

Pedro Antonio Agudelo

parendon@ayura.udea.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Agudelo, Pedro Antonio, "Postorgánico/Matérico. Del cuerpo re-presentado al cuerpo presentado", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 23, pp. 36-53.

RESUMEN

En el presente trabajo se desarrolla una revisión del concepto de cuerpo en el arte contemporáneo desde una perspectiva actual a partir de la semiótica del arte. Se alude además a algunos artistas latinoamericanos, centrandose en el artista colombiano José Alejandro Restrepo, quien vincula aspectos tecnológicos y políticos en una propuesta original con un fuerte sentido críticos.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, cuerpo postorgánico, cuerpo gramatical, semiótica.

TÍTULO

Post-organic/materic. Body re-introduced to the body presented

ABSTRACT

This paper presents a review of the concept of the body in contemporary art from a current perspective based on the semiotics of art. It also alludes to some Latin American artists, centering on Colombian artist Jose Alejandro Restrepo, who merges technological and political aspects in works as original as with a strong critical content.

KEY WORDS

Contemporary art, post-organic body, grammatical body, semiotics.

Afiliación institucional

Docente
Universidad de Antioquía
Colombia

Ensayista e investigador. Licenciado en Humanidades, Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia; Especialista en Hermenéutica Literaria y Magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad Eafit; y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, donde actualmente labora. Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras sobre arte, literatura y estética. Así mismo, ha participado en diferentes eventos nacionales e internacionales sobre las mismas áreas. Actualmente es miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL) de la Universidad de Antioquia en la línea de Literatura Comparada (relaciones entre arte y literatura).

Postorgánico/Matérico

Del cuerpo re-presentado al cuerpo presentado¹

Pedro Antonio Agudelo

1.

El cuerpo es producto de los juegos convencionales de poder, es una construcción social, por eso es re-hecho gracias a múltiples “prejuicios y convencionalismos”. En cada tiempo, cada sociedad crea sus ideas de cuerpo. Unas, más que otras, están permeadas por la religión, por las proporciones, por las recetas del arte, de la fotografía, de la moda, de la publicidad, de las imágenes literarias que hacen de la mujer un ser pálido o débil como en el romanticismo. Ni el mundo contemporáneo ni el antiguo se escapan de estos imaginarios del cuerpo. Hoy el cine y los medios de comunicación crean y recrean tipos de belleza o fealdad; ayer, la pintura o el grafiti, las colosales estatuas, las esfinges. En los barrocos se trata del efecto de un pretexto; en los modernos, de la incursión en un mundo de formas reales, ideales, útiles, ideológicas; formas que se desintegran “en figuras geométricas, en puntos, en manchas de color, en abstracciones absolutas. Se han roto las superficies iluminadas, se han quebrado todos los moldes”².

Mientras que en la modernidad el cuerpo se hace abstracto y tiende hacia las figuras geométricas, hacia formas informes, hacia los empastes y colores, en la posmodernidad el cuerpo se desnuda para mostrar su sexo, para controvertir y rebatir verdades absolutas. Esto

¹ Este artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación “Presencia e imagen. El cuerpo en el arte colombiano contemporáneo, 1970-2007”, Universidad de Antioquia (2011).

² Octavio Aparicio, *El desnudo femenino en la pintura*, Madrid: Offo, 1965, p. 15.

se debe, según Danto, a que se empieza a vivir un pluralismo profundo y una tolerancia total en la que el arte pierde toda regla. Mientras que el arte moderno trata de liberarse del arte del pasado, el contemporáneo considera que, precisamente, el arte del pasado está disponible para que los artistas lo puedan usar³. Según lo anterior, ya no se trata de distinguir realidades artísticas, pues el espíritu contemporáneo se construyó a partir de una mirada sobre un museo en el que todo arte tiene su territorio, sin criterios predeterminados sobre cómo debe verse el arte y sin una narrativa a la que deban ajustarse los contenidos museísticos. En este sentido, el artista contemporáneo ve en el museo un espacio lleno de posibilidades artísticas, bien para emplearlo como depósito de materiales para un *collage*, bien para proponer o sustentar una tesis. Es en este contexto donde el cuerpo adquiere unas dimensiones muy diferentes a las clásicas concepciones que los antiguos tenían sobre él. La nueva mirada sobre el cuerpo en la contemporaneidad se debe no solo a los artistas sino también a los profundos cambios de conciencia que operan en el siglo XX. El cuerpo se deconstruye, como se deconstruye la pintura, la escultura y el propio lenguaje. Danto habla del giro lingüístico, gracias al cual se pasa de la pregunta del cómo somos a la del cómo hablamos. En el arte, la modernidad hace de la representación un eje central, por lo cual hay una ruptura en la que se puede distinguir un tiempo en el que los artistas se dedicaban a la representación del mundo, y otro en el cual es la propia representación el tema del arte. Así, la pregunta en la pintura no es la que cuestiona por la apariencia de las cosas sino la que indaga por “cómo la pregunta fue posible”⁴.

El cuerpo es culturizado, es inventado por una sociedad que lo educa, que lo hace convencional⁵. Al cuerpo se le prohíbe, se le coacciona. El sujeto social impone formas y maneras a los instintos, al sexo, al cuerpo. La sociedad hace al individuo y lo va fragmentando. El artista, entonces, recurre a la memoria del pueblo, a la memoria del cuerpo, a los recuerdos de la historia en la que el poder, las formas y relaciones de la existencia se imbrican para abalanzarse contra la historia. Es válido en la contemporaneidad recorrer los pasillos de la historia; ya no se trata, como lo creyera Greenberg, de un arte puro, sino de un arte libre.

³ Arthur Danto, *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 27.

⁴ Danto, *Después del fin...*, 1999.

