

Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea

Juan Manuel Perez *

Resumen: Este ensayo recupera la noción de territorialidad para plantear la posibilidad de construir una poética comparada de las figuraciones y representaciones del cuerpo contemporáneo dentro del panorama de las artes visuales en América Latina y sus dispositivos de producción, representación, presentación y circulación.

Palabras clave: Arte contemporáneo - Figuraciones y representaciones del cuerpo - Poética comparada de las artes visuales - estética y política latinoamericana.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 185-186]

(*) Licenciado y Profesor en Letras (UBA), Especializando en postítulo Capacitador en lenguajes visuales. Docente en diversas instituciones. Director de estudios de la escuela Motivarte. Escribe distintos ensayos que han sido editados en diferentes publicaciones.

Territorio, constelación y dispositivo

¿Cómo indagar o cómo acercarnos a un análisis de las poéticas de las representaciones del cuerpo en el espacio del arte contemporáneo que tenga en cuenta su propio acontecimiento artístico, su *poiesis* inmanente y que al mismo tiempo tenga en cuenta su dimensión territorial, supraterritorial, su cartografía? ¿Cómo pensar, es decir, una poética comparada de este dispositivo? Muchas de estas inscripciones registran al cuerpo como una presencia, como una inminencia, como un sentido indescifrable en su potencialidad que permite ser leído como un prisma que refleja teorías sobre el arte y que refracta sus problemáticas políticas.

Para realizar los siguientes análisis recurrí a dos herramientas teóricas que me iluminaron y me pusieron un poco las cosas en claro. En primer lugar es la noción de García Canclini de *territorialidad* en *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, seguido de la conceptualización del análisis literario comparatista y dialéctico de Claudio Guillén en *Múltiples moradas: ensayos de literatura comparada*. Estas herramientas me permitieron pensar la necesidad de una Poética Comparada del Cuerpo entendido como un análisis que además de visibilizar territorialidades, tiene en cuenta la sucesiva división de estéticas individuales, es decir las diversas concretizaciones individuales, hace un anclaje histórico que nos va a dejar ver una composición de rasgos comunes, es decir,

constelaciones de artistas trabajando sobre los mismos fenómenos y permite un corte sincrónico y un corte diacrónico. Me refiero con esto que, por ejemplo, podemos tomar un eje diacrónico desde los 60' hasta la actualidad signado por la propuesta del Instituto Di Tella hasta la exposición organizada por el museo Muntreff "Perder la Forma Humana" en el año 2014 lo que nos arrojaría al territorio de formación de una estética particularmente latinoamericana donde se desarrollan distintos discursos artísticos en torno a la corporalidad. Este corte sincrónico mantiene un fuerte contenido experimental en lo estético y revolucionario en lo político.

Pensar al cuerpo en su territorialidad implica la indagación de su propia historicidad, es decir, el principio de necesidad histórica por el que una *poética corporal* corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad. Hay un principio de necesidad histórica que produce y legitima procesos estéticos como placas tectónicas. Se trata, entonces, de construir un análisis que lleve a considerar la poética del cuerpo en su inexorabilidad histórica, desde las condiciones de posibilidad de su advenimiento estableciendo conexiones entre cada poética y un polisistema histórico con sus combinatorias de series: es decir, combinatorias de tramas históricas, políticas, culturales, políticas, etc. Esto nos permite pensar en una doble articulación de la historicidad: una interna (o inmanente a la poética de cada artística, es decir, manifestaciones concretas individuales) y una externa (o, más bien, consecuencia de la relación entre poética y el contexto histórico).

