

# LA DISOLUCIÓN DEL ROSTRO EN LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA COMO IRUPCIÓN DEL CUERPO EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Alejandra Morales

## Resumen:

Sin desconocer la relación que encuentra el desarrollo del retrato humanista con el nacimiento del cuadro, ni el modo en que el retrato puso en obra la hegemonía de la mimesis, en este artículo lo abordaremos como un indicador del fortalecimiento de la poética descriptiva y la función narrativa que caracterizó al arte occidental durante varios decenios. Partiendo de la base que el asentamiento del pensamiento racional se relaciona con una determinada concepción de la experiencia estética, utilizaremos el retrato como ejemplo para discutir el poder que tradicionalmente ha ejercido el orden simbólico en las formas de representación e interpretación imperantes, asumiendo que, a medida que éstas definen las posibilidades y los límites del pensamiento, ellas también determinan los límites de lo humano. Desde esta perspectiva, relacionaremos la disolución del rostro en el retrato con la integración del cuerpo en la experiencia estética, presentando este acontecimiento como una voluntad por recuperar la relación que el cuerpo construye con el mundo y, de este modo, por reconectarnos, a través del cuerpo, con ese mundo difuso que excede los límites del entendimiento. Con este fin, abordaremos la avasalladora irrupción del cuerpo dentro de las artes visuales y escénicas como la convocatoria de formas de comunicación que buscan activar algo así como una “memoria del cuerpo”, todo lo cual ha encontrado una expresión paradigmática en el denominado “Arte corporal”.

**Palabras claves:** Representación, Retrato, Arte corporal, Cuerpo, Sensación.

## Abstract:

Without overlooking the relationship found between the development of the humanist portrait and the birth of painting, nor the way in which the portrait set in motion the hegemony of the mimesis, this article will understand this connection as an indicator of the strengthening of the descriptive poetics and the narrative function that characterized western art during several decades. Beginning with the

base premise that the accession of rational thought relates to a determined birth of the aesthetic experience, we will use the portrait as an example to discuss the power that symbolic order has traditionally exercised in representational forms and its prevailing interpretations, assuming that these not only define the possibilities and limits of thought, but also determine the limits of the human. From this perspective, we will relate the dissolution of the face in portraiture, to the integration of the body in the aesthetic experience, presenting this event as a way to recover the relationship that the body creates with the world around it and to reconnect in this way, and through the body, with the diffuse world that exceeds the limits of understanding. With this end in mind, we will approach the irruption of the body in the visual and scenic arts as the sum of the forms of communication that seek to activate something akin to a “corporeal memory”, all of which has found paradigmatic expression in so called “Body Art”.

**Key words:** Representation, Portrait, Body Art, Body, Sensation.

## 1. El retrato como expresión de un determinado régimen de signos

Tomando como punto de partida que la emergencia del retrato da cuenta del modo en que comenzó a cimentarse y fortalecerse el lugar del pensamiento racional dentro de la cultura moderna, en este artículo abordaremos este género pictórico como la puesta en obra de una determinada concepción del sujeto y la representación y, por lo tanto, como una de las principales ideologías que han sostenido nuestra cultura. Como un procedimiento de la subjetividad, el retrato se propuso expresar la interioridad subjetiva como “Idea”, asumiendo que todas las ideas se pueden plasmar en el soporte pictórico a través del ejercicio de la conciencia, la que se conecta con otra conciencia a través de una determinada forma de interpretación. Teniendo esto en consideración, queremos proponer al retrato como una forma de representación e interpretación que supone una relación entre la obra y el espectador que se organiza fundamentalmente a través de la vista, asumiendo la vista como una operación que se respalda en el binomio percepción-comprensión. Y, desde esta perspectiva, sostenemos que lo que se juega en el retrato es la relación de una figura en un fondo<sup>1</sup>, donde lo que se impone es la figura y lo que se niega es el fondo, imagen a partir de la cual podemos resumir en grandes rasgos la lógica

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy (2006: 65-68) nos da una interesante pista para pensar una cuestión como ésta cuando señala que el paso que se produjo a inicios de la modernidad desde el icono sagrado hacia el retrato no sólo involucra el paso de la presencia divina a una figura desacralizada —lo que produjo un vuelco desde lo divino ausente hacia el ámbito de la forma—, sino que también representa el paso desde la visión del espíritu hacia la visión de la vista. Desde esta perspectiva, Nancy (2000: 13-14) nos presentó al retrato como un cuadro que se organiza alrededor de una figura, la cual no es otra que la figura del sujeto, lo que supone la exclusión de cualquier otra escena o relación, así como también, de cualquier otra evocación o significado. Y, asumiendo que el retrato se consuma en la figura que lo organiza, sostiene que es la mirada la que —a través de todo el rostro— pone en juego el conjunto del sentido.

contenida en los modos de conocimiento abstracto que se impusieron en occidente bajo el imperio del orden simbólico.<sup>2</sup>

