

## **d. Elementos formales**

Como hemos ido viendo, para muchos artistas y teóricos la *performance* se define y diferencia por atender a las características del tiempo, del espacio y de la presencia del artista. Pensamos que tratándose del arte de acción en general, además de estas tres categorías formales se hace necesario ocuparse de las características de los objetos, del contexto y de la relación artista/público. En el caso de los objetos, por ser muchas veces el propio artista sujeto y objeto de sus acciones y por el empleo generalizado de cosas en el arte de acción, tanto por ellas mismas como por su capacidad de construir el espacio de la acción. En el caso del contexto, por la importancia que este tiene muchas veces en el establecimiento de un aquí y ahora que sitúa a la acción artística en el presente y por la evidente y consustancial implicación del contexto en la parcela del arte de acción que correspondería a las intervenciones. Y, finalmente, en el caso del público, por la evolución participativa que ha tenido en los últimos años debido, entre otros motivos, al particular tratamiento que el arte de acción le ha dispensado.

### **d.1. Los sentados, el cuerpo y la presencia**

Collado (1998), hablando de las acciones de ZAJ, privilegia la presencia frente al espacio y el tiempo como componentes de toda acción porque los fuerza a manifestarse como un hueco del sentido, como elementos contenedores de un vaciado metódico<sup>237</sup>. Para Esther Ferrer, *en la performance hay presencia y no representación. El performer no es un actor, sino un elemento corporal que ejecuta la acción, con neutralidad, sin que exista improvisación, sin embargo, los hechos azarosos se incorporan a ella.*

---

<sup>237</sup> COLLADO, Gloria, (1998), op. cit., p. 39: “...el tiempo y el espacio eran, en ellas, obvio; la presencia también, pero de otro modo: era ella la que catalizaba la reflexión sobre las otras. No son tres lados iguales de una figura regular, la presencia arquea los otros dos parámetros, los fuerza a manifestarse como un hueco del sentido, como elementos contenedores de un vaciado metódico. Es el estar desplazando al ser: lo que está dejará de estar, lo que es tiene vocación de seguir siendo. Las lenguas que no diferencian estos dos modos del verbo quizás precisen de un rodeo conceptual para alcanzar análoga comprensión de esta idea”.

*Lo que sucede en la performance es real, como lo que ocurre en la vida. El performer, elemento corporal de la acción, es a su vez, un instrumento de esta, un ejecutante*<sup>238</sup>.

Puesto que finalmente es el cuerpo del artista el que sustenta su presencia, antes de abordar este elemento fundamental debemos hacer un recorrido por el uso que de aquel se hace en este tipo de arte. Pero, previamente, debemos hablar de los sentidos, la puerta de entrada de la información que más tarde será procesada por la mente. Dado el carácter marcadamente experiencial del arte de acción, son los sentidos los que nos aportan la información más destacada sobre la obra. En el arte de acción se presta atención no solo a la vista, sino también a los “sentidos menores”, y muchas veces existe una coparticipación de varios y no va dirigido a uno solo como en el caso de la pintura con la vista o la música con el oído<sup>239</sup>. Todos los sentidos tienen cabida en él, dando lugar a obras híbridas con componentes musicales, de danza, plásticos, teatrales, de las artes de la imagen, etc.

La acción implica a todo el cuerpo y con ello se cuestionan los privilegios del ojo: *El cuerpo es el lugar metamórfico del efecto sensorial, pero también actúa como instancia crítica contra los privilegios del ojo, y, por tanto, de las formas a distancia. Ir contra la contemplación pasa por recuperar (o inventar) el cuerpo sensible y la afirmación del cuerpo contra el ojo estático de la contemplación*<sup>240</sup>. Según Jay (2007), a lo largo del siglo XX, se realizó un profundo cuestionamiento de la vista como sentido privilegiado de la Modernidad. Desde Platón, la luz se había constituido en metáfora de la verdad, y el ojo, en el elemento que permitía acceder a dicha luz. Este oclocentrismo comienza a ser desacreditado a finales del siglo XVIII con el pensamiento romántico, y ya en el siglo XX, y particularmente en el contexto francés (Bergson, Bataille, Lacan, Foucault, Debord, Irigaray, Nancy,

---

<sup>238</sup> AIZPURU, Margarita de, (1998), *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, en *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, p. 17.

