

Volum i cos humà

Xavier Belanche

Novembre de 2019

Resum

Aquest lliurament està dedicat a l'apreciació i representació del cos humà en la història moderna de l'escultura. S'estudia el cos humà com a referent i com a model que ha servit sobretot a l'escultura, però també a altres camps, per a crear objectes tridimensionals. Els apunts us han d'ajudar a interpretar com la representació del cos humà mai ha estat un gest neutral i sí, en canvi, un mirall on projectar ideologies de caràcter moral, sexual, polítiques o socials. En aquest sentit, i aquest seria el propòsit del lliurament -l'últim del primer bloc de la matèria de Volum- el cos humà sempre ha estat un camp de batalla de primer ordre en la configuració de les manifestacions artístiques de la història de la humanitat

Índex

Volum i cos humà	2
El mite de Pigmalión com a fonament de l'escultura	2
Recuperem de nou a Baudelaire	4
Escultura, cos humà, escala i contingut polític	4
L'escultura del cos humà al segle XX	7
El cos com a màquina	7
El cos entre el somni i la realitat. El surrealisme	12
El cos enssamblat	13
El cos entre l'objecte i el sinistre	15
L'escultura <i>selfie</i> . El cos i el meu jo	15

Volum i cos humà

Si la història de la pintura, des del Renaixement, és la història d'una persecució obsessiva per anar més enllà dels límits del quadre, la història de l'escultura és, en gran part, la història de la representació del cos humà. Al llarg de la història de la humanitat, des de l'etapa coneguda com a prehistòria, les primeres manifestacions escultòriques han estat lligades al cos humà; l'escultura del cos humà també ha estat lligada a altres camps de creació artística: joieria, relleus, medallons, plaques i ornaments o decoracions arquitectòniques. Però en aquest lliurament el dedicarem a explorar només el cos humà com a model d'estudi tridimensional, per a la creació de formes tridimensionals, però també, i potser més important, com la projecció d'aquell imaginari col·lectiu que pertany a una època determinada i que, per això, situen en l'escultura del cos humà un camp de batalla on es manifesten els instruments de comprensió i educació del poder, del sexe, de l'erotisme, de la política, de l'alteritat i, és clar, de la divinitat.

El mite de Pigmalión com a fonament de l'escultura

La història de Pigmalión és la història del rei de Xipre que es va enamorar de l'escultura de vori d'una dona realitzada per ell mateix, a la que la deessa Venus

va insuflar vida. La wikipedia proporciona un breu resum de la història:

Segons explica Ovidi a Les Metamorfosis, Pigmalión havia buscat una esposa la bellesa de la qual correspongués amb la seva idea de la dona perfecta. A la fi va decidir que no es casaria i dedicaria tot el seu temps i l'amor que sentia dins seu a la creació de les estàtues més boniques.

Així, va realitzar l'estàtua d'una jove, a la qual va anomenar Galatea, tan perfecta i tan bonica que es va enamorar d'ella perdudament. Va somiar que l'estàtua cobrava vida.

Quan va despertar en comptes de l'estàtua es trobava Afrodita, que li va dir "Mereixes la felicitat, una felicitat que tu mateix has plasmat. Aquí tens la reina que has buscat. Estima-la i defensa-la del mal". D'aquesta forma Galatea es va transformar en una dona real. Pigmalión es va casar amb ella i van tenir una filla, anomenada Pafos.

Un treball interessant sobre la iconografia del mite la trobareu a la següent entrada del blog: [El mite de Pigmalión. Iconografia del mite](#)



Figura 1: *Pygmalion*, Jean-Baptiste Regnault, 1786. Font [Wikipedia](#)

No és casual que aquest mite va sorgir del pensament de l'antiga Grècia, fet que ens transporta a un moment de la història on l'escultura va prendre un camí diferent al qual ja havia fet en la resta de civilitzacions. Amb els grecs, especialment des de l'etapa clàssica, hi ha una propensió de l'escultura a la *mimesi* de l'aspecte físic del cos humà. Aquest grau de mimetisme de la realitat del cos humà determinarà l'evolució de l'escultura clàssica (amb una etapa, l'hel·lenística, que significarà un moment d'esplendor mai vist) i que, des del Renaixement, serà un tret característic que no s'abandonarà fins a finals del segle XIX.

