

ALGUNAS PIEZAS PARA MONTAR EL CUERPO DEL ARTE

Asier Laspiur Ibarguchi*
Universidad del País Vasco

RESUMEN

¿Dónde está hoy el cuerpo del Arte? ¿Qué se ha hecho de él? Tras la descorporeización del Arte, lo que nos queda es una heterogeneidad de órganos sin *cuerpo*: ¿añoran todavía estos órganos «su» *cuerpo* perdido?, ¿acaso ya buscan uno parecido? La indolencia por sostener una *resistencia* al demembramiento es tal que ni siquiera nos afecta ya constatar dicha mutilación frente al espejo, incluso nos cuesta aperebirnos fenoménicamente de ello, de la magnitud del despiece, impasibles ante el espejo *narcisista* del propio Arte ensimismado, confrontado al espejo antropológico, social y civilizatorio en el cual desde siempre se había mirado el Arte, y que mostraba a su vez al mundo los destellos hallados. ¿Qué clase de imágenes nos está arrojando el reflejo cruzado *ad infinitum* de ambos planos especulares, sombras de monstruos híbridos, abyectos y deformes? Esto es lo de menos... y no asusta a nadie, pues desde antaño hemos conocido las figuras de horrores variopintos: el problema ahora consiste en la inanición de toda *figura*, extenuación que abona la profusión de *formas sin estructura de sentido* (aun si nacen con hipertrofia de significado).

PALABRAS CLAVE: cuerpo, organismo, espejo, semblante, significante, diégesis, *poiesis*, trazo, alteridad, figura, fenoménico, immanencia, trascendencia, ficción, extrañamiento (*ostranenie*), discontinuidad, intervalo, heteronomía, *techné*, distancia representacional, sujeto.

ABSTRACT

«Some pieces to assemble the body of Art». Where is the body of Art today? What has been done with it? Art has been disembodied, and now, what remains is a heterogenous array bodiless organs: do these organs still yearn for their lost body? Could it be they are looking for a similar one? The indolence toward sustaining a resistance to this dismemberment is such, that we are unaffected by the confirmation of said mutilation before the mirror, moreover it requires effort for us to perceive this phenomena due to the magnitude of the breakup, and we are unmoved before the narcissistic mirror of a selfabsorbed Art, itself confronted with the anthropological, social, and civilizing mirror, in which Art has forever viewed itself, showing us the occasional flash of discovery. What sort of images are produced in this ad infinitum of crossreflection between these two specular planes? Shadows of hybrid, abject, and misshapen monsters? But this is not the point of the question... they no longer scare anyone, because we have always known diverse figures of horror: now the problem consists in the starvation of all figures, and this malnourishment foments the production of forms without a sense of structure (even if they are born with a hypertrophy of meaning).

KEYWORDS: body, organism, mirror, semblant, meaningful, diégesis, *poiesis*, stroke, otherness, figure, phenomenal, immanence, transcendence, fiction, *ostranenie*, discontinuity, interval, heteronomy, *techné*, representational distance, subject.



El espíritu no puede tomar impulso sin haber pasado por todos los filtros y fundamentos de la materia existente.

(Antonin ARTAUD. *El teatro y su doble*, 1938)

Eviscerado y desmembrado ya sin piedad el *cuero* del Arte (¡con la palabra «Arte» incólume!), y para poder discernir y apreciar un mínimo de perfil, de silueta, de sombra, de figura, en aquello que testarudamente no cesa de salir a flote y aparecer, es decir, el nombre de *lo artístico* que todavía sigue resonando por una u otra razón, nos vemos empujados a llevar al Arte hacia una regresión casi hasta una especie de estadio previo a la *fase del espejo* en que aún no cabe ni siquiera el intento de identificarse en una imagen formada fuera de *sí mismo*, de reconocerse en la captura del *organismo* por una imagen externa que, en un momento dado, nos será devuelta convertida en otra imagen: la de un *cuero*.

Este lío epocal, que más se antoja constitutivo que coyuntural en medio de esta no-época que carcome las entrañas diseminadas del Arte —de lograrse la renuncia a más disfraces y simulacros por parte de los artistas (cuesta creerlo)—, nos demanda un rastreo, una búsqueda partiendo de ese estado *pre-imaginario*, abriéndonos paso a través de la preceptiva alienación especular (pero ¿en qué espejo mirarnos?), hasta dar con un lugar desde el cual poder divisar la enorme extensión de *lo simbólico* en el vasto horizonte de las producciones artísticas (espacio *simbólico* que se despliega imponente ante nuestra mirada cuando ciertas neblinas ideológicas-mesiánicas se disipan, divulgando en los modelos que nos va dejando la historia todo su esplendor y también lo enigmático que incorpora en su seno) como principio organizador de una pantalla, por muy delgada que sea. Y no nos estamos refiriendo a *lo simbólico* que establece el Lenguaje discursivo, sino a *lo simbólico* que apunta, luchando con lo imposible, hacia *un real*, aun sabiendo que lo Real siempre esquiva toda codificación, y que no conoce pactos ni convenciones bajo ningún tipo de escritura, así dicho, «simbólica», aunque no deja nunca de no-escribirse¹.

Gracias al afán que en esta empresa ponemos por tantear y probar unas extremidades, un tronco, y a lo mejor hasta una cabeza, incluyendo rostro y semblante, para el Arte (no importa que el producto final se asemeje al hombre de goma, pues la elasticidad es una buena estrategia para no romperse por presiones externas ni internas, siempre y cuando no se llegue al umbral del desmoronamiento o al de la ameba), y si bien tanto al interior como alrededor de este *cuero* en proceso de construcción no alcancemos en un principio a comprender o a verificar con certeza dónde reside el *sentido simbólico* (lo *simbólico* opera siempre mediando un algo que *no hay*), o qué es lo que hace emerger al *sentido de una condición simbólica* que escapa a la predeterminación de todo *significante* que estuviere ligado a un objeto

* Artista y profesor en la Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco. asi.laspi@gmail.com.

¹ «Lo real sólo puede ser abordado, atrapado, desde un punto ficcional al que más tarde [Lacan] llamará semblante» (Jacques-Alain MILLER. *De la naturaleza de los semblantes*. Editorial Paidós, 2005).

previamente conocido o clasificado, podremos, al menos, tener acceso a descubrir y vislumbrar una cadena de *significantes* (sin obligación de incorporar *significado*, ya que no están directamente asociados a un supuesto contenido o referente «separado» que hubieren de «explicar»)² que están afectando la trama de nuestra vida y nos organizan el mundo³, incluso de un modo no consciente.

Aprehender ese *sentido simbólico* mediante la acción del *cuerpo* del Arte en el mundo (sin *cuerpo* no existe relación afectiva con el mundo) no es tarea fácil hoy, máxime si tal *sentido* fuese unívoco como un mensaje codificado establecido por conveniencia (empeño en el que están algunos, pretendiendo fomentar un ruidoso *arte lenguaje*, de manual de instrucciones, un recetario de cocina, un parloteo de fondo que absorbe y uniformiza cualquier posible *acontecimiento diferencial*), pues jamás el *sentido simbólico* se prestará a ser falsable, demostrable, ni compartido al cien por cien: eso sí, en Arte nos referimos a una modalidad de *sentido* que posee su lógica interna, su propio *universo diegético*, similar a la *significancia*, capaz de poner en acto un *sentido sin significado*, pero que ya está significando: *estructura de sentido*. Y la *estructura* es algo que siempre compete al creador (o debería, en tanto que es su caballo de batalla, otrorapreciado corcel al que últimamente no se le mima lo debido), incumbe al compromiso del artista, a la tutela que dedica al *cuerpo* de la obra de arte... y, con todo lo que ha llovido sobre mojado en este aspecto (por lo visto, se tradujo mal la consigna «es el espectador quien acaba la obra»), ya no vale la ligereza de pronunciar alegremente que el *sentido* queda diferido, aplazado o abierto eternamente, ya no cabe el desinterés de pegonar que su levantamiento y cuidado

² El «significado» del *significante* ni siquiera es enmarcable en el campo lingüístico: dada la supremacía del *significante* sobre el significado, su *representatividad* (capacidad representacional) es de carácter alternante, pues aparece siempre indicando y activando otros *significantes* en los actos de enunciación: por lo tanto, no hay propiamente un *significante* «original». ¿En relación con qué (contextos programáticos, prejuicios interpersonales, tendencias culturales) una huella, un trazo, proveniente del Otro y que yo descubro, es un *signo* para mí? La significación se genera en la expansión de una cadena de *significantes* que en realidad no expresan un «significado» concreto: el significado se demora y circula sin cesar por la cadena siendo transportado como índice (a *eso* que señala) a la vez que *indicio* (registro y huella de *algo* señalado).