<sup>239</sup> LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 74.

<sup>240</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 236.

Baudrillard o Derrida), se produce una especie de desconfianza o sospecha de la visión como la herramienta privilegiada para el conocimiento del mundo<sup>241</sup>. Por poner un ejemplo, Baudrillard (1993) nos dice que, *cuando la organización jerárquica del espacio real bajo el privilegio de la visión, cuando esta prospectiva simulada —pues no es más que un simulacro— se deshace, surge otra cosa que, a falta de algo mejor, expresamos en términos de tacto, de una hiperpresencia táctil de las cosas, «como si fuera posible tocarlas y llevárselas». Pero no nos engañemos, este espejismo de presencia táctil no tiene nada que ver con nuestro sentido real del tacto: es una metáfora de la «aprehensión» correspondiente a la abolición de la escena y del espacio representativo. De golpe, esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo «real» circundante, revelándonos que la «realidad» nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según las reglas de la profundidad, y revelándonos también que la realidad es un principio bajo cuya observancia se regulan toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio, y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual*<sup>242</sup>.

Artaud (1986), ya decía que *una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica o difícil. [...] Ese lenguaje es todo cuanto ocupa la escena todo cuanto pueda manifestarse y expresarse materialmente en una escena y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje. [...] Y esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio, que habrá de resolverse en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras*<sup>243</sup>. También para González (2007), la

---

<sup>241</sup> JAY, Martin, (2007), *Ojos abatidos, La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Barcelona, Akal.

<sup>242</sup> BAUDRILLARD, Jean, (1993), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, pp. 30 y 31.

<sup>243</sup> ARTAUD, Antonin, (1986), *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, pp. 29 4 41.

implicación del mundo de los sentidos en el arte de la *performance*, tanto en el emisor como en la percepción que el receptor tiene de esta, tiene como principal consecuencia que la afectación se haga por vía sensorial y no por vía racional<sup>244</sup>. Puig (2002) añade que *ahora no hay nada que interpretar: se ve, se palpa, se escucha, se huele, se saborea. Si se quiere “entender” conceptualmente, entonces se tiene que seguir otro camino, iniciar un proceso de estudio, de investigación... Si palpo esto o veo aquello, sobre lo que tengo que entretenerme es en la cosa concreta, ya que en la conceptualización perceptiva se pierde el contacto directo con el hecho que, en cambio, es lo que se capta cuando vivimos*<sup>245</sup>. Y para Aznar (2000), *de alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales*<sup>246</sup>.

F. W. Heubach señala a propósito del nombre de la revista *Interfunktionen* (editada entre 1968 y 1975), nacida para documentar la protesta de un grupo de creadores ante la falta de espacios para el arte multimedia y otras manifestaciones innovadoras y que se convirtió en testimonio de una época: *queríamos evocar cualquier cosa que hable de la función auditiva, de la función visual, de la función táctil. Pero también encontramos ahí las funciones que no son exclusivamente visuales, ni exclusivamente auditivas, por ejemplo funciones donde los dos sentidos participan juntos (...)* Lo que significa que esto no es eso ni aquello; es algo intermedio que no es fácil de definir. La razón que está detrás de ese término era que no queríamos hacer algo puramente visual ni puramente auditivo... Queríamos traspasar las barreras<sup>247</sup>.

Pasando a los ejemplos concretos, en la obra *Prueba de acción sobre la*

---

<sup>244</sup> GONZÁLEZ, Leonardo, (2007), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

<sup>245</sup> PUIG, Arnau, (2002), op. cit., p. 10.

<sup>246</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 8.

<sup>247</sup> MOHKTARI, Sylvie, (2010), *Dossier: Joseph Beuys, Celtic +---* dans la revue *Interfunktionen, 1971*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, p. 183.



Así se suspende cabezabajo en *Síntesis de la conciencia* (1992) o *Perdido en el yo* (1994), se desplaza con los ojos tapados sobre un artilugio con ruedas en *Cosmos* (1994), toca y se deja tocar en *A dónde* (2004), etc. Es común en su obra el recurso a trabajar a ciegas tapándose los ojos. Esto ocurre en obras como *El equilibrio de la nada* (1995), *Por encima de la realidad* (1996) o *Caos sensible* (2003).

