

Cuerpos y emociones solitarias en el arte plástico contemporáneo occidental

Juan A. Roche Cárcel

UNIVERSITAT D'ALACANT

ja.roche@ua.es

Recibido: 31/03/2019

Aceptado: 20/05/2020

RESUMEN

Partiendo de la sociología comprensiva weberiana, de los métodos hermenéutico y de análisis iconológico aplicado a nueve obras plásticas (pintura, escultura y fotografía) significativas y representativas del arte contemporáneo, este artículo persigue dos objetivos concretos: analizar la construcción de la soledad de los cuerpos y de las emociones humanas en el arte plástico y constatar cómo ha evolucionado esta temática en las prácticas artísticas desde la modernidad simple hasta la reflexiva, en el contexto de la sociedad de la individualización y de la separatividad. Como se evidenciará, los cuerpos y las emociones son maltratados, por cuanto las obras analizadas muestran a hombres y mujeres solitarias, condenados a vivir o extrañados de su tiempo, sin olvidar que han sido descorporeizados y desentimentalizados.

Palabras clave: soledad, artes plásticas, cuerpos, sociedad contemporánea.

ABSTRACT. *Solitary Bodies and Emotions in Western Contemporary Plastic Art*

Starting from the broad sweep of Weberian Sociology, hermeneutical and iconological analysis methods were applied to 9 contemporary plastic works (painting, sculpture and photography) that are significant and representative of Contemporary Art. This paper pursues two goals, namely to: (1) analyse the construction of the solitude of the bodies and human emotions depicted in contemporary plastic art; (2) show how this theme has evolved in artistic practices from simple to reflective modernity in the context of a society enshrining individualisation and separateness. As will become evident, the bodies and emotions are mistreated given that the analysed works depict lonely men and women leading depressing, empty lives. The mistreatment lies in the fact that these figures have been disembodied and de-sentimentalised for artistic effect.

Keywords: solitude, plastic art, bodies, contemporary society.

SUMARIO

- Introducción: objetivos, bases teóricas, métodos y conceptos fundamentales
- La soledad y el individuo en el arte de la modernidad simple
- La soledad y el individuo en la modernidad reflexiva
- Conclusiones
- Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Juan A. Roche Cárcel. Edificio de Ciencias Sociales – P2. Universidad de Alicante, Carretera San Vicente s/n 03690 San Vicente del Raspeig, Alicante (España).

Sugerencia de cita / Suggested citation: Roche Cárcel, J.A (2021) Cuerpos y emociones solitarias en el arte plástico contemporáneo occidental. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 135(1), 95-108.

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, BASES TEÓRICAS, MÉTODOS Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Como espero demostrar en este artículo, el arte plástico contemporáneo occidental (pintura, escultura y fotografía) ofrece imágenes poderosas, representativas y significativas de la problemática social de la soledad, de alcance ontológico, ético, político, estético y sociológico. Y lo hace ofreciendo una inquietante e irremplazable información acerca de cómo se construye y de los diversos modos en que esta afecta a los cuerpos y a las emociones humanas. Igualmente, permite comprobar cómo ha ido avanzando la soledad de los cuerpos y de las emociones en las dos fases de la modernidad que mencionaré más adelante.

Por consiguiente, en este artículo persigo dos objetivos fundamentales: (1) analizar la construcción de la soledad en el arte plástico contemporáneo y cómo se conforma, concretamente, en los cuerpos y en las emociones humanas, y (2) constatar cómo se ha implantado en las prácticas artísticas desde la modernidad simple hasta la reflexiva.

Para alcanzar estos objetivos, me he sustentado en las siguientes bases teóricas y metodológicas. Ante todo, mi análisis parte esencialmente de una orientación weberiana de nuestra disciplina, es decir, de la sociología comprensiva o interpretativa (Weber, 2006: 13, 43-4 y 172; González García, 1992: 37; 1998: 208) para la que el mundo social y las relaciones que genera están llenos de significado, en este caso asociado al dolor que produce la soledad. En todo caso, la significación constituye el dato con el que el sociólogo trabaja y es el que le permite, a través de los conceptos de «correspondencia en el significado» o de «afinidades electivas», encontrar los nexos comunes de las distintas dimensiones cognitivas —estética, ética, económica, política, religiosa y social— que la modernidad ha fragmentado y, de este modo, recomponer el sentido, la «cosmovisión» contemporánea (López, 2001: 23) y, más específicamente, la soledad que la define y asola.

La teoría sociológica weberiana aludida se complementa con dos conceptos sociológicos fundamentales, la

sociedad de la individualización y de la separatividad. La primera culmina el proceso de modernización (Beck, 2006: 173; 2016: 9-27; 2017a: 209, 2017b: 121-357; Lash, 2007: 13-29 y Bauman, 2003: 59-95; 2006: 27-57; 2011: 129), que se ha configurado en dos etapas: «la primera o simple modernidad», que tiene una lógica de estructuras, interesada en el orden social, las normas sociales, las funciones y los roles de los individuos dentro de esas estructuras y, «la segunda o reflexiva modernidad», dominada por la lógica de los flujos, por una modernidad cambiante y líquida y porque se piensa a sí misma.

El individuo de esta segunda fase se construye diariamente como una tarea incompleta, indeterminada y precaria, y por tanto no tiene «ser» (como sí ocurría en «la simple modernidad»). Ello provoca que recaigan sobre él todos los riesgos de la sociedad, sin olvidar que se ve forzado a solucionar los problemas sistémicos —otrora competencia del Estado y de las instituciones—, aparte de todos y cada uno de los que forman parte de sus asuntos cotidianos. Además, su biografía es el resultado de un bricolaje, de una conjunción de fragmentos dispersos y heterogéneos. En consecuencia, esta individualidad, convertida en destino obligatorio, no impide que sea creativa y libre, e incluso que en ella hayan aumentado las posibilidades de elección.