⁵ Según Lotman, para el hombre solo existe aquello que ingresa en su lenguaje. En este sentido, no se trata de unas fuerzas internas o externas, sino de la dialéctica de ambas, lo cual configura unas maneras de ver y percibir el mundo. Es por ello que no se pueden pensar los signos de la cultura; por ejemplo, el cuerpo o la belleza, sin la cultura misma. Es decir, para que haya signo y proceso signico es necesario que exista la cultura: “La adopción de este o aquel lenguaje simbólico influye activamente en el comportamiento de los hombres y en el camino de la historia. De tal modo que, un amplio contexto cultural atrae hacia sí, esto es, absorbe los elementos que lo invaden desde el exterior”. Yuri Lotman, *Cultura y explosión, lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 182.

La configuración social del cuerpo no puede sino pensarse según una dinámica cultural, que no es un aislado proceso inmanente, tampoco una esfera que recibe de manera pasiva las influencias externas. Se trata de una construcción de la mirada y los discursos que transforman los usos de las cosas. De modo que cada sociedad le atribuye unas funciones particulares al cuerpo, funciones que se articulan con la propia imagen que tiene el sujeto de sí, ya que “la representación de la figura humana es un espejo de la percepción que el hombre tiene de sí mismo”⁶.

2.

Lo expuesto hasta aquí pone en el fuego una de las discusiones más relevantes en este campo en los últimos años, no porque el concepto de cuerpo sea central a la hora de referirse a la producción artística (aunque en un sentido semiótico y estético lo es), sino porque la idea de cuerpo, su lugar en los procesos artísticos y su intervención en la recepción estética, lleva a que no solo se afiance cada vez su lugar protagónico en el arte, sino que tiene injerencia directa en las concepciones contemporáneas de belleza, estética, fealdad y, por supuesto, la concepción misma de cuerpo.

Ahora bien: en el caso del arte es importante tener en cuenta algunos asuntos. Si bien los medios tecnocientíficos generan nuevas palabras, cambia algunas y muda los significados de otras, y en muchos casos lleva a que modifiquemos ciertos comportamientos, no ocurre esto de manera generalizada en el arte. Por eso, a la hora de reflexionar sobre la imagen de cuerpo en el arte contemporáneo es necesario aclarar que: 1) El arte tiene una historia dentro de la cual es necesario mirar aspectos estéticos e históricos, según sea el caso, y esto no necesariamente implica que haya una relación directa entre los desarrollos tecnológicos y los “desarrollos” artísticos, tal como se podría creer después de hacer una lectura de los planteamientos de Barilli; 2) en el caso del arte, a diferencia de lo que ocurre en otros aspectos de la vida, gracias a la cada vez más fuerte realidad virtual, el cuerpo restituye su densidad matérica, y 3) solo en algunos artistas la idea de un cuerpo virtual o postorgánico está determinada por los desarrollos tecnocientíficos.

Aquí nos centraremos en la segunda idea. Esto nos permitirá establecer el contraste entre lo planteado hasta aquí acerca de la resignificación del cuerpo gracias a lo que varios autores han denominado era fáustica y la idea de cuerpo en el arte en el tiempo contemporáneo, a partir de la referencia a algunos artistas colombianos.

Para empezar, podríamos retomar los planteamientos estéticos y semióticos de Pere Salabert. En su texto *Pintura anémica, cuerpo suculento*, el autor propone un esquema con tres planos:

⁶ Margarita Fernández De Urquiza, “La figura humana en el arte”, *Revista e humanidades: tecnológico de Monterrey*, 17, 2004: 221.

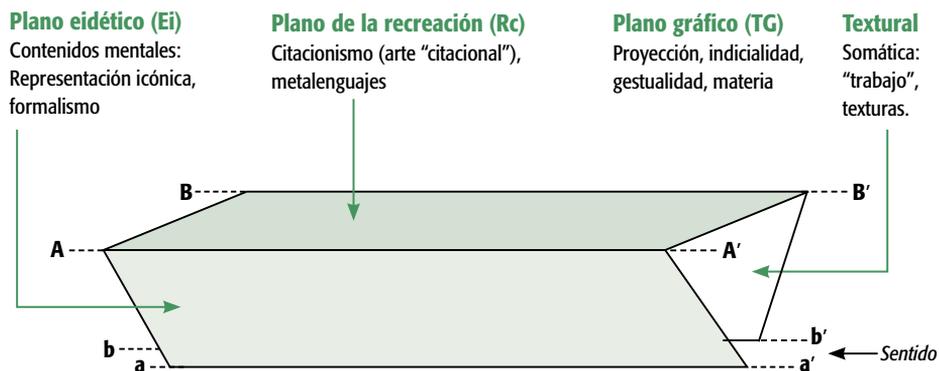


FIGURA 1. A-A'-BB'. Indiferencia estética. Las formas remiten a las formas, los dignos suplantando a los signos. Multiplicación de "neos" y tácticas de recuperación. Reciclados, apropiaciones, fusión, hibridación, "mestizajes", etc. Figura tomada de Pere Salabert (2003), p. 253.