Veamos ahora diferentes ejemplos de la participación de los diferentes sentidos en solitario o en un papel privilegiado. Empezaremos por la visión, la capacidad de detectar mediante los ojos las ondas electromagnéticas de la luz, información que es interpretada por el cerebro para finalmente darnos la imagen como vista. En este proceso significativo se descartan cambios y de la nueva información, tras ser esta comparada con los recuerdos de la información sensitiva almacenados previamente, se selecciona solo lo necesario para categorizar los objetos y las acciones.

Muchas acciones artísticas son realizadas para ser captadas principalmente por medio de este sentido. Algunas incluso tienen en su utilización o en el impedimento de su uso el medio más importante para su realización. En su obra *Paréntesis* (2008), realizada en el festival *Xamale X*, Víctor Bonet, dispuso una bicicleta estática. Tras apagarse la luz y durante un rato solo era perceptible el ruido del pedaleo. El efecto de una dinamo conectada a la rueda hizo posible ir viendo poco a poco la figura del artista iluminada por una



bombilla roja que llevaba en la boca y otra blanca subida a una pértiga. Finalmente tras un pedaleo furioso se hizo de nuevo la oscuridad al dejar el artista de alimentar la dinamo.

*“Paréntesis” de Víctor Bonet, 2008. (Archivo del artista).*

En la acción titulada *La confianza* (2010) realizada por Fernando Baena, una persona invidente guió a una fila de unas 40 personas videntes cuyos ojos estaban tapados por una venda a través de las calles de Madrid. El artista delegó la dirección de la misma en una persona invidente ya que por ahora él no es ciego. Los espectadores hicieron dejación de su mirada depositando su confianza en la audición orientada de la persona ciega. Quizás en esta acción, los asistentes abandonando su mirada dejaron también en parte su función de espectadores.



*“La confianza” de Fernando Baena, 2010. (Archivo propio).*

El acto de la mirada, la visión orientada, no se agota en el momento, como, por otro lado, tampoco lo hace la escucha. Como señala Puelles (2011), “*regard*”, la palabra francesa para mirada: *remite a estados bien significativos de la subjetividad del espectador: la espera, la consideración, el cuidado, la vigilancia. [...] No solo afirma la continuidad de la apariencia en su estar ahí, sino que establece con lo “mirado” (que son los aspectos del objeto) indefinidas relaciones de mayor tensión y complejidad. Se pregunta por lo que ve y trasciende su inmanencia aparental fascinante*<sup>249</sup>.

El sentido del oído nos permite percibir de vibraciones del medio que oscilen

---

<sup>249</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., pp. 134 y 135.

entre 20.000 y 20 Hz. Las situadas por arriba y por debajo de estas frecuencias solamente se detectan mediante el tacto. La música es el arte que más uso hace del sentido de la audición, pero en el arte de acción, como arte híbrido que es, no es extraño que se utilicen elementos musicales o sonoros como parte constitutiva de la acción, y que el oído sea el sentido único o priorizado en las acciones sonoras. Y cualquier sonido o ruido puede ser usado en una acción artística. Como en *Acoplamiento en Bere* (1992) de



Pedro Bericat, en la que el artista realizaba interferencias en dos radiotransistores imantados e inyectados mediante jeringuillas.

*“Acoplamiento en Bere” de Pedro Bericat, 1992. (Archivo de El Ojo Atómico).*

También se utiliza de manera prioritaria el sonido en *Irrintzi* (2007), una *performance* realizada por Itziar Okariz en el Museo Guggenheim de Bilbao: La artista se desplazaba por los espacios del Museo lanzando irrintzis, un grito ancestral vasco de alegría y júbilo en el que no se articula ninguna palabra concreta. De este modo el recorrido acústico de Okariz por el Guggenheim, exploró elementos opuestos o contradictorios como la tradición del irrintzi y la vanguardista modernidad de las galerías en las que transcurre la acción.

Y, por supuesto, también es habitual en las acciones artísticas el sonido de la palabra hablada como, por ejemplo, en la intervención sonora *Mailing list song* de Fernando Baena realizada por primera vez en el exterior de la sala Overgaden en Copenhague en 2000 en la que una voz artificial convocaba mediante un altavoz a todos los invitados a la inauguración llamándoles por sus nombres y apellidos.