Roman Jakobson en *Cuestiones de poéticas* y Tzvetan Todorov en *Nosotros y los otros* señalan cómo el sentido de una obra se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, Alejandra Niedermaier dirá también en "Cuando me asalta el miedo, creo una imagen" *entre lo real y lo imaginativo*; es desde ese posicionamiento desde donde podemos organizar el análisis entrecruzado de *micro* poéticas y *macro* poéticas. La primera se trata de un espacio de heterogeneidad, tensión y debate: cruce, diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y de repetición, es como afirma Peter Brook en *El espacio vacío*, "cada espacio poético está compuesto de infinitos detalles: el detalle del detalle del detalle". Una Macro poética, por otra parte, resulta de la confrontación de distintas realizaciones para el armado de un conjunto con rasgos comunes en un determinado correlato histórico y que permiten generar una constelación, hablar de una mirada generacional. Esto me permitió tener en cuenta variaciones temporales y a la vez individuales y poner en evidencia, por ejemplo, la Constelación de la Ausencia: la saga de artistas visuales que comienzan a producir luego del fundacional acontecimiento del 21 de mayo de 1983, El Siluetazo, y que luego Andreas Huysen, al prologar la obra de Brodsky *La clase*, incluyó como realizadores del *Memory Art* y que confluyen en la misma línea de lo imaginal al momento de producir sus obras sobre el motivo de la ausencia (la pérdida, el álbum incompleto, la alegoría de la presencia, lo fantasmático de la fotografía). Su máxima concreción en fotografía es Lucila Quieto, en mi opinión, pero ahí están los trabajos de Inés Ulanovsky, Gerardo Dell' Oro, Res, Helen Zout, Julio Pantoja, Paula Luttringer, Gustavo Germano, entre otros.

En *¿Qué es un dispositivo?* Giorgio Agamben hace una pequeña genealogía sobre el término y, en un análisis muy de cercano al planteo de Michel Foucault, cierra que al régimen social que produce procesos de subjetivación alienada cuya estructura sostiene un discurso he-

gemónico y una administración de verdad puede llamarse “dispositivo”. Su concepción del término, como se ve desprendida de las teorías sobre biopolítica del último Foucault, es en principio negativa. De esta lectura de Agamben sobre Foucault recuperamos que en una sociedad bajo los procesos de disciplinamiento contemporáneo los dispositivos aluden, a través de prácticas y de discursos, a la creación de cuerpos dóciles (pero libres). De esta manera, el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, en consecuencia, también es una *máquina de gobierno*. A su vez, entender el cuerpo como un dispositivo marginal de desubjetivación lo convierte en un arma artística de subversión y en un arma de disidencia. Es decir, de desubjetivación, no ya una máquina de gobierno sino un arma de insurgencia.

El Giro Corporal de las Artes Visuales

El ensayista de la posmodernidad Friedrich Jameson resume en *El Giro Cultural* que el período modernista encuentra en el presente una promesa para la realización del futuro: un modo de poseer el futuro de manera inmediata, mesiánica. La crisis de este paradigma filosófico y estético comenzó a hacerse visible ante la aparición de las neovanguardias norteamericanas y latinoamericanas: principalmente el pop art pero también el concretismo brasileño y el grupo de artistas reunidos en torno al Instituto Di Tella bajo la tutela del crítico Jorge Romero Brest, por nombrar dos polos latinoamericanos de emergencia. La crisis galopante de los fundamentos en lo que había descansado la mirada del proyecto de la modernidad posibilitó la generación de un pensamiento de la diferencia que contribuyó a la creación de nuevos modos de intervención política, estética y cultural. En este proceso de deconstrucción de los mitos originarios del modernismo y de nuevas exploraciones artísticas –tanto en filiaciones estéticas como en potencialidades políticas– el cuerpo adquirió una visibilidad y un protocolo de lectura inédito hasta entonces. Como desarrolla Andrea Giunta en el catálogo de ArteBA de 2014, titulado *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* desde mediados de los '60 el cuerpo comenzó a ser imaginado como un objeto artístico-político portador de un poder de resistencia que surgía de cuestionar la idea que lo representaba como un mero recipiente, vinculando distintas experiencias y puestas en escena: la de ser señalado (Alberto Greco), expuesto (Oscar Bony), intervenido (Ana Mendieta) e interviniente (Tucumán Arde).

