

El artificio del cuerpo

I

La Historia del Arte nos ofrece una serie de paradigmas o modelos de los usos culturales que del cuerpo en tanto representación, se ha efectuado desde épocas primitivas hasta las formalizaciones más sofisticadas de nuestros días. Conceptos como naturalismo, realismo, simbolismo o arte abstracto, generan procesos y productos que dan cuenta de cómo los hombres mediante la técnica se apropian de una manera determinada de lo exterior, siendo así que las culturas dan forma al mundo según su propia imagen.

Esta imagen que la humanidad construye sobre sí misma es consecuencia del largo proceso del desarrollo intelectual en su relación con su entorno o naturaleza. Según Norman Bryson, "La imagen ha de ser entendida como el vehículo de expresión de lo que una determinada comunidad visual conoce como realidad". Esto establece que la realidad tiene necesariamente que coincidir con la expresión, ya que es la sociedad en su conjunto la que construye dicha realidad, la misma que implica un complejo de códigos, comportamientos, leyes, psicologías, usos sociales, modas, gestos, etcétera, y todas aquellas normas prácticas que gobiernan al sujeto en su entorno histórico.

Entonces, *interpretación*, en su acepción simple, es la explicación de un fenómeno u objeto exterior, dependiendo su articulación de los instrumentos que se tenga a bien utilizar: lingüísticos, artísticos, matemáticos, etcétera, y del grado de desarrollo que tales disciplinas en su alcance conceptual y sistematizador presenten ordenamiento. Es obvio, para nuestro caso, que los criterios artísticos son los que interesan.

El arte es antes que nada una clase especial de actividad humana que, como otras actividades, ha evolucionado formal y técnicamente hasta ser una esfera particular de las formas del conocimiento sensible no fáctico. De allí deriva su distancia con la ciencia, y su acercamiento a la filosofía por su naturaleza conceptual, su preocupación por las ideas, la opinión (doxa) y el apelar a la historiografía como su elemento descriptivo.

Los contenidos de la obra artística son valoraciones culturales situadas específicamente en la historia de su época. En ellas se expresan conductas y visiones, hábitos y rituales, creencias y tradiciones. Estas tienen como base la materialidad de la obra, cuyo fin es hacer aflorar una serie de procesos sensibles, como el agrado o desagrado, la belleza o fealdad. En cada caso, el juicio es subjetivo y particular, en suma: estético. Pero toda obra debe llevar al receptor a una forma de conocimiento, y no solamente a permitir la circulación de sus sentimientos en función de un gusto particular. Este deberá educar sus sentidos para trascender lo particular y situarse en el entorno social. A esto le llamaremos *juicio artístico*, el mismo que debe estar sometido a reglas y cánones de los gustos u oficios de la época.

Existen dos conceptos de estética: uno, como normatividad de la belleza; el otro, como "ciencia" de las cualidades de nuestra sensibilidad.

La estética, en tanto ciencia que clasifica y sistematiza los fenómenos sensibles a través de la experiencia artística, es objeto y esencia de análisis de la subjetividad. Sus imágenes recrean los vínculos de la sociedad. Y permiten trascender lo particular (sentimientos), proponiendo teorías y modelos del desarrollo estético. El arte y la estética se hacen así sinónimos porque ambos dependen de las maneras en que se interpreta la realidad sensible. Las escuelas, estilos y diseños que propone el arte son cajas de resonancia para un estudio prag-

mático del comportamiento ante una obra que, profesamente, tiene las características de estimular algún sentido vivencial del receptor; a su vez el artista, por la manera como asimila el mundo fenoménico de su generación, va a plantear hipótesis de la cultura de su época contando con mecanismos discursivos con los que propone nuevas instancias de nuestro ser sensible.

Sin embargo, en los últimos tiempos, la estética no asume solamente el análisis de las obras de arte, sino que pasa a otro grado del saber, el de la masividad, aquella que consume y reproduce diseños industriales y donde se vuelcan alternancias y comportamientos idénticos a los de la estética clásica. Por eso, las categorías del juicio estético: impresión, imaginación, sentimiento, placer, sirven para un ulterior desglose de los códigos significantes y las lecturas significadas de la publicidad, la música popular, los rituales contemporáneos, etcétera.

