

## El cuerpo ritualizado

Los textos del cuerpo. Universidad Autónoma de Barcelona. Marzo 2007

Cualquier texto es una lectura epocal. El siglo XX se ha caracterizado por una experiencia estética intensa, tanto en número como en profundidad de sus manifestaciones. Esa intensidad hace imposible un ordenamiento coherente. Las artes visuales se han sometido a un proceso de hibridación y mestizaje cuya delimitación es imposible por la incoherencia que esa catalogación crearía.

Una de las características comunes a todas las vanguardias clásicas ha sido el plantear una dialéctica contra la logicidad de la palabra. La posibilidad de acabar con el estratificado discurso del lenguaje se uniría a la propuesta de Nietzsche acerca de que su fin establecería la conclusión de la metafísica tradicional. Este sentido del mundo comprendería un desplazamiento de la concepción clásica de las artes. La eliminación de la lógica textual supondría acentuar el gesto y, con él, el lenguaje corporal. Las primeras escisiones entre imagen y palabra aparecen en las experiencias teatrales de finales del XIX, que basan su dramaturgia en la destrucción del carácter burgués del teatro, un concepto que sería literalmente asumido por los primeros movimientos artísticos del XX.

Las experiencias de la destrucción adelantada por Alfred Jarry<sup>1</sup> fue asumida por el poeta y promotor (contra)cultural F. T. Marinetti, que comprendió que, para cambiar las referencias culturales de la burguesía, había que sacudir su conciencia. Como había hecho el francés, esto sólo se podría generar a través del escándalo y la provocación. Los futuristas elaboraron una dramaturgia en que el cuerpo sería el protagonista. Una experiencia que continuaron los dadaístas, especialmente a través de Hugo Ball y Kurt Schwitters, los constructivistas soviéticos y, en menor medida, los talleres de la Bauhaus coordinados por Oskar Schlemmer<sup>2</sup>.

Las manifestaciones corporales asumidas como hecho artístico se desarrollaron en políticas paravanguardistas aisladas, con referencia a los grupos dogmáticos pero sin una clara conexión grupal. Este fue el caso de Arthur Cravan, que convirtió su cuerpo

---

<sup>1</sup> JARRY, A.: *Ubú Rey*, Cátedra, Madrid, 1997.

<sup>2</sup> PAZ, M.: *El teatro de los pintores*. MNCARS/Aldeasa, Madrid, 2000.

en motor de su experiencia vital. Su obra más famosa (si se puede aceptar esa terminología) fue un combate de boxeo celebrado en la Plaza Monumental en 1916, contra el excampeón del mundo de los pesos pesados Jack Johnson<sup>3</sup>. Pese al escándalo que se organizó tras seis asaltos, Cravan era consciente de la provocación, celebrada posteriormente en algunos textos dadaístas<sup>4</sup>. Dos años antes, invitado a impartir una conferencia por Picabia y Duchamp, apareció ebrio, insultó al público y, finalmente, acabó desnudándose<sup>5</sup>.

En España, Ramón Gómez de la Serna consiguió a través de sus acciones y su actitud paravanguardista, que desapareciera el concepto que delimitaba arte y vida. El carácter de sus representaciones se basaba en una política corporal en que actuaba como demiurgo de las acciones que realizaba. Sus conocidas conferencias baúl, conferencias maleta, intervenciones como medio ser, las charlas con su muñeca en su Torreón de la calle Velásquez y sus conferencias y lecturas en el circo, sobre un trampolín o un elefante. Ramón participó en dos películas. Una improvisada charla en el madrileño Retiro, titulada “El orador”, donde desarrollaba otra de sus acciones con una mano gigante o “Esencia de Verbena”, dirigida por Ernesto Giménez Caballero.