³ «Como afirma Merleau-Ponty, es el cuerpo “quien da a nuestra vida la forma de la generalidad y quien prolonga en disposiciones estables nuestros actos personales”. Es la permanencia de nuestro cuerpo lo que hace posible la experiencia del mundo. De este modo, el cuerpo sería “nuestro medio general de tener un mundo”, nuestro medio de comunicación con el mundo, entendido “no ya como suma de objetos determinados, sino como horizonte latente de nuestra experiencia”. Pues, en último término, toda representación se establece *a partir de un mismo proceso de proyección y despliegue del cuerpo humano en el mundo*. La dimensión simbólica del “cuerpo social”, sobre la que se constituye el entramado de los objetos, resulta entonces complementaria de la experiencia física del cuerpo. Como señala la antropóloga Mary Douglas, “el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico. La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad”. Es así como el cuerpo y el mundo quedan entrelazados en la dinámica de la representación: *el cuerpo físico se prolonga en el cuerpo de las imágenes*. Pero éstas, a su vez, adquieren corporeidad material en el proceso de *constitución de los objetos*». (José JIMÉNEZ. *Imágenes del hombre*. Editorial Tecnos, 1986).



recaen en el receptor, liberando de toda responsabilidad al productor, al sujeto que detenta los *significantes* en la *poiesis*.

La obra, antes de *significar* «desde» su corporeidad, ha de *ser* «en» su corporeidad: dado que el Arte no es Periodismo, ni Sociología, ni Comunicación⁴. Se bascula entre dos polos: el primero, un alegórico *sentido* unidireccional no deseable en Arte, pues conduce a una correspondencia demasiado directa en el juego *simbólico* de *referente/signo*, mera ilustración estereotipada, simple Información al uso; y segundo, un caleidoscópico y promiscuo *sentido* multidireccional, un género de «símbolo polisémico» estirado *ad infinitum*, a modo de comodín para la crítica, tan válido en un roto como en un descosido, y que tampoco nos aporta nada, más bien añade confusión a la confusión dominante (los apologetas de esta inclinación también padecen de logorrea en interminables catalogaciones taxidérmicas, en un fervor quijotesco por describir entequeias de lo indescriptible, monstruos de siete cabezas que campan a sus anchas sin reparo de los estragos que cometen a su paso) al delegar en la decisión de los falazmente «democráticos» índices de audiencia el valor del *registro artístico* (sin que el *autor*, quien disfruta de buena salud en este tiempo neo-Manierista, sepa o tenga nada substancial ni novedoso que aportar desde su «ambigua» *autoría*).

Esparcidos los despojos de los destrozos tras las sucesivas orgías del Arte —que nadie recoge en este ininterrumpido gran guateque cuyos ecos retumban desde el siglo pasado—, entre tanto escombros y chatarra, dan ganas de reunir, al menos, unos cascotes o unas partes sueltas para tratar de componer y montar algo parecido a un *cuero* o *esquema corporal* que, aunque con sus desajustes, sea el ensayo para una unidad mínima, para una totalidad que funcione sin que los órganos molesten demasiado al *cuero*, y a la par, sin que el *cuero* sea un obstáculo para que los órganos enraícen, se acoplen a un armazón o bastidor, receptáculo donde ir engrasando una sincronía (temblosa, convulsa) de los elementos y principios fundamentales para el advenimiento tanto de un *cuero artístico* como de un *arte corpóreo*⁵ (ahí son emplazados y se las tendrán que

⁴ «La obra no señala, sino que *es* lo que significa: no es *referencia* sino *transparencia*. O, dicho en otros términos, es un *producto no alienado* cuyo sentido no está más allá de él sino que es él» (Xavier RUBERT DE VENTÓS. *Teoría de la sensibilidad*. Ediciones Península, 1989).

Sabemos que la obra de arte se instaura en un (eco)sistema de valores culturales, antropológicos, sociales, económicos, simbólicos... donde «*se articulan mediaciones, se organizan los discursos y se centra el goce*», siendo la objetualidad de los «productos» el gozne que hace girar y balancear identidades, legitimidades, subjetividades, imaginarios... pero de ahí a atribuir a la *obra de arte* el rango de «operación artística» detentora de una misión de comunicabilidad inmediata y directa (con presunción de un «recado» que precede al acontecer del *cuero*), hay un trecho insalvable, y hay una ingenuidad que es evitable: una ingenuidad que «*hoy se manifiesta con especial vigor. Esta consiste en disolver completamente el arte en la vida, haciendo la competencia a los instrumentos de comunicación de masas, a la información y a la moda. Bajo esta perspectiva, el arte pierde toda especificidad; sus mensajes no se distinguen de los de la publicidad...*» (MARIO PERNIOLA. *El arte y su sombra*. Ediciones Cátedra, 2002).

⁵ Nos habla con gran lucidez el escritor Pedro Salinas sobre *el anhelo de realizar las visiones del interior, dar cuerpo a las fantasmagorías*: «Toda realidad que se le ponga por delante la usará como materia dócil donde corporeizar las figuras de su imaginación. Sin forma concreta, variando de

arreglar los sentidos y el Sentido, los valores y el Valor, las identificaciones y la Identidad, las alteraciones y la Alteridad). Serían éstos unos órganos (Función) y sería éste un *cuerpo* (Forma) que, pivotando cíclicamente en el amor/odio —en semejanza con las relaciones de pareja en que el factor de cohesión suele ser la disputa endémica—, estarían condenados a entenderse (los múltiples malentendidos formarían parte del entendimiento), eso sí, en una cohabitación de infidelidad asaz *sui generis*, porque los órganos yacerían frecuentemente con más «cuerpos» distintos al del Arte y, viceversa, el *cuerpo* del Arte tendría sus aventuras en el regazo de otros «órganos» (otros territorios del Conocimiento humano) ocasionales y dispares a los suyos.

No exenta de sobresaltos, esta convivencia asoma como un *affaire* entre lo terrenal *dionisiaco* y lo espiritual *apolíneo*: profanamente *dionisiaco* por lo que supone de pasión voluptuosa en la *materialidad* física del *aparato*, por la objetualidad visceral y exuberante de la cruda *organicidad* de la materia prima (previo al orden «organizado» que en ella habrá de despertar), por la embriaguez de la *cosa* fenoménica, por el sudor instrumental de los *soportes...* y sagradamente *apolíneo* por las sensaciones originadas en el aprecio del equilibrio, por las emociones que brotan al saborear la armonía, por los sentimientos con que nos gratifica la exégesis, por los pensamientos que desata la fascinación, por el arrebato que induce la inteligencia, por el vértigo que segrega el raciocinio y, en fin, por el resto de *efectos* «inmateriales» provocados en la mente y en las fibras humanas a manos de la mágica medida de las imágenes luminosas, de las figuras claras, de las formas colmadas y de las apariencias resueltas que nos procuran esa *ilusión bella* que se desprende de la *corporalidad* estética (ya homologada hace tiempo la categoría «bella» a las variadas modalidades de *féísmo*, al igual que las nociones de *equilibrio* y *armonía* están normativizadas bajo el epígrafe de sus contrarios, esto es, de lo *desequilibrado* y de lo *inarmónico*, extendiéndose esta homologación a lo *aberrante*, a lo *perverso*, a lo *abyecto*)⁶.

Sospechamos que tal convivencia ha de ser una *compatibilidad* en que, unidos Organismo y Cuerpo en simbiosis, dependientes en su alquimia uno del otro, *materialidad+inmaterialidad* (según la filosofía budista, «*del lodo nace el loto*»), disfrutará también de lealtad, fidelidad y reconciliación entre ambos, entre lo carnal *dionisiaco* del Organismo y lo psíquico *apolíneo* del Cuerpo, entre la clausura activa de lo *objetual* que nos susurra desde su silencio y la locuacidad estática de lo *conceptual* que tanto gusta de fijar «verdades», catalogar «definiciones», archivar «conclusiones», o documentar «perfecciones», apoyándose para ello en el modesto *organismo* de lo creado (a menudo anestesiándolo, desvitalizándolo y aniquilándolo) como trampolín

contornos a cada instante, en ella cabrán todas las formas que vaya forjando la empeñada fantasía» (*El Polvo y los Nombres. Ensayos de literatura hispánica*. Editorial Aguilar, 1958).

⁶ No olvidemos que en toda creación artística cualquier tentativa de representar, bien sea el mayor *caos*, o el *desequilibrio* más agudo, o la peor de las *inarmónicas*, o el *sinsentido* más absurdo, ello pasa ineluctablemente por la Ley del Sentido y de la Composición en el levantamiento de la obra, en el obrar del Acontecimiento para que se manifieste, de manera que, con arreglo a ello, llegaríamos a formular el siguiente requerimiento procesual, a despejar en esta ecuación: *a mayor cantidad de caos y desconcierto orgánico a representar, más cualidad corporal de orden y concierto a presentar*.



desde el que toma impulso. Ansiada reconciliación, lealtad y fidelidad, decíamos, muy convenientes hoy, entre lo *vital dionisiaco de las proto-formas* aún irrepresentables, vale decir «sublimes», inconmensurables, «semióticas» (Julia Kristeva)⁷, arraigadas en las asilvestradas masas informes, profundas del *organismo*, y lo *formal apolíneo de las post-producciones* cristalizadas, «bellas», co-medidas, del *cuerpo* asentado y controlado. Apelamos, pues, al apremio de fundar lo que en acrónimo llamaremos *cuerpórgano*: abogamos por este híbrido fusionado de *cuerpo+órgano* para el Arte (con las dos letras «O» enlazadas), que no descuide el vuelo de su *materialidad* ni el peso de su *inmaterialidad*.

