

“CUERPOS. ATRACCIÓN ESTÉTICA O RECHAZO AN-ESTÉTICO”(1)

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa1/Site%20Folder/PereSalabert.html>)

Pere Salabert

Universitat de Barcelona

Me he extendido en otro lugar acerca de la preeminencia de las formas en el arte —la pintura en especial— junto al secular rechazo de la materia, rematado éste en la actualidad por la aceptación e incluso inclinación por la substancia de las cosas, por la materia del representar. Una suerte de premonición de este proceso está esbozado en la estética kantiana que nos pone en guardia frente a un arte que al perder las «ideas morales» se inclina hacia lo sensible —la materialidad de las cosas— en detrimento de un juicio estético cuya última finalidad debe estar en producir espiritualmente.

Una estética híbrida y los cuerpos modelizados

Propósitos de este orden los he expuesto e ilustrado en mi libro *Pintura anémica, cuerpo succulento*(2) con un arte cuyas obras particulares son a mi entender explicaciones en sí mismas. Sin embargo, todavía se me antoja que en algún pasaje del libro, aquí o allá, el particular sentido de tales reflexiones permanezca en la sombra debido a su concurrencia con las obras, cuyas imágenes parecen inevitables así como su interpretación. Parece que esta simultaneidad puede determinar un entrelazado argumental que para un lector con la atención flotante funcione como el aceite con el agua, que se repelen. Me lo insinúa algún comentario que siendo acertado también es parcial —no quiero decir injusto, sino fragmentario—, así como alguna reseña en medios especializados que opta por colocar el libro inapelablemente en la «sección de»... sea ésta la historia o la crítica del arte, la semiótica, la filosofía, la antropología o más directamente el «cuerpo», por mencionar sólo estos apartados. Es verdad que en *Pintura anémica, cuerpo succulento* hay historia sin ser un libro de historia del arte, hay semiótica sin que se pueda tener por un libro de semiótica, hay crítica... ¿Qué le sentaría mejor? Probablemente la antropología, de preferencia filosófica, a condición de no ser demasiado exigente —como lo es a veces alguna disciplina al sentir su «especificidad» amenazada(3)—, ni con los propios límites ni con quienes la cultivan.

Cierto que *Pintura anémica*..., ya desde su mismo título, evita responder abiertamente a ciertas expectativas que ante lo que llamaríamos «pensar el arte» tienen mayor vigencia en nuestro contexto cultural. Y digo pensar no porque frente al arte desee destacar la noble actividad del «piense», según se dice en ciertas regiones de la lengua, o porque ignore el nombre que mejor le va a dicho piense en particular, sino, mucho más sencillamente, porque así sorteo la mortificada «estética» que en nuestro gallinero patrio lleva años secuestrada por esa fenomenología de los cuerpos sur mesure que la publicidad despacha al público entre su necesidad de preservar la piel del tiempo devastador con maquillajes «reparadores», y la de encomendarse a la cirugía al menor titubeo identitario a causa de narices indóciles, párpados asustados, labios de trazo muy taimado o senos indiferentes a la moda de balumbas mamarias promulgadas. — ¿Y todo eso para qué, si no

para una felicidad que con el sobrenombre de «calidad de vida» pone en la «estética», y no en la belleza, su mejor principio?

Pero no vayamos tan aprisa. Aprovecharé esta derivación hacia otro campo para observar que aun reconociendo la existencia del cuerpo y su innegable interés de fenómeno cultural relacionado con la santa trinidad integrada por el Consumo (método de vida), la Moda (cohesión social) y la Publicidad (reclamo y acicate fidelizador), no es éste, sin embargo, el camino seguido en Pintura anémica, cuerpo suculento para indagar en la materia y en especial el cuerpo, sino otro camino paralelo, cuando no opuesto, por el que se mueve lo que aún hoy llamamos «arte».

