

## Asesinar la anatomía. Imágenes del cuerpo en el arte del siglo XX

PALOMA ALARCÓ

Lo cierto es que la anatomía ya no existía en el arte, había que inventarla de nuevo y ejecutar su propio asesinato mediante la ciencia y el método de un gran cirujano.  
Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* (1913)

Consternación, asombro, espanto, esa fue la reacción de los primeros que en 1907 contemplaron *Les demoiselles d'Avignon* en el taller de Picasso situado en el mítico Bateau Lavoir de Montmartre. Nada menos que Apollinaire definió el cuadro como un acto de terrorismo artístico y Braque, por su parte, manifestó escandalizado: «Picasso quiere hacernos comer estopa y beber petróleo». Nadie hasta entonces había transgredido de modo tan radical el canon clásico de belleza y proporción, ni tratado el cuerpo de la mujer de manera tan despiadada. La brutalidad extrema de los cuerpos de estas cinco prostitutas desnudas en el interior de un burdel, de formas angulosas y rostros esquematizados, que se acercaba a lo monstruoso era, incluso para ellos, difícil de aceptar. Hoy, un largo siglo después, *Les demoiselles* cuelga en las salas del MoMA de Nueva York y es idolatrado cada día como icono incuestionable de la génesis de la modernidad. Con sus hábiles manos de gran cirujano Picasso logró asesinar la anatomía y abrir el camino a una nueva imagen del cuerpo en el arte del siglo XX.

Es indudable que en este lienzo monumental, en el que trabajó frenéticamente durante varios meses, Picasso inició una investigación plástica de enorme radicalidad. Frente al cuerpo idealizado o heroico que durante más de veinte siglos, con muy pocas excepciones, había sido representado por artistas de diferentes épocas y estilos, Picasso contraponía unos cuerpos descoyuntados, imperfectos y grotescos. Para su ejecución se valió de diferentes fuentes de la tradición histórica como el Greco, Tiziano o Rubens, o de elementos compositivos rescatados de las culturas no occidentales, como el arte egipcio, el arte ibérico o las máscaras africanas. Por otra parte, el abigarramiento de los cuerpos desnudos en un espacio comprimido hasta la asfixia era su respuesta, virulenta y feroz, al *Baño turco* de Ingres o a propuestas más contemporáneas como las bañistas de Cézanne, los burdeles de Degas y Lautrec, o la *reverie* curvilínea y erótica de *Le bonheur de vivre* de Matisse.

A partir de *Les demoiselles* desaparece en el arte el modelo de belleza ideal sujeta a normas y proporciones y se inicia un nuevo capítulo de belleza desordenada y trágica fruto de la nueva conciencia moderna. Esas inhumanas figuras construidas a base de fragmentos descompuestos, perfiles imposibles y máscaras monstruosas, marcaron el comienzo de una nueva imagen del cuerpo que sería repetida y sucesivamente diseccionado, maquinizado o desnaturalizado. A partir de entonces ya no se pretenderá representarlo, sino construirlo, transformarlo o incluso anularlo, según determinados códigos artísticos y los diferentes contextos históricos.

*Les demoiselles* contenía ya los elementos de geometrización que desplegará poco después el cubismo con el que Picasso y Braque destrozaron para siempre el cubo escenográfico de la perspectiva. Para este nuevo movimiento de vanguardia, fondo y figura, interior y exterior dejan de ser elementos diferenciados y la reconstrucción de ese complicado cuerpo-puzzle queda en manos de la mirada del espectador. El siguiente paso en el progresivo avance de la geometrización serían los hombres mecanizados de Léger, Duchamp, o de los artistas dadá. Con ellos el cuerpo se construye con fragmentos ensamblados, con trozos de desecho o piezas recién salidas de una fábrica. La figura resultante, un autómatas deshumanizado y encapsulado, se funde con un entorno que no es otro que el mundo de la industria.

Si con el ensamblaje y la construcción se configuraba una humanidad mecanizada, como doble del mundo real, la metamorfosis que produce el crecimiento desordenado de la organicidad del cuerpo, convertía al hombre en monstruo. La metamorfosis, la distorsión o la disolución del cuerpo, que hace que la identidad sea algo inaccesible, fue también anunciada por *Les demoiselles* y, años después, se perfiló como rasgo característico para la segunda oleada vanguardista que trajo el surrealismo. En 1925 André Breton definió el cuadro de Picasso como «una proyección intensa del ideal moderno que sólo podemos captar a pedazos» y fue el primero en reproducirlo en su revista *La Révolution surréaliste*, como referencia fundacional del movimiento. Como sabemos, con la revolución surrealista la representación corporal se llenó de mutaciones (Dalí), símbolos (Ernst o Magritte) o de signos e imágenes crípticas (Miró), bajo la nueva doctrina de asociaciones irracionales y psicoanalíticas.

La transformación de la imagen corporal continuó imparable entre la generación de artistas de la segunda mitad del siglo, una generación marcada por un sentimiento de pesimismo y ansiedad provocado por la crisis de las dos guerras. La nueva moral del existencialismo de Sartre llevó, en el terreno artístico, a reflexionar —en ocasiones de forma violenta— sobre la humanidad enajenada y atormentada. Los nuevos lenguajes figurativos configuran nuevas imágenes del hombre a través de los patrones de libertad expresiva nacidos tanto del gesto expresionista como del automatismo surrealista. De la metamorfosis existencialista deriva el sentido de alineación del cuerpo que puede ser machacado, como en las pinturas de Dubuffet, distorsionado y magullado, como en los personajes inhumanos de Bacon, o incluso desintegrado, como en las figuras evanescentes de Giacometti. Lucian Freud, por su parte, recuperó la carnalidad de los cuerpos y logró a través de ellos desvelarnos la vulnerabilidad del ser humano. Sus desnudos, por regla general escabrosos y obscenos, transmiten la tensión existente entre la realidad y la materia, entre lo visual y lo táctil.

Simultáneamente, el cuerpo representó el elemento esencial del *body art*, la *performance* y demás actitudes artísticas conceptuales surgidas a partir de la década de los años 1960. El cuerpo ya no se representa, se transforma o se imita, sino que se recrea a sí mismo con la finalidad de acceder a una autenticidad que únicamente se logra con la propia vida. En las *Antropometrías* de Yves Klein, el cuerpo embadurnado se convierte en instrumento de creación, y en el proceso creativo de artistas como Ana Mendieta, Yoko Ono o Marina Abramovic el cuerpo es utilizado como lugar de autoidentificación, como medio para plasmar aflicciones o neurosis individuales o colectivas, la mayoría de las veces determinadas por consideraciones de género, raza o clase. Con la utilización del propio cuerpo por parte de estas y otras muchas propuestas se han perturbado las antiguas diferenciaciones entre objeto y sujeto, entre artista y obra de arte, pero sobre todo, entre arte y vida.

Si, como hemos visto, la relación del cuerpo y el arte fue transformada por los sucesivos movimientos de vanguardia que lo utilizaron como medio de expresión, en ocasiones se llegó incluso a transgredir y anular la realidad corporal. Con la aparición del *pop-art*, en especial con las creaciones de Warhol, que habían marcado a mediados de siglo otro punto de inflexión a partir del cual la figura humana se desvanece, se abrió la puerta a la posmodernidad, en la que la representación del cuerpo se transforma en imagen virtual, una imagen que ya no sigue a la realidad, sino que la precede. Desde entonces, en las innumerables propuestas del arte más contemporáneo ya no hay un sujeto detrás de las imágenes y el cuerpo se convierte en simulacro.