Comprendemos fácilmente este contencioso del par *materialidad+inmaterialidad* con el ejemplo de la ejecución sonora de una melodía, de una sinfonía, de un canto... a cuyos compases se rinde la audición arquitectónica del tiempo y los decibelios: la sólida madera de los violines, el frío metal de las flautas, y por extensión la *organicidad* de todo instrumento musical (en tanto que *organon* indispensable, vehículo necesario e insuficiente), vive «cosido» a la sonoridad *inmaterial* que vierte, y su deleite nos hace olvidar en la duración de su recepción, la fisicidad anatómica a la que debe su vibración. Sin embargo, el músico que ejecuta la partitura, abrazado en empatía con su instrumento, sabe perfectamente de la invalidez del acontecimiento sonoro *inmaterial* si se disocia el binomio *organicidad+inmaterialidad*, siendo la suma de ambos componentes lo que constituye el *dispositivo tangible* que dará aliento al *cuerpo* de la Música.

Resulta que en Música, siendo arte *performativo* (existe únicamente en la duración de su transcurso), la *materialidad* es la *sonoridad* difundiéndose, si bien

⁷ Teniendo que afrontar el desafío de las estrategias para la ficción, instalando la verosimilitud, este ámbito *dionisiaco* y «loco» es el espacio del deseo, del inconsciente, de la pulsión, de los significantes, de la pura *materialidad pre-formal* que comienza a soñar, del imaginario que aún no se ha hecho *sensible*, donde la *producción de subjetividad* y el *saber de lo técnico* quedan convocados en la búsqueda de una *estructura de sentido*: es el espacio de lo aún *irrepresentable*, situación de *no-lugar*, agujero de la Representación, escenario de lo *pre-verbal*, de lo *inaudible*, dominio de lo *gestual*, denominado como «*lo semiótico*» por Julia Kristeva, allá donde se espera la construcción de una pantalla, ahí donde se interroga a la *materialidad* misma hasta pulverizarla y hacerla retroceder a su origen, es decir, al grado cero de lo *simbólico*, reino por excelencia de la *significancia*, estadio *musical*, anterior a todo *signo*. El sujeto así puesto a prueba es el sujeto en perpetua transición, que se desliza entre lo *semiótico* y lo *simbólico* (convenimos en que el Arte ha de traspasar y superar el mecanismo *representacional*: pues representa «algo más» de lo que *hay en la representación*). El *orden simbólico* que establece la *ley discursiva* no es lo mismo que la noción de lo *simbólico* en Arte: el Arte ha de subvertir la *ley simbólico-discursiva*, reventando la barra entre *significante/significado* e implantando su *sentido-simbólico* propio, «extrañado». En esta confrontación del par *semiótico/simbólico* estalla el *significante* y desfallece el *significado* y, en consecuencia, se da la apertura de lo *poético*. Si para Jacques Lacan el ingreso en lo *simbólico* (Lenguaje) implica la muerte de lo *semiótico*, para Kristeva, en cambio, lo *semiótico* es la condición de lo *simbólico* y, como suelo, o estrato sedimentado, nunca desaparece del todo, permanece e influye desde lo bajo. Se equipara a lo *semiótico* la idea de lo *sublime*: el conato fallido de representar lo infinito, aporía y brecha entre *significado* y *sentido*, tensión entre el poder de lo *natural orgánico* (lo *sublime* indiscifrable) y de lo *estético corporal* (lo *bello* cifrable), no pudiendo apresar aquello que aún carece de límites.



su escucha pueda asimilarse casi a lo «inmaterial», mientras que la *organicidad* corresponde a la fisicidad de los instrumentos que engendran la *sonoridad*, junto a la ejecución y al ejecutante. En Cinematografía, la *materialidad* es la imagen en movimiento, la *visualidad*, el enfoque..., lo óptico que azuza a la mirada, trenzado también a la *sonoridad* tanto musical como verbal (lo verbal plasmado en la voz —hasta lo gutural— y en los textos), y la *organicidad* reside en la pantalla, en la superficie de proyección, y en el proyector mismo. El film guarda paralelismo con la Fotografía inmóvil (fotograma), cuya *materialidad* es asimismo la *visualidad*, y la *organicidad* está en la lámina, en la epidermis donde se incrusta, sea piel de papel, placa de formica o cristal de ordenador (y en los confines del desvanecimiento material, en partículas que capturan suspendida la holografía)⁸. En las artes visuales que se expresan fuera de las contingencias del tiempo y del espacio, en Dibujo, en Pintura, en Escultura..., *materialidad* y *organicidad* se forjan en un solo dispositivo (podríamos decir que en Dibujo y en Pintura la *organicidad* concierne a los lápices y pinceles, y al papel y al lienzo, y las líneas y los pigmentos son la *materialidad*), así amalgamados para insuflar alma al *cuerpo* artístico que son. En Danza y en Teatro (y en los demás subgéneros o híbridos, como el Body Art, el Happening, el Land Art y un largo rosario de áreas cruzadas tras la explosión del *campo expandido* en las artes), la *organicidad* estriba en lo *escénico*, en el aspecto *espacial* y en los *objetos* dispuestos, así como en el *tiempo real* que permite prosperar a la actuación (concurren por añadidura lo *musical* y lo *verbal*), y la *materialidad* anida en la *corporalidad* (tensión de músculos, ritmos, histrionismo...) de los bailarines y actores. El que hayamos tenido que anotar este listado detallando una por una las disciplinas estéticas más destacadas (alguna quedará en el tintero, pongamos la Poesía, esa *ars poetica* que

⁸ Y, por favor, en este punto evitemos el enredo semántico en torno a nociones esclerotizadas en clichés erróneos que van de boca en boca suscitando desaguisados comprensores descomunales, mezcla de tópicos antagonistas, *lo real* y *lo virtual* centrifugados en una coctelera conceptual inadmisibile, ya que el mal uso de estas alocuciones obstruye el entendimiento ecuánime de los operadores vitales del Arte: la imagen digital que levita hasta nuestros ojos no es *virtual*, pues *virtual* significa literalmente «lo por venir», lo futurible como *posibilidad de ser que aún no es*. De modo que la imagen de ordenador, en homologación con cualquier imagen de otro plano representacional (fotografía, pintura...), sea ilusionista o no, nunca es *virtual*, *está ahí*, *está siendo*, *es* en presente continuo bidimensional, tan *real* en su aparecer de superficie como un sólido lo es en su firmamento de tres dimensiones, *es real en tanto que imagen*: la imagen es lo que es *real*, incluso aunque represente cosas irreales (lo mismo que la voz de un locutor de radio es *real*, aunque su cuerpo no esté en el emisor propagando la *sonoridad in situ*... Ya expiró la etapa en que se creía en enanitos hablando dentro de la caja).

«Para los *cyberspaceians* —como antes también para los místicos— el cuerpo descorporalizado continúa siendo un problema porque, se quiera o no se quiera, en el espacio que ellos llaman poscorporal, el cuerpo, si bien ilusorio, continúa existiendo y obrando como un cuerpo real, con los mismos deseos, necesidades, placeres, anhelos, pulsiones, sufrimientos y frustraciones». «Algunas de las más frecuentes atribuciones de inmaterialidad distan mucho de ser convincentes. Es discutible, por ejemplo, definir como inmaterial el *software*». (Tomás MALDONADO. *LO REAL Y LO VIRTUAL*. Editorial Gedisa, 1999)

«No hay nada de inmaterial en un programa de ordenador» (Philip JOHNSON-LAIRD. *The computer and the mind. An intriduction to cognitive science*. William Collins Sons, 1988).

hace aumentar la Realidad) es sintomático del trastorno artístico instalado (inclusive, ciertamente, el de aulas y pasillos en la enseñanza universitaria del Arte, donde, si cabe, es más arduo el entuerto).

Porque la obra de arte no es una entidad que comienza allá donde acaban los elementos físicos que la forman, como sugería un Benedetto Croce, menospreciando en una inconcebible maniobra de simplismo toda la energía intrínseca del mármol que hace existir, como realidad imponente que es, la figura del Moisés de Miguel Ángel, en la que es su *mineralidad* la que la dota del riego sanguíneo preciso para que nos cautive en su *pregnancia*, o un Ortega y Gasset que tildaba la obra de arte de «objeto irreal» en el que la *materialidad* es calificada de «circunstancial», preguntándose qué tiene que ver la *materialidad* con lo que desde ésta se vierte «dentro de nuestros corazones» (¡pues no se requieren grandes luces para captar que tiene mucho que ver, de partida todo que ver!), o un Jean-Paul Sartre nada menos, quien proclamaba en un absceso neo-platónico que poetas son quienes «rehúsan utilizar el lenguaje», y que la belleza «no puede darse a la percepción» ya que «se halla aislado del universo», y que «lo real no es jamás hermoso» pues «la belleza es un valor que no debe aplicarse más que a lo imaginario», desvinculando así la «tela» (cuadro: textura, colores) del «valor» (estético: representación, significados), dividiendo torticeramente la «forma de la cosa» y el «objeto de la conciencia», como si ello fuera plausible⁹.