El olfato es uno de los dos sentidos químicos del cuerpo. Existen en la nariz centenares de receptores olfativos, cada uno de los cuales se une a una molécula de característica particular. El olor es uno de los elementos más potentes para construir atmósferas ya sean atractivos o repelentes. En la acción *Diligencias previas* realizada por Domingo Mestre en 1993 en la galería El diente del tiempo, dentro del marco de la serie de acciones e intervenciones que se estaban realizando en el Barrio del Carmen, roció el perímetro de la galería con zotal de manera que el potente olor obligó al público a abandonar la sala y “sumergirse en el barrio”. El sentido del olfato se encuentra muy asociado con el del gusto. Como ejemplo, mencionaremos la *performance* que Fausto Grossi, piz-zero de profesión además de



accionista, realizó en el Centro Conde Duque dentro del marco *Acción!Mad03* titulada *Frac-asado*. El artista, que apareció vestido con un frac confeccionado con pelleja de cerdo, invitó al público a degustar una parrillada realizada con trozos del mismo<sup>250</sup>.

*“Frac-asado” de Fausto Grossi, 2003.  
(Archivo Acción!Mad).*

---

<sup>250</sup> GROSSI, Fausto, (2003), catálogo de Mad03, AVAM (ed.) p.40: “Con FRAC-ASADO he querido proponer un juego. Un juego lingüístico que solo en castellano tiene sentido. Por un lado un FRAC. Un vestido solemne, como lo definen en un autodefinido. Un vestido que indica la pertenencia a un rango muy elevado en nuestra sociedad. Por otro el ASADO. Un ritual ligado al ámbito culinario, relacionado más bien a la cultura popular. FRAC y ASADO, juntos hacen una nueva palabra: FRACASADO. Pero volvamos al FRAC en cuestión. Este está hecho de pelleja fresca de cerdo, como si esta fuera piel sobre piel: la nuestra. Lo que vestimos nos define como sujeto social. Es como decir que somos lo que vestimos, lo mismo que somos lo que comemos, en nuestro caso el ASADO. Esto era un poco lo que decía mientras el carbón en la barbacoa se hacía brasa. Todo un ritual, parecido a cuando alguien viste un FRAC para participar en una ceremonia. Durante la ceremonia de FRAC-ASADO llovía... Llegó el vino y también el pan. Empecé a cortar el FRAC que llevaba encima para asarlo. La gente estaba entretenida, era curiosa, hacía preguntas, hablaba entre ella, mientras bebía vino y comía pan. El olor de la pelleja asada estimulaba el apetito. Había hambre”.

El gusto es el otro sentido químico del cuerpo. Reside en la lengua donde cinco tipos de receptores detectan las sensaciones de sabor dulce, salado, amargo, ácido y umami. Es bastante recurrente en las *performances* por su relación con la comida. Podemos mencionar las múltiples acciones realizadas por Antoni Miralda; las comidas de celebración de Rubén Barroso como *Evento NI*, cercano a los eventos fluxus, en la que participaron Bartolomé Ferrando, Nieves Correa, Jaime Vallaure, Joan Casellas, Roxana Popelka, Fernando Millán, Rubén Barroso y Felipe Ortega; la acción *Hambre*, realizada en varias ocasiones por Domix Garrido, en la que el artista se comía las letras que componían el título; o, la que Isabel León realizó dentro del marco *Picnic Acciones 2011* titulada *El gusto*, en la que la artista probaba diferentes alimentos y bebidas, y escribía sobre las sensaciones y las imágenes que le habían sugerido. Después saboreaba la piel de algunos asistentes y leía lo escrito antes de pegarlo sobre una puerta. Especial mención merece la acción realizada por Joan Casellas en el Museo Vostell de Malpartida en 2007 en la que el artista bebió su propia orina, algo en lo que le había precedido Jordi Benito bastantes años antes, después de girar varias veces en torno a la copia del urinario de Duchamp.



