

Sonia Castillo Ballén

sonia.castilloballen@gmail.com

BALLÉN CASTILLO, SONIA, *La imagen del cuerpo fragmentado. Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2006, núm 11, pp. 53-64.

Afiliación institucional

Grupo de Investigación para la Creación Artística. Centro de Investigación y Desarrollo Científico. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

RESUMEN

La presentación de la imagen de cuerpo que hizo la plástica, cada vez más visual del siglo XX, nos arroja visiones de cuerpo fragmentado en versiones múltiples de su extensión en el espacio y de su proyección en el tiempo. Esta visión de fragmentación en la plástica visual fue estructurada entre otros factores por el desarrollo primero del medio fotográfico y posteriormente por la instalación de los medios audiovisuales, videográficos y virtuales. El primerísimo primer plano que sobre la acción corporal puso la plástica de la segunda mitad del siglo XX nos deja preguntas acerca de los nuevos paradigmas de experiencia corporal contemporánea no sólo desde el campo artístico propiamente dicho, sino también desde la experiencia perceptual social y personal del cuerpo.

PALABRAS CLAVE

Sonia Castillo, imagen corporal, cuerpo fragmentado, pintura del siglo XX.

TITLE

Splintered Body Image.

ABSTRACT

Body image presentation, which made painting more visual in the 20th century, offers visions of splintered bodies in different versions of its extension in space and in its projection in time. This splintered vision in visual painting was structured by diverse factors, such as the earlier development of photography, and later by audiovisual, videography and rising virtual media. Painting's close-up shots on corporal action in the middle of the 20th century, allowed us to question new paradigms of contemporary corporal experience, not only from the art field itself, but also, from the social and personal perceptual body experience.

KEY WORDS

Sonia Castillo, Body Images, Fragmented bodies, 20th Century Painting.

Maestra en Bellas artes, especialización en pintura, Universidad Nacional de Colombia. Especialización en cultura y desarrollo, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Actualmente, candidata a título de doctorado en Artes Plásticas en el Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba.

Recibido Julio 31 de 2006

Aceptado Octubre 22 de 2006

La imagen del cuerpo fragmentado

Sonia Castillo Ballén

Artista

La presentación del cuerpo humano en el arte ha estado implícita en los procesos de creación artística desde las primeras culturas hasta¹ el desarrollo del arte de nuestro tiempo. Sin embargo, es luego de aparecer el problema del sujeto y la subjetividad en los procesos de consolidación de la autonomía del mismo cuando realmente se abre el camino para el nombramiento del cuerpo como productor de significados en la escena de lo artístico, específicamente en el terreno de lo plástico.

Son muchos ya los estudios que se han realizado acerca de la participación del cuerpo en la plástica. Dichos estudios, de los cuales retomaremos los más relevantes para el desarrollo de las ideas que aquí se entrecruzan, se han centrado en el análisis de los sentidos de lo icónico, lo histórico y lo representativo de la presencia del cuerpo en la plástica.

Es realmente el siglo XX, el siglo que nombra abiertamente el cuerpo como problema del arte, no sólo en la perspectiva de autor, sino como problema fundamental de los procesos de creación, interpretación y recepción de la imagen.

Dicho nombramiento se llevó a cabo a través de un cierto tipo de tratamiento de visión fragmentada, que se fue haciendo cada vez más evidente a lo largo de la centuria tanto desde el campo artístico, propiamente dicho, como desde la experiencia social y cotidiana del cuerpo.

¹ PERE SALABERT, citado en revista *Arte Internacional*, Bogotá, IDCC, 1994, p. 44.

Refiriéndose a la idea de cuerpo fragmentado en la plástica, en *Corpus solus*, Juan Antonio Ramírez² dice al respecto:

Tampoco hacen falta desarrollados argumentos para demostrar que, después de todo, nos hallamos ante un asunto muy característico del arte del siglo XX. En efecto durante la época contemporánea se ha vivido la experiencia del desplazamiento corporal a una escala verdaderamente gigantesca. Los accidentes mecánicos, la tecnología bélica orientada a la producción de grandes explosiones, así como la experimentación biológica y la cirugía generalizada, han permitido a los hombres de las últimas generaciones conocer más cuerpos fragmentados que en toda la larga historia precedente de humanidad.

