La recurrencia a referentes religiosos, sangre de animales sacrificiales, crucifixiones etc., como aparecen por ejemplo en las acciones de Hermann Nitsch<sup>13</sup>[13], aumenta la implicación del inconsciente colectivo en el ritual, atacando los tabúes y poniéndolos en relación con elementos propios de las orgías arcaicas.



Hermann Nitsch, *Teatro de misterios orgiásticos*, entre 1970-1973.

---

13 Véanse las declaraciones de H. Nitsch. *The Blood Organ*, sobre sus acciones conocidas como *Teatro de misterios orgiásticos* entre 1970-1973. Recogido en TRACEY WARR & AMELIA JONES. Op.cit.p.93

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

Günter Brus y Otto Mühl y su degradación escatológica de símbolos políticos<sup>14</sup>[14] ponen en juego otro tipo de tabúes. El crítico francés François Pluchart sugiere que el riesgo asumido por los artistas en sus actuaciones cambia los modos establecidos de pensamiento social, y que por tanto afectan a las normas sociales.

En una línea más individual, otros autores han hecho uso del ritual para combatir traumas personales, tanto psíquicos como físicos. Las reflexiones sobre el propio cuerpo, la enfermedad, la sexualidad y los límites físicos han impulsado acciones catárticas que enfrentan al espectador a una fuerte sacudida emocional. La presentación a veces ficticia y a veces real de mutilaciones, operaciones, consecuencias de la enfermedad etc. hacen de las acciones de Rudolf Schwarzkogler, Mike Parr, o más recientemente Bob Flanagan un testimonio estremecedor.



### Creación sobre los límites físicos y sociales del cuerpo

Muy conectados en ocasiones a estos rituales en tanto que agresiones reales con carácter simbólico sobre el cuerpo como material, son aquellas actuaciones que traspasan los límites convencionales y físicos del cuerpo en función de una idea. La conciencia del propio cuerpo es quizá la metáfora más primaria de la percepción que una sociedad tiene de sí misma. “El individuo y el lenguaje hablado es lo que constituye el cuerpo social; El cuerpo físico es un tipo de límite entre la biología y la sociedad,(...). El hombre puede conocerse sólo a través de su ambiente. Nuestro conocimiento de nosotros mismos eleva nuestro conocimiento del mundo de nuestro alrededor. A través de un entendimiento más profundo de lo que significa vivir uno dentro de su propio cuerpo, entendemos mejor que estamos conectados y relacionados los unos con los otros. Para el crítico Nelly Richards el cuerpo es 'el sitio por excelencia para transgredir los constreñimiento de significado o lo que el discurso social prescribe como normal', y el sitio donde cuestiones de sexualidad y su categorización en términos de poder, biografía y historia, se ponen en juego.”<sup>15</sup>[15] Estas reflexiones han dado lugar a múltiples actuaciones que plantean sobre el cuerpo la relación entre el interior y el exterior, el cuerpo con su entorno, sus fronteras biológicas y sus limitaciones físicas. “Soy un hombre

<sup>14</sup>Otto Mühl, “Pissaction” (1969) / Günter Brus, “Arte y Revolución” (1968).

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

por mis manos y mis pies, mi vientre , mi corazón de carne , mi estómago cuyos nudos me acercan a la putrefacción de la vida.<sup>16</sup>[16]”

Algunas de estas acciones han llevado a las últimas consecuencias el cuerpo como materia, haciendo de la herida el testimonio permanente de la memoria corporal. En las acciones de Gina Pane las heridas sobre su piel<sup>17</sup>[17] se han convertido en trasunto de la propia debilidad corporal, de la búsqueda casi mística de lo intemporal, de la reivindicación doliente y gozosa del cuerpo femenino. La sangre y la herida se han convertido en símbolos de manera similar a la que se usa en ciertos pueblos tradicionales (tatuajes orientales, escarificaciones, autoflagelaciones rituales en procesiones religiosas etc). “Gina Pane al herirse su cuerpo utiliza el dolor como un elemento comunicativo con el que nos trata de hablar de su cuerpo vulnerable que atestigua la doble herida del nacimiento (cortes en el vientre, colocación de tampones manchados con su sangre en alguna pieza) y de la muerte (Gina Pane iba siempre vestida y calzada de blanco, color históricamente vinculado en las culturas orientales a los rituales funerarios). Sus cortes son voluntarios, tienen el ánimo de conseguir molestar al espectador, agitar sus conciencias y canalizar sus temores para alcanzar el objetivo de liberar a la sociedad de sus taras; suponen un mirar a la muerte cara a cara «es necesario asumir la muerte para poderla superar»<sup>18</sup>[18] dice la propia artista. Para Pane además, la herida “es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales.(...)para mí que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, ella expresa también la abertura sangrante de mi sexo”<sup>19</sup>[19].

