

El cuerpo como obra de arte

“The Physical Self” de Peter Greenaway y los límites de la representación plástica

Uwe Fleckner

Traducción y notas de Alicia Fuentes Vega, cod. Orcid 0000-0003-2903-7192

El cuerpo humano ha sido desde los inicios del arte el objeto predilecto de los ensayos de expresión plástica. En particular la figura desnuda despojada de todo atributo accesorio, esto es, el desnudo, ha servido –y sirve– como estímulo temático para pinturas, esculturas, dibujos, fotografías y vídeos. La figura humana ofrece una fuente casi inagotable de invenciones visuales siempre nuevas, desde la Venus de Willendorf (Viena, Naturhistorisches Museum) hasta el David de Miguel Ángel (Florencia, Galleria dell’Accademia); desde *La maja desnuda* de Francisco de Goya (Madrid, Museo del Prado) hasta las provocativas fotografías de Jeff Koons, Robert Mapplethorpe o Bettina Rheims; y llegando, incluso, hasta obras no figurativas, en las cuales gesto pictórico, asociaciones visuales o relaciones proporcionales de escala humana remiten con frecuencia al cuerpo. De manera que toda la historia del arte podría escribirse sin duda también como una historia de la representación de la figura humana. Surgido en un principio como instrumento de estudio para encargos pictóricos jerárquicamente elevados (en especial para obras de la pintura de historia), pero convertido, como muy tarde con el arte antiacademicista del siglo XIX, en un género autónomo sin un pretexto decoroso obligatorio (sin la necesidad de una justificación religiosa, histórica o mitológico-literaria), acabó cristalizándose un canon clásico de fórmulas plásticas para la representación de personas sin ropa –el desnudo de pie, sedente, yacente, en composición de medio cuerpo o de cuerpo entero–, a través del cual un artista podía demostrar de manera gráfica su destreza para la mimesis, su capacidad expresiva o su programa estético¹.

Desnudo entre obras

Cuando las visitantes y los visitantes del Museo Boijmans-van Beuningen² tuvieron la oportunidad, entre el otoño de 1991 y comienzos del año 1992, de contemplar una exposición que había sido comisariada por el cineasta británico Peter Greenaway para la citada colección de Róterdam, deducirían del título de la muestra que iban a encontrarse con obras de arte tales como ilustraciones de cuerpos humanos, retratos

¹ Sobre el arte del desnudo, véase Kenneth Clark: *Nude. A Study in Ideal Form*, London 1956; Sabine Poeschel: *Starke Männer – schöne Frauen. Die Geschichte des Aktes*, Darmstadt 2014.

² N. de la t: adoptamos Boijmans como nombre oficial, salvo en aquellas referencias bibliográficas que en el original se citan con la grafía “Boymans”.

y autorretratos, representaciones anatómicas y otras formas de representación de la existencia humana³. Y, a primera vista, la exposición parecía cumplir totalmente con esas expectativas (fig. 1). El comisario invitado había organizado de tal manera la muestra –de concepción narrativa, según sus propias declaraciones–, que lo primero que captaba la atención del público al entrar en la sala eran dos “obras”: una figura desnuda, de pie y de tamaño natural, y un cartel publicitario de gran formato, famoso por haber generado controvertidos debates⁴. Realizado con una iluminación intensa, el póster de escala mural de la marca Benetton mostraba, a través de una fotografía de Oliviero Toscani, un bebé recién nacido, cubierto de sangre y mucosidades y todavía con cordón umbilical, sobre las manos protectoras, gigantes, de un médico o de un enfermero. Imagen abrumadora y escandalosa por su crudeza, pero escandalosa también porque aquí se estaba elevando un mero objeto de marketing a una obra de arte digna de ser expuesta⁵. El visitante daba enseguida por comprendida la contraposición que se le presentaba, entre un recién nacido y una mujer adulta: la clave era evidentemente el tema de las edades del hombre, de modo que la confrontación de ambas “obras” se insertaba a todas luces en una larga tradición iconográfica.