Por otra parte, este individuo está más solo que nunca y se encuentra incapacitado para amar realmente (Scheff, 2016), por lo que se encuentra con la paradoja de que el amor se vincula intensamente con la solidaridad y con la defensa contra las emociones dolorosas, la separatividad y la alienación. Pero por otro lado, el actual amor «confluyente» (Giddens, 2006) o «líquido» (Bauman, 2005) es efímero y contingente, lo que significa que es trágico, ya que cuanto más amor necesitamos, menos capaces somos de ejercitarlo en un proyecto largo de vida.

Así pues, en el contexto de la sociedad líquida, de la separatividad y de la individualización, los individuos se hallan más sedientos de amor y de compañía, al tiempo que más desenamorados y solos que nunca.

Con estas bases teóricas, emplearé aquí dos metodologías. La primera, el «método heurístico o interpretativo» social procede de la hermenéutica, ciencia muy útil para la sociología comprensiva en la medida en que su problema central es la interpretación (Ricoeur, 2008: 39). En efecto, se fundamenta en una reflexión filosófica —de alcance sociológico, me parece a mí— acerca de la experiencia de la comprensión y sobre el papel axial de la interpretación de lo humano en su relación con el mundo. De hecho, lo que se interpreta con la hermenéutica social son las cosas mismas, pero vistas en su contexto. Aquí se trata concretamente de hallar las claves profundas de las imágenes artísticas, es decir, de desvelar su sentido interior a partir del verbo o discurso ideológico exterior (Grondin, 2014: 10-11 y 43-107). Por eso, su objeto no es el lenguaje, sino un texto —una imagen, añadiría yo— que nunca es autónomo, pues está contextualizado (Beltrán, 2016: 3-4), constituyendo precisamente esta contextualización la clave para el sociólogo.

La segunda metodología consiste en el «análisis iconológico» o «iconográfico», originario de Erwin Panofsky, quien en sus *Estudios sobre iconología* y *El significado de las artes visuales* (1972: 15; 2014: 45-8) afirma que dicho análisis posee tres niveles de significación: el primero describe los elementos que conforman la obra, la lógica racional de la imagen, esto es, cómo se relacionan entre sí los diferentes elementos que la conforman —personajes, objetos, paisajes, acciones, gestos, diálogos, cuerpos, emociones...—; el segundo observa detenidamente los valores simbólicos; y el tercero pretende alcanzar el significado intrínseco que supera a las voluntades conscientes del artista.

Además, según Panofsky, este análisis persigue encontrar significados en las profundidades del inconsciente y, para abordarlo, será necesaria la investigación y la fundamentación en documentos y en fuentes adyacentes a la obra y al artista —y al tiempo en el que vive, añado yo—. De este modo, por debajo de la racionalidad de la imagen, se halla su *logos* —su discurso—, es decir, la ideología que esta ampara. La ideología se considera aquí, siguiendo a Van Dijk, como un sistema de

ideas, valores o preceptos que organizan o legitiman las acciones del grupo. El discurso, por su parte, es el modo de acción y de interacción social ubicado en contextos sociales, esto es, que tanto él como sus dimensiones mentales (sus significados, por ejemplo) se inscriben en situaciones y en estructuras sociales (Van Dijk, 1998: 16-19).

Pues bien, el análisis iconológico es un método de larga tradición sociológica (González García, 1998: 23-43), aunque puede que no sea lo suficientemente conocido. Fue heredado de la Escuela de Warburg por Alfred Weber —el hermano de Max Weber— y más tarde empleado por Karl Mannheim en lo que él llama «el método documental», por Bourdieu, de un modo más íntimo que público (Barboza, 2006: 391-414) o por Norbert Elías, quien traslada el análisis de las imágenes a las palabras.

En suma, el análisis iconológico busca el significado de la imagen artística para convertirla en un documento social, teniendo en cuenta tanto la propia imagen como su contexto. Por todo ello, la imagen artística desvelada mediante el análisis iconológico constituye un dato sociológico (el significado weberiano) y discursivo que, en el caso que interesa aquí, expresa la ideología oculta en la visión de la individualización y de la soledad actual y, algo que es muy importante, visibiliza las imágenes que adoptan esos temas en el arte actual.

Junto al análisis iconológico, otras influencias procedentes de la sociología presentes en este artículo y relacionadas con el mundo del arte son las de Pitirim Sorokin, quien analizó miles de obras de arte (Harrington, 2004: 68). Además, se emplea el análisis de obras de arte en algunos de los últimos trabajos sociológicos que he leído (Le Breton, 2016; de Singly, 2016; Bude, 2017; Sennet, 2006; 2014).

Concretamente, en este artículo analizaré nueve obras artísticas —de pintura, escultura y fotografía— de los dos períodos modernos —simple y reflexivo—, que tienen como eje el tema de la soledad y de la individualidad y que son representativas y significa-

tivas del conjunto del arte plástico occidental, por cuanto todas son sumamente conocidas y apreciadas por la crítica.