De este esquema se derivan tres conceptos de cuerpo. De un lado tenemos el *cuerpo eidético*, es decir, el cuerpo representado icónicamente, *cuerpo anémico* si se quiere, que instaura unas formas de pensar lo artístico en la obra de arte y lo estético en la realidad cotidiana. El plano eidético corresponde a las formas mentales de presentación, pues el artista no plasma la realidad tal cual ella "es", sino tal cual la recrea su mente, aunque dicha recreación sea lo más realista posible. El cuerpo, aquí, está "presente" a través de formas pictóricas cuya principal característica es la uniformidad lisa de la textura, la regularidad, la imperceptible huella del pincel o el dedo. Por eso recoge realismos e hiperrealismos. Está también el *cuerpo textural gráfico*, cuya vía es la superficie y el énfasis en el cromatismo, la pincelada, el empaste, la pintura en sí misma como materia física. De este modo, mientras el cuerpo eidético es ante todo icónico, el *textural gráfico* es indicial; caben en él pinturas como las de Rembrandt, Velázquez y Pollock (figura 2). El tercer plano hace referencia a un *cuerpo fragmentario*, y esto por tratarse de obras construidas con o a partir de otras. Es el llamado citacionismo que, en nuestra indagación, nos conduce a una idea de *cuerpo citacional*; valdría decir, un cuerpo hecho de citas, lleno de fragmentos de otros cuerpos. Si bien Salabert no habla aquí de Orlan, la reconocida artista francesa, podríamos decir que su cuerpo es una real y física prueba de la cita. Su corporeidad ha sido conducida por una serie de cirujías plásticas a una nueva *morfosintaxis corporal* según algunas de las obras de arte más importantes de la historia de la pintura y la escultura: su cuerpo son los cuerpos ficticios del arte gracias a los desarrollos tecnocientíficos que lo permiten. Ahora bien: es necesario aclarar que en el caso de Orlan se trata de un trabajo que va de lo estético a lo artístico, y no al revés, como sí se podría pensar de lo elaborado por Cindy Jackson: *La Barbie viviente* (nombre que, como en las buenas películas de terror, produce escozor antes que admiración), cuyo record de cirujías plásticas (alrededor de cincuenta, hasta la fecha) la llevan, a pesar de sus 54 años, a verse como Brigitte Bardot en su juventud. No hay aquí, por supuesto, una intención artística; pero

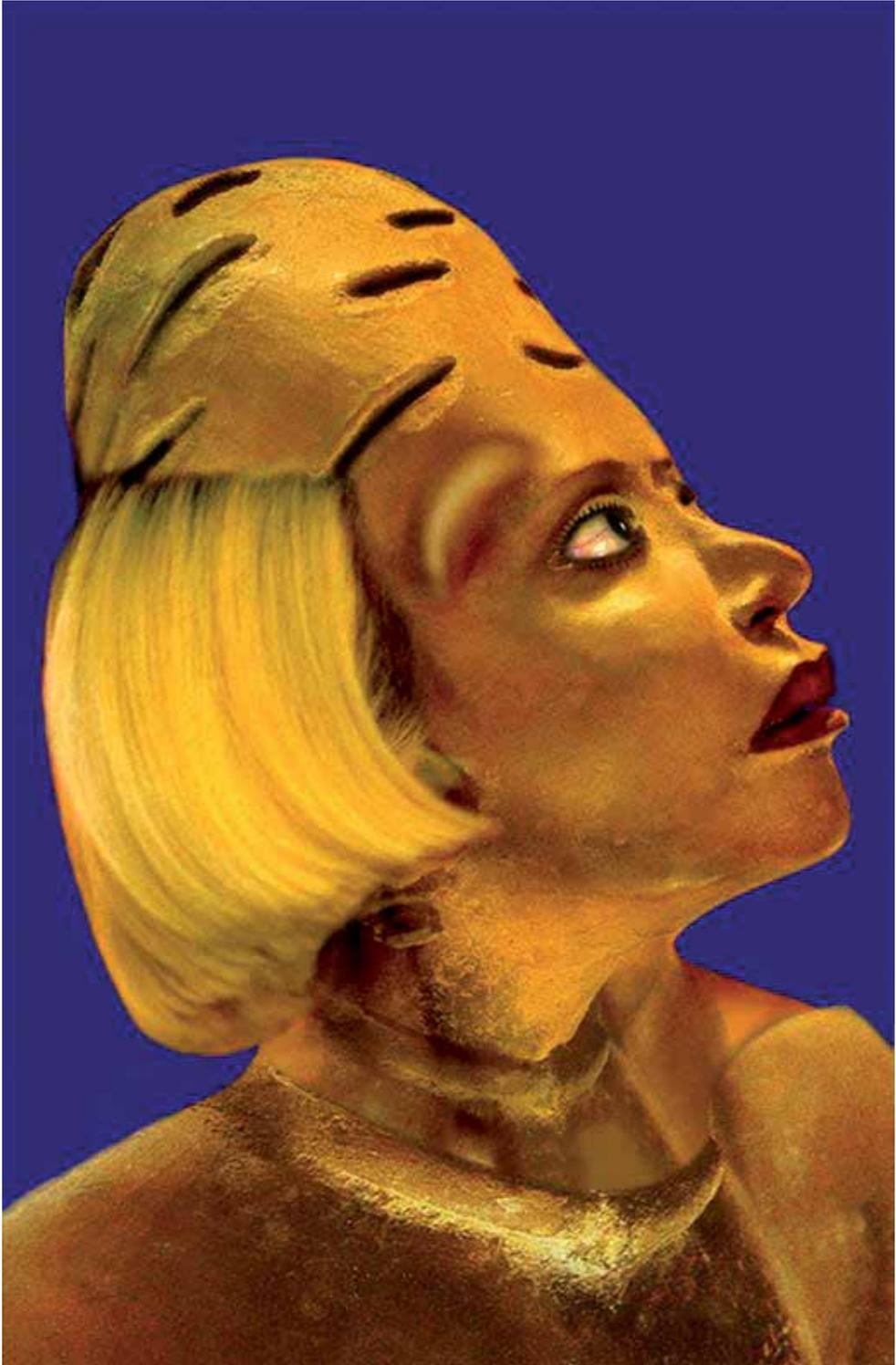


FIGURA 2. *Desfiguración-Refiguración. Auto-hibridación precolombina No. 2*, Fotografía y Cibachrome 1998. 150 x 100 cm. Fuente: fotografía de Pedro Agudelo. Exposición *Arte carnal o cuerpo obsoleto*, 2012.