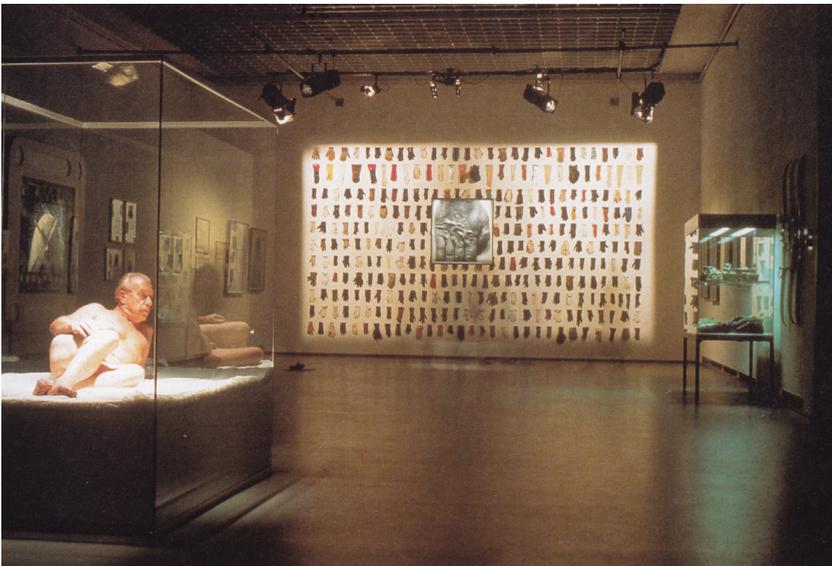
1 Jannes Linders: *Vista de la exposición “The Physical Self” (con modelo viva en la vitrina y cartel publicitario de la marca Benetton)*, 1991, Róterdam, Museo Boijmans-van Beuningen [Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar]

³ Véase Katharina Sykora: *Ausstellungsbericht: Peter Greenaway. The Physical Self. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 27.10.1991 – 12.1.1992*, en: *Kritische Berichte* 2 (1992), p. 118-120; Debora J. Meijers: *The museum and the «ahistorical exhibition». The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*, en: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson / Sandy Nairne (eds.): *Thinking about exhibitions*, London / New York-1996, p. 7-20, p. 16 y ss.; David Pascoe: *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*, London 1997, p. 212 y ss.

⁴ Véase Peter Greenaway: sin título, en: *The Physical Self* (eds. Piet de Jonge / Elbrig de Groot), catálogo de exposición, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1991-1992, p. 7-94, p. 11.

⁵ Sobre este cartel véase Katja Marx: *Baby fürs Image. Eine Werbemasche heimst internationale Proteste ein*, en: *Die Zeit*, Nr. 39, 20 de septiembre de 1991. El año 1995 se prohibió por ley la reproducción en prensa de algunos de los provocativos carteles de la marca Benetton, una sentencia que el Tribunal Constitucional Federal alemán revocó de manera provisional en el año 2000 y definitivamente en 2003.

Sin embargo, a medida que el visitante se acercaba a las mismas, empujado por la curiosidad, no podía evitar advertir que la figura desnuda de tamaño natural, expuesta en una vitrina de cristal con iluminación igual de intensa, se movía a intervalos regulares, apoyando el peso sobre una pierna u otra, y cambiando la posición de manos y cabeza. Porque lo que aquí se exhibía no era, en absoluto, la representación plástica de una persona desnuda –por muy realista que esta pudiera llegar a ser–, no era una representación de un desnudo sino un ser humano vivo en carne y hueso, una mujer desnuda, que el comisario había dispuesto encima de un zócalo almohadado blanco e introducido en un expositor de cristal: “The figure is alive, breathing, and of palpable flesh. Stripped of anecdotal clothing, it is an image, in essence, male or female, of the visitor. It is presented and illuminated like a consciously exhibited museum-object.”⁶ Tres más de estas vitrinas podían verse en el espacio de exposición. En ellas se encontraban, expuestas de manera igualmente museal, otras personas desnudas de diversas edades y de ambos sexos, dos de ellas sentadas en sillas y una cuarta tendida sobre su correspondiente zócalo (figs. 2-3).

