

Itinerarios por la Colección

Cuerpo

El cuerpo es uno de los ejes principales del arte occidental, siendo sus representaciones culturales y artísticas el campo de acción del poder y de los procesos de resistencia y disidencia.

El **siglo XX** supondrá una ruptura de las convenciones de representación del pensamiento aristotélico al pensamiento burgués y una eclosión de múltiples formas de representar y utilizar el cuerpo dentro y fuera del arte. Este itinerario *pretende atravesar de los pies a la cabeza la segunda mitad del siglo, recorriendo las pulsiones, las expectativas, los placeres y los miedos que se expresan desde y con el cuerpo durante los conflictivos años que van de la posguerra hasta la década de los sesenta.*

El mundo que se abre tras el fin de la Segunda Guerra Mundial empieza a despojarse de los modos tradicionales de control de los cuerpos por la religión y por el Estado y a olvidar la división dualista clásica del ser humano en lo mental y lo físico, en que el segundo término siempre tenía un rol subalterno. Merleau-Ponty afirmará en su *Fenomenología de la percepción* (1945) que “somos nuestro cuerpo” y que “ser, es ser en el mundo”.

Tras el derrumbamiento de los modos tradicionales de conocimiento y de socialización, la experiencia emocional y corpórea se proyecta como el vehículo principal de relación con los otros y con el mundo. Todos los discursos emancipatorios de la época, políticos y también artísticos, pasan por una llamada a la liberación de la experiencia del cuerpo. La sociedad de consumo también identificará a ese sujeto corporeizado como diana de sus operaciones. El arte estará en el centro de este campo de batalla, ocupando y siendo ocupado por cuerpos que desbordan la distancia entre arte y vida, entre obra y espectador.

I. El cuerpo desmembrado Sala 401

Después de la Segunda Guerra Mundial, el clima de estupor y desasosiego iba a justificar la reflexión de Theodor W. Adorno de que “después de Auschwitz no se puede crear poesía”. La irracionalidad de la violencia de unos hombres contra otros desatada durante la guerra parecía deslegitimar cualquier aspiración humanista de redención mediante la belleza del arte.

La fotografía Civiles y soldados americanos con

prisioneros muertos, tomada durante la liberación

del campo de concentración de Buchenwald, por la corresponsal de guerra Lee Miller, intentó reproducir el *shock* de enfrentarse al espectáculo del horror producido por la masa de cuerpos inertes dejados por los nazis. Contundente testimonio visual, transmite estupefacción y perplejidad hacia lo que se está contemplando. Esta naturaleza ininteligible es lo que persigue: la inscripción visual de lo “inimaginable”, de lo “innombrable” como único modo de conocimiento posible. Estos cuerpos atestiguan con su cruda presencia que aquello que aún no era comprendido debía ser representado. La sangre fría mostrada por los presentes responde a la imposibilidad de asimilar lo que ven sus ojos, paradigma de la “experiencia traumática” de lo incomprensible.

La experiencia del cuerpo propia de los campos de concentración se convertirá en referente fundamental de la pintura europea de posguerra, imbuida de las corrientes de pensamiento existencialista y fenomenológico. Las manifestaciones artísticas producidas arruinarán cualquier pretensión de optimismo: los cuerpos, ya no tratados como seres humanos sino como cosas, no ocultan su naturaleza de restos y muestran un carácter primitivo, saturado de materialidad no embellecida por idea trascendente alguna. Formas aisladas, transformados los ojos, las fosas nasales y las bocas en huecos, enfatizan su condición trágica hasta límites inaguantables. Nada parecido a una vida interior podemos apreciar en ellas; son cadáveres, cuerpos calcinados, desfigurados y malogrados, no obstante, cuerpos humanos. Los cuerpos de la catástrofe colectiva que fueron sacrificados en honor de aquellos otros cuerpos “idealizados”, amablemente viriles y pretenciosamente heroicos de artistas nationalsocialistas.

- Lee Miller, *Civilians and US Soldiers with Dead Prisoners, Buchenwald, Germany*, 1945
- Jean Fautrier, *L'arbre vert*, 1942
- Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, 1955

II. Carne y sexo Sala 401

A pesar de la violencia insoportable que supuso la Segunda Guerra Mundial, la sexualidad se iba a desplegar generando nuevas formas de pensar y mostrar el cuerpo. Gracias a su progresiva liberación de la moral católica, la sexualidad se abre exhibiendo un abanico de posibilidades por explorar. Esto, y la creciente liberación de la mujer, hizo posible mostrar sexualidades antes tildadas de pecaminosas y amorales.

