

La representación artística del cuerpo como ideal de belleza

Mg. Juan Carlos Castro Hernández

Universidad Nacional sede Medellín
Medellín, Colombia

jcastroh@unalmed.edu.co

Alfredo Laverde



LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DEL CUERPO COMO IDEAL DE BELLEZA

Juan Carlos Castro Hernández

RESUMEN

La representación artística del cuerpo, más que algo de suyo evidente y natural, constituye toda una conquista dentro del arte y el pensamiento occidental. De hecho, la tesis de la estética kantiana plantea que únicamente puede establecerse un ideal de belleza, a partir de la figura corporal humana, en tanto ésta, resulta idónea para la expresión de lo moral, constituye una prueba concluyente de la primera afirmación. Los trabajos del historiador del arte prehistórico y antiguo, Sigfried Geidion, y los realizados por Keneth Clark, dotan a dicha tesis de testimonios artísticos y culturales, que le permiten superar su aparente carácter especulativo. Esta aproximación a la representación artística del cuerpo desde la estética filosófica, y desde la historiografía del arte, resulta pertinente para el debate en torno a las representaciones del cuerpo. La tesis kantiana sobre la figura corporal humana como ideal de belleza, hace posible una mirada distinta en torno a dicha problemática.

PALABRAS CLAVES

Representación, estética, ideal de belleza, figura corporal.

ABSTRACT

The artistic representation of the body, more than something of his evident and natural one, constitutes all a conquest within the art and the western thought. In fact, the aesthetic thesis of the Kantian one raises that solely a beauty ideal can settle down, from human the corporal figure, in as much this one, is suitable for the expression of the moral, constitutes a conclusive test of the first affirmation. The works of the historian of the Prehistoric Art and old, Sigfried Geidion, and made by Keneth the Clark, equip this thesis with artistic and cultural testimonies, that allow him to surpass their apparent speculative character. This approach to the artistic representation of the aesthetic body from the philosophical one, and the historiography of the art, is pertinent for the deba-

te around the representations of the body. The Kantian thesis on human the corporal figure like beauty ideal makes a different glance around problematic happiness possible.

KEY WORDS

Representaron, aesthetic, beauty ideal, corporal figure.

INTRODUCCIÓN

A la pregunta del por qué el del cuerpo ocupa un lugar protagónico en la cultura de nuestros días, podría responderse que en éste se juegan muchas de las angustias y plenitudes fundamentales de la existencia, que van desde la muerte y la enfermedad, hasta la sexualidad y el erotismo. Y sin embargo, debe reconocerse que tales preocupaciones no constituyen un patrimonio exclusivo de nuestra contemporaneidad: todas ellas han acompañado al ser humano durante distintas épocas históricas, como también, dentro de las más diversas y extrañas formas culturales de los pueblos. Lo que si resulta en extremo novedoso en nuestra actualidad, es la manera como el cuerpo se ha venido convertido en objeto de consumo, en una sociedad de mercado excesivamente hambrienta y cada vez menos insaciable, de tal manera que el denominado *culto al cuerpo* adquiere así plena justificación. Pero por lo demás, cabe desta-

car que el exorbitante desarrollo tecnológico de los últimos decenios, también ha afectado nuestra experiencia del cuerpo de manera radical: la creciente proliferación de artefactos de diferente índole, mediante los cuales la técnica desde siempre ha pretendido dominar la naturaleza, ha hecho que las relaciones entre el cuerpo y su entorno resulten excesivamente distantes. Ya sea para prolongar su alcance, ya para transformarlo directamente, los avances tecnológicos permiten hablar actualmente de un *desplazamiento del cuerpo*, ya que esos mismos artefactos vienen convirtiéndose cada vez más en *prótesis* de éste.