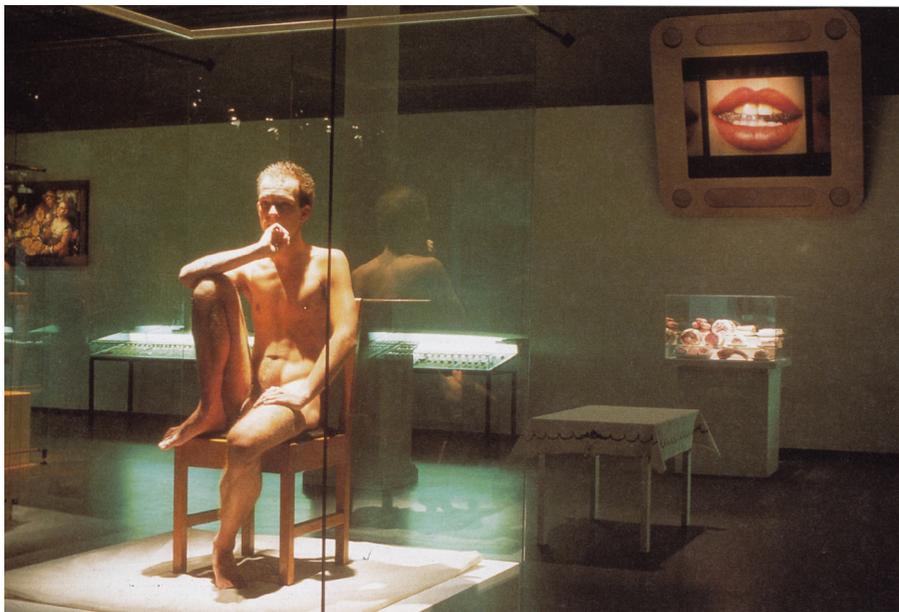


2 Jannes Linders: *Vista de la exposición “The Physical Self”* (con modelo vivo en la vitrina), 1991, Róterdam, Museo Boijmans-van Beuningen [Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar]

Peter Greenaway había conseguido, con ayuda de la agencia sita en Róterdam FTV Produkties, reclutar un total de 32 personas para participar en su exposición, las cuales se turnaban en las vitrinas cada cuatro horas. Estas se distribuían de tal modo en la sala que dibujaban los extremos de los ejes de una cruz virtual, en torno a la cual se estructuraba todo el montaje expositivo. Las “estatuas” vivas se hallaban rodeadas de un conjunto abundante de piezas, seleccionadas por el comisario de entre las ricas colecciones del museo: pinturas y esculturas, dibujos, grabados y fotografías que mostraban, en todos los casos, cuerpos y fragmentos de cuerpos humanos.

⁶ Greenaway, véase nota 3, p. 11. N. de la t.: para todas las citas en inglés, así en el original.

Escenas históricas, religiosas, mitológicas y erótico-pornográficas, retratos de santos y desnudos profanos; pero también objetos cotidianos y prendas de ropa como guantes, zapatos y gafas, cucharas y platos, herramientas y máquinas de escribir, sillas y bicicletas –utensilios de uso humano, por tanto, cuya función es prolongar miembros corporales o servir de medio de protección, apoyo y comunicación, y que en el contexto de la exposición constituían un testimonio del estrecho contacto físico entre ser humano y aparato.



3 Jannes Linders: *Vista de la exposición “The Physical Self” (con modelo vivo en la vitrina)*, 1991, Róterdam, Museo Boijmans-van Beuningen [Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar]

No todas las visitantes y los visitantes parecían dispuestos a aproximarse a las piezas vivas de la exposición de manera deshinibida. Una vez se era consciente de que en las cuatro grandes vitrinas no había representaciones de desnudos, sino personas de carne y hueso, uno ya no podía escrutar esos “objetos” con una mirada neutral, aunque la propia coartada del entorno museal habría protegido al visitante de la acusación de *voyeur*. La desnudez de las personas expuestas (compartida en realidad con la “desnudez” de muchas de las representaciones que se mostraban), pero sobre todo el hecho de que aquí se estaba convirtiendo, de manera inesperada y sin tapujos, a hombres y mujeres vivos en objetos de observación y de curiosidad, les confería un estatus especial entre las obras expuestas. El propio Greenaway describió estos “objetos” centrales de su exposición en términos de imágenes, como imágenes sustitutivas de los visitantes (“it is an image, in essence, male or female, of the visitor”), de manera que el público debía reconocerse a sí mismo en las vitrinas. Pero las consecuencias intelectuales de esta insólita opción curatorial rebasaban con creces las de una simple medida didáctica.

