
This is the **published version** of the article:

Arranz Raso, Paula; Rodríguez, Sarah. El cuerpo : una visión a través del arte.
2016. 136 p.

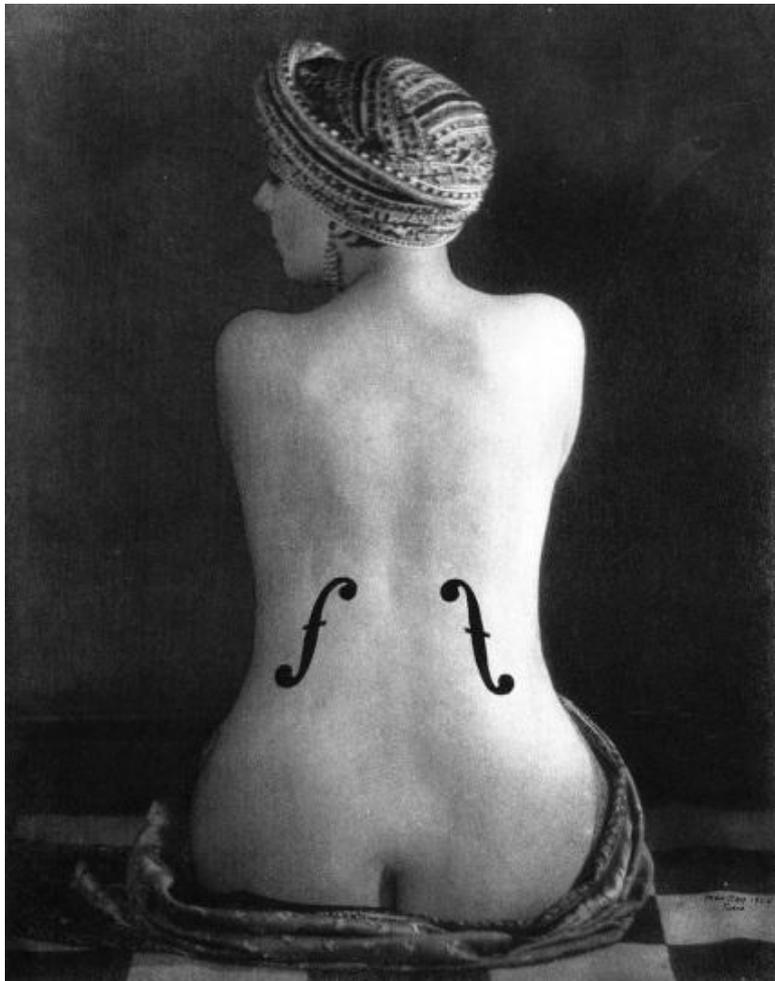
This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/160573>

under the terms of the  license

Máster en Danza Movimiento Terapia
Tesina fin de máster.

EL CUERPO.

Una visión a través del arte.



El violín de Ingres (1924), Man Ray.

Paula Arranz Raso
Tutora: Sarah Rodríguez

“El arte se dirige a la mente, y no a los ojos. Siempre ha sido considerado de esta manera por pueblos primitivos, y ellos tienen razón. El arte es un idioma, el instrumento del conocimiento, el instrumento de la comunicación.”

Jean Dubuffet

Agradecimientos:

¡Gracias!

A mi familia, y en especial a mi madre, por haberme ayudado y animado a seguir adelante a lo largo de todo éste proceso. A Niko, por aguantarme en momentos de desesperación y darme su amor y energía. A mis amigas, por “estar ahí”, a mis compañeras DMT por seguir presentes en mí, pese a la distancia; a mi tutora, Sarah Rodríguez por sus consejos y recomendaciones...a todos los que me habéis apoyado desde el comienzo de esta aventura.

Paula Arranz Raso.

Abril 2016

Tabla de Contenidos

| | |
|---|------------|
| 1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE | 1 |
| 2. PRESENTACIÓN | 2 |
| 3. OBJETIVOS | 5 |
| 4. METODOLOGÍA | 6 |
| 5. MARCO TEÓRICO | 7 |
| 5.1- Contextualizando el cuerpo. | 7 |
| 5.1.1- El cuerpo, perspectivas filosóficas. | 7 |
| 5.1.2- Breve introducción a la Danza Movimiento Terapia (DMT)..... | 11 |
| 5.1.3- El cuerpo en la DMT..... | 15 |
| 5.1.4- El concepto de imagen corporal | 18 |
| 5.2- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CUERPO A TRAVÉS DEL ARTE | 22 |
| 5.2.1- Introducción: el concepto de belleza en relación al cuerpo. | 22 |
| 5.2.2- Prehistoria (40000-5000 a.C.) | 25 |
| 5.2.3- Egipto (2955-332 a.C.) | 26 |
| 5.2.4- Grecia (S.VIII- I a.C.) y Roma (h. 400 a.C. – 476 d.C.)..... | 30 |
| 5.2.5- Edad Media (S.V-S.XV) | 37 |
| 5.2.6- Renacimiento (S.XV-XVI) | 42 |
| 5.2.7- Barroco (S.XVII-S.XVIII)..... | 47 |
| 5.2.8- Siglo XIX..... | 50 |
| 5.2.9- Siglo XX..... | 54 |
| 5.3- CUERPO E IMAGEN EN LA ACTUALIDAD | 82 |
| 5.3.1- Situación del cuerpo hoy en día. | 82 |
| 5.3.2- Cuerpo y tecnología: El Cíborg..... | 84 |
| 5.3.3- La transformación del cuerpo: El papel de la cirugía estética..... | 96 |
| 6. DISCUSIÓN | 104 |
| 7. CONCLUSIÓN | 109 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA | 111 |
| 8.1- OTRAS FUENTES DE INTERÉS | 114 |
| 9. ANEXO | 117 |

1. RESUMEN y PALABRAS CLAVE

La preocupación por nuestro cuerpo y nuestra imagen corporal siempre ha estado muy presente a lo largo de la historia. Hasta finales del siglo XIX aproximadamente, la representación del cuerpo se basaba simplemente en reflejar los cánones de belleza vigentes, sin tener en cuenta las emociones personales del individuo. Será a partir del siglo XX, cuando se establece una conexión clara entre los estados emocionales internos y el *cuerpo físico*. Así, algunos artistas en concreto, han utilizado el cuerpo como vehículo de expresión de dichos *estados internos*, expresando además su desacuerdo, frustración o enfado con diferentes aspectos de la sociedad que les tocaba vivir.

Hoy en día, es alarmante la consagración a la que se ha sometido “el cuerpo” en nuestra sociedad. Es como si el sujeto estuviera incómodo con su cuerpo y buscara la solución en un rediseño corporal, sometiéndolo a constantes modificaciones por medio de la cirugía estética y la tecnología.

Éste trabajo pretende mostrar como el cuerpo expresa estados internos, muchas veces inconscientes, y como al realizar una revisión histórica a través del arte, se pueden entender y abordar dichos conflictos por medio de la Danza Movimiento Terapia, creando así cuerpos libres y expresivos.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, Inconsciente, Arte, Transformación, Danza

Movimiento Terapia.

2. PRESENTACIÓN

El “cuerpo” ha estado siempre muy presente en la vida, y según la época y contexto ha adquirido diversos significados. La palabra cuerpo, que procede del latín *corpus*, puede ser un mero objeto dotado de unas características determinadas, puede ser la suma de las partes materiales que componen un ser animal, puede referirse a un ser humano y estar dotado de cabeza, tronco y extremidades, referirse a la figura o aspecto de una persona, ser la parte central de una cosa o unirse y formar un cuerpo de personas que desempeñan una misma profesión, puede configurar el grueso de un tejido o un papel, ser cadáver, ser parte independiente de un mueble, un edificio o cualquier otro objeto o referirse al tamaño de la letra de imprenta. Pero el cuerpo es mucho más que esto. Los antiguos filósofos ya lo estudiaron en profundidad, abordando diversos puntos de vista. Desde que el ser humano es tal, se ha ocupado y preocupado de su cuerpo como parte esencial de su ser. Lo cambiante a través de los siglos ha sido el sentido y las valoraciones asignadas al mismo.

Hoy en día podemos hablar de la *cultura del cuerpo*, entendiendo el vocablo cultura (*colo, colere*) como lo que su procedencia etimológica latina significa, *cultivar o cuidar*.

En el momento actual, el cuerpo es sujeto y objeto de cultura, si bien, a diferencia de los siglos precedentes, con una finalidad propia, acorde con la sensibilidad cambiante de este momento. Las manifestaciones artísticas de la estética corporal son constantes en el cine, en la moda, en la TV, en la cirugía estética...Esta *cultura* es vivida con tal intensidad, que se convierte para muchos en un verdadero sujeto y objeto de culto.

Pero no podemos olvidar otro término estrechamente relacionado con el vocablo cuerpo: *la imagen corporal*.

En nuestra sociedad prevalece la imagen sobre la persona. Tenemos prejuicios hacia las personas que no cumplen con un determinado canon de belleza o mejor dicho no tienen un *cuerpo perfecto*.

En la formación de la Danza Movimiento Terapia (DMT)¹ se menciona con mucha frecuencia el concepto de la imagen corporal, sobre todo en el contexto de las diferentes psicopatologías o trastornos, como pueden ser: la depresión, la esquizofrenia, los trastornos alimenticios, niños con discapacidad, autismo, entre otros, hasta tal punto que se considera un objetivo terapéutico el mejorar la imagen corporal.

La DMT, a través de la recuperación del placer por el movimiento corporal, ofrece la oportunidad de trabajar sobre la propia imagen corporal que ha sufrido un trauma físico y psíquico. Mi interés es dar una visión histórica del cuerpo y de la imagen corporal, y centrarme especialmente en el momento presente, en el que estamos viviendo una terrible transformación del cuerpo, motivada por un asfixiante culto al cuerpo. Toda esta situación está generando trastornos relacionados con la imagen corporal que van mucho más allá de los más conocidos que pueden ser los trastornos alimenticios. Hoy en día, vivimos en la era de lo efímero, lo postizo y lo superficial, y detrás de esta búsqueda constante del cuerpo perfecto, existe un miedo terrible a envejecer, a asumir el proceso de la vida y de la muerte.

Este trabajo trata de hacer una recopilación histórica de la relación entre el cuerpo físico y los estados internos, aportando como novedad la inclusión del arte, como medio de expresión artística, que sin duda ha tratado y trata el tema que nos ocupa: el cuerpo y la imagen corporal. Se adjunta, además, un anexo de imágenes de obras de algunos

¹ A lo largo de este trabajo utilizaré las siglas DMT para referirme a Danza Movimiento Terapia.

artistas que tratan diferentes conflictos internos relacionados con el cuerpo, que podemos utilizar como material gráfico en nuestras sesiones de DMT.

3. OBJETIVOS

Objetivo General

El objetivo principal es mostrar cómo el cuerpo expresa estados internos, muchas veces inconscientes, y cómo al realizar una revisión histórica a través del arte se puede entender y abordar dichos conflictos a través de la DMT.

De este objetivo general se derivan los siguientes objetivos específicos:

Objetivos Específicos:

- Revisar el concepto de cuerpo desde un punto de vista histórico-artístico, y así entender como dicho concepto ha evolucionado a lo largo de los años y en los diferentes momentos culturales.
- Aprovechar dicho enfoque artístico para tener otro punto de vista y además utilizar las imágenes y obras como material gráfico en sesiones de DMT.
- Profundizar en la comprensión de la relación cuerpo-mente en la DMT.
- Recalcar el momento actual, destacando el culto al cuerpo y sus posibles repercusiones, con el fin de impulsar la DMT como una buena terapia para afrontar esta situación.

4. METODOLOGÍA

La presente investigación realiza un tipo de revisión teórica y trata de justificar *cómo a través del cuerpo se transmiten estados internos*. Para ello, me he basado en realizar un estudio histórico del cuerpo, utilizando el arte como medio de expresión de dichos estados internos.

Desde el punto de vista bibliográfico he utilizado diferentes campos de estudio: Por una parte bibliografía referente a la Psicología y a la DMT, en segundo lugar, bibliografía relacionada con la Antropología, y finalmente una amplia bibliografía artística.

Con dicha investigación se pretende dar un nuevo enfoque en el estudio del cuerpo en la DMT, así como revisar conceptos como el de *cuerpo* e *imagen*, tan importantes en el campo de la DMT. Además, con esta nueva perspectiva se quiere aportar un material didáctico gráfico, que el danza movimiento terapeuta podrá utilizar en sus sesiones.

En un primer acercamiento, he realizado una búsqueda a través de la web, a partir de distintos buscadores o bases de datos, lo que me ha llevado a diferentes fuentes de información. Destacaría la utilización de libros, revistas científicas y tesis doctorales, que me han proporcionado datos de primera mano. De entre estos me gustaría nombrar la tesis doctoral de Pastor (2012).

Al recurrir al *arte como medio de expresión del cuerpo*, me he visto obligada a acotar mi trabajo, ya que son muchos los artistas que han trabajado sobre la idea del cuerpo. Así atendiendo a mi criterio, he seleccionado aquellos artistas que por sus obras y trayectoria podían servirme de una manera más clara para justificar mi objetivo.

5. MARCO TEÓRICO

5.1- Contextualizando el cuerpo.

5.1.1- El cuerpo, perspectivas filosóficas.

El cuerpo ha sido objeto de estudio en el campo filosófico desde tiempos inmemoriales, desarrollándose a lo largo de la historia diferentes concepciones sobre el mismo.

Según los cuatro textos más antiguos de la literatura India, conocidos como **Vedas**, existían dos mundos: el mundo de la realidad y el mundo de la apariencia. Según la religión védica, lo espiritual es la única verdad. *El cuerpo es apariencia, engaño.* (Gimeno-Bayón, 2013)

Estoicos y epicúreos le daban un carácter corpóreo a todo lo real, incluso a almas y pensamientos. El epicureísmo no intentaba disimular la presencia de la corporeidad, sino que la acentuaba. Según los epicúreos placer y dolor son los dos principios fundamentales del vivir. Según esta filosofía, el cuerpo no es una tumba, sino fuente de vida y base para edificar la solidaridad. Por su parte, los estoicistas afirmaban que sólo es real lo que tiene cuerpo, aunque haya un espíritu universal que todo lo llena (Redal, 2006).

Para los **presocráticos** el cuerpo es un universo en miniatura, compuesto de dos materias: la más sutil (psyché) mueve a la otra (soma). La enfermedad y la muerte se dan al separarse las dos materias (Hipócrates) (Gimeno-Bayón, 2013).

Para **Platón**, el cuerpo es el sepulcro o la cárcel del alma, llamado a disolverse en el cosmos, y representa lo impuro, inferior y mortal. Por su origen material, el

cuerpo era considerado malo y adverso, en contraposición al alma que era sana y espiritual ya que procedía del mundo de las ideas (Redal, 2006).

Aristóteles habla de un cuerpo que siente, que se mueve, que padece y que piensa. Para él, el cuerpo es compuesto unitario de materia y forma. El alma es la causa formal del mismo, inseparable de él y la causa final determina cómo es. Existe en el cuerpo un aspecto divino inmortal que se separa de él. (Gimeno-Bayón, 2013)

Según el médico griego, **Galeno**, el cuerpo es toda la realidad del ser humano, manifestación sagrada de la physis universal que adecua sus partes a las funciones a cumplir. No hay nada inmortal y el alma es la esencia de la mezcla humoral (Gimeno-Bayón, 2013)

Según la **Biblia**, la persona se percibe como ser unitario y concreto, no hay palabra para designar “sólo el cuerpo”. La persona está incluida en lo material y a la vez lo trasciende en tanto que imagen de la divinidad (Gimeno-Bayón, 2013).

Para **San Pablo**, la persona (o cuerpo) es una realidad unitaria que puede estar abierta al influjo de lo divino (espíritu) o cerrada al mismo (carne) (Gimeno-Bayón, 2013).

La **escuela cartesiana** divide a los seres de este mundo en dos grandes sustancias: el cuerpo (cuyo atributo es la extensión, ocupar un lugar en el espacio y ser medible) y la mente (cuyo atributo es el pensamiento). Con la afirmación de “Pienso, luego existo”, Descartes deriva el ser del pensamiento sin que dependa de alguna otra cosa para su existencia. También, afirma que hay una segunda sustancia llamada *res extensa*, que informa de las sensaciones y los movimientos (Redal, 2006).

En el S.XVIII aparece otra corriente filosófica que critica la posición racionalista del conocimiento. Esta nueva corriente se va a llamar **empirismo** y Davis Hume será

su máximo exponente. El empirismo critica la idea de la razón como fuente de conocimiento innata e ilimitada que no necesita volcarse a la experiencia. Para Hume el conocimiento se basa en la experiencia, tanto externa como interna (Redal, 2006).

Para el filósofo francés **Gabriel Marcel** (1889-1973), el cuerpo no es objeto ni instrumento. “Yo soy mi cuerpo”. Éste es el existente-tipo y la relación con él el haber-tipo (Gimeno-Bayón, 2013).

Más adelante, **Jean Paul Sartre** (1905-1980) consideró la existencia de tres dimensiones en relación con el cuerpo. Habría un cuerpo pasado por alto, experiencia cotidiana de la acción en la que nos encontramos. Un viandante, por ejemplo, no está pendiente de los músculos que contrae al caminar, de algún defecto al pisar, etc. Otra dimensión sería la observación externa del cuerpo, el cuerpo mirado, observado durante la acción. Finalmente, se llegaría a un sujeto observado. En este caso, el viandante cae en la cuenta de que su cuerpo es observado. La mirada del otro rompe el silencio, ya no cabe un cuerpo pasado por alto. Pero la mirada del otro no siempre resulta alienante como pensaba el propio Sartre; cabe una mirada de comprensión, simpatía, amistad, deseo, etc (Ortega & Jáuregui, 2012)

Sigmund Freud nos habla del cuerpo histérico, a partir de las mujeres enfermas que acudieron a él con unos padecimientos corporales para los que la medicina no encontraba explicación ni remedio, y que encarnaban en su cuerpo un sufrimiento inexplicable. Éste síntoma histérico pone de relieve la separación organismo-cuerpo. A raíz de ello, Freud trabajó con el inconsciente para plantear la hipótesis de que la causa de la enfermedad corporal son ciertos pensamientos, de los que el sujeto nada sabe. Freud nos habla también de *síntoma de conversión*, definiéndolo como un símbolo *estampado en piel*. Ciertos símbolos, ciertas palabras o ciertos significantes

se inscriben en el cuerpo para decir lo que por vía verbal no puede ser dicho. El cuerpo histérico es pues un cuerpo que habla. Pero desde el comienzo, Freud detectó que el cuerpo histérico no es sólo un cuerpo que habla, sino también un cuerpo que es la sede de una *extraña satisfacción*. (Rivera de Rosales & López Sáenz, 2002).

Maurice Merleau Ponty y **Michel Henry** redactan sendas fenomenologías del cuerpo vivido. Henry descubre la ambigüedad del concepto de sensible, con el que se designa tanto el cuerpo sujeto (que vive los sentidos activamente), como el cuerpo objeto (que es captado por los sentidos pasivamente). Merleau Ponty llega a reconocer que el cuerpo propio es más que una cosa, algo más que un objeto a ser estudiado por la ciencia, sino que es también una condición permanente de la existencia. Establece una relación reversible, donde la mano que toca, es a la vez la mano tocada. Es decir, que el cuerpo es ambiguo y vincula aspectos de objeto y de conciencia en un tipo de unidad siempre implícita y confusa. No se puede distinguir entre “mi cuerpo” y “mi subjetividad”. A lo largo de sus obras Merleau Ponty instaura un análisis que reconoce tanto la corporalidad de la conciencia como una intencionalidad corporal, contrastando así con la ontología dualista cuerpo/alma de Descartes. (Belvedere, 2014).

Por último, según la **Psicología transpersonal** cuerpo y mente pueden actuar vinculados o disociados, de modo que a) se pueden inducir determinados estados de conciencia mediante la manipulación corporal; b) la mente puede disociarse del cuerpo, expandiéndose más allá de él, bajo determinadas condiciones, y c) la percepción sensorial habitual, a la vista de las experiencias transpersonales, no es fiable como modelo de objetividad (Gimeno-Bayón, 2013).

El cuerpo humano, siendo entidad viviente, tiene una estructura y funciones propias, ostenta cierta apariencia y está dotado de un sexo. Además, interacciona con

sus semejantes, y la interacción genera una enorme multitud de imágenes y estados afectivos. Todo ello determina que la visión del cuerpo sea cambiante, pues los aspectos que se perciben, así como los usos y tradiciones que la visión del cuerpo origina, varían con las civilizaciones, las clases sociales, las épocas, y hasta con las sectas y grupos pequeños o subculturas que existen dentro de una sociedad(González, 2003).

5.1.2- Breve introducción a la Danza Movimiento Terapia (DMT)

La DMT es una modalidad de arte creativa en terapia. Bernstein (1979 citado en Panhofer & Rodríguez, 2005) la define como:

Una especialidad en psicoterapia que utiliza el movimiento como un proceso para promover la integración emocional, cognitiva y física del individuo (p.50) Para éste mismo autor, la DMT pertenece al grupo de las artes creativas en psicoterapia como el arte terapia, la musicoterapia y el psicodrama, y se define como el uso psicoterapéutico del movimiento y la danza dentro de un proceso que persigue la integración psicofísica (cuerpo-mente) del individuo.

Bernstein (1972, citado en Panhofer & Rodríguez, 2005) añade que:

La DMT, como Terapia Artístico Creativa (TAC) se basa principalmente en la conexión entre movimiento y emoción y recurre a uno de los medios de expresión terapéuticos y artísticos más antiguos del hombre: la danza. Sólo

dónde hay vida hay movimiento: la DMT trabaja con el cuerpo y su propio lenguaje.

Asimismo, la DMT reivindica recuperar el uso psicoterapéutico del movimiento y la danza, a través del cual la persona puede, de forma creativa, comprometerse en un proceso que persigue su integración tanto emocional como cognitiva y social. La teoría y los métodos de la DMT se fundamentan en varios pilares: la teoría y el método psicoterapéutico, las diferentes investigaciones y teorías sobre la comunicación no verbal, la psicología del desarrollo humano y los sistemas de análisis de movimiento.

La DMT surgió de tres fuentes: Sus aspectos terapéuticos, que se han utilizado durante siglos; los aspectos creativos y de improvisación de la danza moderna, que subrayan la parte expresiva y comunicativa; y los aspectos psicológicos del movimiento, es decir, el movimiento y su significado en psicoterapia (Panhofer & Rodríguez, 2005, p.52).

