



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

VALORACIÓN ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA  
AUTOINFLIGIDA EN EL PERFORMANCE  
CONTEMPORÁNEO

Tesis que para obtener el título de

MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA:

HÉCTOR GERARDO GALLEGOS GONZÁLEZ

DIRECTOR: DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

JUNIO 2018



## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Héctor Gallegos y Ma. de los Ángeles González, por su apoyo incondicional en el desarrollo de mis intereses artísticos y en la persecución de mi sueño de hacer carrera en el mundo del arte. Por sus abrazos y siempre tener una palabra de aliento.

A mis hermanas María Ángeles y Ana Carla por nuestras pláticas y risas, por siempre creer en mí, incluso cuando yo no lo hago.

A Gabriela Carrera, María Guízar, René Padilla y Sandra Rocha por las terapias, risas y desvelos, Puebla no hubiera sido lo mismo sin ustedes.

Al Dr. Víctor Gerardo Rivas, director de esta tesis, por su paciencia y oportuno asesoramiento, por motivarme a ver más allá de mis lugares comunes y expandir mi capacidad de reflexión y conocimientos.

Al Dr. Ramón Patiño y al Dr. José Ramón Fabelo por fungir como mis lectores, por sus consejos oportunos y seminarios enriquecedores.

A la Dra. Eleftheria Ioannidou, de la Universidad de Groningen, por fungir como co-asesora durante mi intercambio académico y al Dr. Quirijn van den Hoogen por posibilitar que esta experiencia tuviera lugar.

A Julia Szejnblum por las visitas al teatro experimental y su apoyo logístico para tener acceso a textos fundamentales para el desarrollo del presente proyecto.

A Astrid Esquivel por compartir y alimentar mi pasión por el arte desde hace tantos años.

A Jane Delano, Héctor Falcón, Mariana Trejo y Dulce Saldaña, por su creer en mí y apoyarme con la redacción de innumerables cartas de recomendación sin las cuales este momento no sería posible.

A Concepción Flores por atender mis constantes llamadas con una sonrisa y apoyarme a concretar los trámites necesarios para concluir este programa de estudios.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo 1.</b> .....	<b>5</b>
1.1. El concepto de violencia.....	5
1.2. La representación de la violencia a través de la historia del arte .....	11
1.3. Los valores estéticos y la violencia en el arte contemporáneo .....	20
<b>Capítulo 2.</b> .....	<b>29</b>
2.1. Performance, un concepto difuso .....	29
2.2. Performance y performatividad.....	31
2.3. Breve historia del performance y su valor.....	36
<b>Capítulo 3.</b> .....	<b>49</b>
3.1. Lips of Thomas y los componentes del performance .....	49
3.2. Consideraciones metodológicas sobre la valoración de la práctica del performance a partir de su documentación .....	55
3.3. Horizonte temporal de la valoración .....	62
3.4. <i>Seven easy pieces</i> .....	66
3.5. <i>I miss you</i> .....	78
3.6. <i>Self-obliteration #1: Ecstatic</i> .....	82
<b>Conclusiones</b> .....	<b>88</b>
<b>Bibliografía Citada.</b> .....	<b>93</b>

## INTRODUCCIÓN

A pesar de han pasado ya más de cien años desde la vanguardia de inicios de siglo XX en el imaginario colectivo de la sociedad burguesa occidental el arte sigue relacionado con la idea de la belleza. Paralelamente el arte actual no cesa de expandir sus propios límites, expansión que lo ha llevado en reiteradas ocasiones al terreno de lo prohibido, lo tabú y lo abyecto; aquello que el sistema de valores de la colectividad rechaza. La violencia, por su parte, siempre ha sido un fenómeno que resulta difícil de comprender, problemática que se ve reforzada en la actualidad pues los seres humanos nos encontramos inmersos en un mundo que pretende anestesiar nuestra capacidad de respuesta ante las imágenes transgresivas por medio de la saturación y la comodificación de la experiencia artística. La violencia autoinfligida representa justamente una afrenta a la sensibilidad del mundo contemporáneo occidental que pretende anular la trascendencia de la experiencia, que deberá consumirse como una forma de entretenimiento, y anular el potencial de la representación de la violencia de despertar reflexiones críticas a un público saturado de imágenes por los medios de comunicación masiva.

El arte siempre ha tenido un valor que justifica su pervivencia en la sociedad, de otra forma hubiera desaparecido siglos atrás. Existen manifestaciones artísticas donde este valor es relativamente fácil de integrar, caso contrario es el del valor del performance contemporáneo que constituye una práctica por definición contestataria que pretende desestabilizar la forma en que damos sentido a la experiencia humana. Dentro de los diversos fenómenos que se hacen presentes en el performance hay pocos tan desconcertantes como la violencia autoinfligida pues por naturaleza todos los seres vivos buscan preservar la propia vida. El presente trabajo es un intento de localizar los valores que se manifiestan en este tipo de prácticas a partir de una metodología hermenéutica fenomenológica que busca entender la violencia autoinfligida en el performance a través del tiempo.

Más que un interés morboso, lo que motiva esta exploración es el deseo de expandir los límites tanto del propio entendimiento del valor del arte como el del lector, en un intento de hacer manifiesto la complejidad de fenómenos que en un principio, a través de una mirada superficial, pudieran ser descartados como negativos, repulsivos o antiartísticos. Me encuentro convencido que el crecimiento personal es mayor cuando, en lugar de explorar

lugares comunes afines a nuestros gustos personales e inclinaciones naturales, nos adentramos en aquello que nos confunde, nos resulta difícil de comprender y que nos hace entrar en conflicto: en este caso la violencia autoinfligida en el performance.

En el capítulo primero en primer lugar se problematiza el concepto de la violencia, fenómeno omnipresente a todas las épocas y sociedades humanas, y aunque se le considera como un fenómeno en principio negativo se deja abierta la posibilidad para subvertir esta premisa en condiciones en la que la violencia sea el mejor camino para la liberación de la opresión y la consecución de un bien social superior. Se pasa después a el análisis de la representación de la violencia en el arte, analizando ejemplos concretos para explorar los diferentes tipos de valores adscritos a la violencia desde la época prehistórica hasta los inicios del siglo XX. Finalmente, se repara en el concepto de valor y valoración y la problemática que implica de la valoración estética del fenómeno de la violencia al confrontarla con fenómenos como la condición autopoietica de la vida humana y la neutralización de la imagen violenta a través de su estetización.

En el capítulo segundo el énfasis pasa de la violencia al performance, práctica artística que resulta difusa en su definición y alcances. En este capítulo se define a el performance en contraste con el concepto de performatividad, este último trasciende la escena artística para abarcar el desempeño de roles sociales a partir de la acción y el lenguaje. Esta distinción permite realizar una separación entre aquello que se constituye como un performance artístico y aquellos fenómenos violentos, como la tortura y la guerra, que han sido analizados por teóricos contemporáneos a través del lente performativo pero que resultan evidentemente negativos para la sociedad. Se pasa después al análisis histórico del valor del performance partiendo de sus orígenes en los rituales prehistóricos para después concentrar la mirada en la experimentación de la vanguardia que permitiría que en los años sesentas y setentas el performance se reconociera como una práctica artística independiente del resto de las artes escénicas. Se resalta la conformación durante el siglo XX del performance como una práctica contracultural, una afrenta contra las convenciones establecidas del arte y una búsqueda por generar experiencias en el aquí y ahora; que al constituirse como acción, como evento, y no como objeto se resistan a su neutralización mediante la inserción en el engranaje del mercado del arte.

En el capítulo tres se comienza por realizar una explicación de los cuatro componentes claves del performance, cuerpo, público, espacio y tiempo. Estos componentes se esclarecen a partir del análisis de la obra *Lips of Thomas* (1975) de Marina Abramovic. Después se aborda la problemática de realizar un análisis de una práctica artística que se constituye como un evento en el espacio/tiempo escénico a partir de registros audiovisuales, para lo cual se rebate la concepción de la ontología del performance como representación sin reproducción de Peggy Phelan de la mano de la aproximación fenomenológica de Amelia Jones; a lo que se concluye que el análisis del performance a partir del registro resulta válido pues posibilita la emergencia de un nuevo presente. Se problematiza también la idea de la copresencia corporal y la condición propia del performance de constituir un evento “en vivo”.

Antes del pasar al análisis específico de las obras se delimita el horizonte temporal de la valoración a del arte contemporáneo. El contemporáneo puede designar tanto al arte de la actualidad como a la corriente artística imperante en el mundo del arte a partir de la década de los sesenta, se opta por la primera acepción para diferenciar las prácticas artísticas evaluadas de aquellas pertenecientes al periodo emblemático del performance, las décadas de los sesentas y setentas, que ya han sido reiteradamente sujetas al análisis de los expertos de la teoría del performance. De manera que al optar por este horizonte temporal el presente trabajo resulta original pues las piezas seleccionadas corresponden al periodo que sucede a los años noventa, piezas creadas artistas que siguen produciendo en la actualidad.

La segunda parte de este tercer y último capítulo es dedicada a la valoración de las tres obras seleccionadas *Seven easy pieces* de Marina Abramovic, *I miss you* de Franko B y *Self-obliteration #1: Ecstatic*. Se descubren elementos comunes alrededor del valor de la violencia autoinfligida en la práctica del performance contemporáneo como son la visibilidad del cuerpo abyecto, la escenificación de un sacrificio ritual, la problematización del rol del espectador, la purificación a través del dolor y el sufrimiento como medio que hace aparecer verdades incómodas. No obstante, los valores que se manifiestan en las piezas analizadas aparecen en posiciones conflictivas y resultan difíciles de integrar para la colectividad receptora, por lo que más que dar respuestas claras al problema de los valores el presente trabajo expone la compleja situación en la que el fenómeno de la violencia autoinfligida aparece en la práctica del performance. Resulta que justamente el valor que tiene este fenómeno es el de manifestar la imposibilidad de realizar una valoración global, ya sea

positiva o negativa, al exponer contradicciones propias de la existencia contemporánea como el conflicto entre la ética y la estética.

## CAPÍTULO I

*“Pienso que la vida es violenta y la mayoría de las personas le da la espalda a este aspecto en un intento de vivir una vida velada. Pero creo que solamente se engañan a sí mismas. Es decir, el acto de nacer es violento y el acto de morir también lo es.”*  
– Francis Bacon<sup>12</sup>

### *El concepto de violencia*

Adentrarse en el estudio del fenómeno de la violencia pareciera como enfrentarse a la Hidra de Lerna, a la que abatiera Hércules en sus famosos trabajos, dado que la violencia habita todos los ámbitos de nuestra existencia y en las más diversas formas. Por lo mismo, en el intento de acercarse a la violencia desde cualquier punto de vista, ya sea teórico o práctico, pareciera que cada vez que se intenta llegar a su delimitación surgen dos nuevas cabezas, distintas facetas, que considerar en el análisis. El estudio de la violencia en todas las disciplinas sociales, incluida la estética y el arte, es fundamental para acercarse a la comprensión de la experiencia humana que es inescapablemente violenta; como lo dijera Francis Bacon la vida empieza con violencia y termina de la misma manera<sup>3</sup>; a lo que añadiría que es también violenta en el interludio entre este alfa y omega.

No hace falta más que dar una lectura superficial a los libros de historia, pertenecientes a cualquier época o cultura, para percatarse de la que la existencia y el destino colectivo de la humanidad siempre se ha encontrado marcado por la violencia y por el derramamiento de sangre; en palabras de Kant: “La paz entre los hombres que viven juntos no es un estado de naturaleza; el estado de naturaleza es más bien la guerra; es decir, un estado en donde, aunque las hostilidades no hayan sido rotas, existe la constante amenaza de romperlas.”<sup>4</sup> La violencia es, por lo tanto, inherente a nuestra existencia tanto individual como colectiva.

---

<sup>1</sup> Maria, Popova, “Artist Francis Bacon on the role of suffering and self-knowledge in creative expression”, en *BrainPickings*.

<sup>2</sup> Todas las citas extraídas de textos en idioma distinto al español son traducción libre del autor.