El autor explicita cómo la idea de *cuerpos despedazados, real o simbólicamente* ha estado alimentada por factores sociales y culturales específicos.

Entre esos factores es relevante señalar, a nuestra manera de ver, en primer lugar, las nuevas experiencias de cuerpo generadas por el avance y la especialización del lenguaje de los medios visuales durante el siglo XX, que influyeron en el desarrollo de procesos artísticos concretos y de versiones sociales e individuales en torno a la corporeidad y, en segundo lugar, la experiencia de cuerpo restringido al espacio privado a la que se vio sometido paulatinamente el individuo de las grandes urbes en constante industrialización, tecnologización y desarrollo del siglo.

En relación a este último aspecto, J. Entwistle³ señala cómo la experiencia corporal de espacio reducido, vivida por el individuo urbano, generó lo que la autora denomina procesos de psicologización del “yo”, es decir, la idea del “yo” reducido a la espacialidad de su cuerpo, atrapado en él. En palabras de la autora:

a lo largo del siglo desarrollamos un tipo de individuo cada vez con mayor posibilidad de estar “en sí mismo”, un yo que a fuerza de ir perdiendo espacios públicos exteriores se va encerrando en su privacidad, cada vez más autoconsciente e identificado con su propio cuerpo.

En la perspectiva de Entwistle, podemos llamar al siglo XX el siglo de la conciencia identitaria del cuerpo tanto desde la vivencia social como, para nuestro caso, desde la imagen artística. La imagen del “yo” psicologizado propuesta por Entwistle se nos antoja como si a lo largo del siglo hubiésemos realizado simbólicamente un gran acercamiento fotográfico a la individualidad, a la autoconciencia del yo-cuerpo en primerísimo primer plano.

Por otra parte, en relación al primer aspecto, Baudrillard J.⁴ señala cómo el desarrollo especializado de los medios primero analógicos, videográficos y, posteriormente, de registro numérico y de simulación favorecen vivencias de cuerpo desdoblado y desestructurado, así

² JUAN ANTONIO RAMÍREZ, *Corpus solus*, Ed. Siruela, España, 2003, pp. 132,208

³ JOHAN ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 141

⁴ Jean Baudrillard, citado por GIORDANO ANNA, *Las videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, p. 30.

como los procesos de ensimismamiento y soledad urbana. Es decir, que los dos aspectos en mención, tanto los sentidos corporales visuales que favoreció el lenguaje de los medios como la experiencia corporal urbana de espacio reducido, intervinieron en la modificación de la experiencia corpórea vivida durante el siglo XX, específicamente desde las dimensiones del espacio y del tiempo. Es relevante que, no sólo para los estudios antropológicos, sociológicos, fenomenológicos y culturales del cuerpo, sino desde la teórica misma del arte, espacio y tiempo parecen ser las dos dimensiones que más evidentemente actualizan y ponen de manifiesto la corporeidad.

La preocupación, entonces, por las dimensiones del espacio y del tiempo se manifiesta tanto en la experiencia del día a día del cuerpo que tenemos y que somos en la dimensión social como en el campo cultural, específicamente en el que Bordieau denomina campo artístico⁵.

El espacio-tiempo de la experiencia social e individual del cuerpo se difracta, se entreteje en el espacio-tiempo del cuerpo de la imagen plástica y visual, a manera de dobles versiones.

En el avance de las rutas que tomó el sentido de la corporeidad en la plástica, cada vez más visual del siglo XX, se evidenciaron diversas interpretaciones del espacio y del tiempo, que, a la vez, jugaron un papel preponderante en la actividad de creación artística.

El transcurso de los procesos de psicologización del yo del ciudadano del siglo XX se llevó a acabo conjuntamente a la aparición de la fotografía como medio visual propiamente urbano, cuyo desenlace determinó cambios fundamentales en el instauración de imágenes dobles y fragmentadas del cuerpo en la cultura, en la vida cotidiana y en el arte mismo. De esta manera, la fotografía logra sintetizar el alcance de la interpretación fragmentada del cuerpo a partir de sus “aspectos”⁶, que caracteriza todo el pensamiento artístico y social de occidente en torno al cuerpo y sus imágenes: los “aspectos” abordados como puntos de vista, como planos de visión que se acuñaron a partir del desarrollo de la perspectiva

Mediante las características propias de la fotografía y su posterior desarrollo en lo que Baudrillard⁷ denomina medios de pantalla, se produce, entre otras cosas, el rompimiento de los sentidos de la unidad espacial-anatómica en la representación de la imagen de cuerpo: la unidad de la relación fondo-figura-tiempo de la imagen estática y la idea misma de representación en el arte.