Esta terapia fue utilizada como intervención médica en 1940 y se afianza como profesión en la década de 1940-1950 en EEUU. Sus orígenes se basan en la labor de Marian Chace, quien trabajó en el hospital de Saint Elizabeth de Washington con pacientes psicóticos utilizando la danza. Chace, propuso el movimiento empático y la relación terapéutica del movimiento para demostrar que la comunicación con estos pacientes era posible, así como por medio de ésta se podía llegar a desarrollar un nivel de realidad en ellos. A su vez, Trudy Schoop desarrolló una técnica de trabajo con este mismo colectivo, al mismo tiempo Mary Whitehouse junto con Blanche Evans

y Liljan Espenak se especializaron en el desarrollo de la relación del movimiento en los procesos neuróticos.

La DMT resulta efectiva para diferentes tipos de población, desde prevención con “poblaciones normales”, hasta personas que tienen algún tipo de discapacidad, ya sea social, psicológica o física. Es practicada en los ámbitos de Salud Mental, medicina, educación, rehabilitación y programas de prevención de diferente índole. Sus mayores logros psicológicos reportados son la disminución significativa de la depresión, reducción de la ansiedad, progresos en la relación con los otros e intercambios sociales, mejoras en la autoestima e imagen corporal, beneficiar el proceso cognitivo así como elevar los niveles de atención. Se utiliza con personas de todas las razas y edades, en la modalidad de pareja, individual, familia y grupo (Reca, 2005).

La DMT posee elementos únicos para la aplicación de la terapia los cuales son el espacio-tiempo-ritmo, la respiración, las dinámicas de movimiento, las metáforas corporeizadas, la conexión muscular, el pulso, la respiración, la empatía kinestésica y la sincronización. Esta terapia se dirige al cuerpo en movimiento, a las actitudes mentales, a las emociones, y a la cercanía al mundo de los individuos resaltando la relación que se establece a través del movimiento corporal, por encima de la relación discursiva, así el terapeuta sigue lo que el paciente propone elaborando o espejando sentimientos, en vez de imponer estructuras (Reca, 2005). Es precisamente la técnica de “espejar” la más básica y utilizada en la DMT. Se puede espejar el movimiento, el sentimiento, el ritmo o el espacio del otro. Haciendo esto el terapeuta logrará que el paciente se sienta aceptado. Se usa la empatía kinestésica como método de

acercamiento y comprensión del mundo del otro desde su presencia corporal (Reca, 2005).

Esta terapia atiende el aspecto corporal de los síntomas, por lo que se trabaja con la transferencia somática y se apunta a la corporalización con el objetivo de que deje de ser un síntoma inconsciente. Se tiene la premisa de que todo aquello que sucede como evento interno se representa físicamente como sensaciones. Cuando existe un disturbio psíquico, el cuerpo se representa mentalmente como imagen (Reca, 2005).

Las terapias artístico-creativas (TAC) siempre han asumido la unión del cuerpo y la mente como un principio básico. Además, en la actualidad las ciencias cognitivas están conciliando el cuerpo y la mente. Esta nueva tendencia se refleja en los nuevos enfoques sobre la corporización. Éstos se desarrollaron casi unánimemente sobre la base y el legado de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty (1962) (el primer enfoque filosófico que ubica al cuerpo en el centro de su marco teórico). Desde el trabajo pionero de Merleau-Ponty sobre el significado ontológico y epistemológico del cuerpo para nuestra condición humana, la conciliación del cuerpo y la mente ha surgido en muchas disciplinas científicas. Una de las principales características de las teorías corporizadas es que consideran el cuerpo como la base existencial de la percepción y la acción. Eliminan los dualismos cuerpo-mente, sujeto-objeto, percepción-concepción, y percepción-acción (Koch, 2006).

Desde un punto de vista corporizado, la mente y el cuerpo no son dos entidades interrelacionadas, sino un todo vivo e inseparable. Tanto la cognición (incluyendo la

percepción, la memoria y el lenguaje) como el afecto, están basados en el cuerpo. Todas las terapias artístico-creativas trabajan con el cuerpo como herramienta fundamental de resonancia (Koch, 2006).

El uso de la danza y el movimiento como herramienta terapéutica está enraizado en la idea de que el cuerpo y la mente son inseparables. Una premisa básica es considerar que el movimiento corporal refleja estados emocionales internos y que el cambio en el movimiento conlleva cambios psicológicos promoviendo la salud y el desarrollo.

5.1.3- El cuerpo en la DMT.

En DMT encontramos un gran número de pacientes que afirman que sólo cuando se mueven son capaces de sentir algo. Muchas personas conectan con su estado anímico a través de sus sensaciones físicas, es decir a través de sus cuerpos o de su parte más corporal. El cuerpo es la base existencial de la percepción y la acción.

Poco a poco se va reconociendo la importancia de la interrelación cuerpo-mente y se va estableciendo la idea de que no podemos descartar el cuerpo como fuente de información, de curación y como lugar de manifestación de la enfermedad, no sólo física. Sus posturas, su movimiento, el modo de ocupar el espacio, nos hablan analógicamente y simbólicamente de tensiones, emociones, relaciones e historias. (Wengrower & Chaiklin, 2008).

Desde la DMT, al hablar de cuerpo es necesario atender a dos conceptos claves para el entendimiento de los sistemas corporales, el esquema corporal y la imagen corporal. Gallagher (2005), en su obra *How the body shapes the mind*, sostiene que dichos conceptos tienen la finalidad de establecer el rol de cómo el cuerpo encarna las experiencias, es decir propone una teoría de la cognición encarnada. La cual establece que la imagen corporal posee un estatus intencional, ya que es tanto una representación consciente del cuerpo, como un conjunto de creencias del mismo. La imagen corporal remite a una representación parcial del cuerpo, a una consideración particular de cada región corporal, experimentado como un cuerpo propio, que corresponde a la experiencia del sujeto (Gallagher, 2005).

Este autor argumenta que el esquema corporal implica una operación extra intencional que se lleva a cabo previamente o fuera de la conciencia intencional. El esquema corporal tiene un efecto sobre la experiencia consciente, como un esquema preconscious, producido por diversos procesos neurológicos, que juega un papel activo en el control y gobierno de la postura y el movimiento. El esquema corporal funciona de una forma subpersonal, impropia, por un camino anónimo, remite a un sentido holístico del cuerpo, a una totalidad corporal que permite vincularse con los diferentes contextos cognoscitivos y ambientales (Gallagher, 2005).

La imagen corporal se relaciona al acontecer del cuerpo como representaciones del mismo, a la conciencia del mismo como objeto y a la caracterización de las regiones corporales que son usadas en una u otra relación. A su vez el esquema corporal, puede entenderse como una estructura histórica de la totalidad corporal, que

no es propiamente consciente o intencional, esto nos lleva a la idea de pre-conciencia o pre-intencionalidad.

Partiendo de la premisa básica que define la DMT como psicoterapia que busca la unión cuerpo/mente, o cuerpo/emoción, es decir que todo es uno, expongo a continuación una evolución histórica de ese cuerpo más exterior. A través de nuestro cuerpo se expresan muchas veces los conflictos internos. Por ello, me parece interesante recoger esta evolución histórica, así como incorporar un documento gráfico que sirva como recurso al danza movimiento terapeuta. De este modo, al facilitar este material, los pacientes pueden identificarse de manera visual con distintos tipos de cuerpo, y por lo tanto con diferentes tipos de conflictos internos más o menos conscientes.

Históricamente, el hombre expresó sus emociones, sentimientos, ideas y acciones mediante el trabajo artístico. Estos testimonios gráficos nos sirven hoy en día para saber cómo ha sido visto el cuerpo a lo largo de las distintas civilizaciones y culturas.

A comienzos del S.XX, bailarinas como Isadora Duncan o Mary Wigman expresan a través de su movimiento la expresión emocional de un cuerpo sensible. Esto mismo sucede en el mundo del arte, donde artistas como Gina Pane o Louise Bourgeois plasman a través de sus obras sus emociones e ideas, su *cuerpo* más interior.

5.1.4- El concepto de imagen corporal

Uno de los primeros conceptos que pudieran relacionarse con lo que hoy conocemos como “imagen corporal” es el de **cenestesia**. Leibniz se refería a la conciencia como una sensación global, un conjunto de percepciones emanadas del cuerpo. A esa sensación global, esa sensibilidad interna, Höfdding la denominó cenestesia en 1891. De un modo diferente, Scheler afirmaba la existencia de una percepción global-inmediata, que no sería una simple suma de percepciones, opinión compartida por Ortega y Gasset (1946), quién también consideraba la existencia de una percepción inmediata del intracuerpo (Ortega & Jáuregui, 2012).

Otro concepto a considerar es el de **esquema postural y corporal**. Head y Holmes (1911) planteaban el concepto de esquema postural, que se formaría a través de estímulos que recibimos del cuerpo y de la comparación con estímulos de momentos previos. En 1912, Pick fue quien introdujo el término esquema corporal estimando que en su formación intervendrían todas las percepciones y no sólo las propioceptivas, como afirmaban Head y Holmes (Ortega & Jáuregui, 2012).

En el estudio del citado esquema corporal pronto aparecieron conceptos psicoanalíticos con nuevas expresiones como **imagen corporal**. Fue en 1885 cuando Pierre Janet habló por primera vez de la imagen corporal en un contexto psicoanalítico. A partir del trabajo de Paul Schilder, la percepción del cuerpo se considera fruto de todos los sentidos de tal modo que esta unidad sería más una representación que una mera percepción. La imagen corporal es una percepción indisoluble unida a movimiento y acción, y, por otra parte, se trata de una experiencia

afectiva. El resultado es una representación mental. Paul Schilder, en su libro “Imagen y apariencia del cuerpo humano” define el concepto de imagen corporal como:

Por imagen del cuerpo humano entendemos aquella representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio cuerpo, es decir, la forma en que éste se nos aparece.... El esquema corporal es la imagen tridimensional que todo el mundo tiene de sí mismo. Y podemos llamar esta imagen, “imagen corporal” (Schilder, 1983, p. 15)

Otro concepto a considerar es el de **corporalidad**, referencia expresa a una superación del dualismo cartesiano. El cuerpo no sólo es un objeto (tener cuerpo), sino que resulta sujeto mismo (ser cuerpo). La idea cartesiana de una naturaleza humana como suma de la *res extensa* (cuerpo) y la *res cogitans* (alma) es una mera abstracción, pues nuestra vivencia es sólo unitaria. De hecho hay expresiones como *soy y tengo cuerpo* (Marcel, 1955) o *estoy en mi cuerpo* (Marías, 1973) que apuntan en este sentido. (Ortega & Jáuregui, 2012).

En cuanto a la confrontación entre cuerpo y corporalidad, habitualmente no hay conflicto entre el hecho de tener un cuerpo y ser un cuerpo, pues generalmente ignoramos el cuerpo. No obstante surgen discrepancias, como se observa en la anosognosia, el fenómeno del miembro fantasma, etc. La confrontación de cuerpo y corporalidad suele originar desagrado como ocurre al ver el cadáver de un ser querido, al escuchar nuestra voz grabada o el la insatisfacción corporal de los adolescentes, etc. A todo ello Janet (1908) lo llamó la *vergüenza del cuerpo*. A veces, el carácter revelador de la corporalidad resulta

insoponible; el aspecto, la forma, están en el origen del malestar: eritrofobia, dismorfofobia, transvestismo, transexualismo, etc. Y en otras ocasiones, uno no se confronta con su aspecto, sino con su interior. De hecho, hay un interior anatómico y una interioridad, una intimidad. Para llegar al primero hay que abrir, diseccionar o cortar; para llegar a la intimidad hace falta desvelar, desentrañar. Esto explica que, hoy, la tecnología aplicada al cuerpo logre maravillosas operaciones, tatuajes preciosos y una construcción corporal que, en absoluto, mejora el mal de la intimidad, del interior (Ortega & Jáuregui, 2012).

El concepto de imagen corporal incluye un aspecto perceptivo (percibir el cuerpo), otro subjetivo (imaginar, sentir el cuerpo) y uno conductual. Lo perceptivo sería la precisión con la que se percibe el tamaño corporal de diferentes partes o del cuerpo en su totalidad. Este componente sería sobreestimado en patologías como la anorexia o bulimia. En cuanto a lo subjetivo, serían actitudes, sentimientos, cogniciones y valoraciones que suscita el cuerpo, por ejemplo, sobre el tamaño, peso, partes del cuerpo y, en general, la apariencia. Aquí entraría el concepto de insatisfacción corporal. Finalmente, lo conductual se refiere a lo que la percepción del cuerpo y los sentimientos provocan, por ejemplo conductas de exhibición o evitación, éstas últimas muy características de los trastornos alimentarios (Ortega & Jáuregui, 2012).

La construcción de la imagen corporal es algo personal y social. La imagen corporal se va estableciendo desde la infancia; hacia los dos años muchos niños ya se reconocen en el espejo y desde la etapa preescolar se van teniendo datos de la imagen que se debe tener y cómo no se debe ser.

En la pubertad aparece, con gran fuerza, la retroalimentación social de una determinada imagen, nos vemos y nos ven. Y en ese vernos y que nos vean hay un referente, el concepto de belleza de la cultura y época en la que nos desarrollamos. Lo bello y lo feo quedan establecidos como canon, es decir, como una regla que es necesario seguir.

Cabe señalar también, que el concepto de imagen corporal está íntimamente relacionado con el de belleza. Según Schilder (1983) “el ideal de belleza y la medida de la belleza siempre serán expresión de la situación libidinal de la sociedad. Dicha situación es necesariamente variable” (p.230). Las imágenes corporales y su belleza no son entes rígidos. Nosotros construimos y reconstruimos nuestra propia imagen corporal, como así también la de los demás. “En estos incesantes procesos, intercambiamos partes de nuestras imágenes con las imágenes de los demás; o, para expresarlo de otro modo, existe una perpetua socialización de las imágenes corporales” (Schilder, 1983, p.230)

La imagen corporal ha sido objeto de la pintura y del arte en general a lo largo de la historia, reflejando en cada momento determinados cánones de belleza.

5.2- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CUERPO A TRAVÉS DEL ARTE

5.2.1- Introducción: el concepto de belleza en relación al cuerpo.

“Bello”, al igual que “gracioso”, “bonito”, “sublime”, “maravilloso”...es un adjetivo que utilizamos a menudo para calificar una cosa que nos gusta. En este sentido parece que ser bello equivale a ser bueno y, de hecho, en distintas épocas históricas se ha establecido un estrecho vínculo entre lo Bello y lo Bueno (Eco, 2004). La idea de la belleza casi siempre ha estado en relación con el arte, aunque en algunos periodos históricos la belleza estaba más vinculada con la naturaleza, mientras que la única función del arte era intentar reproducir esa naturaleza.

La relación entre belleza y arte se ha planteado a menudo de forma ambigua porque, aun privilegiando la belleza de la naturaleza, se admitía que el arte podía representar la naturaleza de una forma bella, incluso cuando la naturaleza representada fuese en sí misma peligrosa o repugnante.

(Eco, 2004, p.10.)

Durante muchos siglos la idea de representar el cuerpo mediante el arte, ya sea pintura, escultura, u otro tipo de arte, estaba relacionada con la representación de “lo bello”, de un cuerpo bello.

En su libro “Sobre la belleza”, Enrique Lynch escribe:

Sin duda, uno de los mayores enigmas de nuestra condición humana es el misterio de la belleza. ¿Por qué razón un objeto cualquiera, un cuerpo, una imagen, un paisaje, o una melodía, se destacan entre las demás cosas y suscita en nosotros una impresión placentera que cambia nuestra relación con el mundo de un modo que no podemos determinar? (Lynch, 1999, citado en Hernández, 2011).

Lynch nos recuerda que la experiencia de la belleza tiene una historia y que los hombres no siempre hemos pensado igual acerca de lo bello. Nuestros actuales patrones de belleza son distintos de los de nuestros antepasados y además la idea que tenemos de la belleza en sí misma, también va cambiando. La belleza es una construcción dependiente de muchas variables, incluyendo factores sociales, económicos y culturales (Hernández, 2011).

A lo largo de la historia del Arte, la representación del cuerpo humano ha estado muy presente y ha transmitido multitud de mensajes diferentes –filosóficos, políticos, sociales o personales- con el fin de expresar deseos, temores, sueños, etc. A veces esta imagen ha estado al servicio de los poderes políticos y económicos que controlan la sociedad, otras veces ha sido una respuesta más íntima y personal de las necesidades del artista (Pastor, 2011). La representación del cuerpo varía considerablemente dependiendo de la época histórica, del momento social y cultural. Entre Oriente y Occidente, por ejemplo, la concepción del cuerpo es muy diferente. En Occidente se atiende más a la parte externa, a lo físico; de hecho el cuerpo se convierte en un objeto de conocimiento, realizándose numerosos estudios de anatomía. Se venera como objeto estético, llegando incluso a mitificarse. En el caso de Oriente, sin embargo, la vertiente del cuerpo más valorada es la espiritual.

En este trabajo me centraré en la evolución del cuerpo en Occidente, por cuestión de limitación espacio- temporal, para acotar así la investigación. Como veremos a continuación, desde el arte de la prehistoria hasta principios del siglo XIX, la representación del cuerpo estuvo marcada por la idealización y plasmación de un cuerpo que siguiese los cánones del momento y cuyo fin fuese la belleza. Desde la prehistoria hasta finales de la época barroca es interesante señalar que la mayoría de los artistas trabajaban por encargo, por lo que no será hasta el siglo XIX cuando los artistas empiecen a expresar a través de su arte sentimientos y emociones más personales, rompiendo así con las idealizadas y poco realistas maneras de representar el cuerpo humano. Por lo tanto, será a partir del siglo XIX cuando nos encontremos con una evolución en la representación del cuerpo humano, caracterizada sobre todo por una idea más realista. El arte se irá desligando así de las normas más académicas, para ir en busca de otros medios de expresión más libres, creándose así nuevos movimientos artísticos como el *Impresionismo*, *Simbolismo*, *Romanticismo*, etc. Ya a partir del siglo XX, el tratamiento del cuerpo en el arte será todavía más atrevido y transgresor, creando imágenes que buscan la provocación del público.

El motivo por el cual esta evolución histórica del cuerpo está documentada con obras de arte es porque han sido los artistas, los que nos han explicado a través de los siglos cómo el cuerpo ha servido de medio de expresión de diferentes estados internos del ser humano. A través del cuerpo todos expresamos sentimientos y emociones, pero son los artistas los que a través de sus obras nos han dejado ejemplos de cómo el mundo ha ido evolucionando.

5.2.2- Prehistoria (40000-5000 a.C.)

En la época prehistórica y más concretamente en la Edad de Piedra ya existía un canon de belleza sobre las mujeres, puesto que en aquellos tiempos lo más importante para las personas era la supervivencia y el crecimiento de los asentamientos nómadas. Así, lo más típico de ese periodo son las representaciones femeninas, ya que eran las mujeres las que aseguraban la perpetuación de la especie, la continuidad de la raza. Gracias a ciertas muestras escultóricas que han pervivido de aquellos tiempos, hoy podemos decir que posiblemente los hombres escogían mujeres con los órganos reproductores muy marcados (pechos, vientre, caderas anchas...), para que a la hora de dar a luz les resultase más fácil y no muriesen en el parto ni la mujer ni el niño.

Esto se sabe gracias a los estudios y los descubrimientos arqueológicos de las diferentes esculturas denominadas *Venus o Diosas de la fertilidad femenina*. Una de estas esculturas más famosas donde pueden apreciarse todos estos rasgos es la *Venus de Willendorf* o el relieve de la *Venus de Laussel*, conocida como *la Venus del cuerno*.



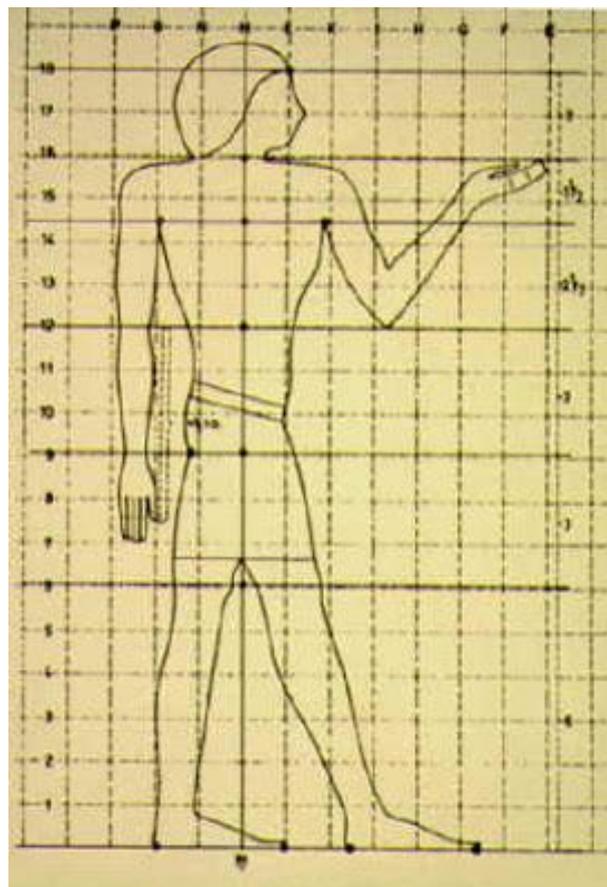
Venus de Willendorf



Venus de Laussel

5.2.3- Egipto (2955-332 a.C.)

Los primeros acercamientos con la anatomía del cuerpo se dieron en Alejandría, en el Bajo Egipto, cuando por primera vez se diseccionaron animales y humanos. Para los antiguos egipcios el canon de belleza consistía básicamente en armonía, perfección y frontalidad. El cuerpo humano debía estar armónicamente proporcionado, utilizaban el puño como unidad de medida, y así codificaron la estatura perfecta de las personas en 18 puños: 2 para el rostro, 10 desde los hombros hasta las rodillas y los 6 restantes para las piernas y los pies. En consecuencia, una mujer o un hombre eran “bellos” si medían 18 veces su propio puño, y estaban debidamente proporcionados como establecía el canon.



Canon de belleza egipcio de 18 puños.

La tarea de los artistas de aquella época consistía en atenerse estrictamente a ciertos cánones y realizar una copia lo más exacta posible de su modelo, de modo que el individualismo y la originalidad eran dos cualidades secundarias e incluso indeseables para los artistas del antiguo Egipto. La obra de arte acabada era llamada mágicamente a la vida mediante el denominado ritual de “la apertura de la boca”. Una estatua así “animada” quedaba a disposición del alma, del *ka* del personaje representado, como vivienda para toda la eternidad. En todo momento, esa alma podía abandonarla y regresar a voluntad, adoptando la forma de un pájaro, el *ba*. La estatua de una divinidad se transformaba así en el dios correspondiente y con ello en objeto de adoración. (Schulz, & Seidel, 2004). Es evidente pues, la estrecha relación que existía entre la religión y el arte.