Es así que la percepción de la realidad apunta a una propedeútica de lo sensible y a fines que ejercen dominio sobre lo simbólico y a las relaciones que se dan en el sujeto como eje de todos los modos de producción activados con los estímulos de anclaje, rechazo o incompreensión de los artificios culturales.

II

El cuerpo como valoración plástica es sinónimo de idea, forma y técnica. Estos tres elementos coexisten desde épocas muy primitivas, cuando los "artistas" no eran hábiles en representar rostros y actitudes humanas como actualmente.

Resulta impresionante constatar cómo, a pesar de ciertas dificultades técnicas, hubo siempre, en el artista, un esfuerzo por transmitir los sentimientos de su entorno. Lo que no comprendemos es la función que cumplían los objetos producidos por estos hombres dentro de su sociedad, cuál era el

significado en el seno de la misma: ritualista o mágico.

Las famosas "venus" esteatopígicas, llamadas así por el abundante tejido adiposo manifestado en su representación, son mujeres de anchas caderas y voluminoso vientre, en actitud estática, sin definición en el rostro, manufacturadas en piedra. Dan cuenta de la destreza manual desarrollada en este milenarío período, pero se ignora el lugar jerárquico de sus autores en sus respectivas tribus. Cosa distinta sucede con las venus clásicas que son estilizadas y sublimes, cuyo productor es un especialista en su oficio y se maneja bajo ciertas reglas de construcción y de idealización. Sin embargo, lo que une a ambos intérpretes es la percepción de su entorno y el afán de modelarla de acuerdo a los alcances de su desarrollo intelectual.

Los primitivos tenían ciertas reglas de construcción "así y no de otra manera". Las tallas encontradas manejan la misma imagen compositiva; lo que varía es su acabado, pero la idea es la misma. No es un arte como oficio, sino una expresión técnica (*ars*). Son grupos humanos objetivados y condicionados por el rol de sus necesidades específicas los que albergan a los artistas.

Nombres como Zeuxis, Fidias, Policleto y otros van a constituir el albor de las artes. A pesar de tener el rango de artesanos, de braceros, de hombres que trabajan con las manos, van a ser el modelo visual a seguir, en una sociedad jerarquizada donde el artista se limitaba a cumplir con los encargos de los señores, quienes discutían a su vez con filósofos y poetas la obra de estos artesanos, constituyéndose así, por primera vez, un vocabulario de la recepción y ejecución en términos formales de la excelencia de una escultura, pintura o monumento arquitectónico.

La gran revolución del arte griego es el descubrimiento de las formas naturales y del escorzo. El artista comienza a explorar la anatomía humana y logra una reproduc-

ción convincente de su figura lo que se hace visible incluso bajo el velo de los ropajes: se ha logrado la transparencia. Las formas son estereotipos de un modelo a seguir, ideal del pensamiento de la cultura donde florece. Los helénicos, en un primer momento, van a representar la realidad mediante el ejercicio de lo visual y encontrarán su esencia o el orden de lo percibido.

Platón gustaba de las formas egipcias porque *participaba* de una idea trascendental y universal. Propone que la imagen es una forma particular (estereotipo) que nos permite captar su esencia, pero que nunca es idéntica al arquetipo ideal. Los que imitan a la naturaleza, como los artistas griegos, producen efectos artificiales porque la percepción sensual es confusa y el dominio de la experiencia óptica esta desprovista de verdad. La imitación como tal es inferior porque se ciñe a las apariencias y desconoce su esencia. La concepción platónica de la realidad, como bien se sabe, es jerárquica. La realidad empírica no es más que una aproximación a la *existencia absoluta* (es decir, las ideas), pero participa poco de ellas y, por consiguiente, es sólo su imagen. Este corpus va a servir para que el arte posteriormente participe del mundo de las ideas buscando las esencias en el mundo del conocimiento y es aquí donde va nacer el concepto de arte como búsqueda de un ideal, y no simplemente como copia de la naturaleza visual. Aristóteles se diferencia mucho de Platón, pues no admite las ideas innatas y, por consiguiente, no explica el conocimiento como una reminiscencia. Establece el principio de que todo nuestro conocimiento viene de las sensaciones. Nada hay en el entendimiento que antes no haya estado en el sentido. Las sensaciones estimulan el entendimiento y es aquí donde está el criterio de la verdad, pero las reglas del mundo intelectual no se confunden con los fenómenos sensibles y aunque las sensaciones sean necesarias para despertar la actividad de conocimiento, ésta es superior

a las facultades sensitivas. Aristóteles reemplaza el dualismo platónico de la *Idea y la apariencia* por la noción de la relación entre *materia y forma*. Esto aplicado a nuestro estudio, significa que el artista posee intelectivamente la *Forma* (Alma) y transforma la *Materia* mediante reglas y normas que la hacen ser un objeto dotado de una completa realidad, en este caso humana, distinta a la naturaleza.