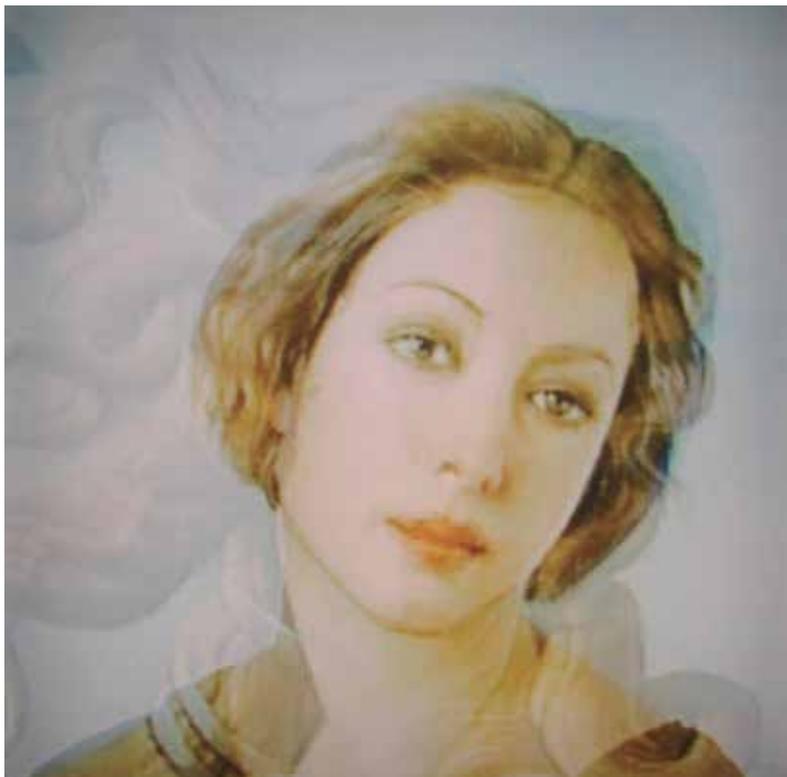


FIGURA 3. Auto-hibridaciones: entre dos. Orlan, 1990. Fotografía a color en caja de luz 120 x 120. Fuente: fotografía de Pedro Agudelo. Exposición Arte carnal o cuerpo obsoleto, 2012.

sí una preocupada carrera contra el tiempo, tal como indicamos antes. Esta es otra manera de pensar cómo el tiempo atraviesa las fronteras del arte y de la vida cotidiana en una dirección conducente a graduarlo (*tiempo real, tiempo ficticio...*). En el caso de Cindy Jackson no se trata de un tiempo real, sino ficticio gracias a las innumerables cirugías plásticas (plásticas aquí no en el sentido artístico, sino en su acepción de lo que se hace con la mano hábil, el buen uso de la *tecné* que forma o da forma); en el caso de Orlan se trata de una intención y de una atención a la forma de la expresión. De ahí que en esta artista, según Sibilia, se lleve a cabo la propuesta idealizada de la *autocreación* que desemboca en un querer hacer de uno mismo una obra de arte. Ella convierte las *salas de operaciones* en *escenarios performativos*⁷,

⁷ Nótese que en este caso la sala de operaciones pierde su función convencional y pasa a ser un *escenario*, pues no solo se hace allí una operación con fines estéticos o vitales (de hecho en el imaginario se habla más de aquellos que de éstos), sino que se abre el espacio a un universo artístico, a una intencionalidad artística, a un querer decir más que a un querer aparentar o recuperar la salud. En conclusión: no es un problema de apariencia o de salud sino de reflexión artística.

haciendo de estas experiencias un discurso sobre la *autoproducción estética*; se trata, podría decirse, de *arte carnal*, una variación del autorretrato según Sibilia (figura 3).

Con todo lo que tenemos son, en concreto, dos concepciones de cuerpo en el arte y una concepción intermedia. Por un lado, el cuerpo es comprendido como una representación icónica; esto es, en términos de Peirce, por su relación de semejanza (X se parece a Z , donde X es el signo icónico y Z lo representado); por otro, es entendido como presencia material y física, lo que conduciría a pensar, también en términos semióticos, que no hay significación ni función simbólica ya que la cosa está presente ahí en su condición matérica, y, paradójicamente, es la presencia (gracias al X) de lo ausente (el Z), lo que hace que la cosa se resignifique por mediación del signo icónico (el X). La otra concepción responde a una idea en la que claramente puede verse la cadena de signos, ya que una obra remite a otra que, a su vez, puede remitir a otra, tal como en la teoría peirceana un signo remite a otro ad infinitum (...s-s-s-s-s-s-s-...).

Salabert emplea dos palabras que concretan lo anterior: *anemia* y *suculencia*. Estos conceptos son empleados en el arte para distinguir un arte del pasado, un arte anémico gracias a la dicotomía instaurada por Platón entre el cuerpo y la mente, entre el cuerpo y el alma, entre —en términos contemporáneos— el *hardware* y el *software*; y el arte del presente, el arte contemporáneo, lleno de corporeidad, de carne, de materia, es un arte de la suculencia. *Matérico* es otro concepto que se ajusta a las nuevas tendencias artísticas, ya que hace referencia, por un lado, a la intención indicial del artista y a la presencia del cuerpo, bien como cuerpo que media, o bien como cuerpo-obra. Para Salabert es a partir de la pintura moderna que aparecen otras iniciativas de recuperación de lo real; ya no de la representación icónica sino de la presencia, de lo posible del objeto a la materia puesta en juego. El iconismo deriva hacia la indexicalidad y cae en los cuerpos y en la materia presentes; no es que se niegue la representación sino que se juega con ella abriendo otros derroteros:

El contenido narrativo de los cuadros —el tema o la *storia*, el mundo referenciado— sube poco a poco desde el fondo de la representación y se aloja desbaratado en el plano del representar, se presenta descompuesto en la superficie pictórica, se convierte en epidermis de los cuadros. Porque aquí lo visible viene a lo tangible, rechazando la mirada que aún esperaba a *reconocer* las cosas. El contenido se identifica con la expresión, el texto deriva textura⁸.