Resulta importante señalar que la idea del arte, (el arte por sí mismo), no existió como tal en el antiguo Egipto. Las obras y objetos que hoy admiramos y exponemos en museos como obras de arte fueron de importancia vital para los hombres a quienes estaban destinadas y tenían un uso absolutamente práctico. Dichas obras estaban exclusivamente realizadas para los reyes y faraones y en todo caso sus familiares. (Schulz & Seidel, 2004).

La representación de la figura humana en el antiguo Egipto está reducida a una sencilla estructura geométrica, por lo que son obras de apariencia bastante sencilla y hierática, basadas en la ley de la frontalidad. Un rasgo muy interesante del arte egipcio es que el tamaño es la expresión del rango. Del modo que el rey es reproducido en un tamaño notablemente mayor que su séquito o incluso que su mujer e hijos, que son representados como si fuesen enanos. (Schulz & Seidel, 2004).



Triada de Micerino, IV Dinastía, mediados del tercer milenio a.C.

Según el canon de belleza egipcio los hombres eran representados con anchos hombros, un talle estrecho, piernas musculosas y rostro terso e impenetrable. En cuanto a las mujeres, tenían los hombros menos anchos, las caderas estrechas y pechos pequeños y redondos. Las egipcias solían ensalzar su belleza mediante joyas y bisutería. Su preocupación por mantener el cuerpo lo más perfecto posible, les llevó a conocer muy bien la naturaleza para obtener de ella todos aquellos productos que les ayudase a conseguirlo. Tradicionalmente las figuras de los varones se representaron siempre con el pie izquierdo adelantado, aunque el peso del cuerpo descansaba en la pierna más

atrasada (derecha). Las mujeres se ven más frecuentemente con los pies juntos y más bien en posición pasiva. Además, el color de la piel servía para destacar la diferencia de funciones de hombres y mujeres. (Schulz & Seidel, 2004).

Las preocupaciones estéticas, tanto en mujeres como en hombres, por el paso del tiempo (arrugas de la piel) podemos encontrarlas ya en éste pueblo ya que ellos trataban de combatir este hecho mediante la utilización de cremas que ellos mismos elaboraban. No sólo trataban de conseguir la belleza corporal mediante los cuidados del cuerpo sino que utilizaban diferentes métodos para decorarlo. En los egipcios podemos encontrar los primeros indicios del maquillaje, que utilizaban tanto hombres como mujeres sobre todo en los ojos, los cuales perfilaban en color negro, no solamente para verse más bellos, sino también para hacer alusión al dios Horus. Los egipcios también ponían excesivo cuidado a la hora de vestir, sobre todo las mujeres. Durante las primeras dinastías las mujeres vestían túnicas de tirantes anchos y largos hasta los tobillos, pero poco a poco estas prendas se fueron ajustando más al cuerpo femenino, llegando a mostrar en ocasiones ciertas partes del cuerpo.

Las representaciones de la figura humana mantuvieron más o menos las mismas características durante los diferentes Imperios, sin embargo el rasgo más novedoso que podemos contemplar a partir del Imperio Nuevo es que a los artistas se les permitió hacer visibles las emociones de los representados, a través de figuras menos rígidas y hieráticas, y con la ayuda de gestos y detalles. (Schulz & Seidel ,2004).

5.2.4- Grecia (S.VIII- I a.C.) y Roma (h. 400 a.C. – 476 d.C.)

Fueron los filósofos griegos del periodo presocrático los que comenzaron a teorizar sobre la idea de belleza. La escuela pitagórica vio una fuerte conexión entre las matemáticas y la belleza. En particular, notaron que los objetos que poseen simetría son más llamativos. De hecho, la arquitectura griega clásica está basada en la simetría y proporción. Las personas cuyos rasgos faciales son simétricos y proporcionados son más atractivos que aquellos cuyos rasgos no lo son (Redal, 2006).

Eco (2004), recoge la siguiente frase de unos antiguos versos del poeta griego Hesíodo: “El que es bello es amado, el que no es bello no es amado” (p.37), mostrando así la importancia que tenía el concepto de belleza en aquel momento.

Sin embargo, la idea de belleza o Kalón tenía un sentido mucho más amplio, y además de referirse a cualidades estéticas, también se asociaba con otros valores morales. De manera general, significaba todo aquello que gusta, que atrae y que despierta admiración, pero también aquello que es justo y es bueno.

El objeto bello lo es en virtud de su forma, que satisface los sentidos, especialmente la vista y el oído. Pero no son sólo los aspectos perceptibles por los sentidos los que expresan la belleza del objeto: en el caso del cuerpo humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente más que con los del cuerpo (Eco, 2000, p.41)

El tema de la belleza es elaborado también por filósofos como Sócrates y Platón. El primero de ellos distinguía tres categorías estéticas distintas: la *belleza ideal*, que representa la naturaleza a través de una composición de las partes; la *belleza espiritual*, que expresa el alma a través de la mirada, y la *belleza útil* o funcional. Por su parte, Platón incorpora dos conceptos de belleza: la belleza como armonía y proporción de las partes, y la belleza como esplendor. Para Platón la belleza tiene una existencia autónoma, distinta del soporte físico que accidentalmente la expresa; no está vinculada por tanto, a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes (Redal, 2006).

Platón por ejemplo, identifica la belleza con el bien y la verdad, como puede leerse en su libro *La República* (siglo IV a.C.) Y además, para él, el arte propiamente dicho es una falsa copia de la auténtica belleza, por lo que es mejor sustituirlo por la belleza de las formas geométricas, que se basan en la proporción y en la concepción matemática del universo (Eco, 2004). Y además, como escribió Eco (2004): “La belleza no corresponde a lo que se ve... El cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible ha de ser superada por la intelectual...” (p.50).

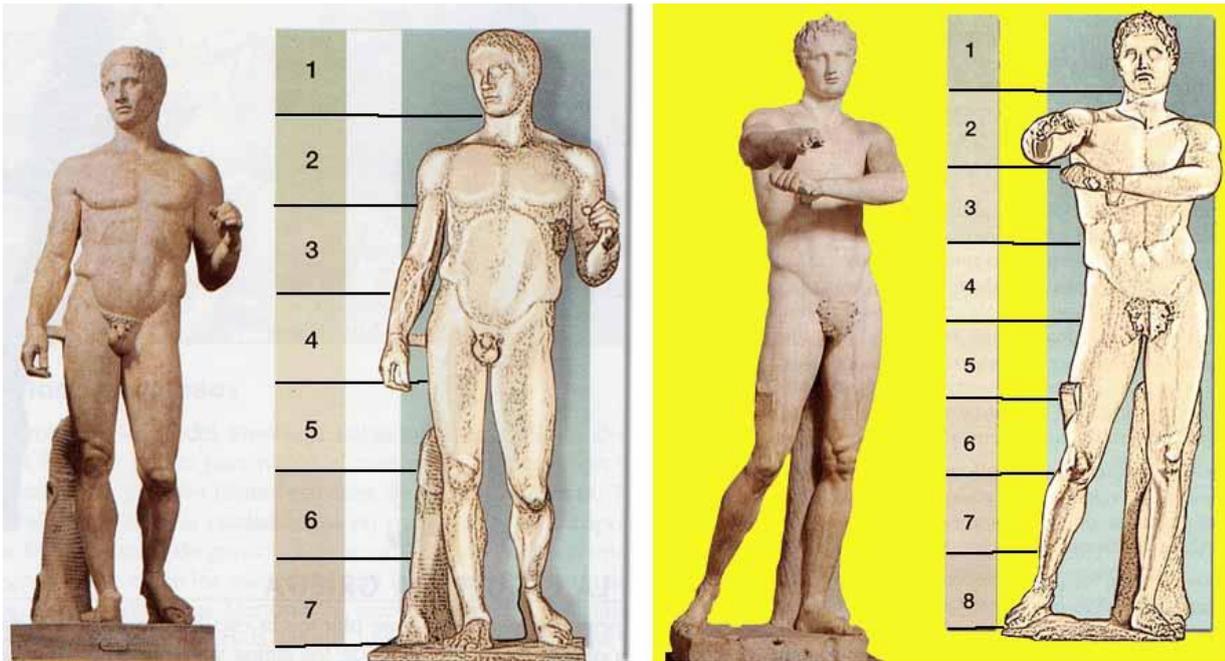
Otra concepción importante de la belleza desarrollada por los griegos fue la identificación de la misma con la mitología. De este modo, lo bello estaba relacionado con Apolo. Éste representaba el orden y la armonía, y era el encargado de poner un límite al caos que reinaba en el mundo. Por otra parte, los griegos también tenían su dios del caos, Dioniso. Por lo tanto, en época griega ya existían dos divinidades antitéticas, que representaban de posibilidad de una irrupción del caos en la bella armonía. Este tema de la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco será tratado en la edad moderna por Nietzsche en su obra *El origen de la tragedia* (Eco, 2000).

Nietzsche entiende pues que existen dos tipos de belleza, la *belleza apolínea*, basada en la armonía, el orden y la medida, y la *belleza dionisiaca*, perturbadora, que no se expresa en las formas aparentes, sino más allá de las apariencias. Se trata de una belleza alegre y peligrosa, totalmente contraria a la razón, y representada a menudo como posesión y locura (Eco, 2004).

El ideal estético en la antigua Grecia se fraguó sobre todo a partir de la escultura, donde el cuerpo alcanza una posición central como objeto de emoción estética. El esplendor de la belleza corporal se veneraba sin límites, y la desnudez era emblema de dignidad y no de vergüenza.

La escultura griega no idealiza un cuerpo abstracto, sino que busca más bien una belleza ideal efectuando una síntesis de cuerpos vivos en la que se expresa una belleza psicofísica que armoniza alma y cuerpo, o bien la belleza de las formas y la bondad del espíritu: es el ideal de la *Kalokagathía*, cuya más alta expresión la hallamos en los versos de Safo y en las esculturas de Praxíteles (Eco, 2004, p.41)

En Grecia se entendía el cuerpo humano como el ideal de belleza en el que todas las partes deben guardar una proporción armónica entre ellas. Este canon de belleza establece que el cuerpo humano para ser perfecto debe medir siete veces la cabeza. El escultor griego Polícleto (S.V a.C.) será el encargado de recoger todo esto en un libro técnico titulado *El Kanon*. En el siglo IV pasa de siete a ocho cabezas.



Doriforo de Policleto. (Canon de 7 cabezas) / Apoxiomeno de Lisipo, copia romana. (Canon de 8 cabezas)

Estos cánones de belleza se demuestran sobre todo a través de la escultura en sus diferentes periodos artísticos: arcaico, clásico y helenístico. Durante el periodo arcaico encontramos representaciones de cuerpos en posición frontal, con poses todavía muy rígidas y formas que tienden a lo geométrico. A partir del S.V a.C. la rigidez tiende a desaparecer y destaca el cuidado naturalista de algunos detalles, así como composiciones más equilibradas. La gran novedad en la representación del cuerpo en el arte griego llega en el siglo IV a.C., cuando comienza a aparecer la expresión. Esto es debido al surgimiento de una clientela privada, que genera un mercado y un coleccionismo, así como un pensamiento filosófico centrado en el ser humano.

Las esculturas de las mujeres en general, aunque proporcionadas, representan a mujeres más bien robustas y sin sensualidad, con ojos grandes, nariz afilada, boca y orejas de tamaño normal, mejillas y mentón ovalado, cabello ondulado, y senos pequeños y torneados. Al hablar de belleza femenina en la antigua Grecia es imposible no

mencionar al personaje de Helena (“de Troya o de Esparta”), recogido por Homero en la Iliada. El personaje de Helena se considera el detonante de la conocida guerra de Troya que enfrentó al ejército Aqueo contra los troyanos. La irresistible belleza de Helena absuelve de hecho a la propia Helena de las desgracias que ha originado. También hay que destacar el surgimiento en ésta época del mito de Afrodita, bajo el atributo de la diosa de la belleza, el placer y el amor, y con ella el nacimiento del canon de belleza femenino.

En cambio, el ideal masculino estaba basado directamente y exclusivamente en los atletas y gimnastas, puesto que a los atletas y a los dioses se les atribuían cualidades comunes: equilibrio, voluntad, valor, control, belleza...Algunos de estos rasgos los podemos encontrar en esculturas cómo: El Doríforo de Polícleto, El Apolo del Belvedere y la Venus de Milo.



Crátera ática de figuras rojas. 450-440 a.C.



Helena de Troya, Evelyn de Morgan.

Menelao a punto de matar a Helena, pero admirado por su belleza suelta su espada.

www.elolimpio.com

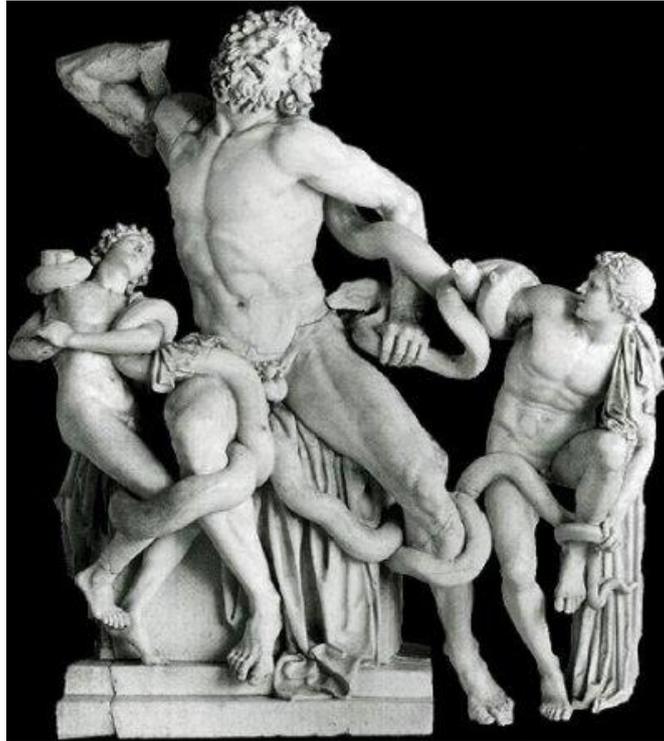


Apolo del Belvedere (Copia romana)



Venus de Milo (130-100 a.C. aprox.)

Con el paso del tiempo, y durante el periodo helenístico (323 a.C.- 31 a.C.) se observa que estas esculturas están dotadas de un movimiento excesivo, en contraposición al hieratismo reinando de principios del imperio (época arcaica). Se observa también que los músculos de estas esculturas se marcan todavía más, y comienzan a observarse figuras con el pelo más largo e incluso con barba y bigote, como El Laocoonte.



El Laocoonte y sus hijos (copia en mármol, S.I d.C.)

El canon de belleza griego será asumido del mismo modo en el Imperio Romano durante cuatro siglos aproximadamente. Esto se ha sabido a través de la escultura romana que guarda las mismas características que la escultura griega, y de hecho en muchos casos son simples copias. Sin embargo, la escultura romana cumplió una misión muy distinta de la que había tenido en Grecia, donde nunca se consideró un arte decorativo, sino un objeto votivo. En el arte romano encontramos un gran número de *imagines maiorum*, mascarillas de difuntos, que recordaban con gran verismo a sus antepasados. Por ello, podemos afirmar que gran parte de las representaciones del cuerpo humano en el arte romano tenían como objetivo inmortalizar a grandes personajes públicos, o en un ámbito más privado, a familiares difuntos. En el arte romano encontramos como novedad una evidente preocupación por expresar el carácter en gesto y rostro (Redal, 2006). El romano ideal fue definido como alto, musculado, de piernas

largas, cabellera fuerte y poblada, frente alta y amplia (signo de inteligencia), nariz recta, boca pequeña y mandíbula poderosa.



Imagines Maiorum.



Augusto de Prima Porta (20 d.C.), copia en mármol.

5.2.5- Edad Media (S.V-S.XV)

Durante la Edad Media, la belleza dependía de la intervención de Dios como consecuencia del auge del cristianismo. De modo que, si algo se consideraba bello, era porque había sido una creación divina. La belleza material era externa, física o sensible y

es una cualidad que se marchita con el tiempo, al contrario que la belleza espiritual que no se marchita con el tiempo, sino que permanece en el interior de las personas. Por ello, la representación del cuerpo durante los diez siglos que ocupó la Edad Media, será prácticamente nula, y en todo caso relacionada con la religión. Así que en general durante la Edad Media podemos hablar de *desprecio por el cuerpo*. A tal punto que hasta limpiarlo equivalía a mancillar el alma (Redal, 2006).

En cuanto a la representación del desnudo, éste lógicamente todavía era más rechazado, considerándolo símbolo de pecado para una sociedad movida por un profundo culto a la religión. Por ello, sólo se admitirá el desnudo humano en representaciones de Juicios Finales o como alegoría del pecado (Redal, 2006).

La fe y la moralidad cristianas impusieron un recato en las vestimentas y la práctica desaparición del maquillaje, que se consideraba contrario a la moral cristiana en cuanto que desfiguraba lo que Dios había creado, lo que contrasta con el uso de maquillajes excesivos utilizados en épocas anteriores como la egipcia. El cristianismo tenía tanto poder en la Edad Media que aplicó una censura a la hora de representar cuerpos desnudos, lo que propició que cuando tenían que mostrarse, como en la Caída de Adán y Eva o El Juicio final, los cuerpos se esquematizarán al máximo para quitarles cualquier matiz de sexualidad (Redal, 2006).

Es interesante destacar cómo con la llegada de la sensibilidad cristiana y del arte que la expresa, adquiere una importancia central el dolor, el sufrimiento, la muerte, la tortura, y las deformaciones físicas que sufren todos aquellos que no siguen la doctrina cristiana. De modo, que al igual que en otras épocas anteriores hemos visto que se buscaba representar lo bello, en la Edad Media hay un gran auge por la representación de lo feo, con la finalidad principal de servir de aviso. La representación de lo feo y lo bello, podría equipararse a la representación del bien y el mal (Eco, 2004).



Hermanos Limbourg, El infierno, de Las muy ricas horas del duque de Berry, 1410-11.

El arte medieval se verá influenciado por la inmaterialidad de Plotino: la belleza está en la expresión, no en las formas, es una estética subjetiva. Las figuras medievales pierden corporeidad, se pierde el interés por la realidad, las proporciones, la perspectiva...En cambio, se acentúa la expresión, y los personajes se simbolizan más que

se representan. El artista se considera un artesano y su arte tiene una función social y didáctica (Eco, 2004).



Visión de la gran prostituta (Apocalipsis, 17). Tapiz del Apocalipsis, S.XIV, Angers, Castillo del Rey Renato.

El ideal de belleza de la época era el de una mujer de piel blanca, cabello rubio y largo, rostro ovalado, ojos pequeños pero vivos y risueños, nariz pequeña y aguda, labios pequeños y rosados, torso delgado. La blancura de la piel era un símbolo de belleza muy importante ya que era un indicador de la pureza de la mujer. Las vírgenes medievales presentan también estas mismas características. En cuanto a los hombres, eran representados como caballeros guerreros, con pelo largo como indicador de fuerza, virilidad y libertad.

Más adelante, a partir del siglo XIV, aparecerán desnudos alejados del ámbito religioso en las miniaturas. Se trata de ilustraciones como las del libro de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, en que la imagen del cuerpo se aleja del prototipo ideal, apareciendo mujeres poco agraciadas, muy delgadas, raquílicas. Las representaciones de estos desnudos se realizaba a propósito de temas más comunes, que relegaban a la mujer a lugares de placer o al momento del baño.



El Pecado original, Bertram von Minden, 1375.

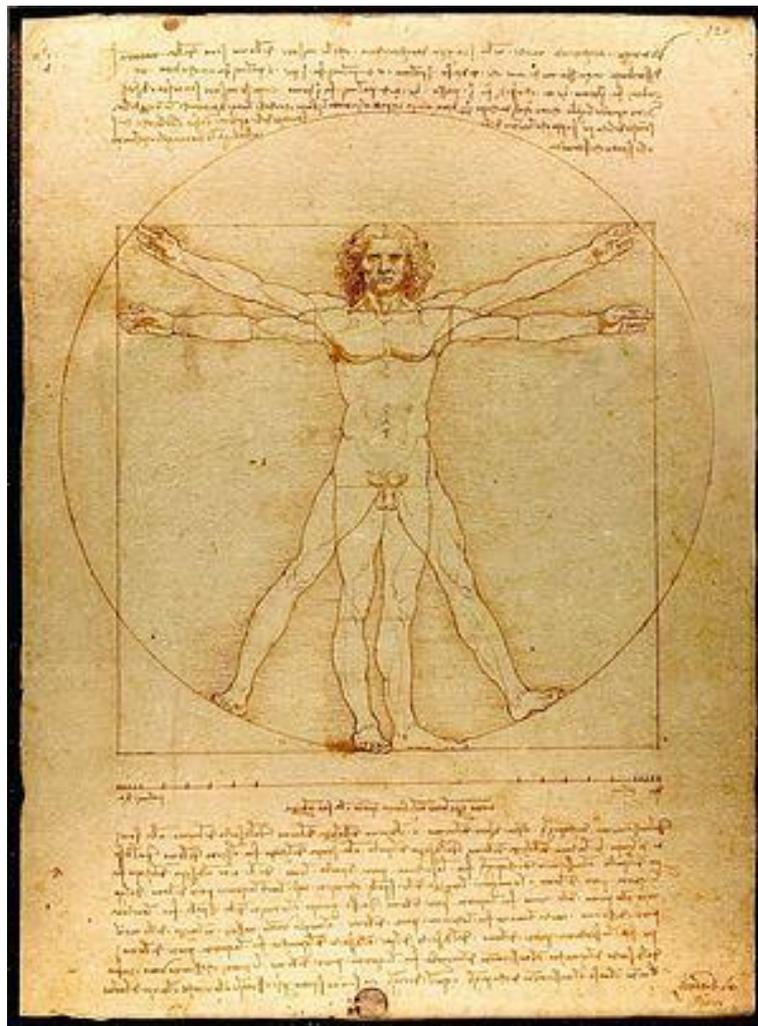
5.2.6- Renacimiento (S.XV-XVI)

La cultura renacentista supuso el retorno al racionalismo, al estudio de la naturaleza, la investigación empírica, con especial influencia de la filosofía clásica grecorromana. El objeto de estudio vuelve a ser el hombre y el conocimiento del cuerpo se hace objetivo y científico. Las ilustraciones del cuerpo humano se hacen cada vez más fidedignas, y además se inventan técnicas para conservar piezas anatómicas. Estamos por lo tanto ante una época que se aleja nuevamente del cuerpo y que marca el nacimiento de la filosofía mecanicista, que considera al cuerpo como máquina y que comienza a dar importancia a los pensamientos más racionalistas (Rodríguez, 2009).