*“Hambre” de Domix Garrido, 2008. (Archivo del artista).*

El sentido del tacto es la percepción de la presión, generalmente en la piel. Pueden ser consideradas percepciones táctiles la propiocepción (percepción del conocimiento del cuerpo o de la situación de las diferentes partes de nuestro cuerpo), la equilibriocepción (las tres cavidades semicirculares que contienen líquido en el oído interno, permitiendo la detección de los tres ejes del espacio; arriba-abajo, izquierda-derecha y adelante-hacia atrás), la termocepción (percepción del calor y de su ausencia que tiene su origen en los termorreceptores de la piel y los termorreceptores homeostáticos) y, la nocicepción (percepción del dolor a través de receptores situados en la piel, las articulaciones y huesos y las vísceras).

En su acción *El beso* (2010), realizada en el Espacio Mediodía Chica, Christian Fernández Mirón investigaba en el significado del mismo. Se trataba de una obra entre lo íntimo y lo público con implicaciones de acción sentimental. El tacto era el sentido principalmente implicado: el artista in-



vitaba a las personas del público a besarle, continuando el tipo de beso que el integrante del público comenzaba.

*“El beso” de Christian Fernández Mirón, 2010. (Archivo del artista).*

En relación con la termocepción mencionaremos la acción *Luz Fría*, de Alberto Lomas en la que el artista jugaba con la referencia mediática del medio televisivo al introducirse dentro de un frigorífico en marcha, desnudo y con una cámara de vídeo que emitía la imagen del interior a la sala de exposiciones, de esta manera el espectador quedaba atrapado entre su posición pasiva de *voyeur* o la posible intervención para acabar con esa autotortura.

En la acción *Invertidos* de Isidro López-Aparicio realizada por primera vez en 2008 el artista cuelga cabeza abajo de una grúa un grupo de personas, con lo cual su sentido del equilibrio queda alterado, para que juntas miren la realidad desde un punto de vista no acostumbrado.



*“Invertidos” de Isidro López Aparicio, 2008. (Archivo del artista).*

Trataremos un poco más extensamente la nocicepción por ser el arte acción el único arte que aborda este sentido. Hablando de la representación en los gestos de dolor, Flusser (1994) dice: *Lo “artificioso” en los “acuerdos” representados es ante todo un problema estético. El juego de estos en cuanto “acuerdo” confiere al mundo y a la vida un significado estético. Si queremos criticar el “acordamiento” tenemos que hacerlo con criterios estéticos. La escala de valores que sirve a la manera de patrón, no ha de oscilar entre verdad y error, ni entre verdad y mentira, sino entre verdad (autenticidad) y kitch (sic). [...] El kitch (sic) de un observador puede ser para otro un “acordamiento” perfectamente verdadero*<sup>251</sup>. Es en ese ámbito estético,

---

<sup>251</sup> FLUSSER, Vilèm, (1994), *Los gestos*, Barcelona, Herder, p. 15.

puesto que se trata de representaciones del dolor aunque pudieran tener intención de compromiso ético, en el que debemos comentar las dos acciones que exponemos a continuación. La primera de ellas fue realizada por primera vez por Analía Beltrán en 2007 y la llamó *18 mujeres*. Con ello hacía referencia al número de mujeres asesinadas por violencia de género en España en los primeros meses de ese año. La artista iba diciendo los nombres de las mujeres y con cada nombre que pronunciaba arrancaba un pedazo de papel de la pared y lo clavaba en un tronco. Al retirar el papel poco a poco fue descubriendo una fotografía de su propia cara con signos que hacían pensar que ella misma había sufrido violencia.



*“18 mujeres” de Analía Beltrán, 2007. (Archivo de la artista).*

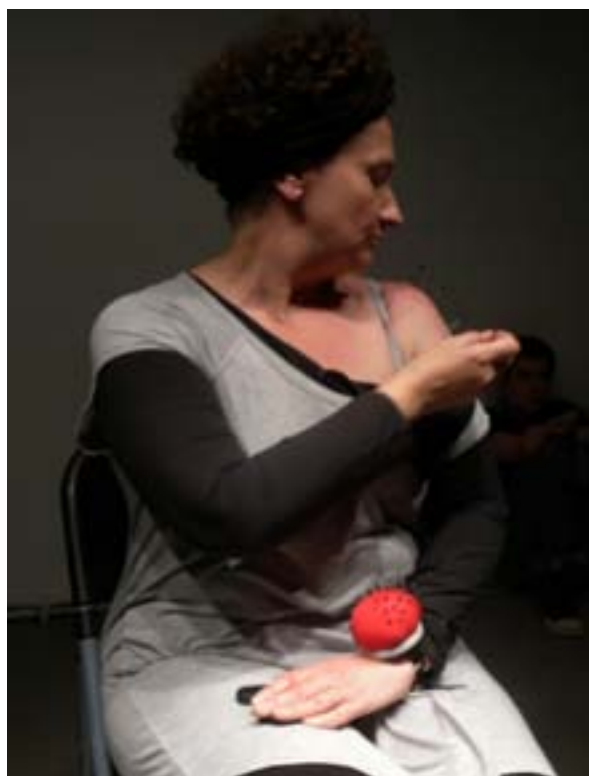
La segunda es la *performance* realizada por Paco Nogales en Off Limits en el marco de *Acción!Mad08*. Buscaba en ella la empatía y la participación del público en una representación del dolor que coronaba en ritual<sup>252</sup>. El artista