Ciertos movimientos artísticos de preguerra habían roto con los tabús burgueses, cuestionando y ampliando los límites de lo corpóreo, de los placeres y de los deseos. Es el caso del surrealismo, con su gusto por la “belleza compulsiva”, por el cuerpo mórbido y fragmentado y su creencia en un subconsciente colectivo estructurado por las pulsiones sexuales. Crece el deseo (también el morbo) de mezclarse con el cuerpo del otro, incurrir en lo prohibido y lo transgresor, tal y como lo pensaba Sade o Bataille. La obra de Bataille *L'Alleluiah. Catéchisme de Dianus* (1947) contó con la colaboración de Jean Fautrier como ilustrador. En ella se unen imagen y texto reivindicando el deseo y el placer, lo obsceno, como parte sustancial de lo que somos. La idea de que lo erótico es sinónimo de humano, se hace evidente en una sociedad que comienza a estructurarse carnalmente, es decir, que toma como eje la experiencia corporal.

El cuerpo, tantas veces subyugado a la razón violenta del Estado (véanse las dos Guerras Mundiales), reclama a finales de los años cuarenta un nuevo estatus, una libertad de movimiento, que encuentra su expresión tanto en el existencialismo ateo de Sartre como en el hedonismo de la Generación Beat, pasando, cómo no, por la política feminista, que dará un vuelco a la visión y concepción del cuerpo y la sexualidad. Los artistas no sólo buscarán nuevas vías de representación de lo carnal, también se embarcarán en reflexiones sobre su propio cuerpo y el cuerpo del espectador, dando como fruto una actividad artística más participativa y abierta a la experiencia.

- Jean Fautrier, Georges Bataille, *L'Alleluiah. Catéchisme de Dianus*, 1943
- Pablo Picasso, *Trois têtes de mouton*, 1939
- Henri Michaux, *Sin título*, 1944

III. El cuerpo del régimen Sala 402

En la España de la dictadura franquista se produce un intento de identificación del cuerpo con sus máscaras y estereotipos identitarios. En ello conecta con la imagen folklórica y teatral construida durante el siglo XIX acerca de “lo español”. La muerte, la religión y la fiesta son los lugares comunes más transitados por artistas e intelectuales: el carnaval, los autos de fe y las corridas de toros. Goya es un referente fundamental en esta caracterización del “cuerpo español”.

El patrón de lo español folklórico se cruza en este periodo con el concepto de “lo putrefacto” desarrollado por Dalí y los surrealistas de la Generación del 27. Sus obras funcionan a modo de espejos deformantes que ofrecen una visión de España grotesca y dramática, en donde la vida se ve constantemente amenazada por la presencia todopoderosa de la muerte. A la manera de una *vanitas* barroca, se nos advierte que nuestros cuerpos son tan sólo disfraces, carcasas de una existencia que sólo tendrá su verdadero sentido en otro estadio.

La tragedia clásica se ve convertida en el contexto hispano en una forma esperpéntica de carnaval o de verbena, confirmando el desbordamiento de la razón moderna por lo dionisiaco, el desenfreno y la embriaguez. Esta pulsión libidinal se aprecia en obras como *La cogida de la mujer torera* de José Caballero, en la que el cuerpo de la mujer se convierte en la imagen sobre la que se proyectan las fantasías sexuales del hombre. Éste, representado aquí en la figura brutal y sádica del toro, ataca de forma violenta a la figura femenina, cuyo cuerpo es manipulado y destruido como en un acto de pura dominación sexual. Su rostro, transformado en una especie de máscara sin ojos o careta, enseña una mueca de llanto y de horror que nos recuerda el devenir político del país a partir de la guerra.

- José Caballero, *La cogida de la mujer torera*, 1936
- José Gutiérrez Solana, *Cabezas y caretas*, 1943
- José Caballero, *Sin título*, 1948

IV. El cuerpo observado Sala 409

En los años 50 asistimos en EE.UU. a la explosión de la cultura del consumo y a la excitación de la mirada por el cine y la publicidad. El código Hays (1934-1967), promovido por representantes de la Iglesia católica y encargado de vigilar la moralidad de las películas y su adecuación a los valores tradicionales de la sociedad norteamericana, muestra su manifiesta incapacidad para evitar la preferencia del público por películas eróticas y violentas.