Por otro lado, el retrato también nos sirve de referencia para pensar la imagen que el pensamiento humanista creó acerca del hombre —y el mundo—, la cual responde en gran medida a la distinción jerárquica entre el cuerpo y el alma que se fortaleció en la primera modernidad. Asumiendo que esta oposición opera en varios niveles, podemos señalar que el retrato le dio un lugar protagónico al rostro —simbolizando en la mirada el sentido del alma humana—, lo que permitió dividir al cuerpo en dos dimensiones irreconciliables —las partes altas y las partes bajas del cuerpo— y exiliar casi totalmente a las partes menos espirituales desde el territorio de la representación. A su vez, que el retrato entablara una relación fundamentalmente visual con el espectador permitió que la interpretación remitiera exclusivamente a las semióticas de la significancia y la subjetivación, produciendo un modo de identificación específico, a partir del cual la representación le impuso una determinada forma al sujeto y al sentido. El retrato construyó una figura abstracta del sujeto y de la significación, convirtiendo tanto al hombre como al sentido en entidades sin cuerpo —al igual que lo haría Descartes posteriormente en el ámbito del conocimiento—. Y, articulando sentido a partir de una forma que se nos presenta como la contenedora de un contenido determinado, el retrato le dio una forma al modo en que el pensamiento racional logró soslayar la dimensión material de la pintura, del cuerpo y del mundo.

En su texto sobre el retrato, Pierre Francastel (1978: 77) sostiene que, aunque este género es una de las actividades artísticas más universales, las distintas formas en que el retrato ha reaparecido históricamente —y los diversos materiales que sirven para su organización— parecen derivar de la significación simbólica que cada cultura le atribuyó, es decir, de su concepción acerca del hombre y el mundo. Por lo tanto, aunque la representación de la figura humana emergió conjuntamente a las primeras civilizaciones, resulta coherente que no sea hasta el siglo XV que la pintura le concedió a la representación del cuerpo humano la dignidad de tema autónomo, siendo este nuevo contexto cultural el que justificó que la relación que la representación construye con el sujeto constituyera el real sentido del retrato. Consistentemente, la representación del ser humano que nos ofrece el retrato se encuentra profundamente relacionada con un deseo de perfeccionar, embellecer y/o ennoblecer la imagen del hombre —y el mundo—, para lo cual se intentó liberarlo del peso representado

---

2 A grandes rasgos, estamos entendiendo al orden simbólico en relación con todo el dispositivo que se organiza bajo los criterios de la figura y la forma, lo que convierte a la representación orgánica, la distancia contemplativa y la lógica interpretativa en criterios determinantes. Si nos basamos en los planteamientos que Deleuze y Guattari desarrollan en *Mil mesetas*, podemos sostener que, dentro de este orden, el signo opera fundamentalmente como *símbolo*, con relación al cual la *interpretación* actúa como un mecanismo puesto al servicio de la *significancia*, la que le da al significado una nueva figura: cada signo se corresponde con una porción de significado, determinado como conforme y, por tanto, conocible. Dentro de esta lógica, la memoria se convierte en una estrategia de *reconocimiento*, a partir de la cual se desvanece la posibilidad de pensar —y experimentar— lo singular y diverso.

por su corporalidad —su vulnerabilidad respecto de la vida— hasta ubicarlo en ese plano trascendente constituido por el mundo de las ideas —un mundo construido a imagen y semejanza de Dios—.

Según Jean Luc-Nancy (2006: 25-26), el retrato debe su dignidad artística al hecho de presentarse como un “retrato del alma”, realizando una representación de la interioridad en —o sobre— la figura presentada. Y, desde esta óptica, señala que la pintura habría “hecho el alma”, lo que expresaría la confianza que nuestra cultura ha depositado en la posibilidad de que los símbolos puedan resolver el problema de la irrepresentabilidad de Dios. En este sentido, podemos sugerir que el primer racionalismo se sirvió de la representación artística para darle forma a los valores construidos por el pensamiento metafísico: una visión idealizada —unitaria, coherente y estable— tanto del cuadro como del mundo. Y, dentro de esta misma lógica, podemos relacionar la total concentración del retrato humanista en la cabeza —enfaticando el valor simbólico de la mirada— con una concepción del conocimiento y el sujeto que legitimaba simbólicamente el carácter metafísico que adquirió nuestra concepción de la experiencia estética —pues producía una relación altamente espiritualizada entre la obra y el espectador—. Basándonos en estos argumentos, estamos sugiriendo que en el marco del retrato la unidad del cuadro, del rostro y de la mirada —como representación del alma—, responden al ideal de orden y sentido propugnado por el pensamiento racional, el que se valió de los diversos dispositivos representacionales para proyectar simbólicamente la supuesta unidad de Dios en la unidad construida por el concepto.

## 2. El cuerpo/rostro como símbolo:

A nivel técnico, el retrato humanista se expresó en un estilo más bien realista, enfatizando la firmeza y claridad del contorno de la figura, lo que sirvió de respaldo para las aspiraciones representadas por el dibujo para la tradición filosófica más racionalista, pues no olvidemos que tanto para Descartes como para Kant la claridad constituye un aspecto determinante de su concepción del conocimiento —actuando como oposición a la oscuridad y la confusión derivada de los sentidos—, lo que parece explicar la valoración que ambos manifestaron respecto de la línea —con relación al color—. Desde nuestra perspectiva, el valor de la línea y el contorno en el retrato representa, simbólicamente, el afán por definir y contener en un signo una determinada idea acerca del hombre —y el mundo—, sintetizando la gran complejidad y variedad de lo humano dentro de los límites de un rostro, ante lo cual el rostro se nos presenta como la posibilidad de encerrar la total singularidad en una total unidad, permitiendo que una multiplicidad de formas y dimensiones puedan reducirse en una unidad de sentido. A nivel ideológico, creemos que este afán responde a la neurótica necesidad de nuestra cultura por construir un relato claro, coherente y comprensible acerca del hombre —y el mundo—, intentando

apresarlos dentro de los límites de un concepto general —a partir del cual el cuerpo sólo se nos ofrece como la encarnación de ciertos valores culturales—.