Así, entre su exaltación mercantilista y su disolución técnica, cabe preguntarse cómo ha respondido el arte a semejante situación. Tal pregunta cobra validez, ya que si bien la actividad artística constituye un asunto fundamental de la existencia humana, no es menos cierto que el cuerpo en cuanto tal ha sido y sigue siendo un asunto de primer orden dentro de sus preocupaciones. Y de hecho, si se echa una mirada a las exploraciones estéticas que los artistas, principalmente desde las vanguardias de principios del siglo XX, han realizado en torno a tales inquietudes, el panorama no es menos desconcertante.

De sobra son sabidas y perceptibles las grandes rupturas que con la tradición figurativa y conceptual sostuvieron los movimientos van-

guardistas. Sus inauditos descubrimientos artísticos, al igual que los enigmáticos significados que allí introdujeron, siguen siendo después de casi 100 años de tales desarrollos, fuente de permanente extrañeza y discusión. Pero por sobretodo, y ante semejantes configuraciones, se experimenta un aire de incomodidad, pues parece que no correspondiesen al imaginario corporal que poseemos de nosotros mismos. De dónde procede tal tendencia a la desfiguración, se preguntan unos; porqué se ha hecho de la fealdad un valor artístico, inquietan otros; o a dónde ha ido a parar la agradable belleza y armonía con que antaño solía ser representada a través del cuerpo, piensan los más nostálgicos. Para hacerlo comprensible, quisiera distinguir dos búsquedas fundamentales que orientaron el trabajo de estos movimientos y creadores: la primera podría denominarse propiamente hablando *estético-artística*, y la segunda, digamos, *político-moral* (Bacola, 1999, 290). Como se intentará mostrar más adelante, en ambas el cuerpo se destaca como objeto privilegiado, tanto de experimentación como de recusación.

En términos estético-artísticos, los vanguardistas pretendieron rechazar el excesivo academicismo dieciochesco, que había hecho del arte una institución totalmente alejada del mundo de la vida. Mediante esta fórmula querían señalar que tal actividad no podía seguir estando marginada, ni al museo como centro de culto, ni

al creador genial, como favorito de la naturaleza. Por otra parte, también tuvieron el valor de aceptar como auténticos valores estéticos, aquellas formas del arte de otras culturas no europeas, y que antes apenas eran consideradas como exóticas y pintosemejantes. Esto los llevo efectivamente a nuevas y diferentes búsquedas formales, y, por supuesto, ello afectó la representación plástica de la corporalidad. Para mencionar solo un ejemplo, en los fundamentos mismos del cubismo de Picasso, y por supuesto, de los desnudos que desde tal plataforma realizó, es notoria la influencia de un conjunto de mascarar africanas que tuvo oportunidad de observar en aquella época, y que le sugirieron un reto estético bien diferente (Hofmann, 1995,100). La propuesta, entonces, consistía en obligar al receptor a romper con los hábitos perceptivos que se habían solidificado en lo profundo de la conciencia colectiva, durante cientos de años de prácticas y conductas frente a la imagen del cuerpo.

Y sin embargo, puede afirmarse que tal afán no obedecía exclusivamente a un intento por introducir nuevas configuraciones que, por exóticas y extrañas que parecieran, pusieran en cuestión los cánones ya establecidos desde siglos atrás. Tales *desfiguraciones*, que dirigidas hacia el cuerpo generaron, cuando no repudio, si un efecto escandaloso, también obedecían a aquello que ya Freud había denominado como un profundo *malestar en la cultura*

(Freud, 1982). Y es que, gracias a la creciente industrialización, no solo de la producción de bienes materiales sino también de los valores culturales, la sociedad burguesa de la abundancia había generado una imagen del hombre, en franca contradicción con la miseria y explotación de la que se nutría y que pretendía a toda costa ocultar. Y tal fue precisamente uno de los objetivos de los artistas de aquél entonces: mostrar esa fealdad moral que la cultura establecida no quería reconocer. Precisamente en ello radica la segunda de las búsquedas, que arriba denominé político-moral, y que no solo se concreta en una crítica de los usos y costumbres, sino también en la imagen corporal que ésta sociedad tenía de sí misma.