Recuperem de nou a Baudelaire

En cert moment de la història de l'art del segle XX, el pintor americà Ad Reinhardt va definir l'escultura com "allò que xoques quan et dones la volta per veure una pintura". No deixa de ser un comentari en la línia en què, al primer lliurament, ja vàrem llegir dels escrits i pensaments de Charles Baudelaire, quan mantenia que "l'escultura està més a prop de la naturalesa i que, per aquest motiu, els nostres camperols s'entusiasmen davant la visió d'una pedra o d'un pedaç de fusta treballats artesanalment, però es mantenen impassibles davant de les més belles de les pintures". Tots dos situen l'escultura dins d'un ordre físic, no intel·lectual i, per tant, l'espectador d'una escultura disposa d'un tipus de percepció molt diferent del que demanda una pintura. Aquesta ocupació física de l'escultura, aquesta sensació de xoc físic entre nosaltres, espectadors, i l'escultura, fa que sigui impossible ignorar-la. Potser aquesta és la raó de per què l'escultura ha estat el mitjà preferit, fins i tot més que la pintura, de l'art anomenat *polític* o dels monuments commemoratius.

Si bé la història de la pintura i de la fotografia han estat, des del segle XIX, la finestra per on la societat podia percebre les manifestacions de les últimes teories i pensaments d'avantguarda (l'ésser humà com a màquina, l'ésser humà deshumanitzat, l'ésser humà com centre del problema de tots els mals de l'univers, l'ésser humà desaparegut, l'ésser humà com a pantalla...), en canvi, la història de l'escultura no ha anat en paral·lel i, en conseqüència, se li ha considerat una forma artística conservadora... encara que aquesta sempre hagi tingut com a model la representació del cos humà i tot el que això podria implicar quant a significats. I no serà, com veurem més endavant, que l'escultura tenia dos problemes, primera, deslligar-se de ser instrument polític o commemoratiu (i si no, penseu per un moment el que va passar fa poc davant del [Centre de Cultura i Memòria del Born](#)) i, en segon lloc, com materialitzar un cos humà quan aquest, des de principis del segle XX es va fragmentar, immaterialitzar, desintegrar en la subjectivitat de l'artista?

Escultura, cos humà, escala i contingut polític

L'escala és un dels conceptes més importants de la representació escultòrica del cos humà com a vehicle de missatges polítics i de poder. Les escultures monumentals han estat el mitjà preferit per aquells que posseeixen el poder polític o militar des de l'Antiguitat. La mida del colós humà és sovint la projecció de l'escala de l'ambició del que el va promoure. Penseu en les estàtues jacents de l'antic Egipte; o l'estàtua d'or i vori d'*Atenea Parthenos*, realitzada per Fídies en el segle V abans de Crist, de més de 10 metres d'alçada no només funcionava com a ofrena a la deessa més important de la polis d'Atenes, sinó també una confirmació i afirmació simbòlica del poder militar de Pèricles. Els fragments que es conserven de la colossal estàtua de l'emperador Constantí, aixecada originalment al fòrum romà, és representatiu de la propaganda visual al món antic. Però això no són mostres del passat: als estats totalitaris del segle XX trobem molts exemples d'aquest ús de l'escultura del cos humà (especialment el cos del líder autòcrata) com a representació del poder.

O mireu el vídeo següent: [Saddam Hussein statue toppled](#). O aquest: [La caiguda](#)