Hemos decidido utilizar la representación artística del cuerpo como ejemplo de la capacidad que posee el orden simbólico para someter lo singular a los criterios de lo general, subrayando el poder de la representación orgánica para convertir al cuerpo humano —y especialmente el rostro— en un símbolo —con lo cual se reduce al cuerpo a ser la forma de un contenido determinado—. El tipo de semejanza que se encuentra a la base de estas operaciones se configura en relación a un original abstracto, el que se corresponde con la ley de identidad que promueve la seguridad que ofrecen los conceptos generales y las leyes de carácter universal. Al promulgar un sentido único, esta ley de identidad construye un centro tanto para el concepto como para sujeto, lo que no sólo les atribuye la coherencia representada por Dios —y la palabra divina—, sino que también se encarga de que una determinada idea del sujeto —una entidad unitaria y estable— le dé forma al hombre y al mundo. Teniendo esto en consideración, pensemos el cuerpo construido sobre la base del ideal de belleza como un ejemplo de la posibilidad que encontró la representación artística de convertir el cuerpo en un símbolo capaz de hacer visibles los ideales culturales de una época, valiéndose de una concepción matemática y racional del cuerpo como criterio para proyectar la perfección y el equilibrio moral de una cultura. O bien, volvamos a retomar algunas de las consideraciones que hemos establecido en torno al retrato, para relacionar el énfasis que adquirieron los rasgos del rostro a partir del uso que se le dio a los distintos elementos pictóricos con el deseo de simbolizar en el rostro el ideal de orden y unidad propugnado por el pensamiento racional.

Hasta ahora hemos señalado que, aunque el retrato se sustentaba en una poética construida desde la perspectiva de la mimesis, la semejanza que el retrato construye depende casi totalmente de la identidad del concepto. Por lo tanto, que el orden construido por el retrato descansa fundamentalmente en la capacidad que poseen los signos para darle unidad y estabilidad al sentido. A estos argumentos les podemos sumar la tesis de que, si el sentido del retrato responde a la realidad del alma —y no del cuerpo—, siendo el alma —no el cuerpo— la que logra acceder al significado que el símbolo contiene, las relaciones construidas por el retrato dependen, en gran medida, de que el cuerpo se “eleve” respecto de las exigencias sensibles que le impone la experiencia presente, pues, sólo de esta manera el sujeto logra conectarse con el plano suprasensible en que se ubica el sentido propugnado por la obra —lo que explica el valor que adquirieron criterios como la distancia contemplativa y el desinterés kantiano dentro de la estética moderna—. Pero, lo que para nosotros resulta inquietante, respecto de este tipo de operaciones, es que si la representación artística se ubica en un plano de realidad “superior” al de la experiencia directa y el sentido trasciende la materialidad de los signos —del cuerpo y del mundo— no sólo se está desconociendo la naturaleza singular y caótica de toda experiencia, sino también que la experiencia del cuerpo se excluye totalmente como criterio para la representación, lo que, desde nuestra perspectiva, termina por desconocer el ver-

dadero carácter de la experiencia estética, convirtiéndola en una variante más del pensamiento definido canónicamente por la evidencia y la conquista intelectual.

Al respecto, nos parece aclarador relacionar el modo en que el retrato organiza los diversos elementos pictóricos con el método de conocimiento que comenzó a imponerse en Europa bajo el imperio de la razón, el que, como se señala en *El discurso del método*, pretendía exiliar los sentidos del ámbito del conocimiento y limitar su ejercicio a una relación fundamentalmente intelectual con las cosas. Si convenimos en que el método de conocimiento elaborado por Descartes es relativo a su discurso acerca del ojo —asumiendo a *Dióptrica* como parte de su método—, podemos afirmar que la revolución cartesiana no sólo afectó nuestra manera de *pensar*, sino también nuestra manera de *ver*, dado que en ambos terrenos se intentaba imponer las reglas del “buen sentido”<sup>3</sup>. Proyectando el ideal de interpretar la verdad divina —como única verdad— al ámbito de la ciencia, la creencia en que la precisión del pensamiento sólo se alcanza al dirigir la mirada sobre un punto se impuso tanto en la filosofía de Descartes como en la pintura de inicios de la modernidad, la cual, al igual que todos los aparatos proyectivos, produce una selección de la experiencia visual, a partir de la cual se unifica, homogeniza y estabiliza la realidad, produciendo ese “extraño placer” que deriva del intelecto y no de los sentidos.