<sup>3</sup> M., Popova, *ob. cit.*

<sup>4</sup> Emmanuel Kant, *La paz perpetua*, p. 23

Paradójicamente, en una época, como la actual, donde la violencia permea la vida cotidiana mediante una multitud de imágenes y noticias que nos bombardean a través de los medios de comunicación, la reiterada exposición a la violencia y sus representaciones no conduce a una mejor comprensión del fenómeno, al contrario lo diluye y lo convierte en “un concepto vago y escurridizo, una palabra que usamos en los contextos más diversos y sin un criterio estable que nos permita identificar claramente de que estamos hablando.”<sup>5</sup>

Para comenzar a delimitar el concepto mismo de violencia nos referiremos a su definición etimológica, de tal forma que de acuerdo al libro *Estudios para la no-violencia I. Pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común*, compilado por Arturo Aguirre, la palabra violencia

(...) deriva del latín *violentia*, que significa vehemencia, como una fuerza apasionada e incontrolable. Sin embargo, debido a que frecuentemente los actos de fuerza excesiva derivan en la violación de normas, derechos o leyes, el significado de violencia es frecuentemente mezclado con el de violación, del latín *violare* que significa infracción. En efecto, la mayoría de los intentos de definir a la violencia, combinan la idea de un acto de fuerza física con una violación.<sup>6</sup>

A partir de esta definición se establecen dos vertientes acerca de cómo pensar en la violencia, la primera en términos de un acto de fuerza y la segunda en términos de una violación. La primera aproximación define la violencia como un acto intencional de fuerza excesiva o destructiva; a esta noción limitada de la violencia se le conoce como concepción minimalista de la violencia. Por su parte la segunda manera define la violencia en términos de una violación de derechos; a esta noción amplia se le denomina concepción integral de la violencia.<sup>7</sup>

La diferencia categórica entre la violencia como fuerza y como violación aporta un marco teórico para la comprensión del concepto violencia, no obstante, es evidente que esta división teórica dista de reflejar la realidad compleja del fenómeno en cuestión. Ambas concepciones de la violencia se encuentran entrelazadas, pues los actos de fuerza física frecuentemente implican alguna forma de violación; por otro lado, una violación puede

---

<sup>5</sup> Richard J., Berstein, *Violencia: pensar sin barandillas*, p. 10

<sup>6</sup> Vittorio Bufacchi, “Dos conceptos de violencia”, *Estudios para la no-violencia I. Pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común*, p. 15

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11

ocurrir sin la necesidad de alguna fuerza física o los actos de fuerza física pueden ocurrir sin que nadie sea transgredido.<sup>8</sup> El grado en que ambas concepciones conceptuales de la violencia puedan llegar a describir el fenómeno que se manifiesta y aparece en la esfera de la acción humana será en todo caso crítico, distinto en cada uno de las manifestaciones de la violencia misma.

La violencia como verdad histórica irrefutable<sup>9</sup>, se ha visto también sujeta, en el intento de darle sentido a través de la historia del pensamiento, a diversas valoraciones. La valoración debe ser entendida, para efectos del presente análisis, como la capacidad que tiene el ser humano de conscientemente hacer juicios de valor con respecto a la significación de los objetos, procesos o fenómenos con los que interactúa para la satisfacción de necesidades de nuestra especie, la dignidad humana y la práctica social.<sup>10</sup> La valoración del fenómeno de la violencia generalmente ha sido negativa, por ejemplo el *Diccionario Akal de Filosofía* apunta que el “concepto de violencia se usa (...) para caracterizar actos o prácticas que se desapruueban moralmente”<sup>11</sup> y se le asigna un carácter normativo que establece su maldad por principio. Diversos pensadores comulgan con la valoración negativa de la violencia, y como ejemplos se pueden mencionar al sociólogo Desclée de Brouwer, quien considera la violencia como “(...) una compañera molesta que le resta dignidad racional a la persona y que representa el dominio de la 'bestia' sobre la inteligencia”<sup>12</sup> o el filósofo Nicolás Abbagnano, para quien la violencia es una acción contraria al orden político, jurídico, moral o natural.<sup>13</sup>

A pesar de que la valoración de la violencia como un fenómeno negativo es la que ha sido preponderante, existen visiones que reconocen en los actos violentos el potencial de rebelarse ante la opresión y la injusticia, dotando a la violencia de una carga axiológica positiva. Es decir, si en principio la violencia se reprueba existen perspectivas alternativas que llegan a justificar su aplicación, perspectivas dentro de las cuales se destaca la concepción marxista de la violencia revolucionaria. Esta concepción revolucionaria le asigna un carácter positivo a la violencia pues en este caso constituye el medio para derrocar al estado burgués, que acumula para sí todo el poder, y otorgar la libertad al proletariado; de tal

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 15

<sup>9</sup> Roberto Jiménez Maggiolo, “Filosofía de la Violencia”, p. 64

<sup>10</sup> Arturo José Sánchez Hernández, “Glosario de axiología general”, en *SciELO*

<sup>11</sup> Robert Audi, *Diccionario Akal de filosofía*, p. 1105

<sup>12</sup> Roberto Jiménez Maggiolo, “Filosofía de la violencia”, p. 60

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 62

forma que para Marx la violencia revolucionaria es aquella “partera de toda vieja sociedad preñada de otra nueva sociedad, (...) el instrumento con ayuda del cual el movimiento social se abre paso y rompe formas políticas muertas”<sup>14</sup>.

A partir de aquí nos encontramos con perspectivas que, si bien asignan a la violencia una valoración negativa, son conscientes de que existen situaciones en las que se puede justificar su uso. La reflexión sobre la violencia de Frantz Fanon, quien se dedicó al análisis del opresivo sistema colonial francés, defiende el planteamiento de que “hay circunstancias en las que la única decisión viable para combatir la opresión y el sufrimiento es la violencia”<sup>15</sup>, Hanna Arendt. de igual forma, aunque reprueba el ejercicio de la violencia en principio reconoce que existen situaciones extraordinarias en las que el uso de la violencia puede ser justificado en la búsqueda de un fin mayor.<sup>16</sup>

La reflexión sobre la violencia debe trascender tanto las descalificaciones moralistas como las glorificaciones de su potencial restaurador, con las que se corre el riesgo de obviar su carácter destructor. De forma que el debate sobre el carácter positivo o negativo de la violencia en relación con la vida humana, ya sea en su dimensión individual o social, debe trasladarse a los criterios que pudiesen justificar el uso de la violencia para fines determinados. En otras palabras, si no toda la violencia es reprobable, ¿cómo determinar cuándo es que el uso de la violencia se encuentra justificado? En un intento por dar respuesta a este dilema Walter Benjamin tomaría, en sus reflexiones en torno al concepto de la violencia, como criterio guía del comportamiento humano el mandamiento, heredado de la tradición cristiana, “no matarás” pero al mismo tiempo deja abierta la posibilidad de no observar este mandamiento en casos excepcionales.<sup>17</sup> Benjamin no provee criterios concretos para tomar esta decisión, a lo más dice que debemos cargar con la responsabilidad del incumplimiento de esta máxima.

El hecho es que resulta por demás complicado poder dar una respuesta a la pregunta de cuáles son las circunstancias y fines que pueden justificar la aplicación de la violencia pues, como lo dijera el filósofo francés Francois Lyotard, la posmodernidad es una época que se caracteriza por la caída de los grandes metarrelatos. Al hablar de metarrelatos nos

---

<sup>14</sup> Juan Parent, “La violencia y el determinismo filosófico”, p. 9

<sup>15</sup> Richard Bernstein, *Violencia: Pensar sin barandillas*, p. 15

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 14

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 13

referimos a “las verdades supuestamente universales, últimas o absolutas, empleadas para legitimar proyectos políticos o científicos (...)”<sup>18</sup> De tal manera que la ruptura con la verdad totalizadora propia de la modernidad y otros sistemas pasados totalizadores del sentido de la experiencia humana, es inevitable dado que la experiencia contemporánea es infinitamente compleja como para ser reglamentada e interpretada a partir de los criterios de un solo sistema de valores y creencias.

En el mundo postmoderno en donde el ser humano se enfrenta a una realidad en la cual los metarrelatos, que daban sustento “objetivo” a la verdad y el conocimiento han dejado de tener validez, se confirma una vez más que el tomar como referencia perspectivas absolutistas de la violencia resulta poco sensato. Esto no quiere decir que la alternativa sea el relativismo axiológico y un entendimiento anárquico del fenómeno de la violencia, ante tal escenario es necesario invocar las diferencias fundamentales entre la violencia que se ejerce sobre alguien o sobre un grupo de individuos para dañar o matar, la violencia que se ejerce contra un régimen o sistema social para liberar a aquellos a los que el mismo oprime y la violencia que aparece en las representaciones artísticas.

En el primer caso resulta ineludible el hecho de que la existencia humana individual no es un concepto general, es decir, no importa que en el plano del devenir social haya complejidad la víctima de la violencia siempre es alguien en concreto. La aparente relatividad del valor posmoderno no puede pasar por encima del carácter único de la persona humana. Esta realidad invalida la relatividad de los juicios sobre la violencia en los planos ético y moral, pues la dignidad humana no es un símbolo que plantea un relato sino un valor absoluto. En el caso de la violencia revolucionaria esta se ubica fuera de las pretensiones del presente análisis estético, por lo que realizar determinaciones acerca de su valor concreto está fuera del alcance del presente trabajo de investigación, habrá que referirse a expertos en campos como la filosofía política o económica.

Finalmente, en el plano estético, el de las prácticas artísticas que es el que concierne al presente análisis, la alternativa para la valoración de la violencia es un enfoque situado y crítico en el análisis de los microrrelatos. Los microrrelatos a diferencia de los ya descritos metarrelatos son aquellos que “pretende[n] dar sentido a una parte delimitada de la realidad

---

<sup>18</sup> Adolfo Vásquez Rocca, “La posmodernidad: Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”, p. 5

y de la existencia (...)”<sup>19</sup> y resultan útiles al momento de realizar un análisis de la violencia situado de la forma en la que aparece la violencia en cada una de sus manifestaciones artísticas.

El permanente estudio de la violencia resulta no sólo provechoso para la comprensión de la realidad humana, ya sea en el plano ético, político o estético, sino también para prevenir la apología de la violencia injustificada, opresora o totalizadora; en palabras de Richard Bernstein, “[la] violencia desenfrenada triunfa allí donde el espacio de discusión público y comprometido se desvanece (...)”<sup>20</sup>. Finalmente, cabe destacar que la reflexión hasta ahora realizada en torno al fenómeno de la violencia no pretende ser una cronología ni un compendio exhaustivo de las definiciones que se han dado de la violencia en las distintas disciplinas sociales y científicas. Dado que la violencia históricamente ha sido estudiada a partir de una multitud de sistemas de clasificación, se podría tematizar por ejemplo la violencia estructural, institucional, psicológica, familiar, infantil, animal, etc., hacer una descripción de cada una de estas categorías resulta improductivo y por demás confuso. El intento por diferenciar cada una de estas concepciones queda por lo tanto fuera de las pretensiones del presente análisis. Se rescata pues que la violencia es inherente a la condición humana, una verdad histórica irrefutable, una síntesis gradual entre fuerza física y violación y un fenómeno que cuando se presenta en el plano estético debe ser analizado de manera crítica para poder valorarlo.

Ahora bien, el horizonte dentro del cual se valorará la violencia dentro del presente trabajo de investigación es el de la estética y el arte. En específico para poder realizar un análisis que permita la valoración de la violencia autoinfligida en el arte contemporáneo es necesario realizar un breve recorrido a través de distintas manifestaciones de la violencia en el transcurso de la historia del arte. Recorrido que incluirá el análisis de las motivaciones y fines perseguidos mediante la representación de la violencia inscritas en cosmovisiones particulares.

---

<sup>19</sup> *Idem*

<sup>20</sup> Richard Bernstein, *Violencia: Pensar sin barandillas*, p. 12

### *La representación de la violencia a través de la historia del arte*

En 1917 Albert Roda i Segarra descubrió una serie de pinturas rupestres en el Barranco de la Valltorta (Comunidad Valenciana)<sup>21</sup> dentro de la ahora llamada *Cova dels Cavalls*. La pieza central de este grupo pictórico, de aproximadamente siete mil años de antigüedad<sup>22</sup>, muestra a un grupo de cuatro individuos en la acción de la caza de un grupo de mamíferos rumiantes a los que se les ha identificado como ciervos; de ahí que se le llame a esta sección simplemente la *Cacería de Ciervos* (Imagen 1).