Y sin embargo, por patéticas y alusivas que puedan parecer las imágenes artísticas del cuerpo generadas por las vanguardias, donde, como se ha señalado, la experimentación estética viene acompañada de una suerte de denuncia político-moral, cabe preguntarse porqué nos cuesta aún reconocernos en éstas. O, en otras palabras, porque ese anhelo de belleza y armonía corporal sigue siendo una obsesión tan insistente. ¿Es que acaso el arte renuncio a la noción de la belleza por considerarla, quizás demasiado frívola, quizás demasiado superficial? ¿O por el contrario, al encontrarse esa misma belleza demasiado banalizada por la publicidad, el diseño y los medios de comunicación, no le ha quedado más

remedio al arte que, para mantener su autonomía y libertad, sustraerse a la tentación de lo reiterativo? O, finalmente, y siguiendo la tesis hegeliana, ¿es que *el arte ha muerto* (Hegel, 1991, 16), y por tanto ya no se encuentra llamado a proporcionar un auténtico y verdadero encuentro de la existencia consigo misma, y para el asunto del actual simposio, del cuerpo consigo mismo?

Para responder a estos interrogantes, quisiera realizar un rodeo por ciertas reflexiones filosóficas, particularmente la kantiana, pues además de haber pensado lo estético de una manera bastante radical e influyente, ofrece una interesante teoría sobre el valor del cuerpo humano en las artes, que bien podría despejar muchas de las anteriores inquietudes. Por otro lado, la historia del arte, representada en la reflexiones de catedráticos tan importantes como lo son, Sigfried Giedion y Keneth Clark sobre el cuerpo y el desnudo, permitirá ganar una perspectiva histórica que haga viable una integración del problema de la representación artística del cuerpo, con los problemas que acosan nuestra receptividad estética frente a los dilemas arriba presentados.

Pues bien, a la filosofía kantiana le corresponde el honor de haber conquistado, gracias a los elementos conceptuales que ofrece, la autonomía disciplinar de la estética filosófica. De dicho trabajo resulta importante destacar, en principio, solamente lo siguiente: gracias a la crítica

kantiana se logra fundamentar de una vez por todas, la autonomía del comportamiento estético. Esto quiere decir que allí el conjunto de las facultades sensibles, junto al sentimiento y la imaginación, se convierten en orientadoras del comportamiento del sujeto en su totalidad (Kant, 1995, 215). Para resumirlo, quisiera utilizar una fórmula mediante la cual Kant sintetiza la experiencia estética: en ésta, la imaginación juega de manera libre e indeterminada con la totalidad de las capacidades mentales del hombre.

También aquí resulta definitivo indicar que esta misma relación permite descubrir una disposición especial de las facultades, que ningún otro tipo de acción humana puede arrogarse para sí. Pues el que la imaginación juegue de manera no deliberada con las demás facultades al interior de la experiencia estética, tiene como consecuencia el que este jugar no puede manifestarse más que como sentimiento de placer. Y este aspecto de la vida del espíritu no es para Kant en ningún momento desdeñable, ya que la complacencia así generada vincula al individuo con los más altos intereses del espíritu. Para intentar precisarlo, Kant nos habla de una suerte *animación o vivificación* del estado de ánimo, que se experimenta al modo de una intensificación del sentimiento vital, de tal manera.

Finalmente, la reflexión kantiana precisa que los objetos que generan semejante reacción estética han de denominarse bellos. Como puede

observarse, aquí se está circunscribiendo el fenómeno de lo estético bajo una noción bastante problemática como lo es la de la belleza. Problemática pues, como ya se indicó, bajo el influjo de las enigmáticas e inauditas creaciones del arte de vanguardia y posvanguardia, en las cuales la representación corporal resulta modélica, la belleza se ha convertido en algo más bien sospechoso e inadecuado: sospechoso, pues ésta se ha hecho sinónimo de simple contento burgués frente a lo establecido, e inadecuada, ya que la fragmentación a que se ha visto sometida la imagen del mundo y del hombre, ya no reclama su presencia.