LA SOLEDAD Y EL INDIVIDUO EN EL ARTE DE LA MODERNIDAD SIMPLE



En *La silla amarilla y la pipa*, de Van Gogh (1888), observamos en primer plano una silla hecha de enea y madera naranja que ocupa casi todo el cuadro, coincidiendo prácticamente sus límites con los del lienzo y dejando muy poco espacio libre. Encima de la silla hay tabaco y una pipa apagada. Esta silla, por otra parte, está en una habitación que parece más empequeñecida y agobiante por el enorme tamaño del asiento, a lo que colabora la puerta cerrada que enclaustra el interior del recinto. El suelo marrón se inclina de tal modo que la silla parece inestable y a punto de caerse, lo que se refuerza visualmente mediante sus dos patas abiertas. A esto hay que sumarle que esas patas están giradas con respecto a los ejes paralelos de la habitación.

Así, lo que vemos son «cosas de la naturaleza inerte que parecían movidas por convulsiones» (Artaud, 2007: 8) y que, ubicadas en un espacio doméstico determinado, producen una vinculación entre la intimidad de la habitación y la interioridad psicológica (Chávez, 2013: 196). No en balde el dormitorio, el

lugar íntimo doméstico, constituye el motivo de la pintura de van Gogh, y de la expresión simbólica de su personalidad (Blum, 1958). Ciertamente, el naranja de la enea es del mismo color que su cabello, el nombre —Vincent— que aparece en el pequeño baúl con cebollas pegado a la pared, y la pipa, apreciada y personal, indicarían que estamos ante un autorretrato del propio artista.

En consecuencia, si la silla es una analogía del propio pintor y el pequeño y constreñido espacio que la contiene es un símbolo de la mente del artista y de su estado de ánimo, cabe inferir entonces su convulsa psicología, esto es, que se encuentra encerrado en un lugar insuficiente; que se siente desarraigado del mismo a pesar de ser su habitación —normalmente, un refugio seguro—, que es frágil y que en cualquier momento se puede desestabilizar sin tener la sensación de que el suelo es sólido bajo sus pies. En suma, que está solo.



En *El grito* (1893), de Edvard Munch, observamos a un hombre en el centro de la composición paseando solo por encima de una pasarela diagonal, al lado de un paisaje marino encrespado. Su cuerpo contorsionado unifica todo el paisaje circundante, pues viste con los mismos colores azul oscuro y naranja que las olas del mar y el cielo. Los globos de sus ojos están vacíos, la boca muy abierta y las manos le tapan los oídos, al tiempo que contornean —con el mismo ritmo que el

resto del cuerpo— la cabeza. En el mismo puente, a distancia, dos hombres sin rostro pasean indiferentes.

El cielo está pintado con ondulaciones de naranja y rojo, los tonos del atardecer, simbolizando que este transcurre desapaciblemente. Debajo de él, imperceptiblemente, unas ondas similares de color azul acompañan al atardecer y diseñan un mar ensortijado que se va oscureciendo hacia la derecha de la composición. Esos mismos colores del agua se introducen en la pasarela y, como se ha señalado, en el traje del protagonista, como si él y el espacio por el que transita fueran invadidos por la impetuosidad marina. Sobre el personaje, en el mar, se abre un torbellino de aguas más claras y chispeantes, y cerca de su centro, dos barcos parece que van a ser finalmente engullidos por la fuerza arrolladora de la corriente.

La idea de Munch era pintar un sonido, una llamada de atención al mundo para que viese el dolor de aquello que lo consumía en su interior, así como la angustia, la soledad y el caos que experimentó en su vida y que está tan presente en el conjunto de su obra artística (López et ál, 2014: 97). La posición diagonal del puente y el sentido del desplazamiento del solitario personaje inducen a preguntar de dónde viene y hacia dónde va. Pero como el principio del puente coincide con el atardecer, mientras que el final al que se dirige es la zona más oscura del agua, esto permite deducir que se encamina desde el atardecer hacia la noche. Si a esto le añadimos que su cabeza tiene forma de calavera¹, podría inferirse lógicamente que su destino —como el de todos los humanos— es la muerte, pero que su camino hacia la misma está lleno de angustia (la boca abierta), de vacío existencial (sus ojos), de la indiferencia absoluta de los humanos (de espaldas) y, por consiguiente, de una insondable soledad, puesto que la única complicidad existente es la de los ecos de una naturaleza que le acompaña en su dolor, pero que no le consuela (Bischoff, 2000: 53). Es más, parece invadirlo y arrojarlo a un torbellino del que difícilmente podría escapar.

Ello me hace pensar en que nacemos y morimos solitarios, que nadie nace y muere con nosotros y, por tanto, que en el momento de dejar este mundo nos hallamos doblemente solos. Al menos eso interpreto, tras la lectura de este escalofriante y significativo texto del artista:

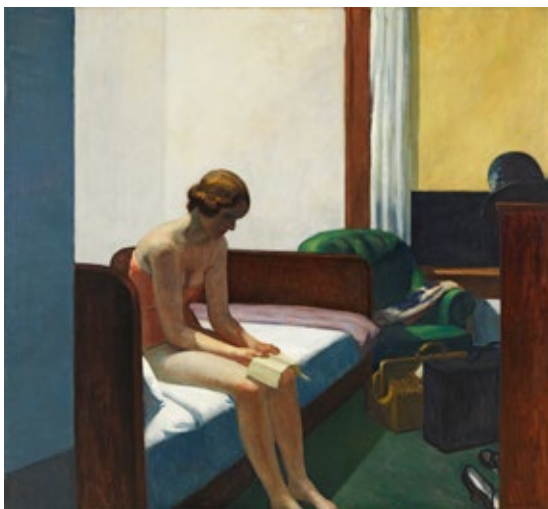
Estaba caminando por la carretera con dos amigos. El sol se ponía y sentí una ola de tristeza. El cielo se volvió de repente rojo sangre. Me detuve, me apoyé cansado en una valla y miré hacia las nubes rojas como sangre y lenguas de fuego. Mis amigos continuaron y yo me quedé parado allí, temblando de angustia, y sentí cómo un vasto e interminable grito pasaba a través de la naturaleza. (Diario personal, 22 de enero de 1892. Bischoff, 2000: 53).