Presencia aquí significa, en el caso de la pintura, *cuerpo de la pintura*, “individualidad que la percepción hace recaer en las entidades del mundo que los cuadros representan aun estando ligada a la forma de la significación”⁹. En el caso del performance, el cuerpo del artista es la obra de arte o, por lo menos, la mediación que hace posible que la obra sea.

Pero volvamos a la *anemia*, y concretemos todavía más el concepto de *suculencia*. La *anemia* hace referencia a un primer momento que se manifiesta en la ideología religiosa me-

⁸ Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona: Laertes, 2003, p. 125.

⁹ Salabert, *Pintura anémica...*, p. 63.

dieval y en el racionalismo del siglo XV; hay en ella una distancia de la consistencia material del mundo, consistencia que solo la *suculencia* reivindica. Por eso *suculento* es el arte que restituye la materia, empezando por la materia pictórica (Vermeer, Velázquez, Rembrandt) y acabando en la carnal en que el artista ocupa el lugar de la obra; mientras que *anémico* es el arte que le huye al cuerpo, aunque lo represente, pero que al hacerlo este deviene cuadro, narrativa ideal, contenido de una idea que le huye al mundo de la sustancia. Entonces es la *suculencia* más que la *anemia* el concepto que prima en la contemporaneidad, pues ella interroga hoy nuevamente al cuerpo y lo impulsa a un *tiempo real* en medio de un mundo de *tiempos ficticios* y *virtuales*. Dicho en otras palabras, a pesar del auge de nuevos medios y del despliegue del *arte digital*, asimismo del desarrollo de *galerías virtuales* y de un *arte virtual*, *media art*, *web art* o *net art*, prima en las prácticas artísticas la *materialidad*, lo *matérico*, la *densidad*, la *experiencia material*. Contrario, pues, a lo que sucede todos los días en el mundo cotidiano de los miles de sujetos que se conectan a la realidad de la computadora, contrario a lo que sucede todos los días cuando el cuerpo empieza a hacerse más y más intangible con amistades y encuentros cada vez más virtuales; los artistas exponen, presentan y ponen en escena sus cuerpos, encuentran sus lógicas o ilógicas, hacen posible la *experiencia* y el *encuentro en un tiempo real*. Podría pensarse que se trata aquí de una paradoja, pero hay que reconocer en esta situación, como decíamos, una historia del cuerpo en el arte en la que, por mucho, primó la representación, y con ello la imagen de un cuerpo sin carne, un cuerpo idealizado, libre de materialidad. De modo que hoy podemos identificar múltiples miradas sobre el cuerpo, entre las que está la perspectiva de la *suculencia* en sentido estricto (como lo plantea Salabert), el cuerpo con pretensiones postorgánicas (pensamos, por ejemplo, en Sterlac y Orlan) y el cuerpo pensado como una gramática.

3.

De lo expuesto hasta aquí se puede colegir un conjunto de categorías semióticas que permitirían comprender la historia desde una perspectiva que sigue patrones lógicos en la configuración de los rasgos que constituirían conjuntos analizables y no solo periodos de tiempo. Esto no niega, de ninguna manera, una historia del arte, tal como se la entiende desde el punto de vista epistemológico. En este sentido se puede hacer una revisión de la presencia del cuerpo en la historia del arte latinoamericano y colombiano. Para ambos casos se pueden identificar propuestas que van desde lo anémico a lo matérico, pasando por lo textural gráfico, el cuerpo postorgánico y el gramatical (figura 4).

Recordemos que los momentos inaugurales de las artes del cuerpo en Latinoamérica tiene un soporte fundamental en el planteamiento de la desmaterialización del objeto artístico, en una relación arte-cuerpo que va desde una orientación antropológica del cuerpo (caso Ana Mendieta), hasta la idea del arte como una forma de terapia que utiliza el cuerpo y sus sistemas de percepción (caso Lygia Clark).



FIGURA 4. Earth body. Ana Mendieta, Performance, 1973.
Fuente: Galerie Lelong, New York.

Ahora bien: el desarrollo de las artes del cuerpo en Latinoamérica tiene protagonistas importantes¹⁰. Así, por ejemplo, se puede resaltar la actividad de la artista argentina Marta Minujin, quien apuesta, desde sus primeras obras (1963), a la participación creativa del público. Su obra está influida por la teoría de Meluhay y el papel de los medios de comunicación en la modificación del entorno sensorial de los individuos. Es una de las primeras en la incursión de la manifestación de la acción de las artes plásticas, junto con Ives Klein,

¹⁰ De hecho, se podría hablar de una ginoestética, en el sentido que plantea Castellanos para referirse al arte del cuerpo en mujeres artistas cubanas. Véase Lázara Castellanos, "Algunas consideraciones de una ginoestética en el arte cubano contemporáneo", *Universidad de la Habana*, 254-255, 2002: 16-27.



FIGURA 5. Vitrina, María Teresa Hincapié, Performance, 1992.
Fuente: archivo particular.



FIGURA 6. Baby street, Roseberg Sandoval, Performance, 1998-1999. Fotografía de Ernesto Monsalve.
Fuente: Archivo del artista. Disponible en: http://www.rosebergsandoval.com/baby_street.htm

Kaprow, Manzoni y el Grupo Guati. Así, y como dice Ramírez¹¹, podemos afirmar que, en nuestro territorio, las artes de cuerpo surgen y se consolidan paralelas a los progresos conceptuales del arte occidental e incluso norteamericano, aunque en casos excepcionales es posible reconocer obras latinoamericanas que son premonitorias de estos desarrollos.