Imagen 1. *La Cacería de los Ciervos (Cova dels Cavalls)*

Al observar el detalle de la escena, gracias al dibujo esquemático realizado por el paleontólogo alemán Hugo Obermaier en 1918 (Figura 2), se puede percibir con mayor claridad la violencia que muestra la escena representada: las cuatro figuras humanas disparan flechas a la manada de ciervos que se acerca con la intención de embestir a los cazadores, algunas de las hembras de la manada han incluso sido alcanzadas por las flechas de los arqueros.

El arte rupestre, como el de la Cova de Cavalls, no tenía una intención decorativa, ya que las pinturas de este periodo se localizan en los rincones más recónditos de las cuevas donde difícilmente podían ser observadas. Este tipo de representaciones perseguían, por conducto de la magia, un objetivo práctico, favorecer el éxito de la caza: “se pinta a los animales atravesados por flechas para contribuir así a herir o matar al animal peligroso en la

---

<sup>21</sup> Rafael Martínez Valle *et al.*, *La Cova de Cavalls: En el Baranc de la Valltorta*, p. 19

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 47

vida real.”<sup>23</sup> No se trata de la representación de la violencia por el disfrute de la representación misma, se supedita el efecto estético al efecto mágico-ritual de la pintura. En particular, a la célebre pintura rupestre del Barranco de Valltorta se le asigna un carácter mágico dual: magia negativa en la representación de los animales flechados y positiva en la representación de los cazadores de robustas piernas, dotados mágicamente para la caza.<sup>24</sup>



Imagen 2. Dibujo esquemático de la *Cacería de los ciervos*

La escena de la *Cacería de ciervos* evidencia que el binomio arte-violencia no es un fenómeno exclusivo a la modernidad, por el contrario, muestra que la violencia como elemento discursivo de las prácticas artísticas ha estado presente desde el inicio de la representación figurativa. Es necesario precisar que el fenómeno de la violencia aparece en distintos planos a través de la historia del arte, en el caso particular de la pintura rupestre se trata de la violencia mágico-ritual. Esta violencia mágico-ritual aparece en aquellas representaciones inscritas en “una concepción del mundo en la que la creencia en un principio único o flujo universal desconoce todo dualismo: de lo subjetivo y lo objetivo; de lo natural y lo sobrenatural. Por ello, se cree que lo que acontece en el plano la ejecución ‘pictórica’ sobre el muro de la cueva, es lo mismo que sucede -o puede suceder- fuera de ella, en la realidad.”<sup>25</sup> Lo mismo podría acerca de los rituales de fertilidad, iniciación, etc., que pudiesen haber sido realizados por estos pueblos. Resulta entonces necesario establecer una diferencia entre la violencia premoderna y la moderna propiamente dicha, que a diferencia de la

<sup>23</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, “Las Ideas de Marx sobre la Fuente y Naturaleza de lo Estético”, p. 73

<sup>24</sup> Rafael Martínez Valle *et al.*, *ob. cit.*, p. 19

<sup>25</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la Estética*, p. 82

violencia premoderna se trata de una violencia en la que se ha perdido el mundo de valores trascendentes (mágicos o no) que justificaban en la Antigüedad el ejercicio de la violencia, por lo que resulta doblemente reprochable.

Durante la Edad Media la violencia adquiere una cualidad doctrinal, por un lado, proliferan imágenes como el mural de *El Infierno*, realizado por Giovanni da Módena en la Basílica de san Petronio en el año 1410 (imágenes 3 y 4), donde se busca provocar miedo a través de la representación violenta de los castigos a los que serán sometidos los infieles, pecadores y herejes que no cumplan con las leyes de Dios. En la obra, da Módena representa a los pecadores, que se encuentran en el infierno, sometidos a crueles castigos corporales; los demonios queman, mutilan, pican, muerden e, incluso, mastican los cuerpos afligidos. Imágenes como ésta sirvieron para provocar horror y, como producto del mismo, devoción en el espectador de la época.



Imagen 3. Giovanni da Modena, *El Infierno* (detalle), 1410, Basílica de san Petronio, Bolonia



Imagen 4. Giovanni da Modena, *El Infierno* (detalle), 1410, Basílica de San Petronio, Bolonia

Por otro lado, la representación de la violencia en el arte medieval, en especial durante la Edad Media tardía, sirvió como instrumento de exaltación de las virtudes asociadas al sacrificio de los mártires (y del mártir por excelencia Jesucristo), durante una época en la que se exhortaba a los fieles a meditar sobre los cuerpos sometidos al dolor de los santos<sup>26</sup>. En el panel de la Escuela Suiza del martirio de Santa Ágata (figura 5), se muestra a la santa semidesnuda mientras recibe los castigos físicos que los torturadores infligen a su cuerpo; en específico se representa la escena en la que se mutilan los senos de la santa. A pesar de encontrarse sometida a una tortura física en extremo dolorosa, el rostro coronado de Santa Ágata refleja serenidad ante los castigos corporales, de tal forma que la imagen comunica como el poder de Dios protege a los mártires del sufrimiento.

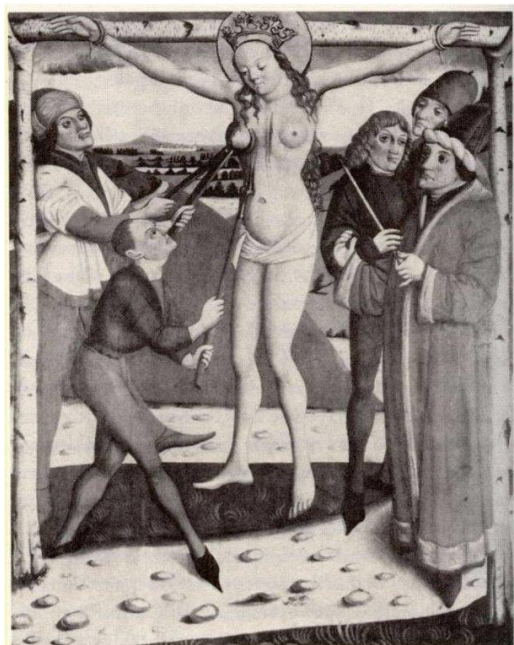


Imagen 5. Martirio de Santa Ágata, panel, Escuela Suiza, 1473.

Esta violencia visual, que se manifiesta especialmente en la preminencia de los motivos de la sangre y las partes cuerpo mutiladas, es un claro reflejo de la sociedad del siglo XIV y XV, en la que se crearon dichas representaciones; una sociedad inmersa en la plaga, la guerra, la hambruna, las persecuciones, la tortura pública y las ejecuciones.<sup>27</sup> En esencia,

---

<sup>26</sup> Caroline Walker Bynum, "Violent imagery in late medieval piety", p. 5

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 3

la violencia durante este periodo va más allá de su representación con fines mágico-rituales (como lo fuese en relación a la caza), se trata de una violencia cuya representación se utiliza como instrumento de control dual pudiendo provocar miedo o reverencia; en específico de una violencia metafísica. Violencia metafísica que, de acuerdo a Mario Ramírez, consiste en “un discurso que niega el ser de lo real e impone una concepción abstracta e idealista del Ser”<sup>28</sup>, la imposición de las ciertas categorías y nociones del pensamiento sobre la realidad. En este caso una imposición, a través de la representación de la violencia, de las nociones y categorías sobre la realidad propias del cristianismo medieval; un intento de la imposición de una concepción única de la realidad, la cristiana, al buscar someterla a sus categorías y definiciones “bajo la suposición (...) de que los instrumentos de la mente tienen una realidad más verdadera, clara y evidente que la realidad misma.”<sup>29</sup>

El barroco se inspirará más tarde en esta violencia medieval y desencadenará una nueva oleada de “representaciones de los héroes de la historia sagrada en el momento de sufrir o ejercer violencias extremas.”<sup>30</sup> En palabras de Gérard Vilar, tanto el mundo medieval como el barroco estaban dominados “por un sistema de creencias religiosas (...) [donde las] representaciones de la violencia reforzaban la compasión y hasta la identificación con el sufrimiento de los héroes cristianos y, por ende, reforzaban la fe”<sup>31</sup>. Ejemplos de esto se pueden encontrar en la obra de Caravaggio, Rembrandt, Artemisa Gentileschi, José de Ribera, entre otros.

En el siglo XIX la representación ya no es aquella perteneciente a aquel mundo en el que “se tratase de la violencia que se tratase, la imagen quedaba automáticamente conectada con la ética cristiana y sometida a sus dictados.”<sup>32</sup> Es precisamente a inicios de este siglo que Francisco de Goya realizará la serie de grabados *Los desastres de la guerra* en la que representó las crueldades perpetradas durante La Guerra Civil Española, especialmente cruda dentro de esta serie resulta la estampa número 39 titulada: *Grande hazaña! Con muertos!*<sup>33</sup> La violencia plasmada en las imágenes de Goya no se trata de una violencia piadosa o edificante sino de una violencia que denuncia la cruda situación política y social que le toco

---

<sup>28</sup> Mario Teodoro Ramírez, “Metafísica, violencia y ontología”, p. 127

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 129

<sup>30</sup> Gerard Vilar, “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, p. 13

<sup>31</sup> Gerard Vilar, “Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, p. 108

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> J.M. Matilla, “Grande hazaña! con muertos!”, en *Museodelprado.es*

vivir al artista, quien “[a]l mostrar el horror y la devastación de la violencia armada, la resultante deshumanización, la angustia y el sufrimiento de las víctimas, denunció las consecuencias de la guerra y la hambruna y la resultante represión política.<sup>34</sup>”

En *Grande hazaña! Con muertos!* (Imagen 6) aparecen representados los cuerpos mutilados de tres hombres atados a un árbol a manera de advertencia o trofeo de guerra. Estos cuerpos, que los expertos han identificado como probablemente pertenecientes a soldados franceses “basándose en el bigote que posee la cabeza cortada clavada al árbol”<sup>35</sup>, que han sido despojados de su dignidad y castrados, muestran a la guerra en su faceta más despiadada, al tiempo que evidencian la secularización de la representación de la violencia. La violencia extrema representada, que resulta en la cosificación de los cuerpos a los que se niega la dignidad de la muerte<sup>36</sup>, no busca el disfrute de la violencia per se, por el contrario sirve como advertencia ante los resultados de la corrupción de la naturaleza humana, advertencia que se manifiesta a partir de una representación en la que los “cuerpos han sido tratados de acuerdo con los ideales de belleza clásica, y la tortura que han sufrido, acentúa la expresión trágica de destrucción de la vida, la belleza y la razón que constituye la esencia del clasicismo.”<sup>37</sup>



Imagen 6. Francisco de Goya, *Grande hazaña! con muertos!* Aguafuerte, 1810 - 1815

<sup>34</sup> Paul Bouvier, “Yo lo vi”. Goya witnessing the disasters of war: an appeal to the sentiment of humanity”, p. 1108

<sup>35</sup> J.M. Matilla, “Grande hazaña! con muertos!”, en *Museodelprado.es*

<sup>36</sup> *Idem*

<sup>37</sup> *Idem*

La idea de dejar atrás la belleza no es original del siglo XX pues está ya presente en el romanticismo decimonónico, aun así con la vanguardia de inicios del siglo XX el recurso de la representación de la violencia en el arte adquirirá una nueva dimensión ya que “[s]urrealistas, expresionistas y otras vanguardias se adentrarán en el ámbito de otras experiencias relacionadas con el shock, el displacer y la repugnancia o el asco que estuvieron tantos siglos negadas y prohibidas en el arte.”<sup>38</sup> En la vanguardia la relación entre belleza y la fealdad se transforma, no se trata ya de “representaciones bellas de la fealdad” sino de obras de arte que resultan horribles si se someten a los estándares clásicos de belleza<sup>39</sup>; dicho cambio de estatuto en relación entre belleza y fealdad se extiende a la representación de la violencia.