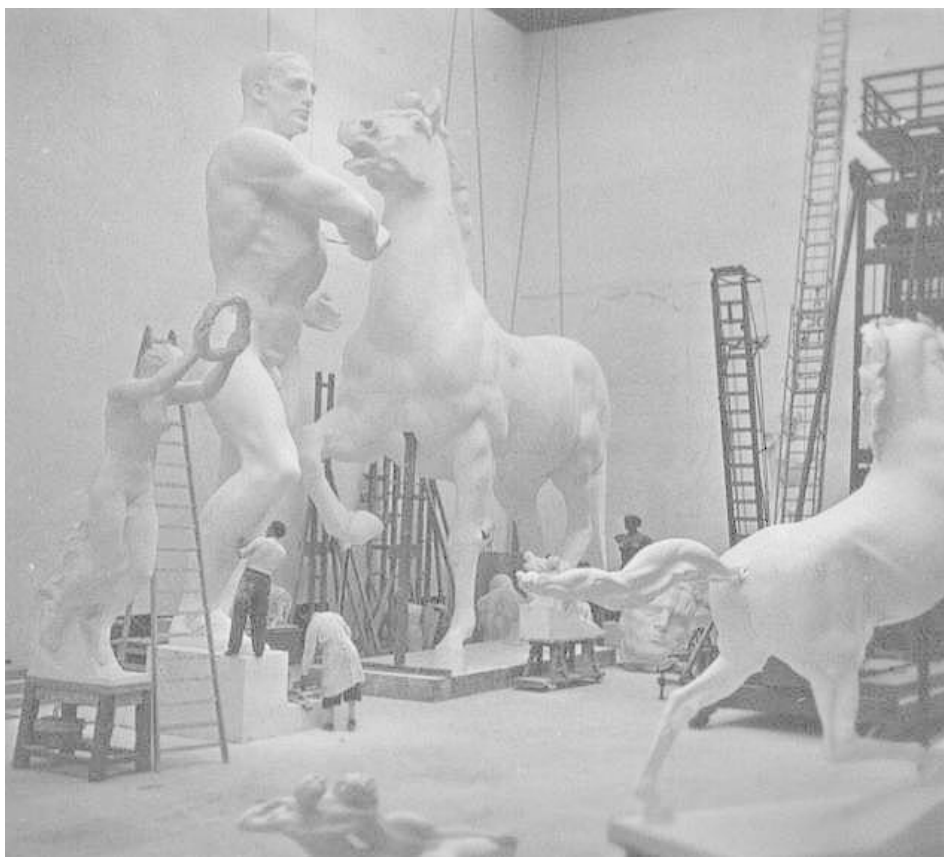


Figura 2: Imatge de l'escultor Josef Thorak... considerats com un dels escultors oficials del Nazisme.