Para el caso del arte colombiano (figura 5) encontramos artistas como María Teresa Hincapié, cuyo trabajo se centra en una poética de lo cotidiano¹², o Fernando Arias, en el que se puede identificar un interés por temas inherentes a la condición humana como la soledad, la discriminación y las enfermedades¹³. No menos importante es el trabajo de María José Arjona, para quien es fundamental el proceso y desarrollo de la obra, y de Rosemberg Sandoval, cuya propuesta se centra de manera directa en una confrontación del espectador a partir de los tópicos que aborda, como la política (Figura 6).

Ahora bien: tal como se dijo antes, la concepción de cuerpo no se centra solo en lo que los críticos han denominado las artes del cuerpo, pues la corporeidad adquiere presencias semióticas de acuerdo con los materiales empleados y las intenciones artísticas. De este modo es innegable la presencia del cuerpo en la obra de Luis Caballero, pero en este caso desde una perspectiva anémica por cuanto lo que predomina en ella es lo figurativo. Algo similar, pero en relación con el cuerpo postorgánico y gramatical, se puede decir de la obra de José Alejandro Restrepo. Detengámonos en la propuesta de este artista.

4.

Uno de los rasgos más invocados en el arte contemporáneo es el uso de las nuevas tecnologías. Sin embargo, los géneros que se derivan de ellas, como el videoarte, implican algo más que tecnología para ser arte, es decir, están llamados a sentar sus bases en la pregunta por el concepto. Así, el videoarte, para ser arte, necesita decir algo más y no solo narrar. Esto resulta, a primera vista, una verdad de Perogrullo; pero cuando artistas como José Alejandro Restrepo o Miguel Ángel Rojas aparecen en el escenario artístico, esta idea no parecía del todo clara. A finales de los setenta, Miguel Ángel Rojas sorprende con una exposición en la que presentó una reproducción fiel de los baños del teatro Faenza, lugar de encuentro informal de homosexuales. Algunos afirmaron que esto no era arte; para otros, en cambio, era claramente una apuesta por el arte conceptual. Esta apuesta por el concepto ha sido una constante en el artista. Este mismo interés por la reflexión y las ideas está presente en la obra

¹¹ Gladys Lucía Ramírez Madrid, *Las artes del cuerpo en Cuba y Brasil: Ana Mendieta y Lygia Clark*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2005, p. 45.

¹² Constanza Ramírez Molano, "La performance de María Teresa Hincapié", *Nómadas*, 24, 2006: 168-183.

¹³ Diego Garzón, *De lo que somos. 110 obras para acercarse al arte contemporáneo colombiano*, Barcelona: Editores Lunweg. Grupo editorial Planeta, 2011, p. 96



FIGURA 7. Estigmas, José Alejandro Restrepo. Formato: DVD, objeto en fibra de vidrio.
Dimensiones variables, Ed. de 3 + P/A, 2007.

de José Alejandro Restrepo; es él quien introduce el videoarte en Colombia y lleva hasta el extremo la crítica al uso de la imagen por parte de los medios de comunicación (figura 7).

El cuerpo es redescubierto, en algunos casos, en una gramática comparable más con la concepción religiosa o la dada por los violentos en un país como Colombia, que con los sistemas informáticos. Esto no niega las prácticas artísticas en las que es precisamente esta analogía cuerpo-máquina la que se da, sino que muestra otro rostro: el de una gramática de la lengua y del cuerpo (cuyo referente inmediato es la religión y las prácticas violentas). De modo que podemos hablar de un *cuerpo sintáctico*, y como tal esta sintaxis se puede mejorar, como se hace con aquellas oraciones en las que domina el hipérbaton. Esa virtualidad, propia también de la lengua, tiene su realización (igual que esta en el discurso) en lo que efectivamente hacen los sujetos, sean artistas o no. En el caso del arte podría decirse que tal realización se da en la obra del artista que fragmenta, recompone, separa. Estamos hablando del *cuerpo gramatical*, que no solo hace referencia a lo que puede hacer el artista con el cuerpo, sino, más bien, cómo arte, violencia y religión se encuentran en el punto en el que la corporeidad devela una estructura gramatical:

Podríamos decir que arte y violencia se encuentran en el punto según el cual el cuerpo está configurado por unos elementos que, como en la lengua, admite combinaciones y ciertas reglas de composición; podríamos agregar que, como en la lengua, rigen unos principios gramaticales que hacen del cuerpo un sistema o estructura cuyo funcionamiento entero depende de las funciones que cumplen los elementos particulares¹⁴.

El videoartista, docente e investigador José Alejandro Restrepo plantea una reflexión sobre este asunto señalando que las problemáticas de la violencia que afronta un país como Colombia tienen que ver, sin más, con el cuerpo. De modo que la violencia, motor de la historia, según el autor, abre encrucijadas que detentan un poder sobre la corporeidad del otro y que, en última instancia, obedece no solo a una carnicería desalmada, como la ocurrida en Ruanda y de la que nos estamos muy lejos en Colombia, sino que también reivindica unos modos de funcionamiento que hacen parte, más bien, de lo que la civilización y el pensamiento humano han llamado gramática, la cual no está, ni mucho menos, lejos de una *anatomía política*¹⁵. Dicha anatomía podría pensarse como un ‘espacio’ en el que los cuerpos se verían “censurados, encerrados, domesticados, torturados, despresados, aniquilados, respondiendo a fuerzas históricas y míticas, respondiendo a cierta racionalidad perversa”¹⁶. No vale la pena extenderse en esto, pues de todos es conocidos que estas barbaries se sostienen

¹⁴ Pedro Agudelo Rendón, “Cuerpo gramatical, cuerpo arte y violencia, de Restrepo, José Alejandro”, *Artes. La Revista*, 8, 2009: 111.