Simultáneamente a los esfuerzos de las artes por reponer a la naturaleza el cuerpo sin olvidar lo que hay en él de humano antinatural, se alza pues este otro cuerpo, modelizado por la publicidad, la moda y el consumo, que proclama su amor y su respeto a la naturaleza aventajándola. Un cuerpo que intenta dejar atrás su condición más radical ascendiendo higienizado —reafirmado, moldeado, adelgazado—, con todos los disfraces de la energía, la belleza y la salud, hacia el cielo de otra «naturaleza» previamente purificada, liberada de todas las asperezas terrenales, protegida de las inclemencias de una realidad sujeta al tiempo.

Esta última salvación conjunta, de cuerpo y naturaleza, es el punto que toma Andrieu, con su nueva filosofía de los cuerpos, en una exposición que acusa como por transparencia todo lo que hay en él de paradójico. Si «esos cuerpos profesionalizados sobrepasan la naturaleza mediante el cultivo de sus partículas elementales: alimentos, hormonas, oxigenación», esta «economía de sí mismo no es sólo narcisista como en los años del body-building. Donde la revolución ha fracasado, la evolución del individuo puede dar lugar a nuevos cuerpos». Pero uno de estos nuevos cuerpos es el que habiéndose «convertido en el lugar del sujeto, debe responder a la norma de un cuerpo purificado, ideal y estético». Es evidente entonces que en estas condiciones, y a pesar de la idealización (o con ella precisamente), «cada cual ha de conservar su materia corporal en tanto que superficie social, dimensión psicológica e imagen de sí mismo, todo al mismo tiempo».

Y esta religión del cuerpo, opina Andrieu con toda lógica, determina una especie de ceguera. Porque allí «donde la tradición distinguía el ser del parecer, el sujeto intenta localizar todas las coordenadas de su identidad en los elementos materiales, como el gen, el neurotransmisor, la hormona»... Explicar lo humano por vía natural consiste ahora en «reducir el sujeto a su materialidad» (*La nouvelle philosophie du corps*, 72). ¿Está el problema en reducir el sujeto a su materialidad o en las características de una reducción que asume casi exclusivamente la religión del Consumo con un propaganda de necesidades desorbitadas cuando no fantasiosas?

Reducir el sujeto a su materialidad. La cultura actual deja bien a las claras cuántas maneras hay de efectuar esa reducción. Mientras una de ellas está en el cuidado y atención al cuerpo fomentados por la moda, la otra, que me ocupa especialmente, se encuentra por diversos motivos y adoptando multitud de aspectos en el arte contemporáneo.

Del «arte» del anatomista a la habitación de queso o la cama de jamón

Entre ambas opciones y sin identificarse con ninguna de ellas, ni con el cuerpo cotidiano ni con el del arte, ¿cómo no pensar en manipulaciones meta-estéticas como la del médico Gunter von Hagens, inventor en 1978 de una técnica para conservar indefinidamente la materia orgánica tras la muerte? Me refiero a la «plastinación», en realidad una respuesta sarcástica a la supernaturalización actual del cuerpo.

Es cierto que el estudio morfológico de la carne muerta, cuya firmeza mengua rápidamente, no puede resultar fácil. Pero la plastinación de Von Hagens consiste en tratar cadáveres humanos auténticos con una sustancia —un polímero reactivo— que al dispersarse por todas las regiones de la materia carnal ocupa con ventaja el lugar de la grasa y los fluidos. Lo que una vez hecho requiere sólo una última puntualización. La de mostrar en todo su esplendor no ya la técnica sino el «arte» de Von Hagens: antes de que la polimerización «fije» el cadáver con el grado de dureza requerido, que lo dejará rígido sin más remedio, el médico aún tiene tiempo de ejercer su habilidad creadora sobre miembros y articulaciones y llevar el cuerpo a una postura determinada, ajustando una posición, esbozando un gesto que una vez consolidado por la plastinación le sugerirá al espectador una acción detenida en el tiempo...