---

<sup>252</sup> Primero pidió a los asistentes que durante varios minutos pensaran y escribieran en unos papeles sobre aquellos momentos de su vida que les hubieran producido dolor. Estos papeles fueron colocados en círculo. Continuó la *performance* golpeándose los glúteos varias veces y profiriendo gritos mientras se estrangulaba con una corbata. La fase más metafórica de la acción consistió en desparramar tomates por el suelo para posteriormente pisar algunos mientras se dirigía al otro extremo de la sala. De un hatillo que portaba extrajo un tronco de madera con algunos papeles clavados y un ordenador que emitió diferentes sonidos mientras el



forma sino como tema y de manera simbólica. Aunque normalmente los artistas españoles no son muy dados a infligirse heridas reales como hicieron los de la generación de los 70, los accionistas vieneses, Gina Pane, Marina Abramovic o Chris Burden, sí lo hacía Lola Petit en una acción en la que, envuelta en un plástico y tras pedir al público que la escupiera mientras le decía “te quiero”, se hacía cortes en las piernas. O Angélica Liddell en su espectáculo *Desobediencia* (2008), en el que se producía cortes en las rodillas; o, Nieves Correa en *Biografía 10.1* (2010) realizada en el *Interakcje Festival* de Piotrkov Tribunalsky, Polonia. La artista utilizaba 50 alfileres de cabeza negra pinchados en un alfilerero de muñeca. Cogía uno a uno esos alfileres y los clavaba sobre su hombro desnudo. Después volvía a colocarlos en el alfilerero. De esta *performance*, que supone una experiencia primera



para la artista, dice Correa (2010): *No estaba segura de poder soportar el dolor, de como iba a terminar este trabajo; es algo que descubrimos juntos la audiencia y yo. Me gusta trabajar con estructuras de trabajo muy claras en las que sucede algo que no sé si voy a ser capaz de controlar*<sup>254</sup>. Por otro lado me interesa también la idea de una comunicación mas allá de la imagen y creo y que con

***“Biografía 10.1” de Nieves Correa, 2010.***  
*(Archivo Aire).*

---

<sup>254</sup> CORREA, Nieves, (2010), (fecha de última consulta 12/03/12), <http://www.nievescorrea.org/performances/performance18.htm>.

*el dolor, como con el humor, se establece esa comunicación. Quizás más que dolor es una cuestión de autoagresión, de saber que te tienes que agredir y no tienes escapatoria*<sup>255</sup>.

Sobre el proceso experiencial de *performer* y público en presencia del dolor y sobre la transformación del dolor para lograr experimentar un rechazo o cercanía fisiológica y primitiva hacia la experiencia vivenciada como fragilidad emotiva de valor podemos leer las palabras del psicólogo y *performer* chileno Leonardo González (2007): *...podemos notar en algunos trabajos la presencia del dolor físico no estando este ligado en un principio a la experiencia vivenciada como “dolor orgánico”, pero que de igual forma se ejecuta sobre el propio cuerpo a nivel más primario de lo agradable y desagradable, para lograr experimentar un rechazo o cercanía fisiológica y primitiva hacia la experiencia vivenciada como fragilidad emotiva de valor. Esta sustitución del dolor emotivo por la autoflagelación para el artista pasa a ser la resignificación de lo emotivo de la experiencia. Por lo tanto el cuerpo es el referente yoico de la narrativa personal, el que sirve para “mostrar” ante los ojos del otro este “dolor” a través de la búsqueda intencionada de la tensión, de la presión más pragmática que aquel registro más sutil e imperceptible a nivel afectivo. Al parecer se busca, como lo decíamos anteriormente, volver al sentimiento original pero para traerlo el artista es capaz de enfrentarlo y generar un estado masoquista donde logra obtener placer a través del control del dolor sobre su cuerpo (secundario) donde este simboliza el dolor mas sutil (primario) por tanto lo utiliza para alcanzar la coherencia que requiere para elaborar esa flagelación de su mundo afectivo*<sup>256</sup>. Este podría ser en parte el caso de la obra auto-abusiva *Some Like It Cold* (2010) de Jana Leo. La *performance*, que trataba sobre las maneras en las que renunciamos el control de nuestros cuerpos, constaba de tres partes. En la primera la artista aparecía vestida con faldita de niña y hacía moverse un *hula hoop* en su cintura mientras lameteaba un condón relleno de