La idea de la división cartesiana entre *res cogitans* o sustancia pensante y *res extensa* o cuerpo, cobra en este momento gran relevancia, y supone la división interna en el propio ser humano que piensa y razona y un cuerpo que tan sólo es materia que sostiene la existencia (Redal, 2006).

El trabajo del artista, que hasta entonces era considerado mecánico y artesanal, empieza a ser valorado por su dimensión intelectual. Además, el arte es apreciado porque resulta más o menos bello, categoría nueva que queda al margen de su utilidad. Por su capacidad de dar forma física a la belleza, el artista podía llegar a ser considerado un genio. Dentro de esta gran renovación en el arte, inspirada en la realidad y la imitación de la naturaleza, surgen en este contexto varios estudios de proporciones (sección áurea), y tratados teóricos acerca del arte, como los de Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1436-1439; *De re aedificatoria*, 1450; y *De Statua*, 1460), o *Los Comentarios* (1447) de Lorenzo Ghiberti. Además, se retoma un canon de belleza semejante al del mundo clásico, destacando como cualidades principales en el arte la armonía y la proporción (Redal, 2006).

Al hablar de belleza renacentista cabe destacar la obra y labor de Leonardo Da Vinci, quien dedicó buena parte de su *Tratado de pintura* a expresar las proporciones más armónicas entre todas las partes del cuerpo con el *Hombre de Vitrubio*. En él, el ombligo era el punto central natural del cuerpo humano y el centro de la circunferencia y del cuadrado en el que se inscribe el cuerpo del hombre extendido. En éste dibujo, Leonardo Da Vinci representa las proporciones que podían establecerse en el cuerpo humano, la proporción áurea que viene representada por el número 1,618. Esta proporción refleja la máxima belleza y perfección, es decir, la belleza divina.



Hombre de Vitrubio, también conocido como *Canon de las proporciones humanas*. Leonardo Da Vinci, 1487.

Examinando el *Canon de las proporciones humanas* de Da Vinci puede notarse que la combinación de las posiciones de brazos y piernas crea realmente dieciséis (16) posiciones distintas. La posición con los brazos en cruz y los pies juntos se ve inscrita en el cuadrado sobreimpreso. Por otra parte, la posición superior de los brazos y las dos de las piernas se ve inscrita en el círculo sobreimpreso. Esto ilustra el principio de que en el cambio entre las dos posiciones, el centro aparente de la figura parece moverse, pero en realidad el ombligo de la figura, que es el centro de masas verdadero, permanece inmóvil.

Dentro de las obras de arte más emblemáticas, destacan *El David* de Miguel Ángel como canon de belleza masculino y *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli en cuanto al femenino.



David, Miguel Ángel, (1501-1504).



El nacimiento de Venus, Botticelli, (1478).

Las características femeninas son: piel blanca, mejillas sonrosadas, cabello rubio y largo, frente despejada, ojos grandes y claros, hombros y cintura estrecha, caderas y estómago redondeados, manos delgadas y pequeñas como señal de elegancia y delicadeza, pies delgados y proporcionados, dedos largos y finos, cuello largo y delgado, senos pequeños y firmes. El vestido de la época era bastante ostentoso, y en muchas ocasiones en su afán por mostrar la perfección corporal, les gustaba mostrar la desnudez de los cuerpos en sus obras. En cuanto al ideal de belleza masculino se trataba de cuerpos fuertes y atléticos, con cabellos largos y ondulados, cejas pobladas, mandíbula marcada y espalda ancha.

Hacia mediados del siglo XVI surge el fenómeno conocido como Manierismo que supone un nuevo concepto de la obra de arte y de la propia condición del artista como creador. Con la llegada del Manierismo puede decirse que comienza el Arte Moderno. Las

cosas dejan de representarse tal como son y adquiere más importancia la visión personal del artista. La belleza se relativiza, se pasa de la belleza única renacentista, basada en la ciencia, a las múltiples bellezas del manierismo, derivadas de la naturaleza. En cuanto a las representaciones del cuerpo humano, destacan las femeninas, pero a diferencia de en etapas anteriores, comienzan a adquirir un mayor naturalismo y distanciamiento del idealismo renacentista anterior. Esto podemos verlo por ejemplo en el cuadro de *La Venus de Urbino* de Tiziano, donde la mujer representada ya no es una diosa, sino una mujer que parece mostrarse orgullosa de su desnudez y de su belleza y que mira cómplice al espectador. Aparece también en el arte de éste periodo un nuevo componente de imaginación, reflejando tanto lo fantástico como lo grotesco, como se puede percibir en la obra de Brueghel. Como consecuencia de todo esto, el hombre deja de ser el centro del universo (Redal, 2006).



Venus de Urbino, Tiziano, (1538).

5.2.7- Barroco (S.XVII-S.XVIII)

Entre finales del siglo XVI y el XVII tuvo lugar un cambio de mentalidad que influyó notablemente en el arte. Este cambio fue debido principalmente a diferentes avances científicos, así como a diferentes reflexiones filosóficas, que ponían de manifiesto la pequeñez del hombre frente al Universo. En las artes plásticas todos estos cambios se traducen por un interés por lo sensorial frente a lo intelectual. Podríamos valorar el arte barroco como una expresión sentimental y emotiva, destinada a enviar mensajes que actúan sobre el ánimo del espectador (Redal, 2006).

El arte se vuelve más artificial, más recargado, decorativo, ornamentado, destacando los efectos ópticos, el ilusionismo. La belleza busca nuevas vías de expresión, cobrando relevancia lo asombroso, los efectos sorprendentes, y surgiendo nuevos conceptos estéticos como “agudeza”, “ingenio”, “perspicacia”. La época del Barroco estuvo caracterizada por ser la edad de la apariencia y la coquetería. Las cortes europeas enfatizaron su poder mediante el arte de la apariencia y la fastuosidad hasta que la Ilustración del siglo XVIII puso fin a estos hechos e impuso la sobriedad de las formas, aunque a pesar de esto no abandonaron muchos de estos hábitos adquiridos (Redal, 2006).

El naturalismo es otra de las características esenciales del barroco; las figuras no se representan en los cuadros como simples estereotipos, sino de manera individualizada, con su personalidad propia. Los artistas buscan la representación de los sentimientos interiores, las pasiones y los temperamentos (Redal, 2006).

William Shakespeare aporta su visión personal acerca del arte y la belleza, afirmando que la belleza es el sentido de la vista, siendo “el ojo el juez de lo bello” (Eco, 2004).

Se puede clasificar este periodo como la época del abuso de la coquetería, lo cual se traslada estéticamente en el uso de perfumes, carmines, lunares postizos o pintados, peinados pomposos o pelucas...De hecho, es en este momento cuando surgió la palabra *maquillaje*, que en muchas ocasiones era sinónimo de truco y engaño. Por ello, en general, el ideal de belleza puede clasificarse como bastante artificial.

En cuanto al aspecto físico, los cuerpos eran más rellenitos que en épocas anteriores, con pechos más prominentes, ensalzados a su vez por el uso de corsés, caderas anchas y cinturas estrechas, hombros estrechos y brazos redondeados. Se mantiene la piel blanca como referente de belleza. De los hombres destaca mucho el pelo, que en la mayoría de los casos eran pelucas, la piel blanca y las mejillas rosadas. Los trajes masculinos estaban compuestos por muchas capas, de modo que el aspecto general era de muy suntuosos.



Las tres Gracias, Rubens, 1636-1639.



Éxtasis de Santa Teresa, Bernini, 1652.

Según Eco (2004), “El siglo barroco expresa una belleza que está más allá del bien y del mal. Puede expresar lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso, la vida a través de la muerte” (p.233).

Este tema de la muerte, por otra parte, se encuentra obsesivamente presente en la mentalidad barroca. La belleza inmóvil e inanimada del modelo clásico es sustituida por una belleza dramáticamente tensa (Eco, 2004).

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, Europa entra en un periodo conocido como “Ilustración” o “siglo de las luces”, que otorga un valor supremo al conocimiento derivado de la razón. Por otra parte, se trata de una época muy diversa: la aspiración a lo ordenado y lógico se contrapone siempre a lo inexplicable, germen del movimiento romántico. En cuanto a la representación del cuerpo, se adopta la Antigüedad clásica como modelo de perfección absoluta (Redal, 2006).



Amor y Psique, Antonio Canova, (1793).

5.2.8- Siglo XIX

El arte del siglo XIX aparece dominado por dos grandes tendencias, el Romanticismo y el Realismo. El Romanticismo surgió en la primera mitad del siglo y se caracterizó por promover la libertad individual; la impulsión del nacionalismo como sentimiento del pueblo frente a la autoridad impuesta; la nostalgia de tiempos pasados, la curiosidad exótica hacia otras culturas, como una forma de escapar de lo cotidiano; el misterioso atractivo de todo lo irracional, ante la incapacidad de la razón por explicar los grandes enigmas del ser humano; y la entrega hacia lo sentimental y afectivo, como única posibilidad de escapar de lo terrenal. Todo aquello que no entraba dentro del mundo de los sentidos, empezó a abandonar el campo del arte: sólo lo visto y lo vivido, lo experimentado sensorialmente, formaba parte de la creación artística. Podríamos definir así el Romanticismo como una forma de sentir, más que como un estilo (Redal, 2006).



El baño turco, Ingres, (1862).

En cuanto a la representación de la figura humana ésta es subjetiva y está libre de representación. La concepción del cuerpo deja de tener la importancia que tenía antes, y se abre la posibilidad de representar un cuerpo humano de la forma que se estime conveniente, acorde a otras realidades, nuevos conceptos y otros contextos.

Hacia mitad del siglo XIX, el Realismo puso énfasis en la realidad y en la representación del mundo circundante, con un cierto componente de denuncia social. Estuvo ligado a movimientos políticos como el Socialismo Utópico y filosóficos como el Positivismo. Su principal exponente fue el polémico Gustave Courbet, que fue el primero en retratar el cuerpo tal y como lo percibía, sin idealizar, sin contextualizar, transcribiendo las formas que captaba del natural. De ahí el recurso constante a la fotografía como fuente iconográfica fiable, y no sólo como barato sustituto del modelo vivo (Ramírez, 2003).

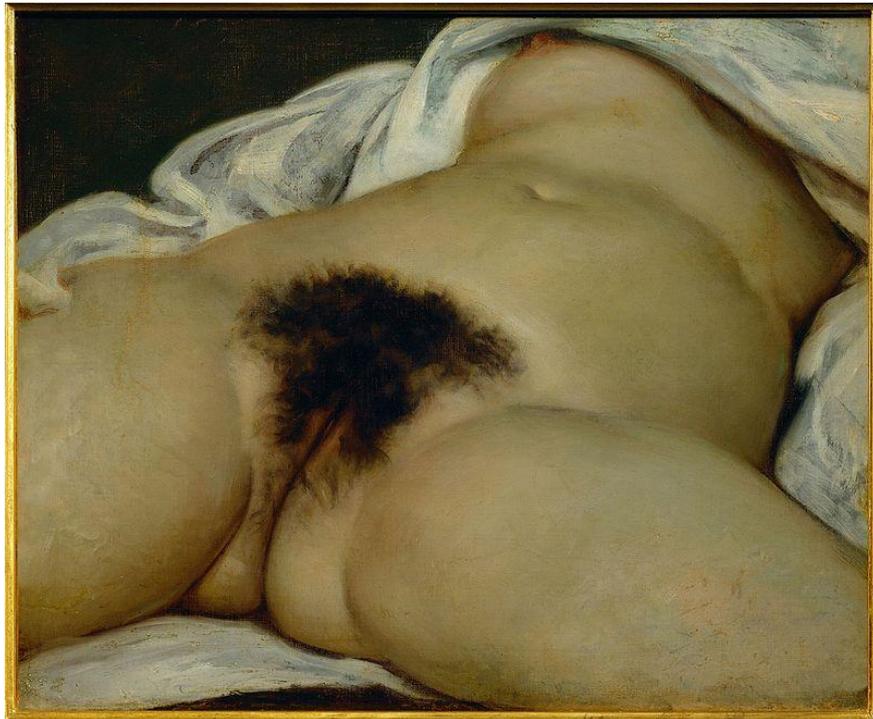
No obstante, éstas representaciones tan realistas de cuerpos y desnudos, generaron grandes polémicas entre la sociedad burguesa del momento, que se escandalizó ante tales representaciones. Se trata de desnudos naturalistas, con mujeres reales y escenarios reales, es decir, que su belleza no está idealizada, sino que corresponde al retrato de mujeres “corrientes”, de carne y hueso.

Uno de los desnudos más escandalosos para la época fue el de *El sueño*, obra de elevado erotismo con connotaciones sexuales, donde aparecen sobre un lecho dos mujeres desnudas y entrelazadas.



El sueño, Gustave Courbet, 1866.

Y es que Courbet siente obsesión por el cuerpo femenino, así lo demuestra en su *Origen del Mundo*, en el que suprime la totalidad del cuerpo de la mujer para centrarse únicamente en sus atributos sexuales, haciendo un estudio anatómico natural y muy realista.



El Origen del mundo, Courbet (1866).

A partir de ese momento empezó a estudiarse Anatomía, como materia obligatoria en las escuelas de Bellas Artes, y se publicaron diversos libros y diccionarios con fotografías de poses del cuerpo humano. Pero lo más importante sin duda, es que desapareció el uso de los famosos “cánones de belleza”, y se empezó a retratar cuerpos naturales y reales.

Dentro de esta etapa artística del realismo, cabe destacar también *Le Dejeuner sur l'herbe* y *La Olimpia* de Manet, ya que suponen dos hitos dentro del desnudo artístico. Ambas obras fueron expuestas en el Salón de los rechazados de París por la gran controversia que generaron. Una anécdota cuenta que la emperatriz Eugenia de Montijo apartó la mirada de *Le Dejeuner sur l'herbe* al visitar el Salón parisino, ya que resultaba inconcebible que en la sociedad burguesa del momento apareciese una mujer desnuda rodeada de hombres vestidos. No era una diosa, el tema no exigía el desnudo, sin embargo, la naturalidad y realismo del mismo hizo que la obra se calificara de inmundicia.



Dejeuner sur l'herbe, Manet. 1862-63.

Es en éste periodo también cuando comienza a ponerse de moda la representación del cuerpo femenino como objeto de atracción. A medida que nos acercamos a finales del siglo XIX son mayores las representaciones de mujeres en sus más íntimos momentos: baño, aseo, sueño..., que son sorprendidas y retratadas por un pintor que actúa como “mirón” o *voyeur*. El pintor desviste intencionadamente a la mujer para convertirla en objeto de deseo sexual, pero de manera que parezca natural o fruto del azar. En el caso español vemos numerosos ejemplos de éste tipo, dónde se muestra el cuerpo desnudo de la mujer en acciones íntimas y entornos domésticos. Cabe destacar el pintor Eduardo Rosales y Raimundo Madrazo (Prieto & Rodríguez, 2010).

Reyero (1992, citado en Prieto & Rodríguez, 2010) señaló que “los deseos realistas de acabar con toda hipocresía llevan a desenmascarar las obsesiones más íntimas de la condición humana” (p.92).

Se pone fin a la fingida sutilidad que esconde con decoro las pasiones y deseos del ser humano. Las mujeres desnudas no ocultan lo que son, sin mínima idealización, por eso, resultan tan escandalosas.

5.2.9- Siglo XX

Desde finales de la década de 1950, la temática del cuerpo despierta un enorme interés entre las novedosas prácticas artísticas que surgen bajo el nombre genérico de *artes de acción* o *arte vivo*. Se replantea desde diferentes perspectivas, la percepción y el tratamiento del cuerpo humano como construcción física y social. Se exploran sus significados, sus límites y sus habilidades, con el fin de establecer una relación más cercana con el cuerpo como objeto representado, pero, también como material artístico (Pastor, 2011).

Según Méndez (1995), “en el arte de occidente, *body art*, *happening* o *fluxus* son algunos de los movimientos artísticos de los años sesenta que convierten el cuerpo en materia estética” (p.156).

El artista, con su movimiento, palabra o gesto, se convierte en el principal intérprete de la acción artística, al tiempo que involucra al espectador, como público asistente y participante en la intervención. El cuerpo humano, ya sea del artista, de los intérpretes o del espectador, está presente necesariamente en estas acciones, tal y como ocurre también en la danza, dónde podemos destacar bailarinas cómo Simone Forti, Carolyn Brown o Yvonne Rainer. Todas ellas, realizaron numerosos happenings en colaboración con artistas como Robert Whitman, Robert Morris o Robert Rauschenberg. Esta unión entre artistas y bailarines hizo posible que se experimentaran nuevas dimensiones espaciales y corporales (Pastor, 2011).

De esta época destaca la performance *Pelícano*, de Robert Rauschenberg, para la cual contó con la colaboración de la bailarina Carolyn Brown. Dicha obra tiene como temática el sueño de volar, por lo que cada uno de los bailarines llevaba incorporado un paracaídas en la espalda (Pastor, 2011).



Robert Rauschenberg, Pelicano, (1963).

Desde 1960 todas estas nuevas prácticas performativas se multiplican en Europa. Destacan artistas como Yves Klein, Piero Manzoni o Joseph Beuys. Los dos primeros utilizan cuerpos humanos reales como nuevo material artístico, como nuevo ámbito pictórico, mientras que Yves Klein transforma el cuerpo de las modelos en pinceles vivientes y Piero Manzoni, convierte los desnudos en auténticas esculturas vivas (Pastor, 2011).



Yves Klein, Antropometrías del azul, 1960.

Klein deja de usar pinceles, ya que -según él- los consideraba un medio excesivamente psicológico, y pasa a trabajar directamente con el cuerpo de la mujer, a las cuales llamaba pinceles vivos. Klein cubría estos cuerpos femeninos de pintura y la hacía pasar por un lienzo en blanco. Esta técnica de trabajo la bautizó el crítico Pierre Restany como *antropometría*. Esta técnica mantenía la separación entre la obra y el cuerpo del propio artista y también le permitía revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales de representación. En sus obras, encontramos, por lo tanto, huellas estáticas pero también rastros estáticos de cuerpos en movimiento (Redal, 2006).

Klein repitió muchas veces este modelo de actuación, introduciendo variaciones, llegando a hacer más de ciento cincuenta antropometrías sobre papel y unas treinta

sobre seda. Estas últimas se conocen con el nombre de “antropométries suaires”, o simplemente *sudarios* (Eco, 2004).

Es interesante recalcar de la obra de Klein la idea de *dejar huella* con nuestros cuerpos, *nuestra huella corporal*. Aunque en éste caso no es la propia huella del artista la que está involucrada, ni tampoco parece que haya querido acentuar la corporalidad material de las modelos. Según Eco (2004), “el color azul de estas improntas y siluetas aludiría a la inmaterialidad, y ése ha sido a lo largo de la historia el color del cielo, el que ha simbolizado la pureza y la elevación espiritual” (p.127).



Yves Klein creando su obra con sus *pinceles vivientes*.



Modelos envueltas de pintura azul, dejando la huella de sus cuerpos según indicaciones de Klein.

Piero Manzoni, también se interesa por la expansión de la pintura, más allá del marco del cuadro. De modo que, elimina por completo la materia del cuadro o la escultura, y convierte el cuerpo humano en su obra. En 1961, realiza una acción denominada *Escultura viva*, en la que convierte a algunas de las personas allí presentes en auténticas obras de arte, al dejar la impronta de su firma sobre alguna parte de su anatomía desnuda. Con estas obras, Manzoni pretendía mostrar la aspiración del arte a adueñarse de la vida. El creador, a cambio, devolvía a las personas elegidas una especie de inmortalidad, superadora de las limitaciones biológicas de sus existencias ordinarias. (Ramírez, 2003).



Escultura viviente, Piero Manzoni, 1961.

El cuerpo se transforma en soporte artístico y el artista actúa como sujeto activo de la experiencia fugaz que constituye la performance. Esto modifica la percepción, la reflexión y la transformación del cuerpo dentro de la realidad del arte contemporáneo. El artista postmoderno trabaja directamente con cuerpos reales, y en muchos casos, tomará su propio cuerpo como elemento principal de la acción artística. Este es el caso del movimiento denominado Body-Art, al que pertenecen artistas como Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Marina Abramovic o Dennis Oppenheim. Todos ellos, consideran el cuerpo humano como un lugar y un medio de expresión artística, un nuevo material y soporte con el que exteriorizar y representar experiencias, sentimientos, preocupaciones y reivindicaciones. El cuerpo y su movimiento son sinónimos de expresión, es el medio de comunicación primitivo y universal por excelencia, por ello a los *artistas del cuerpo* les interesa como espacio de representación, de exploración y de simbolización, como nueva construcción social que replantea sus límites y capacidades. En muchas obras, el cuerpo

sigue revelando, a través de huellas y cicatrices, la memoria viva de su dolor y de sus heridas, de los límites físicos de la condición humana, apareciendo bajo apariencia dislocada y fragmentada. (Pastor, 2012).