En la vida cotidiana, por su parte, la fotografía se constituyó en un medio de diversión muy popular, a través del cual todos podían tener acceso a un objeto instrumento de la memoria, que facilitaba el acceso al doble del sí mismo sin la pretensión adulatora del retrato

⁵ PIERE BORDIEAU, *Cosas dichas*, p. 143.

⁶ MICHELL FEHER, *Fragmentos para una historia del cuerpo*, vol I, Madrid, Taurus, 1989.

⁷ JEAN BAUDRILLARD, ob. cit.

pictórico, y que se convertía, por el contrario, en la prueba de realidad de un hecho detenido en el espacio-tiempo fotográfico. La fotografía inaugura para el siglo XX el papel de la réplica, de la posibilidad de multiplicación infinita de imágenes como dobles del “yo” real.

Juan Antonio Ramírez⁸, en su investigación de tratar de establecer un “mapa del cuerpo en el arte contemporáneo”, señala cómo la fotografía desempeñó cambios sustanciales en la idea de retrato, modelo, desnudo, canon, y realidad en el desarrollo de la imagen pictórica estática y en el de la imagen cinematográfica, a través del lenguaje perceptual de planos, barridos, instantáneas, enfoques y encuadres.

El lenguaje fotográfico heredó todos los elementos del lenguaje pictórico. Gracias al concepto de “secuencia fotográfica” de E. Muybridge y del Dr. Marey (junto con el desarrollo de divertimentos populares de las funciones de magia y fantasmagorías tales como el zootropo, el praxinoscopio, la linterna mágica, etc.) se generó el vínculo entre imagen estática e imagen en movimiento.

Si la fotografía condujo la experiencia de la imagen de cuerpo, desde el arte y la cotidianidad, a nuevas formas de intervención y apreciación de la dimensión espacial, el cine propuso otras dimensiones perceptuales de las múltiples esferas del tiempo. Con el cine, el posterior desarrollo de los medios audiovisuales posibilitó inesperadas y multiplicadas formas de la imagen del cuerpo dispersas simultánea y sucesivamente en todos los ámbitos de la cultura. La posibilidad de la experiencia social del cuerpo fragmentado en sus múltiples imágenes se instauró, entonces, en la vida cultural del siglo XX, al mismo tiempo que la vivencia individual del “yo” se hacía más restringida al cuerpo propio, a la pérdida u ocultamiento de sentidos de pertenencia a un cuerpo social o colectivo.

Juan Antonio Ramírez⁹, a propósito de la secuencia fotográfica de *Locomoción animal* de Muybridge, analizando implicaciones de este hecho, dice:

¿No recuerda eso mucho a la representación secuencial de los objetos en planta, alzado y perfil que es (y era) peculiar del dibujo técnico? [...] Nos hallamos ante los orígenes de ese modo de “visión multiplicado”, característico de la modernidad que será determinante en el desarrollo del cubismo, en el montaje (fílmico y fotográfico), en el método paranoico crítico de Dalí y en muchas manifestaciones creativas de las últimas décadas del siglo XX. No puedo dejar de insistir en que el origen de algunas revoluciones artísticas de alcance trascendental está en estas representaciones del cuerpo en movimiento.

La fotografía introdujo o puso en evidencia para el desarrollo plástico y visual la dimensión del movimiento físico-cinético (no sugerido como el de la imagen estática), como dimensión mediática entre las dimensiones del espacio y del tiempo.

La fotografía coadyuvó en la ampliación de la percepción y el desarrollo del sentido común de la memoria corporal personal y colectiva; permitió detener en el espacio-tiempo de

⁸ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, ob. cit.

⁹ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, ob. cit., p. 14.

su registro el instante ya vivido; se constituyó en una prueba de “hecho” de algo que ocurrió, una unidad de medida del tiempo y del espacio del pasado detenido, conservado.