La emergencia del cuerpo como un dispositivo cultural que puede vehiculizar una crítica política está ligada a la crisis que, luego de la década del '60, atravesó vectorialmente el proyecto artístico modernista. A fines de los años sesenta comienza la investigación sistemática de nuevos repertorios iconográficos, dentro de estos nuevos procesos de lectura se desarrolla también una revisión de las iconografías de los cuerpos codificados como femeninos y masculinos. Los puntos de vista desde los que habían sido representados fueron intensamente transformados, y ello dio lugar a una revolución de las representaciones que continúa en el arte más contemporáneo. Cuerpos desmarcados de las categorías binarias hombre-mujer, cuerpos travestidos, cuerpos otros que se solapan, se combinan, se tensionan a lo largo de distintas experiencias. Una verdadera Rebelión de los géneros donde podemos listar a Pedro Lemebel, Carlos Leppe, Néstor Perlongher, por ejemplo, y a la guerrilla comu-

nacional de la UFA (Unión Feminista Argentina). No solo se trató de imágenes, generadas sobre todo a partir del registro de performances; también se representaron y exploraron los fluidos y las cavidades internas del cuerpo. En los años setenta las representaciones de los cuerpos estallaron en fragmentos desde los que se configuraron nuevos sentidos.

Para visibilizar este campo de imágenes que atomiza la tríada de imaginarios social, político y cultural, es necesario este análisis que se detenga en esta tríada propuesta de Territorio, Constelación y Dispositivo y que tenga en cuenta la densidad de la iconósfera (es decir, de la estructura plástica donde se asienta el capital icónico de una sociedad, determinado siempre por los modos de ver de cada período histórico). Esto nos otorga como primera instancia la puesta en escena de su carácter turbador y fronterizo entre lo simbólico y lo real, lo conceptual y lo formal, lo pulsional y lo existencial.

Micropoéticas transgresoras, Carlos Leppe

Tengamos en cuenta que el cuerpo fue el objeto privilegiado de las políticas represivas de los gobiernos dictatoriales a través de un plan sistemático que se desarrollaba en el abanico de la cárcel, el exilio, la tortura, y el asesinato. Carlos Leppe reflexiona sobre la administración de los cuerpos, señala las técnicas del Estado para disciplinarlos. En sus diversas manifestaciones y en sus diversas performances Leppe señala y denuncia el discurso discriminatorio de la medicina, de la educación, del sistema carcelario y de las políticas de frontera y sus ejes son las inscripciones de la memoria como una marca lacerante, el travestismo, la normalización de las sexualidades no hegemónicas, la mutilación y la violencia.

Pensemos en una de sus obras más insígnis: su autorretrato *El Perchero* (1974), montado en un tríptico fotográfico y que fue expuesto en la galería Módulo y Forma de Santiago de Chile. Allí Leppe expone su cuerpo desnudo cubierto de vendas y contorsionado. En plena dictadura chilena, *El Perchero* es el germen latinoamericano de una dinámica corporal trans que expone en primera línea la puesta en escena del debate artístico sobre los cuerpos violentados, violados, torturados por las políticas terroristas estatales. Su obra es una de las iniciadoras del discurso de la disidencia cultural, como escenario de confrontación donde están en conflicto las políticas contrasexuales del margen y las fuerzas normalizadoras estatales. En este sentido, podemos evidenciar que toda la obra de Leppe es un mapa de la represión y que el pensamiento visual del arte de denuncia se materializa en la construcción de toda su obra. Pero hay algo más, su obra puede leerse también como la puesta en práctica de la biopolítica foucaultiana: siempre con el cuerpo como único elemento material, como una zona de mediación y umbral entre el individuo y la comunidad, la mayoría de las acciones artísticas que realizó fueron siempre en distintos contextos marcados por la cosificación y el disciplinamiento: hospitales, cárceles, manicomios, prostíbulos.

Micropoética sublevada, Juan Dávila

La pregunta que Dávila nos plantea es clara ¿Cómo pensar una historiografía contemporánea de las representaciones del cuerpo evidenciando la marginación de lo trans? ¿Cómo

incluir esta temática en el relato histórico de una sociedad sin violentar sus bases patriarcales? ¿Qué es lo que se cambia de lugar cuando el pabellón nacional, cuando la iconografía de una nación se pone en tensión con lo popular?

En 1994 Juan Dávila representa a Bolívar travestido, mestizo, transido de gestos que lo vinculan a la cultura popular y a los discursos de la contracultura. Enfrentándose con el relato historiográfico que construye la historia de la identidad de una región, con su intervención cuestiona directamente la galería iconográfica que forma parte del imaginario de una nación y pone en tensión sus valores más tradicionales. Al no reproducir un héroe la horma de un héroe blanco, valiente, masculino, aristocrático, en fin: bronceo, se corre de la línea tradicional que el discurso oficial y naturalizado asume sobre la representación del cuerpo sagrado del prócer, el *Padre de la Patria*.