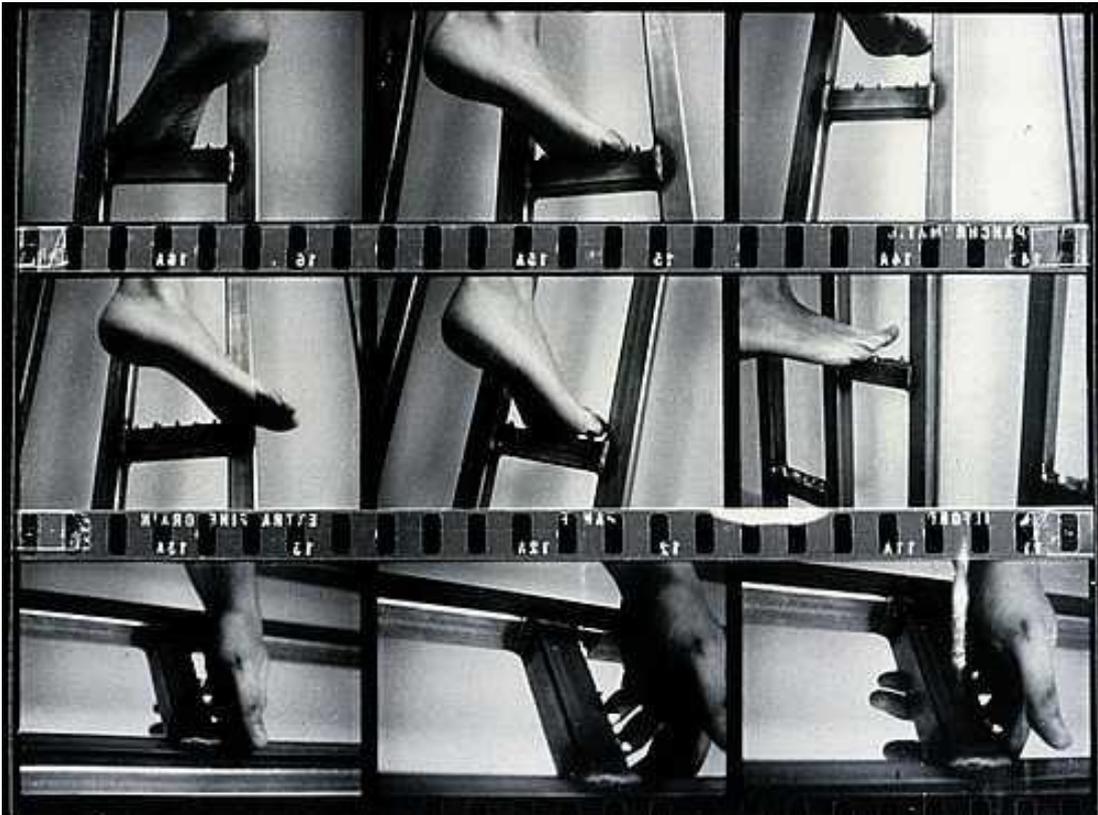
Algunos artistas radicalizan estas posturas y transforman la representación artística de las heridas en incisiones reales sobre sus propios cuerpos, auto-mutilándose. Es el caso de la artista francesa Gina Pane y de la serbia Marina Abramovic, quienes durante la década de los setenta, realizan una serie de acciones en las que llevan la experiencia corporal hasta sus límites, para comprobar el grado de sufrimiento físico y mental que el cuerpo puede tolerar, con el objetivo de lograr la depuración a través del dolor. El cuerpo al límite, origen del placer y del dolor, se transforma en la memoria viva del sufrimiento del ser humano, las cicatrices no son más que las huellas de su agonía (Pastor, 2012).

Gina Pane nos presenta el cuerpo herido como terreno de reflexión, de significación y de conocimiento de los sentimientos más profundos del ser humano, especialmente de la mujer. Esta artista es consciente del grado de homogenización y condicionamiento que las normas sociales de conducta imponen sobre el cuerpo, que influyen sobre la manera de percibirlo, de relacionarnos con él, y de comunicarnos a través de él, hasta el punto de lograr un proceso de descorporización. En sus acciones toma su propio cuerpo como material y sobre él realiza una serie de heridas, incisiones o quemaduras con objetos cortantes como cuchillas de afeitar o agujas de coser, utilizando además materiales como leche, miel o sangre que adquieren un fuerte carácter simbólico por su evidente condición femenina. De esta manera, sus intervenciones se transforman en verdaderos ritos iniciáticos que anulan cualquier identificación con los modelos sociales y culturales tradicionalmente asignados al cuerpo de la mujer (Pastor, 2011).

Des la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su

Gina Pane

En 1971 Gina Pane crea un performance en su estudio en París titulado “*Escalade*” en el cual sube por una escalera con bordes metálicos sobresalientes añadidos sobre cada peldaño, lacerando sus pies y manos, denunciando –con la sangre recorriendo su piel– el cuerpo controlado socialmente por la violencia y el poder, trayendo a la superficie un dolor demasiado oculto o “anestesiado” como ella solía llamar: «*un mundo en el que todo está anestesiado*». (Gina Pane: memoria del cuerpo, 2011).



Escalade non anesthésiée, Gina Pane, 1971.

En 1973, Gina Pane se hiere metódicamente el brazo con espinas de rosas durante su performance “*Azione Sentimentale*” (Acción sentimental). En 1974, durante la acción “*Psyche*” se corta con una cuchilla de afeitar sobre el vientre dibujando una cruz que tiene como punto central el ombligo, recordando así el carácter procreador de la mujer, y de la misma manera en 1975 en su acción “*Le Corps de la Femme*” se corta el dorso del pie y depositar el sangrado sobre un molde de yeso, al caminar va dejando un rastro de sangre en forma de huella. (Gina Pane: memoria del cuerpo, 2011).



Azione Sentimentale, Gina Pane, 1974.

Para Gina Pane toda experiencia corporal refleja el cuerpo del otro, el cuerpo «*presentido*». Y así, el público, no puede permanecer indiferente ante estas agresiones físicas. (Gina Pane: memoria del cuerpo, 2011).

«Pierdo mi identidad reencontrándola en los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y de lo colectivo, el cuerpo transindividual. Sufro, luego existo».

Gina Pane.



Psyche, Gina Pane, 1974.



Cuerpo presente, Gina Pane, 1975.

En cuanto a la artista serbia Marina Abramovic, ésta también ha sometido su cuerpo a experiencias ciertamente extremas y peligrosas para explorar las posibilidades y los

límites físicos y mentales del ser humano, lo que ha hecho levantar polémicas e interrogantes allá por donde ha ido pasando. Marina Abramovic utiliza su cuerpo como medio para explorar nuevos horizontes, marcando al resto de la sociedad con su fuerte presencia y con sus chocantes propuestas, que comprenden alrededor de cincuenta obras entre piezas sonoras, audiovisuales, instalaciones, fotos, objetos y actuaciones.

Con sus primeras acciones, conocidas como las series “Ritmo 10”, “Ritmo 5”, “Ritmo 2” y “Ritmo 0”, exploró los límites de su cuerpo al dolor y la resistencia de la audiencia. Su objetivo con dichas obras era sentir el mundo a través de la experiencia personal del propio cuerpo.

En “Ritmo 10”, la artista, para explorar elementos propios del ritual y el gesto, utilizó un juego de cuchillos de diferentes hojas junto a dos grabadoras para realizar el juego ruso de los cuchillos. El performance comienza cuando la artista empieza a dar golpes rítmicos con el primero de los cuchillos entre los dedos de la mano hasta cortarse, momento en el que pasa a realizar la misma operación con el resto de cuchillos. Tras utilizarlos todos y cortarse más de veinte veces, reprodujo los sonidos grabados en la cinta para intentar repetir los mismos movimientos, con errores incluidos, consiguiendo así unir el pasado con el presente. De esta forma, Abramovic exploró los límites de la resistencia moral y física, el doble sonido de la historia y la repetición, lo que la llevó a reflexionar sobre los patrones de comportamiento de la mente y el organismo, y a considerar el estado de conciencia en el que se encuentra el artista en el momento de la acción.



“Ritmo 10”, Marina Abramovic, 1973.

En “Ritmo 5”, la artista preparó una estrella de grandes dimensiones en el suelo y la roció con petróleo para prenderle fuego. Situada al lado de ésta, la artista cortó sus uñas y su pelo y arrojó los restos al fuego. Como acto de purificación, la artista saltó al interior de la estrella, intentando con este acto revocar la energía del dolor corporal extremo.



“Ritmo 5”, Marina Abramovic, 1974.

Con “Ritmo 2”, Abramovic llevó a cabo un experimento para probar que el estado de inconsciencia podía ser incorporado en una acción de performance. En la primera parte del experimento se tomó una píldora de las utilizadas para la catatonía (síndrome neuropsiquiátrico caracterizado por anomalías motoras) con el fin de comprobar qué conexión se establecía entre su cuerpo y su mente. La ingesta de la píldora le provocó violentas convulsiones que hicieron que la artista perdiese el control de su cuerpo, sin embargo, su mente se mantuvo lúcida y pudo observar todo lo que ocurría a su alrededor. En la segunda parte del experimento, ingirió otra píldora de las que utilizan las personas depresivas y violentas, lo que conllevó que su cuerpo quedara totalmente inmóvil. Aunque físicamente se encontraba presente, su mente no lo estaba.



“Ritmo 2”, Marina Abramovic, 1974.

Sin duda su performance más audaz y conocida fue “Ritmo 0”, en el que probó los límites de la relación entre el artista y el público. En este caso, la artista adoptó un rol pasivo, mientras el público la forzaba a realizar la actuación a través de la manipulación de su cuerpo. Sobre una mesa colocó 72 objetos que podían dar placer o infligir dolor (tijeras, pintalabios, tenedores y cuchillos, un látigo...). El público podía usar estos objetos como quisiera, bajo la única condición de aplicarlos al cuerpo de la artista. Al principio, la audiencia reaccionó con precaución y pudor, pero a medida que transcurrieron las 6 horas que duró la performance, los espectadores fueron venciendo su resistencia inicial y comenzaron a actuar con mayor nivel de agresividad y violencia, hasta dejarle las ropas

rasgadas y apuntarle con la pistola cargada. Con esta performance la artista concluyó la investigación con su propio cuerpo, abordando lo mucho que nos afecta y cohibe la respuesta de otros ante nuestras acciones, tratando temas como lo ajeno, la tiranía, la dominación y el sentido de superioridad.



“Ritmo 0”, Marina Abramovic, 1974.

En ésta misma línea de acción también trabajan los artistas del grupo del accionismo vienés: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler. Éstos, representan el sufrimiento cotidiano del cuerpo contemporáneo y los límites físicos y

metafísicos que puede soportar. La experiencia corporal del dolor y el sufrimiento les sirve como fuente de conocimiento y aprendizaje. Pretenden liberar al cuerpo de su aislamiento perceptivo, sensorial y emocional, e investigan sobre su vulnerabilidad, sus pulsiones internas y su grado de tolerancia al dolor. Representan cuerpos desmembrados y mutilados, así como transforman el cuerpo en superficie pictórica y sustituyen el lápiz por objetos cortantes que dejan sobre la piel las líneas sangrantes del dibujo corporal (Pastor, 2011).

Las *Autopinturas* de **Günter Brus** se centraron en el embadurnamiento del propio rostro y de las ropas para que toda su persona formara parte del entorno pintado. Además estas performances iban acompañadas de otras acciones de castigo corporal.



Autopinturas, Günter Brus, 1964.

Günter Brus, citado por Eco (2004) definía estas Autopinturas como una evolución de la pintura. Según Brus, el lienzo ha perdido su función como único soporte de expresión.

La pintura ha vuelto a sus orígenes, al muro, al ser vivo, al cuerpo humano. Al incluir mi cuerpo como soporte de expresión, se produce un acontecimiento que el público puede compartir y la cámara grabar en todo su desarrollo. El espacio, mi cuerpo, y todos los objetos que se encuentran en ese espacio se transforman. Todo se tiñe de blanco, todo se convierte en "lienzo"...

Vemos así cómo éste artista parecía desear su confusión entre los objetos del entorno. El individuo así se disolvía en el mundo, desprendiéndose de su identidad. La piel pintada se convertía en una mera extensión material de la obra de arte integral.

Durante la década de los años sesenta y setenta, el tratamiento del cuerpo como tema artístico adquiere nuevas perspectivas y enfoques gracias al trabajo de numerosas artistas que trabajan el cuerpo de la mujer desde su condición y su sensibilidad femenina, con el fin de reivindicar su identidad y desafiar los estereotipos en relación al cuerpo de la mujer, sometido y determinado por las normas de la sociedad contemporánea. Para éstas artistas, el cuerpo es además de un nuevo material artístico, un medio con el que defender su autonomía femenina y combatir una concepción del cuerpo de la mujer elaborada principalmente por hombres, que en muchos casos queda definida como objeto de consumo cultural y visual. Entre éstas artistas, cabe destacar además de Gina Pane y Marina Abramovic, a **Louise Bourgeois**, **Lygia Clark**, **Rebecca Horn** y **Cindy Sherman** (Pastor, 2011).

La obra de **Louise Bourgeois** está íntimamente ligada al cuerpo femenino como ámbito de representación y de simbolización. Sus esculturas y dibujos tienen para esta artista una función poderosamente terapéutica. De hecho, su obra se vincula con la teoría y práctica psicoanalítica. El arte de Bourgeois permite comprender la conexión entre el proceso creativo y su función catártica. En su conjunto, el arte y los escritos de Bourgeois representan una contribución original a la investigación psicoanalítica sobre la formación

del símbolo, el inconsciente, la cura por la palabra, la historia familiar, la identificación materna y paterna, y el cuerpo fragmentado. A través de la exploración de materiales, formas y procesos escultóricos, Bourgeois encuentra equivalentes plásticos de los estados psicológicos y los mecanismos del miedo, la ambivalencia, la compulsión, la culpa, la agresión y el retraimiento (Larrat-Smith, 2011)

Hacer arte era para Bourgeois una “forma de psicoanálisis”, y encontraba allí una vía de acceso directo al inconsciente. A su juicio, el artista, privado de poder en la vida cotidiana, posee el don de la sublimación y se vuelve por tanto omnipotente durante el acto creativo. Pero el artista es también una suerte de atormentado Sísifo, condenado a repetir el trauma infinitamente a través de la producción artística. El proceso creativo es así una forma de exorcismo, un modo de moderar las tensiones y la agresión, y un acto de catarsis. Es también, como el psicoanálisis, una fuente de autoconocimiento. O como Bourgeois solía decir: “El arte es garantía de cordura” (Larrat-Smith, 2011)

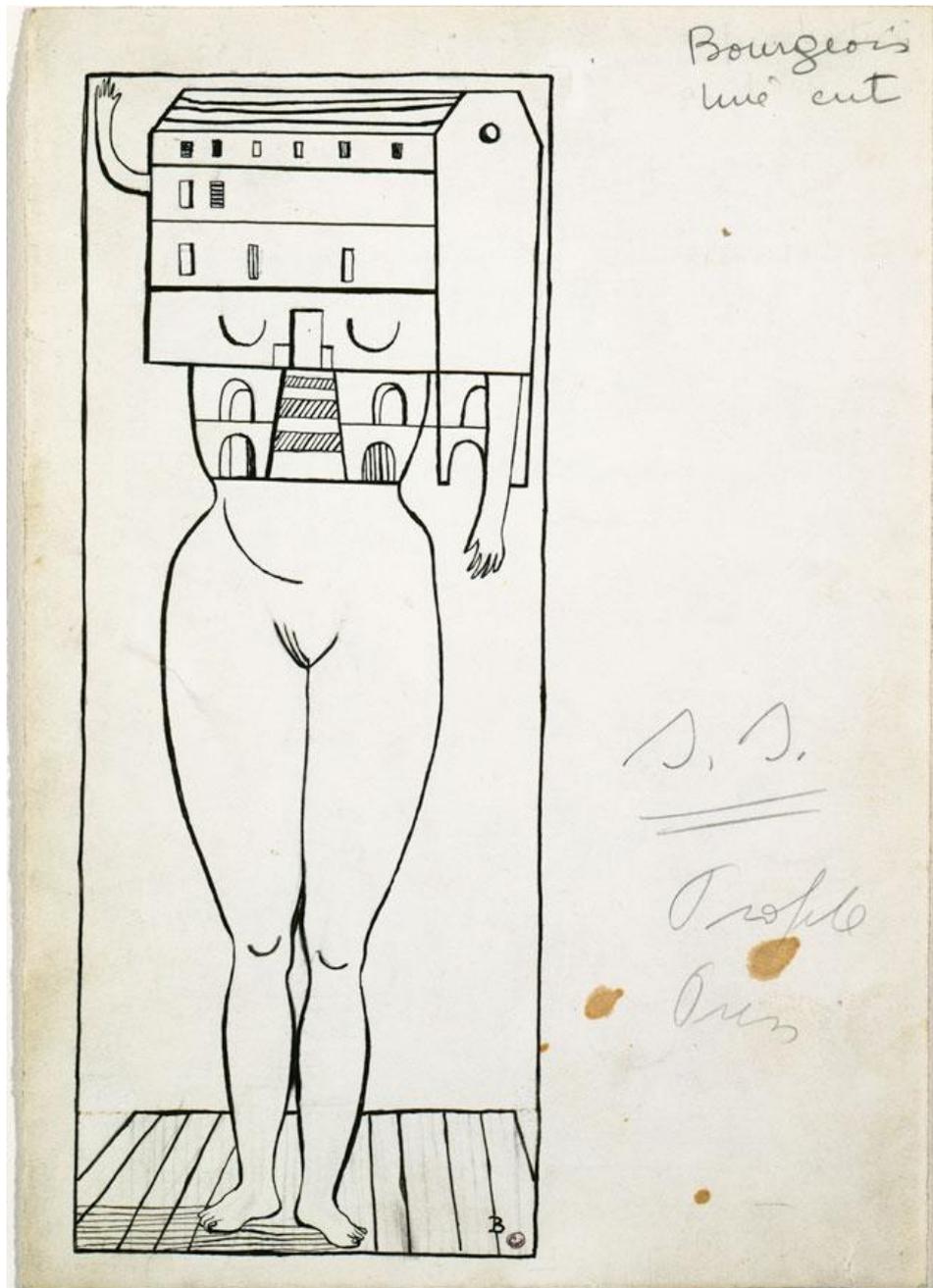
A través del trabajo con los recuerdos de su infancia repara y fortifica su memoria, su dolor y sus miedos. Afronta la imagen del cuerpo femenino desde diferentes enfoques y simbologías como la mujer arma, la mujer casa o la mujer guarida. En ellas, la casa o el ámbito doméstico, queda representado como la verdadera prisión de la mujer, que anula su individualidad e identidad, o también como refugio donde protegerse del mundo exterior que la maltrata y del que debe defenderse. Bourgeois realiza a su vez numerosos trabajos en los que muestra al cuerpo fraccionado en sus múltiples partes como metáfora de la fragilidad, del dolor y de la opresión social hacia el cuerpo de la mujer (Pastor, 2012)



Louise Bourgeois trabajando en su taller.



Femme- Maison, Louise Bourgeois, 1945-47.



Femme- Maison (Mujer-casa), Louise Bourgeois, 1946-47.

Femme Maison (1946–47) es una serie de pinturas en donde Bourgeois explora la relación de una mujer y el hogar. Las cabezas de la mujer son reemplazadas con casas, dejando a sus cuerpos en el mundo exterior y sus mentes en el doméstico. El tema forma parte de la deshumanización del arte moderno.



Spiral woman, Louise Bourgeois, 1952.



"Ex libris", Louise Bourgeois.

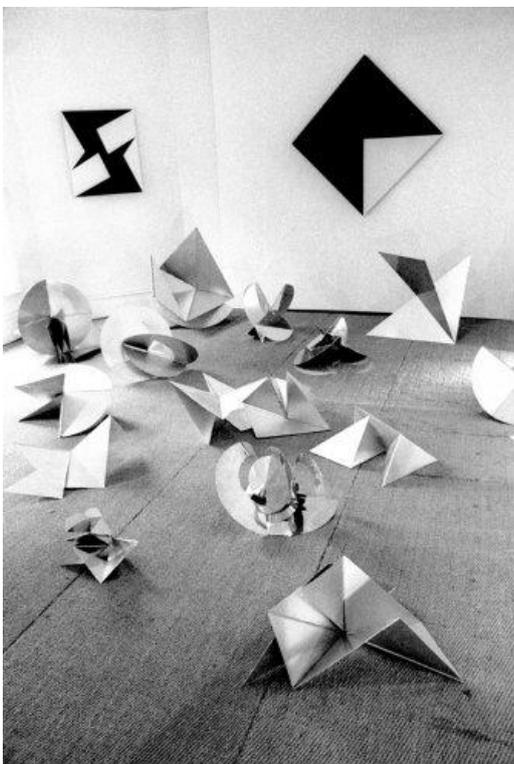
Louise Bourgeois definía sus mujeres espirales como: "*spirals are an attempt at*

& [} c i [| | ã } * Á c @ ^ Á & @ æ [• õ V @ ã • Á , [{ æ } Á c ~ i her leti [~ } á Á a
 ~ i [{ Á @ ^ i Á i ã * @ c õ V @ ã • Á ã • waiting @ r Á o b o y k Á o s w h a t + ð Á @ æ } * ã } * É

Según Gorovoy, citado por Larrat-Smith (2011), Louise Bourgeois “se sentía culpable por no ser una buena madre. Por no ser una buena esposa. Su relación con sus padres fue complicada, hay mucho sentimiento de culpa en su trabajo. Llegó a Nueva York en 1938 y en 1941 ya tenía tres hijos. Aquello fue muy duro. Tenía que ser mujer, madre, y quería ser artista. Todo este conflicto entre esos roles le suponía una gran presión y se sentía culpable por no poder llegar a todo”.

La obra de Louise Bourgeois es sin duda muy interesante, ya que posee o bien un trasfondo sexual, proporcionado por los recuerdos escondidos en el inconsciente, o bien una intensa carga emotiva, una pulsión primigenia que conecta directamente con los sentimientos y los estados de la conciencia. Como ella misma expresaba: “Dado que los temores del pasado se hallaban relacionados con las funciones del cuerpo, reaparecen a través del cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura” (Castaños, 2004).

La brasileña **Lygia Clark** comparte con Bourgeois algunas similitudes artísticas como la noción de su trabajo como terapia o la representación del concepto del cuerpo-casa. Desde mediados de la década de 1960, su trabajo se concentra en la temática del cuerpo, y más concretamente, de la sensibilización corporal. Para ello, realiza proyectos basados en la experiencia sensorial global del espectador.



Instalación de escultural, Lygia Clark, 1965.



El yo y el tú, Lygia Clark, 1967.

Rebecca Horn es otra de las artistas más significativas de ésta época que centra su trabajo en el tema corporal. Su obra incluye fotografías, esculturas, performances y videos. A partir de los años setenta crea una serie de artefactos mecánicos contruidos para acoplarse al cuerpo, mediante los cuales aborda la exploración sensorial del cuerpo en su encuentro con el espacio circundante que lo rodea. Cuando estos instrumentos son colocados sobre el cuerpo, aparecen como verdaderas prolongaciones o prótesis que transforman imaginativamente su forma, al tiempo que nos hablan de su origen, sus imperfecciones, su libertad o su degradación (Pastor, 2012).



Unicornio, Rebecca Horn, 1970.



