

# EL CUERPO EN EL ARTE COMO NOCIÓN SOCIAL Y DE FRAGMENTO

Mariano de Blas Ortega  
Universidad Complutense de Madrid (España)

Recibido: 15-07-10

Aceptado: 14-09-10

---

**Resumen:** El cuerpo es una construcción social. Esa noción se manifiesta como un fragmento. Fragmentos como signos que eluden la memoria como identidad y que se pseudojustifican en los instantes “sublimes” del consumo. Es el yo centrífugo descompuesto. Como consecuencia, es el fin del arte como una propuesta unitaria y totalizadora, “católica” en el sentido griego de universal. En la sociedad de consumo, el cuerpo funciona en un espacio, pero en él que no se vive sino como roles troceados. Esta podría ser una de las claves del arte contemporáneo, que le parece a algunos ininteligible, sin valor, precisamente por mostrar una realidad de la que no se guardia distancia para tratar de entenderla críticamente, para poder imaginar otras posibles.

**Palabras-clave:** sujeto; fragmento; representación simbólica; perspectiva de la distancia; imaginar.

**Abstract:** The concept of body is a social construction. This notion is manifested as a fragment. Fragments as signs eluding identity and memory. They self-explain in the sublime instant of consumption. It is the decomposed centrifugal self. Consequently, it is the end of art as a unitary and totalizing proposal, “Catholic” in the Greek sense of universal. In the consumer society, the body functions in a space, but it is not lived but as fragmentary roles. This could be one of the keys to contemporary art, which seems to some unintelligible, worthless, just to show a reality where one keeps no distance in order to try to understand it critically, to imagine other ones possible.

**Key-words:** subject; fragment; symbolic representation; perspective of distance; imagine.

La cultura ha de entenderse<sup>1</sup> como un conjunto interrelacionado, una realidad “histórica-social-humana” vinculada con la experiencia personal, ‘Geisteswissenschaften’, más compleja que una relación causa y efecto, contando con los “propósitos, motivos y los valores de los actos implicados”<sup>2</sup>. Desde estas premisas se ha de abordar la idea que se tiene del cuerpo y su representación en el arte.

La noción mental del cuerpo es una idea construida desde lo social que se reconstruye constantemente, según parámetros sociales que se van incorporando a la subjetividad. Es el proceso del aprendizaje que se realiza bajo la inmersión social, tan absolutamente necesario para el desarrollo personal.

*“Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío. Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a conquistar”*<sup>3</sup>.

Hegemonía del fragmento en la Hipermodernidad. La historia de la anterior sociedad Moderna, ha sido sustituida por la esquizofrenia de las realidades fragmentadas, un mundo dividido y disperso<sup>4</sup>. Es “la cultura de los tres minutos” de atención de Ignatieff, en la que lo temporal es sustituido por la instantaneidad. El tiempo subrogado por el espacio, en donde “el sujeto ha perdido la capacidad de organizar de forma coherente su pasado y su futuro, por lo que la única opción que le queda es poner en funcionamiento un cúmulo de fragmentos aleatorios”<sup>5</sup>. Una fragmentación constante de signos y significantes que al desaparecer la memoria, constructora del pasado y del mundo, únicamente permanece el instante dislocado, en el que sólo existen unas relaciones de simultaneidad, “serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo”<sup>6</sup>.

Los fragmentos en que se proyecta la personalidad, convirtiéndose en subpersonalidades que se mueven, en círculos y en espiral, hacia fuera y hacia dentro. Según Bauman<sup>7</sup>, habría una felicidad centrífuga y otra centrípeta. La primera *miraría* hacia adentro, individuos con preocupaciones centrípetas, centradas agonística y egoístamente en ellos mismos, “con el cuidado principal e incluso exclusivo del *cuerpo*”. El cuidado del cuerpo para mejorarse como oferta en el mercado social. El cuerpo y el resto del mundo como una frontera de *ambivalencia* y por lo tanto de *ansiedad*. Bauman<sup>8</sup> señala experimentos con ratas y peces que se les creaba

[1] W. Dilthey, *La esencia de la filosofía*, Buenos Aires, Losada, 2004 (1907).