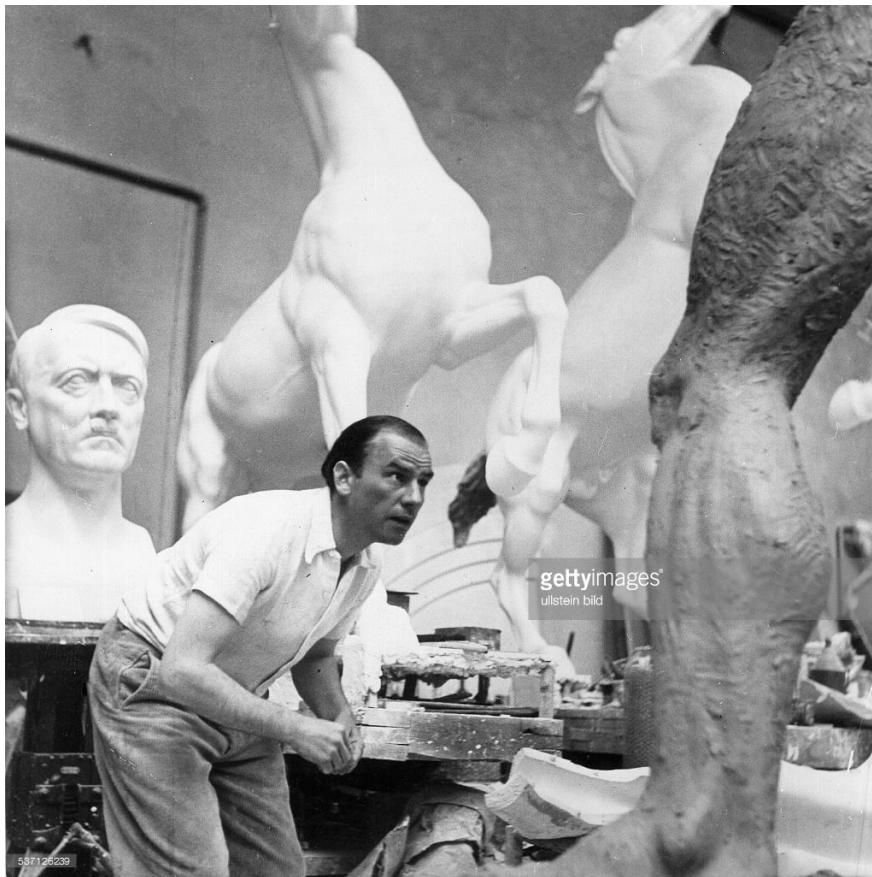


Figura 3: o l'Arno Breker... també considerat escultor oficial del Nazisme

de Franco. Penseu, llavors, en l'ús del cos humà, l'escala i com aquests representen no només una representació física del cos humà, sinó que actuen com a icones del poder polític vigent o que recorden el que va ser un moment històric d'un govern totalitari.

Aquest preàmbul ens servirà per comprendre millor l'evolució de l'escultura del cos humà al segle XX i per què l'avversió de l'art modern cap a solucions provinents de la lògica i la raó del neoclassicisme del segle XIX.

L'escultura del cos humà al segle XX

D'acord amb Tom Flynn, autor del llibre "El cuerpo en la escultura", trobem dues obres escultòriques que significaran l'inici de l'escultura moderna. La primera correspon a la *petita ballarina* d'Edgar Degas (1881) i, la segona, a *Oviri*, de Paul Gauguin (1894)

Les dues escultures tenen en comú els aspectes següents:

1. Són obres de pintors, o millor dit, els seus creadors són popularment més coneguts com a pintors que no com a escultors.
2. Són artistes que representaran ser claus en l'evolució de la pintura moderna
3. Fan servir materials poc nobles, si tenim en compte que l'escultura tenia com a referent el bronze i el marbre per a l'execució de les obres definitives. En el cas de la ballarina inclourà fins i tot elements orgànics i, en el cas de l'obra de Gauguin, es reproduïx tècniques primitives i ús del fang cuit.
4. Representen temàtiques poc "nobles": per una banda, el verisme gairebé "mèdic" de la ballarina i l'etnogràfic de la dona salvatge.
5. La representació del cos està lluny de ser "ideal" seguint els canons del classicisme escultòric
6. Són obres que coincideixen en el temps, finals del segle XIX.

Aquestes dues obres representaran el primer intent de desestabilitzar el domini del cànon clàssic occidental. Davant de les crítiques dels seus coetanis que les consideraven "lletges", "bàrbares", Gauguin advertia que

abans de vosaltres van estar els perses, els cambodjans i una mica els egipcis. El gran error han estat els grecs, per molt bonic que fos

A partir d'aquí els artistes exploraran més enllà dels estrets límits de la tradició occidental -des dels africans, els orientals, l'art precolombí fins a l'art *naïf* o *folk*- per expressar una manera de sentir davant d'un món cada vegada més industrialitzat i alienant.

El cos com a màquina

En 1936, el filòsof i crític d'art Walter Benjamin va escriure:

Una generació que acudia a l'escola en carruatge es trobava ara sota cel obert en un camp en el qual res. Excepte els núvols, resta-



Figura 4: *La petite ballerina de catorze anys*, Edgar Degas, 1881. Font: [Wikipedia](#)



Figura 5: *Oviri*, Paul Gauguin, 1894, gres parcialment envernissat, 75 x 19 x 27 cm. Font: [Wikipedia](#)

ven “aliens” al canvi; i sota aquests núvols, en un camp de forces d’explosions i torrents destructius, es trobava el fràgil, diminut cos humà.

L’efecte devastador de la Primera Guerra Mundial de la qual parla Walter Benjamin, no només va soscavar les creences en els progrés de la raó, de la civilització occidental com a únic model, va significar també un impacte en la representació del cos. Els artistes tan aviat es van apropiat a l’ideal de la màquina fins que van veure i patir les seves conseqüències a la Primera Guerra Mundial. Des de principis del segle XX el cos humà, millor dit, la representació del cos humà patirà unes transformacions i girs que, des de la pintura primer, i a continuació l’escultura, mostraran unes preocupacions que l’ideal de l’antiguitat clàssica ja no proporcionarà les respostes per comprendre el món i situar el cos humà en aquest... tot el contrari. Com ja heu vist abans, l’escultura clàssica serà el mitjà de representació ideal dels estats totalitaris, és a dir, els que voldran imposar una visió única i ordenada del món quan aquest ja havia deixat de ser el centre de l’univers.