La permutabilidad de identidades fue explorada por el creador que más influencia ejerció el pasado siglo (y lo sigue haciendo en la actualidad): Marcel Duchamp. Ejemplificó una reacción contra la conciencia burguesa de la imagen del artista, la cual deseaba superar alcanzando el estatus intelectual que se negaba a los pintores. Eliminó la conciencia plástica de su trabajo, se negó a pintar, y comenzó a elaborar objetos que encontraba y consideraba artísticos (ready-mades), una política representacional en que volcó su capacidad intelectual. *Rose Selavy* (un juego de palabras con *c'est la vie*) fue un cambio de identidad en que el artista cambia de sexo. Como se ha podido observar en las magníficas fotografías de Man Ray, el artista travestido, no adquiere el rol de mujer, sino que posee dos identidades al mismo tiempo. Para él era mejor cambiar de sexo que de religión. Su identidad se transforma, reviste su cuerpo y lo disfraza, convirtiéndose en su alter ego. Pero Duchamp no se detuvo en ese punto. *Rose Selavy* se convierte en creadora de obras de arte. Plantea un salto al vacío,

---

<sup>3</sup> BORRAS, M. L y IMAZ, B.: *Arthur Cravan*, Ayuntamiento de Madrid, 1993.

<sup>4</sup> BORRAS, M. L.: *Arthur Cravan*. Quaderns Cremá, Barcelona 1993, pág. 161.

<sup>5</sup> CRAVAN, A.: *La exposición de los independientes*. 491, Cuenca, 1991.

en que no adquiere una nueva identidad que firme su obra, sino que es un producto de su obra quien crea, identifica, las obras mismas. El cuerpo del artista se convierte en soporte y obra.<sup>6</sup> A Duchamp sólo le quedó el silencio, germen de una herencia envenenada cuyo estigma se extiende en toda la historia reciente de las artes visuales y los comportamientos artísticos actuales.

La corporalidad de la pintura o la generación de una obra en que el consciente artístico se elimina a favor del efecto del cuerpo. La certificación de una metafísica consumada se desplaza en el proceso creativo a través de lo azaroso, lo inconsciente y de una política creativa a través de la gestualidad del cuerpo (Pollock, de Kooning), la incisión en el espacio (Fontana) y la descripción táctil, prensada, y reconstituida de la tragedia (Burri, Dubuffet). Experiencias que se concretan en dos pintores que van a reclamar el cuerpo como generador lejos de la metáfora. Yves Klein plantea una obra en que la pintura se confunde con la vida y los pinceles son improvisados modelos aplicados en el lienzo. En ese contexto, el modelo se convertía en “la atmósfera efectiva de la carne misma”. Y era una bofetada a tradición. De pintar el cuerpo de la modelo a hacerlo mediante su cuerpo. El carácter de Manzoni es similar. El cuerpo en sí es una obra de arte cuyo carácter, al igual que hiciera unos años antes Duchamp, lo determina la elección del artista. El cuerpo es un espacio en que actuar. Lo pinta, lo cataloga finalmente lo convierte en un laboratorio en que confunde cualquiera de sus sobras, con el carácter genial del artista clásico. Sus heces valdrían su peso en oro.

“El silencio de Duchamp está sobrevalorado”. La obra y las acciones de Joseph Beuys, lo configuran como uno de los artistas que más ha influido en el arte en la segunda mitad del XX. Y lo hizo como creador y mediador, un concepto que, entendía era el de servir de contacto con las fuerzas sociales. Por adoptar el rol de mago, de comunicador<sup>7</sup>. Y es un rol que comienza con un accidente de guerra. Los nativos de

---

<sup>6</sup> “Los happenings introducían en el arte un elemento que nadie había valorado: el aborrecimiento. Hacer una cosa para aborrecer a las personas que lo están viendo (...) La introducción de las buenas ideas sólo tiene valor dentro de los happenings. Una pintura no puede causar este aborrecimiento. Obviamente, esto ya sucedió, pero es más fácil en un contexto semiteatral. Tiene también una rapidez impresionante; el verdadero happening no dura más de veinte minutos, como máximo, ya que las personas están de pie”. DUCHAMP, M. en CABANNE, P., 1967, p. 168.

<sup>7</sup> “En el futuro no puede quedar ningún terreno de la vida libre de ese concepto [político]. Eso quiere decir, ¿verdad?, que los seres humanos conozcan el organismo social. Que tienen que pensar en conjunto. Que no solo tienen que pensar en la escuela, sino también en la estructura jurídica y en las estructuras económicas. Tienen que pensar siempre en el conjunto del organismo social” BEUYS, J.: 1972.