En las representaciones del siglo XX la etapa mimética del arte se encuentra claramente superada y en su lugar aparece un arte en el que “la fealdad (...) es percibida como una forma de expresar las severas ansiedades a las que se enfrenta el hombre moderno”<sup>40</sup>. Un claro ejemplo de este nuevo estatuto en la representación de la violencia, en el que la violencia “bella” es dejada atrás y se confronta al espectador con una violencia pictórica que presenta una realidad deformada, es la *Pietà* del artista expresionista austriaco Oskar Kokoschka (Imagen 7).

En la *Pietà* se confronta al espectador con una escena inquietante y alejada de los ideales de la belleza y la armonía, la composición es violenta en su temática, una figura con palidez espectral sujeta un cadáver desollado en medio de un ambiente sombrío; en su forma, ya que muestra cuerpos y rostros deformados; y en su contraste agresivo de color. Obras como la *Pietà* muestran que se ha superado aquella etapa en la que de acuerdo a Kant “[l]as bellas artes manifiestan su superioridad en las hermosas descripciones que hacen de cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables (...)”<sup>41</sup>, en la que acontecimientos como la enfermedad, la muerte, la putrefacción o la guerra eran representados con la maestría propia del clasicismo pictórico o el realismo pictórico a través de la imagen. A través de un estilo que revelará el mundo emocional del artista como un espacio de confluencia entre miedos secretos, impulsos agresivos, motivaciones ocultas del comportamiento humano, el

---

<sup>38</sup> Gerard Vilar, “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, p. 14

<sup>39</sup> Maria-Alexandra Buleu, “Ugliness in the avant garde: German Expressionism and Italian Futurism”, p. 76.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 79

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 75

expresionismo buscó denunciar el estado de degradación de la sociedad de la época, los peligros de la guerra y la industrialización.<sup>42</sup>



Imagen 7. Oskar Kokoschka, *Pietà*, 1909, litografía a color, 125.5 x 81 cm

Se caería en un error al pensar que toda representación violenta en las vanguardias del siglo XX pretende hacer una denuncia o crítica contra el uso de la violencia. No toda violencia inscrita en la vanguardia, en la que de acuerdo a Matei Călinescu, “las manifestaciones artísticas y los fenómenos socio-políticos se encuentran interconectados orgánicamente”<sup>43</sup>, es decir, no toda violencia social-histórica busca denunciar el ejercicio de la violencia misma como algo reprobable o negativo para la sociedad a través de su representación. El contraejemplo más claro de la violencia social denunciatoria se localiza en el futurismo italiano, vanguardia que exaltó la velocidad y la tecnología, pero también la guerra, la violencia y la máquina como medios para llegar a la destrucción total y liberadora de la sociedad que posibilite un nuevo comienzo.<sup>44</sup>

Un ejemplo en la plástica que ilustra el espíritu celebratorio de la violencia del futurismo italiano es la pieza *Cañón en acción* (Imagen 8) de Gino Severini, en la que el dinamismo y la potencia de la máquina ocupan el lugar central de la composición, mismo

---

<sup>42</sup> *Ibidem.* p. 81

<sup>43</sup> *Ibidem.* p. 79

<sup>44</sup> *Ibidem.* p. 81

lugar que ocuparán en la ideología futurista. En la obra de Severini la figura del cañón, personificación de la destrucción y la tecnología, sirve como punto focal del conjunto tratándose del lugar donde convergen todas las líneas de fuerza de la composición, además las cualidades estéticas del accionar de la máquina son claramente importantes, se observa el estallar de los proyectiles y las nubes de humo que se elevan brutalmente; el artista incluso incluye mensajes escritos que sugieren sensaciones que van más allá del soporte visual de la obra como: la onomatopeya “Bbboumm”; profundidad, ansiedad, silencio de la tierra; ruido y luz; avanzar, avanzar, avanzar; ¡vamos muchachos, fuego!; soldados máquina; entre otros.

Además, *Cañón en acción* permite precisar la diferencia ente la violencia que se plasma a través de la representación del sufrimiento de la víctima en concreto (como sucede con el arte medieval o los grabados de Goya) y la violencia que se plasma por medio de símbolos más o menos abstractos, en la que la representación del cuerpo afligido está ausente como es el caso de esta pintura de Severini. Nuestro interés preciso es analizar la violencia del primer tipo pues en el fenómeno de la violencia autoinfligida es imposible que el cuerpo humano aparezca puramente como símbolo.



Imagen 8. Gino Severini, *Cañón en acción*, 1915, Óleo sobre lienzo. 50 x 60 cm

En síntesis, el arte moderno ha hecho uso en ocasiones de la representación de la violencia para denunciar el ejercicio de la misma o detonar la reflexión sobre sus

consecuencias negativas; simultáneamente, otras representaciones modernas han exaltado sus las cualidades inspiradoras, destructivas o regenerativas de la violencia. Notablemente al comparar los ejemplos del expresionismo, el futurismo y la pintura de Goya podemos percatarnos de que las imágenes que parecen más mórbidas o grotescas, aquellas en la que la violencia aparece de forma más explícita, son las mismas que denuncian la violencia como un fenómeno negativo.

Es, justamente, a partir del futurismo que, de acuerdo a la historiadora del arte RoseLee Golberg, se pueden situar los orígenes de la práctica del performance como disciplina artística diferenciada. Si bien el performance no será propiamente reconocido como disciplina hasta los años sesenta, es partir del futurismo que, para efectos del presente análisis, se gana poco de proseguir con un análisis de la violencia en medios artísticos fuera del reino de las artes escénicas.

Actualmente las imágenes de violencia parecen invadirnos a través de una multitud cada vez mayor de medios: noticias, internet, televisión y por supuesto el arte; esfera de la actividad humana la que la violencia no se ha desprendido. Esta omnipresencia de la violencia en las manifestaciones artísticas e imágenes mediáticas, desde la prehistoria hasta el siglo XXI, indica que deben existir distintos valores que justifiquen esta pervivencia. Dichos valores se explorarán en el género del performance en el que el plano de la representación de la violencia se ha visto superado por la presencia del fenómeno mismo en la figura de la violencia autoinfligida.

#### *Los valores estéticos y la violencia en el arte contemporáneo*

Los valores propiamente surgen cuando el ser humano se ha hecho capaz de transformar el medio natural que habitaba para su beneficio individual y como especie. Esta capacidad de transformación cambia radicalmente el conjunto de significaciones que dan sentido a la vida del hombre en sociedad. De esta forma en un origen el valor surge como “la realidad humanizada con significado positivo para el hombre (...) y la valoración (...) [como la] capacidad que permitía captar subjetivamente este valor.”<sup>45</sup> En otras palabras el valor se entiende como aquella propiedad funcional por la que los objetos y fenómenos desempeñan

---

<sup>45</sup> José Ramón Fabelo Corzo, “Sobre la naturaleza de los valores humanos”, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 80.

una función con una significación humana y social positiva al insertarse mediante la praxis en los sistemas de relación humana.<sup>46</sup>

Como se ha observado hasta ahora, es claro que la representación de la violencia, como praxis en la esfera artística, ha podido ser valiosa por motivos diversos y cambiantes de acuerdo a las condiciones histórico-concretas en las que se crea y consume la obra de arte. La representación de la violencia pudo ser valiosa por su carácter pedagógico, histórico, religioso, mágico, por servir como una advertencia ante los peligros del mundo, como instrumento de cohesión social, etc. No obstante, la representación de la violencia sigue siendo un tema que provoca opiniones polarizadas en la crítica de arte contemporánea, sobre todo ante los peligros de la analgesia y lo espectacular. Mas antes de adentrarse en el debate axiológico al respecto de la violencia en el arte contemporáneo es importante reparar en los tipos de valores que entran en juego al momento de valorar una obra de arte o práctica artística.

La primera distinción a hacer es entre los valores intrínsecos y extrínsecos que se manifiestan en la obra de arte. De acuerdo a Hans van Maanen el valor intrínseco del arte es aquel que tiene lugar “como efecto directo del involucramiento mental con la comunicación artística y que emana de las características típicas de estas expresiones (...)”<sup>47</sup>, definición útil pero limitada a la que habría que agregar que involucramiento no sólo es mental sino también sensible. El principal valor intrínseco del arte es justamente el valor estético, del cual nos ocuparemos más adelante. Por otro lado, los valores extrínsecos son aquellos que pueden tener lugar ya sea en contacto directo o indirecto con el arte, pero que no son resultado de la evaluación de las características estéticas específicas de la obra, por ejemplo: el valor económico de la obra, que se articula a través del comercio, el valor de interacción social de la obra, el valor psicológico de una obra en su capacidad de proveer un escape de la realidad cotidiana, etc.<sup>48</sup> En términos más simples, el valor intrínseco es aquel valor que el arte (la pieza o práctica artística) ostenta por sí mismo y el extrínseco es aquel valor que tiene en relación con elementos externos<sup>49</sup>. En el pasado se ha intentado determinar el valor del arte únicamente por vía de los valores intrínsecos o extrínsecos, pero ambas aproximaciones son

---

<sup>46</sup> J. R. Fabelo Corzo, “Apuntes para una interpretación axiológica del arte”, p. 6.

<sup>47</sup> Hans van Maanen, *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, p. 150

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> Elisabeth Schellekens, “Aesthetics and morality”, p. 38

evidentemente limitadas. Es así que por un lado se encuentra el formalismo en el que se argumentaba que el valor del arte se limitaba estrictamente a sus valores intrínsecos (a sus características estructurales), por otro se encuentran posturas que proponen valorar el arte a partir de criterios extrínsecos, como aquella de Tolstoy para quien “el arte sólo es valioso si sirve a un propósito moral o religioso”<sup>50</sup>. Ambas perspectivas son incompatibles con nuestra definición de valor pues la inserción de un objeto o fenómeno en los sistemas de relación humana necesariamente derivará en una valoración que contemple tanto los valores intrínsecos del objeto o fenómeno como los extrínsecos, que son producto de su inserción en un contexto sociocultural e histórico determinado.

Aun realizando la distinción entre valores intrínsecos y extrínsecos, existe una extensa lista del tipo de valores que se le pueden adscribir a una obra artística, entre los que se encuentran los valores sociales, históricos, económicos, morales, políticos, pedagógicos, religiosos, etc. Reparar en cada una de estas categorías extra estéticas resultaría improductivo, por lo que nos concentraremos en el valor estético como punto de partida para nuestro análisis. Esto no significa que el resto de los valores (como los sociales y políticos) deban de ser ignorados, sino que deberán articularse a partir del valor estético, a partir de lo que realmente aparece frente al espectador. Las reflexiones en torno al valor estético del lingüista y esteta checo Jan Mukarovsky aportan sustento teórico a esta aproximación.

De acuerdo a Mukarovsky el valor estético de la obra de arte prevalece sobre los demás pues la valoración estética estima el fenómeno artístico en toda su complejidad, en el que todas las funciones y valores extra estéticos se conciben como componentes del valor estético.<sup>51</sup> En otras palabras el valor estético “(...) prevalece sobre los demás, pero no los altera, sino que sólo los une en un conjunto, (...) posibilitando, en cambio, la relación activa entre el conjunto total de los valores extraestéticos de la obra y la postura global que adoptan los individuos frente a la realidad, en tanto que miembros de una colectividad (...)”<sup>52</sup>. De tal forma que una adecuada valoración estética de la obra revelará también el conjunto de valores extra estéticos contenidos en la obra misma.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*

<sup>51</sup> J., Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, p.80

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 101

El valor estético, al agrupar y prevalecer sobre de los valores extra estéticos contenidos en la obra de arte, se encuentra al mismo tiempo en estrecha relación el sistema de valores imperantes en una sociedad en un momento histórico dado. Según Mukarovsky, sólo la tensión entre los valores extra estéticos de la obra y los valores “vitales” de la colectividad, conceden a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad.<sup>53</sup> Siguiendo esta lógica, prácticas como la representación de la violencia en el arte en general y el performance en el que se violenta el cuerpo del artista en particular, tendrán, al generar altos grados de tensión entre los valores de la obra y los de la colectividad, mayor posibilidad de incidir en esta relación hombre-realidad que otras prácticas artísticas menos transgresoras o que se encuentren en línea con la sensibilidad estética y valores hegemónicos de la época.