[2] C. Iglesias, “Los hombres detrás de las ideas. Ideas, ideologías y utopías” (1987), en *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre la Hª de España*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2008, pp.784-785.

[3] J. Hyvrand, Jeanne, *La meurtritude*, París, Éditions de Minuit, 1977, recogido de D. Le Breton, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998. p. 15.

[4] F. Jamenson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995 (1984).

[5] F. Jamenson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996 (1991), pp.46-47.

[6] *Ib.*, p. 48.

[7] Z. Bauman, *El arte de la vida*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 116.

[8] *Ib.*, pp. 132-149.

una ambigüedad de estímulos (dolor/placer) o de falta de espacio (huir/luchar), que resolvían con una anomia en la conducta. Sencillamente no sabían que hacer y enterraban la cabeza como podían. La bulimia transmitiría este mensaje contradictorio al cuerpo, mientras que la anorexia sería el aislarse del mundo en un acto centrípeto autodestructivo, así la visión del cuerpo queda deformada por el delirio. La centrífuga es el “ser *para* los otros”, evitando el exceso de individualismo. Otra acepción, negativa, de lo centrífugo sería el ser que se disipa en el consumo, en una vorágine de fragmentos identitarios, en un *a-proyecto* demente. Lévinas<sup>9</sup> ha propuesto, en cambio, el “soy yo para otros”, en donde el *ser* y el *ser para otros*, serían sinónimos.

Diferente es el concepto de fragmento que sobreviene con el romanticismo, con el fin del Antiguo Régimen y de su personalidad jerarquizada, de nichos impermeables. Con las revoluciones burguesas de las libertades ciudadanas, surgen profundas rupturas, “el hombre dividido, lleno de incertidumbre, amante intenso y angustiado de la libertad, prometeico y fáustico, buscador a veces de lo imposible, racional y formulador de sueños monstruosos”<sup>10</sup>. Contrario al presente, personalismo en fragmentos centrífugos enunciados en un símil de Baudrillard<sup>11</sup>: “(...) separar el ‘ethos’ centrípeto de la parodia del ‘ethos’ centrífugo de la sátira”. La noción de la personalidad partida en fragmentos alejándose de una idea central, en el sentido de coherente y afirmativa del yo. Fragmentos que se realizan en el consumo de imágenes ficticias, de *estilos* y roles, con los que queremos ser reconocidos. Se existe en cuanto que se consume, en cuanto que se es la marca que se lleva, se es así parte de los demás que también las llevan y a los que se distingue porque las llevan.

Sin ninguna añoranza, esta noción se contrapondría a la del yo centrípeto de otras épocas, a la noción del yo anterior a las revoluciones norteamericana y francesa, la identidad en el ‘Ancien Régime’, en donde todo confluía a un principio perfectamente ordenado jerárquicamente. Se *nacía* atrapado en un rol social cerrado y determinista, casi inamovible. Frente a esto, se elaboró el ideal de “la construcción de un orden en una realidad compartida” bajo un *centro*<sup>12</sup>, en este caso, un proceso de socialización como resultado de la cultura<sup>13</sup>.

---

[9] E. Lévinas, *Ética e infinito: conversaciones con Philip Nemo*, Madrid, A. Machado Libros, 1991 p. 89, recogido de Bauman, *Ib.*, p. 147.

[10] C. Iglesias. “El fin del siglo XVII: La entrada en la contemporaneidad”, 1999, en *No siempre lo peor es cierto...* p.437.

[11] J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 2005 (1978), p. 153.

[12] El enunciado completo es: “1ª La subordinación de la realidad. 2ª la ordenación de los objetos. 3ª La ordenación del hábitat. 4ª La construcción de un orden en una realidad compartida. 5ª la distorsión de la realidad”. C. Castilla del Pino, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Carlos Tusquets, 2000, p. 78.

[13] *Ib.*, p. 79.