Aunque resulte paradójico, el retrato se configura dentro de aquella lógica que se esforzó por darle a la pintura una palabra, lo que, como hemos señalado previamente, convirtió al cuerpo en un símbolo y a la representación pictórica en un texto, a partir del cual el cuadro intentaba dialogar con el espectador, valiéndose de la representación figurativa del cuerpo —convertido en rostro— para construir un discurso acerca del hombre y el mundo. En este punto de la reflexión queremos sugerir que si la pintura se convierte en un texto, la representación visual resulta proclive para un uso ideológico de los signos, pues al igual que cualquier otro modo de representación, el arte posee la capacidad de construir la realidad a medida que la nombra. En este marco, la pintura parece promover que la única manera de hacer visible lo invisible consiste en que los ojos capturen —aprehendan— el sentido de la imagen —asumiendo que los ojos representan un dispositivo de contemplación directamente relacionado con el entendimiento—, el que sólo puede ser captado por el sujeto —por el alma— en la forma general de la “Idea”. Lo que a nosotros nos interesa subrayar en este punto del análisis es el modo en que este tipo de ope-

---

3 Victor Stoichita (2000: 151-155) aborda el nexo que existe entre el autorretrato y la óptica del método científico para presentar la percepción pictórica que se había instalado en el siglo XVII como una percepción autorreflexiva, que convirtió a la pintura en la escenificación de un trabajo en que el ojo opera como una caja perspectiva, donde quien analiza es “el ojo sujeto”. De este modo, el “buen sentido” cartesiano se presenta como un “arte de ver”, el cual se manifestaría al modo de una conciencia que observa y busca “La” interpretación “Verdadera”. De este modo, Stoichita ubica el retrato y el autorretrato dentro de esta historia en que la pintura exige una reacción interpretativa por parte del espectador, asumiendo que es el ojo el que debe incitar al alma para hacer pensar a quien la contempla, lo que impone un trabajo de desciframiento que implica “dar razón a lo que parece sin razón” (Stoichita, 2000: 60).

raciones le negó al cuerpo —entendido en relación con el sistema completo de los afectos— la posibilidad de aportar en la generación de sentido, es decir, su capacidad para exiliar ese ámbito del sentido que no puede darse a ver, enmarcarse dentro de la lógica conceptual ni referirse en el ámbito del discurso, pues, como ya hemos señalado, consideramos que es esta relación con el sentido —o el sinsentido— la que le da su real carácter a la experiencia estética.

Con relación a este tipo de cuestiones, pensadores como Merleau-Ponty (1977: 70) establecen que sólo el falso imaginario potenciado por Descartes ha exigido que la realidad de la pintura se presente como una positividad, capaz de colmar exactamente su vacío, señalando que los prejuicios de la filosofía cartesiana nos habrían llevado a esquivar el problema de las realidades sin concepto que la experiencia estética también supone. Desde la perspectiva del fenomenólogo, *Dióptrica* sólo constituye el brevario de un pensamiento que decide reconstruir la realidad visible conforme a un modelo que se da de ella, el cual, al estar sostenido en explicaciones, comparaciones y deducciones, sólo sería semejante en la medida en que el pensamiento teje un lazo con él. Basándonos en este tipo de consideraciones, podemos concluir que la naturalización de un determinado modo de concebir la experiencia estética le dio curso a un tipo de razonamiento que no sólo erradicó la posibilidad de imaginar un pensamiento encarnado, sino que también desterró aquella “visión” que es propia del cuerpo, todo lo cual encuentra su base en la oposición cartesiana cuerpo-alma, la que, en gran medida, ha determinado los límites de nuestro mundo.

### 3. La disolución del rostro en el retrato:

Hasta ahora nos hemos valido del retrato para intentar representar el entusiasmo que manifestó el racionalismo moderno por la capacidad que posee la vista —una determinada manera de concebir la visión— para develar los secretos del hombre —y el mundo—, lo que nos ha permitido bosquejar algunas de las principales operaciones que explican el reinado del orden simbólico dentro de nuestra cultura. Para continuar en esta línea, en este apartado abordaremos la disolución del rostro que se produjo en el retrato desde fines del siglo XIX para luego analizar la puesta en crisis que experimentó el orden simbólico dentro de las artes durante todo el siglo XX. Apoyándonos en la tesis de que sólo a medida que el rostro comenzó a desdibujarse dentro de la representación se abrió un espacio para que el cuerpo adquiriera un lugar protagónico dentro de la experiencia estética, abordaremos la disolución del rostro dentro de las artes como la puesta en crisis de los modos de representación e interpretación abstractos avalados por el orden simbólico, aprovechando de destacar el poder que posee el cuerpo para captar y producir sentido.

Si estuvimos de acuerdo en que el contorno firme que caracterizó técnicamente al retrato humanista puede ser pensado como un símbolo del deseo que manifestó el pensamiento racional por imponer límites claros y precisos a la realidad, podemos

plantear que con la disolución de los contornos del rostro —conjuntamente a la deformación de los cuerpos— se puso en escena una nueva concepción de la experiencia estética. La nueva experiencia de conocimiento y comunicación propugnada por las vanguardias artísticas abrió un espacio para la irrupción de la inexhaustiva realidad que surge a partir de los sentidos, lo que convirtió al cuerpo en una posibilidad para acceder a una experiencia directa y vital de la realidad —a pesar de su carácter opaco e incierto—. Mirando desde esta perspectiva, podemos tomar como referente el valor que adquirió el color dentro de la pintura —el que comenzó a inscribirse en el soporte como verdaderas líneas de fuerza— para proponer la disolución del rostro en el retrato como una voluntad por recuperar la relación que el cuerpo construye con el mundo y, de este modo, recuperar ese mundo difuso que excede los límites del entendimiento. Y, desde esta posición, podemos complementar la tesis que expusimos en el párrafo anterior, señalando que el cuerpo —lo corporal— sólo pudo irrumpir en la pintura cuando la materia significativa comenzó a presentarse como un *exceso* —ese exceso que es propio de la naturaleza y el cuerpo—.