---

15“The individual and spoken language are what make up the social body; The physical body is a kind of boundary between biology and society, between drives and discourse. Man can only know himself through his environment. Our awareness of self heightens our awareness of the world around us. Through a deeper understanding of what it means within one's own body, we understand better that we are all connected and related to one another. For critic Nelly Richards the body is the 'site par excellence for transgressing the constraints of meaning or what social discursivity prescribes as normaly', and the site where questions of sexuality and its categorization in terms of power, biography and history, are played out.” En TRACEY WARR & AMELIA JONES. Op.cit.p.230

16A. ARTAUD: “Fragmentos de un diario del infierno”(1926) en *El Pesanervios*, Madrid, Visor libros, 1992, p.84. Recogido por J.M.G. CORTÉS Op. cit. p 233

17Algunas de las actuaciones más conocidas llevadas a cabo por Pane entre 1971 y 1979 son: *Escalada no Anestesiada* donde ascendía descalza por una estructura con dientes acerados que se hundían en sus pies y sus manos ante el esfuerzo de la subida, o *Little journey 3* donde algunos cortes efectuados con una hoja de afeitar hacían brotar la sangre que le cubre el rostro.

18J.M.G. CORTÉS en *El cuerpo mutilado (La Angustia de la Muerte en el Arte)*.Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura , Educació y Ciencia. Generalitat Valenciana. Valencia 1996. p. 91

19Gina Pane, Barcelona. Catálogo del Palau de la Virreina, 1990, p.34.

## Fernando García García. El cuerpo como material artístico



Fotografías de Gina Pane durante una de sus acciones.

La obra de Oppenheim con sus marcas corporales producidas por la presión o por quemaduras solares también forman parte de esta reflexión sobre la manipulación simbólica y los límites físicos del cuerpo como campo de experiencia. Unos límites que se han pretendido destruir simbólicamente con artificios mecánicos conectados al cuerpo, como en las experiencias de Sterlarc; o bien con extensiones objetuales adosadas al mismo como en las extensiones de brazos y dedos de Rebecca Horn. Cabe destacar otro tipo de artificios que han puesto en tela de juicio al cuerpo y su identidad social e individual: este es el caso de la artista Orlan que con actuaciones como *Performance-Operation* hace uso de las técnicas de cirugía estética para transformar el quirófano en su estudio y convertir su operación facial en una reflexión sobre las concepciones estancas de la belleza idealizada.





**Conclusiones:**

**Sobre la dialéctica entre cuerpo presente y cuerpo representado.**

En relación pues con la pintura, el disfraz, el ritual y los límites corporales e ideales, el cuerpo como construcción física y mental forma parte de las obsesiones recurrentes del arte contemporáneo. Lejos de su desaparición por la falta de tendencias “figurativas”, se aprecia un renovado interés por el cuerpo tratado desde otros lenguajes. En las actividades descritas parece haberse consumado la desmaterialización de la obra en función de la idea. Pero ante este nuevo comportamiento, debemos evidenciar una paradoja subyacente en el ideal del arte moderno que conduce a su discusión en la postmodernidad y que se atisba en el transcurso de nuestro análisis. Hemos seguido durante nuestro discurso el camino hacia la desmaterialización de la obra de arte tradicional, y este abandono ha sido presidido por la “presencia” o “presentación corporal” frente a la “representación figural”. Sin embargo, el uso del cuerpo, como metáfora y la documentación asociada a este tipo de actividad (generalmente documentada en formato fotográfico o en montajes audiovisuales) pone en entredicho una de las directrices de nuestra división, es decir, el enfrentamiento entre presentación y representación.