Campesina con cara negra (1911-1912), de Kazimir Malévich, muestra a una mujer de pie y en mitad de unos campos labrados de Ucrania de hermosos colores dispuestos en irregulares franjas horizontales. Va vestida de blanco y tiene las manos y los pies negros. Su cabeza, oscura, está cubierta con una especie de pañuelo y su rostro no tiene ojos, nariz, orejas ni boca. Sus senos también han desaparecido y su cuerpo, estático, está de frente, mientras que su cara está ligeramente vuelta hacia la derecha,

1 La imagen de una momia incaica peruana que Munch pudo ver en una exposición (Bischoff, 2000: 53).

por lo que no dirige su mirada ni hacia el cielo ni hacia la tierra. El personaje femenino está, pues, inmovilizado en mitad de los campos de trabajo, como si fuera un monumento en medio del paisaje rural ucraniano (Todorov, 2017: 177), como si él fuera la naturaleza (Néret, 2003: 83), una naturaleza inculta. Y como si deviniera un tipo esquemático, una figura geométrica más que un ser vivo o, lo que es lo mismo, un ser sin vida, como confirma su cabeza sin rostro asemejada a una máscara con forma de ataúd (ibid., 2017: 178). Lo mismo expresan sus manos y piernas, teóricamente útiles para el laboreo, pero pintadas de negro, símbolo de la inactividad nocturna, mientras que la ausencia de senos denota su infertilidad, su incapacidad para trabajar y para procrear. El hermoso cielo azul pintado con rayas diagonales, signo de su desplazamiento, contrasta significativamente con la actitud inane de la protagonista que no mira ni al terruño, del que puede obtener los frutos con los que alimentarse ella y su familia, ni al cielo, que ofrece generosamente la lluvia y la luz con la que fertilizar las cosechas y con el que obtener una esperanza de superar el hambre y la pobreza, así como de trascender a una vida futura mejor.



En *Habitación de hotel*, de Edward Hopper (1931), observamos una figura femenina ensimismada que

está sola en una habitación, en ropa interior, leyendo un libro, con el rostro en semipenumbra y con mirada melancólica. La ropa dispuesta anárquicamente en un sofá, los zapatos en el suelo y las maletas sin deshacer indican que ha llegado cansada.

Esta mujer solitaria, que seguramente está haciendo un viaje aún no acabado, está en una habitación de motel, en la que vemos una ventana negra por la que deducimos que es de noche, mientras que la luz artificial del recinto es cenital. Si a eso se le añade que los colores con los que está pintada la habitación son fríos, comprobaremos que la habitación no es, desde un punto de vista estético, demasiado acogedora; es más, parece cumplir únicamente una fría y práctica función: es un lugar de tránsito para pasar una noche de manera asequible. A ello colabora el espacio constreñido y con unas «tramas», líneas imaginarias trazadas por el pintor (Bouleau, 1996), de sus paredes y objetos, que rodean y encierra, a modo de barrotes, a nuestra protagonista.

Todo ello, finalmente, refuerza su separación, encerramiento, soledad, silencio, melancolía y vulnerabilidad corporal (Laing, 2017: 22).

LA SOLEDAD Y EL INDIVIDUO EN LA MODERNIDAD REFLEXIVA



Jean-Michel Basquiat pinta *Autorretrato* en 1986, donde muestra, centrado, un hombre de color, con

trenzas a lo afro, solo, de pie, con una pierna extendida hacia adelante y los brazos abiertos portando objetos. Su negra cara está acompañada de un intenso rojo, mientras que los ojos, semicerrados y también rodeados de rojo, parecen extáticos y la boca, con los dientes apretados, expresa una sensación de rabia. Por otro lado, este hombre, que porta un pincel en la mano, se encuentra en una habitación en una de cuyas paredes hay un cuadro con churretes de pintura negra y, en otra, se dispone un bote de pintura, mientras que el resto están decoradas con brochazos de vivos colores: rojo, verde, amarillo, naranja. En conjunto, la habitación parece una pintura abstracta, de modo que el cuerpo del artista flota, totalmente rodeado por ella; no es gratuito que el artista sintiera fascinación por el expresionismo abstracto (Guasch, 2002: 371). Esta estancia representa el auténtico hogar del artista, donde despliega toda su actividad, —pintar—, actividad que desempeña con extrema concentración, con energía expansiva y con un furor apasionado que lo conduce al éxtasis.

Así pues, es la pintura abstracta, junto con sus rasgos étnicos, lo que lo define como ser humano, pero no hay que olvidar que el artista grafitero, el hombre rebelde de las calles del Bronx, se pinta a sí mismo aislado y flotando en su habitación, sin un soporte sólido para sus pies caminantes y, además, su decoración constituye un mundo más imaginario que real. No extrañe que se haya convertido en un personaje doblemente solitario: encerrado del exterior, de lo que allí acontece, de sí mismo y de sus batallas interiores. Por eso, a pesar del éxito económico de sus obras de arte, siguió siendo un desarraigado social que no consiguió dotar a su vida de un sentido que lo alejara de la sobredosis que supuso su final con solo 27 años.

En la escultura *Carrito de compras* (1970), de Duane Hanson, vemos un carrito lleno de comida basura empujado por una señora gruesa, vestida y adornada de manera *kitsch*: la falda azul oscura, el suéter rosa, las zapatillas azul cielo, el pelo con rulos y red, un collar de color amarillo, el bolso negro... Además, percibimos una serie de moratones en sus brazos.