Pues bien, gracias a estas consideraciones ya se encuentran preparados los elementos para abordar el asunto fundamental de la presente ponencia. Y es que, cuando Kant en el parágrafo 17 de su *Crítica del Juicio*, y al discutir la posibilidad de un ideal de belleza para la experiencia estética, manifieste que este solo puede esperarse de la figura humana, está poniendo en entredicho toda una tradición disciplinar en las artes, y al mismo tiempo, está planteando nuevos retos para presente. Aún más, dicho asunto se hace más problemático, toda vez que, a renglón seguido, Kant sanciona que un ideal de belleza de esta índole solo puede consistir en la expresión de lo moral (Kant, 1998,231).

Para un desapercibido observador de la historia del arte, la afirmación

kantiana puede parecer bastante ingenua, pues nos parece natural y espontáneo el que el arte de todos los tiempos y todos los pueblos haya exaltado estéticamente la corporalidad, dada la inmediatez de su presencia, los imperativos que nos impone, y las gratificaciones que proporciona. Sin embargo, si se echa una ojeada a las realizaciones del arte, particularmente el prehistórico, tal evidencia no resulta tan clara. Aquí quiero remitirme a los impresionantes y al mismo tiempo hermosos trabajos realizados por el investigador Sigfried Giedion, en torno a los orígenes del arte y de la arquitectura. Como lo demuestra con lujo de detalles y con una rigurosa documentación, no fue el cuerpo humano, sino el cuerpo animal, quien inspiró los primeros esfuerzos artísticos del hombre prehistórico. Incluso, para demostrar que tal elección de lo animal, o si se quiere, tal exclusión de la corporalidad no fue un asunto casual, nos indica que fueron muchos los milenios que tuvieron que pasar, junto a los cambios espirituales y materiales consiguientes, para que el cuerpo humano fuese atendido como fuente de inspiración estética. Esto no quiere decir que la figura humana no aparezca representada en el fondo de las más antiguas cavernas, ni esculpida en piedras, huesos o rocas. Pero frente al lujo de detalles pictóricos y formales mediante los cuales se enfrentó estéticamente la corporalidad animal, el cuerpo humano palidece por su simpleza y falta de protagonismo.

Las razones de Giedion son las siguientes: *al principio se veía en el animal un ser superior al propio hombre: el animal sagrado, el objeto de máxima veneración. Durante la era paleolítica -que fue, sobre todo, zoomórfica-, el animal fue el ídolo indiscutible.* (Giedion, 1998, 62) Ante las capacidades físicas del animal, su fuerza, velocidad, resistencia; al igual que frente a las posibilidades materiales que ofrecía, su carne, su grasa, sus huesos, el hombre prehistórico se percibe a sí mismo minimizado. Así, si algo podía representar el poder y, por tanto, si algo merecía ser exaltado estéticamente, solo podían ser estas criaturas de la naturaleza, de las cuales dependíamos dramáticamente. De allí, pues la progresiva divinización a la que fueron sometidos.

Salta a la vista entonces la problematicidad de la proposición kantiana, ya que la idealización de la figura humana no es algo de suyo natural y evidente. Pero entonces, qué acontecimiento tuvo que ocurrir para que ésta se convirtiese en un fenómeno merecedor de un ideal estético-artístico. Para explicar tal asunto, los diferentes estudios antropológicos en torno a la estructura mental de la cultura del paleolítico resultan esclarecedores. Muchas de las teorías antropológicas que intentan explicarla. Coinciden en que la dinámica de mental mediante la cual la sociedad primitiva planeaba y orientaba sus relaciones existenciales con el entorno natural, poseía características mágico-rituales. Es decir, se es-