El primer quart del segle XX va significar el gir més radical de la pràctica escultòrica respecte a la seva pròpia tradició. Gairebé 600 anys d’inspiració en l’antiguitat clàssica van deixar pas a una nova estètica i comprensió de l’acte escultòric. L’abast dels canvis és tan important que hauríem de dedicar gairebé un curs per copsar aquest canvi/revolució tan radical. Per aquest motiu ens basarem en l’estudi general de l’obra de Constantin Brancusi i en el moviment futurista.



Figura 6: *Tors masculí*, de Constantin Brancusi, 1917. Font: [Constantin Brancusi](#)

Si analitzeu l’obra de Constantin Brancusi, *El tors masculí*, realitzada el 1917, veureu un canvi substancial respecte a les propostes escultòriques anteriors i, sense anar més lluny, de l’obra de Auguste Rodin. Amb aquest mantindrà el seu interès per les preocupacions volumètriques que van preocupar Rodin, però la superfície

de l'obra diferirà d'aquell. En l'obra de Brancusi no només trobem referències explícites a la influència que va exercir les màscares africanes sobre la definició d'una part de l'art modern (especialment en el corrent del cubisme). La màquina, en les seves manifestacions cada vegada més diverses i sobretot més ubiques en la societat occidental, tindrà un gran impacte en l'evolució de l'escultura al llarg de les primeres dues dècades del segle XX. L'obra de Brancusi mostra uns volums amb un refinament de la seva superfície on, aparentment, la mà subjectiva de l'artista ha desaparegut, mostrant aquesta idea de la fabricació impersonal pròpia de l'era de la màquina.



Figura 7: *Marsyas*, tors masculí de Auguste Rodin, 1882-1889, Bronze. Font: [Wikipedia](#)

El moviment futurista, d'origen italià, va atraure artistes com Giacomo Balla, Gino Severini i Umberto Boccioni. Estem a 1909 i els artistes futuristes cercaran els mitjans per derrocar les estructures ortodoxes i fossilitzades de l'academicisme i substituir-les per una nova estètica que venera la màquina, la velocitat, el poder i la modernitat. D'aquest moviment caldrà tenir present l'obra més coneguda

d'Umberto Boccioni, *Formes úniques de continuïtat a l'espai*, de 1913.



Figura 8: *Formes úniques de continuïtat a l'espai*, Umberto Boccioni, 1913. Font: [Wikipedia](#)

Aquesta obra de bronze, realitzada a un any vista de començar la Primera Guerra Mundial (on morirà l'artista al front el 1916) personifica moltes de les principals preocupacions futuristes: és un cos que barreja l'orgànic amb la tecnologia; l'home com a màquina que es mou per l'espai, que està superant les limitacions de la velocitat animal, i que anticipa el que determinarà bona part dels debats actuals sobre el cos humà com a *cyborg* o organisme cibernètic.

El cos entre el somni i la realitat. El surrealisme

Si bé en el camp de la pintura, especialment en el cas dels suprematistes, els constructivistes, la referència amb la realitat s'ha perdut completament, l'escultura es manté ferma en el tractament reconeixible del cos humà, encara que artistes com Brancusi, l'abstracció i la figuració es combinen sense que, per aquest motiu, perdin contacte amb la realitat sensible.

A finals de la Gran guerra, en primer lloc el moviment *dada*, que neix a la ciutat de Zurich, i poc després, el moviment surrealista, liderat per André Breton, cercaran, el primer en el sin sentit, el segon en la realitat de la psicoanàlisi freudiana, els automatismes psíquics de la creació artística. Tots dos compartiran la idea de la revolució, el primer en la destrucció de qualsevol sistema lògic, el segon el que porti

a la societat a una emancipació per arribar a un estat *suprarreal* on el desig, el subconscient, l'emoció, la fantasia fossin elements cabdals per comprendre la realitat i deixar definitivament aquelles convencions occidentals basades en la raó i en la lògica que van dur a la societat europea a la guerra més sagnant mai coneguda.