La ventana indiscreta de Alfred Hitchcock se estrena en 1954, ofreciendo una interesante reflexión sobre la mirada. El protagonista es un fotógrafo, un voyeur profesional, que utilizará diversos artefactos mecánicos para facilitar su observación. La trama se construye en torno a su constante actividad voyeurística, la cual interconecta las dos principales líneas narrativas: la historia de amor y la de asesinato.

Aunque el cine de Hollywood tiende a identificar predominantemente al hombre con el detentor de la mirada y a la mujer con el objeto de la misma, de modo creciente es la mujer quien mira y ejerce un rol activo, evidenciando de esta forma un cambio en la relación de géneros en la inmediata posguerra.

En 1953, Alfred Kinsey publica su exitoso aunque polémico *Comportamiento sexual de la mujer*, que parece ilustrar la asertividad sexual de la protagonista femenina en la película de Hitchcock. Sus intentos de seducción resultarán infructuosos hasta que participe en el juego perverso de su compañero masculino, situándose al otro lado de la ventana indiscreta.

La película se considera tradicionalmente una metáfora del propio cine, identificándose el espectador con el personaje principal y la ventana con la pantalla. Ficción y realidad obedecen a la misma pulsión voyeurista: el placer de mirar sin ser vistos. La actividad registrada en los apartamentos vecinos se constituye además en un reflejo de los propios miedos y deseos reprimidos del protagonista, del mismo modo que lo observado en la pantalla es una proyección subjetiva del propio espectador.

- Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta*, 1954

V. La conciencia del cuerpo Salas 410 y 411

Coincidiendo con 1945, año en que se publica el texto del filósofo francés Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, muchos artistas empiezan a reflexionar acerca del modo en que sus obras dialogan con el espectador. Se produce en este momento una ruptura con el concepto moderno de contemplación autónoma del arte, para hacer de éste una experiencia corpórea en el tiempo y en el espacio reales. Piezas como las de la brasileña Lygia Clark o el venezolano Jesús Soto cobran ahora sentido a partir de la interactividad del cuerpo del espectador con las mismas.

A principios de los años sesenta, Clark empieza a trabajar en esta línea, ideando unas obras que denomina ‘bichos’. Éstos, presentados en la VI Bienal de São Paulo, en 1961, están hechos de paneles de metal con bisagras que se pueden manipular, convirtiendo sus creaciones en piezas “vivas”. Organismos modificables parecidos a un átomo o a una célula que cobran sentido únicamente a partir de la interacción con nuestro cuerpo. Espectador y bicho forman aquí un ente único, tomando conciencia el primero de todos sus sentidos a través de la pieza.

La noción cartesiana clásica del “Pienso luego existo” es sustituida por el “Siento luego existo” moderno. Este debate será trascendental en la cultura popular de América Latina y en concreto en Brasil, donde la preeminencia del cuerpo ha sido siempre fundamental y ha llegado a convertirse en un rasgo distintivo.

La brasileña Lygia Clark realizó una profunda reflexión acerca de lo corporal en su trabajo. Tras denunciar el modo en que muchos creadores latinoamericanos habían asimilado acriticamente los presupuestos de la abstracción geométrica europea, hizo un camino a la inversa para devolver a su obra todo lo conectado con el cuerpo y con la tierra, a partir de los años sesenta. En este período, Clark, en una especie de acto antropófago “caníbal” (siguiendo las teorías del poeta Oswald de Andrade), engulló de nuevo todo lo originario de la cultura brasileña y, ayudándose de sus bichos y sus objetos relacionales, introdujo de nuevo la preeminencia de lo corporal en el arte.

- Lygia Clark, *Bicho desfolhado*, 1960-1973
- Jesús Soto, *Vibración*, 1960

VI. El cuerpo en acción Salas 416, 423 y 424

En 1958 Allan Kaprow publicó su ensayo *The legacy of Jackson Pollock*, declaró la inevitable muerte del Expresionismo Abstracto y cuestionándose qué otras prácticas artísticas ocuparían su lugar. Abandonar el oficio de la pintura a favor de “*maravillarnos del espacio y los objetos, de nuestra vida cotidiana, de nuestros cuerpos...*” prevalecerá como idea en un momento en el que, junto con otros elementos como las implicaciones con el azar o la oposición al límite del marco, el cuerpo se señalará como soporte y medio de expresión que libera al arte de su carácter económico y configura obras que ya no son objetos, sino acontecimientos.