Con esta postura, en la que se puede legitimar el recurso de la violencia en el arte contemporáneo, se contrapone la idea que descalifica la violencia al considerarla de antiética o ineficiente para lograr estos altos grados de tensión con los valores de la colectividad en un mundo donde lo espectacular y la proliferación de la imagen violenta han anestesiado su poder disruptivo. De tal forma que la violencia física en el arte resulta axiológicamente problemática pues, contrariamente a la teoría del fin del arte de Arthur Danto en la que las fronteras entre arte y vida se han disuelto al grado de que todo es arte o puede llegar a serlo, no puede calificarse de artístico aquello que persigue fines antiéticos. Sobre el peligro que ostenta esta expansión ilimitada del concepto de arte en la posmodernidad Susan Sontag apunta que:

No podría reconocerse como artístico el horror, la tortura, la muerte (aclaremos que no estamos hablando de la re-creación artística del hecho, sino del hecho mismo). Pero tampoco debería utilizarse el concepto de arte para calificar el uso de estos motivos ya no como denuncia, sino como fuente de una imagería estética enajenante e indiferente “ante el dolor de los demás”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> J., Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, p.99.

<sup>54</sup> J. R. Fabelo Corzo, “Por una estética apegada a la vida, p. 98.

La cita de Sontag nos remite nuevamente a la discusión acerca de los fines que persigue la representación de la violencia, ya sea la denuncia o la celebración de la misma, a lo que la autora relaciona con la producción de “imagería estética enajenante e indiferente al dolor de los demás.” Anteriormente se ha subrayado que la representación de la violencia puede tener un valor negativo o positivo, recordemos las reflexiones de Benjamin, Fanon y Arendt quienes reprobaban en principio la violencia y al mismo tiempo justifican su aplicación en circunstancias determinadas, por lo que no queda más que reiterar que la valoración de la misma sólo puede ser situada. El primer fragmento de la cita de Sontag resulta más interesante, pues obliga a pensar dónde es que se puede situar una práctica como la violencia autoinfligida en el performance: ¿estamos ante la recreación artística del hecho o ante el hecho mismo? ¿Qué pasa cuando la violencia en el arte sale del ámbito de la representación para convertirse en violencia física que se ejerce sobre un cuerpo humano? ¿Puede seguirse considerado este tipo de violencia como una práctica valiosa para lo genéricamente humano?

*Violencia autoinfligida, autopoiesis, estetización y analgesia.*

Resulta imposible continuar la presente reflexión sin antes definir qué es lo que se entiende como violencia autoinfligida, para lo cual se partirá de la clasificación de la violencia publicada en el *Informe mundial sobre la violencia y la salud de la Organización Mundial de la Salud* (2003). En dicho informe se le agrupa bajo tres categorías que atienden al perpetrador y al destinatario del acto violento: violencia autoinfligida, violencia interpersonal y violencia colectiva.<sup>55</sup> La violencia autoinfligida se define como “[a]quella que los individuos ejecutan contra su propia integridad”<sup>56</sup>, definición por demás sencilla pero que basta por el momento para seguir con su problematización en el horizonte del arte contemporáneo.

La violencia autoinfligida pareciera ser por definición negativa al manifestarse, al menos en teoría, en contra de la esencia de la vida encarnada en el concepto de *autopoiesis*. Autopoiesis refiere a la capacidad de la vida a de producirse a sí misma y es el rasgo más universalmente esencial de la vida misma.<sup>57</sup> Si tomamos como punto de partida que “(...) la

---

<sup>55</sup> Arturo, Aguirre, “Los estudios espaciales frente a la violencia contemporánea. Las ciencias humanas entre la cifra y el daño”, p. 13

<sup>56</sup> *Idem*

<sup>57</sup> J.R., Fabelo Corzo, “Los valores humanos en perspectiva evolutiva”, p. 42.

vida humana constituye el criterio fundamental de lo valioso, el sostén último que permite definir y diferenciar lo que vale de lo que no vale o es negativo (...)”<sup>58</sup>, una práctica artística como el performance en el que se atenta (mediante mutilaciones, cortes, golpes, etc.) contra la encarnación de la humanidad personal, el cuerpo humano, parecería en primera instancia negativa. Sin embargo, hay que reconocer que la vida existe no sólo como una pulsión individual sino en “(...) dos lógicas paralelas e interconectadas: la lógica de la vida individual y la lógica de la vida genérica. En otras palabras, la vida requiere de su conservación y reproducción no sólo a nivel de individuo, sino también a nivel del grupo genérico o especie al que ese individuo pertenece”<sup>59</sup>. De tal forma que un individuo de la especie puede anteponer sus necesidades e intereses egocéntricos, en la búsqueda de objetivos genocentristas, de relaciones de significación beneficien al grupo social como conjunto.

El genocentrismo es una exigencia autopoiética pues sin especie no hay individuos “[y] debido a que la especie no posee un cuerpo aparte en el que depositar sus exigencias, las necesidades genocéntricas conviven en el mismo cuerpo individual con las necesidades egocéntricas (...)”<sup>60</sup>. En el presente caso, a pesar de que la violencia autoinfligida supone un daño al cuerpo del artista, el artista puede tomar la decisión dar expresión a necesidades sociales genocéntricas, callando temporalmente el egocentrismo del dolor corporal, para motivar la reflexión, desafiar discursos hegemónicos, realizar una acción de activismo político, explorar los límites del género, etc., en síntesis, para concretar el objetivo fundamental del arte de “(...) regir y renovar la relación entre el hombre y la realidad en tanto que objeto del comportamiento humano.”<sup>61</sup> Planteamiento que más adelante se enlazará con la concepción de la violencia ritual de René Girard.

Otro peligro al cual se enfrenta la violencia autoinfligida en el arte, y la representación de la imagen violenta en general, es la estetización y la analgesia del público ante la imagen violenta producto de la saturación mediática. Por estetización se designa, de acuerdo al filósofo español Gerard Vilar, “(...) al proceso por el que la dimensión estética de algo, especialmente de las imágenes, adquiere un sobrepeso o prioridad frente a sus otras dimensiones (normativa, cognitiva, etc.), esto es, un fenómeno de recomposición de las

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>61</sup> J., Mukarovsky, *ob. cit.*, p. 100.

dimensiones integradas en el objeto”<sup>62</sup>. Un ejemplo de este tipo proceso es la temida estetización de la política contra la que advierte Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

A diferencia de la postura de Mukarovsky, en la que el valor estético reúne a los demás valores extra estéticos de la obra sin anularlos, para Vilar en las imágenes estetizadas el valor estético domina los demás valores “(...) debilitándolos hasta el punto de neutralizarlos y anularlos.”<sup>63</sup> Vilar incluso advierte el proceso de estetización, mercantilización y neutralización al que se puede ver sujeto el valor político del performance contemporáneo:

La documentación de lo que fue una performance de arte político, arte de intervención en una problemática sensible del orden del día, se vende hoy en las grandes ferias de arte donde un sofisticado público internacional compra estas imágenes para coleccionarlas al tiempo que invierte su dinero en valores que presumiblemente acabarán rindiendo buenos réditos.<sup>64</sup>

Ante este argumento habría de invocar el carácter dinámico, cambiante y atenido a las condiciones histórico-concretas de los valores, pues el hecho de que actualmente la obra funja como instrumento de inversión financiera, no invalida el valor político y social que tuvo un performance, o cualquier otra obra de arte, en las condiciones histórica-concretas de su creación y recepción. El autor incluso cuestiona la existencia de una dimensión ética en el arte contemporáneo pues, a diferencia del arte religioso en el que de acuerdo al *Tractatus* de Wittgenstein “la estética y la ética eran lo mismo”<sup>65</sup>, al no ser posible la conexión entre ética y estética la imagen violenta parece condenada a su estetización e integración en la maquinaria del espectáculo dominante<sup>66</sup>. Ante tal panorama aparentemente desolador el autor concluye que este planteamiento es incorrecto y que la conexión entre ética y estética, si bien ya no es la regla, puede aún tener lugar en el arte contemporáneo. Una vez más poder llegar a este tipo de valoraciones requiere de un análisis detallado y en lugar de aceptar esta conclusión de Vilar se problematizará a partir del análisis situado del capítulo esta conexión

---

<sup>62</sup> G. Vilar, “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, p. 9

<sup>63</sup> *Idem*

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>65</sup> G. Vilar, “Ética de la imagen violenta”, p. 108

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 109

o desconexión entre ética y estética en el arte contemporáneo. Además, ante la estetización de la imagen violenta Vilar contrapone la democratización de las prácticas artísticas y la emancipación del espectador y destaca el que teatro es “la más comunitaria de las artes, y [que] quizás en él, aun cuando sean muy difíciles, (...) resulten posibles situaciones subvertidoras del orden establecido.”<sup>67</sup>

Por último, en el mundo contemporáneo existe el riesgo de que la violencia sea normalizada y se nulifique su carácter político y transgresor como producto la analgesia. Esta analgesia, entendida como aquel proceso en el que a través de la exposición constante a la violencia en los medios se neutraliza el dolor que la misma exposición inflige<sup>68</sup>, es generada por la proliferación y estatización de las imágenes violentas en nuestro entorno mediático. Félix Duque suscribe este último escenario, en su libro *Terror tras la posmodernidad*; para él lo que ha sucedido es que la proliferación y repetición de imágenes terroríficas, ya sea reales o ficticias, ha conllevado a la saturación y despreocupación<sup>69</sup> de los miembros de la sociedad. Es decir que en el mundo contemporáneo las imágenes y prácticas artísticas que deberían tener un valor catártico, que impidieran que el individuo se acostumbrara a la violencia cotidiana, no han logrado su cometido, resultando la analgesia de un público hedonista que trata de evitar a toda costa el dolor y la reflexión de sus causas.

Sally O'Reilly ofrece un panorama menos desalentador, en su libro *The body in contemporary art*, pues contempla ambas posibilidades del debate, al considerar que la violencia física puede resultar tanto valiosa como negativa, ya que por un lado el cuerpo, como presencia inmediata, puede contraatacar la naturaleza intangible de un mundo cada vez más saturado de imágenes, forzando a través del choque al público a tener determinada reacción o provocarle empatía, “(...) no obstante [el cuerpo] también se puede convertir en una herramienta representacional que remita y nos regrese a la primacía [mediática] de la imagen.”<sup>70</sup>

Una vez establecido el marco teórico del concepto de violencia y las posiciones alrededor de la valoración estética de la representación de la violencia en el arte en general y

---

<sup>67</sup> G. Vilar, “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, p. 21

<sup>68</sup> Arturo, Aguirre, “Nuestro espacio doliente. Sobre la violencia”, *Estudios para la no-violencia I. Pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común*, p. 69.

<sup>69</sup> Félix Duque, *Terror tras la posmodernidad*, p. 77

<sup>70</sup> Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, p.47.

la violencia autoinfligida en particular, tiene poco sentido continuar la discusión teórica sin situarnos en la práctica artística a valorar: el performance contemporáneo. Género artístico que, desde su reconocimiento con tal en los años 60, ha integrado el fenómeno de la violencia autoinfligida como elemento preponderante en su práctica. Sólo al analizar las características particulares del performance como práctica artística se podrá valorar, en casos de estudio específicos, si la violencia autoinfligida puede llegar a detonar la reflexión y romper con analgesia y el carácter espectacular propias de la cotidianidad contemporánea.

Finalmente es importante destacar que emprender la valoración estética del performance, y del fenómeno de la violencia autoinfligida enmarcado en tal práctica, no implica una valoración al respecto de los límites del arte, ya que “incluso una obra de arte que valoramos negativamente desde nuestro punto de vista, pertenece al contexto del arte, puesto que precisamente respecto al arte se la valora.”<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> J. Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, p. 50

## CAPÍTULO II

*Los manifiestos del performance, desde el futurismo hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar otras formas de evaluar la experiencia artística en día a día. El performance ha sido una forma de apelar directamente a un gran público, además de shockear a este mismo público para que revalúe sus propias nociones del arte y su relación con la cultura.*

*-RoseLee Goldberg<sup>72</sup>*

### *Performance, un concepto difuso*

El valor del arte no solamente se ve matizado por la época, cosmovisión, o cultura en la que se sitúa el horizonte valorativo, existe otro factor clave a considerar, que es la práctica o disciplina artística específica. Como lo indica Malcolm Budd, cada obra arte debe valorarse con de acuerdo a su naturaleza estética e imaginativa; simplemente no se puede valorar una fotografía de la misma manera que se valora una instalación o una obra de teatro, de manera que “la música tiene valor como música, la pintura como pintura (...), y así sucesivamente, y no hay un valor global que unifique este conjunto de valores que forman una colección heterogénea.”<sup>73</sup> Por lo tanto, para llevar a cabo una valoración de la violencia autoinfligida en el performance contemporáneo es fundamental reparar en las características específicas de este último como práctica artística y sus diferencias con el teatro y otras disciplinas pertenecientes a las artes escénicas como la danza.