Cuerpos reales⁷

En la historia de la humanidad siempre se han “expuesto”, de manera más o menos visible, cuerpos (o fragmentos de cuerpos) en contextos artísticos. Relicarios y ostensorios contienen los restos de personas sagradas para su veneración cristiana, y en ocasiones se exponen reliquias de cuerpo eterno o los cadáveres incorruptos de santos en cofres de cristal o sarcófagos. Pero la exhibición de cuerpos reales encuentra vigencia no solo en el ámbito de lo sagrado. También en el preparado científico se utilizan cuerpos embalsamados para la presentación de descubrimientos anatómicos o biológicos –pensemos en *Le cavalier de l’Apocalypse* (1766-1771) de Honoré Fragonard (Alfort, École nationale vétérinaire), al que el primo del famoso pintor dio forma con los cadáveres de un caballo y de un hombre–. Un curioso caso particular en relación con esto es el del llamado “Auto-icón” del reformador social británico Jeremy Bentham (Londres, University College), quien mandó embalsamar su propio cadáver inmediatamente después de su muerte en 1832, para, provisto de cabello, ropa y junto a diversos objetos de su propiedad, ser expuesto como auténtico monumento realista de sí mismo (“a man who is his own image”)⁸.

E incluso por razones de propaganda política, se ha llegado –y se llega– a conservar y a exponer los cuerpos de personalidades carismáticas, por ejemplo, para salvaguardar su memoria política, o para garantizar la perdurabilidad de su doctrina y de las relaciones de poder que construyeron. En la Plaza Roja de Moscú se celebra desde 1924 un culto a los muertos con el cuerpo de Lenin, y a su lado yació su sucesor Stalin, igualmente embalsamado, entre 1953 y 1961. Incluso el cuerpo de Evita Perón, la primera dama argentina venerada casi como una santa, fue momificado tras su muerte en 1952 y velado durante algunos años en un féretro de cristal. El revolucionario y más tarde presidente vietnamita Ho Chi Minh, muerto en 1969, descansa desde 1975 en un mausoleo en Hanoi; y también en los casos de Mao Zedong (muerto en 1976) y de los dictadores Ferdinand Marcos (muerto en 1989) y Kim II (muerto en 1994) –este último al frente del país todavía hoy como “presidente eterno”, según marca la constitución– el deseo de conseguir la inmortalidad, al menos en el plano memorial, llevó a conservar sus cuerpos como monumentos auto-icónicos de intenso halo aurático (fig. 4). Por último, también tras la muerte del presidente venezolano Hugo Chávez en 2013, se barajó seriamente la posibilidad de embalsamarlo y exponerlo para su veneración, aunque esta finalmente se desechó, dado que para ello habría sido necesario trasladar su cadáver a Rusia durante varios meses⁹.

La inclusión de seres humanos reales en la exposición *The Physical Self* de Peter Greenaway, se aleja de manera decisiva de estas tradiciones, en dos aspectos. Por un lado, lo que se exponía en Róterdam no eran –evidentemente– personas muertas sino

⁷ N. de la t.: “Wahre Körper” en el original, puede entenderse como “cuerpos reales” o “cuerpos verdaderos”.

⁸ Jeremy Bentham: *Auto-Icon; or, Farther Uses of the Dead to the Living. A Fragment* [ca. 1840-1842], en: James E. Crimmins (ed.): *Bentham’s Auto-Icon and Related Writings*, Bristol 2002, p. 1-21, p. 2; véase Ruth Richardson / Brian Hurwitz: *Jeremy Bentham’s Self Image. An Exemplary Bequest for Dissection*, en: *British Medical Journal* 295 (1987), p. 195-198; David Bindman: *The Skeleton in the Cupboard: Jeremy Bentham’s »Auto-Icon«*, en: *The Old Radical. Representations of Jeremy Bentham* (ed. v. Catherine Fuller), catálogo exposición, University College, Londres 1998; p. 9-15; véase *ibid.*, p. 51 y ss, número de catálogo 31.

⁹ Véase Rory Carroll / Virginia Lopez: *Hugo Chávez’s body to be embalmed and displayed »eternally«* [2013], <https://www.theguardian.com/world/2013/mar/07/hugo-chavez-funeral-disputed-burial>, 4.8.2017; Associated Press: *Hugo Chávez’s body won’t be embalmed – Venezuelan government* [2013], <https://www.theguardian.com/world/2013/mar/16/hugo-chavez-body-not-embalmed>, 4.8.2017