Esa labor «artística» repetida constituye el material de Körperwelten, la exposición de cuerpos que pasea Von Hagens por el mundo para que veamos un cadáver con el interior de la cavidad craneal a la vista jugando al ajedrez, otro con el cerebro que toma el aire atento al ordenador, el de más allá que juega a basket, esta mujer joven que espera recostada el nacimiento de un hijo que podemos contemplar en la gran ventana que deja su vientre abierto, por no hablar del jinete que a lomos de su caballo —uno y otro armazones de huesos con colgajos musculares y órganos a la vista— esboza un movimiento de bravura que recuerda a Felipe IV a caballo pintado por Velázquez... De la medicina al «arte», de la técnica de laboratorio a la intuición creadora. Después de su más reciente exposición en Frankfurt, a Von Hagens sólo le queda una próxima exposición, y otra. Una performatividad de repetición para la carne eternizada.

Más allá de su ventaja para el estudio anatómico, ¿en qué consiste la plastinación si no en sustraer el tiempo a los cuerpos, en liberarles de su condena a la caducidad y darles un estatuto de cadáveres inmortalizados en un pobre ademán de «cuadro plástico» para ferias de pueblo? ¿Por qué será que tienen superior valor artístico las ilustraciones del *De humani corporis fabrica*, del gran Vesalio (siglo XVI), o las magníficos cuerpos de humanos y animales de Honoré Fragonard (siglo XVIII), ambos realizados artísticamente con finalidad científica, que estos de Von Hagens, realizados científica, es decir, técnicamente, aunque con una finalidad artística?

La peculiaridad de Von Hagens es que reivindica el singular atractivo de una obra que pasea y exhibe para general admiración reclamando una condición de artista a modo de «plus» enaltecedor para una técnica. Pero en esa reivindicación el cuerpo ya no está. La carne ya no cuenta, es el bastidor de una operación distinta que afecta a los medios de comunicación para una curiosidad morbosa a la que su objeto se le ofrece perfectamente consumible: sublimado, insubstancial e inocuo. «Los avances de la ciencia superan la pudrición —parece decirnos la publicidad—. ¿Para cuando, ahora, la tan deseada inmortalidad?».

El proceder de Von Hagens no sólo evoca la intención de articular anatomía, técnica y espectáculo. Por una parte, está el deseo de reducir la zozobra que produce el pensamiento acerca de la muerte, el horror irreflexivo frente al cadáver como su expresión concreta, y en especial aquella inquietud inexplicable causada por la presencia de anomalías, alteraciones o deformidades anatómicas de cualquier naturaleza (de donde arranca el monstruo, lo monstruoso, la monstruosidad, conceptos relativos a lo anómalo —y tal vez prodigioso— que se ofrece a la mirada llamando la atención: monstrum, mostro o monstruo, mostrar, dar que ver). Por otra parte, hay que tener en cuenta una curiosidad atávica relativa al cuerpo humano —el propio, pero sobre todo el del otro—, traducida en el deseo de explorar su interior. Si el psicoanálisis detecta aquí el flujo inconsciente de un pensamiento orientado a despedazar el cuerpo materno, a abrir el vientre, Bernard opina que el trabajo del anatomista es una transposición parcial de una huella mnésica depositada en su inconsciente por la visión —real o imaginaria— de la denominada por Freud

«escena primitiva» de los padres en la realización del coito, en la que el niño de corta edad vio en su momento un acto de violencia. Eso le serviría para defenderse de la muerte... (Le corps, 80)

Ni la belleza clásica ni la sublimidad romántica andan por aquí. Incluso lo siniestro hace mutis sometido a un exceso del objeto en la visión. ¿Qué queda entonces? ¿El asco, la repugnancia? Frente al asco como un sentimiento causado por el hartazgo, la repugnancia es prevención. Llegar a la saturación, sentirme saciado de alguna cosa, me autoriza a decir que estoy asqueado de lo mismo que he tenido en demasía o he consumido excesivamente. Así pues, mientras el asco asociado al exceso supera el aburrimiento con el hastío —su origen es el empacho—, la repugnancia es una reacción instintiva ante alguna cosa aún por conocer. La primera sensación depende del exceso; la segunda, del defecto. El pescado crudo de la cocina japonesa o las hormigas de la comida santanderina de Colombia, «culonas» de nombre por su tamaño y complexión, puede que den asco si se abusa del Sushi o del «maní» animal de Bucaramanga, pero sólo serán alimentos repugnantes si me los ofrecen en un agasajo en el que mis escrúpulos no tengan salida sin caer en la indiscreción. Que los conceptos sean diferentes no impide que exista entre ellos algún ingrediente compartido: la imaginación por un lado y la náusea por otro, que probablemente justifican su confusión en el habla cotidiana.