Tratar de definir el performance no resulta una tarea sencilla pues por su naturaleza se trata de una práctica artística con límites difusos, que desde sus inicios tiende a la interdisciplinariedad y que se encuentra en constante evolución. Para Richard Schechner es especialmente difícil definir el performance pues “los límites que lo separan por un lado del teatro y por otro lado de la vida cotidiana son arbitrarios”<sup>74</sup>, al grado que actualmente el debate académico acerca de los límites de esta manifestación artística sigue sin un resolución definitiva. Aun así, nos daremos a la tarea de dar una definición teniendo en cuenta lo que

---

<sup>72</sup> RoseLee, Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 8

<sup>73</sup> Elisabeth, Schellekens, “Aesthetics and Morality”, p. 32

<sup>74</sup> Richard, Schechner, *Performance Theory*, p. 87

acabamos de comentar; dicho enfoque habrá que diferenciarla de aquellas concepciones más amplias de la palabra *performance* que incluirían el dinamismo de las interacciones sociales cotidianas.

La aparente indefinición del término se agudiza por el hecho de que el anglicismo “*performance*”, adoptado por la lengua española para describir la práctica artística que nos ocupa, resulta un término ambiguo en su idioma original al tener tres significados íntimamente relacionados al mundo de las artes escénicas. *Performance* designa al mismo tiempo la práctica o disciplina del *performance* (objeto de nuestro análisis), la acción de interpretación o actuación común a todas las artes escénicas y se refiere también a un espectáculo o representación concreta. Esta confusión no existe en el idioma español en el que el uso de la palabra *performance* únicamente se permite para designar la práctica artística, realidad que evidencia la riqueza la gran riqueza del español ante la única voz inglesa. Ante el uso la palabra *performance* cuando se refiere a la acción en español es incorrecto, en su lugar se utilizan los vocablos interpretación, actuación o ejecución.

Una de las primeras definiciones del *performance* fue articulada en el año de 1973 en la revista *Drama review*, a la que se considera como una de las primeras publicaciones académicas en tratar el tema; de acuerdo a ella, *performance* es “un tipo de comportamiento comunicativo que (...) se encuentra en continuidad con ceremonias rituales más formales, actividades grupales públicas y varios medios de intercambio de información, bienes y costumbres.”<sup>75</sup> Es claro que esta primera definición no se encuentra limitada a la práctica artística, se trata de una acercamiento teórico, al que Schechner denomina como el “enfoque de espectro amplio”<sup>76</sup>, que entiende al *performance* como un comportamiento que abarca diversos ámbitos de la experiencia social humana que van más allá del campo del arte; se podría hablar por ejemplo del *performance* en la política, en la medicina, en el deporte, en el entretenimiento, en las interacciones cotidianas, etc. En este caso *performance* refiere no al rendimiento (otra los significados de la esta palabra) sino al comportamiento comunicativo y social típico de cada una de estas actividades, por ejemplo, comportarse y actuar como doctor, político, artista, etc. De cualquier forma, el uso de la palabra *performance* en este caso es nuevamente inadecuado en nuestro idioma.

---

<sup>75</sup> Richard, Schechner, “What is performance studies anyway?”, p. 9

<sup>76</sup> Richard, Schechner, “Performance Studies: The Broad Spectrum Approach”, p. 5

Problematizar la valoración de la violencia autoinfligida en la performance entendida a partir del enfoque amplio equivaldría a valorar prácticamente la violencia en todo tipo de interacciones humanas, pues para esta concepción la performance más que una disciplina resulta una forma de análisis de las interacciones humanas. Por lo tanto, para desmarcarnos de este enfoque surge la necesidad de distinguir entre performance y performatividad.

### *Performance y performatividad*

El término “performativo” procede del campo de la lingüística y fue creado por John L. Austin para designar aquellas articulaciones del lenguaje que, a diferencia de las articulaciones constataivas en las que se hace descripciones sobre el mundo, implican en su enunciación la ejecución de una acción.<sup>77</sup> En otras palabras la performatividad es “el poder del lenguaje de crear un cambio en el mundo (...) [en el que el] lenguaje no simplemente describe sino además funciona como una forma de acción social.”<sup>78</sup> Ejemplos de enunciados performativos son aquellos que cambian el estatuto de los individuos que los profieren, por ejemplo una declaración de culpabilidad o el “sí acepto” que formaliza un matrimonio; o de objetos a los que se refiere, por ejemplo el nombramiento de un barco; o frases como las promesas y apuestas; en síntesis el lenguaje performativo crea una nueva realidad social y hace que “algo” suceda en el mundo<sup>79</sup>. Las declaraciones performativas son al mismo tiempo autorreferenciales y constitutivas pues producen las realidades sociales a las que refieren.<sup>80</sup> Si bien Austin adjudico la performatividad únicamente a los actos del habla, este concepto ha trascendido el campo de la lingüística para aplicarse a la acción física y dado que toda acción constituye la realidad mediante su ejecución, este tipo de performatividad cuenta con criterios distintos a aquellos propios de la lingüística.

Fue notablemente Judith Butler quien primero adaptó el concepto de performatividad del campo de la lingüística a la filosofía cultural, y de los actos del habla a las acciones corporales, en su trabajo acerca la construcción performativa de la identidad de género. Para Butler el género es un proceso continuo de construcción social que se realiza a partir de la

---

<sup>77</sup> Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 24

<sup>78</sup> Jillian R., Cavanaugh, “Performativity”, en *Oxford Bibliographies*

<sup>79</sup> *Ibidem*

<sup>80</sup> Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 24

repetición de actos performativos durante la vida de cada individuo<sup>81</sup>, de forma que el “género no es una identidad estable o locus de agencia del cual varios actos del habla surgen; sino que es... una identidad instituida a través de la repetición estilizada de ciertos actos.”<sup>82</sup> De acuerdo a la autora, este proceso de construcción de la identidad de género resulta igualmente válido para otro tipo de identidades estructuradas a partir de la acción corporal ya que “[l]a materialidad específica del cuerpo surge de la repetición de ciertos gestos y movimientos; estos actos marcan al cuerpo individual, sexual, étnica y culturalmente. Los actos performativos son cruciales en la constitución del cuerpo y la identidad social.”<sup>83</sup>

De manera que la extensión del concepto performatividad al proceso de la formación del sujeto a través de la acción corporal y el lenguaje lo relaciona al enfoque de espectro amplio de los estudios del performance. Enfoque en el que, como se mencionó anteriormente, se puede abordar el estudio tanto de fenómenos relacionados con la construcción de la identidad de género, como el travestismo (Imagen 9), como los diferentes roles performativos que desempeña un individuo en el día a día, por ejemplo, como trabajador, como padre, ciudadano, maestro, etc. El concepto de performatividad resulta también crucial para los estudios del ritual; los rituales se podrían considerar como actos performativos por excelencia al tener claros efectos en los grupos que los llevan a cabo, como el cambio de estatuto social de los participantes, dicho planteamiento se abordará con mayor detalle más adelante.



Imagen 9. El travestismo y la performatividad de género

---

<sup>81</sup> Jillian R., Cavanaugh, “Performativity”, en *Oxford Bibliographies*

<sup>82</sup> Judith, Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, p. 519

<sup>83</sup> Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 27

Al entender performatividad como el estudio de los fenómenos a través del lente de la interpretación o articulación de diversos roles sociales materializados a partir de las acciones del cuerpo y el lenguaje, resulta evidente que si bien todo performance es performativo no toda acción performativa puede clasificarse como un performance (al menos en el sentido artístico del concepto). La diferencia entre performance y performatividad consiste, en síntesis, en la distinción entre el qué y el cómo, entre analizar aquello que es performance y el estudio de todo tipo de fenómenos como si performance.

Los límites entre el comportamiento performativo y el performance son críticos a su vez pues se ven sujetos al marco de referencia o punto de vista desde que se estudie el fenómeno; un ejemplo sería el análisis del travestismo como forma de vida cotidiana contrastado con el travestismo en un espectáculo de cabaret o una obra de teatro. Una forma de acercarnos a la distinción entre ambos es considerar que hasta antes del siglo XX las formas artísticas a las que se consideraba como “performance” (en el sentido de interpretación) eran los géneros estéticos de las artes escénicas: el teatro, la música y la danza.<sup>84</sup> A partir de las vanguardias estas categorías se vieron superadas por la experimentación que derivaría propiamente en el género del performance que “[p]or su naturaleza (...) desafía una definición fácil o precisa más allá de la simple declaración de que es arte en vivo realizado por artistas (...). [Al grado que] (...) no hay otra forma de expresión artística que tenga un manifiesto tan abierto, ya que cada artista hace su propia definición en el propio proceso y su manera de ejecución.”<sup>85</sup>

La definición de Goldberg del performance como “arte en vivo realizado por artistas”, resulta en extremo simple en su afán por abarcar toda la gama de artes que pueden llegar a considerarse como performance, por lo que precisamos de una definición más completa del mismo. De manera que, más allá de este criterio, performance es una práctica artística interdisciplinaria, que puede hacer uso de cualquier material o medio, ya sea música, pintura, danza, literatura, moda, video, etc., en la que “una persona o personas (...) realizan una acción o acciones dentro de un periodo de tiempo en un espacio y locación determinada para un público.”<sup>86</sup> Al mismo tiempo se debe tener en cuenta que no toda obra cumplirá con todas

---

<sup>84</sup> Richard, Schechner, “What is performance studies anyway?”, p. 11

<sup>85</sup> RoseLee, Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 9

<sup>86</sup> Amanda Coogan *et al.*, “What is performance art?”, p. 4

las características listadas y que esta definición se verá matizada al analizar las características específicas de la performance en el horizonte contemporáneo.

La distinción entre performance y performatividad resulta fundamental para la valoración de la violencia en el arte pues permite separar las prácticas artísticas propias del performance contemporáneo de fenómenos con valor claramente negativo que actualmente son objeto de análisis en el campo de los estudios de performance. Ejemplo claro del estudio de fenómenos extra artísticos a los que se ha analizado a través del lente performativo son los actos terroristas y la tortura. En esta línea, Boris Groys encuentra similitud estética entre los performances alternativos de los años sesenta y setenta y las famosas fotografías y videos de las torturas a las que fuesen sometidos los prisioneros de la prisión de Abu-Gharib en Bagdad. Estas imágenes de tortura, que salieron a la luz en el año 2004, como las obras del Accionismo Vienés, realizadas en los años sesenta principalmente por Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, muestran un “cuerpo deseoso, vulnerable y desnudo que se encuentra sometido al sistema de convenciones sociales (...)”<sup>87</sup>; pero mientras la obra de los accionistas tenía el objetivo de subvertir las convenciones tradicionales que dominaban la cultura de la época, en las imágenes de Abu-Gharib (Imagen 10) este objetivo se encuentra pervertido, de forma que “la misma estética subversiva fue usada para atacar y socavar a otra cultura en un acto de violencia y humillación del otro (en lugar de auto cuestionarse a través de la auto humillación).”<sup>88</sup>



Imagen 10. Fotografía de prisionero torturado por el ejército estadounidense en Abu-Ghraib, 2004

<sup>87</sup> Boris, Groys, “The fate of art in the age of terror”, p. 971

<sup>88</sup> *Ibidem*



Imagen 11. Günter Brus, *Prueba de Resistencia*, 1970

La obra *Prueba de resistencia* del accionista vienés Günter Grus (Imagen 11) muestra también un cuerpo que sufre, pero, a diferencia de la imagen del prisionero torturado en Abu-Ghraib, en este caso no existe un abuso en contra del cuerpo y la dignidad de un tercero, se trata el cuerpo violentado del artista quien decidió montar una pieza en la que se desnudó, orinó y realizó cortadas en su cuero cabelludo y piernas frente un público en vivo. Para Lucy Weir el sado-masochismo en *Prueba de resistencia* tiene el objetivo de “alcanzar una sensación de alivio de un estado de crisis, para trascender el plano físico y transgredir las normas sociales y culturales (...)”<sup>89</sup>, pero más allá del sentido que pudiese tener la pieza, resulta claro, que en el caso de Grus el público se encuentra confrontado con una obra de arte (el juicio sobre su calidad resulta por el momento irrelevante) mientras que la tortura del prisionero en Iraq se le confronta al registro de una realidad atroz.