A pesar de lo fragmentario de las opiniones de ambos filósofos sobre las artes visuales (probablemente porque los productores "artísticos" estaban considerados como artesanos dotados a lo sumo de cierto conocimiento y habilidad técnica) interesan sus planteamientos filosóficos porque éstos van a servir no solamente a la Estética, sino también a toda la Teoría del Arte, iniciada en el siglo XV.

San Agustín (354-430 d.C.), en su libro *Confesiones*, habla de la *Belleza* que nos atrae y fascina. El, sin embargo, no cree que ésta sea la que nos atrae sino más bien aquello que posee una forma definida y unas proporciones simétricas (armonía). Por cierto Aristóteles también planteaba en su *Poética* que el objeto de la imitación es la acción de los hombres. Con ello se refiere a las artes que hacen uso del "ritmo, lenguajes y armonía", refiriéndose al teatro, pero no lo considera válido para las artes que emplean "color y forma".

Para San Agustín, lo que nos produce placer es la belleza y en la belleza, las formas y en las proporciones, los números. El arte no debe ser concepto intuitivo: debe estar sujeto al control racional y demostrar habilidad. Igual apreciación la de Aristóteles al manifestar que "la belleza depende de la magnitud y el orden".

Entonces, el objeto artístico dependerá de los niveles de excelencia técnica y formal para lograr niveles de empatía mediante la percepción sensible que estimula al conocimiento de las cosas.

Leoni Alberti (1404-1472) toma los principios de Aristóteles: "La belleza consiste

en un cierto acuerdo y armonía de las partes con un todo, según un número, una proporción y un orden determinados, tal como lo exige la ley absoluta de la naturaleza”.

Es necesario que las distintas artes armonicen entre sí, en cuanto tamaño, finalidad, carácter, color y otras cosas semejantes.

Todos los autores citados concuerdan en que la belleza es, entonces, armonía de líneas, masas, colores y ciertas cualidades.

Alberti consideraba a la pintura y la escultura no como objetos artesanales que se ejecutan siguiendo el ejemplo del maestro, sino como una capacidad intelectual desarrollada por medio de la comprensión de sus elementos y reglas. Su método racional debe estar al servicio de la naturaleza. La doctrina de la imitación es el punto principal de su concepción. Insiste en que la creación de un parecido convincente con la naturaleza constituye el fin último de un pintor. Esta doctrina influyó también en la producción de Leonardo De Vinci, quien juzgaba que la misión del artista era explorar el mundo visible con férrea disciplina. Exploró los secretos del cuerpo humano y las modificaciones del color producidas por la atmósfera sobre los objetos distantes. Todo lo que enfrentaba su visualidad fue plasmado con la destreza técnica de su dibujo.

Es así como estas y otras teorías a través de la historia del pensamiento han ido alimentando las propuestas hipotéticas de la imagen del mundo, cuyo reflejo, hoy nos parece obvio, no está en la naturaleza misma, sino en la opinión o convención del hombre sobre lo que entiende por realidad o por la idea de lo que es ella misma. El hombre, en su afán de trascender la naturaleza, lo que ha corporizado en el arte son sus propios espejos, multiplicando sus significados y arguyendo, en última instancia, que los significantes o los elementos que constituyen la obra son la realidad última de una expresión sensible del mundo. Los colores y las líneas no estarán frente a él

como cosas naturales, sino sobre-determinados por nuestra acción intelectual, como los números en las formas geométricas. Así también, cada trazo o huella nos asocia a un mundo de sensibilidad pura, pero auxiliado por signos y símbolos gráficos humanos.

El tema del cuerpo de la mujer, por ejemplo, es considerar la identidad de la forma como una necesidad de las hipótesis planteadas por la cultura y desarrolladas por el arte, a través de la analogía de la representación y de las convenciones culturales del momento. De allí se deriva el largo proceso de conversión y reconversión del instrumento artístico en el afán de encontrar la intuición mediata de su entorno.

OSCAR LUNA VICTORIA