peraba que gracias a ciertas prácticas y acciones, denominadas comúnmente ritos, se pudiese producir un efecto mágico o de poder, sobre el fenómeno o problema a resolver. Así, ante la necesidad de alimento o de cobijo, el ritual (y así pueden denominarse las representaciones artísticas de aquel entonces) debía cumplir unas funciones mágicas, toda vez que se esperaba que por mediación de éste, la cacería del animal fuese propicia. Esto significó que por primera vez la especie humana adquirió conciencia de ser poseedora de un poder, que le permitía cierto dominio, por lo menos mental, sobre la naturaleza. Así las cosas, en la posibilidad de representar artísticamente el animal, tuvo como consecuencia el que la especie humana descubrió dentro de sí unas capacidades que le equiparaban en fuerza y poder. Por ello, y siguiendo las investigaciones de Giedion, el hombre prehistórico comenzó a representarse a sí mismo, con la peculiaridad de que hibridó su cuerpo con el de aquellos animales que ya habían sido divinizados (Giedion, 1998, 75). De este modo, dentro de la historia de la conquista del cuerpo humano como objeto de configuración estética, la cultura humana tuvo robarle atributos de poder a los diferentes fenómenos de la naturaleza. Así, encontramos frecuentemente dentro del arte posterior, figuras de hombres con cabezas de toro o de león, o torsos femeninos con ubres de terneras o ramilletes de frutas.

El paso posterior para la liberación progresiva de la corporalidad requirió de una revolución técnico-espiritual, que suele denominarse revolución neolítica. Y efectivamente, con la domesticación definitiva de los animales y la planeación agrícola de las cosechas, la especie humana arrebató definitivamente el poder que un poco antes había permitido idealizar religiosamente a los animales. Desde entonces el cuerpo comienza a ser representado con mayor plenitud de atributos propiamente humanos, aunque aún sigan presentes algunos elementos alegóricos que lo siguen vinculando a los poderes naturales. Piénsese por ejemplo en la estatuaria egipcia, cuando inscribe en las figuras de sus dioses y sus faraones, cuernos de toro, alas de pájaros o ojos de ibis.

Sin embargo, la integración de todos estos elementos con la corporalidad en cuanto tal, es cada vez más distante, vale decir, funcionan más como símbolos de prestigio y autoridad. No obstante, en el hieratismo, la solemnidad y majestuosidad de tales figuras, hay algo todavía que no permite todavía pensar en un auténtico descubrimiento del cuerpo como objeto de la representación estético-artística. ¿No poseen acaso un aspecto demasiado sobrehumano? Y en tal caso, ¿no es más bien el cuerpo humano casi un pretexto para vaciar el él nuestras ideas de poder sobrenatural o de glorificación religiosa?

Aquí de nuevo quisiera recuperar la tesis kantiana, con el fin de señalar, no solo su pertinencia histórica, sino también de recuperar el problema fundamental al que apunta. En principio debe quedar claro que si solo la especie humana sea susceptible de ideal, esto únicamente puede ser posible una vez que el entorno natural ha sido dominado, y el hombre ha tomado posesión de esta misma naturaleza. Pero además, y esto lo demuestra las consideraciones sobre la estatuaria egipcia, no es en el conjunto de medidas o proporciones que éste debe poseer, o en su semejanza o desemejanza con la estructura fisiológica del cuerpo, donde ha de perseguirse tal ideal. Desde aquí cobra sentido entonces la tesis de Kant, particularmente desde aquello que refiere la segunda parte de la afirmación, vale decir, que un ideal semejante solo puede ser posible en su relación con lo moral. Aquí moral no debe entenderse como el conjunto de normas y deberes que la voluntad tiene que cumplir, para que su comportamiento entre en armonía con el de los demás y para que sea aceptado socialmente. Por moralidad habría que entender, más bien, la capacidad humana de auto imponerse fines u objetivos, o de atender con confianza a sus propias facultades mentales como fuente de saber y conocimiento, pero de manera libre.