Uno de los principales logros del arte moderno y contemporáneo es haber producido experiencias que activan la multidimensionalidad y polivocidad del cuerpo, a partir del cual se construye una relación intensiva con la obra de arte —y con el mundo—, superando, aunque sólo sea por algunos instantes, los límites que el orden simbólico le impone a la realidad. Volviendo al retrato, podemos apreciar que cuando el color adquirió mayor valor que la línea y las figuras comenzaron a deformarse, la pintura comenzó a construir una nueva relación entre los signos y el espectador, propugnando una profunda transformación a nivel de la sensibilidad. Tomando como referencia a uno de los pintores más representativos de las transformaciones que experimentaría el arte durante el siglo XX, podemos tomar la obra de Paul Cézanne como un indicador del momento en que se puso en evidencia que la concepción tradicional del retrato había entrado en crisis, una crisis que, desde nuestra perspectiva, está íntimamente relacionada con la integración de la corporalidad en la experiencia estética, es decir, con una nueva concepción del conocimiento y la comunicación. Por ejemplo, el modo en que los retratos de Cézanne nos presentan al sujeto representado nos demuestra que en este nuevo marco el sentido convocado por la obra sólo se revela en la medida en que la pintura construye una relación con el cuerpo del espectador, a partir de la cual se logra activar un modo de identificación que no se construye simbólicamente, sino a través de la carne —de la pintura y del cuerpo—. De tal modo, los signos dejan de operar vía desciframiento y empiezan a actuar por resonancia, produciendo un circuito sin rupturas entre los cuerpos involucrados: el cuerpo del artista, el cuerpo representado y el cuerpo del espectador.

Basándose en la obra de Cézanne, Merleau-Ponty (1977: 53) intentó mostrarnos la capacidad de la pintura para desplegar un universo de significaciones mudas, que sólo se traducen a partir del contacto que se produce entre la carne del mundo

y la carne del cuerpo<sup>4</sup>. Bataille (2003: 47-55), por su parte, tomó como referente la obra pictórica de Edouard Manet, haciendo un poético reconocimiento del silencio soberano que fue conquistado por la pintura a medida que el sentido se desplazó desde la respuesta que provee el intelecto hacia el movimiento por el que lo arrastra la sensibilidad. Desde su perspectiva, la transformación que experimentó el arte en la segunda mitad del siglo XIX le dio cuerpo a una pintura de fuerzas e intensidades, a partir de la cual, más que darse a entender, el arte comenzó a manifestar el “horror sagrado de la presencia”<sup>5</sup>. En relación con el problema de la presencia, Gilles Deleuze (2009: 55-57) nos dirige desde Cézanne a la obra pictórica de Francis Bacon —o, al revés— para mostrarnos la capacidad del pintor inglés para investir el ojo y convocar al cuerpo como *pura presencia*, lo que, desde su perspectiva, abrió la posibilidad de poner en obra esa presencia excesiva que actúa directamente sobre el sistema nervioso —la que hace imposible la distancia que exige toda representación—. Dado que nuestra intención es proyectar la disolución del rostro que se produjo en el retrato en los nuevos lenguajes que emergieron en las artes visuales y escénicas durante el siglo XX, nos parece particularmente interesante que el análisis de Deleuze, en torno

---

4 Merleau-Ponty sostiene que cuando la pintura dejó de imitar al mundo le dio existencia visible a lo que la visión cotidiana cree invisible, permitiendo que aquellos trazos y gestos que parecen emanar de las cosas mismas pudiesen desplegar la “génesis secreta y afebrada de las cosas en nuestro cuerpo” (1977: 24). Tomando a Cézanne como referencia, el fenomenólogo sostiene que cuando el pintor moderno se enfrenta a la realidad —la cual no se encuentra en frente sino alrededor— no se interesa por expresar opiniones acerca del mundo, sino que se hunde en él, transformando su visión en gesto. Este ejercicio no se orienta hacia un espíritu lector —que descifra el mundo a través del cerebro— sino que se dirige al cuerpo del espectador —específicamente a su carne—. Para la filosofía de Merleau-Ponty el verdadero ser del mundo no puede ser objeto de conciencia, ni reducirse a una representación, pues la vida no es un simple objeto para una conciencia. Por lo tanto, no habría *cogito ergo sum* sino *sum ergo cogito*, entendiendo que la conciencia reflexiva tiene su origen en una conciencia pre-reflexiva (corporal), que involucra una organización de datos distinta a la síntesis conceptual. Deleuze (2002: 63-64), por su parte, también reconoció el genio de Cézanne, subrayando su capacidad para hacer visibles las fuerzas invisibles. Desde su particular perspectiva, es el cuerpo del artista el que, al enfrentarse a las potencias de lo invisible, les da su propia visibilidad, lo que le exige entrar en el cuadro, produciendo una conexión entre el sujeto y el objeto que no pasa por el entendimiento, sino que actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso —sobre la carne—. De este modo, la pintura logra actuar por sí misma, sin estar mediada por una significación ni determinada por el entendimiento.