Qué diferencia, en el extremo opuesto, menos mal, entre estas visiones y la del propio Miguel Ángel, quien en sus poemas sentenciaba que «el artista mejor no tiene idea alguna que un bloque de mármol no contenga potencialmente en su masa, y sólo la mano, obedeciendo al intelecto, puede llegar a ella», o la de un Constantin Brancusi, en su afirmación de que es al encontrarse el escultor trabajando cuando da con el *espíritu del material*, siendo *ahí* donde «la mano piensa y sigue el pensamiento del material», o la de un Henri Focillon, para quien «el arte más ascético, el que intenta alcanzar con los medios más pobres y puros las regiones más desinteresadas del pensamiento y del sentimiento, no sólo está sostenido por la materia de la que intenta escapar, sino que se nutre de ella. Sin ella, no sólo no existiría, sino que no sería lo que desea ser, y su vana renuncia atestigua una vez más la grandeza y el poder de su servidumbre. Así, la forma no actúa como un principio superior que modela una masa pasiva, pues podemos considerar que la materia impone su propia forma a la forma. La madera de la estatua ya no es la madera del árbol, el mármol esculpido ya no es el mármol de la cantera, se han separado del caos»¹⁰.

⁹ «Recuerdo que una amiga a quien hacía notar la belleza de Berkeley, me decía: sí, esto es muy hermoso, pero no logro comprenderlo del todo. Aquí hasta los pájaros hablan en inglés. Cómo quieres que me gusten las flores si no conozco su nombre verdadero, su nombre inglés, un nombre que se ha fundido ya a los colores y a los pétalos, un nombre que ya es la cosa misma» (Octavio PAZ. *El laberinto de la soledad*. Ediciones Cátedra, 2004).

«El uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes) con discreción y atención y cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras» (Italo CALVINO. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, 1989).

¹⁰ (Henri FOCILLON. *La vida de las formas*. Xarait Ediciones, 1983).



Reforcemos el análisis que venimos haciendo: el *objeto estético* no trasciende el *objeto material*, como si aquél fuese una «emanación» que se vaporiza alejándose de éste, vicario ocasional de aquello *a lo que alude*, sino que *reside* en lo que lo hace latir, o sea, *en el cuerpo que es*. A fin de puntualizarlo mejor, valga el paradigma de la Escultura: certificamos que la piedra (la madera, el metal, la goma, el vidrio, el tejido, el plástico...) encierra en sí todo aquello que *desde y en* la piedra (la madera, el metal, la goma, el vidrio, el tejido o el plástico) se pueda *dar a mostrar* (ya que ello sólo es factible *desde y en* lo medular de la *pedreidad*, que es un *qualia*, facultad de *ser-se* lo pétreo, su *ecceidad*), y es exactamente gracias a la piedra que *se muestra*. La *materialidad* jamás debe ser una «molestia», sino la *condición sine qua non*, el requisito sin el cual no hay *registro estético* alguno, y la Forma, aguijoneada por la *kunstwollen* en el *ser* de la *materialidad*, no ha de doblegarla, sino establecer eróticamente un baile con ella¹¹, un trance en el que el *cuerpo* adquiere, por adherencia, un *semblante*. Y es que, qué opinión nos merecería un bailarín que prescindiera de su cuerpo, o que en un conato de misticismo «extra-sensorial» lo repudiara, instigado por el capricho de aislar y saborear un hipotético «sentir puro» del bailar pero sin el concurso del suelo ni de la fuerza de gravedad, como si no amara las piernas y los brazos que lo propulsan (aplíquese este argumento al abanico de actividades humanas, incluida la del sexo). Seamos, pues, pedagógicamente claros: se goza, se padece, se vive, se experimenta y se reflexiona «con» el *cuerpo* y «en» el *cuerpo*. En el *cuerpo* a través del mundo, en el mundo a través del *cuerpo* (yo mismo escribo *con* mi cuerpo entero, y vaya si lo noto). Conforme a este examen que nos ocupa, no hay ocasión de una *metafísica (apolínea)* del Arte en ausencia de una *fisicidad (dionisiaca)* del Cuerpo (véase el arrobó y éxtasis cárnico de santa Teresa de Jesús, y la maestría volumétrica de Gian Lorenzo Bernini, quien transmutó en apasionado mármol las percepciones celestialmente elevadas de aquélla, transformando a su vez con sensualidad lúbrica la masa de la roca en *sensación*): la fórmula oteiciana *a menos materia más energía* encierra una *contradictio in terminis* (se parece mucho al comportamiento homeopático en que «a menos principio activo —dilución que borra toda traza— más efecto curativo»), a saber, que para aspirar a *señalar-indicar* el más abismal de los vacíos anti-materia que pueda concebirse (comparable a un

¹¹ «La cualidad de la materia es fuente de forma, elemento de forma que la operación técnica hace cambiar de escala. La operación técnica es *mediación* entre un conjunto interelemental y un conjunto intraelemental. La forma pura ya contiene gestos, y la materia prima es capacidad de devenir; los gestos contenidos en la forma encuentran el devenir en la materia y lo modulan. Para que la materia pueda ser modulada en su devenir, hace falta que ella sea, como la arcilla en el momento en que el obrero la apisona en el molde, realidad deformable, es decir, realidad que no es una forma definida, sino todas las formas indefinidamente, dinámicamente. No sería exacto decir que la forma juega un papel estático mientras que la materia juega un papel dinámico; de hecho, para que haya sistema único de fuerzas, es preciso que materia y forma jueguen ambos un rol dinámico; pero esta igualdad dinámica sólo es verdadera en el instante. La forma no evoluciona, no se modifica, porque no encierra ninguna potencialidad, mientras que la materia evoluciona. La materia tomando forma está en estado de *resonancia interna completa*» (Gilbert SIMONDON. *La individuación*. Editorial Cactus, 2009).



agujero negro cósmico), hace falta una vasija que lo «contenga», un *signo* que lo rodee, un marco que lo abarque¹²; arrojar a la basura *las latas vacías de las que ya me he alimentado* no soluciona ni concluye la cuestión; ni tampoco, por el otro flanco, nos reconforta un ápice el hecho de conservar la *lata de sopa llena*, o retener *ad eternum* posesivamente la *lata de mierda cerrada*, sin abrir.

La valía a la vasija se lo da su vacío (Tao Te King), pero no habría vacío sin vasija, va lo uno con lo otro..., depende de *cómo* miremos, veremos el *qué*. No cabe ninguna disquisición bizantina e infantil al respecto ni, por obvio y axiomático, una dialéctica que sustente el mínimo de rigor: maldita tendencia de los humanos, excluyente y elitista, repetida históricamente, a aislar, escoger y promover interesadamente algo, lo que sea, una teoría, un discurso, un ideario, de enfoque sesgado, a costa de otro algo, que es en sí parte del conjunto del que ha sido arrancado y evacuado para que el todo encaje según unos gustos peregrinos, reprimiendo, marginando y encorsetando facetas cognitivas enteras, sin darse cuenta o pasando por alto el hecho de que son «porciones» intrínsecamente pertenecientes a un mismo *corpus* de praxis investigadora, tomándolas por apéndices inservibles, desde una cercenada visión anti-integradora, por mandato divino o revelación de ángeles. Recordemos, pues, cuantas veces haga falta: la obra no es *lo que representa*, como si la *representación* estuviera desgajada de la *materialidad*, ya que la potencia de representación reside *en el cuerpo* del objeto, y abarca un recorrido (circuito que puede ser laberíntico, pero que es un tránsito acotado) desde su ser *cosa* hasta su ser *símbolo*, cuando la mirada del sujeto recoge ambos, *cosa* y *símbolo*, en un *semblante*, más acá de la *representación*, en la *cosa*, y más allá de la *representación*, en el *símbolo*; no sobrevive lo uno a expensas de lo otro, y aquí sobran las posturas *maniáticas*, pontificadoras, favorecedoras de individuar lo uno contra lo otro, eso sí que sería mutilar la experiencia estética, e incluso la experiencia de la vida a través de la vivencia estética.