En el desarrollo audiovisual, como fotografía en movimiento, interviene la idea misma de tiempo, el tiempo vivido y el tiempo real, el tiempo imaginario y el tiempo del recuerdo, el tiempo del tiempo; lo acelera, lo congela, lo edita, lo detiene.

Este medio se constituyó a la vez en instrumento propio de la necesidad de memoria histórica de la modernidad. No sólo en sus orígenes fortaleció el registro de documentos judiciales y antropológicos¹⁰, sino que, como historia depositaria, la fotografía estática y en movimiento permitió la consolidación de archivos, de documentos que conservan el transcurrir social, político, cultural y artístico del siglo XX.

La fotografía se constituyó en el instrumento apropiado para el registro histórico de los procesos de desmembración y fragmentación del cuerpo, que se llevaron a cabo como consecuencia de las formas especializadas de la guerra, de la locura y del conflicto social humano durante el siglo pasado.

La posibilidad de intervención de la imagen corporal propuesta por la fotografía estática y en movimiento, con su visión de planos sobrepuestos, yuxtapuestos, cortados, planos de gran acercamiento, ediciones, y desenfoques modificó no sólo la manera en que el individuo del siglo XX vivió y percibió el sentido propio y común de la corporeidad, sino que también estructuró en buena parte, a través de su lenguaje, la interacción de la plástica con las artes visuales y audiovisuales.

La fotografía favoreció la pérdida de referencia de un solo punto de vista en la representación plástica, a través de las propuestas de primer plano, que “eleva a la categoría de cuerpo entero alguna de las partes del cuerpo” y, además, a través de favorecer el sentido del cubismo sintético, como la posibilidad de creación de imágenes múltiples [...] como sumas o agregaciones de sinécdoques visuales [...]”¹¹. Estos hechos generaron el consecuente menoscabo del papel preponderante que hasta entonces tenía la representación de cuerpo como unidad espacial y anatómica del cuerpo real. La fotografía, a manera de imagen especular contenida, permitió atrapar el doble en múltiples encuadres, rompiendo el sentido de unidad espacial en la representación del cuerpo como unidad anatómica. En su nacimiento, la Fotografía fue calco de la realidad a través de la luz, inscripción directa de la forma corpórea sobre la placa, calco bidimensional sobre la materia.

En su desarrollo como lenguaje, en la fotografía intervino el sentido de lo icónico, que en la representación de cuerpo se había privilegiado en siglos anteriores desde lo plástico, mientras que en el contexto cultural de experiencias humanas del cuerpo posibilitó cada vez más la fragmentación.

¹⁰ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, ob. cit.

¹¹ *Ibíd.*, p. 208.

II

En correspondencia con la nueva metodología del ver y con las experiencias preceptuales, que procuraron los medios a lo largo del siglo, la imagen de cuerpo que se privilegió se centró en los aspectos sensibles de tipo visual y audiovisual, con los consecuentes problemas del espacio y el tiempo.

Al respecto, Bordieau señala¹²:

La civilización al desarrollarse ha trabajado en la promoción del sentido de la vista, reprimiendo las satisfacciones que podrían venir por los sentidos más “generosos”, el olfato y el tacto. Por su estructura misma, la percepción visual pone el objeto a su distancia y favorece la contemplación. Más exactamente, la contemplación es el tipo de posesión específica del sentido de la vista. La fotografía obtiene un nuevo triunfo de la vista.

Considerando las dimensiones del espacio y del tiempo desde su *Crítica a la corporeidad*, Arturo Bovio (70)¹³ argumenta:

Los cuerpos crean espacios y tiempos al interactuar entre sí [...] la comparación de los ritmos de transformación de las cosas y nuestras limitaciones sensoriales y psíquicas nos llevan a considerar la idea del espacio como lo simultáneo y sincrónico. Mientras el tiempo es sucesividad y diacronía [...] La idea del espacio se encuentra unida a la de extensión y ésta es ante todo un sub producto de la coordinación entre el sentido de la vista y la motricidad [...].

Siguiendo la ruta de estas ideas, la fotografía y, en general, los medios audiovisuales encontraron su contexto propicio y alimentaron, a la vez, la preponderancia sobre el sentido de lo visual, que poco a poco se fue instalando como proyecto perceptual del ciudadano del siglo XX. La pregunta por la simultaneidad de lo espacial y lo diacrónico temporal acompañó el desarrollo de la plástica visual, sobre todo en las últimas tres décadas del mismo, en las que la interacción de las dimensiones espacio-temporales se hizo cada vez más evidente en el proceso de fusión de lenguajes.