De los *valores sagrados* precapitalistas, a la *marca* del “Logo”<sup>14</sup>. Al valor de uso, además del valor “sagrado” aplicado socialmente, se le ha sumado el valor de cambio, analizado críticamente por Marx. Con el consumo se sumó el de marca, el valor-signo. Finalmente, ha sobrevenido una cuarta fase distinguida premonitoriamente por Baudrillard<sup>15</sup>, el *valor fractal*. Es la “superespeculación o metástasis general del valor: cada objeto con valor sería un espejo de referencia que refleja el valor de otro que especula su valor sobre otro y así sucesivamente (...). En esta fase fractal (o viral) el valor irradia en todas las direcciones, se extiende sin referencias que lo limiten”. Es una “epidemia del valor”, “Arbitraria, devastadora, terrorista”<sup>16</sup>.

Esta realidad fragmentada de personalidades centrífugas, significa el fin de la obra de arte como una propuesta unitaria y totalizadora, “una estructura, un todo formado por elementos solidarios entre sí e integrados por una tensión dinámica (...), un sistema que se define por los principios de totalidad, transformación y autorregulación”<sup>17</sup>, que está siendo sustituida (la obra de arte) por “las heterogeneidades y discontinuidades de la obra de arte, que se presentan prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar”<sup>18</sup>. La fragmentación en el arte es asistemática porque está compuesta de pedazos aparentemente dispersos. Unidad heterogénea que se multiplica tendiendo a la homogeneidad. Fragmentación que remite a una constante aglomeración de significados en continuo movimiento, claro referente a la manera contemporánea de concebir la realidad en las sociedades avanzadas del s. XXI<sup>19</sup>.

Derrida<sup>20</sup> enunció esta fragmentación en el arte en forma de binomios mediante sus “*oposiciones*”<sup>21</sup>. La fragmentación formalmente se manifiesta primeramente en la primera mitad del s. XIX y hasta principios del s. XX, mediante “la figura parcial”<sup>22</sup>. Es entonces cuando los fragmentos arqueológicos de estatuas llegaron a generar una producción de cuerpos fragmentados,

---

[14] N. Klein, *No Logo, el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2007.

[15] J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la morte*, Paris. Gallimard, p. 1976.

[16] V. Verdú, *El capitalismo funeral*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 73.

[17] V.M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982, p. 466.

[18] Jamenson, *El postmodernismo...*, p. 63.

[19] P. Aladrén Abajo, Pilar, *Hecho con desechos. Acciones artísticas con la basura*, Madrid, Universidad Complutense, 2009, pp. 104-105.

[20] J. Derrida, *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2001 (1978).

[21] Significado/forma, dentro/fuera, contenido/contenedor, significado/significante y representante/representador.

[22] J.M.G., Cortés, *El cuerpo mutilado*, Valencia, Arte, Estética y Pensamiento. Dirección General de Museus i Belles Arts, 1996.

en los que llegaba a intervenir hasta el azar. Este cuerpo fragmentado lleva al cuerpo mutilado del s. XX, que Deleuze y Guattari<sup>23</sup> habrían de denominar “maquinas deseantes”, a lo que antes Artaud había descrito como “el cuerpo sin órganos”. Cuerpos fragmento, cada uno buscando el otro fragmento al que unirse. Cada cuerpo buscando ubicarse en el lugar asignado en el cuerpo simbólico de la sociedad a la que pertenece. La noción de “sujeto” es una de tantas organizaciones de su organismo. Un sistema que, más que adaptarse al medio, acomoda su cuerpo (organismo) al “entorno (simbólico, es decir, psicosocial)”<sup>24</sup>.

“Todo el mundo es un escenario  
y todos los hombres y mujeres simples actores  
que tienen entradas y salidas  
y en su tiempo un hombre interpreta muchos papeles.”  
Shakespeare<sup>25</sup>.