El uso de los cuerpos como materia real de estas acciones “presenta”, pero la adición de elementos simbólicos o teatrales como las prótesis o los iconos rituales “representan” en alguna medida. Ya hemos aludido a la capacidad de simbolización del propio cuerpo y de sus gestos. Debemos también tener en cuenta el hecho de que las acciones transcurran en un tiempo concreto, lo cual las hace presentes durante ese momento, pero la documentación creada del evento, y expuesta, acaba adquiriendo cierto carácter objetual y cierta condición de representación metafórica. Es un documento significativo, igual que la fotografía en ciertos autores, que la usan como medio de construcción de imágenes, o de revelación de realidades no objetivas. Las *Autorrepresentaciones* de A. Rainer (1972) desde su propio título nos indican esta contradicción; y en general, las inversiones de personalidad llevadas a cabo por Sherman, Benglis o Morimura, son muestra también de esta realidad re-presentada artificialmente desde la propia realidad. La existencia de una imagen figural, sea fotográfica, escultórica o pictórica, sea total o parcial, supone una incursión en la representación. De alguna manera la retención de una imagen con cualquier grado de iconicidad de algo ausente se establece como referencia trascendente. Hacer presente lo que no está, lo que pasa, anclar la transitoriedad, es un “artificio” que dota al “estar” de la ficción de “ser”, de permanecer. El cuerpo, en la medida que aparece como referente simbólico se convierte en una forma de alusión trascendente, su poder evocador es incontestable, y ha permanecido durante toda la historia del arte. Si convenimos con Francastel “que toda forma conserva indefinidamente intacto su poder de significación”<sup>20</sup>[20] no podemos negar que cualquier

---

<sup>20</sup>[20] P. Francastel *La Realidad figurativa*. Ed. Paidós. Barcelona, 1988. P.267



## Fernando García García. El cuerpo como material artístico

aparición del cuerpo en relación a la obra conserva algún tipo de significado residual.

Como confirmación de esta paradoja entre la representación y la presencia real como parte de la misma obsesión autorreflexiva del hombre podemos citar la exposición titulada *The physical self* organizada por el cineasta y dibujante británico Peter Greenaway y por el museo Boymans de Róterdam en 1992; en ella que se exhibían objetos de muy diversa naturaleza: junto a grabados, pinturas, y esculturas figurales de todos los tiempos, aparecían objetos de uso cotidiano, fotografías, vídeos y vitrinas con cuerpos reales desnudos y en diferentes poses. Junto a ellos el público completaba con su actuación esta muestra parcial que recogía todos los tipos de aparición posibles en referencia al cuerpo, algunos de ellos descritos en este capítulo. La exposición comenzaba con un cartel publicitario de Benetton de un tamaño descomunal con la fotografía de un recién nacido todavía con el cordón umbilical; escenas domésticas, amamantamientos, copulaciones, objetos de uso corpóreo y cuerpos femeninos y masculinos se dispersaban por todo el recinto; representados tradicionalmente por tablas flamencas del siglo XVI, o por obras como el Baño de Diana de Rubens, el San Jerónimo de Van Dyck, la venus de milo de Dalí o el beso de Warhol. Algunos tramos intermedios de nuestro discurso en torno al arte objetual también convivían en la muestra, como el seno en relieve de la portada de *Le surrealisme* en 1947, de Marcel Duchamp, y junto a él la presencia de objetos: sillas, zapatos, guantes... Cuerpos, carne, objetos para depositarla o alimentarla: presencia y representación en un espacio completamente atiborrado de significado donde lo secundario era la forma de referirse al cuerpo<sup>21</sup>[21].

---

21El responsable de la exposición, P. Greenaway, explicaba así su propuesta: «Es una exposición que deliberadamente ignora los principios tradicionales de la clasificación según la geografía, la materia la historia o el artista (...) y que se organiza según el argumento y el contenido, a mi modo de ver de mayor importancia: el cuerpo humano.». Comentario recogido por Grau, Cristina en el artículo “Carne Humana. Una exposición de Greenaway en Róterdam” en *Arquitectura viva* 23. Marzo-abril 1992. p.52