5 Resulta interesante que Bataille aborde la obra de Manet dándole una especial relevancia a su “Olimpia”, pintura a partir de la cual introduce una relación entre el desnudo del cuerpo y la desnudez del cuadro, entendida como ese silencio que se desprende cuando se enfatiza la fuerza e intensidad de su silencio. Y es en relación con este vacío provocado por la obra —y por el cuerpo— que el escritor francés introduce la posibilidad de que el arte convoque “el horror sagrado de su presencia —de una presencia cuya simplicidad es la de la ausencia—” (2003: 64). Me quiero valer de esta relación entre la desnudez total (del cuerpo y del sentido) y la emergencia de una pintura de fuerzas, con el valor que el cuerpo desnudo ha adquirido dentro de las artes escénicas y el Arte corporal —cuando el artista se desprende de disfraces y máscaras para acceder, a través de la piel, a esa interioridad que es carne e instinto—, lo que ha promovido una nueva imagen de la presencia, la cual, como señala Bataille respecto de la pintura, adquiere la fuerza de una bofetada.

a la obra de Francis Bacon, esté mediado por la figura de Antonin Artaud —y su noción de cuerpo sin órganos—, pues consideramos que el poeta, actor y director francés, fue uno de los mayores estímulos para el desarrollo de aquellos lenguajes artísticos que han convertido el cuerpo en su principal medio de exploración y experimentación. En este sentido, no sólo estamos interesados en que Bacon fuese un pintor de cuerpos —desarrollando una serie de procedimientos pictóricos para deshacer el rostro de la figuras y permitir que emergiese el cuerpo—, sino también, en que su pintura lograra poner en obra el ritmo caótico producido por la sensación, el cual, como señala Deleuze, es más profundo que la visión. Teniendo esto en consideración, vamos a terminar este apartado relacionando el interés de Bacon por representar en el cuerpo una potencia que atraviesa todos los dominios sensibles —no sólo la vista— con la voluntad de Antonin Artaud por descubrir un lenguaje que lograra afectar al espectador de manera integral. Desde nuestra perspectiva, la capacidad que ha desarrollado la representación artística para afectar al espectador y producir sentido sin que sea necesario que éste identifique previamente lo que ocurre ante sus ojos nos ha habilitado para eludir en alguna medida las presiones de la significación. Por lo tanto, la liberación de las formas y el sentido —el cual estalló en múltiples direcciones— se nos ha presentado como la oportunidad de transformar nuestros esquemas de percepción e intensificar los límites de lo posible, permitiéndonos ingresar en aquellas zonas silenciosas e imperceptibles que exceden los límites que el orden simbólico le impone a la realidad.

#### 4. La irrupción del cuerpo –lo corporal– en el arte.

Según Roland Barthes (2002: 219), cuando la pintura dejó de ser únicamente una maestría del ojo y se transformó en una proyección del cuerpo, ésta comenzó a experimentar su crisis histórica, momento en el cual se multiplicaron sus instrumentos y materiales, permitiendo que los objetos, soportes e instrumentos pictóricos sobrepasaran todo límite. Y, basándose en la obra pictórica de Bernard Réquichot, sostuvo que las obras que se propusieron pintar el cuerpo más allá de aquel que captamos a través de la mirada, lograron sacar a la luz una maquinaria de movimientos —gozosos y repulsivos—, transformando el significante en un monstruo de *presencia*, lo que desequilibró el mensaje de la obra hasta el punto de alcanzar un plano impenetrable para el entendimiento. Interesados por el cambio que ha vivido nuestra experiencia de la comunicación estética a medida que han mutado las formas de representación artísticas del cuerpo, en el apartado anterior propusimos la disolución del rostro —y el cuerpo— en el retrato como una clave para recorrer la senda que trazó la pintura cuando comenzó a superar la forma de organizar la visión impuesta por el pensamiento racional, asumiendo que a partir de ese momento las artes abrieron la posibilidad de hacer emerger ojos en todas partes del cuerpo.

Partiendo de la base de que las transformaciones que se produjeron en el ámbito de la pintura —y particularmente dentro del retrato— son consistentes con algunas de las alteraciones que experimentaron las artes escénicas a fines del siglo XIX —cuando el rostro de los actores y bailarines se convirtió en una especie de mueca y los gestos exagerados comenzaron a deformar los cuerpos, lo que no sólo demostraba que la representación de los caracteres había perdido su tradicional privilegio, sino que convocaba un modo de comunicación que fuese propio del cuerpo—, en este apartado analizaremos el modo en que el teatro y la danza comenzaron a abogar por la superación del orden construido por el rostro, concediéndole al cuerpo un real protagonismo dentro de la escena, la cual, a diferencia de las artes visuales, siempre ha contado con el potencial de presentación que es propio de un cuerpo vivo. Teniendo al teatro de Artaud como referencia para pensar la voluntad que el arte moderno manifestó por despertar las dimensiones dormidas de la corporalidad humana, asumiremos que la intensidad, el exceso y el caos representados por el cuerpo se convirtió en uno de los principales medios para activar la dimensión material de la escena, intentando que cierta presencia se impusiera de manera directa —sin la necesidad de ser aprehendida intelectualmente—. Y, a partir de esta nueva escena, nos aproximaremos a aquellas manifestaciones del arte contemporáneo que han buscado transgredir la noción de cuerpo construida por el racionalismo moderno, como también, la noción de obra propugnada por la poética aristotélica, produciendo —a partir del cuerpo— una nueva imagen de la experiencia estética.