En el mismo sentido, el artista argentino Alberto Greco con sus acciones Vivo-Dito transforma cualquier objeto o persona en arte por el simple hecho de ser señaladas con el dedo (dito). En España, alternará su estancia en Madrid con periodos en Piedralaves (Ávila), donde realiza varios de sus Vivo-Ditos (1963). Un arte vivo, efímero, en el que el procedimiento desaparece, producido en una comunidad rural, lejos del espacio concebido para la experiencia artística, que implicará simultáneamente cuerpos para ser vistos y cuerpos que miran. Greco con su trabajo cuestionará los límites entre el arte y la vida, haciendo del propio acto de su muerte voluntaria un gesto artístico.

La búsqueda de la alternativa a la pintura y la escultura tradicional harán que el happening y, después, la performance se consoliden como medios artísticos a partir de los años sesenta. La posibilidad de experimentación facilita la incorporación del cuerpo a diferentes tipos de acción y participación con un carácter inicialmente lúdico. Sin embargo, el desarrollo de diversos acontecimientos sociales y culturales desplazará estos medios hacia espacios de manifestación política. En gran parte de las producciones artísticas de los años sesenta y setenta, el artista se situará detrás de los acontecimientos estéticos que ya estaban integrados en la vida cotidiana y que eran activados por los espectadores.

- Alberto Greco, *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito*, 1963
- Claes Oldenburg, *The Street*, 1961
- Yves Klein, *Antropometría Sin título (ANT 56)*, 1960

VII. El cuerpo del consumo Salas 420, 425 y 428

En los años sesenta, la sociedad de consumo llega a su mayor esplendor. No sólo los objetos, sino también los cuerpos y las miradas se ven sometidos a la lógica del marketing. En el contexto español estas prácticas serán especialmente visibles debido a la celeridad con la que el supuesto aperturismo del régimen de Franco desea asimilarse al capitalismo liberal. En *86 misses en traje de baño*, del Equipo Realidad, encontramos una imagen claramente crítica con estas estrategias del régimen a través de la apropiación de la imaginería de consumo, la cual estaba siendo estimulada como herramienta de despolitización de la sociedad.

La obra utiliza el tema del certamen de misses, uno de los rituales de la sociedad del espectáculo a los que España empezaba a tener acceso desde una perspectiva crítica. Vemos cómo todas estas mujeres se nos presentan en la misma postura, con rostros apenas individualizados, físicos casi idénticos, en definitiva deshumanizadas.

La mirada cumple en este caso una función normativa. A través de ella las mujeres son codificadas para causar un fuerte impacto visual y erótico. Convertida en fetiche, la mujer se nos ofrece como imagen para ser observada o incluso devorada por una mirada presumiblemente masculina.

La imagen femenina va a ser uno de los espacios predilectos de actuación del capitalismo y del patriarcado que, a través de distintas estrategias, forzarán al cuerpo de las mujeres a reproducir estrictos estándares que lo convierten en objeto de consumo visual. Dentro de estas herramientas de control sobre el cuerpo, será fundamental la mirada. El ojo adquiere el poder de dominar su objeto de visión: el cuerpo cosificado de la mujer. Sin embargo, la mirada se ve a su vez sometida al poder seductor de la imagen, cerrándose así el círculo perfecto de la sociedad de consumo.

- Internacional Situacionista (Región Europa del Oeste), *España en el corazón*, 1964
- Joan Rabascall, *Naturama*, 1964
- Equipo Realidad, *86 misses en traje de baño*, 1968

VIII. Anamorfosis y decadencia Sala 427

Los últimos años de la década de los sesenta serán enormemente convulsos en lo social y en lo político. En un contexto de generalización de la violencia tanto real como simbólica, los artistas representados en esta sala se convierten en testigos de ambos tipos de violencia.

Se observa una tendencia a interesarse en la figura humana. Ésta es mostrada de muy diversas formas, aunque con un énfasis común en la decadencia. Vemos seres aislados en su soledad, deformados, convertidos en pura carnalidad, despedazados ante nuestros ojos.