A pesar de que se pueda hacer un análisis y valoración desde el campo de los estudios de performance de la tortura, del terrorismo (como lo hiciera Karlheinz Stockhausen cuando declaró que los ataques del 9/11 fueron más grande obra de arte del cosmos<sup>90</sup>), de las imágenes que registran estos actos o incluso de nuestra relación performativa con estos sucesos, no nos encontramos ya en el terreno de lo artístico sino de una cruel realidad política

---

<sup>89</sup> Lucy, Weir, “Abject Modernism: The Male Body in the Work of Tatsumi Hijikata, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler”, en *Tate Papers*

<sup>90</sup> R., Schechner, “9/11 as Avant-Garde Art?”, p. 1820

y social, de aquello que puede ser performativo pero que no es arte. Cabe resaltar que somos conscientes de que el arte es una categoría histórica y que objetos o creaciones que en el pasado no fueron creados con pretensiones artísticas bien pueden ser interpretados y estudiados como tal, por ejemplo las ya mencionadas pinturas rupestres u objetos religiosos y artefactos históricos ahora conservados en museos de arte.<sup>91</sup> No obstante, los fenómenos como la tortura, el terrorismo o el genocidio, si bien pueden adquirir un valor como registro histórico, siempre tendrán una evidente valoración negativa para la vida individual, colectiva y la dignidad humana. En otras palabras, la historia tiene por límite la racionalidad elemental que permite distinguir entre la violencia y lo criminal o terrorista.

Una vez establecida la diferencia entre performance y performatividad y realizada la delimitación de aquello que no se considera performance para el objeto de nuestra valoración, resulta importante realizar un recorrido por la historia de la performance, como se hiciera en el capítulo uno con la historia de la representación de la violencia en la historia del arte, para recapitular cuál ha sido el valor del performance, y las prácticas representativas afines a él, desde su origen hasta los años sesenta y setenta cuando se le identifica como práctica diferenciada. Sólo de esta manera se podrá, más adelante, evaluar y comparar el valor de las prácticas del performance contemporáneo con aquellas que las antecedieron.

### *Breve historia del performance y su valor*

El performance y todas las artes agrupadas bajo el nombre de artes escénicas, como el teatro y la danza, tienen origen común en los rituales del paleolítico. Sin embargo, determinar con exactitud cuándo es que este tipo de prácticas culturales surgen en las sociedades primitivas humanas no es tarea sencilla para arqueólogos y antropólogos, pues, por su naturaleza efímera, los rituales y artes corporales no necesariamente dejan vestigios como lo hacen las artes visuales o la escultura. Aun así, la evidencia indica que comportamientos como el canto, el baile, la imitación de animales y otros seres humanos, el uso de máscaras y atuendos ceremoniales y el relato y la representación de historias, son inherentes a la condición humana.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Véase *Invitación a la estética* de Adolfo Sánchez Vázquez, incluido en la bibliografía.

<sup>92</sup> R. Schechner, *Performance Theory*, p. 66

Uno de los sitios de excavación más antiguos en los que se puede encontrar evidencia de este tipo de comportamientos rituales es la cueva de *Tuc d'Audoubert* en los Pirineos franceses. En este yacimiento, en el que notablemente se encuentran un par de esculturas de aproximadamente 14,000 años de antigüedad que representan a un par de bisontes a punto de copular<sup>93</sup>, fueron descubiertas una serie de huellas humanas preservadas en el suelo de la cueva (Imagen 12). De acuerdo al antropólogo estadounidense Weston La Barre dichas huellas encontradas en el piso de la cueva pertenecen a bailarines primitivos<sup>94</sup>, quienes probablemente realizaban danzas con fines rituales relacionados a la caza y la fertilidad, comportamientos en clara relación con las esculturas de bisontes encontradas en esta misma cueva. La caza y la fertilidad, tanto de las especies animales que eran cazadas como del propio grupo social, eran primordiales para la supervivencia de los grupos humanos primitivos, por lo cual no debe resultar sorprendente que en estos primeros “teatros” subterráneos las representaciones y danzas giraran en torno a este binomio caza-fertilidad<sup>95</sup>, binomio que sigue dominando los rituales de las sociedades tribales incluso en la actualidad.



Imagen 12. Huellas de la cueva Tuc d'Audoubert.

Las representaciones escénicas y la danza de grupos humanos como los que los que frecuentaron la cueva *Tuc d'Audoubert* persiguieron, de igual forma que en la representación de la violencia en las pinturas rupestres de la *Cova dels Cavals*, un fin mágico-ritual, en el

---

<sup>93</sup> John, Robinson, “Cave art: Bison of Tuc D'Audoubert”, en *Bradshaw Foundation*

<sup>94</sup> Weston, La Barre, *The Ghost Dance*, p. 397

<sup>95</sup> R. Schechner, *Performance Theory*, p. 67

que se esperaba que lo que sucedía en la representación sucediera en la realidad: lograr una buena caza, tener mujeres fértiles, etc. De tal forma que la valoración de este tipo de prácticas performativas arcaicas no puede sino ser positiva, pues el fenómeno en cuestión desempeña una función con una significación humana y social positiva: la preservación de la vida individual y grupal. Este tipo de comportamiento teatral o performativo primitivo sirve también como confirmación espectacular del orden social existente<sup>96</sup> y, por lo tanto, como un comportamiento que refuerza los valores compartidos y como instrumento de cohesión social. Como se observará más adelante el performance contemporáneo siempre retiene algo de esta cualidad simbólica y ritual del arte “escénico” prehistórico, si bien las condiciones propias de la posmodernidad problematizan tanto su eficacia como instrumento de cohesión y confirmación de los valores del grupo social, como la trascendencia mágico-ritual que le permite pasar del plano de la representación estética al de la transformación colectiva.

Es necesario ahora realizar un gran salto temporal en el análisis diacrónico del performance como práctica artística pues, a pesar de tener orígenes paleolíticos comunes a todas las artes escénicas y ser influenciado por las representaciones y espectáculos medievales, por los “poetas, juglares, bardos, trovadores y por los espectáculos y mascaradas del Renacimiento”<sup>97</sup>, los orígenes del performance se sitúan en la vanguardia de principios del siglo XX, en particular en el futurismo, el constructivismo, el dadaísmo, el surrealismo y la Escuela de la Bauhaus. Esto no significa que la evolución de las artes escénicas entre el periodo paleolítico y el inicio del siglo XX no tenga repercusión sobre la práctica del performance y sus objetivos, mas adentrarse en un análisis durante ese espacio temporal de todas las artes escénicas rebasa las pretensiones de la presente valoración de la violencia autoinfligida.

El 20 de febrero de 1909 Filippo Tommaso Marinetti publicó el primer manifiesto futurista en el periódico parisiense *Le Figaro*, y esa fue una fecha que marcaría los incipientes inicios del performance del siglo XX<sup>98</sup>, ya que pasarían aproximadamente sesenta años para que se reconociera al performance como expresión artística particular. En las veladas futuristas se suscitaban acciones que podrían considerarse como las primeras piezas de performance, por ejemplo, en la primera velada futurista, realizada en la ciudad de Trieste en

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 102

<sup>97</sup> Amanda Coogan *et al.*, “What is performance art?”, p. 5

<sup>98</sup> R. Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 11

1910, Marinetti “despotricó contra el culto a la tradición y la comercialización del arte, profiriendo elogios a la guerra y al militarismo ideológico, mientras (...) Armando Mazza daba a conocer al público el manifiesto futurista.”<sup>99</sup>

En el futurismo el performance fue visto como la herramienta ideal para trastornar a un público al que los artistas consideraban complaciente, en posteriores manifiestos se alentaba a los pintores a “salir a las calles, comenzar asaltos en el teatro y a incluir o incitar puñetazos en las representaciones escénicas”;<sup>100</sup> muchas de estas veladas futuristas terminaban en arrestos y encarcelamientos, pero este era justamente el objetivo que se perseguía: alterar el estatus quo y atacar los valores tradicionales de la pintura y literatura de la época. El futurismo debía enseñar a los artistas e intérpretes a despreciar al público a quien más que complacer o entretener se buscaba incomodar, el aplauso para los futuristas “indicaba algo mediocre, soso, regurgitado o muy bien digerido. El abucheo aseguraba al actor que el público estaba vivo y no simplemente cegado por la ‘intoxicación intelectual.’”<sup>101</sup>

Una importante aportación del futurismo al performance contemporáneo fue la intención de transformar al espectador en actor, la liberación de su rol pasivo de ‘voyeur estúpido’<sup>102</sup>. En el futurismo al público se le provocaba para salir de su pasividad a partir de acciones y artimañas diseñadas para incomodarlo a través del shock, algunas de estas tácticas futuristas incluían “esparcir pegamento en los asientos para que los espectadores se quedaran pegados e hicieran reír a todos (...) [,] [v]ender el mismo boleto a diez personas (...) [,] [o]freecer boletos gratis a damas y caballeros claramente desequilibrados, irritables o excéntricos que puedan provocar escándalos (...), etc.”<sup>103</sup> El performance contemporáneo mantiene esta preocupación por reducir la distancia entre artista y público, de destruir la dicotomía creador activo y espectador pasivo, pero buscará otros métodos más allá de la inesperada incomodidad a la que se sometía al público futurista.

El futurismo admiraba al teatro de variedades por diversas razones entre las que destacan su flexibilidad, falta de una historia o narrativa clara, la apertura a todo tipo de

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 13

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>101</sup> *Idem*

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>103</sup> Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 15

números y aparente caos, al grado que el espectáculo de variedades se convirtió en el modelo ideal para los performances futuristas.<sup>104</sup> Esta mezcla de circo, teatro, video, cabaret, acrobacia, payasos y baile, entre otro tipo de espectáculos, propia del teatro de variedades y los espectáculos futuristas se ve reflejada en la interdisciplinariedad del performance contemporáneo. Una aportación relevante del teatro futurista fue la creación del Teatro Sintético que consistía en “comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y gestos, innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos”<sup>105</sup> y se oponía al teatro tradicional y su pretensión de representar al tiempo y al espacio de manera realista. Ejemplo de este tipo de puestas en escena fue la obra *Pies* montada por Marinetti en 1915 (Imagen 13) en la que como su nombre lo indica el público solamente podía ver los pies, no solamente de los intérpretes sino también los “pies” de las sillas, mesas y demás objetos de utilería. En resumen, la experimentación con la espacialidad y temporalidad, la interdisciplinariedad, la provocación, la rebeldía contra la sociedad y la apuesta por cambio del rol del público de las representaciones futuristas se le heredarán al performance de décadas posteriores, y constituirán elementos claves que articularán su valor durante el resto del siglo.



Imagen 13. Filippo Marinetti, *Pies*, 1915

El futurismo italiano tuvo una buena recepción en Rusia en donde fue reutilizado para servir a las necesidades de una sociedad en la que los artistas buscaban revelarse contra el régimen zarista, la estética de corrientes pictóricas extranjeras como el impresionismo y en general contra la estética y los valores del arte del pasado.<sup>106</sup> Esta nueva élite artística se reunía en el “Café del perro callejero” en San Petersburgo en el que se llevaban a cabo veladas

---

<sup>104</sup> R. Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 17

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 26

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 31

similares a las del futurismo italiano; los futuristas rusos no tardaron en llevar sus extravagantes comportamiento a la calles y declarar que “la vida y el arte debían ser liberados de convenciones”<sup>107</sup>. Más tarde los constructivistas aportarían a la práctica del performance el desdén por las herramientas del arte academicista, como los pinceles y la pintura, y la búsqueda de formas de entretenimiento que apelaran, más allá de las élites artísticas, a la masa no educada.<sup>108</sup> Una vez más las formas artísticas del teatro de variedad, el circo y las artes escénicas callejeras fueron el vehículo para comunicar los nuevos ideales artísticos al público.