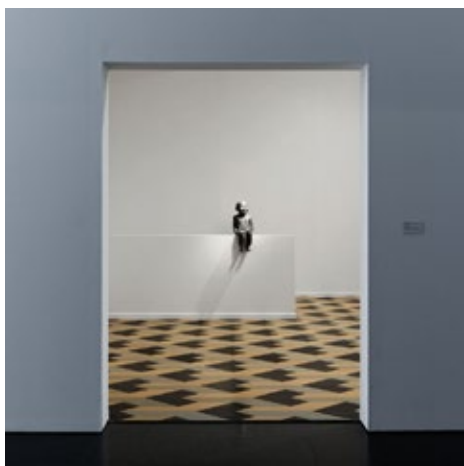


Su mirada perdida, sin horizonte fijo al que dirigirse, y el cigarrillo que le cuelga, indiferente, de la boca, expresarían el vacío existencial que siente, a lo que habría que añadir que el tamaño del carrito y lo repleto que está de productos no esenciales induce a pensar quién conduce a quién realmente, si la mujer al carrito o este a ella.

Estamos ante una imagen poderosa de los excesos del consumismo norteamericano (Flynn, 2002: 156) y su impacto sobre los individuos institucionalizados que, al tiempo que son consumistas, también son consumidos, dejando de ser tales sujetos sintientes y pensantes, reflexivos, con objetivos claros en la vida. Y ello sin olvidar que eso afecta a sus cuerpos artificialmente engordados de modo no saludable, en los planos de la salud y de lo estético, y a su psique, marcada por la soledad, el vacío y la infelicidad (Lebrero, 1998: 30-31). Así pues, nuestra protagonista carece de finalidad, de sustancia ontológica, de sentido vital y, en suma, de pasión por vivir: ha dejado de ser un ser humano para ser un carrito de comida basura.

Esta escultura constituye una excelente muestra de fotorrealismo porque cuida al detalle los elementos utiliza cabellos reales, ojos vidriados y materiales plásticos de última generación (poliéster, acetato de polivinilo y fibra de vidrio) para hacer sus representaciones simuladas del cuerpo —los músculos, los nervios— (Flynn, 2002: 156), la fisonomía del personaje, cómo va vestido y sus rasgos psicológicos

—su mirada perdida, su indiferencia, su descuido físico—. Se convierte así en una obra inquietante por simbolizar un arquetipo de su entorno (Guasch, 2002: 210) y por no ser este ajeno a los espectadores, en tanto que quedan imbricados de tal modo, con tal consternación e identificación con este personaje «tan real» que se ven obligados a reflexionar acerca de si ellos no encarnan lo mismo. Cabe entonces preguntarse si nuestros cuerpos no son también algo *kitsch*, si no han perdido la dignidad estética, si no devienen una mercancía más, un objeto de consumo que consume la subjetividad y la individualidad.



En la instalación de Juan Muñoz *La tierra devastada* (1989), observamos la escultura de un enano² solitario, de tez y cuerpo oscuros, que se halla suspendido lejos del suelo, en mitad de un muro blanco que a su vez se encuentra en una sala. El suelo está cubierto de unos azulejos laberínticos y geométricos que producen la sensación de que se inclina o se abre hacia un abismo insondable, generando un sentimiento de apartamiento (Lingwood, 1996: 14), de distancia física y psicológica entre el cuerpo del personaje y el territorio en el que podría tomar pie.

2 Los enanos constituyen una constante en la obra del artista por su significado conceptual. En la corte barroca este personaje era el único que podía criticar, ya que gracias a su deformidad física se le permitía deformar o exagerar la realidad y, por tanto, cuestionarla. Véase <https://www.cromacultura.com/juan-munoz-2/> (consultada 01/04/2019).

Sin embargo parece estar tranquilo y no esperar nada, quizá porque sabe que nada conseguiría. Tiene los ojos bien abiertos y el rictus congelado: de él surge una sonrisa apenas esbozada, más sarcástica y expresiva de su absurda situación que de alegría³. Además, va muy bien vestido, con zapatos muy limpios y con un traje, corbata y chaqueta oscuros, sin olvidar que está muy peinado. Su color negro y su tamaño contrastan ostensiblemente con las blancas, vacías y grandes paredes de la sala, lo que refuerza su empequeñecimiento, y con él, el de la humanidad entera, así como su desesperanza, su aislamiento y su honda soledad. Ciertamente, esta última se ve reforzada por la presencia de fondos vacíos y espacios de transición (los llamados no lugares), contrapuestos con una iluminación limpia que revela una imagen de incomunicación fundada en el silencio (Vidal, s.f.).

Tal vez por ello, me parece a mí, encarna una sugerente y reveladora imagen de la cara negativa de la sociedad de la «separatividad» y la «individualidad».



En la escultura de Kiki Smith, *Sin título* (1991), aparecen dos cuerpos desnudos de un hombre y de una mujer maduros que están colgados de una barra de hierro vertical. Colocados a una cierta distancia el

3 «El muñeco ríe —¿una frígida y desgarrada imagen del siglo XX?—, un gesto estridente de nuestro malestar sobre el matadero de la historia. El abismo bajo nuestros pies.», escribe Ángela Molina, en *El País* del sábado, 9 de agosto de 2008.

uno del otro y con la cabeza inclinada, ni se tocan, ni se miran, ni se hablan. Además, la presencia de un líquido rojo en el cuerpo de ella y otro blanco en el de él —representando el semen y la sangre de la regla— nos indicaría, junto con su desnudez, que los dos están en edad de aparearse, de fertilizar y de procrear o de gozar de sus respectivos cuerpos, algo que no pueden hacer por la distancia y la imposibilidad de descolgarse.