Así las cosas, ni la estatuaria egipcia, ni las configuraciones zoomorfitas del cuerpo, pueden considerar-

se conquistas artísticas frente a la corporalidad, pues si bien en estas pueden manifestarse un señorío sobre la naturaleza, todavía no puede encontrarse en éstas, una autonomía libre, tal como lo asegura la tesis de Kant. Pues bien, para asegúrale un sustento historiográfico a semejante consecuencia, las propuestas sobre el desnudo que ha realizado el teórico Kenneth Clark resultan de sumo valor.

Para Clark el desnudo humano no es apenas un tema del arte entre otros, sino fundamentalmente, una forma de arte (Clark, 1989, 25). Esto significa que solo cuando el cuerpo humano se convierte en objeto de preocupación estética, es decir, desde el momento en que se lo asume en su configuración sensible y sin ulterior intensión, ya sea mágico-ritual o mítico-religioso, cuando puede hablarse propiamente de un descubrimiento de la corporalidad artística. En términos kantianos, lo anterior implica un acto de libertad moral y de plena autonomía, pues ante tales circunstancias la imaginación bien podría jugar libremente con su forma, desencadenando así una suerte de vivificación placentera del espíritu.

Por tal razón, según el mismo Kenneth Clark, la conquista definitiva del cuerpo en términos estéticos es una realización del pueblo griego. Para éste, en la estatuaria, en la pintura y hasta en la poesía de aquella cultura, puede reconocerse esa otra conquista helena como lo fue la de la razón, y con ella, sus más impor-

tantes realizaciones, tales como: la filosofía y la ciencia, la democracia y la individualidad, y por supuesto la belleza. Por ello, y sin mayor reparo, se atreve Clark a afirmar que el desnudo artístico, como apoteosis estética del cuerpo humano, constituye toda una IDEA, mediante la cual ya no se pretende exaltar el dominio sobre la naturaleza, sino más bien perfeccionarla (Clark, 1989,22). Esto explicaría el por qué los momentos cumbres de la exploración artística de la corporalidad humana, bajo la modalidad del desnudo, coinciden con los momentos de mayor esplendor espiritual: la Grecia Clásica, el Renacimiento, o la Ilustración se revelan también como épocas históricas donde la auto confianza en el poder del hombre para trazar su destino de forma libre y autónoma, cobro cuerpo (y esto no es una simple metáfora) gracias a la representación artística.

A partir de aquí, creo que resulta posible volver al primer problema que dio paso a las anteriores reflexiones, vale decir, la incomodidad y desconcierto que nos embargan al contemplar la corporalidad configurada por el arte actual. ¿No será acaso que en ese afán desfiguración, ironización o de aire bufonezco mediante el las cuales los artistas representan hoy por hoy el cuerpo, y que nos cuesta a reconocer como propio, se esconde secretamente un ideal, tal como Kant lo tematizó? Es decir, en el recurso a la, digamos, fealdad, ¿no descubrirá simplemente el reflejo de un

mundo donde la libertad y autonomía han sido socavadas por la racionalidad científico-instrumental, por la ingeniería social o la industria cultural? Y, finalmente, en la negativa de ofrecerle belleza a la presente cultura, ¿no se expresará soterradamente cierto anhelo de plenitud humana, tal cual lo propone la fórmula kantiana?

BIBLIOGRAFÍA

BACOLA, S. El arte de la Modernidad. Barcelona, Serval, 1999.

CLARK, K. El Desnudo. Madrid, Alianza, 1989.

FREUD, S. El Malestar en la Cultura. Madrid, Alianza, 1982.

GIEDION, S. El presente Eterno: Madrid, Alianza, 1998.

HEGEL, G.W.F. Estética. Barcelona, Península, 1991.

HOFMANN, W. Los Fundamentos del Arte Moderno, Península, Barcelona, 1995.

KANT, E. Crítica del Juicio. México, D.F., Porrúa, 1995.