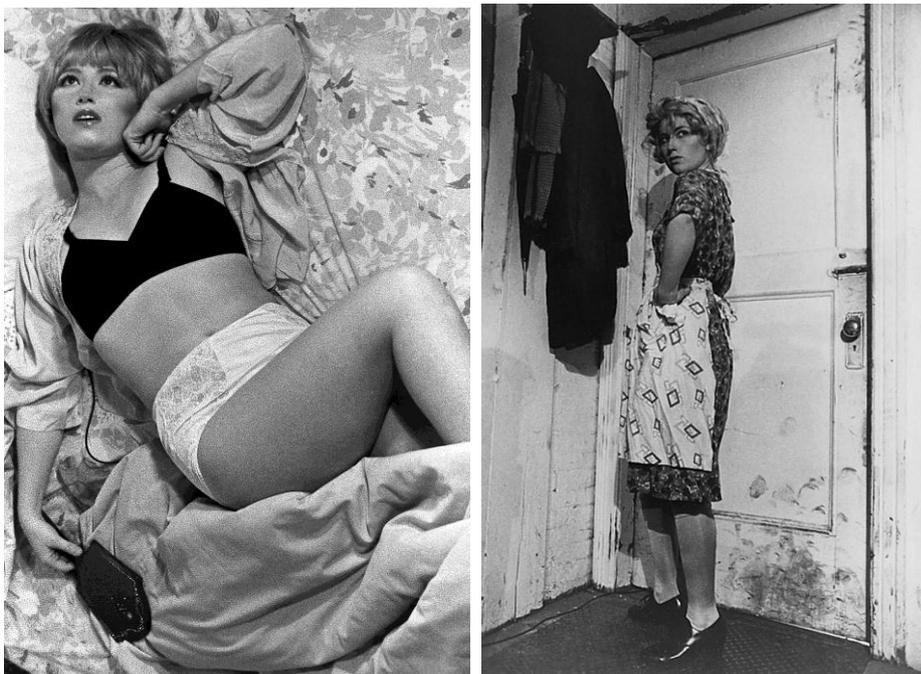
Abanico corporal blanco, Rebecca Horn, 1972.



En cuanto a la artista **Cindy Sherman**, ésta realiza fotografías en las que ella misma aparece siempre como sujeto y protagonista. Sherman presenta el cuerpo femenino como una esencia moldeable y cambiante. Reflexiona sobre las concepciones sociales y culturales del cuerpo de la mujer como objeto de deseo y control del hombre, y se rebela contras estas construcciones unitarias que hacen a la mujer frágil y vulnerable. En sus

imágenes, somete al cuerpo femenino a una progresiva fragmentación, descomposición y deconstrucción que deviene en su casi completa desaparición (Pastor, 2011).

Entre 1977 y 1980 realiza la serie *Untitled Film Stills* en la que se retrata a sí misma adoptando multitud de clichés femeninos típicos de la sociedad machista (prostituta, ama de casa, drogadicta, despechada, bailarina).



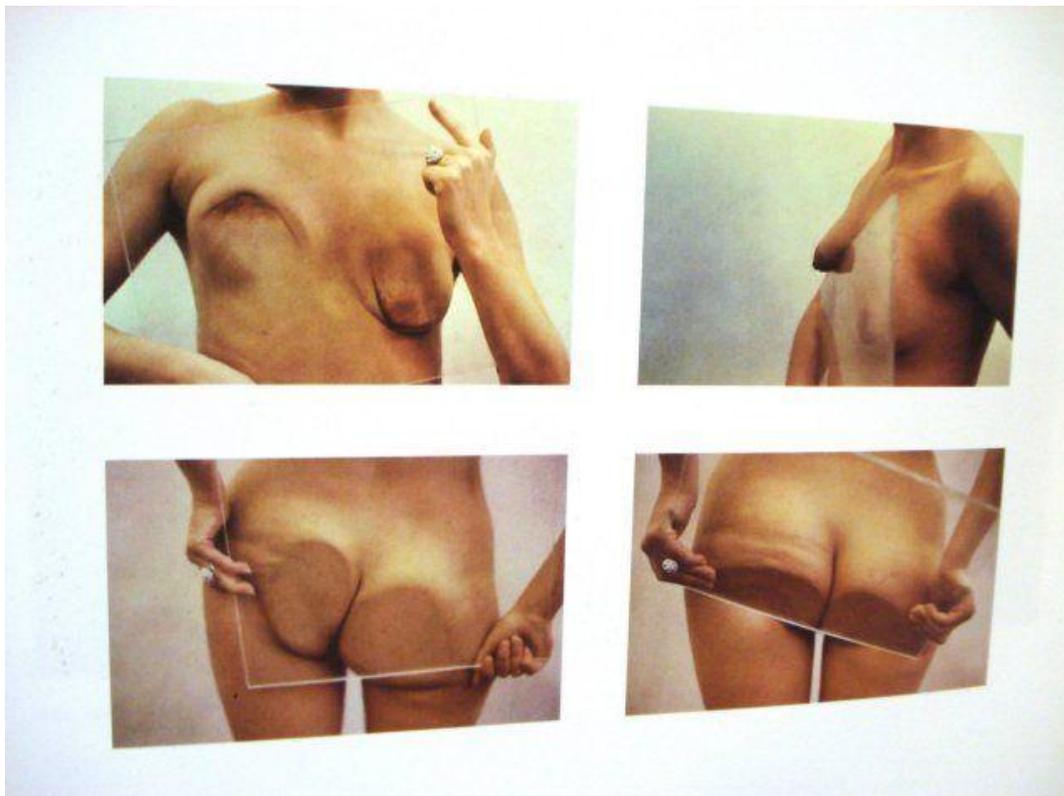
Untitled Film Stills, Cindy Sherman, 1977-1980.

Por último me gustaría hablar de la artista cubana Ana Mendieta, que también realizó un arte muy personal. A través de su cuerpo representó y creó obras con las que mostró su personalidad luchadora, reivindicativa y provocadora con un enfoque muy feminista. Marcada por el exilio que le arrancó parte de sus raíces al separarla de sus padres y de su tierra, Mendieta dedicó gran parte de sus obras a mirar críticamente a la sociedad que la rodeaba, para después expresar corporalmente el rechazo y el sufrimiento causado por temas como el racismo, la política, la violencia, la marginación y el exilio. En muchas de sus obras recurrió al entorno natural para mostrar la conexión entre lo humano y lo natural. Toda su obra encuentra un denominador común en el cuerpo de la mujer, sello que utilizó para acercar la crueldad de la violencia de género. Su cuerpo fue su herramienta, el canal por el que sus vivencias, opiniones y preocupaciones, junto con su fragmentada identidad y su doble marginación (por ser mujer y por ser exiliada cubana), brotaron hacia la luz.



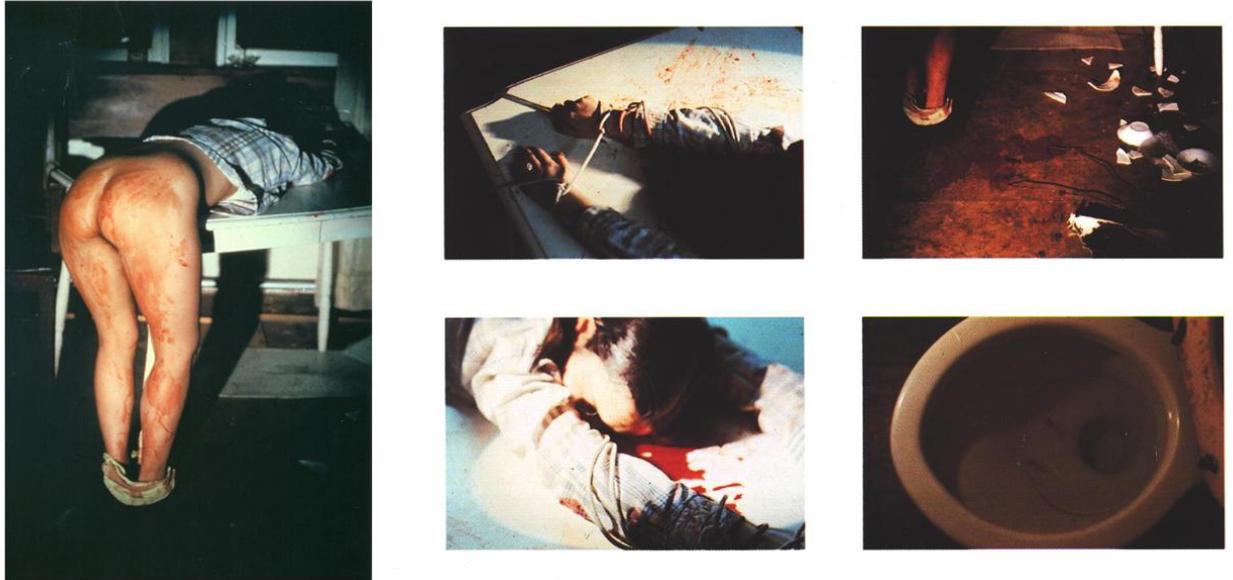
Glass on body (1), Ana Mendieta, 1972.

En su performance “Glass son body”, la artista presiona diferentes partes de su cuerpo contra un cristal para mostrarlo violentamente deformado, con el fin de desmitificar la idea del cuerpo femenino como receptáculo de sensualidad y erotismo. Con esta obra, Mendieta busca transmitir la idea de represión que sufre la mujer.



Glass son body (2), Ana Mendieta, 1972.

El tema de la denuncia a la utilización de la mujer como objeto sexual será constante en su trabajo. Otro ejemplo de ello es su obra “Rape Scene” de 1973, donde a raíz de la violación de una joven en la universidad en la que estudiaba, la artista aparece semidesnuda y cubierta de sangre, con signos de violencia a su alrededor, recreando la vulnerabilidad de la mujer ante tal atrocidad humana.



Rape Scene, Ana Mendieta, 1973.

En su serie *Ó[â ^ Á V / æ & \ • Á Ç % Ü æ* de 1974, la artista, arrodillada/extendida sus brazos hacia arriba y apoya sus manos sobre un muro, el cual, contiene un gran rectángulo pintado completamente con témpera color sangre, por el que descenderán sus manos, dejando con ello plasmada la impronta de su señal encarnada, de su ser. Su acción rememora lo realizado por *Ives Klein* en sus *Antropometrías*, donde utiliza mujeres como pinceles. Pero en la obra de Ana Mendieta, vemos a ésta como creadora e instrumento de su obra, y las huellas dejadas delatan su puls n de vida. Éste guiño tan primario, nos habla de cada uno de nosotros, de nuestros propios gestos y de la fragilidad de un sin número de señas femeninas (Avendaño, 2012).

5.3- CUERPO E IMAGEN EN LA ACTUALIDAD

5.3.1- Situación del cuerpo hoy en día.

Si el cuerpo humano fue uno de los pilares centrales durante la construcción de la identidad de la modernidad, con la llegada de la postmodernidad el cuerpo se objetualiza y se destruye. La perfección del cuerpo clásico se desintegra, y los pensadores postmodernos comienzan a ver el cuerpo como una construcción social. La modificación del cuerpo trae consigo la utopía de retomar el control sobre nuestras propias identidades, de manera que el cuerpo hoy en día se ve como algo que puede cambiarse, y así lo reflejan algunos artistas.

Un problema actual, propio de la sociedad de consumo, es el culto al cuerpo y a su valor estético. La obsesión por el cuerpo perfecto ha conducido tanto a jóvenes como a adultos a una *tiranía de la belleza*. La estética del cuerpo y el valor de la belleza corporal, se ha impuesto con gran poder sobre otros valores de la persona. Hoy en día es más importante *aparentar* que *ser*. La obsesión por el cuerpo perfecto es un grave problema para muchas personas.

También hay que tener en cuenta la situación que vive la sociedad del momento, caracterizada por una posmodernidad que cultiva el narcisismo y el culto al yo. Vivimos para nosotros mismos, sin objetivo trascendente y sin sentido de continuidad histórica. Necesitamos querernos o amarnos lo suficientemente como para no necesitar a otros para ser felices.

Estamos ante el imperio de lo efímero, caracterizado por una importancia desmesurada de la moda, el diseño, la publicidad, la seducción del tener o poseer cosas materiales...y todo ello nos lleva a una terrible fiebre consumista, que en realidad nos hace sentir muy vacíos por mucho que tengamos. El cuerpo se ha convertido en una obsesión, y tenemos una necesidad constante de modificarlo, que según Dueñas (2012) es debido a “los anhelos de individualidad por un lado, y la necesidad de encajar en el canon estético por otro” (p.7).

Además las relaciones son cada vez más asociales y existe una fascinación casi enfermiza por imitar a los famosos. Los *mass media* y las imágenes retocadas con Photoshop intensifican estos sueños o deseos de muchas personas y les llevan a modificar su aspecto y su cuerpo para “parecerse a”. Todo ello provoca a su vez frustración, ya que muchas personas no pueden permitirse esa transformación de su cuerpo, y otras que si, como si de una droga se tratase, siempre buscan ir más allá, y tienen la necesidad continua de cambiar su físico, en busca de algo mejor, más atractivo...Detrás de toda esta locura generalizada del *culto al cuerpo*, hay varias patologías o dificultades corporales escondidas: anorexia y bulimia, personas que se infligen daños a sí mismas, el deseo de librarse de un parte del cuerpo, confusión de la identidad sexual, la práctica compulsiva de ejercicio, y el terrible miedo que hay a envejecer y a morir, que nos hace ir en busca de un cuerpo no solo ideal, sino inmortal.

Todas estas dificultades corporales pueden ser vistas como un intento constante por parte del individuo de buscar un cuerpo seguro para librarse de la vergüenza corporal.

Debemos pararnos a pensar qué les está ocurriendo a los cuerpos en nuestra época. Podríamos ser la última generación en habitar cuerpos que nos resulten familiares. Hoy en día, vemos nuestro cuerpo como un cuerpo que podemos y debemos perfeccionar o transformar, ya sea a través del ejercicio, del esfuerzo espiritual, los regímenes

alimentarios, la cirugía estética, etc. Somos hiperconscientes e hipercríticos con nuestros cuerpos.

Orbach (2010) dice que “nuestra corporeización se encuentra hoy en día entre un instante postindustrial y una época en la que los cuerpos serán precisas creaciones de la bioingeniería” (p.195)

Hasta ahora el límite ha sido nuestro propio cuerpo. Creamos herramientas de forma externa, pero la piel siempre ha sido la frontera con nuestra naturaleza biológica. Sin embargo, ahora nos encontramos en un momento histórico en el cual la tecnología nos permite intervenir en nuestro propio organismo, manteniendo nuestras constantes vitales o modificando nuestro aspecto físico a través de la cirugía estética (Dueñas, 2012).

Para clasificar el momento actual por el cual está pasando el cuerpo, se dividirá el trabajo en dos apartados principales; por una parte el cuerpo en relación a la máquina o tecnología, y el cuerpo transformado a través de la cirugía estética.

5.3.2- Cuerpo y tecnología: El Cíborg

Los seres humanos siempre han intentado crear herramientas y tecnologías que les permitan mejorar sus capacidades sensoriales, físicas y cognitivas. Constantemente ideamos nuevos modos de percibir lo invisible, de difundir conocimientos o de llevar una vida social a distancia.

De hecho, si nos remontamos a la mitología clásica y en concreto al mito de Dédalo e Ícaro, ya encontramos un claro ejemplo del muy humano deseo de alcanzar lo imposible. Esta historia de la mitología griega cuenta cómo Dédalo fabricó unas alas con

cera y plumas para huir de Creta son su hijo Ícaro. Dédalo advierte a su hijo de que si llega muy cerca del sol se fundirá la cera, y si vuela demasiado cerca del mar, la humedad compactará las alas. Sin hacer caso de las advertencias de su padre, Ícaro se acerca demasiado al sol, sus alas se funden, y cae al mar.



“La caída de Ícaro”, Jacob Peter (1636).

Desde una perspectiva contemporánea, las alas de Dédalo son también una prótesis, un dispositivo que no se limita a sustituir una extremidad ausente, sino que perfecciona el cuerpo humano, dándole capacidades que no tiene.

Estamos en la era del *perfeccionamiento humano*, en la que el objetivo principal es luchar contra el proceso de envejecimiento, para lo cual la cirugía estética y la tecnología prometen prolongar la apariencia juvenil.

Como dice Dueñas (2012), “en cierto sentido el hombre se une a la máquina para tratar de escapar físicamente de la muerte como lo hace simbólicamente a través de la cultura o la religión” (p.4)

Sin embargo, toda nueva tecnología es siempre un arma de doble filo, que por un lado amplía capacidades y por otro erosiona habilidades tradicionales. La dependencia hacia la tecnología ha ido incrementando considerablemente en los últimos años, haciendo que la frontera entre el cuerpo y la máquina se vuelva cada vez más fina.

La novela *Nunca me abandones*, de Kazuo Ishiguro, llevada al cine por el director Mark Romanek, describe una sociedad que genera clones a fin de obtener los órganos que los respectivos “originales” podrán utilizar para seguir viviendo en caso de enfermedad. La novela de Ishiguro y la película inspirada en ella nos alertan sobre las posibles repercusiones sociales del perfeccionamiento humano y la prolongación de la vida.

Esta incansable búsqueda de una vida y una juventud más largas ya empezó a desarrollarse con el movimiento transhumanista e incluso podría relacionarse con la idea del *Superhombre* nietzschiano.

Según Orbach (2010), “los transhumanistas sostienen que, dado que el 25% de la población de Estados Unidos ya dispone de algún tipo de implante corporal, el salto a los pequeños ordenadores personales incrustados será algo común” (p. 153)

Para los transhumanistas, la idea de tener un cuerpo fijo o limitado es anatema. Mantienen un punto de vista hipercartesiano que cabría caracterizar del siguiente modo: <<Soy lo que pienso y lo que puedo conseguir -a través de la nueva tecnología- que mi cerebro realice>> (Orbach, 2010, p. 153).

Este cuerpo de hoy en día modelado por la cibernética subraya lo triste y poco saludable que es la relación con nuestro propio cuerpo en la actualidad. El cuerpo se ha convertido en una envoltura, y no en un lugar desde el que vivir.

Debemos tener en cuenta cuales pueden ser las consecuencias o repercusiones de éste perfeccionamiento humano que lleva a nuestros cuerpos al límite. ¿Realmente es necesario y beneficioso transformar de este modo el cuerpo humano?

En la película *Metrópolis* (1927) o *Tiempos Modernos* (1936), ya se anunciaba la implantación de la máquina en la sociedad y sus posibles consecuencias. De hecho, años antes, muchos artistas, como Matisse o Gauguin rechazaban la mecanización y estandarización del hombre, buscando inspiración en sociedades primitivas, en expresiones estéticas infantiles o en creaciones de artistas marginales.

Sin embargo, también surgieron movimientos artísticos que apoyaron la era mecánica y sintieron gran fascinación por la tecnología. Es el caso del movimiento futurista (1909), que encabezado por *Filippo Tommaso Marinetti*, propuso la realización de un arte nuevo, que tomaba como modelo a las máquinas y sus virtudes: la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento, la deshumanización.

Los movimientos artísticos posteriores, como el dadaísmo o el surrealismo tratan el tema de la máquina de forma distinta a sus predecesores. En el caso de los dadaístas por ejemplo, éstos utilizaban la máquina como elemento irónico, creando máquinas

inútiles, sin función, a lo cual llamaron *Ready Made*. Los surrealistas, por su parte, llevaron el tema de la máquina a lo absurdo e irracional. Ambas corrientes estaban muy interesadas también por aquella parte mecánica que reside en todo hombre. A los dadaístas por ejemplo les fascinó el tema del inconsciente y el automatismo, y los surrealistas vieron en el acto sexual un símil con el trabajo mecánico, cosa que ya había comparado Freud años antes en su *Interpretación de los sueños* (Dueñas, 2012). Dicha relación del cuerpo con la máquina, es pues una constante en el arte del siglo XX, pero centrándonos en el momento actual, me gustaría hablar de la obra del artista Stelios Arcadiou (1946), conocido como Stelarc, quien plasma de manera realmente evidente esta fusión entre el cuerpo y la máquina. Para ello, empezaré hablando del término *cíborg* o *cyborg*, que procede del acrónimo en inglés *cyborg*, de *cyber* (cibernético) y *organism* (organismo), es decir *organismo cibernético*.

En 1960 los científicos Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline crearon el término *cyborg* para definir un hombre “mejorado” que podría sobrevivir en una atmósfera extraterrestre gracias a modificaciones fisiológicas y psicológicas, obtenidas mediante fármacos y cirugías.

Vemos así como la dualidad cartesiana mente/cuerpo cede espacio a la dualidad mente/máquina, dejando al cuerpo solo como armazón que representa físicamente lo humano. Sin embargo, el término *cyborg* también se utiliza para cualquier organismo en el que se combina lo evolucionado con lo manufacturado.

El *cyborg* como manifestación artística tiene gran peso en el arte performativo de los años setenta y ochenta, cuando la concepción de cuerpo como armazón o interfaz es visto como obsoleto. Precisamente el principal planteamiento teórico de Stelarc es que: “El cuerpo está obsoleto”. El cuerpo humano ha sido diseñado para adaptarse a una serie de circunstancias ambientales que ya hemos superado. El cuerpo humano es frágil,

poco duradero, y muy dependiente de elementos como comida, agua y oxígeno. La forma de nuestros cuerpos fue fijada hace miles de años para unas funciones que ya no necesitamos (Dueñas, 2012).

La solución que plantea Stelarc es rediseñar nuestra propia fisiología a través de la tecnología, aumentar el cuerpo a través de prótesis u órganos artificiales, superando la evolución biológica para crear un ser optimizado a las necesidades de la cultura creada por el hombre, y no al entorno natural. Stelarc propone superar un cuerpo obsoleto, pero no deshaciéndose de él por completo, sino perfeccionándolo a través de la tecnología y ampliando sus capacidades (Dueñas, 2012).

En sus primeras performances, conocidas como *Suspensions* (suspensiones), mediante unos ganchos metálicos que atravesaban su piel, mostraba su cuerpo suspendido en el aire. Estas acciones violentas, recuerdan en cierto modo a las realizadas por Gina Pane o Marina Abramovic, aunque aquí el rostro del artista no parece transmitir dolor y lo que pretende es agotar físicamente al cuerpo, presentarlo como objeto y evidenciar su obsolescencia.



Rock Suspension, Stelarc, 1980.



Suspension, Stelarc.

En *Third Hand* (Tercera mano), Stelarc construye una mano robótica a la misma escala que su mano derecha y la acopla a su brazo, no como una prótesis sustitutiva, sino como un añadido a su cuerpo. *Third Hand* fue la primera de una serie de máquinas con las que Stelarc trata de extender las capacidades del cuerpo.

Según Stelarc, citado por Navarro (2002) “Ya no tiene sentido considerar al cuerpo como receptáculo del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura por controlar y modificar. El cuerpo, no como sujeto, sino como objeto, pero no como objeto de deseo, sino como objeto de diseño” (p.78).