---

<sup>255</sup> Comunicación de la autora (22-5-2012).

<sup>256</sup> GONZÁLEZ, Leonado, (2002), op., cit.

un líquido helado de color rojo hasta que este se deshizo. En la segunda intentó extraerse sangre con una aguja hipodérmica pero no encontró la vena. En la tercera aparecía tumbada sobre su espalda desnuda, con un grueso cristal sobre su cuerpo, mientras un hombre también desnudo y tendido sobre el cristal se masturbaba, también sin éxito<sup>257</sup>.



*"Some Like It Cold" de Jana Leo, 2010. (Archivo de la artista).*

Para Fischer-Lichte (2011), desde la perspectiva de las artes escénicas y la *performance* es a partir de los 60 cuando se experimentan nuevos modos de emplear el cuerpo. Se hace partiendo de la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo y es en la oscilante focalización entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico donde se da la percepción estética. Para la autora hay cuatro procedimientos que se han mostrado particularmente productivos: la inversión de la relación entre actor y papel; el realce y la exhibición de la singularidad del (cuerpo del) actor; el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor); y, el *cross-casting*. El

---

<sup>257</sup> SUTTON, Benjamin, (2010), (fecha de última consulta 13-4-2012), <http://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2010/09/20/a-long-time-coming-jana-leos-self-abusive-performance-art>.

papel deja de ser el objetivo y la intención última de la actividad del actor para convertirse en un medio para otro fin: dejar que el cuerpo mismo aparezca como algo mental en lugar de encarnar la mente del autor. Para la autora, fue Grotowski quien creó las condiciones para la “corporización”, *hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que solo existe en virtud de él*, de manera que el personaje llega a existir a partir de los actos performativos y de la singular corporalidad del actor: *El físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser considerado como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales*<sup>258</sup>.

El *body art* o arte del cuerpo, determinante en los orígenes y en el desarrollo del arte de acción, trabajaba en los 60 con el cuerpo como material plástico. Era en él donde, como si fuera un lienzo, se desarrollaba el trabajo artístico. *El cuerpo, que en el pasado se había ocultado como confirmación del régimen del significado y valor del movimiento moderno, se ha mostrado [...] de una forma cada vez más agresiva como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y tiene sentido*<sup>259</sup>. Hoy, en su acepción más popular, el *body art* se identifica con el *piercing*, los tatuajes o la pintura corporal. En estos casos se suele tratar de vulgarizaciones con fines comerciales del arte de los primitivos y de algunas acciones artísticas, como pueden ser, en el caso de las “estatuas humanas” de nuestras calles y plazas, las de Gilbert and George o Stephen Taylor Woodrow caracterizadas por la inmovilidad de los actores.

Tras una primera época (Gutai, Rauschenberg, Kaprow, Carolee Schneemann...) en la que el cuerpo del artista era un cuerpo gestual y existencial, siguió otra (Barbara Smith, Janine Antoni, Martha Rosler, Suzanne Lacy, Ana Mendieta...) en la que el cuerpo del artista servía de

---

<sup>258</sup> FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 169 a 184.

<sup>259</sup> JONES, Amelia, 2006, *Estudio*, en *El cuerpo del artista*, WARR, Tracy (ed), Nueva York, Phaidon Press Inc. p. 20.

terreno para diferentes reivindicaciones. Después fue la época del cuerpo doliente del Accionismo Vienés, Michel Jouriac, Gina Pane, Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic y Ulay, y más tarde la del cuerpo simulado de Cyndi Sherman, Koons o Morimura y la del cuerpo tecnológico de Rebeca Horn o Stelarc.