Por todo ello, una vez dejan de ser conscientes de la importancia de los procesos biológicos para el cuerpo y, en definitiva, de que somos cuerpo (Flynn, 2002: 157), parecen desarraigados de sí mismos, abandonados a su suerte e incapaces de escapar de la situación en que se hallan. No en vano constituyen la expresión misma de la humillación, del abatimiento, de la incomunicación, la infertilidad y la soledad. Representan la dificultad de sentir nuestros cuerpos y los de los demás, así como de acercarse a sus emociones más íntimas o manifiestas. Así, Smith nos ofrece una desoladora imagen del cuerpo humano como síntoma del malestar cultural contemporáneo.



En la fotografía de Andrés Serrano, *Nómadas Roosevelt*, (1990), presenciamos el retrato de un hombre de color anónimo que vive en la calle y cuya personalidad ha despertado el interés del artista, que lo convierte en un símbolo, en un arquetipo social de un marginado (Rubio, s.f.). Su rostro está en semipe-

numbra, por tanto, semioculto, y su mirada expresa una personalidad resignada, temerosa, triste, solitaria y desamparada (Martín, 2015: 520, 525). En efecto, está hondamente vacía, pues este personaje no tiene ni pasado, ni presente, ni futuro. Además, su cabeza está envuelta en un gorro viejo de lana y su cuerpo en una manta de color rojo, raída por el desgaste, por su utilización, por el duro clima invernal y por el paso del tiempo.

Conforma, así, Andrés Serrano una imagen altamente estetizada, que minimiza los sufrimientos del hombre representado (Da Rocha, 2016: 53-54), de manera que se convierte en un nómada que no es, que deviene sin rumbo fijo ni destino prefijado, que no tiene ni hogar ni arraigo. Tampoco es cuerpo, ni emoción, ya que está completamente tapado por la manta, con la excepción de una mano que saca fuera de ella para agarrarla, y por la oscuridad y el misterio que invade su cara. Es un hombre reducido a un estado de cosa (Roillé, 2009: 146): él es el frío, el invierno, el paso de las estaciones que se suceden en las que todo retorna a ser lo mismo; él es la presencia de la ausencia, de lo escondido, de lo invisible. Su cuerpo y sus emociones desveladas son, en suma, un no lugar y un no tiempo.



Nan Golding, en una fotografía de la serie *Balada de la dependencia sexual* (Colorado, s.f.) (1982-1992), exhibe a dos personas sentadas juntas en un taxi. Acaban de finalizar su jornada de trabajo y todavía portan sus trajes de faena, de fiesta, de ¿carnaval?, si bien están rotos y se nota que su calidad es mínima;

además, llevan aderezos —pelucas de colores azul y oro— y joyas de fantasía.

Son dos personas marginadas y no acomodadas a la matriz heterosexista —gays, travestis, *drag queens*, lesbianas—, ya que son trabajadoras de la noche que retornan a sus casas con el día, invirtiendo así los horarios normales del quehacer y del soñar humanos. Quizá por ello sus ojos expresan una tristeza recóndita, mientras que sus cuerpos manifiestan la discriminación que los empuja a los límites prohibidos de la escena social (Navia, s.f.).

Por lo demás, su mirada abatida, de abismal tristeza y el hecho de que no se miren a la cara ni observen al taxista denota también su profunda soledad y, ello a pesar de que sus cuerpos están pegados el uno al otro. Es más, cabría preguntarse si tienen realmente un cuerpo o si por el contrario este está oculto bajo un disfraz aparente, y si sus vivos y brillantes colores no esconden una existencia apagada y falsa. En efecto, el rímel de sus ojos, el rojo intenso de sus labios y las pelucas de colores nos indican que su vida es una pura apariencia⁴ y que discurre por la leve insoportabilidad del ser.

CONCLUSIONES

Como se indicaba en la introducción, en este artículo se perseguían dos objetivos: analizar la construcción de la soledad en el arte plástico contemporáneo a través de los cuerpos y de las emociones humanas y constatar cómo ha evolucionado esta temática en las prácticas artísticas desde la modernidad simple hasta la reflexiva.

1

Espero haber demostrado que, en las obras artísticas seleccionadas, se observa un evidente maltrato a los cuerpos y a las emociones en el contexto de la sociedad

individualizada y de la separatividad. En primer lugar porque el tema más importante es el de la soledad y sus consecuencias para los cuerpos y las emociones, y lo es porque los artistas han ubicado justamente en el centro geográfico y simbólico de sus composiciones a hombres y mujeres solitarios. Además, lo han hecho contrastando significativamente esta centralidad con un entorno que les agobia o encierra, que les es ajeno, inseguro, inestable o carente de complicidad y del que se encuentran, consecuentemente, marginados, extraviados, extrañados, expulsados o desarraigados (Van Gogh, Munch, Malévitch, Hopper, Basquiat y Muñoz).

En segundo lugar, los personajes pintados, fotografiados o esculpidos se convierten conscientemente, en algunos casos, en autorretratos de los artistas y de su individualidad (Van Gogh, Munch y Basquiat) y, en otros, en símbolos o arquetipos sociales (la *Campesina con cara negra*, la viajante de *Habitación de hotel*, la señora gruesa de *Carrito de compras*, el enano de *La tierra devastada*, el hombre y la mujer desnudos de *Sin título*, el *homeless* de *Nómadas* y las personas trabajadoras del sexo de *Balada de la dependencia sexual*). En el primer caso, los artistas se convierten ellos mismos en ejemplos de individuos problemáticos que sufren la soledad y el desarraigo, que en alguna ocasión llegan a pagar con su propia vida. En el segundo, los artistas consideran que sus personajes son representativos del conjunto de la sociedad y, por tanto, entienden que, en ella, se presentan estos casos con una significativa incidencia y frecuencia.