vivas, que además permanecían anónimas para el visitante, y que no eran mostradas en base a sus méritos o cualidades excepcionales. Por otro lado –no menos evidente– las reliquias de santos, las reliquias científicas de uso didáctico y las reliquias profanas de dirigentes políticos no se muestran como obras de arte ni como piezas expositivas autónomas, sino que atienden a funciones religiosas, científicas o políticas concretas. Un caso sumamente extremo es el asombroso fenómeno del 真身 (zhēn shēn) budista, el “cuerpo real” de los clérigos chinos¹⁰. Hace pocos años se encontró, por ejemplo, en el interior de una estatua del siglo XIV el cuerpo de un monje muerto en torno al año 1100. Petrificado en posición de meditación sedente en el instante mismo de su muerte, a través del ritual ascético de la automomificación, su cuerpo fue posteriormente recubierto con láminas de laca dorada –a diferencia del baño con una única capa conservante, que suele ser lo habitual en este tipo de artefactos–; hombre y obra de arte convertidos, de manera fascinante, en uno solo (fig. 5)¹¹.



4 Fotógrafo desconocido: *Cadáver embalsamado de Mao Zedong*, 1976-1977, cuerpo humano conservado, ropa y bandera en sarcófago de cristal, Pekín, Mausoleo del Presidente Mao [Archivo del autor]

¹⁰ Véase Doris Croissant: *Der unsterbliche Leib: Ahneneffgies und Reliquienporträt in der Porträtplastik Chinas und Japans*, en Martin Kraatz, Jürg Meyer zur Capellen / Dietrich Seckel (Ed.): *Das Bildnis in der Kunst des Orients* (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, Bd. L,1), Stuttgart 1990, S. 235-268; Michele Matteini: *On the »True Body« of Huineng. The Matter of the Miracle*, en *RES. Anthropology and Aesthetics* 55-56 (2009), S. 42-60.

¹¹ Véase Erik Bruijn: *Een heilige met kiespijn. Observaties bij een boeddhistische mummie uit China*, en *Mummies. Overleven na de dood*, catálogo de exposición, Drents Museum, Assen 2014, p. 104-115.

Aún hay otras manifestaciones que a primera vista parecerían emparentadas con la presencia expositiva de los modelos desnudos de Greenaway, pero que deben ser diferenciadas de los “objetos” desnudos de *The Physical Self*. Dentro del arte actual, en la práctica de la performance, también se emplea a menudo el cuerpo despojado de ropa como medio de expresión: pensemos por ejemplo en los trabajos de la artista italiana Vanessa Beecroft, cuyas puestas en escena emplean de forma escultural modelos desnudos, en su mayoría de sexo femenino, que expone a la contemplación del público¹². Pero aunque en esta y en muchas otras acciones del arte actual el espectador es confrontado con personas vivas, no raramente desnudas, aquí –como en el teatro– el ser humano nunca es el verdadero “artefacto”, sino más bien el medio de representación de una obra que no es idéntica a él.



5 Artista desconocido: *Retrato de un monje como Buda*, siglo XIV, cadáver momificado del siglo XII, laca, oro, diversos materiales, Países Bajos, Colección particular.
[Foto: Assen, Drents Museum]

Más similitudes presenta, por el contrario, la presentación de Peter Greenaway en Róterdam con una interesante intervención que osciló entre performace y expo-

¹² Véase *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003* (ed. Marcella Beccaria), catálogo de exposición, Turín, Castello di Rivoli / Kunsthalle Bielefeld 2003-2004.

sición: en septiembre de 1995, la actriz inglesa Tilda Swinton permaneció siete días dormida (supuestamente) dentro de una vitrina de cristal en la Serpentine Gallery de Londres (fig. 6)¹³. En este trabajo, desarrollado junto a la artista Cornelia Parker bajo el título de *The Maybe*, y anunciado como instalación, el aspecto performativo-teatral pasaba a un segundo plano, pues Swinton no interpretaba un papel (ficticio) sino a sí misma, presentándose con ello de manera no narrativa, sino objetual. La vitrina de la actriz se hallaba, además –y de forma similar al caso de Greenaway– rodeada de otras vitrinas en las que se exponían reliquias histórico-culturales: un rosario de Napoleón, la caja de acuarelas de William Turner, unas medias de la reina Victoria, una pluma de Charles Dickens, un cojín del diván de Sigmund Freud y otros objetos más. La memoria de estos personajes difuntos y el tema del sueño (como hermano de la muerte) potenciaban las resonancias iconográficas de una puesta en escena en la cual –al contrario que en *Bed Piece*, la pieza de performance de veintidós días de duración que Chris Burden realizó en 1972– la frontera entre representación y exposición, entre persona y objeto, dejaba de ser nítida. Durante el tiempo que duró su exhibición la actriz se convirtió, de hecho, en artefacto; la persona se convirtió en obra de arte¹⁴.