A pesar de que el teatro y la danza son disciplinas que dependen profundamente del cuerpo —y lo corporal—, hasta fines del siglo XIX el teatro —y aún la danza— se había vuelto marcadamente discursivo, pues tendía a privilegiar el diálogo consciente que se construye a través del texto dramático y no el diálogo inconsciente que se produce a través de los cuerpos. Y aunque tradicionalmente el teatro ha utilizado el cuerpo de los actores como un material esencial para la producción de signos, la realidad física del cuerpo era un elemento secundario dentro de la escena, pues éste debía ser sometido y modelado sobre la base de las exigencias propias de la significación. Pero, al iniciarse el siglo XX, el teatro europeo ya manifestaba interés por recuperar las posibilidades de un espectáculo que aunara los gestos, las máscaras y los disfraces, con las imágenes, la música, la danza y el baile, promoviendo un lenguaje que lograra superar los límites que la razón le había impuesto a la producción artística y pudiese contrarrestar la descorporización generalizada que tradicionalmente había separado a las artes del cuerpo —de la vida—. La idea era recobrar el sentido colectivo y ritual de los orígenes dionisiacos del teatro, para descubrir una semiosis que operara más allá del lenguaje verbal, todo lo cual avaló la emergencia de una escena que intensificaba la dimensión material de los signos hasta convocar la dimensión material de los cuerpos.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ya a partir del concepto de “obra de arte total” el espectáculo teatral se exigió recurrir a las potencialidades significantes de los materiales y de las formas, lo que cuestionó el valor de la distancia contemplativa y el papel de la reflexión a nivel interpretativo. La intención era producir un

Durante todo el siglo XX el teatro comenzó a trabajar su potencial de *presentación* (el aquí y el ahora teatral), proceso a partir del cual los elementos expresivos comenzaron a individualizarse y a tratarse como realidades autónomas —por ejemplo: la luz, el espacio o el cuerpo—. Este hecho llevó a que paulatinamente desaparecieran las historias y los personajes, liberando al lenguaje de las formas y los caminos habituales de la narratividad. Todo ello, buscando despertar aquello que podríamos denominar “la memoria del cuerpo” y evitar que la comunicación pase exclusivamente por el entendimiento. En este nuevo marco se incentivó la intensidad de la escena, la performatividad del actor y la creatividad del espectador, confundiendo los términos usuales del lenguaje para producir una apertura a un plano experiencial opaco y difuso, en el cual se pudiesen descubrir aspectos de la realidad que no logran conocerse por medio de la conciencia. Posteriormente, en el contexto neovanguardista, la creación escénica ya había alcanzado una nueva intensidad, lo que se refleja tanto en la fragmentación de las obras como en la densidad de las formas, las cuales se esfuerzan por promover un modo de asociación más afectivo que racional. En estas nuevas condiciones, la escena apela a múltiples figuras —las que cambian constantemente— y a múltiples mundos —visuales, sonoros, corporales, etc.—, todo lo cual depende en gran medida de que la dinámica escénica fluya hacia los espectadores —afectándolos corporalmente— y que los movimientos y gestos convoquen las posibilidades latentes del lenguaje corporal.

Pero, si volvemos a la disolución del rostro como estrategia para hacer emerger el cuerpo, y pensamos que las nuevas prácticas escénicas lo que buscan es ubicar los rostros en un plano de indeterminación que permita que los gestos y movimientos del cuerpo vacilen al cobrar una forma y un sentido determinados, ¿no parece ser la danza el modo de aproximarnos de manera más cabal a este nuevo lenguaje convocado por la escena teatral? No solamente porque la danza nos muestra un cuerpo bastante distante al modelo cartesiano —dado que no posee la claridad ni la permanencia que exige un relato—, sino también, porque en la danza los movimientos y los gestos no están necesariamente subordinados a significaciones, potenciando una semiótica que se aleja de los códigos culturales que organizan los intercambios tradicionales para inducir un trazo que muta eternamente a nivel del sentido. Dándole rendimiento a este tipo de posibilidades, la danza ha permitido