En tercer lugar, los protagonistas solitarios o están condenados a vivir en su época sin posibilidad ni esperanza de escapar de ella (el individuo de *El Grito*, la señora del *Carrito de compras*, la *Campesina con cara negra*, la viajante de *Habitación de hotel*, el hombre y la mujer de *Sin título* y los dos personajes de *Balada de la dependencia sexual*) o se abstraen, extrañados, de su tiempo y de su espacio (Van Gogh, el enano de *Tierra devastada* y *Roosevelt*). En todo caso, todos ellos pueden ser concebidos como *homeless*, cuyos cuerpos y emociones habitan en un no tiempo y un no lugar, ya que no tienen pasado, presente ni futuro, ni

4 Uno de los temas esenciales de Nan Golding lo constituye la disparidad entre la realidad y la apariencia. Véase la introducción de Costa (2001).

objetivos u horizontes precisos con los que construir su biografía; además, tampoco poseen un hogar que los acoja, los proteja y les dé calor emocional.

En cuarto y último lugar, se comprueba en las obras analizadas que sus protagonistas están descorporeizados y desentimentalizados. Lo primero se ilustra cuando vemos que Van Gogh es una silla; el hombre que grita es una ola; la campesina es un ataúd; la viajante es un cuerpo frágil y cansado, desnudo y en penumbra; la señora gruesa es un carrito de compras; el cuerpo del enano es pequeño, está inmóvil y con el rictus congelado; el hombre y la mujer distanciados obvian sus flujos corporales y el cuerpo del otro; el *homeless* es una manta y las personas trabajadoras del sexo cubren sus cuerpos con abalorios de fiesta y de apariencia. Además, los personajes están desentimentalizados o sus sentimientos quedan reducidos a unas pocas emociones, normalmente negativas y dolorosas. Así, Van Gogh presenta desarraigo, fragilidad, desestabilización y soledad; el hombre que grita lo hace por dolor, angustia, soledad y la indiferencia de los demás; a la campesina le han eliminado las emociones y las sensaciones: su cuerpo ya no es humano, sino un monumento; la viajante padece melancolía, el silencio de su existencia y soledad; Basquiat expresa rabia, éxtasis, desarraigo y soledad; la señora del carrito se siente vacía, sola e infeliz; el enano se sabe desarraigado, solo, desesperanzado y sin posibilidad de reírse; el hombre y la mujer maduros están humillados, impotentes, abatidos, incomunicados, solos y no sienten ni sus emociones ni las de los demás; el *homeless* está resignado, triste, desamparado y solitario; y los pasajeros del taxi se sienten discriminados, solos, tristes e infelices.

2

A la vista de estas obras significativas de la soledad de las dos fases de la modernidad se constata, primero, que esta trae consecuencias para los sujetos, sus cuerpos y sus emociones. Y es que la presencia de sujetos solitarios y extranjeros de su propio tiempo revela los problemas de la modernidad e indica que esta conlleva efectos y riesgos inesperados. Por otra

parte, cuando llega la modernidad reflexiva parece que el dolor y el desarraigo por la soledad no desaparece, sino que, además de abarcar cuestiones más cósmicas, metafísicas, ontológicas o políticas —como ocurre en la primera modernidad—, abarca también asuntos más cotidianos —la sexualidad, el consumo, la incomunicación, la clasificación de géneros— y personas tanto «normales» como «marginadas» (amas de casa, negros, enanos, travestis, *homeless*...).

Ahora bien, comoquiera que es característico en una sociedad reflexiva indagar acerca de ella misma, de sus contradicciones y de sus problemáticas, cabe plantearse si realmente la individualización se ha «institucionalizado» en el pleno sentido de la palabra, e incluso el alcance de tal institucionalización. Si, como se ha visto, a estos personajes imaginarios les han sido arrebatados los cuerpos y las emociones, si tienen una gran dificultad para ser sujetos individuales e intersubjetivos y comunicacionales y si se ha abierto una profunda brecha entre ellos mismos y el espacio y el tiempo en el que viven, parece dudoso que la individualidad esté realmente institucionalizada. Y es que la institucionalización carece, en consecuencia, de legitimidad, no tiene corporeidad y no ha sido suficientemente socializada por los sujetos.

Ciertamente, las obras artísticas retratan yoes indeterminados, incompletos y precarios, una de las características esenciales de la sociedad de la individualización. Pero puede concluirse que, para el arte contemporáneo, los sujetos no son individuos ni ciudadanos plenos y no habitan voluntariamente en una sociedad individualizada. Y en el caso de que los artistas estén equivocados, la institucionalización que desvelan o es débil o está más impuesta que aceptada por los ciudadanos, lo que no es un asunto baladí en una sociedad democrática.