Todos estos binomios antagonísticos involucrados en los diversos *mapas comprensores* del quehacer productor-receptor del Arte (*vacío/marco, masa/energía, materialidad/representación, cosa/símbolo, forma/contenido, organismo/cuerpo, significantes/significado, objeto/concepto...*) son a la postre las finas células madre (fichas del puzzle o mecano) que construyen, desde el primer átomo físico hasta la última lágrima emocional (interfaz entre lo *molecular electroquímico* y lo *etéreo anímico*), desde lo soñado hasta lo modelado, desde lo interiorizado hasta lo exteriorizado, el TRONCO que es la Inmanencia artística, la caja torácica donde late el corazón que con sus movimientos de sístole-diástole irriga el resto del *cuerpo* del Arte, el pecho

¹² Que la *materia* es susceptible de tornarse *energía* ya nos lo enseñó Albert Einstein: pero ojo, la materia no desaparece, no deja un «vacío», no muere, sino que *sigue ahí*, en mutación reversible; no es una contradicción en Física, pero sí es una *contradicción artística*, porque si queremos hacer que sea estéticamente significativa esa energía *liberada*, disipada, de la materia, y que no es un *vacío* —pues está cargada—, entonces nos es imprescindible una treta, una trampa, para localizar y atrapar con *algo* fenoménicamente la *forma estética* que a duras penas nos lo haga *visible*; y ese algo se llama *marco*, todos los tipos de *enmarcado* que podamos imaginar; y ya aquí centramos nuestra atención más en el indicador (*significante*) que en lo indicado (*significado*), en las paredes de la lata que en su oquedad.



inmanente donde se alojan los pulmones que le hacen respirar, actualizando sin parar mediante la inhalación-exhalación, un transvase y un trasiego (un *relegare* conmutador) de ida y vuelta entre lo *singular autónomo* y lo *universal heterónimo*. También el TRONCO de Inmanencia es el torso que engarza el abdomen donde se realiza la digestión y se sintetizan las sustancias externas y/o ajenas que, a veces deleitando y otras distorsionando, irremisiblemente entran al *cuerpo* del Arte y, simultáneamente, se disipa lo sobrante. Proponemos, pues, la Inmanencia como TRONCO en el *cuerpo* del Arte. De no existir un *cuerpo inmanente*, no habría lugar para *transcendencia* alguna, para un *cuerpo transcendente*: por ello, observamos la necesidad de una *inmanencia* para la *transcendencia*, y de una *transcendencia* desde la *inmanencia*..., condición *sine qua non* de transitividad. La Inmanencia, que penetra e impregna todos los estadios del proceso artístico: desde la *inmanencia poética en el ser del objeto* (combate creativo: darse al hacer) hasta la *inmanencia catártica en el aparecer de la obra* (presencia escénica: dar a ver). Este TRONCO de Inmanencia se sujeta por mor de una columna vertebral que aguanta en sus adentros, hasta los poros, una *condensación* y una *saturación*, que rebasan las funciones preestablecidas asignadas a los órganos y se erigen en una *intensidad* que actúa sobre aquello de lo que ella misma forma parte en tanto que *cuerpo*: la tarea del TRONCO es hacer *permanecer* al Cuerpo del Arte, sellar su *permanencia*. La *actio inmanens*, precisamente por lo que de *permanente* atesora (se gobierna), podrá devenir en consumación *transitiva* (se coordina), y acertar a tocar la *actio transiens*.

Ahora bien, más pronto que tarde, habrá que despejar esta interrogante: ¿«dónde» *transciende* el *cuerpo inmanente* del Arte? y lo enunciamos mejor: ¿«dónde» «debe» *transcender* perdurando *inmanente*? En ese trayecto que va del *cuerpo inmanente* al *cuerpo transcendente* y viceversa, a lomos de una *función transitiva*, en ese transvase en que es vital la *inmanencia* para poder *transcender*, y en el que se resuelve la *transcendencia* sólo a partir de una *inmanencia* lograda, nos damos de bruces con la cuestión de la *Autonomía/Heteronomía* del Arte, que con frecuencia (va por rachas) suele estar a punto de descuartizar los miembros del *cuerpo* del Arte al tirar en direcciones opuestas de uno y otro extremo como en un potro de tortura (extremidades en tirantez por el posicionamiento bifronte tanto *autónomo* como *heterónimo* del variopinto surtido de manifestaciones artísticas en la palestra sociocultural, política y económica)¹³.

¹³ Ni Marxismo, ni Psicoanálisis, ni Estructuralismo, ni otra teoría estética, es capaz de erigirse en mandamiento o criterio autosuficiente y normativo para una crítica del siglo XXI: doctrinas y preceptos dogmáticos, el *positivismo*, la *progresía*, las *utopías*, los *grandes relatos*... parecen fenecidos (eso nos cuentan), pero han mutado tomando otras formas y nombres, y ahora son huéspedes en otro *cuerpo*, a saber, en el de los *pluralismos* y *eclecticismos*, que se han vuelto tan mesiánicos y sectarios como aquello que pretendían combatir, produciendo como resultado un diagnóstico del *sinsentido*. Por lo tanto, una revisión para una *integración* y una *reelaboración* de las corrientes estéticas recibidas (la *catarsis* de Aristóteles, la *verosimilitud* de Diderot, el *alma bella* de Schiller, la *subjetividad total* de Schelling, la *intuición artística* de Croce, etc.) es precisa para seguir explorando los límites (¡sin perderse!), perfilando los perímetros del *cuerpo* del Arte.



Y llegados a este punto en que aflora la cuestión de la *Autonomía/Heteronomía* del Arte, nos vemos abocados a repasar los dos planos de análisis elaborados por Luciano Anceschi¹⁴: el primero, el de la Autonomía, que considera la producción y exposición de la obra artística bajo el prisma de un conjunto especialmente diferenciado (*desplazado, extrañado, discontinuo, interválico...*, que provoca cortocircuitos en la *representación primaria* que es el transcurrir cotidiano ordinario) de reglas-formas genuinas que dotan al proceso creativo de su *ser específico* en tanto microcosmos que «habla» un «lenguaje» único y particular (es quehacer del Arte construir una *mirada-otra* sobre los estratos de la Vida), y que ofrece la captación de unos *registros expresivos* (desde lo *sensible* hasta lo *intelectual*) que de partida ya nacen con la sana vocación de contravenir y violentar todo *código comunicativo-informativo* negociado; el segundo plano de análisis de Anceschi, el de la Heteronomía, juzga la globalidad de la actividad artística a través de una lente telescópica, de un obturador «popular» abierto a tope, que expele un explícito aroma a *sociologismo*, confiando para justificarse en los andamios heteróclitos que van armando con su idiosincrasia taxativa otros campos del saber (los cuales nunca se acercan a nosotros, a los artistas, ni para «completarse», ni para «enriquecerse», ni para «transdisciplinarse»...) que ya poseen su personalidad, su solera bien individuada (ello se refleja con nitidez en las Facultades de Universidad, donde la marca «Bellas Artes» sigue siendo un *rara avis* que se topa con dificultades epistemológicas a la hora de homologarse con el *discurso universitario* en cuanto que operación de representación académica).

El TRONCO-Inmanencia ha de tener además sobre sus hombros una CABEZA. Pero ¿y hacia dónde enfocar esta CABEZA? (subrayemos que la CABEZA pertenece a la misma Inmanencia del *cuero* entero del Arte): la CABEZA debiera situarse orientada hacia un Arte sin predicados, sin conjunciones copulativas del tipo «Arte y...», sin añadidos nominales que desde el lado derecho del «y» secuestren y fagociten el lado izquierdo de esa «y» que es «Arte» (ya que es una «y» que deviene muro infranqueable, en vez de ser conducto de unión), pues tales añadidos superfluos desmantelan el *ser artístico*, el Arte *siendo-se* (como un oxímoron se auto-destruye por incongruencia). Es lo que ocurre con los eslóganes «arte relacional», «inteligencia emocional», o aquel otro de «poetas de la experiencia» (etiqueta aborrecida por el propio Caballero Bonald)... ¿o acaso ha existido un poeta «aislado» de la *experiencia*, un arte «desconectado» de *relación* con el mundo, una inteligencia que obrara «seccionada» de la *emoción*?

¹⁴ A raíz del estudio de Luciano Anceschi, la noción de «autonomía del arte» cobra suma importancia en la palestra cultural y artística italiana: el pensamiento estético hace hincapié en el Arte como particular «forma teorica dello Spirito» y modo singular de conocimiento (*Autonomía ed Eteronomía dell'Arte*, 1936). Anceschi, haciéndose eco de las enseñanzas de su maestro Antonio Banfi (que marcó en Italia el fin del idealismo de Croce y el comienzo del racionalismo crítico), plantea la cuestión de la «autonomia estetica dell'arte come volontà ed esigenza dell'arte di distinguersi dagli altri aspetti della realtà, o di bastare a se stessa, o di darsi, comunque, da sé la propria legge senza chiederla ad altro o risolversi in altro». Pero se valoró la conveniencia de colaboración entre *autonomía* y *heteronomía*, sin dar primacía a uno de ellos, dado que en la gestación de una obra confluyen todos los momentos de la actividad humana en su complejidad.