En estas condiciones, el asco con los cuerpos «plastinados» sería más que previsible, indudable si estuviera obligado a tener a uno de esos objetos hospedado en mi casa sin posibilidad —durante un cierto tiempo, al menos— de alejarlo de mi presencia. Aunque, bien mirado, quizá fuera ésta la mejor prueba para verificar su dudosa condición artística...

En cuando a la repugnancia, sólo la excesiva imaginación podría justificar el sentimiento en este caso. Porque, ¿cómo repugnar un cuerpo humano plastificado, superada su carnalidad, limpio y desodorizado, mirándome desde el doble fondo de su radical inexpressión? No estamos tratando de la mayor o menor corruptibilidad de algunos cuerpos santos. Excluir la natural putrefacción hasta el punto que lo hace Von Hagens, es consolidar los cuerpos materialmente para un futuro de exhibición asegurándose de que la mirada que intente ver en él quién sabe qué no logrará superar su inicial indiferencia con un interés distinto al anatómico...

¿Abyección? ¿Puede justificarse ante unos cuerpos secuestrados para siempre en el fuera-de-lugar de una vida parodiada por la muerte, si su contemplación no produce ningún rechazo, si su existencia implica a lo sumo curiosidad? ¿Que el alma, platónica antes que cristiana, ha sido siempre prisionera del armazón carnal, comparable a una cárcel? El cuento aquí pierde su validez. La plastinación sustrae el cuerpo a su tiempo depurado de fluidos y sustancias grasas dejándolo cautivo del espacio. Del ser al estar, la operación reproduce en dirección contraria la caída de Adán y Eva por haber pecado. No ya venir del Paraíso, donde el tiempo es eternidad, al tiempo mundano que poco a poco nos empuja hacia la tierra con la vejez, sino este reenvío técnico de la carne muerta desde el tiempo que amenaza con la pudrición al espacio de una eternidad plastificada para un juego más propio de grandes almacenes que de ningún museo.

Lo atroz de los cuerpos «plastinados» no es que sean auténticos cadáveres. La crueldad está en que sin dejar de serlo se les ha dejado en una especie de entredós, en un lugar como de pasmo para una expiación demente que ya no es vida ni será nunca verdadera muerte. Al hurtarles su esencia que evita la cadaverización, al detener sine die la pudrición de la carne, los muertos de Von Hagens son fantasmas aptos únicamente para el espectáculo.

La muerte suspendida, redundante en su lugar, es una obscenidad a la que se le ha robado la posibilidad de ser pura. Si la carne aquí es efectivamente ob-scena, lo es en el sentido de la otra escena, y por tanto en el lugar de lo intolerable. Pero un intolerable sub-categorico expuesto a

plena luz y en un contexto acogedor para la curiosidad turística... En estas condiciones nadie puede negar que la tradición sufre un traspiés a cada paso.

Con suerte, puede que la reducción de lo que hay a su estricta materialidad tenga otras vías de respuesta que conlleven otro sentido menos irrisorio.