¹⁵ Recuérdese que según Foucault el poder no se tiene, se ejerce; y en este sentido no se cede ni se intercambia, pues él solo existe en acto.

¹⁶ José Alejandro Restrepo, *Cuerpo gramatical, cuerpo, arte y violencia*, Bogotá: Ediciones Uniandes, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2006, p. 13.



FIGURA 8. Santo Job, José Alejandro Restrepo, Vídeo instalación, DVD, tela, 3 fotografías de 100 x 80 cm. c/u., 2006..

en intereses políticos y económicos, y muchas veces, las otras violencias —simbólicas para unos, reales o virtuales, para otros— (la de la imagen que se impone, la llamada que invade la privacidad, la etiqueta que te pone una marca de última moda por no usar sus productos, entre otros), no es más que una lucha de poderes que hacen uso de unos saberes para imponer una realidad—o una ficción— en la cual solo vales si tienes dinero para pagar(les) (figura 8).

El *cuerpo gramatical* tiene que ver con esto, y José Alejandro Restrepo no solo escribe sobre él sino que también lo lleva al escenario artístico; por eso sus obras confrontan al espectador¹⁷; le ponen imágenes enfrente suyo para hacer visible una realidad que embarga a buena parte de la población. Lo que hace es disponer las imágenes en su relación directa con la violencia y la religión, y esto implica, en su caso, una reflexión profunda sobre la historia, que al igual que el cuerpo y los modos de proceder de los violentos es entendida

¹⁷ Piénsese tan solo en una obra como *Musa paradisiaca*, o en otras como *Santa Lucía* en las que el cuerpo tiene un lugar preeminente, en este caso relacionado directamente con la religión.

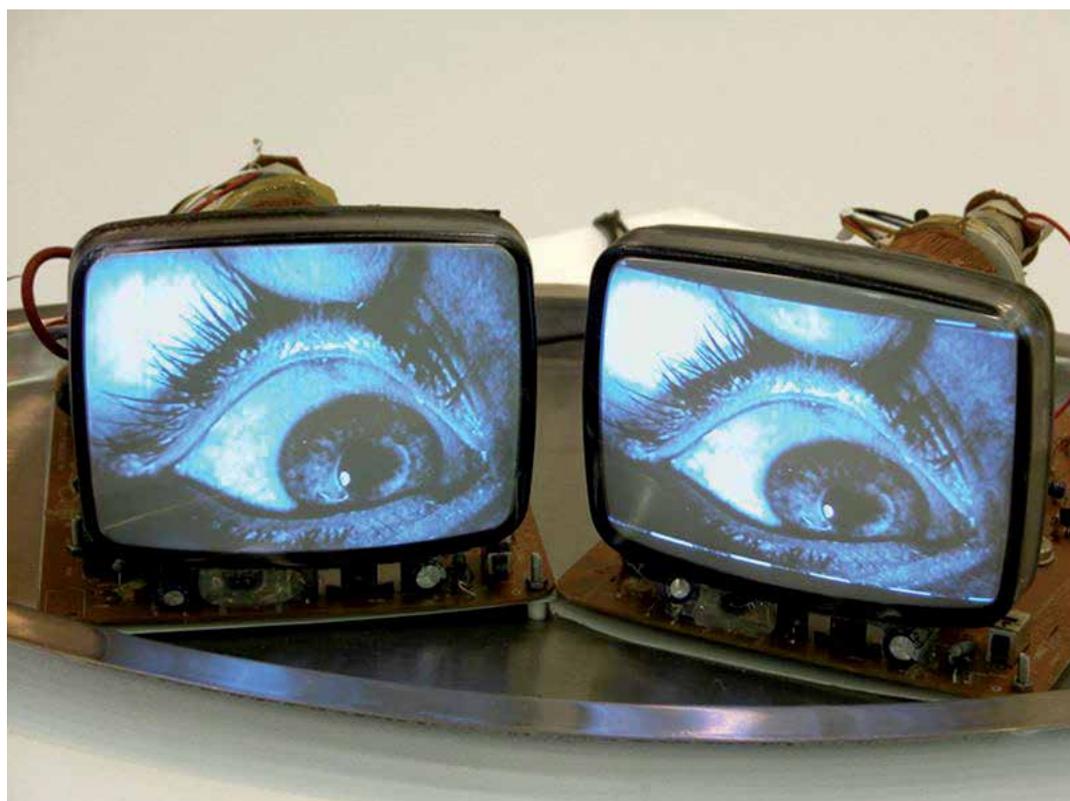


FIGURA 9. Santa Lucía, José Alejandro Restrepo, 2006. Video-objeto, dos DVD's, dos monitores de 14", bandeja. Fuente: Restrepo, José Alejandro (2006) *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de artes y humanidades, Departamento de Arte. Ediciones Uniandes, p. 81.

como una gramática. De esta manera, historia y gramática, gramática y cuerpo, violencia y gramática son atados, todos, por el sentido y la lógica del lenguaje:

El cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia. Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción¹⁸.