El control es precisamente uno de los temas transversales en el trabajo artístico de Stelarc. El artista en sus obras muestra cómo él mismo pierde el control de su cuerpo, exagerando el proceso de automatismo, que ocurre en todos nosotros, incluso en muchas de nuestras acciones cotidianas, que acabamos haciendo de manera casi inconsciente.

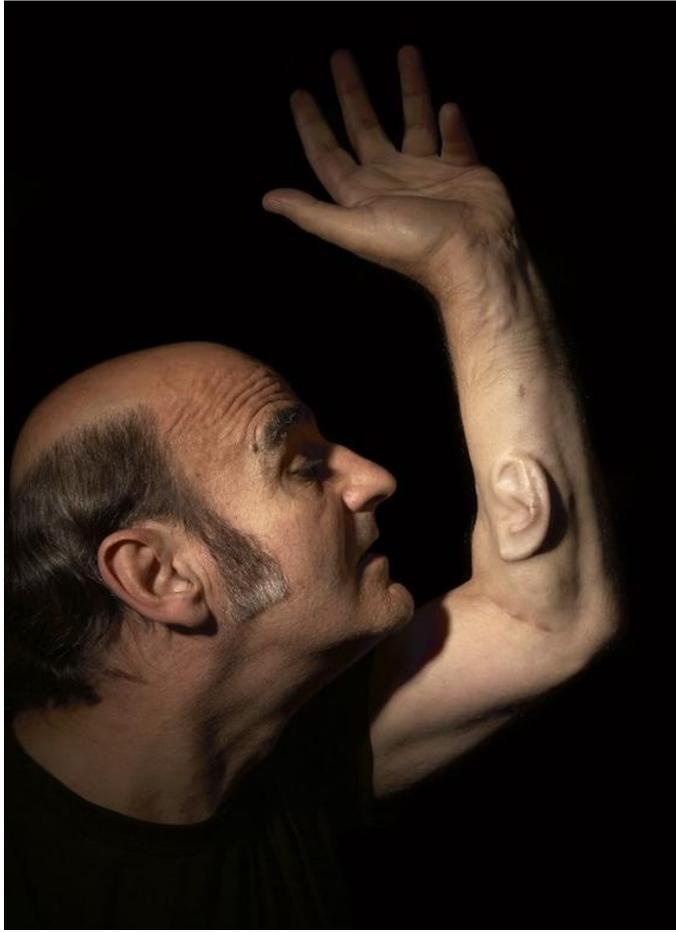


Third Hand, Stelarc.



Extended Arm (Brazo extendido).

Posiblemente su performance más polémica sea *Ear on arm* (oreja en brazo), una oreja protésica que el artista se inserta subcutáneamente en el antebrazo tras varias intervenciones médicas. Su objetivo era conectar un micrófono a dicha oreja para que las personas que quisiesen, pudiesen “sintonizarse” con él las 24 horas del día; sin embargo, éste le provocó una grave infección, por lo que tuvo que serle extraído (Dueñas, 2012). Éste intento fallido de fusionar la máquina con el cuerpo, muestra como el cuerpo se resiste a ser alterado y modificado.



Ear on arm, Stelarc, 2006-2007.

El cyborg invade todos nuestros espacios de actuación, no sólo como ficción, también como ciencia, ya sea en medicina, física, biología...donde ya no sólo hablamos de trasplantes de órganos o prótesis para personas sin piernas o brazos, hablamos de que en un futuro se nos implanten chips que aumenten nuestra capacidad de memoria; dispositivos de comunicación intracraneal u otros que permitan monitorear nuestra salud. En este sentido, el artista cyborg va más allá del cuerpo, ya no comparte la necesidad de mutarse con aquellos del *body art* o la *Nueva Carne*, pues aquí la realidad ha sido transgredida, tanto que se ha robotizado, las pasiones y los deseos se han automatizado; ahora lo importante es la reagrupación social: pertenecer a un mundo globalizado, sistemático y capitalista, donde el más fuerte sobrevive. Entonces, el cyborg, al trascender lo artístico y lo científico, empieza a estudiarse desde un punto de vista

teórico que combina lo económico y lo social, desde una perspectiva de género, cuyo discurso enfatiza que las tecnologías son potencialmente represivas o liberadoras según estén en manos de unos o de otros; y que para salvaguardar el control de su cuerpo y de su vida, las mujeres deben abandonar las oposiciones binarias que demonizan la ciencia y la tecnología y glorifican la naturaleza (Rodríguez, 2009).

En el año 2010 se creó la entidad internacional *Cyborg Foundation* con tres objetivos: ayudar a los humanos a convertirse en *cyborgs*, defender los derechos de los *cyborgs* y promover el *ciborgismo* como un movimiento artístico y social. La Fundación define “ciborgismo” como aquella práctica mediante la cual los artistas utilizan nuevos sentidos creados por la unión de la cibernética y su organismo. La tecnología ya no se usa como una herramienta de creación: constituye parte del cuerpo del artista, como una extensión de sus capacidades de sensación y percepción. El arte reside también en la creación de nuestros propios sentidos. El objetivo principal es el uso de software como una extensión ilimitada de nuestro cerebro y de nuestro sistema sensorial. La creatividad es un reflejo de nuestras experiencias; por lo tanto, cuanto más nos permitamos sentir y percibir, más cosas seremos capaces de reflejar. En el momento en que dejamos de sentir la diferencia entre mente y software, o entre cuerpo e implantes cibernéticos (en el momento en que la cibernética y el organismo se convierten en una sola cosa), nos convertimos en *cyborgs*, nos convertimos en tecnología (Kramer, 2015).

Como ejemplo de *cyborgs* nombraré dos ejemplos que incorporan sensores que perciben ciertos datos en tiempo real y las conectan al cuerpo y la mente de los artistas: se trata de Brazo sísmico, que permite a Moon Ribas percibir terremotos, y Cabeza sonocromática, basada en la percepción de los colores de Neil Harbisson.

El artista inglés Neil Harbisson se ha convertido en la primera persona en el mundo en ser reconocida por un gobierno como un cyborg. De hecho, el gobierno inglés aceptó

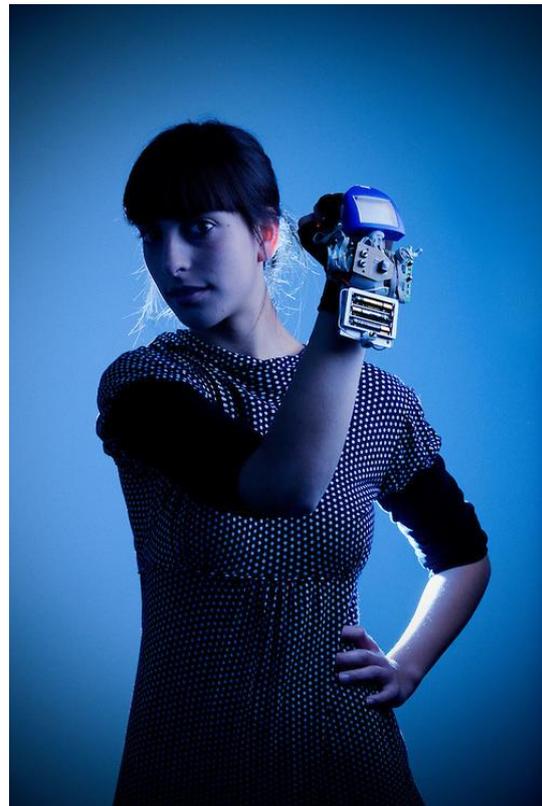
que el artista apareciera en la foto de su pasaporte con el dispositivo que le permite *oír los colores*, que él mismo bautizó como *eyeborg*.

Cabe aclarar que el *eyeborg* de Harbisson no se trata de una simple excentricidad pues el artista nació con acromatopsia (o monocromatismo), lo que significa que no percibe los colores, por lo que el dispositivo en el fondo lo que hace es convertir los colores alrededor de él en sonidos que transmite a su oído medio mediante vibraciones en la parte trasera de su cráneo. O sea, Harbisson siente y escucha los colores.

El propio Neil afirma que: "El ser humano está destinado a convertirse en cibernético; llevamos siglos usando la tecnología como herramienta y el siguiente escalón es que pase a ser parte de nuestro cuerpo". (Isaza & Noguera, 2011)



Cabeza Sonocromática, Neil Harbisson



Brazo sísmico, Moon Ribas.

El cuerpo humano se puede estudiar desde distintas ópticas, incluso como medio de expresión que cada vez cobra más importancia por el hecho de ser un objeto estético y, por lo tanto, un bien de consumo.

El uso y la importancia que se le da al cuerpo varía de generación en generación, según las necesidades sociales, culturales, económicas...pero de lo que no cabe duda es de que en la actualidad nos encontramos en un momento en lo que lo ficticio se asemeja cada vez más a lo real, lo que sitúa al ser humano en un mundo dual en el que cada vez uno mismo duda más de su propia existencia.

5.3.3- La transformación del cuerpo: El papel de la cirugía estética.

El cuerpo humano ha sido y es utilizado en algunas culturas como medio de expresión visual. Podemos decorar nuestro cuerpo a través de maquillajes, tatuajes, adornos, vestuarios o alteraciones corporales. Hasta hace unos años, estas decoraciones o recreaciones del cuerpo humano se hacían con un motivo cultural, religioso o ritual. Tal es el caso de la circuncisión, la clitoridectomía o el vendaje de pies. En ciertas tribus africanas es normal perforarse la piel o alargarse el cuello con numerosos anillos.

Sin embargo, la novedad de hoy en día radica en la manera en la que la transformación corporal ya no está vinculada al ritual social dentro de la familia, sino que forma parte de la respuesta del individuo al deseo de producir lo que se considera como un "cuerpo aceptable". Lo que también supone una novedad hoy en día es la amplísima

naturaleza de las opciones disponibles. La cirugía estética como opción de consumo se está convirtiendo en algo normal, en una forma de supervivencia emocional.

En algunos casos, especialmente en China, Corea del Sur y los nuevos países de Europa del Este, la cirugía estética se percibe como una cuestión de supervivencia económica: una forma de asegurarse un “terreno de juego en igualdad de condiciones”, o un pasaporte para ganar más dinero. El poder de la imagen fotográfica, magnificada y manipulada, nos ha dejado con la sensación de que, para alcanzar el tipo adecuado de cuerpo, la mayoría de nosotros nos vemos obligados a remodelar y reparar lo que tenemos.

(Orbach, 2010, p.160)

Vamos en busca de un cuerpo perfecto y cada año más joven. Vamos en busca del “éxito” de nuestro cuerpo, y dicho éxito parece sinónimo de controlar el cuerpo. El modelar y reconstruir nuestro propio cuerpo para que esté perfecto se ha convertido casi en un trabajo, y nos supone un gran esfuerzo no sólo físico, sino también emocional y económico. Experimentamos el cuerpo como una amenaza, y al no conseguir lo que queremos experimentamos un enorme fracaso. Además, el papel de la cirugía tan sólo calma ese fracaso y esas ansias de manera temporal.

Los numerosos programas televisivos sobre el cambio de imagen aumentan las ansias por la necesidad de cambiar un cuerpo normal por un cuerpo reconstruido, y aumentan asimismo la desmesurada importancia que se le está dando en la actualidad al *cuerpo externo*, y a la apariencia.

Pómulos, dientes, narices, labios, arrugas, estrías, pechos, pectorales, piernas, traseros, mentones, pies, labios vaginales, estómagos, vientres, el nacimiento del pelo, orejas, cuellos, la coloración de la piel y el vello corporal: todo se vuelve masilla en manos de cirujanos plásticos, dentistas, dermatólogos que vuelven a esculpir y transforman el cuerpo en su áter ego, de manera que el resultado final reproduzca lo que todos nosotros consideramos un estándar de belleza (Orbach, 2010, p.121).

La artista francesa Orlan ha utilizado su cuerpo como un lienzo sobre el que ejercer la crueldad física. El cirujano plástico esculpe y da forma a su cuerpo. Orlan nos pone frente a frente con el horror de estos procedimientos, con la intensidad del deseo por cambiar, con la imposibilidad de tener un cuerpo que pueda parecernos aceptable. Su trabajo es casi demasiado doloroso de ver. Orlan nos hace ver aquello que preferiríamos no reconocer: el dolor y el ansia de destrucción que incumben a la forma femenina. Orlan pone en escena de forma exagerada aquello que a las mujeres se las anima a hacer con sus cuerpos.

El ataque al que Orlan se somete voluntariamente es en sí mismo un intento de crear arte a partir del ataque infligido contra las mujeres de todo el mundo.

Orlan nos muestra lo desestabilizados que se han vuelto los cuerpos, en el sentido de que podemos considerar la cirugía estética como un lugar para el disfrute y la celebración. Ella nos muestra cómo la angustia es la tarjeta de visita del cuerpo.

Ya no se trata solamente de cambiar la apariencia mediante disfraces o maquillajes, sino de cambiar la realidad biológica mediante operaciones de cirugía estética que dejan en el cuerpo de la paciente-artista una impronta permanente y tal vez irreversible (Ramírez, 2003).

Orlan ha querido denunciar los patrones de belleza a los que la mujer actual está sometida, y para ello se ha construido un nuevo rostro, como si de una escultura se tratase. El cuerpo propio es como una base, una especie de lienzo metafórico sobre el cual se ejecutará la obra. Estamos ante un proceso de hibridación orgánica, un verdadero *collage* sobre la carne efectiva. Orlan la entiende como una totalidad, a diferencia de la fragmentación orgánica de los científicos (Ramírez, 2003). Fue precisamente de ésta idea de donde surgieron sus autorretratos hibridados, en los que mezclaba con técnicas infográficas su propio rostro con el de esculturas procedentes de otros ámbitos culturales.



Autorretratos hibridados, Orlan.

El trabajo de Orlan puede compararse con el de otras artistas feministas como Cindy Sherman, en el sentido de que ambas juegan a construirse múltiples y falsas identidades a través de la caracterización. Este tema sobre la reflexión de la identidad estará presente a lo largo de toda su carrera.

En 1968, realiza una serie de *Tableux Vivants* (“Cuadros vivientes”), donde reproduce con su propio cuerpo diferentes cuadros referentes en la historia del arte. Tal

es el caso de la Venus de Velázquez, la Maja de Goya..., con éstas acciones Orlan introduce lo real (su cuerpo vivo) en lo artificial (las pinturas inertes), “resucitando” a esas mujeres pintadas.



Tableaux Vivant, Orlan. (1968)

Orlan denuncia el rol de la mujer construido históricamente, concretamente el de la identidad femenina creada por la iglesia. Para ello crea una performance llamada *Le Baiser de l'artiste* (El beso de la artista), en el cual se sienta detrás de una fotografía de tamaño natural de su busto desnudo a la manera de dispensador automático que da besos a cambio de monedas, mientras que a su derecha sitúa otra fotografía de *Saint Orlan*, mostrando así dos arquetipos extremos de la mujer occidental: la puta y la santa (Dueñas, 2012).



Le Baiser de l'artiste, Orlan.

Orlan retoma el uso del cuerpo como unidad de medida, pero no de cualquier cuerpo, sino del suyo propio, proponiendo a la sociedad que se adapten a su canon, y no al revés.

Entre 1990 y 1993, Orlan se sometió a nueve operaciones estéticas con el fin de transformar su rostro mediante la combinación de los rasgos faciales, a modo de collage, de cinco diosas mitológicas e iconos de la historia del arte: Diana, Psyché, la Europa de Gustave Moreau, la Venus de Boticelli y la Mona Lisa. Con estas operaciones el objetivo de Orlan no era imitar el canon de belleza de estos referentes, sino tratar de, a través de sus rasgos físicos, absorber parte de sus identidades y personalidades. Orlan no tenía interés en conseguir un resultado bello en su rostro, sino al contrario, lo que pretendía era denunciar lo absurdo de un ideal de belleza, mostrando que la obsesión por el canon estético al final produce monstruos. Orlan, trata de cuestionar así el ideal de belleza occidental, la posición del cuerpo en nuestra sociedad y plantear su devenir en las generaciones futuras, a través de las nuevas tecnologías y las manipulaciones genéticas (Dueñas, 2012).



Orlan en una de sus operaciones de cirugía estética.



Resultado de una de sus operaciones.

6. DISCUSIÓN

"Lo importante del arte es liberar a las personas, por lo tanto el arte es para mí | Joséph Beuys)"

Partiendo de ésta cita del artista Joseph Beuys, en esta tesina he querido ver el arte como una herramienta para expresar nuestro interior a través de nuestro cuerpo, como si éste “hablara”. O como dice Rodríguez (2009), “el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que habla y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio” (p.137).

El cuerpo ha sido protagonista y herramienta para tratar diversos temas, y con la llegada del arte contemporáneo nos hemos ido alejando de la idea de belleza convencional, establecida siguiendo unos determinados cánones, para transmitir diferentes ideas. Al igual que el arte no siempre es “bello”, entendiendo *bello* como armonioso, equilibrado...el cuerpo tampoco, de hecho lo que realmente importa es que el cuerpo transmita y exprese, independientemente de si es algo bello o no.

Como ya hemos visto, es evidente la importancia que tiene el cuerpo en la DMT. *Somos cuerpo*, y a éste hay que darle su espacio para que se exprese a través del movimiento en la DMT, y a través de líneas, colores y formas en el arte. Hay que mantener una conexión entre cuerpo y mente, para que todas nuestras emociones y sentimientos fluyan.

En este trabajo he utilizado *el arte como medio de expresión* de nuestros *estados internos*, lo que supone un aporte novedoso al campo de la DMT.

A través de ésta amplia evolución histórica del arte, hemos visto cómo según los diferentes periodos de la historia ha variado el concepto de cuerpo, y ha existido una mayor o menor relación *cuerpo-mente*. Así, por ejemplo observamos como en la Prehistoria el cuerpo estaba únicamente ligado a la fecundidad y subsistencia, mientras que, a lo largo de las dinastías egipcias, y de los Imperios Griego y Romano, la representación del cuerpo estaba sujeta a los cánones de belleza establecidos en esos periodos. Por otra parte, en la Edad Media, el cuerpo pasó a un segundo plano, considerado incluso, como algo pecaminoso, mientras que en el Renacimiento el hombre se convierte en el centro del Universo, valorando sólo la parte racional del ser humano, y comienza a estudiarse el cuerpo como un ente mecánico. El barroco, por su parte, se caracteriza por un interés en lo sensorial frente a lo intelectual, de ahí la representación de cuerpos muy expresivos, incluso *dramáticos*. En cuanto al S.XIX, la plasmación del cuerpo en el arte comienza a hacerse más individual, de modo que cada artista representa su idea del cuerpo de manera personal, sin estar ya sujetos a cánones de belleza ni a normas establecidas, representando cuerpos más realistas y naturales. Ya en el S.XX, la temática del cuerpo, despierta un enorme interés, siendo muchos los artistas que lo utilizan de manera metafórica para expresar sus diferentes *estados internos*. Sin embargo, en la actualidad, el cuerpo se ha convertido en un verdadero objeto de culto, angustiándonos por la edad, las arrugas, la salud, la "línea", la higiene, llevando a cabo toda una serie de rituales de control y mantenimiento (masajes, sauna, deportes...) (Lipovetsky, 2003).

Según Lasch, (citado en Lipovetsky 2003),

El miedo moderno a envejecer y morir es constitutivo del neo-narcisismo: el desinterés por las generaciones futuras intensifica la angustia de la muerte, mientras que la degradación de las condiciones de existencia de las personas de edad y la necesidad permanente de ser valorado y admirado por la belleza, el encanto, la celebridad hacen la perspectiva de la vejez intolerable (p.61).

Estamos sometiendo el cuerpo a tales transformaciones, y llevándolo a tales límites que estamos perdiendo toda su esencia, creando cuerpos mutilados de expresión, que se convierten por tanto en cuerpos ausentes, o en cuerpos como productos de consumo. La tecnología y la cirugía estética se están adueñando de nuestros cuerpos, en busca de una supuesta “evolución” y “mejora”.

Trascender es lo único que importa. No somos capaces de asumir nuestra inferioridad, y mucho menos ante los avances tecnológicos, por eso abusamos de ellos, incluso perdiendo el equilibrio entre lo que somos y lo que deseamos ser. Adaptamos esa tecnología y la incorporamos a nuestra vida, la convertimos en una extensión de nuestro cuerpo, y en el mejor de los casos, la aprovechamos para hacernos la vida más llevadera.

(Rodríguez, 2009, p.7)

En la actualidad, el cuerpo ya no puede considerarse como algo fijo, sino que ha acabado terriblemente implicado en la necesidad continua de cambio que implica la

sociedad actual. Supuestamente ahora somos post humanos, gracias a que hemos trasgredido los límites corporales, ¿pero los mentales y emocionales? ¿A dónde nos lleva esta *posmodernidad*...? ¿Y dónde quedó la conexión entre nuestro cuerpo y nuestra mente...?

Por ello, este trabajo, además de plasmar la idea de que nuestro cuerpo expresa nuestro mundo interno, también busca hacer una crítica a la sociedad actual y a la terrible situación por la que atraviesa el cuerpo en el momento presente. Así, pretendo reforzar nuestro papel de *danza movimiento terapeutas*, al darle la importancia necesaria a nuestro cuerpo, creando a partir de la danza y el movimiento cuerpos libres, y no reprimidos, cuerpos expresivos y no mudos, cuerpos que hablen de su individualidad y nos cuenten una historia personal y única, construyendo a su vez una imagen corporal sana (Pastor, 2011). La DMT supone un precioso medio para conseguir ser conscientes de las capacidades de nuestro cuerpo, para revalorizar nuestra corporalidad, y no despreciarla, camuflarla o transformarla. Debemos aceptar nuestro cuerpo y promover la interconexión entre éste y nuestro interior, así como preocuparnos por el lugar que ocupa el hombre en el mundo moderno y sus consecuencias, tal y como defiende la filosofía existencialista, ya que si no existe esa interconexión, el vacío existencial va a dominar nuestro ser. (Ver viñeta de *Maitena*).

Según Orbach (2010) debemos “reconsiderar el cuerpo, de tal manera que podamos tanto aceptarlo como disfrutarlo. Nuestro objetivo es el de volver a recorporeizar nuestros cuerpos para que se conviertan en el lugar que habitamos, no en una aspiración que debamos alcanzar permanentemente” (p.208)

Con esta revisión histórico artística del cuerpo pretendo resaltar la importancia de la capacidad expresiva que tiene nuestro cuerpo, animando a futuros danza movimientos terapeutas a profundizar sobre el papel que ha adquirido el cuerpo en nuestra sociedad actual, para así trabajar desde nuestro interior, desde la emoción; y conseguir que cada cuerpo *baile su propia danza* y exprese *su mundo interior*.