Antes del excursus decía que a *Pintura anémica, cuerpo succulento* le cuesta satisfacer ciertas expectativas a las que se enfrenta a pesar de todo. Es difícil, y descabellado al mismo tiempo, plantearse de nuevo un objeto, o repensarlo —me refiero a la pintura—, empleando los mismos métodos que habiendo servido para pensarlo tradicionalmente, hoy nos parecen inválidos o poco menos. Porque hacerlo así sería como andar en busca de «la cara desconocida» de la India, pongamos por caso, asegurándose los servicios de una agencia de viajes y sin olvidar las guías turísticas que hay a mano. Es verdad que el actual Mercado, en el sentido genérico de la palabra, lleva al público por ahí precisamente: la «singularidad» hecha a tantos ejemplares, lo «original» hasta acabar las existencias, la «personalización» profesionalizada. Todo lo cual reafirma, en lugar de romper, la falta de criterio del consumidor y la producción seriada de las cosas. Así pues, ante la inconveniencia de recorrer rutas idénticas para contemplar paisajes diferentes en una tierra en la que siempre habrá zonas inexploradas, sólo cabía el riesgo con la aventura. Y el resultado de esa aventura es *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Si su propósito, que he anunciado en las primeras líneas de este trabajo, se concreta al margen de la argumentación lineal con una estructura de capas superpuestas, la ventaja es que hace compatible el orden secuencial con la simultaneidad de enfoques, la armonía de lo diacrónico (encadenamiento de los hechos) y lo sincrónico (coexistencia de los hechos). Y a esta aventura, una vez vivida, no me parece sobrante —hasta lo veo necesario— un suplemento de argumentos, un plus de especulación para que la estética teórica no permanezca coartada ante determinadas experiencias de nuestro tiempo como si fueran muestras de una ruptura radical. Hay «ruptura» en el arte actual, eso es evidente —la cultura occidental es rupturista por definición—; una gran cantidad de experiencias artísticas del presente no tienen más significación que la emanada de la discontinuidad que logran provocar —durante un lapso temporal cada vez más corto— antes de convertirse en *fait divers* en el brevísimo apartado de cultura de las informaciones televisivas.

A esto precisamente sirve el rupturismo más bien ñoño de Spencer Tunick, con sus fotos de cientos o miles de cuerpos desnudos, como animales domésticos en su cercado, en todas las ciudades que visita —Barcelona, Buenos Aires o Berlín— repitiendo el ritual de fabricar imágenes que Justo Pastor compara en alguna parte, con razón, a las fotos conservadas de los campos de concentración nazis, con sus cientos de cuerpos gaseados en montón. Así, de montón a montón, dos inexcusables: aquí el Apocalipsis, la monstruosidad cósmica, el horror límite: lo impensable; allá, la ordenación cursi de dóciles «desnudos» sobre el asfalto, sublevación ful de epidermis aburridas para pasmo de beatas y sofoco de melindrosos y mojigatas: de qué hablar. También está aquel otro rupturismo de Cosimo Cavallaro, autor de la Habitación de queso, 1999 (*Cheese room*), en realidad una habitación de hotel enteramente recubierta —suelo y muebles incluidos— de mozzarella fundida, responsable del *Alphabet in shit* (Alfabeto de mierda, 2001) cuyo mayor interés consiste en que la caprichosa morfología de la sustancia afectada, en tres trozos, ha reproducido en el soporte, en el acto de depositarse, las letras VIP —¿será la inteligencia del azar?—, con lo que esto conlleva de carga crítica...

Que el lector capte el tono irónico de este último comentario y comprenda que no podía pasar por alto la última obra de Cavallaro: una «escultura» consistente en 140 kilos de trozos de jamón compactado sobre una cama (*Ham bed*, 2004).

Son tan necesarios un arte y una estética de supermercado como imprescindibles una literatura o un cine intelectualmente degradados, ya en el mismo proceso de fabricarlos —resumen, compendio, abreviación manualística—, ex profeso para el consumo. Esto es, sobre todo, lo que ocupa los reducidísimos espacios culturales de los medios. Contrariamente a lo que piensan tantos aficionados a los paradigmas de bazar para el conocimiento, y salvo haber dejado de admirar el arte un siglo atrás, no hay unas obras buenas y otras malas, no hay un sí/no del juicio estético, como tampoco lo puede haber moral en ausencia de criterios propiamente estéticos y de reglas para la moralidad. Todo acierto, cualquier iniciativa feliz, sea en el arte o en la moda, en la publicidad, etcétera, proyecta una sombra que desde el momento mismo de revelarse como tal llegará a alcanzar dimensiones insospechadas. Y lo más inquietante de nuestro contexto cultural, cuya avidez desconoce límites, no es que la condición trivial de un producto acabe siempre por revelarse; al contrario, lo espantoso es que siendo la trivialidad infinitamente superior en cantidad a su modelo, siempre acaba por arruinar a éste que pasa en seguida a ocupar su puesto entre la serie inacabable de lo nulo e insignificante.