¡Menudo hallazgo sería! (y no digamos ya lo abstruso de pares conceptuales propagados por doquier, un dislate, al ser vendidos como gemelos análogos: *artelcreación, técnica/tecnologías, tiempo/época, transdisciplinar/multimedia, knowledge/knowhow...*). Estamos hablando, pues, de una CABEZA que vela para que el *cuero* del Arte no se embrolle ni se extravíe, ni enferme en una maraña de contaminaciones víricas (cuya puerta de entrada suele ser esa traicionera «y» copulativa, merced a la cual lo subsidiario arruina lo fundamental), es una CABEZA antídoto o vacuna de resacas alucinatorias inducidas por agentes foráneos (patógenos) que, una vez inyectados, engañan al *cuero* haciéndole creer que son propios, es una CABEZA bien colocada en el cuello de la Autonomía artística, capaz de girar 360° esféricamente, como el búho, y que rotando puede escrutar la Heteronomía de tú a tú, sin complejos de inferioridad. De manera que la CABEZA-Autonomía en el *cuero* del Arte, como un faro en medio de los arrecifes, ilumina un modelo del Arte siendo Arte, dando las coordenadas del oceánico y vasto Mundo, pero inequívocamente alumbrando desde el Arte. No se trata de enfrentar Autonomía y Heteronomía como en una guerra fría entre facciones, ya *demodé*, sino de mantener «ecológicamente» la *autonomía artística* transpirando en simbiosis con la *heteronomía vital*: que la Heteronomía, dejando jactancias enciclopedistas, acepte la *naturaleza autónoma* de la Autonomía, y la respete (aun si la estima peculiar en el tuétano social-antropológico)¹⁵.

La CABEZA-Autonomía no se auto-clausura endogámicamente, envuelta en un casco proteccionista ni oportunista, no se encripta en el linaje de su ombligo ni cae en un desinterés aislacionista a ultranza, sino que es consciente de su interés y participación en las reflexiones e inflexiones de un Ethos (la *res publica* donde halla alojamiento eso llamado *lo privado*): abrirá y aprobará vínculos, enlaces, engranajes «con» y «en» la Colectividad, eso sí, reivindicando y rehabilitando sus procedimientos y conductas —su *techné*— para una Experiencia no importada, no pre-fabricada ni impuesta desde sectores que jamás han *experimentado* el Arte (pero se arrojan el plácat de extender certificados deontológicos), interpretando así de una nueva manera la Inmanencia: Autonomía e Inmanencia, están íntimamente imbricadas, CABEZA-TRONCO, pero la *inmanencia* que promovemos no es una *inmanencia* autista, solipsista ni tautológica. Está en la tradición del Arte el hecho de haber recibido en abundancia estímulos del Afuera, extra-artísticos, que han perturbado y puesto en

¹⁵ En términos de ecuación energética, toda entidad autónoma viva «dialoga» con un ecosistema, todo cuerpo tiene su ósmosis, da y recibe energía en un flujo incesante, no está aislado (no está categóricamente emancipado, lo que sería la perfección como muerte), pero es por este intercambio energético, que se diferencian *organismo* y *entorno*. El Arte es «parte» de su hábitat, pero no es «el» hábitat: cierto que ocupa un nicho en un medio ambiente civilizatorio (político), pero exige una *distancia representacional* para dar cuenta de lo que le rodea, sin con-fundirse con el contexto (no puedo representarme la casa sin distinguirme de ella, ni conocer su fachada sin salir afuera, yo no soy la casa, aunque sea mi morada). Eso hicimos surgiendo de la Naturaleza indiferenciada, proclamando a la luz: ¡aquí estamos no siendo animales, ni árboles, ni rocas, y testimoniamos la Vida con el Arte! Donde no hay salto de energía se sedimenta la apatía, la inacción y la pereza, sin causa para alterar nada, y reina lo inerte, de «iners, ertis», negativo de «ars, artis», Arte, lo vital, contrario a Inercia, falto de vida. El Arte *anima* la Vida, introduce ánimo en el curso de la Naturaleza y de su Ley repetitiva.



riesgo la *identidad* y la *continuidad* de su devenir, que han puesto en tela de juicio su historia evolutiva, y su evolución histórica: a la persistente carga de estas presiones exteriores se agrega el bombeo de las reacciones interiores, las fuerzas que pugnan por contrarrestar, filtrar o aquilatar lo recibido, con el propósito de vivificar sin interrupción *identidad* y *continuidad*, con rigor (como un horticultor riega y cultiva con cariño la planta que sus frutos ha de darle, empleando, si se ve forzado, abonos y antiparasitarios..., también descubriendo de vez en cuando buenos híbridos de sabores inéditos). La energía liberada en este choque tectónico de los *cuerpos* Arte/Vida (dos voluminosos luchadores de Sumo, supeditados el uno al otro) genera un arco voltaico, un campo excitado de tensiones, y en esa fricción que es la *crisis endémica* del Arte saltan chispas que preservan encendida *in saecula saeculorum* la antorcha artística. Así que agradecemos a esta contienda entre «depredadores» reversibles y transitivos —el Adentro-*inmanente* y el Afuera-*transcendente*— (buen vampiro es *motu proprio* el Arte..., no nos hagamos los inocentes ni busquemos réditos en un victimismo fingido, sobre todo cuando tanto golpe de estado hemos padecido en nuestros propios cuarteles) por hacer de yesca, de detonante, de encendedor de una corriente eléctrica que prepara los músculos del *cuerpo* del Arte, tonificándolos y entrenándolos para cualquier circunstancia o sorpresa de extra-muros:

Con relación a los formalistas rusos, puede observarse que al principio los estructuralistas checoslovacos aceptaban, en substancia, una de las tesis capitales del formalismo ruso, según la cual el arte representa un ámbito enteramente autónomo en relación con las demás manifestaciones y fenómenos de la vida social y su evolución obedece exclusivamente a la acción de sus estímulos interiores o inmanentes. El más importante de estos estímulos inmanentes es la necesidad de renovar o actualizar constantemente los temas, los medios de expresión, los procedimientos técnicos, etc., que, a través de su uso o aplicación, se automatizan y pierden su eficacia estética. Sin embargo, Mukarowsky supera muy pronto esta fase inicial y reconoce plenamente (1936) la importancia de las relaciones entre el arte y las demás manifestaciones de la vida social, modificando la teoría de la inmanencia de conformidad con su nuevo punto de vista. El arte recibiría, en consecuencia, estímulos exteriores, extra-artísticos, que procuran romper la identidad y la continuidad de su línea evolutiva. Sin embargo, a estos impulsos exteriores se añaden fuerzas interiores, que luchan con el fin de conservar tales identidad y continuidad. Los estímulos exteriores forman con los estímulos interiores un campo de tensiones en el cual se realiza el proceso evolutivo del arte. Sucesivamente (1943), Mukarovsky precisó que antes o después el arte acaba por absorber los estímulos exteriores y los transforma en inmanentes, y finalmente, (1947) formuló su concepción según la cual el estructuralismo (en cuanto metodología científico-dialéctica) no busca la iniciativa evolutiva en el arte mismo, sino en los estímulos exteriores, y la autonomía evolutiva únicamente consiste en el hecho de que el arte adapta estos estímulos a su propia naturaleza (Alfredo DE PAZ. *La crítica social del arte*. Editorial Gustavo Gili, 1979).

El vínculo histórico, social, de la obra de arte no puede condicionarla mecánicamente, o desde el exterior, sino que debe ser, de un modo u otro, elemento del *goce sui generis* que la obra —y no algo distinto de ella— nos procura, lo que quiere



decir que aquel vínculo debe ser parte de la sustancia de la obra de arte como tal (Galvano DELLA VOLPE. *Crítica del gusto*. Editorial Seix Barral, 1966).

Conque esto es lo cardinal: que el Arte aprende a digerir los estímulos exteriores y los metaboliza en *inmanentes* en un alarde de adaptación evolutiva digno de admiración, al mismo tiempo que es capaz de engendrar e instilar en la Sociedad sus propios *valores* específicos mediando las obras mismas que produce. Y este cordón umbilical bidireccional es consustancial a la *poiesis* artística y sus resultados. Hemos apuntado más arriba que la CABEZA-Autonomía, inseparable del TRONCO-Inmanencia, extenderá vínculos, enlaces y engranajes que le harán posible al *cuerpo* del Arte urdir un tejido con el vecindario, con la plaza, con la calle, con las instituciones, con la arena pública, con el ágora donde se dirime todo lo relativo a *lo comunitario* , bien para estar de acuerdo en muchas cosas, bien para mostrar disconformidad en otras (y esta conexión, digamos «ciudadana», se dará tanto en avenidas anchas, limpias y prestigiosas como en zonas degradadas, oscuras y barriobajeras: el *cuerpo* del Arte es buen paseante, deambula bien). Y hemos advertido que esta gestión de confluencia, de guardagujas de vías y lindes, de toma y daca en la intersección topológica Arte/Vida, Autonomía/Heteronomía, Inmanencia/Transcendencia, ha de hacerse con una *intermediación*, con unos recursos y una *techné* inherentes al Arte: estos *intermediarios técnicos* son, justamente, las EXTREMIDADES del *cuerpo* del Arte, la Técnica de los *agenciadores*.