6 Cornelia Parker / Tilda Swinton: *The Maybe*, 1995, instalación con actriz dormida y diversos materiales, Londres, The Serpentine Gallery.

¹³ En la prensa se comparó en ocasiones *The Maybe* con la visión de Lenin embalsamado; véase Iain Gale: *Tilda Swinton. Serpentine Gallery, London*, en *The Independent*, 5 de septiembre de 1995. Versiones posteriores de la instalación-performance se mostraron en el Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco de Roma (1996) y en el Museum of Modern Art de Nueva York (2013).

¹⁴ Sobre *Bed Piece*, de Burden, véase Michael Lüthy: *Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst*, en Martin Vöhler und Dirck Linck (Ed.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin / New York 2009, p. 199-230, p. 206 y ss.

Identidad y diferencia

La exposición *The Physical Self* de Peter Greenaway ofrecía a los espectadores un panorama de la *conditio humana*. Lo que se mostraba era el ser humano en su existencia desnuda, se mostraba el nacimiento y la muerte, las necesidades sexuales, sociales, mitológicas y religiosas de la existencia; se mostraba su vida como “ser carencial”¹⁵ (Arnold Gehlen), rodeado de sus utensilios cotidianos, rodeado de artefactos y obras de arte en las que se ha elevado a sí mismo al más ilustre objeto de la representación plástica¹⁶. Con ello, el comisario de la exposición renunciaba a los criterios de ordenación habituales de un museo: las categorías nacionales, de época, de género o materiales eran ignoradas. Por el contrario, en su presentación Greenaway se apoyaba de manera programática en la inteligibilidad universal del cuerpo: “It is an exhibition that, with some vigour and perhaps with not a little deliberate provocation, eschews conventional museum taxonomy. It is an exhibition that classifies, not with geography, material, history or artist, but on content and an argument. And a content, it seems to me, of the highest significance, for the most stimulating and exacting, entertaining and universal of contents is the study of the human body, it is the sum and substance of our deepest curiosity across cultural, linguistic, political, religious, social and moral frontiers.”¹⁷

Para el comisario era importante recalcar que las personas vivas que él presentaba como piezas expositivas servían como “the markers, the templates, the basic models” a los que aludían el resto de los objetos de la muestra¹⁸. Adicionalmente, era su deseo proporcionar a las y a los visitantes la posibilidad de identificarse con las personas mostradas, y de percibir a estas como sustitutos de su propio ser. Pero la presencia de esos cuerpos desnudos, respirando y moviéndose en las vitrinas, apuntaba mucho más allá de ese tipo de función de motivación didáctica. Sin duda, Greenaway había previsto que los espectadores reflexionarían sobre el estatus de esas personas y se harían preguntas sobre qué era lo que realmente se mostraba en los expositores. A través de sus poses, se identificaba a las personas exhibidas con desnudos escultóricos, y a su existencia natural se le atribuían –debido, en buena medida, a hallarse dentro de vitrinas– cualidades propias de seres artificiales. Persona y obra de arte, naturaleza y cultura, sujeto y objeto, realidad e identidad en oposición ontológica, quedaban de este modo desactivadas.

La puesta en escena de Greenaway aludía, con ello, a aspectos fundamentales de las teorías de la figuración y del retrato. Cabría preguntarse si, a través de su exhibición, las personas presentadas se convertían en obras de arte; si se convertían en representaciones de sí mismas, en sus propios retratos. La historia del arte, y en especial la historia del retrato, puede entenderse como el intento permanente de capturar la imagen de la persona en representaciones lo más auténticas, lo más “verdaderas” posibles. Uno de los lugares comunes de las artes plásticas es alabar el retrato que se considera una obra maestra describiéndolo como dotado de vida, como si respirase. La mayor destreza artística se

¹⁵ N. de la t.: el concepto de “Mängelwesen”, traducido aquí como “ser carencial”, puede entenderse como “ser imperfecto”, “inacabado” o “incompleto”, y hace referencia a la deficiente adaptación del ser humano a la naturaleza (órganos no adaptados al medio ambiente, carencia de instintos que aseguren su supervivencia, fragilidad, etc.). Esto le lleva a proveerse de medios (tecnología, cultura, organización social) con que dominar y dar forma al mundo que le rodea.