En suma, el mundo artístico imagina una sociedad marcada trágicamente por la separatividad más que una individualizada, y de ahí que sientan y piensen que estamos más solos y más necesitados que nunca de comunicación y de afecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argán, G. C. (1998). *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Artaud, A. (2007). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta.
- Barboza Martínez, A. (2006). Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu. *Sociedade e Estado*, 21(2), 391-414.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Barcelona: F.C.E.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2011). *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Madrid: FCE.
- Beck, U. (2006). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.
- Beck, U. (2017a). *La metamorfosis del mundo*. Barcelona: Paidós.
- Beck, U. (2017b). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Beck, U. y Beck-Gernsheim, E. (2016). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- Beltrán Villalba, M. (2016). *Dramaturgia y hermenéutica: para entender la realidad social*. Madrid: CIS-Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Bischoff, U. (2000). Munch 1863-1944. *Cuadros sobre la vida y la muerte*. Köln: Taschen.
- Blum, H. P. (1958). Les chaises de Van Gogh (Las sillas de Van Gogh). *Rev. psicoanál.* 15(4):425.T. XXII, Núm. 1, 83.
- Boime, A. (1994). *Van Gogh: la noche estrellada: la historia de la materia y la materia de la historia*. Madrid. Siglo XXI.
- Bouleau, C. (1996). *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal.
- Bude, H. (2017). *La sociedad del miedo*. Barcelona: Herder.
- Colorado Antes, O. La Balada de la Dependencia Sexual de Nan Goldin: Serie completa y comentada. <https://oscarenfotos.com/2017/07/23/la-balada-de-la-dependencia-sexual-de-nan-goldin-serie-completa-y-comentada/> (Recuperado el 1 de abril de 2019).
- Combas, R. www.combas.com/oeuvres/portfolio/crucifie-par-des-gueuleurs/ (Recuperado el 1 de abril de 2019)
- Costa, G. (2001). *Nan Goldin by Guido Costa*. Nueva York: Phaidon Press.
- Chávez Giraldo, J. D. (2013). El interior expuesto. Sobre la habitación de Van Gogh en Arlés (óleo sobre lienzo, 72 x 90 cm, 1888). *Iconofacto*, 9(12), 193-213.
- da Rocha Neto, M. A. (2016). *Fragmentos iconográficos de una poética do abandono*. Brasil: Universidad Federal de Uberlândia.
- de Singly, F. (2016). *El yo, la pareja y la familia*. Madrid: CIS.
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- Giddens, A. (2006). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- González García, J. M. (1992). *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la Sociología de Max Weber*. Madrid: Tecnos.
- González García, J. M. 1998. *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza.
- Grondin, J. (2014). *A la escucha del sentido: conversaciones con Marc-Antoine Vallée*. Barcelona: Herder.
- Guasch, A. M. (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Harrington, A. (2004). *Art and Social Theory. Sociological arguments in Aesthetics*. Cambridge: Polity Press.
- Laing, O. (2017). *La ciudad solitaria. Aventuras en el arte de estar solo*. Madrid: Capitán Swing.
- Lash, S. (2007). *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Le Breton, D. (2016). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela.
- Lebrero Stäls, J. (1998). Douane Hanson. *Artificial. Figuras contemporáneas*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 21 gener - 15 març.
- Lingwood, J. (1997). Monólogos y diálogos. En Juan Muñoz. *Monólogos y diálogos*. Madrid: Palacio de Velázquez. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- López, B. M. (2001). Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico. *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, (18) 23-38.

- López-Maya, L., Lina-Manjarrez, F. y Monserrat Lina-López, L. (2014). El dolor y su expresión en las artes. *Revista Mexicana de Anestesiología*, 37(2) 91-100.
- Martín Martín, F. (2015) Analogías iconográficas: a propósito de Andrés Serrano y su obra “políticamente incorrecta”, *Laboratorio de arte*, (27), 517-537.
- Navia, N. (sin fecha) Nan Goldin, Fotografías de una deriva deseante. *Espectros / Año 2 - Número 3*. Buenos Aires. www.espectros.com.ar. (Recuperado el 1 de abril de 2019).
- Néret, G. (2003). *Kasimir Malevich, 1878-1935 y el suprematismo*. Köln: Taschen.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (2004). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo.
- Roillé, A. (2009). *A fotografía: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac.
- Rubio, O. M. (sin fecha) [www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Andres__Serrano,_el_dedo_en_la_llaga_\(5197\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Andres__Serrano,_el_dedo_en_la_llaga_(5197).pdf) (Recuperado el 1 de abril de 2019).
- Scheff, T. J. (2016). *What’s love got to do with it? The social-emotional world of pop songs*. Londres-Nova York: Routledge.
- Sennet, R. (2006). *El respeto (Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdades)*. Barcelona: Anagrama.
- Sennet, R. (2014). *El extranjero. Dos ensayos sobre el exilio*. Barcelona: Anagrama.
- Vidal Mesonero, A. (sense data) <https://www.cromacultura.com/juan-munoz-2/> (Recuperado el 1 de abril de 2019).
- Todorov, T. (2017). *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Van Dijk, T. A. (1998): *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Weber, M. (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza.

NOTA BIOGRÁFICA

Juan A. Roche Cárcel es profesor titular de Sociología de la Cultura y de las Artes en la Universidad de Alicante. Entre sus últimas publicaciones destacan los libros *Entre el monte de Apolo y la vid de Dioniso. Naturaleza, dioses y sociedad en la arquitectura teatral de la Grecia Antigua* (Anthropos Editorial, 2016); *La sociedad evanescente* (Anthropos Editorial, 2009), en inglés *The Vanishing Society* (Logos Verlag Berlin, 2013), y *Transitions. The fragility of Democracy* (Logos Verlag Berlin, 2016); *Espacios y tiempos inciertos de la cultura* (Anthropos Editorial, 2007) y *La sociología como una de las bellas artes. La influencia de las artes y de la literatura en el pensamiento sociológico* (Anthropos Editorial, 2013). Es también autor de numerosos artículos en revistas especializadas de España, Europa, Latinoamérica y Norteamérica y coordinador de diversos números monográficos en España y Latinoamérica. Actualmente es presidente del Comité de Sociología de las Emociones de la FES (Federación Española de Sociología).