Por su parte, la característica de la *contemplación*, como modo de posesión específica de la visualidad¹⁴, ejercida a lo largo de la centuria por los habitantes de las grandes urbes, fundamentó la estructuración consciente de un *tipo de memoria visual y audiovisual colectiva del siglo XX*, bajo la pretensión histórica. En este ejercicio de vivencia corporal, casi inevitable de la contemplación de la imagen a través de los medios, el ser humano del siglo XX aprendió a ser espectador estupefacto ante su propia historia; espectador de documentos que dejaron ver el rompimiento en añicos de los vestigios de unidad del proyecto humanista de la modernidad, basado en el desarrollo del sujeto histórico en busca del progreso como promesa de un futuro promisorio y feliz.

¹² PIERE BORDIEAU, ob. cit., p. 360.

¹³ ARTURO BOVIO, *Las fronteras del cuerpo, crítica a la corporeidad*, México, Ed. Planeta, p. 70.

¹⁴ *Ibíd.*

Por el contrario, de la pretendida unidad para mediados de este siglo, en el terreno de la memoria social del sentido común de la corporeidad, el espectador promedio pudo contemplar, tarde que temprano, los documentos históricos de las dos primeras guerras mundiales, el horror de Hiroshima y del holocausto nazi, sin dejar de lado a lo ancho del mundo luchas, conflictos internos, guerras de liberación e independencias.

A propósito de estos hechos y de las imágenes de cuerpo destruido que las sostenían, Paul Schimmel¹⁵ afirma que

una transformación en la conciencia tuvo lugar en todo el mundo tras la segunda guerra mundial, el holocausto y la bomba atómica. La posibilidad de una destrucción a escala planetaria hizo más conscientes a los seres humanos de la fragilidad de la creación, sujeta como estaba a unas fuerzas destructivas de una magnitud sin precedentes.

El desarrollo de los medios también se hizo presente en la búsqueda frenética del avance tecnológico armamentista, de tal forma que para finales de siglo nos permitió ver el alcance de una alta especialización de la concepción de guerra focalizada y transmitida en vivo y en directo. Las guerras de fin de siglo fueron fotografiadas, registradas y televisadas con la idea del documento histórico vivo, en la perspectiva del hecho histórico como gran suceso, como espectáculo. *Nos educamos en la contemplación frente a la pantalla* para ver y escuchar las formas de la muerte de cientos y miles de personas en otro lado del mundo; nos hicimos espectadores de la desaparición de ciudades y culturas completas, cada vez con mayor indiferencia y pasotismo.

Precisamente, después de la Segunda Guerra Mundial, en ese escenario de la memoria audio-visual colectiva, saturada de imágenes de cuerpos fragmentados y destruidos, se lleva a cabo la explosión de la dimensión corporal en las prácticas de creación plástica, en propuestas de tendencias de tipo expresivo, conceptual o procesal.

Las corrientes expresivas, basadas más en el sentido orgánico de la acción corporal privilegiaron el registro del gesto y la impronta, del fragmento corporal como huella de la totalidad, el indicio orgánico y sustancial, corporal y material, como evidencia del yo.

Así, la necesidad de la huella se hizo recurso de autoafirmación, la presentación del sentido de lo corporal se hizo, a partir de segmentos de significación del propio cuerpo, y el sentido del primer plano es llevado no sólo para narrar desde la parte el todo, sino también para mostrar el cuerpo desde la ampliación de sus funciones y aspectos. El cuerpo es contado a partir de sus acciones o de sus características orgánicas, a partir de sus posibilidades de dolor o de placer y de la evidencia de su presencia o del “aura” de su lejanía (en el sentido benjamiano del aura).

¹⁵ PAUL SCHIMMEL, *Salto al Vacío, Arte y Acción, entre la Performance y el Objeto*, Museu d' Art Contemporani de Barcelona. Opúsculo del catálogo *Out of Actions, Between Performance and the Object*, 1949-1979, 1998.