Figura 9: Dona degollada, Albert Giacometti, 1932. Font: [World of Art](#)

En aquest context, les primeres obres de l'escultor i pintor suís, Albert Giacometti, associat al corrent surrealista, mostraran una dimensió del cos humà on el pensament subterrani es barreja amb influències d'estructures externes del món orgànic com també de les obres de màscares i fisonomies simbòliques de pobles primitius. En la seva obra, *Dona degollada*, de 1932, ens resultarà difícil identificar les formes de la femineïtat i sí, en canvi, una transmissió d'enorme violència, fet en part pel títol i per les reminiscències a la forma de crustaci.

El cos enssamblat

Fins ara heu vist que els cossos eren modelats mitjançant tècniques d'esculpir o de modelatge per la posterior fosa en bronze. A mitjans de la dècada de 1950 els escultors van començar a interessar-se per processos d'assemblatge que, com ja s'havia explorat prèviament a l'àmbit de la pintura -cubisme, dadaisme, surrealisme-, van situar l'escultura i el cos en un paisatge verge i inexplorat. El

cos tridimensional assemblat funciona com un reconeixement de la vida i el cos humà com un assemblatge de peces independents.

El terme *assemblage* va nèixer arran de la celebració d'una exposició al MoMA de Nova York en 1961 anomenada *L'art de l'assemblatge*. El seu organitzador, William Seitz va emprar aquest concepte per definir aquelles pràctiques artístiques que utilitzaven tècniques de juxtaposició o compost.

Va ser la costa oest dels Estats Units el lloc on l'*assemblage* va arrelar amb força. Lluny de la pintura abstracta de l'escola de Nova York, els artistes de la costa oest van adoptar tècniques de la contracultura californiana, dels poetes *beat* i dels escriptors *underground*. Sota un marc històric on la desil·lusió envers els valors culturals predominants, el rebuig a la guerra de Vietnam, van aportar l'accent a una nova manera de comprendre el cos en el marc de l'escultura on ja no era necessari que fos reconeixible en la seva forma tridimensional per expressar idees, temes o neguits relacionats amb ell: com va passar amb l'objecte surrealista, gran part del *body art* dels anys seixanta va estimar referir-se al cos de manera tangencial més que, com fins ara, s'havia representat de manera directa.

Dins d'aquest corrent trobem l'obra d'Ed Kienholz i George Segal. El primer va descobrir en les deixalleries industrials i de consum els materials de fabricació i modelatge de les seves escultures (sèrum, canonades, serrina, corda, cartó, restes orgànics...) que, finalment, van esdevenir en muntatges o *environments* a escala real. Els cossos humans realitzats amb maniquins degradats, fets d'escaiola, de motllos industrials, es juxtaposen amb entorns quotidians. El resultat són obres que, més enllà de qualsevol lectura política o crítica social, desperten un joc visceral d'empatia i incomoditat envers la representació del cos humà en situacions distòpiques.

En canvi, l'obra de George Segal ens remet a la interacció física de models escultòrics del cos humà realitzats amb escaiola amb entorns i objectes reals que formen part del consum de masses. L'impacte visual és evident: la representació deforme dels cossos contrasta amb la realització i producció dels acabats dels objectes de fabricació industrial.

A la dècada del 1970, amb el sorgiment d'un corrent pictòric anomenat *hiperrealisme*, escultors com John Andrea i Duane Hanson exploraran una representació escultòrica *fotogràfica* del cos humà. Fets amb materials industrials com el polièster, acetat de polivinil, fibra de vidre, però també amb materials orgànics com el cabell o del camp de la pròtesi (ulls de vidre), els models són d'un aspecte tan realista que ens pot confondre; però a diferència del realisme que sempre ha estat present en la tradició de l'escultura occidental, les obres de Hanson i Andrea no són obres purament visuals. Tot el contrari, exploren la crítica a través d'aquest insuportable grau de realisme tàctil i visual. No és casual que la seva obra servirà de guia per a futurs artistes com els germans Chapman, Jeff Koons o l'indomable comercial Damien Hirst.