Que vuelva pues a lo expuesto en *Pintura anémica, cuerpo succulento* no significa que vaya a reanudar el libro, que intente proseguirlo exponiendo su contenido de algún otro modo. Retomo sólo —y esa es ya una reducción drástica— lo que allá era una especie de hilo conductor, quizá incluso una columna vertebral, aunque semejante condición no fuera perceptible por igual en todos los puntos del recorrido. Me refiero a una hipotética historicidad de la pintura, que discutía empezando por las observaciones poéticas de Paul Claudel ante los holandeses y seguía con el enfoque sistematizador de Ortega y Gasset, tratando de darle a ese algo que homologaba ambas actitudes, tan diversas, una alternativa epistemológica y de método capaz de abrir la comprensión del arte a las experiencias más actuales. Aún reconociendo el valor extremo de sus aportaciones, ¿de qué sirve Panofsky metodológicamente frente al arte contemporáneo? En *Pintura anémica, cuerpo succulento*, mi exploración se limitaba a la pintura, pero no se prohibía incursiones en otros terrenos laterales con la intención de explicitar el cuerpo mismo de la reflexión que la impulsaba; me refiero a ese venir del arte hoy a lo que ha negado históricamente, la materia, por lo general mediante el cuerpo — una opción lógica además de natural.

Dudosa como es en todo caso, esta «historicidad» de la pintura debe servir para: a) revisar brevemente alguno de los puntos vistos en *Pintura anémica, cuerpo succulento*; b) aportar otros —alguno de ellos muy reciente— que reafirman, si cabe, lo que sostenía allí, y, c) llegar a unas conclusiones que presentarán el objeto, una vez delimitado, con mayor exactitud.

NOTAS:

(1) El presente texto es un fragmento revisado de *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición* (2004). Este libro trata de las implicaciones que para la pintura ha tenido la infortunada creencia en un alma preexistente al cuerpo, la cual lo convierte en una tumba y en un desgarramiento ontológico esencial. A manera de una indagación filosófico-antropológica por el arte se amplía la exploración iniciada sobre el cuerpo y la materialidad en *Pintura anémica, cuerpo succulento* (véase la siguiente nota), en la que al final se plantea la “succulencia del cuerpo” como aquello que define gran parte del arte contemporáneo. Aquí se expone, por un lado, el camino de la negación del cuerpo para cumplir el objetivo platónico de liberar el alma por medio del resarcimiento de la carne, para así exaltar, por el otro, una vía diferente consistente en la degradación de la misma, un elogio de la abyección como ventana hacia un alma efímera, memoria de lo humano.

(2) *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003). Este libro se ocupa de la variable atención atribuida por el hombre al ingrediente material necesario a la efectividad real de las cosas

representadas pictóricamente. A partir de las figuras de Piero della Francesca o Vermeer de Delft, aquellas presencias incorpóreas, casi fluidas, hasta la atención actual a los cuerpos, el dolor físico y la carne cadaverizada, el agusanamiento o la podredumbre, pasando por las magulladuras y las heridas, la sangre o el semen, la orina, el vómito o los excrementos, se hace la revisión de una actividad estética que después de privilegiar la pureza formal de las cosas con el lógico menoscabo de su principio físico más consistente, sufre una larga alteración ideológica cuya radicalización final lo sitúa en un paraje de incertidumbres en el que los signos son suplantados por las cosas, la imagen de los cuerpos por los propios cuerpos, o la referencia a la materia por la materia misma.

(3) La especificidad de las cosas es comparable a la identidad de las personas, o de los pueblos, en el hecho de ser particularizaciones de una Esencia cuyos límites no es posible conocer, pero cuya superficie es tan sensible al tacto como un cuerpo despellejado.

BIBLIOGRAFÍA:

Andrieu, B. *La nouvelle philosophie du corps*. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2002. 72 passim.

Bernard, M. *Le corps*. Paris: Seuil, 1995. 80.

Salabert Solé, Pere. *Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia: Cendeac, 2004.

---. *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona: Editorial Laertes, 2003.