Para Juan Antonio Ramírez¹⁶

El horror supremo del nazismo y las crueles matanzas de la Segunda Guerra Mundial fueron decisivas para un cambio radical en la orientación al representar la violencia ejercida contra el cuerpo [...] en el seno de la alta cultura, se tendió a mostrar la violencia mediante una especie de castigo ritual.

El artista ejerció en muchas ocasiones violencia contra su propio cuerpo. El tratamiento del cuerpo violentado, se llevó a cabo en carne propia, en el cuerpo como superficie para escarificaciones, tatuajes, maquillajes, etc. Para dicho autor, el arte del cuerpo elevó “*el cuerpo pintado al nivel superior del arte*”, el tatuaje como los negativos de las mutilaciones y las cicatrices como acontecimientos biográficos.

Las tendencias de tipo procesal se centraron más en la *desinstalación del concepto de obra como pieza o como objeto*, en búsquedas de otros tipos de cuerpo para la imagen, que se fundamentan más en el ejercicio de *unidades rítmicas de la acción corporal, basadas en interrogantes sobre la imagen-espacio y la imagen-tiempo* (dimensiones que para Deleuze también estructuran el lenguaje cinematográfico). Éstas evidenciaron el carácter perecedero y efímero de la obra como unidad corporal o estructural, y permitieron ver el sentido variable y contextualizado de la obra como proceso, más que como pieza, como puesta en escena de los elementos que la conforman. Para el avance de este proceso, fueron estructurantes las propuestas de las corrientes de arte del cuerpo y arte de acción, que hicieron del cuerpo el medio y el fin en sí mismo de la experiencia plástica.

En este proceso de reformulación de la idea de obra, en el reconocimiento de lo efímero del espacio-tiempo de la imagen, la plástica se hizo cada vez más visual, incorporando, primero, el lenguaje fotográfico y, posteriormente, los lenguajes audiovisuales como recursos válidos en las prácticas de creación.

Bajo el influjo social del espejo roto de la corporeidad, durante la segunda mitad del siglo XX, se fortalecieron, en el desarrollo de las prácticas de creación, los procesos de *desestructuración del sentido de obra como unidad física y objetual* y como unidad física-corporal. Este proceso se da acompañado por la ruptura de la unidad espacial-anatómica de la representación corpórea, que se dio a comienzos del mismo siglo.

Después de la Segunda Guerra Mundial,

un abrumador número de artistas [...] comenzaron a definir cada vez más su producción en términos de la dialéctica de la creación y la destrucción [...] Ya se manifestase como una meditada línea zen, como un gesto pictórico heroico pero fugaz o como un acto destructivo explosivo, el origen y el final se convirtieron en el tema de estos artistas; se trataba de un tema impulsado por una preocupación absoluta por la dimensión temporal del acto¹⁷.

¹⁶ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, ob. cit., p. 75.

¹⁷ PAUL SCHIMMEL, ob. cit.

Estas pautas de búsqueda en el proceso creativo fueron compartidas por manifestaciones como lo fue la llamada, propiamente, arte del cuerpo, además del expresionismo abstracto, el *action painting*, el *performance*, el *happenning*, el arte de acción, el arte comportamental o las formas de presentación del tipo instalación, acto concertado, ambientación, exhibición, etc.

En la medida en que la unidad física de la obra-objeto se desestructuraba se hacía relevante la mirada sobre el proceso de creación en sí mismo y en el la acción creativa que lo sustenta.

Schimmel¹⁸ señala cómo después de la segunda guerra mundial

cualquier indicio de optimismo se veía atemperado por un cierto desasosiego, causado por la extraordinaria destrucción [...] y por la conciencia de que la posibilidad de una destrucción a escala planetaria era real. Esta fisura de la conciencia estimuló e incubó actividades que rompieron con la relación tradicional entre el artista y el objeto, de manera que el proceso de creación se fue convirtiendo en el tema del arte.

Surgieron, entonces, búsquedas entorno al *lenguaje de la acción en las prácticas de creación y a la acción del cuerpo como creador de imagen*. Digamos, que por tanto, se hizo manifiesto lo que hasta ese momento se daba por hecho: el papel latente de la acción corporal en los procesos de creación de la imagen plástica y visual. *El sentido físico-corporal de la obra tendió a interpretarse más a partir de las dimensiones de lo espacial y lo temporal que desde las dimensiones de la forma y del contenido*, el tiempo y el espacio no como representaciones, sino en la relación de creación del espacio plástico-visual, mediante la acción corporal en el tiempo. De esta manera, los procesos de creación de la imagen estuvieron determinados por el azar y la indeterminación, perforaciones y rasgaduras, gestos como trazos sutiles o violentos, “goteos y chorreaduras, deslizamientos, brochazos, marcas, zambullidas, saltos, pinturas con los pies, pinceles de carne, máquinas de dibujar, agujeros y cortes, perforaciones y laceraciones [...]”¹⁹.