El cos entre l'abjecte i el sinistre

Certes propostes realitzades al llarg de la dècada de 1960 van ubicar-se en un corrent psicoanalític associat a la pensadora francesa Julia Kristeva i la seva teoria més coneguda anomenada *abjecte*. Per Kristeva, l'abjecte és

allò que pertorba la identitat, el sistema, l'ordre. Allò que no respeta fronteres, postures o regles. Allò entre l'ambigüitat i el compost.

Entre els artistes que van explorar la teoria de l'abjecte trobem a Bruce Connor, Lee Bontecou, Lucas Samaras o Louise Bourgeois i Eva Hesse. El terme de l'abjecte ha continuat exercint una influència important i eficaç en les pràctiques artístiques femenines i homosexuals que van proliferar en la dècada de 1990, a través dels cossos de Cindy Sherman i Kiki Smith, o les sinistres parts del cos que realitza des de la dècada de 1990 l'artista Robert Gober.

L'escultura *selfie*. El cos i el meu jo

Des de mitjans del segle XX, particularment a finals de 1960, una sèrie de projectes artístics van centrar-se en el mateix cos de l'artista com a camp de batalla. L'artista no modifica, no modela un volum exterior, no reproduïx el cos humà de manera escultòrica sinó que interactua amb el seu propi cos, el penetra, el modifica, l'amplifica, el disminueix.



Figura 10: *Venus de Milo (or Modern Selfie)*, Anna Uddenberg, 2016. Font: [ArtStack](#)

L'ús del cos viu com a mitjà d'expressió sorgeix en les accions conegudes com a *happenings* i *performances*, de principis dels anys 60. Aquestes accions estan a la meitat del termini entre la pràctica artística contracultural i el teatre experimental.

En 1966, l'artista Bruce Nauman va ser el primer a projectar el seu propi cos com tema de l'obra i, per tant, inaugurava un corrent artístic conegut com a *body art* on el cos és representat com a territori per a l'exploració artística. En una videoinstal·lació de 1994 anomenada *Cos estrany*, l'actriu britànica d'origen libanès Mona Hatoum va proposar un viatge endoscòpic pels orificis del cos amb l'ajuda d'una càmera de tecnologia de fibra òptica, permetent l'accés tant a l'horror com a la bellesa del paisatge intern del cos: [Bruce Nauman "Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square" 1/2 \(1967-68\)](#)

O podem trobar propostes més agosarades, radicals, com l'artista francesa Orlan, que modela el seu cos com a matèria primera per a la manipulació "cosmètica". Orlan s'ha sotmet a si mateixa a operacions interminables de cirurgia plàstica com a denúncia i subversió les convencions de la "bellesa" occidental. De vegades l'artista ha transformat la sala d'operacions en un escenari per a la pràctica d'una *performance* llegint i invocant en veu alta textos psicoanalítics de Jacques Lacan, Antonin Artaud i Julia Kristeva: [ORLAN, Omniprésence, 1993. Extrait.](#)

O propostes on el cos es considera un model escultòric inacabat i inapropiat. Partint d'obres de duresa física, l'obra de Stelarc mostra l'ús intensiu de les noves tecnologies com plantejament reflexiu dels límits físics i sensorials del cos humà davant de la complexitat del món: [STELARC EAR ON ARM SUSPENSION.](#)

O propostes més sinistres, com al de Mark Quinn, que va utilitzar la seva sang per modelar un autoretrat anomenada *Self* (1991). Mantenint l'estabilitat tridimensional a través d'una refrigeració controlada, el cap de Quinn funciona com una espècie de *memento mori*. El nombre de l'obra, *Self*, crida l'atenció sobre l'*status* d'aquest concepte i que, per finalitzar, ens proporciona un pont a l'obra escultòrica d'Anna Uddenberg on *Self* avui dia ha derivat definitivament a *Selfie*, és a dir, el nostre "jo" ja no resideix dins dels límits del cos sinó el "jo" en el *Big Data* de l'*extimitat* (el contrari de la privacitat).