De suerte que ya vamos esbozando la configuración de un *cuerpo* del Arte, que habrá que montarlo: tenemos ya el TRONCO-Inmanencia, y la CABEZA-Autonomía asomando de él, y ahora hemos anudado las EXTREMIDADES-Técnica. Este *cuerpo* del Arte no tiene por qué ser antropomórfico, pero confesamos que, puestos a elegir, preferimos seguir los patrones de una figura humana frente a los de una cucaracha, por ejemplo (¡para que pueda mirarse en el espejo sin sentirse grotesco ni contrahecho!). Podría tener otra geometría: en lugar de cuatro extremidades, ocho, o tantas como un ciempiés (en cuyo caso sufriría una hipertrofia relacional o esquizofrenia interactiva en su trato con el Otro social, y volveríamos al dilema de Identidad/Alteridad), o pudiera consistir en un *cuerpo líquido* , mercurial, un fluido o plasma capaz de derramarse y volver a fraguarse por atracción de las gotas, o acaso nos inspiraría un *cuerpo-mecano* cuyas proporciones, posición y homeostasis fueran tan eficientes como para que lograra ponerse en pie, y en virtud de una maraña de membranas, tubos o venas, válvulas, resortes y cables, recobrar el resuello, un hálito de vida soberana en un *cuerpo* de complejión viable y morfología veraz. ¿Pues qué sería de un *cuerpo* , biológico o cibernético, que no estuviera penetrado por una forma, *in-formado*?¹⁶.

¹⁶ Podríamos imaginar muchos tipos de construir un cuerpo basándonos en los que a lo largo de la Historia se han dado, y disponemos de varios paradigmas para su concepción y fabricación, más o menos antropomorfos o robóticos, naturales o artificiales, desde las estatuas de la Antigüedad (ver «Autómata», libro de Herón de Alejandría). No nos extenderemos en torno a la elaboración de cuerpos que en las sucesivas épocas se ha incrementado, ya es de sobra conocido el asunto hasta el presente en que ciencia y magia coinciden con la gran ayuda premonitoria de la literatura y del cine,



Pues bien, las EXTREMIDADES, en tanto aquello que *intermedia*, es *lo técnico*, EXTREMIDADES-Técnica, lo que pone en marcha el agenciamiento, lo que *motiva al cuerpo* (de *motivus-motivum*: aquello que hace mover, lugar en el que el artista se sitúa y marca un rumbo, una guía dentro de un contexto de desarrollo; el *motivo*, como *productor de movimiento*, mueve una voluntad, es lo que empuja, hace ejecutar, y la ejecución de un acto es siempre algo *expresable*). De no haber un *proceso corporal*, nada de otra naturaleza (sea mental, social, o relacional) será puesto en movimiento. La Técnica es lo que hace moverse al *cuerpo* del Arte, lo que prende y hace prender, lo que lo aleja o acerca, lo que puede asir... o lo que puede motivarle a dar una patada y dejarlo todo patas arriba. Y hablando de patas o de piernas, las EXTREMIDADES inferiores son las que permiten caminar al *cuerpo* y que avance: ¿por qué camino?, ¿qué camino se abre al *cuerpo* del Arte al caminar?, ¿crea el camino mientras camina? (dado que un *cuerpo* sin camino, y sin un caminar, no sirve para nada, podríamos acometer este tema en un próximo artículo).

La Técnica es la *puesta en práctica de un saber específico para obtener resultados reales*, aplicación de una praxis. Esta aplicación es algo más que la bruta utilización instrumental de unas herramientas, de unos métodos procedimentales, es no confundir *tecnologías* (*gadgets*, chismes,artilugios..., plurales e invariablemente «nuevos») con Técnica (que es una, en singular, y muy vieja, tan anciana como el ser humano, Homo Technicus). La Técnica no es *habilidad operativa*, no es exhibición de virtuosismo, pues interviene y fiscaliza el *proceso creativo*, donde el Sujeto, en toda su complejidad, vierte *deseo, pulsión, inconsciente...*, poniendo a su vez a prueba a la Técnica, siendo que del cruce Técnica/Sujeto deriva el Acontecimiento artístico. Cuando la Técnica se despliega —alarga las EXTREMIDADES, se apoya y se proyecta—, aplicando un *saber* en su desenvolvimiento, tal materialización conlleva en sí un acto de *investigación*. Y es así que «por» y «en» este *investigar técnico*, se alcanza un *estadio cognitivo*, con una elevada potencialidad en cuanto a *inventar modos nuevos del hacer en un construir significativo*. Donde se citan el Yo (*principio de placer*) y la Estructura (*principio de realidad*), el Sujeto se verá impelido a realizar un análisis, que en el fondo es un auto-análisis: qué lugar ocupa el Sujeto en el Objeto, y al revés, cómo se ubica el Objeto en tanto que *lo otro* del Sujeto. La Técnica, por tanto, es un *arbitraje* para una metamorfosis, dimanada de la *sensibilidad*, más que del cálculo, de la precisión y de la sistematización, del acercamiento erótico hacia lo

desde el «Golem» de arcilla animado por la Cábala, pasando por «Frankenstein», «Pinocchio», «Metrópolis», «El Hombre de Arena»... hasta «El Quinto Elemento», donde Milla Jovovich es replicada en una impresora biológica 3-D. Más allá de la mera elaboración tecnológica de un cuerpo interesa saber cómo es su ser y sus objetivos, a qué responde su causa existencial..., que no tenga los problemas psicológicos de «Nexus-6», que en «Blade Runner» mata a su padre creador en un acto *hiper-freudiano*, directamente. Esperemos que de lograr dar figura a un *cuerpo* para el Arte, éste no acabe asesinandonos, como quisimos hacerlo nosotros con él allá por el siglo xx. ¿Habrá que volver a Pigmalión para enamorarnos de nuevo de un *cuerpo*, desnudo, libre de falsos oropeles, con una belleza surgida de nuestras propias manos? En ese caso, no bastará con que nos enamoremos de tal objeto de deseo, imprimiéndole vida, empero, más nos valdría que tomada ya su forma, ese objeto nos amara a su vez, aunque sea un poquito (como lo hace el «niño» David en «Inteligencia Artificial»).



material, que pauta el proceso creativo en una secuencia de fases, que no es lineal, ya que se producirán etapas de crisis (iniciativa/pausa, aceleración/frenado, orden/caos...) tanto en el Sujeto como en el Objeto, por mucho que tengamos «claros» los objetivos (no somos ingenieros que primero diseñan y luego perpetran exactamente lo diseñado). La Técnica ciñe el Azar estrechamente, siendo los imprevistos, las rupturas y los accidentes el gran capital estético (el catalizador y el fermento) que dotará finalmente de *consistencia real* a la Inmanencia.

La Técnica gestiona una solución estética (tras haberse debatido con mil dudas y zozobras), que es siempre una *solución formal*: con intención de extraer desenlaces prácticos, y además de ser la *mise en scène* de un Saber lo suficientemente estable, gracias a la Técnica se pueden lograr también otros *nuevos saberes*, reeditando un Conocimiento del Arte (no prescribimos que el *saber* preceda a la *acción*, porque estamos convencidos —lo hemos *vivido*— de que la *acción* engendra *saber*). La Técnica no es garantía de nada, es un *dispositivo*, un *dispositivo locomotor*, de tracción, condición de la especificidad de cada modalidad artística. En la Técnica, *lo técnico* es también una *espera activa*, tan básica como los silencios en el solfeo, o los espacios en blanco de una caligrafía, es la *espera* que viaja junto a ese conductor que es la *acción*, hacia la *extracción de enseñanza global de todos los errores y fracasos parciales*.

Las EXTREMIDADES-Técnica, en su calidad de mediadoras entre lo *inmanente* y lo que *transciende*, conectan el *cuerpo* del Arte con otros «cuerpos» (incluso con los que desdeñan el Arte): el *cuerpo* está conectado en su totalidad con todo aquello que *no es él*, para que tal grado de conexión le ayude a *ser*. Bien, pues ya tenemos para el *cuerpo* del Arte, que será un *cuerpo dinámico*, las tres piezas fisiológicas principales: CABEZA (Inmanencia), TRONCO (Autonomía) y EXTREMIDADES (Técnica). No es que con este texto hayamos descubierto el Santo Grial, ni la Piedra Filosofal, ni el Vello de Oro, ni el Perpetuum Mobile... No somos tan ingenuos como para pensar eso (haría falta más de una tesis doctoral), pero el empeño ha sido un gratificante ejercicio de búsqueda, de análisis, acicate o espoleta para pasar revista a contenidos que son de cimentación de *principios* (que yacían alestargados en una hipnosis epocal), que conviene repasar, quitarles el polvo para que brillen, retirar el vaho de la brújula, y que sirvan de mojones o balizas para reorientarnos y andar. Seguro que no habremos inventado la pólvora mojada..., sólo ha sido un chequeo, una aproximación a la urgencia de un *cuerpo* para el Arte. Un *cuerpo* (parcial, parcelado) que lleva ya tiempo *no siendo* alegremente, un *no-cuerpo* que ha estado funcionando con la eficacia del *objeto perdido* (al modo de las ruedas de una gran máquina que siguen girando aún después de haberla parado): si en la actualidad este *objeto perdido* ha estado suplantando o simulando ser el *todo* del Arte, ¿vamos a seguir conformándonos con el *deseo metonímico* de una sola parte, o partes, vísceras como pitanza orgánica que, en tanto *objetos sustitutos*, nos despistaban del *ser corporal artístico*? Si ello valiera para un renacimiento perenne del deseo injertado en los *significantes que simbolizan a los objetos sustitutos*, pues, que así sea... Estamos dispuestos a pagar el precio de la renuncia al *objeto primordial*, esto es, al *cuerpo* real del Arte ¡siempre y cuando la imagen suplente, o espejismo, de ese *cuerpo ausente* nos sirva de cartografía para construir otros nuevos, de carne y hueso, periódicamente!