Crímen recogieron su cuerpo moribundo y lo envolvieron en fieltro y grasa para comunicarle calor. A partir de esta experiencia límite, Beuys nace como artista. Así, el artista no puede guardar silencio, sino que debe adoptar una actitud comprometida. Su cuerpo se convierte en flujo y energía, protagonista de objetos y acciones. Performances donde el artista se transforma como explicar un cuadro a una liebre muerta (1969), los festivales Fluxus, o acciones de índole social como el diálogo de 100 días que establece en *Dokumenta 5* o *Coyote: Estados Unidos me ama y yo amo Estados Unidos*, (1972) en la que viaja en una camilla de Dusseldorf a Nueva York y permanece siete días encerrado en una galería de arte con un coyote salvaje con el cual, dice, conversa. Una metáfora de las relaciones entre Europa y los Estados Unidos así como del hombre con la naturaleza.

Los sesenta y setenta abrieron uno de los periodos más radicales en cuanto a la representación y a las políticas del cuerpo. Es un medio más, pero se le lanza hacia su destrucción. Al igual que habían hecho los vanguardistas clásicos, los accionistas del círculo de Viena plantean un trabajo corporal en que se pretende escupir a la cara de la sociedad. Concentrados en la capital austriaca Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nitsch, su trabajo se desarrolla con mayor intensidad entre 1965 y 1970 y pretendía ser un ataque a la moral, la religión y las leyes a través del enaltecimiento de la libertad absoluta en una época conservadora. El cuerpo es el protagonista absoluto. Se autolesionan, ya que la agresión al cuerpo es una agresión al cuerpo de los demás. Muestran sangre, heridas, vísceras muestran las heridas y las comparten con el espectador. Se podría hablar de ellos como un romanticismo nihilista, por sus complejas trayectorias así como el trágico final de algunos de sus miembros.

Las imágenes de Nitsch son liturgias del exceso que muestran lo profano y lo sagrado. No hay agresión, sino una mezcla con los fluidos de animales. Desaparecen las fronteras entre el arte el espectáculo donde los cuerpos de los actores se convierten en protagonistas. Las imágenes sagradas en contradicción con las referencias explícitamente sexuales en las que se trata, en definitiva de una orgiástica celebración de la vida<sup>8</sup>. Mühl pretendía crear una realidad alternativa al sujeto, y sus acciones

---

<sup>8</sup> “Se trata de una nueva forma de la existencia y de la autoadoración que causa y condiciona la exaltación de todos los esfuerzos vitales, de todos los registros de la existencia. Lo último puede elevarse hasta la mística del ser (la embriaguez del ser). ¡La pasión encuentra su disolución en la FIESTA! A través de la

pretenden liberarlos de lo que lo atenaza, en el que hay un contenido extraordinario de irracionalismo “*por que vivo en un mundo técnicamente civilizado a veces siento la necesidad de revolcarme como un cerdo*”. La identificación con la animalidad y contra todo estamento de control social, en el que el cuerpo a todo tipo de aberraciones de carácter político. “*Debemos esforzarnos en destruir la humanidad, en destruir el arte*”,

Brus desarrolla el concepto de Autopintura, como un ritual en que pretende atacar una sociedad estancada en conceptos anquilosados. Incluso califica lo austriaco como enfermedad mental. Paseos, transfusiones, heridas, todo se convierte en un muestrario de pequeños cortes y mutilaciones de su cuerpo. Schwarzkogler es menos brutal pero enormemente simbólico. Su obra se encuentra más cerca de la representación que de un *happening*. Crea acciones sugerentes en escenarios muy cuidados y sugerentes. La pintura sobre cuerpos vendados significa una herida abierta, un flujo que desaparece. Sus acciones están estudiadas y hablar del carácter modificador de los elementos del quirófano, donde el cuerpo no tiene identidad. La disolución vendría determinada por el impulso de la muerte en el cual va incitar la determinación de ser completamente libre.

Los panoramas contemporáneos vienen determinados por la heterogeneidad con la que los artistas desarrollan su trabajo utilizando el cuerpo como referente. Buscan un espacio que es sitúe más allá del dolor atravesando los límites físicos y la condición de humanidad. Un proceso en que se descubre la fragilidad de la carne y se entiende el sufrimiento casi como si se tratara de una redención mesiánica. Marina Abramoviç o Chris Burden exploraron esta línea con peligro de su integridad física e, incluso, de su vida.