Al quebrarse la unidad de la obra como objeto, no solo *se extendió el sentido del espacio plástico-visual*, sino que *se proyectó también el sentido de temporalidad retenida en el tiempo sucesivo de la imagen como proceso*.

El arte de acción procuró, entonces, nuevos abordajes de la imagen de cuerpo en la plástica visual, a partir de características propias del cuerpo vivido en sí mismo. Al reconocer la acción del cuerpo como tema, fin y medio de creación de la imagen plástica, los sentidos del espacio y del tiempo se encarnan en la imagen misma, de tal manera que, como experiencia corporal, la imagen en dicho proceso es sincrónica y diacrónica a la vez.

Toda esta explosión acerca del acto, de la acción corporal en la creación artística legitimó un acervo de metodologías, concepciones y prácticas que ya hoy forman parte innegable de los lenguajes de las artes plásticas y visuales. *Performance, happenning*, arte de

¹⁸ Ibíd.

¹⁹ Ibíd.

acción, instalación, ambientación, etc. son contemporáneamente maneras recurrentes en los procesos de creación.

En el desarrollo posterior de tendencias de corte conceptual se consolidaron algunas corrientes del discurso plástico y visual de finales de siglo, que abogaron por la des-personalización de la obra, en el sentido de estar desposeídas de la huella física o la marca del autor. Si las corrientes del arte de acción, en términos generales, cuestionaron la relación obra-objeto, éstas últimas corrientes en mención cuestionaron la relación entre *obra-autor*, en el sentido de *unidad de la autoría*, es decir, como marca de cuerpo de la acción física del autor sobre la obra.

Este cuestionamiento deja expeditos, entre otros, algunos de los aspectos que sostienen la idea de unidad en el concepto de autoría: presencia y/o ausencia de la marca de cuerpo del autor en la imagen, la imagen como consecuencia de la acción corporal física y/o como conceptualización o acción enunciativa.

Al respecto Jaime Cerón afirma²⁰:

Muchos artistas han adoptado técnicas de configuración que complejizan al máximo la dimensión de la autoría. Uno de los extremos de esta dimensión compleja del autor sería la radical despersonalización de los objetos artísticos que los acerca a la asepsia de la producción industrial. El otro extremo consistiría en trasladar la fabricación de las obras a profesionales de otras disciplinas que, a través de las huellas dejadas por sus formas de acción, van a involucrar un huella del mundo más cercana a lo real.

La indagación sobre la presencia o la ausencia de lo corpóreo, en el criterio de autoría, permite establecer continuidades y proximidades de contexto en la perspectiva que hemos venido retomando de Entwistle, en relación con los aspectos identitarios del individuo urbano del siglo XX y, más aún, de nuestra contemporaneidad. Cada vez más encerrado en sí mismo, el sujeto contemporáneo tiende a habitar, a hacerse presente en espacios privados físicos, familiares y personales más estrechos y solitarios. Sin embargo, a la vez, ha desarrollado, a través de la *revolución tecnológica de los medios, de los objetos y las imágenes hacia la inteligencia simulada*²¹, formas corporales cada vez más especializadas para el ejercicio del doble como presencia en ausencia. Utilizando alguna forma de conexión, se abandona, se hace más abierto a nuevas formas de vivencia simulada de sentidos atávicos de las prácticas sociales del cuerpo en el espacio y el tiempo, en la perspectiva de lo colectivo. El sujeto contemporáneo está desarrollando nuevas formas de simulación del placer y de la realidad²²; en últimas, otra experiencia de lo corporal.

Esta pregunta hecha desde algunas prácticas de creación plástica y visual acerca de la unidad autor-obra atañe a la ausencia o la presencia de la marca de cuerpo en el arte, es decir,

²⁰ JAIME CERON, citado en revista ASAB, Bogotá, IDCC, 2004, p. 113.