De esa idea mental, que es el sujeto, surge su noción de cuerpo. El cuerpo no es una realidad conceptual en sí misma, sino una construcción simbólica. El concepto de cuerpo no es una evidencia permanente o una realidad constante y universal, sino que adquiere formas diferentes y asume funciones diferentes a lo largo del tiempo. Las necesidades, la concepción del sujeto y su experiencia, están ubicadas en un contexto. No se *tiene* un cuerpo, se *es* un cuerpo. El cuerpo es entonces, no una frontera, sino un conjunto simbólico en donde la vida y la muerte constituyen elementos complementarios. El cuerpo en nuestra cultura, en su actividad, llega a hacerse invisible como tal. Lo que aparece son los reflejos en los que quiere identificarse: roles y marcas, el cuerpo-fabricado con el que se viste el cuerpo, concebido para funcionar en un espacio como un simple volumen sin historia y desarraigado de todo carácter auténticamente propio.

En la sociedad de consumo, el cuerpo *funciona* en un espacio, pero no *vive* en él. Es un cuerpo que se ha trocado en funcional (en el sentido de inhibido de expresividad), reducido en su experiencia sensorial y privado de su dimensión simbólica, con menoscabo frente a las dimensiones simbólicas adheridas a él parasitariamente, de tal forma, que fagotizan su propio significado. La invención del uso del símbolo para hacer que los demás piensen de determinada manera, a una triple escisión de la personalidad: alma, cuerpo, y los demás<sup>26</sup>. La identidad personal separada de sí misma, entre cuerpo y *alma* (mente). El cuerpo ni dice ni oculta, sólo significa. Premonición de Mary Shelley y su

---

[23] G., Deleuze, Gilles y F. Guattari I, “Máquinas Deseantes” en *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995.

[24] Castilla del Pino, *Teoría de los sentimientos*, p. 40.

[25] William Shakespeare, *Como Gustéis*, II, vii.

[26] M. Feher, Michael ed., con R. Naddaffly y N. Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 3 vols, Madrid, Taurus, 1991.

“*Frankenstein o el Prometo Moderno*” (1818), en el paisaje de H.G. Wells y “*La Isla del doctor Moreau*” (1896). También, el más preferido, “*Drácula*” (1897), de Bram Stoker. El patricio que chupa la sangre, cuerpo de atracción sexual, de poder, de promesa de indeseable inmortalidad.

El cuerpo no vive en una supuesta “permissiva” sociedad occidental que ha abandonado las disciplinas foudcaltianas, sino que el individuo, hecho máquina, se ha convertido en actor<sup>27</sup>. La *representación* reside en informarse de las novedades que han de ser consumidas. Objetos que se ofrecen, en apariencia, no tanto para ser consumidos, sino dando la impresión de “que nos aman y nos solicitan para poder existir”, ya no basta con “presentarse *diseñados*; era preciso, además, que estuvieran *emocionados*”<sup>28</sup>. La distancia entre el cuerpo y el objeto se acerca hasta confundirse. Diseño emocional<sup>29</sup> para ser consumido, emociones y sentimientos que “no son estados absolutos”, ni sustancias que se puedan transponer de un individuo a otro, tampoco procesos fisiológicos corporales, son relaciones, repertorios culturales compartidos y diferenciados de un grupo social o de una cultura a otra., parecidos pero idénticos<sup>30</sup> Antropología del cuerpo<sup>31</sup> aprehendidos en los signos y símbolos, así lenguajes engendrados por categorías sociales que han de ser “traducidos”<sup>32</sup>.

Baudrillard<sup>33</sup> enuncia las dos trampas que destruirían el verdadero sentido del arte, la de la *monotonía*, la pérdida de capacidad de expresión, de transmisión de conceptos simbólicos precisamente por su saturación emocional; y la de la *manipulación* por parte del poder para representar *sus realidades intencionadas* para su propia propaganda y justificación. Esto sería “la reconstrucción interminable, en donde la pintura no cesa de mirarse morir en los pedazos del espejo (...); o bien saliendo sencillamente de la representación, olvidando todo afán de lectura, de interpretación, de desciframiento, (...)”. Frente a esto, la ilusión de una representación simbólica se debe gestionar con la sublimación que hace la estética, en cuanto que el “domino de la ilusión radical del mundo a través de la forma, pues de lo contrario ella nos aniquilaría”. La novedad en la historia, es que en la modernidad del capitalismo laico, ya no se cree en ninguna ilusión de las representaciones sagradas tradicionales, sino

---

[27] G. Lipovetsky, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 134.