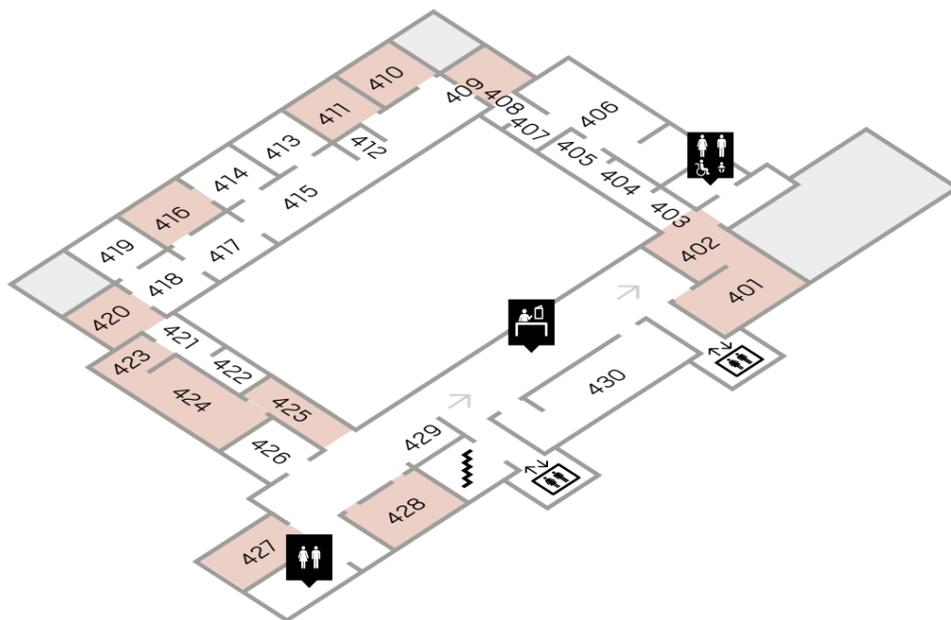
Se rompe la división dualista entre cuerpo y alma. Ahora sólo somos carne, al mismo nivel que las bestias. La amenaza constante de la mortalidad y la pérdida de la idea de trascendencia reclaman una meditación profunda sobre lo efímero del ser. El cuerpo no se muestra como un todo, podemos trocearlo, alterar sus límites, entrando en una zona de indefinición, de desorden e impureza.

En *Lying Figure* de Francis Bacon encontramos, aislada en un espacio desolador, una figura tumbada, parece femenina aunque el rostro y el cuerpo están profundamente deformados, tanto que incluso se subvierten los límites entre exterior e interior. Lo interno es evocado en la superficie del cuerpo, recordando su vulnerabilidad y la posibilidad de la muerte. Erotismo y dolor se ven fundidos en una pulsión sádica: la postura, la actitud animal propia del momento del éxtasis, y esa potente masa blanca sobre el rostro que parece evocar el esperma.

Se produce la clásica unión Eros/Thanatos, muy cercana a las concepciones sobre cuerpo, carne y sexo que veíamos en la inmediata posguerra.

- Francis Bacon, *Lying Figure*, 1966
- Philip Guston, *Confrontation*, 1974
- Darío Villalba, *La oración*, 1974

NIVEL
4
Edificio
Sabatini



- Ascensores
- Escaleras
- Aseos
- Aseos adaptados
- Área de interpretación

Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha
(esquina plaza del
Emperador Carlos V)
28012 Madrid
Tel. 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario
De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h.
Domingo
de 10:00 a 14:15 h
visita completa al Museo,
de 14:15 a 19:00 h
visita a Colección 1
y una exposición temporal
(consultar Web)
Martes cerrado

La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre.

Días gratuitos:
Lunes y de miércoles a sábado
desde las 19:00 h hasta la hora de
cierre, con excepción de los grupos.
Domingos desde las 15:00 h
hasta la hora de cierre.

Servicios
Lazos de inducción magnética
Asistencia sanitaria
Guardarropa
Mochilas portabebés
Sillas de ruedas
Zona Wi-fi
Audioguías y radioguías

Este itinerario ha sido elaborado por el equipo de Mediación Cultural del Museo: Luis Cáceres, Cristina López, Sebastián Jurado, Beatriz Martins, Magdalena Rivada y Alejandro Rodríguez.

Programa educativo
desarrollado con
el mecenazgo de:

FUNDACION
Banco Santander

NPO-036-14-009-3 / D. Legati M-13740-2014

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Itinerarios por la Colección

Cuerpo