²¹ JEAN BAUDRILLARD, ob. cit., 1989, p. 24.

²² *Ibíd.*, p. 27.

a la huella de acción en la imagen. Aunque la acción teórica tiende a la generalización, el ejercicio diario de la acción corporal extendida o proyectada, en las prácticas de creación, es la estructura determinante en el campo artístico.

La interrogación acerca por la presencia o la ausencia de la acción, como criterio de autoría, está en correspondencia con el proceso plástico visual de fragmentación de la imagen corporal, esta vez en encuadre que coloca en primerísimo primer plano, no uno de los “aspectos”, sino una de las potencias corporales: la acción. Este hecho se produce en el contexto de formulación de nuevos paradigmas de la experiencia corporal que están fundados en la incertidumbre identitaria de las sociedades urbanas contemporáneas. Este cuestionamiento autor-acción-obra se halla en plena resonancia con los procesos de rompimiento de los conceptos de obra misma, con la fragmentación en imágenes múltiples de la unidad espacial y temporal de la obra-objeto del siglo pasado, con el desmembramiento de la unidad anatómica en el abordaje de la imagen de cuerpo en la plástica, con la proyección en imágenes múltiples del sentido temporal y espacial de la imagen. El interrogante sobre la unidad de la autoría en la relación autor-acción-obra hace eco de una época que favorece, en imágenes múltiples a través de los medios, la experiencia de la apariencia como otras nuevas formas de la realidad y como nueva experiencia de presencia corpórea.

Presencia o ausencia en la acción, presencia o ausencia en la conceptualización o acción de enunciación. Si en términos generales las tendencias de arte de acción y arte del cuerpo legitimaron la acción, el acto como huella de autor, estas últimas enfatizan sobre quién está presente en el cómo de la acción, enfatizan de manera inversa otra marca de autor, basada en la acción de enunciación.

Entre acción y conceptualización, entre acto y pensamiento, el sujeto fractal contemporáneo, que utiliza alguna forma de conexión, se abandona, se hace más abierto a nuevas formas de vivencia simulada de sentidos atávicos de prácticas sociales del cuerpo en el espacio y el tiempo, en la perspectiva de lo colectivo. *El sujeto contemporáneo está desarrollando nuevas formas de simulación del placer y de la realidad*²³, en últimas, otra experiencia de lo corporal. Para el autor en mención “no se trata de ser y ni siquiera de tener un cuerpo, sino de estar insertados sobre su propio cuerpo o estar insertados en su propio cerebro”.

Cada vez más cerebralmente centrado en su propio cuerpo, el sujeto contemporáneo, mientras instala en la realidad física de la carne la posibilidad de sus dobles (encarnando el proceso de copia ya anunciado desde lo fotográfico) y la multiplicación del trueque comercial de sus fragmentos, abre el camino hacia impredecibles experiencias de la corporeidad tanto en las prácticas artísticas como en las prácticas sociales. Viendo a través de un intersticio de la realidad, por citar un ejemplo, mientras el gran mercado clínico y cosmético nos ofrece cada vez más cercana la posibilidad del inter-cambio del rostro y, con ello, la instalación física y real del otro, del doble en el hasta ahora “sí mismo” en el cuerpo, el gusto por lo necro parece

²³ *Ibíd.*, p. 27.

afianzarse entre algunas tendencias contemporáneas de lo plástico, lo visual y lo audiovisual. La imagen de cuerpo fragmentado heredado del siglo XX encarna en la acción concreta de prácticas de creación del arte anatómico que aborda la dimensión del espacio corporal carnal y físico de personas muertas como material propicio para el ejercicio de creación plástica: “imágenes de cuerpo real y simbólicamente despedazado [...]”²⁴. Resulta inquietante, desde la acción teórica, comparar los nuevos modelos o arquetipos de la corporeidad que estamos evidenciando desde el arte. Por un lado, las tendencias que en una perspectiva buscan la negación de la acción directa del cuerpo como autoría, mientras que en otro extremo, en acción totalmente reafirmante de autoría, el artista crea y acciona sobre la carne de otro, en ausencia. ¿Es esta otra forma del juego de la apariencia de la presencia, o es realmente otra forma de “hacerse” presente?

²⁴ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, ob. cit.