7. CONCLUSIÓN

Las pioneras en DMT ya dejaron claro la evidente relación que existe entre nuestro cuerpo y nuestros estados internos, reforzando la idea de unión entre cuerpo y mente, que se convertirá en el pilar básico en el desarrollo de la DMT.

Tras realizar una revisión histórica del cuerpo a través del arte, hemos podido comprobar la gran evolución que éste ha sufrido. Desde la fecundidad y sobrevivencia del cuerpo prehistórico, hasta el cuerpo completamente transformado por la cirugía estética o la tecnología de hoy en día. A lo largo de toda esta evolución, hemos visto diferentes tipos de cuerpo: muchos basados en ideales de belleza, otros, que expresaban los sentimientos y emociones, creando así cuerpos expresivos, y favoreciendo la integración cuerpo-mente. Es precisamente este tipo de *cuerpo expresivo*, el que se quiere conseguir con la DMT, y el considerado como saludable.

El arte nos muestra así, de manera visual cómo ha sido el cuerpo a lo largo de la historia, y nos aporta además el componente gráfico, el cual puede ser utilizado en las sesiones de DMT como material para facilitar la expresión de nuestros estados internos. A partir de éste trabajo, propongo la utilización de imágenes/obras de arte con una doble finalidad: 1) como material para que el terapeuta pueda extraer de las mismas, ideas para trabajar en sus sesiones de DMT (véase anexo: *Tabla 1*), y como material para que los pacientes puedan identificarse y generar a partir de la visualización de esas imágenes movimientos, emociones...o bien : 2) para trabajar más concretamente el tema de la imagen corporal, aportando un fichero de imágenes o fotos (véase anexo: *Tabla 2*), dónde se recoge la evolución de la imagen y los cánones de belleza, con la finalidad de que el paciente se exprese y se identifique con

alguna de las imágenes, sirviéndole, a su vez al terapeuta como ayuda al “diagnóstico”.

Pese a la amplia revisión del concepto de cuerpo a lo largo de la historia y del aporte artístico de la misma, así como de la propuesta a la utilización del material gráfico expuesto anteriormente, soy consciente de las limitaciones de mi estudio, el cual se ha visto influido por factores de tiempo y extensión del trabajo. Por ello, recomiendo seguir investigando en éste ámbito, proponiendo las siguientes futuras líneas de investigación:

- Profundizar en el trabajo de otros artistas que también tratan el cuerpo.
- Favorecer el uso de la imagen como vehículo de expresión de estados internos, así como de la *imagen como metáfora* en la DMT.
- Identificar las técnicas que utiliza la DMT para favorecer la integración cuerpo-mente.
- Profundizar sobre el concepto de la imagen corporal.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Avendaño, L. (2012). *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*. Recuperado de http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendanio_Ana-Mendieta.pdf
- Belvedere, C.D. (2014). La constitución del cuerpo propio y la descripción de la carne en la crítica henriana a Merleau-Ponty. *Universitas Philosophica*, 31, (63), pp. 119-142.
- Castaños, E. (2004). *Louise Bourgeois o la lógica de las pulsiones*. Diario Sur de Málaga. Recuperado el 14 de marzo de 2016, de http://www.enriquecastanos.com/bourgeois_louise.htm.
- Dueñas, J. (2012). *El cuerpo máquina. Cíborgs en el arte contemporáneo*. Trabajo fin de Máster, Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Eco, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen.
- Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes de Mind*. New York: Oxford. University Press.
- Gimeno- Bayón, A. (1996) *Siete modos y medio de mirar el cuerpo en psicoterapia*. II Congreso Nacional de Somatoterapias, Barcelona, España.
- Gina Pane: memoria del cuerpo* (2011, 14 de noviembre). Recuperado el 13 de marzo de 2016 de <https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/>
- González, F. (2003). *Una historia del cuerpo humano*. Letras Libres (en línea), 49, 8-15. Recuperado el 2 de diciembre de 2016, de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/una-historia-del-cuerpo>

- Hernández, L. A. M. (2011). *Terapias Artísticas Creativas*. (1º edición) Salamanca: Amarú.
- Isaza, J. & Noguera, N.(2011) *Cómo la tecnología nos ha cambiado la vida. El Tiempo*. Recuperado el 4 de marzo de 2016 de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10096184>
- Koch, S. (2006). *Embodiment and creative arts therapy: From phenomenology to cognitive science*.
- Kramer, C. (2015). + *Humanos, el futuro de nuestra especie*. Catálogo de la exposición celebrada en el CCCB (Centre de Cultura Contemporania de Barcelona) entre el 6 de octubre de 2015 y el 10 de abril de 2016.
- Larratt-Smith, P. (2011) *Loiuse Bourgeois: el retorno de lo reprimido*. Fundación Proa, Buenos Aires, argentina. Recuperado el 13 de marzo de 2016 de: <http://proa.org/esp/exhibition-louise-bourgeois-obras-1.php>
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*, Madrid: Síntesis.
- Navarro, A.J. (2002). *La Nueva Carne, una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- Orbach, S. (2010). *La tiranía del culto al cuerpo*. Paidós Ibérica.
- Ortega, A., & Jáuregui, I. (2012). Imagen corporal para el arte, el arte para la imagen corporal. *Trastornos de la Conducta Alimentaria*, 15, 1643-1662.
- Panhofer, H. (ed.) (2005). *El cuerpo en psicoterapia: La teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.
- Pastor, R. (2011). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Prieto, C., & Rodríguez, M. (Septiembre, 2010) *El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX*. *Génesis*, 3, 7. Recuperado el 4 de febrero de:

http://mav.org.es/documentos/nuevos%20ensayos%20junio%202011/C%20Prieto%20cuerpos_desnudo%20femenino_prietoyrodriguez.pdf

- Ramírez, J.A. (2003). *Corpus Solus*, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid: Siruela.
- Redal, E. J. (2006). *La enciclopedia del estudiante* (18). Madrid: Santillana.
- Reca, M. (2005). *Qué es danza-movimiento terapia: el cuerpo en danza*. Lumen.
- Rivera de Rosales, J. C., & López Sáenz, M. (2002). *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED Ediciones
- Rodríguez, S. (2009). *Danza movimiento terapia: cuerpo, psique y terapia*. Revista internacional online: Avances en Salud Mental Relacional. Vol.8, nº2.
- Rodríguez, R. (2009, 31 de agosto). *El Cuerpo como objeto de arte*. [En línea].Barcelona. Recuperado el 5 de noviembre de 2015, de <https://roxanarodriguezortiz.com/2009/08/31/el-cuerpo-como-objeto-de-arte/>
- Schilder, P. (1983). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Barcelona: Paidós.
- Schulz, R. y Seidel, M. (2004). *Egipto, el mundo de los faraones*. Alemania: Könemann.
- Wengrower, H., & Chaiklin, S. (2008). *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.

8.1- OTRAS FUENTES DE INTERÉS

Aguirre, R. S. (2010). Esquema corporal y Fenomenología de la percepción. *Saga-Revista de Estudiantes de Filosofía*, 9,17, 101-116.

Aldridge, D. (1996). The body, its politics, posture and poetics. *The Arts in Psychotherapy*, 23(2), 105-112.

Ayensa, J. I. B., & Ignacio, J. (2003). ¿Qué es la imagen corporal? *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 2, 53-70.

Briceño, G. (2011). El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XVII, Sin mes, 9-30.

Calvente, M. R. (2010). El cuerpo humano como objeto estético. *A Parte Rei: revista de filosofía*, 72, 8.

Calvente, M. R. (2005). Nociones de cuerpo en la revolución somatoplástica. *Thémata: Revista de filosofía*, 35, 157-162.

Castillo, E. G. (2002). La tiranía de la belleza, un problema educativo hoy: la estética del cuerpo como valor y como problema. *Teoría de la Educación*, 14, 185-206.

Dolto, F. (1997). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.

Escudero, J. A. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). *Anales de historia del arte* (Vol. 13, pp. 287-305).

Fast, J. (1971). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós.

Gallagher, S. (1986). Lived Body and Environment. *Research in Phenomenology*, 16, 1, 139-170.

García, A.M. (2006). Cuerpo, cuidados, práctica artística y muerte. En: *Revista digital universitaria*, 7, (8). Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num8/art59/int59.htm>

Gómez, G. (2012). El poder organizador de la imagen. *Affectio Societatis*, 9,16, 1-21.

González, G. (2001). Imagen corporal: cuerpo vivido, cuerpo escindido. *Perinatol Reprod Hum*, 15(2), 145-151.

Jiménez, R. M. R. (2011). Uniendo arte y ciencia a través de la danza movimiento terapia. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (7), 4-11.

Jiménez, R., (2008). Reseña de "Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días" de Georges Vigarello. *Signos Históricos*, Enero-Junio, 214-220.

Levine, S. K. (1996). The expressive body: a fragmented totality. *The Arts in psychotherapy*, 23(2), 131-136.

Levy, F. (1988). *Dance movement therapy. A healing art*. Reston: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance.

Lowen, A (1995). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Herder.

Mainetti, J. L. (2013). Fenomenología de la intercorporeidad. *Educación Física y Ciencia*, 8, 155-163.

Martínez, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración.

Raich, R.M. (2000) *Imagen corporal*. Madrid: Pirámide.

Raich, R. M. (2004). Una perspectiva desde la psicología de la salud de la imagen corporal. *Avances en psicología Latinoamericana*, 22(1), 15-27.

Sacca Abadi, C. (2008). *Arte y violencia en el arte contemporáneo*. *Oficios Terrestres*.

Serlin, I. A. (1996). Body as text: A psychological and cultural reading. *The Arts in Psychotherapy*, 23(2), 141-148.

Steller, V. A., & Bermúdez, K. S. (2011). La belleza del cuerpo femenino. *Revista Wímb Lu*, 6(1), 9-21.

Testor, S. P., Balic, M. G., & i Ortigosa, N. M. (2007). El dibuix de la figura humana com a llenguatge expressiu. *Aloma: revista de psicologia, ciències de l'educació i de l'esport Blanquerna*, (21), 223-230.

Trallero, J. T. (1996). *El cuerpo como delito: anorexia, bulimia, cultura y sociedad*. Barcelona: Ariel.

Phenomenological-Cognitive, A. (2010). La conciencia de lo corporal: una visión fenomenológica-cognitiva. *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía*, 59(142), 25.

9. ANEXO

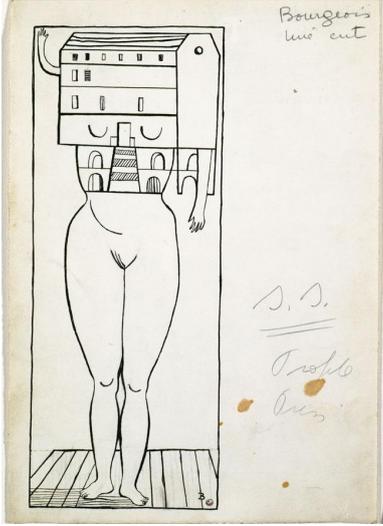
A continuación se presentan dos tablas (Tabla 1 y Tabla 2) donde se recogen gráficamente una serie de imágenes.

En la Tabla 1 se muestra un cuadro sinóptico que recoge un resumen de los principales artistas que trabajan con el cuerpo y sus características. Se proponen además posibles poblaciones o temáticas con las que trabajar en una sesión de DMT.

En la Tabla 2, se muestra por medio de una amplia recogida de imágenes, la evolución del canon de belleza masculino y femenino, como material gráfico para trabajar la imagen corporal.

TABLA 1

| ARTISTA | ÉPOCA | CARACTERÍSTICAS | POBLACIÓN o TEMÁTICA A TRABAJAR EN DMT. |
|--|---|---|--|
|  <p data-bbox="220 792 368 831">IVES KLEIN</p> | <p data-bbox="612 568 671 600">S.XX</p> | <p data-bbox="735 495 1099 629">Metáfora de la imagen de la ausencia.</p> <p data-bbox="735 663 1027 730">El propio cuerpo como Pincel</p> <p data-bbox="735 763 895 797">Inmaterialidad</p> | <ul data-bbox="1161 495 1513 752" style="list-style-type: none"> • posibles significados. • Dejar huella con nuestro Cuerpo como manera de Facilitar el movimiento. • La pérdida (imagen de la ausencia, el vacío). |
|  <p data-bbox="188 1352 411 1391">PIERO MANZONI</p> | <p data-bbox="612 1144 671 1176">S.XX</p> | <p data-bbox="735 965 1043 1144">El propio cuerpo es arte y todo lo que deriva de él también, como manera de criticar la sobrevalorización del arte.</p> <p data-bbox="735 1178 959 1211">Esculturas vivientes.</p> | <ul data-bbox="1161 965 1538 1066" style="list-style-type: none"> • Construcción de esculturas vivientes como dinámica grupal. |
|  <p data-bbox="236 1850 384 1888">GINA PANE</p> | <p data-bbox="612 1693 671 1724">S.XX</p> | <p data-bbox="735 1447 1067 1514">Utilización del cuerpo Como canal de comunicación</p> <p data-bbox="735 1547 1035 1659">Alto contenido simbólico y agresivo en sus obras: Autolesiones</p> <p data-bbox="735 1693 1027 1839">Doble visión del cuerpo: Como objeto sexual y Simbólico, y como Vehículo de regeneración.</p> <p data-bbox="735 1872 1059 1939">La herida como memoria del Cuerpo.</p> <p data-bbox="735 1973 935 2007">Huellas de sangre.</p> | <ul data-bbox="1161 1480 1501 1592" style="list-style-type: none"> • Trastornos alimentarios • Cuerpos heridos • Autolesiones |

| | | | |
|--|-------------|---|---|
|  <p>MARINA ABRAMOVIC</p> | <p>S.XX</p> | <p>El límite físico y mental</p> <p>Posibilidades de la mente.</p> <p>Relación entre el artista y La audiencia.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Relación entre el individuo y su entorno, o el individuo y el grupo. • El límite • La provocación |
|  <p>GUNTER BRUS</p> | <p>S.XX</p> | <p>Utiliza su propio cuerpo en Prácticas sadomasoquistas, automutilándose y autolesionándose: transforma la línea en corte</p> <p>El cuerpo humano degradado</p> <p>Expresión a través del cuerpo de los comportamientos sexuales del ser humano.</p> <p>Agresión y violencia</p> <p>Muestra el cuerpo sin vergüenza ni tabúes.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Exploración de la propia Corporeidad. • Automutilaciones • Degradación del cuerpo • Exhibicionismo • Travestismo • |
|  <p>LOUISE BOURGEOIS</p> | <p>S.XX</p> | <p>Trata temas como la traición, la ansiedad y la soledad.</p> <p>Trabajo autobiográfico, Inspirado en un trauma Infantil</p> <p>Explora la relación entre la Mujer y su hogar.</p> <p>Trata el tema del poder dominante de los padres sobre los hijos</p> <p>Estados psicológicos y Emocionales</p> <p>La maternidad: figura poderosa de la madre.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El género y la sexualidad • Vínculo entre sexualidad y fragilidad. • El papel de la madre y del padre. • La maternidad |

| | | | |
|---|-------------|--|--|
|  <p>LYGIA CLARK</p> | <p>S.XX</p> | <p>Sensibilización corporal</p> <p>Experiencia sensorial global</p> <p>Convierte al espectador en partícipe de sus obras</p> <p>Vincula el arte y la psicoterapia (enfoque terapéutico del arte)</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Exploración de los sentidos: u |
|  <p>REBECCA HORN</p> | <p>S.XX</p> | <p>Exploración sensorial del Cuerpo</p> <p>Encuentro con el espacio Circundante</p> <p>Modificación del cuerpo</p> <p>La ambigüedad</p> <p>El cuerpo imperfecto</p> <p>El equilibrio entre la figura y los objetos</p> | <ul style="list-style-type: none"> • La ambigüedad • Exploración sensorial • La extensión corporal |
|  <p>CINDY SHERMAN</p> | <p>S.XX</p> | <p>Cuerpo femenino moldeable Y cambiante.</p> <p>Cuerpo de la mujer como objeto de deseo y control del hombre.</p> <p>El papel de la mujer en la sociedad</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El ocultamiento • El disfraz • Exploración de estereotipos femeninos |

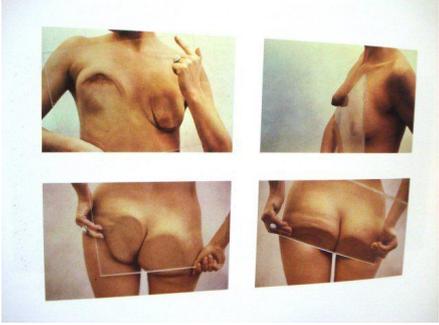
| | | | |
|--|--------------|---|--|
|  <p>ANA MENDIETA</p> | <p>S.XX</p> | <p>Denuncia la utilización del Cuerpo de la mujer como Objeto sexual.</p> <p>Desmitifica el ideal de belleza, y lucha contra los cánones y la presión social.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El cuerpo como medio de Conexión y exploración con La tierra. • Silueta y contorno corporal • Rastros corporales |
|  <p>ORLAN</p> | <p>S.XXI</p> | <p>Trasformación del cuerpo mediante cirugía</p> <p>cuerpo como lienzo: arte carnal</p> <p>Se rebela en contra de los cánones de belleza establecidos</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Cuerpos modificados por Cirugía estética. • Ideales de belleza. • Necesidad de cambiar, Transformación corporal. |
|  <p>STELARC</p> | <p>S.XXI</p> | <p>El cuerpo humano es obsoleto.</p> <p>Integración de la tecnología al cuerpo.</p> <p>Suspensión corporal.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Transformación del cuerpo a través de la tecnología • Fusión cuerpo-máquina |

TABLA 2

EVOLUCIÓN CANON DE BELLEZA FEMENINO

| OBRA/IMAGEN | TÍTULO/NOMBRE | A COMPLETAR POR EL PACIENTE |
|--|---|-----------------------------|
|  | <p>Venus de Willendorf</p> <p>Milenio XXX a.C.</p> <p>Prehistoria</p> | |
|  | <p>Venus de Cnido (copia romana de Praxíteles)</p> <p>S.IV a.C.</p> | |
|  | <p>Venus agachada</p> <p>S. III a.C.</p> | |



Venus de Milo

S.II a.C.



Marte y Venus.

S.I a.C.



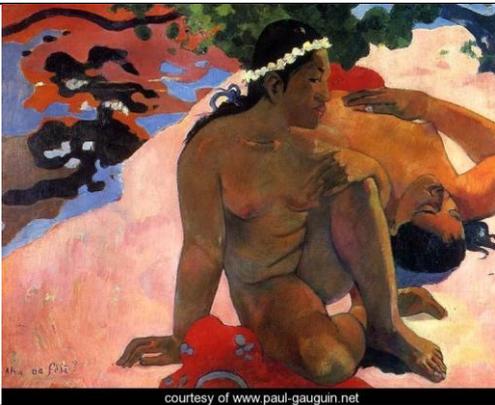
Visión de la gran
Prostituta.
Tapiz del apocalipsis.

S.XIV



Nacimiento de Venus
Sandro Botticelli.
(1482)

| | | |
|--|---|--|
|  | <p>Venus dormida Giorgione. (1509)</p> | |
|  | <p>Venus de Urbino Tiziano (1538)</p> | |
|  | <p>Elene Fourment como Afrodita. Rubens. (1630)</p> | |
|  | <p>Venus del espejo Velázquez. (1650)</p> | |
|  | <p>Maja desnuda Francisco de Goya (1797-1800)</p> | |

| | | |
|--|--|--|
|  | <p>Paulina Borghese Antonio Canova (1804-1808)</p> | |
|  | <p>La gran odalisca Ingres (1814)</p> | |
|  | <p>Olimpia Manet (1863)</p> | |
|  <p>courtesy of www.paul-gauguin.net</p> | <p>Aha oe fei? Gauguin (1892)</p> | |
|  | <p>Gran Dríada Picasso (1908)</p> | |



Salomé
Gustav Klimt
(1909)



Josephine Baker
(1920)



Marilyn Monroe
(1950)



Brigitte Bardot
(1965)



Kate Moss
(1980)



Kim Kardashian
(2015)

EVOLUCIÓN CANON DE BELLEZA MASCULINO

| | | | |
|---|--|---|--|
|  | | <p>Kouros S. VI a.C.</p> | |
|  | | <p>Discóbolo, Copia romana de Mirón 470-440 a.C</p> | |
|  | | <p>Apolo del Belvedere S. I d.C</p> | |



San Sebastián
Antonello da Messina
(1474)



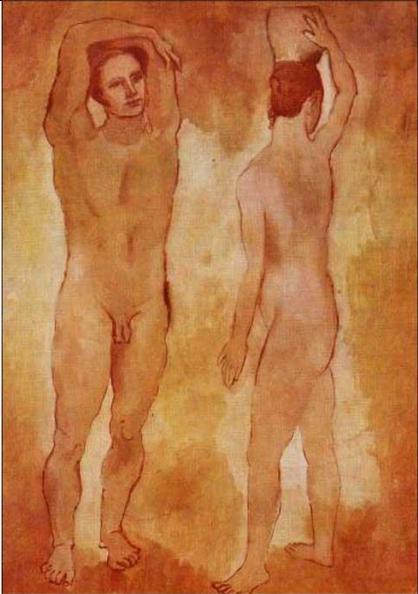
San Juan Bautista
Caravaggio
(1602)



Hipómene y Atlanta
Guido Reni
(1615-1630)



Sansón
Francesco Hayez
(1842)



Adolescentes
Picasso
(1906)



"
Matisse
(1907)



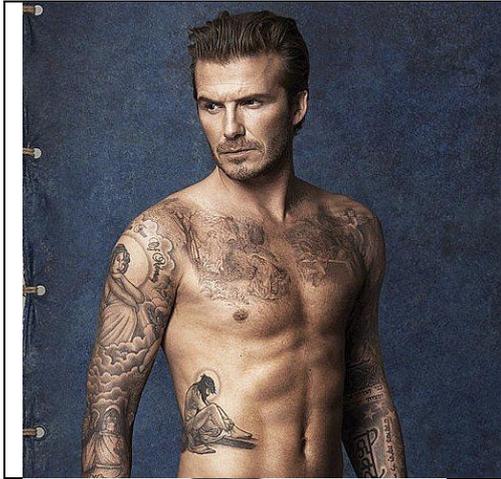
Johnny Weissmüller,
(Tarzán)
Fotografía de Frederick
Cayley-Robinson
(1933)



Marlon Brando, (Julio César)
(1952)



Arnold Schwarzenegger
(Comando)
(1985)



David Beckham
(2002)



Cristiano Ronaldo
(2015)