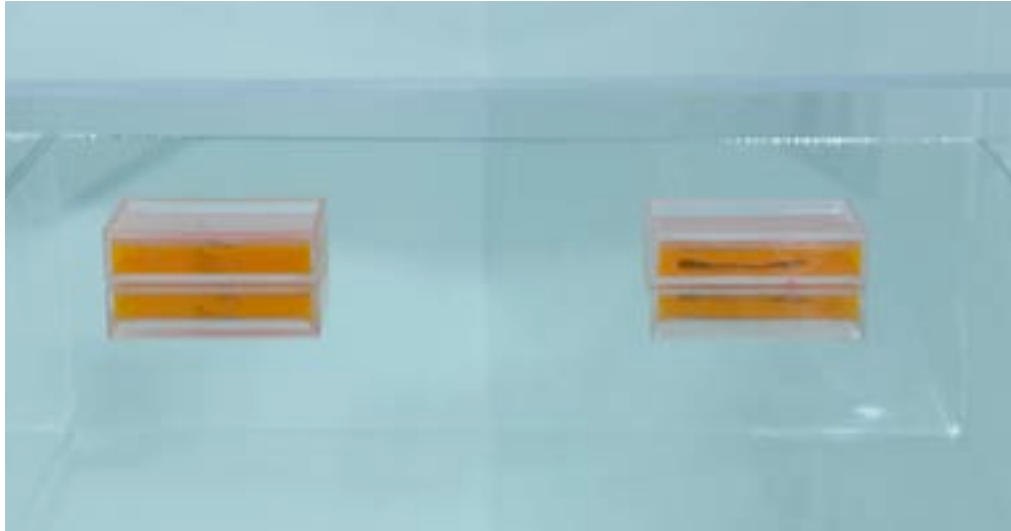
En España el *body art* llegó tarde y no ha sido muy practicado salvo en el caso de Jordi Benito, que se lo tomaba en serio, y algún otro como Los Rinos, grupo que realizaba escenificaciones irónicas de sacrificios o rituales de iniciación en los que los cuerpos de los participantes eran sometidos a diferentes ejercicios de resistencia. Los rastros que encontramos en el arte de acción español del periodo que estudiamos, usan la ironía y el humor, la violencia es frecuentemente representada y no real, o se trata de reinterpretaciones. Félix Fernández utiliza la parodia en su acción *Puro teatro* (2003), realizada dentro del taller *Cleaning the house* impartido por Marina



Abramovic en el Centro Galego de Arte Contemporánea. En la acción el artista aparecía tumbado de espaldas y atado a una silla en una posición de tortura mientras cantaba la canción que dice: “Teatro, lo tuyo es puro teatro...”.

**“Puro teatro” de Félix Fernández, 2003.  
(Archivo del artista).**

La obra *2 Tetas, 1 Fracaso, Cicatrices* (2005-2010) de Antonio de la Rosa, presentada en *Proyecto Juárez* consiste en las huellas de las intervenciones quirúrgicas a las que de la Rosa se sometió para implantarse y desimplantarse dos tetas. El artista las llevó durante cinco años mientras investigaba sobre las diferencias corporales y biológicas del cuerpo y las distinciones construidas a partir de la cultura y el entorno social. Su conclusión final, expresa en el título de la obra, fue la confesión del fracaso de dicha investigación.



*“2 Tetas, 1 Fracaso, Cicatrices” de Antonio de la Rosa, 2005-2010. (Archivo del artista).*

En *Acción-a-dos* (2007), realizada por Alberto Chinchón y Miguel Palancares para el *Festival Do not disturb Menosuno*, los artistas que portaban máscaras de gas conectadas a una gran bolsa, leían un texto hasta que el agotamiento del aire de la bolsa les hacía desistir para no morir de asfíxia. Vemos en este caso como el imperativo involuntario de sobrevivir limita la voluntariedad de la acción y se constata la primacía del instinto sobre la cultura.



*“Acción-a-dos” de Alberto Chinchón y Miguel Palancares, 2007. (Archivo propio).*