Esta adaptación disruptiva de la figura de héroe (una parodia que une lo trans, lo marginal, la vulgata, lo pop estridente de la moda de los '90) cuestiona la fundamentación en crisis del proyecto político moderno y, lo que es más peligroso, porque es más visual: su régimen de representación. Es decir, la reproducción iconográfica del progreso moderno, del ideal romántico blanco de la patria, las marcas de la masculinidad de los *Padres de la Patria*, la pureza de estirpe no sirven para relatar la historia de una nación, Perú, en el centro de un continente principalmente mestizo y aborigenista. Al deformar la figura de uno de los héroes por antonomasia, Dávila pone en tensión la posibilidad de, a partir de una revisión historiográfica icónica de la representación de los cuerpos que llevaron a cabo la épica nacional, tramar otros discursos marginales. Un caso análogo sucede en Argentina con el acervo fotográfico de Domingo Faustino Sarmiento: mientras los daguerrotipos lo delatan como un mestizo con visibles marcas corporales de su negritud, el pabellón iconográfico nacional prefiere el rosa de sus mejillas, su nariz aguileña y sus ojos pretendidamente verdes.

Campo sensorial de territorialidades

En el preludeo de *Aisthesis*, escenas del régimen estético del arte, Jacques Rancière afirma que una historia del arte no estaría vinculada tanto a la recepción de las obras de arte sino más bien al tejido de experiencia sensible dentro del cual se producen. El régimen estético del arte que Rancière analiza está construido por el conjunto de condiciones materiales de aparición –representación, presentación, circulación– que hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen a sí mismas como arte. Las escenas que originan nuevos modos de leer el entramado del arte contemporáneo transforman el régimen de percepción del arte, lo amplían. En este sentido, los cambios en el régimen de percepción se evidencian cuando el sistema artístico de una época puede incluir nuevas imágenes, nuevos objetos que debatan contra la idea del arte bello (figuras vulgares, exaltación de las actividades prosaicas, versos sin métrica, edificios industriales, etc).

El mecanismo de este régimen estético absorbe estas emergencias marginales y no deja de redefinirse en ellas, habilitando nuevas posibilidades en las combinaciones del sensorium, desdibujando las especificidades de cada género artístico y de sus propias fronteras. Este sensorium implica una corporeidad y un sinfín de relaciones que se desprenden de la red

del régimen estético, en el campo perceptivo, en la esfera de las artes y en los entramados sociopolíticos. La obra de arte, como experiencia estética, está siempre enmarcada dentro del sensorium, y la estética (el régimen estético) se nutre de él constantemente. Leer en la emergencia de las obras de Leppe, Dávila y la exposición colectiva del Siluetazo las anomalías que hacen mutar el tejido sensible que constituye el arte contemporáneo nos pone frente a los esquemas de transformación del arte contemporáneo y de uno de sus principales elementos de acción. La materialidad corporal es un espacio privilegiado de “pensatividad”; habilita nuevas posibilidad de un pensamiento, que no siempre puede asignarse intencional, dentro del régimen estético de su propio tiempo y, como afirma Jacques Rancière, “se ubica en un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo”. La carne que constituye la corporeidad de la esfera contemporánea, y en la que se inscribe la figura del tiempo histórico, tiene un lugar protagónico en distintas poéticas individuales y marca, a partir de la década del 60, la emergencia de un nuevo discurso estético y fundamentalmente político.

Conclusión

No podemos entender las figuraciones culturales artísticas del cuerpo bajo la dinámica de una lectura lineal. No registra una isotropía, un solo camino de lectura, el cuerpo es una realidad plural con yuxtaposiciones, como lo resume el Barthes de *El placer del texto*, se lo recorre como a las vetas de una madera, y es en los límites donde se produce el sentido de la obra. En las yuxtaposiciones, en las deconstrucciones y en sus emplazamientos funcionan las heterotopías del cuerpo entendido como el espacio propio del siglo xx que genera subjetividades.