Puede que el Ser del Arte se establezca fuera de los márgenes del utillaje intrínseco a todo *aparato* o *dispositivo* (llámese tripas, mecanismos, artefactos, metabolismos... de una «biología» propia y cerrada, culturalmente auto-abastecida), y puede que su lucimiento deslumbrante se dé en una red de espejos tan contextuales como deformantes en la feria del Arte, pero, teniendo en cuenta esto, y por ello, ansiamos un *cuerpo*, justo para sondear y recorrer esos pliegues sutiles —auténticos estados *inframince*—, interregnos vaporosos que se baten entre Autonomía/Heteronomía, Inmanencia/Transcendencia, Identidad/Alteridad, Praxis/Poiesis, Órgano/Cuerpo... (brechas, heridas de corte eternamente abiertas y vigentes: es el aire lo que da forma al águila, el agua al delfín, la tierra al caballo, pero tiene que haber una danza entre *función* y *forma*, entre *medio* y *cuerpo*), y así observar el grado de viabilidad de una relación (ósmosis, *interfaz*, correa de transmisión...) entre sistemas, conjuntos de sistemas, *rizomáticos* si se quiere, traqueteando sin un centro nítido, anti-panóptico (como el sistema nervioso de los insectos, con ganglios independientes que vigilan cada miembro, pero hacen mover la integridad de lo vigilado), sin un Uno¹⁷, pero en clave holística de *semblante*. Fruto de ello, insertamos el SEMBLANTE como cuarta parte del cuerpo del Arte, *rostro-semblante* que refleja a cada instante lo que la CABEZA, el TRONCO y las EXTREMIDADES están acusando y sintiendo, experimentando y atravesando... Por tanto, *semblante del cuerpo-todo*, que grita, o que clama en silencio, que se retuerce o se distiende, implorante o provocativo..., SEMBLANTE-Pantalla.

Hemos dicho al inicio de este artículo que, dada la desfiguración del *cuerpo* del Arte y su atomización en el «ambiente» imperante (y el Arte nunca ha de ser «actual», sino que debe desestabilizar todo atisbo de *actualización*), ya no se puede fijar su contorno ni siquiera ante un espejo, y que tendríamos que practicar una gimnasia del *desaprender* —regresando incluso al estadio previo a la *fase del espejo*, decíamos— para desprendernos del sobrepeso acumulado, para sacudirnos de encima la sobrecarga de incrustaciones espectrales, de barrocos adornos mortificantes, de rocambolescas corazas adheridas espantosamente a un *pseudo-cuerpo*, que impiden la detección de una *buen forma*, de una humilde pero crucial Gestalt, tan vilipen-

¹⁷ «Ya en el caso de los animales, no podemos especificar su unidad, lo que hace que un organismo sea “uno”: esta unidad es siempre ideal, puesto que, si analizamos el cuerpo en cuestión, sólo encontramos partes materiales, no lo que las mantiene unidas. La Unidad de un organismo se nos escurre entre los dedos. Si penetramos la superficie de un organismo y miramos más y más profundamente en él, no encontramos nunca ningún tipo de elemento central de control, es decir, lo que sería su ser, que gobierne los resortes de sus órganos. La consistencia del Yo es pues puramente virtual; es como si fuera un Adentro que sólo aparece cuando es visto desde un Afuera, en la pantalla de la superficie de contacto. Si realmente vamos más allá de la pantalla, el propio efecto de la “profundidad” de una persona se disuelve. Lo que nos queda es sólo un haz de procesos sin sentido que son neuronales, bioquímicos, etc. Por esta razón, la manida polémica sobre los papeles respectivos de los “genes *versus* el medio ambiente” (de biología *versus* cultura, de naturaleza *versus* nutrición) en la formación de los sujetos pierde de vista la dimensión capital, a saber, la de la *interfaz* que conecta y separa a la vez las dos dimensiones. El “sujeto” aparece cuando la “membrana”, la superficie que delimita el Adentro y el Afuera, lejos de ser un medio pasivo de su interacción, empieza a funcionar como su mediador activo» (Slavoj ŽIŽEK. *Órganos sin cuerpo*. Editorial Pretextos, 2006).



diada y erosionada que nos hemos quedado sin tablado bajo los pies, confundiendo una misión de *resistencia* (de compromiso) adjudicada al Arte por derecho propio con una pueril y cándida afición a la *acción/reacción* más automática, negligente e irresponsable¹⁸.

Demacrada ya *in illo tempore* la quimérica fisonomía de coherencia y completitud del Arte (con el decepcionante sentimiento que suscita llegar tarde tras extinguirse una época fecunda en lo creativo —y no se lea esto como que «todo tiempo pasado fue mejor»—), y ya incapacitado el Arte para continuar encubriendo su dinamitado panorama, hoy, el *producir-difundir* de lo artístico oscila fantasmáticamente entre dos síntomas (o poses) delirantes:

- A. El de la *imagen enajenante*: insignia y bandera narcisista que cautiva y fascina, poderoso atractor del apetito —¡aún!— hacia los nombramientos y soflamas de sujeto «artista», de «autor» redivivo, sin ningún pudor, al creerse autorizado a reclamar la mirada legitimadora de un Otro en beneficio de un Yo superlativo, Objeto de sí mismo, que se retroalimenta exponencialmente de una creciente auto-estima así adquirida; esta *imagen enajenada*, idolatrada y defendida a fuerza de apuntalamientos neo-románticos, es el rumor de un *temperamento vanguardista* cuyo Ego ha sufrido a estas alturas una depresión o desgaste de materiales impresionante, pero que ahí subsiste enrocado, encastillado en su caja de resonancia, como epígono, *remix* o reedición de *ticks* atávicos que reverberan en las estancias huecas del edificio abandonado y devastado de la Modernidad.
- B. El del *cuerpo real fragmentado*: consentimiento y aceptación de lo abyecto que es verse amputado, y complacencia de contemplar disgregado el estatuto artístico, una especie de tendencia a la disolución, un *instinto de muerte* que, falto de una actitud para la rebeldía y la revuelta, reprime toda aquella fe depositada en un *sujeto en proceso* que crecía en el obrar artístico liberado de culpa ante otros saberes no-artísticos; este conformismo de *sujeto* —¡muy!— *escindido* derrite cual azucarillo al *sujeto-artista* y a la *producción-inmanencia* en la sopa boba o en el río revuelto en que te hunde un contagioso exceso de lo Otro del Arte por acudir recurrentemente al espejo social (¡cuando el Arte debería ser espejo!), cuya refracción y destello se convierte en un cegador *alter ego* al que se aferra una *subjetivación* voluble, diferida y camaleónica *per se*, lo cual debería ser causa de angustia: *soy parte de un cuerpo dividido en trozos*.

¹⁸ El Arte que se quiere diluir en la Vida, o enmascararse bajo otros hábitos, se asemeja a esos animales submarinos que han llegado a tal grado de barroquismo formal, que se los puede tomar por lo que no son, por rocas, algas y otros seres bajo cuya apariencia consiguen camuflarse con el medio a fin de pasar desapercibidos, tácticas de mimetismo para no ser advertidos y eliminados... pero la paradoja es que ya se ha encargado el ambiente circundante de difuminarlos y hacerlos desaparecer, por mucha careta o antifaz que se pongan. Una hipertrofia de la Forma que, al final, termina silenciándola.



De manera que ya tenemos trabajo por delante:

1. construir un *cuero*,
2. ubicarlo frente a un *espejo*,
3. ofrecerle un *camino*, o que haga su camino al andar.

Es un cometido no exento de dificultades... que desborda el formato de esta publicación; el presente artículo no pretende ser más que un anticipo, un *brainstorming*, una cabeza de puente para desbrozar la maleza y ver si es accesible un camino a rodar, una senda por la que marche el *cuero* del Arte sin resbalar demasiado, a tenor de las ya familiares vergüenzas ontológicas y epistemológicas; por lo que dejamos para otra ocasión ir hilando más fino, entre disecciones y suturas, en los intersticios de este *cuero* del Arte, estudiando qué y cómo podrían ser un Sistema Digestivo, un Sistema Circulatorio, un Sistema Óseo, un Sistema Respiratorio, un Sistema Nervioso, un Sistema Muscular, etc.

El mundo existe para mí, en la medida en que mantengo con él relaciones del tipo de las que mantengo con mi cuerpo (Gabriel MARCEL. *Diario metafísico*, 1956).

Recibido: noviembre 2014
Aceptado: diciembre 2015