---

*movimiento corporal* en el espectador, a partir del cual se buscaba despertar el cuerpo vivo y descubrir sus múltiples posibilidades a nivel del conocimiento y la comunicación. Y, aunque la concepción de una obra de arte total mantenía presente el ideal de unidad que había imperado durante varios siglos, lo que ahora se intentaba era producir una armonía de lo diverso, dándole paso a un espectáculo que aunara múltiples voces —lo que convirtió a la polisemia y la sinestesia en nuevos criterios para la comunicación—. En el expresionismo, por ejemplo, el discurso tendía a transformarse en una especie de escritura gestual —que se presentaba al modo de un *staccato*—, con lo cual la dimensión denotativa e intelectual del lenguaje era superada por la dimensión sensible promovida por la materialidad de los signos. Por lo tanto, el grito, el gesto o la imagen difusa comenzaron a convertirse en nuevos medios de intercambio, relación que ahora se centraba en el contagio entre los cuerpos más que en el reconocimiento de un sentido pre-determinado.

que la nueva escena de las artes convoque algo de ese fondo inasible representado por las “partes bajas del cuerpo”. Por lo tanto, aunque la tradición de la danza occidental también tiende a espiritualizar el cuerpo —relevando su capacidad de flotar sobre el mundo mucho más que su capacidad de posarse sobre la tierra—, el baile y la danza moderna han aportado con su poder para redescubrir el cuerpo y activar las dimensiones ocultas de la corporalidad humana, lo que ha influido decisivamente en que las artes dejaran de ofrecernos un cuerpo rostrificado y comenzaran a descubrir sus múltiples posibilidades expresivas.

A partir del sonido, los gritos, los gestos, la expresión corporal o el baile, actores, bailarines y performers han vociferado y estallado ante su público, o se han retorcido y desplomado furiosamente en escena, lo que, en contra de toda una tradición, ha convocado una estética del dis-gusto y un lenguaje que parece buscar el silencio —ese silencio soberado que, como plantea Bataille, actúa directamente sobre el organismo del espectador—. Conjuntamente, las tensiones (sin forma ni sentido) del cuerpo han venido a reemplazar la tensión dramática, desencadenando en escena esas energías desconocidas que efectivamente empujan al espectador a hundirse en el silencio conquistado por la obra. De este modo, el cuerpo se ha convertido en una posibilidad para recorrer territorios inéditos y avanzar sin protecciones hacia nuevas formas de conocimiento y comunicación —aquellas que rompen con los criterios del mero reconocimiento—, lo que ha potenciado una nueva y prolífica senda de experimentación artística. Es en esta línea que se inscribe el desarrollo del denominado Arte corporal —aunque, en realidad, podríamos sostener que fueron los artistas corporales (que incluía a artistas visuales, bailarines y actores) quienes marcaron la pauta para el desarrollo de este tipo de lenguajes—, una de las manifestaciones más interesantes e inquietante de las últimas décadas.

Sin pretender determinar todas las posibilidades que incluye este difuso concepto, para terminar esta exposición vamos a presentar el Arte corporal como una manifestación impura —que involucra una mezcla de diversos géneros y medios expresivos— que se ha valido del cuerpo —tanto del artista como del espectador— para intentar desmoronar todo un mundo de definiciones, clasificaciones y determinaciones que tradicionalmente han pesado sobre el cuerpo —y sobre la representación artística—, construyendo una escena en que la dimensión discursiva suele ser interferida por elementos de carácter marcadamente sensorial, incluyendo una serie de procedimientos orientados a comprometer al público en la experiencia que se les ofrece —la cual es fundamentalmente corporal—. De este modo, el Arte corporal ha atentado contra el imperio que la mirada —la distancia contemplativa y la interpretación consciente— tradicionalmente ha ejercido dentro de la experiencia estética, encargándose de que la mirada comprometa al cuerpo en su totalidad, todo lo cual le ha permitido atisbar un modo de conocimiento y comunicación distinto al modo abstracto con que el pensamiento metafísico articuló nuestra relación con el mundo —y con el arte—.

Con relación a los problemas abiertos por este texto, estamos pensando el Arte corporal como una crítica silenciosa a las creencias que hacían posible escenificar en el cuerpo humano al *corpus* de la perfección —la unidad, claridad y eternidad divinas—, como también, a su heredero moderno: el concepto. Las artes corporales han convocado una experiencia que transgrede la ley de identidad avalada por el pensamiento metafísico para enfrentarnos a la realidad caótica y siempre singular que nos ofrece un cuerpo vivo. De este modo, ellas nos han ayudado a descubrir que la opaca visibilidad del cuerpo es un medio privilegiado para acceder a esa dimensión indefinible de lo humano que excede los límites del orden simbólico, lo que ha permitido que esa historia que parte del rostro como imagen de lo “Uno” haya derivado en un retrato sin rostro, abriendo múltiples posibilidades para construir y re-construir nuestro cuerpo y nuestro mundo.

### **Bibliografía**

- Artaud, Antonin (2005) *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (2002) “Requichot y su cuerpo”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- Bataille, Georges (2003) *Manet*, Ivam, Murcia.
- Deleuze, Gilles(2002) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004) *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia.
- Descartes, René, (2006) *Meditaciones Metafísicas*, Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- Francastel, Galiene y Pierre, (1978) *El retrato*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid.
- Merleau-Ponty, Maurice, (1977) *El ojo y el espíritu*, Paidós, Buenos Aires.
- Nancy, Jean-Luc, (2006) *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos aires.
- Stoichita, Victor, (2000) *La invención del cuadro*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Warr, Tracey, (2006) *El cuerpo del artista*, Phaidon Press Limited, Nueva York.