Artistas como Franko B son capaces de experimentar la posibilidad de la desaparición en rituales en los que el artista se desangra voluntariamente hasta perder el conocimiento. Sterlac trabaja sobre la resistencia del cuerpo y la tecnificación del mismo a través de la ingeniería genética.

---

FIESTA quiero darle a la vida su forma más concentrada (la orgía celebrada = la satisfacción sublimada de los instintos). Todo ser inteligente debe ser llamado a concentrar todas las fuerzas en el GOCE de los registros de la existencia. La trama dramática del teatro o.m. es sacramento del desarrollo positivo de todos los instintos vitales”. NITSCH, 1992.

La francesa Orlán opera su rostro como si tratando de recomponer los fragmentos de las obras de arte más conocidas de la historia del arte en una dimensión que elimina su fisonomía para reflexionar sobre las industrias estéticas y la recomposición artificial del cuerpo. El cuerpo en su disolución infinita que ejemplifica el malestar de una cultura que, como ellos, se ha convertido en la trastienda de los deseos ficticios que modela el cuerpo y abandona definitivamente la capacidad de moldear el espíritu.

Juan Agustín Mancebo Roca

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Castilla-La Mancha

## Bibliografía

- AUSTER, P.: *Leviatán*. Anagrama, Barcelona, 1994
- BERNÁLDEZ, C.: *Joseph Beuys*. Nerea, Madrid, 1999
- BODENMANN- RITTER, C.: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Visor, Madrid, 1995
- BORRÁS, M. L., *Arthur Cravan*. Quaderns Crema, Barcelona, 1993.
- BORRÁS, M. L., y IMAZ, B., *Arthur Cravan*. Ayuntamiento de Madrid, 1993.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Perspectiva, Sao Paulo, 1987.
- CLOT, M.: *Sophie Calle. Relatos*. Fundación “La Caixa”, Barcelona, 1996
- CRAVAN, A.: *La exposición de los independientes*. ± 491, Cuenca, 1991.
- DUCHAMP, M.: *The bride stripped here by her bachelors even*. Hansjörg Mayer. Stuttgart, 1976.
- GOLDBERG, R.: *Performance Art*. Destino, Barcelona, 1996
- HONNEF, K.: *Arte Contemporáneo*. Taschen, Colonia, 1993
- JARRY, A.: *Ubú Rey*, Cátedra, Madrid, 1997.
- LAMARCHE-VADEL, B.: *Joseph Beuys*. Siruela, Madrid, 1994
- LISTA, G.: *La scène futuriste*. Editions CNRS, París, 1989
- LODDER, C.: *El constructivismo ruso*. Alianza, Madrid, 1988
- MENNEKES, F.: *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Herder, Barcelona, 1997
- MINK, Janis. *Duchamp. El arte contra el arte*. Taschen, Colonia, 1996.
- MORGAN, S. y Morris, F.: *Rites of passage. Art for the end of century*. Tate Gallery, Londres, 1995
- PAZ, M.: *El teatro de los pintores*. MNCARS/Aldeasa, Madrid, 2000.
- PAZ, O.: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza, Madrid, 1991
- TOMKINS, C., *Duchamp*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- RICO, P.J.: *Marina Abramoviç. The Bridge/ El puente*. Generalitat Valenciana, 1998
- SAN MARTIN, F.J.: *Piero Manzoni*. Nerea, Madrid, 1998
- SOLANS, P.: *Accionismo Vienés*. Nerea. Madrid, 1999
- TISDALL, C.: *Joseph Beuys. Coyote*. Schirmer Mosel. München, 1976
- VV.AA.: *El arte de la acción. Nitsch. Mühl, Brus, Schwarzkogler*. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. 1999

## Revistas

- SIN TITULO. Centro de Creación Experimental. Cuenca (1993-1999)

## Internet

[www.schlemmer.org](http://www.schlemmer.org)

[www.nitsch.org](http://www.nitsch.org)

[www.franko-b.com](http://www.franko-b.com)