Estas líneas son pensadas a partir del análisis de cómo piensa su política y su lugar preponderante en distintos regímenes estéticos el dispositivo *cuerpo*. En este itinerario aparece representado como espacio de contigüidad, de topografías, de contornos, de proyecciones sobre cómo una comunidad lo imagina y como esas fantasmagorías devuelven a la comunidad una unidad de sentido estético y político; ilumina, además, un territorio clave de contraposiciones y paradojas (tecnológicas, políticas, territoriales y jurídicas ya que es en el estatuto de los cuerpos donde se aplica el “hacer vivir” foucaultiano de la una sociedad) y se muestra como un terreno de indagación sobre las propias condiciones históricas en donde se materializa el acervo cultural de lo contemporáneo. Todo se debate ahí: entre el cuerpo material y el espacio subjetivo e identitario del individuo y de la comunidad. Desde la educación visual tenemos que contribuir a realizar este abordaje crítico del surgimiento del cuerpo como un dispositivo fuertemente semióforo, abierto y dinámico.

¿Qué señala esta potencialidad indeterminada de las figuraciones del dispositivo cuerpo? En su análisis sobre la emergencia de discursos y poéticas transgresoras en la cultura brasileña Mario Cámara plantea un doble efecto como respuesta y que podríamos resumir de esta manera: por un lado su condición de artificialidad: nada es natural, siempre hay una alineación, un entramado, un proceso de subjetivación hegemónico sobre él; por otro lado y como consecuencia, su permanente estatuto de alucinación y transgresión. Esta noción espectral de un cuerpo político y estético conduce nuestra mirada sobre el pasado

y nos obliga a preguntarnos por las herencias, porque hurgar en una herencia o en un archivo es producir, y esto implica un movimiento de liberación de voces, de historias, de subjetividades. En su lúcido libro sobre *la carne como figura de la historia*, la ensayista Alicia Montes se preguntó si en aquello no simbolizable que existe en los imaginarios de la comunidad y que retorna como *calamidad peligrosa, degenerada, ajena* a atentar contra los estatutos artísticos establecidos, a deconstruir binarismos a repositionar en el centro del canon matérico los cuerpos trans, alterados, deconstruidos, puestos en cuestión, no hay una herramienta para leer los sentidos de la violencia contemporánea y no nos da, acaso, los materiales insurgentes para construir una comunidad crítica ya que originan nuevas formas de contar la historia y de vivir nuestras nuevas subjetividades.

Bibliografía

- Agamben, G. (2014). ¿Qué es un dispositivo? Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2003). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cámara, M. (2011). *Cuerpos Paganos*. Buenos Aires: Santiago de Arcos.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Guillén, C. (2001). *Ensayos de Literatura Comparada*. México: FCE.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* Catálogo ArteBA.
- Jakobson, R. (1985). *Cuestiones de poéticas*. México: FCE.
- Jameson, F. (2004). *El Giro Cultural*. Barcelona: Manantial.
- Montes, A. (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. El cuerpo como figura de la historia*. Buenos Aires: Argus-a.
- Niedermaier, A. (2015). “Cuando me asalta el miedo, creo una imagen”, en Goyez Narvaez Julio Cesar y Niedermaier Alejandra (comp.) *Poéticas y Pedagogías de la imagen*. Cuaderno n°56, Universidad de Palermo.
- Ranciére, J. (2010). *La imagen intolerable*. Barcelona: Manantial.
- _____. (2016). *Aisthesis*. Barcelona: Manantial.
- Todorov, T. (2005). *Nosotros y los otros*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Abstract: This essay retrieves the notion of territoriality to lay out the possibility of the construction of a comparative poetic about the representations of the contemporary body within the panorama of the Visual Arts in Latin America and its devices of production, representation, presentation and circulation.

Keywords: Contemporary art - Representation of the body - Poetics - Aesthetics - Latin America.

Resumo: Este ensaio recupera a noção de territorialidade para propor a possibilidade de construir uma poética comparativa de figurações e representações do corpo contemporâneo

dentro do panorama das artes visuais na América Latina e seus dispositivos de produção, representação, apresentação e circulação.

Palavras chave: Arte contemporânea - Figuras e representações do corpo - Poética em comparação com as artes visuais - estética e política latino-americana.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