¹⁶ Véase Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* [1940], Wiesbaden 1986, p. 20 y ss.

¹⁷ Greenaway, véase nota 3, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*

da, entonces, allá donde el simulacro, de tan similar, fiel al original y verdadero, resulta “intercambiable”¹⁹. Y parecería que el grado más elevado de la representación mimética se alcanza cuando Greenaway sustituye, directamente, la imagen por la propia persona²⁰.

Sin embargo, ya el siglo XIX (la edad del optimismo fotográfico) hubo de reconocer cuán vana era, al fin y al cabo, la búsqueda del retrato absoluto que intentaba sustituir parecido por identidad: “¿Quién no habría oído hablar de la burla de aquel pintor de retratos, que dio tan simpática lección a quienes difamaban su habilidad artística? Harto de las críticas injustas, aceptó volver a empezar una obra desde el principio, y un día convocó a la familia y a los amigos del modelo. Estos entraron y tomaron asiento en el taller en penumbra, frente a un lienzo ricamente enmarcado y expuesto sobre un bello damasco de seda oscura. El uno encuentra el retrato demasiado oscuro, el otro demasiado pálido; hay quien no queda satisfecho con los ojos, quien con el peinado; unos dicen que el modelo aparece envejecido, otros que se le ha representado demasiado gordo. En resumidas cuentas, todos están de acuerdo solo en una cosa: el parecido es imperfecto. Pero, de repente, el retrato rompe a reír, y la cabeza del modelo sale de dentro del marco, donde había sido colocado como *trompe-l'œil*.”²¹ El escritor francés Francis Wey relató esta anécdota de taller, que le daba la vuelta a la fábula de las uvas de Zeuxis, en 1851 –significativamente, tras la invención de la fotografía–, comentando el suceso de un modo que *a priori* podría parecer paradójico, pero que penetraba de hecho en el fondo del problema: “En mi opinión, tenían razón: este retrato no era parecido.”²² Bien mirado, el principal cometido de un retrato no consiste, de ningún modo, en producir parecido; desde luego no si definimos el parecido como una coincidencia visual –tan amplia como sea posible– de modelo y representación, dejando con ello desatendidas las necesidades de caracterización plástica y de plasmación del carácter de la persona. El secreto del que es el más difícil de todos los géneros artísticos –para el artista como para el espectador– reside, por tanto, en la diferencia calculada entre persona e imagen.

El afán del ser humano de trazar una imagen de sí mismo constituye también, más allá del estricto género del retrato, una de las aportaciones culturales más importantes de la humanidad. Y *The Physical Self* de Greenaway, con sus cuerpos pintados, esculpidos, dibujados y fotografiados, con su experimento de alzar al propio ser humano a obra de arte, nos hace tomar conciencia de esta perpetua búsqueda de la propia imagen. La mujer de pie o el hombre tranquilamente tumbado imitan, de forma totalmente instintiva, las poses de la representación del desnudo dentro de sus vitrinas. Bajo las miradas de los visitantes de la exposición, en momentos de contemplación absorta, se convierten en artefactos y se percibirán, quizás, a sí mismas como tales. Pero, a la vez, siguen siendo seres vivos de carne y hueso. El yo corporal que la exposición de Peter Grenaway promete con estas imágenes humanas híbridas, marca con ello un caso fronterizo extremo de la representación artística.

¹⁹ Sobre este asunto véase Joris van Gastel: *Il marmo spirante. Sculpture and Experience in Seventeenth Century Rome*, Berlín / Leiden 2013 (Studien aus dem Warburg-Haus, vol. 12 – serie “Kunst und Wirkmacht / Art and Agency”); Elseje van Kessel: *The Lives of Paintings. Presence, Agency and Likeness in Venetian Art of the Sixteenth Century*, Berlín, Boston / Leiden 2017 (Studien aus dem Warburg-Haus, vol. 18 – serie “Kunst und Wirkmacht / Art and Agency”).

²⁰ Sobre las reflexiones que siguen véase Uwe Fleckner: *Von Angesicht zu Angesicht. Physiognomie einer schwierigen Gattung*, en Uwe Fleckner / Titia Hensel (Eds.): *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, Berlín / Boston 2016 (Mnemosyne. Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs), p. 1-21.

²¹ Francis Wey: *Théorie du portrait*, en *La Lumière* 1 (1851), p. 46-47 y p. 50-51, p. 46.

²² *Ibid.*