[28] Verdú, *El capitalismo funeral*, p. 29.

[29] D. A. Norman, *El diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*, Barcelona, Paidós, 2005.

[30] D. Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009 (1999), p. 9.

[31] Le Breton, *Antropología del cuerpo ...*

[32] É. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971 (1966).

[33] J. Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusiones estéticas*, Buenos Aires Amorrortu, 2006, pp. 43-44.

en una supuesta realidad de los objetos de consumo, del valor de cambio del arte, lo que es en sí mismo una realidad, “la última de las ilusiones”<sup>34</sup>.

La relación entre una obra del autor y su receptor, es una interpretación. Así existe una relación entre el receptor y la obras, no entre aquel y el autor. No cabe descubrir lo que exactamente quiso decir el autor a través de su obra, de hecho es secundario frente al valor de la obra en sí, que cobra *vida propia* desde que se presenta al mundo. La necesaria emoción del autor no es lo que importa en la obra, sino comunicación, la “que transmite al receptor justo aquello que el emisor quería transmitir”. Pero incluso, la obra es a menudo, “tan indecifrible para el propio autor, al que se le presenta también como un enigma; igual que los sueños, una presencia inquietante e incierta del mundo interior oscuro”<sup>35</sup>. “Ningún poeta, ningún artista en cualquier arte, alcanza su completo significado por sí mismo (...)”<sup>36</sup>, sino que tiene que haber un dialogo entre la obra y otros discursos, “advirtiendo o creando relaciones que forman parte importante de la labor comunicativa de creación de sentido”<sup>37</sup>.

Para explicar el arte hay que entender que “los sentimientos son un balance que la consciencia hace de la situación”<sup>38</sup>. “El modo como nuestros deseos o expectativas se comportan al chocar con la realidad”. Del resultado dependa la frustración, la decepción, la tristeza, incluso la desesperación, o lo contrario de todo aquello. Asimismo son *experiencias cifradas* porque “una cosa es la claridad de la experiencia y otra muy distinta la claridad del significado de la experiencia”<sup>39</sup>.

Un sentimiento no es una cualidad mental escurridiza ligada a un objeto, sino más bien la percepción directa de un lenguaje específico, el del cuerpo. El sentimiento es “marcador somático”<sup>40</sup>, ya que son los sensores del encaje (o de la falta del mismo) entre el individuo y su circunstancia. “Nuestro contacto básico con la realidad es sentimental y práctico”. Marina<sup>41</sup> denomina “realidad bruta” una imposible realidad, porque sólo se puede vivir en una “realidad interpretada, convertida en casa, dotada de sentido, humanizada”. Es más, si “el

---

[34] Ib., pp. 44-46.

[35] M.J. Godoy y E. Rosales, Emilio, *Imagen artística, imagen de consumo*, Barcelona, Del Serbal, 2009, pp. 41-43.

[36] T.S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, en *Los poetas metafísicos*, Tomo I, Buenos Aires, Emecé, 1997, p.13.

[37] Godoy y Rosales, *Imagen artística..*, p. 43.

[38] J.A. Marina y M. López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 2001 (1999), p. 27.

[39] J.A. Marina, *Anatomía del miedo*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 14-15.

[40] Los marcadores somáticos son un caso especial de sentimientos generados a partir de emociones secundarias que han sido conectados, mediante aprendizaje, a resultados futuros predecibles de determinados supuestos.

[41] Marina y López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, pp. 16-17.

modo de contarnos nuestra vida va a determinar nuestros sentimientos”<sup>42</sup>, el modo en que se representa simbólicamente nuestra cultura, el arte, o el modo en que nos representamos a nosotros mismos, nuestro cuerpo y sus *vestimentas* (con lo que se le cubre, en los espacios en que le hace habitar y discurrir), es determinante, no sólo para el sentir, sino que sus manifestaciones permiten el acceso a la estimación de ese sentir. Mediante los modelos representacionales se puede ver cómo se entiende la realidad.

---

[42] *Ib.*, p. 171.