Ahora bien: nótese que aquí hay una concepción de cuerpo que dista (no queremos discutir si tal concepción es impuesta por un saber, el de Restrepo), por ejemplo, de la que se da a partir del siglo XV, gracias al incremento de los tipos de máquinas como los molinos, cañones, relojes y los autómatas, que indican atributos mecánicos a los hombres, a tal punto

¹⁸ Restrepo, *Cuerpo gramatical...*, p. 13.

que el cuerpo se describe como una gran máquina. En el siglo XVII, por ejemplo, se comparan los dientes humanos con tijeras, el estómago con una botella y el corazón con un reloj. Se trata de una nueva concepción que es posible gracias, siguiendo a Sabilia, a los desarrollos técnicoindustriales de la época; y se trata, en la analogía que indicamos, de una gramática, en este caso tecnológica, a diferencia de lo que ocurre con la obra de Restrepo. La virtualidad en esta es similar a la que ocurre en la lengua (la lengua es virtual en tanto no se la ponga en acción discursiva); la virtualidad en aquella está en lo que, en comparación con la máquina, puede hacer el cuerpo humano, aunque no lo haga. Mientras en aquella época se comparaba el sistema cardiovascular con una bomba hidráulica, hoy en Colombia, según los estudios y la obra artística de Restrepo, el cuerpo se piensa como algo descomponible, algo articulado que se puede desarticular, algo organizado que se puede desorganizar; por eso el cuerpo muerto del enemigo, y son bastantes los testimonios de paramilitares y guerrilleros, es el *análogon* de un cerdo (aquel animal con el que se festeja en navidad y que implica todo un rito) al que se puede descuartizar fácilmente. Esto, además de lo señalado sobre la metáfora, el símil en algunos casos o la comparación o la analogía en otros, tiene otras implicaciones, siendo la referida al valor de la vida quizá la más determinante (figura 9).

4. A modo de cierre

No solo las acciones de los violentos cambian el *valor de la vida*, también lo hacen los desarrollos tecnocientíficos y las ambiciones fáusticas, dentro de las cuales encontramos algunas prácticas artísticas. De este modo, la muerte sufre una desvalorización sociocultural y que, contrario a lo que describe Foucault sobre el desarrollo del biopoder que se enfoca en la vida atenuando el sentido de la muerte, hace posible la experimentación tecnocientífica en el ámbito del arte. Se trata de la mirada sobre el cuerpo con pretensiones postorgánicas.

Este es el caso de artistas como Gunther von Hagens. Este médico artista, especialista en anatomía, generó una enorme polémica con su exposición *Körperwelten. La fascinación bajo la superficie*. En esta muestra exhibe más de doscientos cadáveres humanos, sin piel, en posturas casuales o emulando clásicas obras de la historia del arte. Su técnica consiste en *plastinar* los cuerpos, técnica de preservación que consiste en sustituir los fluidos corporales del organismo por una mezcla de silicona, resina epoxi y poliéster, método que conserva los órganos intactos al tiempo que permite apreciarlos en detalle. Esta obra excede la perspectiva pictórica y constituiría lo que, en términos de Salabert, se denomina *suculencia*; pone el cadáver en escena, lo tridimensionaliza, desacraliza el cuerpo y genera una extrañeza de inmediatez extrema.

Pero como dijimos atrás, se trata solo de una perspectiva, pues recordemos que también está la mirada del cuerpo suculento. En el contexto del arte colombiano contemporáneo, además de lo dicho sobre Restrepo (en la perspectiva de la mirada gramatical del cuerpo), también se reivindican propuestas artísticas en las que el cuerpo se expresa de forma abierta

y directa, como en el caso de Rosemberg Sandoval. Este artista reivindica el concepto de *mugre* desde su perspectiva matérica y conceptual, ya que no solo la usa para dibujar sino también para denunciar: *mugre del cuerpo*, pero en este caso del *cuerpo social*, de la sociedad que deja sus “deshechos” humanos (sus “desechables”) sin asumir ninguna responsabilidad humana y política. La obra de Rosemberg Sandoval es, entonces, posible por un cuerpo suculento que confronta al espectador humana y políticamente. En otro extremo, es decir, en la mirada que recalca la materialidad y fisicidad del cuerpo suculento, pero leve; en la contemplación calmada que recuerda la fragilidad, la inmaterialidad y espiritualidad que se puede hallar en la corporeidad o en la fisicidad de los objetos, está la obra de otra artista colombiana: María Teresa Hincapié. Con ella, la presencia del cuerpo se convierte en la manera de pensar su inmaterialidad, y por eso la *quietud*, o la idea que de ella se tenga, no puede ser la misma, pues ahora se trata de un profundo dominio del cuerpo y de una contemplación sin tregua de la naturaleza, manteniendo la mirada en cada detalle, en cada cosa, revistiendo la realidad de un aura que hace que el cuerpo sea cuerpo inmóvil, quieto hasta lo más profundo de la piel.

En la contemporaneidad, la pintura ya no es una ventana hacia el mundo exterior; es un objeto con existencia propia. El arte contemporáneo no se reduce a una única dimensión, pues una de sus características es la pluralidad de intenciones y realizaciones. El arte contemporáneo es pregunta por el ser del lenguaje, pero también por el ser de la experiencia. Arte de la fragmentación, del cuerpo que es carne, de la pregunta por un yo que se desvanece, bien en el espacio de lo neutro, bien en la superficialidad de la carne, de la piel, del cuerpo. Pero en la contemporaneidad ya no se trata solo del cuerpo que es presencia física en la idea de un *performance* o *happening* según las ideas más tradicionales de estas expresiones artísticas. Hoy el cuerpo está vinculado con otras realidades que implican, para muchos artistas, el encuentro con la propia muerte, más allá de la carne, como en el caso de la artista cubana Tania Bruguera; también la mirada tranquila y sosegada en un proceso que vuelve una y otra vez sobre sí mismo, como en María José Arjona, y en la vinculación de un riguroso proceso de investigación académico con una propuesta artística pensada desde el video, como en el caso de José Alejandro Restrepo. En este caso, por ejemplo, el artista va del cuerpo matérico al cuerpo como concepto para convertirlo en cuerpo virtual, en imagen, con la garantía de que su presencia es casi física por el garante de los medios y las disposiciones en las que el cuerpo fragmentado se hace visible a la conciencia del espectador.