De igual manera que en el futurismo, las representaciones constructivistas tenían como principal preocupación la intervención política y social por encima del entretenimiento, pero a diferencia del futurismo el constructivismo sus construcciones escenográficas revolucionarias resultado del trabajo interdisciplinario. El trabajo innovador en la producción escenográfica constructivista sería doblemente provechoso, en primer lugar, como una crítica a la estética mimética tradicional del teatro y en segundo lugar permitiría realizar las representaciones fuera de los espacios tradicionales, llevando las producciones vanguardistas a diversos espacios públicos. Los escenarios constructivistas no eran simples escenografías estacionarias, contenían elementos móviles o piezas que podían ensamblarse o desensamblarse durante las representaciones; por ejemplo, en la producción *La muerte de Tarelkin* del director Vsévolod Meyerhold (Imagen 14) la escenografía estaba compuesta de una serie de estructuras que podían ser manipuladas y ensambladas por los actores de distintas maneras de acuerdo a las necesidades de la representación.<sup>109</sup> En otras palabras la producción escenográfica se convierte en elemento activo que estructura y modifica el tipo de las relaciones que los actores tienen en el escenario. Lo que se consideraba un objeto pasivo adquiere características de sujeto, este cambio de la relación artista, escenario y objetos es heredado al performance contemporáneo.

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 33

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 38

<sup>109</sup> Northwestern University Dept. of Slavic Languages and Literatures, “Constructivist Theater”, en *Northwestern.edu*



Imagen 14. Vsévolod Meyerhold, *La muerte de Tarelkin*, 1922

El dadaísmo, por su parte, se caracterizó por ser un movimiento antiburgés, antiacadémico, espontáneo y primitivo que en su dimensión escénica hizo también uso de las formas espontáneas del cabaret. Antes las famosas actividades en el Cabaret Voltaire, que iniciarían en 1916, Benjamín Wedekind realizaba ya performances, en los cafés de la ciudad de Múnich, que en esta época cumplían con la función dual de teatros. Fue en estos espacios Wedekind buscaba provocar a partir de la escenificación de acciones controversiales sexual y moralmente, por ejemplo, orinaba y se masturbaba en escena o se provocaba convulsiones en las extremidades.<sup>110</sup> Este tipo de comportamientos y acciones obscenas servirán evidentemente de inspiración a los artistas de la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo Otto Mühl orinaría en el escenario en su obra *Pissaction* en 1969<sup>111</sup> y Elke Krystufek se masturbaría frente a un grupo de espectadores durante la pieza *Satisfaction* en 1996<sup>112</sup>.

Dada defendió la libertad del artista como forastero que se encontraba más allá de la civilización y el comportamiento socialmente aceptado; para Hugo Ball esta libertad alcanzaba una fuerza inconcebible en el teatro.<sup>113</sup> Ball fundaría junto con Emmy Hennings el Café Voltaire en la ciudad de Zúrich, en donde se realizarían muchas de las performances dadaístas más emblemáticas dentro de las cuales destaca la recitación que hiciera Ball de su poema *Karawane* (Imagen 15). Más que una lectura de poesía *Karawane* fue propiamente un performance en el que Ball ataviado con una cofia cilíndrica de rayas azules con blanco,

---

<sup>110</sup> R. Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 50

<sup>111</sup> Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, p. 95

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 111

<sup>113</sup> R. Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 51

cartulinas azules alrededor de sus piernas y una capa de cartulina roja y dorada recitó su poema fonético, un conjunto de fonemas carente de significado, lenta y ceremoniosamente con la cadencia propia de una lamentación católica<sup>114</sup>.



Imagen 15. Hugo Ball, *Karawane*, 1916

*Karawane* es una obra que muestra un rechazo a la cultura dominante, específicamente al lenguaje que “ha sido devastado y hecho imposible por el periodismo.”<sup>115</sup> En resumen el “performance” dadaísta ubica su valor en el escándalo, la controversia y el ataque a una cultura en necesidad de renovación:

En una época como la nuestra, cuando las personas son asaltadas diariamente por las cosas más monstruosas sin ser capaces de llevar cuenta de sus impresiones, en tal época la producción estética tomo un curso prescrito. Pero todo el arte vivo será irracional, primitivo, complejo: hablará un lenguaje secreto y dejará como testigos documentos no de edificación sino de paradoja.<sup>116</sup>

La mayoría de los surrealistas fueron escritores, poetas y agitadores sociales antes de hacer obras y pinturas surrealistas; retomando el tema de la violencia recordemos que André Bretón declaró que el acto surrealista culmine sería disparar un revólver aleatoriamente a una

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 61

<sup>115</sup> *Idem*

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 55

multitud en la vía pública<sup>117</sup>; aunque afortunadamente Bretón no llevaría a cabo esta acción esto significa que antes que una pintura o una pieza literaria el acto ideal del surrealismo sería, en una concepción bastante retorcida y claramente con valor negativo, un “performance”. El performance surrealista tendría como objeto fungir como un intento para “dar rienda suelta en palabras y acciones a las imágenes extrañamente yuxtapuestas de los sueños.”<sup>118</sup> El surrealismo logró que los artistas se interesaran en el estudio de la psicología y la exploración de los reinos de la mente, como el subconsciente, exploración que se vio reflejada en las temáticas del performance de la época. No obstante, el surrealismo resultaría más influyente para el teatro que para el performance de épocas posteriores por su enfoque en el lenguaje, a diferencia del futurismo y el dadaísmo cuyas premisas del azar, la simultaneidad y la sorpresa resultarían mucho más relevantes e influyentes en el performance posterior a la Segunda Guerra Mundial.<sup>119</sup>

Finalmente, dentro de las vanguardias que se reconocen como más influyentes para el performance se encuentra la escuela de la Bauhaus, cuya principal aportación al performance fue el énfasis en la educación y práctica artística interdisciplinaria, que incluyó experimentación en la producción escénica, el vestuario, la inclusión de marionetas y dispositivos mecánicos en escena. Especialmente innovadores resultan los llamados “Ballets Mecánicos” en los que, en una línea de experimentación similar a la del constructivismo ruso, el vestuario era diseñado con el objetivo de “metamorfosar la figura humana en un objeto mecánico.”<sup>120</sup> Este tipo de representaciones exploraron los límites entre intérprete y objeto y los cambios en la corporalidad, la expresividad y el movimiento del cuerpo sometido a distintas limitaciones y artefactos mecánicos. *Slat Dance* (Imagen 16), obra concebida por Oskar Schlemmer, resulta un ejemplo ideal de este tipo de experimentación; en esta obra la intérprete vestía un traje con largas tablillas que restringían su movimiento pero que al mismo tiempo resultaban en una nueva forma de mostrar el movimiento del cuerpo humano y su articulación del espacio escénico.<sup>121</sup> Dicha exploración espacial adquiriría mayor claridad pues

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 8

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 89

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 96

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 106

<sup>121</sup> Mariabruna, Fabrizi, “When Body Draws the Abstract Space: ‘Slat Dance’ by Oskar Schlemmer”, en *Socks*

el performance se realizaba en condiciones de poca luz en las que se buscaba ocultar el cuerpo de la intérprete y enfatizar la visibilidad de las tablillas.

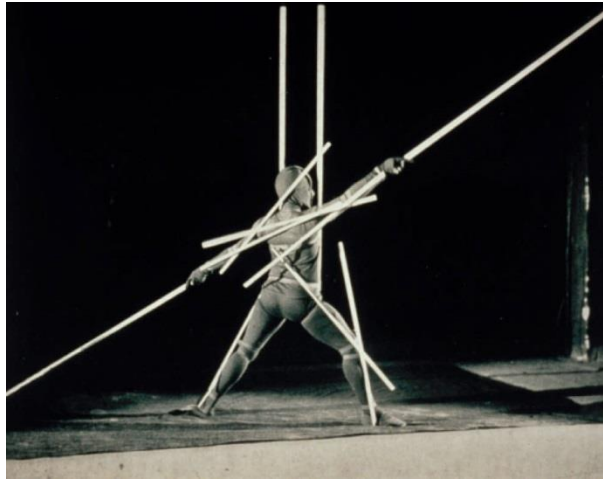


Imagen 16. Oskar Schlemmer, *Slat Dance*, 1927

La escuela de la Bauhaus resulta en especial importante como referente de otro tipo de valoración histórica del performance, pues representa una corriente en la que el valor de esta práctica no está íntimamente ligado a las intenciones de intervención política y de provocación social como lo estuviera en otras vanguardias como el futurismo o el dadaísmo. La Bauhaus abordó el performance como un medio a través del cual aplicar su principio rector de la obra de arte total y explorar la interdisciplinariedad que caracteriza tanto a esta escuela como al género del performance. El valor de la práctica del performance en esta escuela fue el de poder explorar los límites del cuerpo, la escenificación, el entendimiento del espacio y la comprensión de la experiencia artística misma.

No obstante, no todos los autores sitúan los orígenes del performance en las vanguardias del siglo XX; Thomas McEvelley, en un análisis menos historiográfico que el de Goldberg, identifica tres fuentes simultáneas a partir de las cuales surge y se articula el arte del performance:

- El performance como producto de la evolución de la historia del teatro como movimiento en oposición al realismo.
- El performance surge de la historia de la pintura, lo cual se evidencia en especial a partir del *Action painting* de Jackson Pollock.

- El performance surge del retorno a las exploraciones del cuerpo realizadas por chamanes, las curaciones alternativas y los rituales de las sociedades pre modernas.<sup>122</sup>

La primera de estas fuentes, la historia del teatro, se relaciona con la evolución del teatro en las vanguardias históricas en la que ya se ha reparado. En la segunda fuente señalada por McEvelley, la pintura, destaca el trabajo de Yves Klein en el cual la exhibición del proceso de creación de sus antropometrías derivó en la transformación de su proceso pictórico en espectáculo escénico, en performance<sup>123</sup> (Imágenes 17 y 18).



Imágenes 17 y 18. Yves Klein, *Antropometrías del periodo azul*, 1960 (Performance y obra pictórica)

La llegada de artistas europeos asociados con las vanguardias a Norteamérica influyó en el surgimiento del expresionismo abstracto y el *action painting*, asociado a la figura más importante de este movimiento, Jackson Pollock. Para esta generación de artistas, al igual que para Klein, el arte tendría una importancia como proceso y no sólo como producto terminado, y el performance se vería evidentemente influenciado por la documentación filmica y fotográfica de sus obras en las que “los artistas percibieron la acción de crear un objeto de arte como un performance en potencia, y reinterpretaban este potencial a través de sesiones de pintura en vivo en la que usaban el cuerpo humano como brocha para pintar.”<sup>124</sup>

En el campo de la música, John Cage experimentaría con la incorporación en sus composiciones de sonidos y ruidos de la vida diaria, como la lluvia y la estática de radio,

<sup>122</sup> Thomas, McEvelley, *Stages of energy: Performance art ground zero?*, p. 174

<sup>123</sup> Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, p. 54

<sup>124</sup> Amanda Coogan et al., “What is performance art?”, p. 6

como si fueran instrumentos musicales<sup>125</sup>, lo que representó un paso más en la progresiva disolución de los límites entre el Arte y la vida diaria que sería importante para el arte del performance. Simultáneamente, y de forma similar a la de Cage “encontró música en los sonidos cotidianos de nuestro ambiente”<sup>126</sup>, el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham “propuso que caminar, estar de pie, brincar y el conjunto de las posibilidades de movimiento natural podían ser consideradas como danza.”<sup>127</sup>

El performance guarda a su vez una estrecha relación con el arte conceptual, el arte conceptual impulsaba un arte de ideas por sobre un arte de objetos o productos, un arte que no pudiera ser insertado en la maquinaria comercial de capitalismo<sup>128</sup>; los artistas conceptuales vieron en el performance un medio para alcanzar estos objetivos. Fue así que en los años sesenta, década en la que el arte conceptual se encontraba en auge, el “potencial efímero, corpóreo y radical del arte del performance apeló a los artistas comprometidos con la desestabilización del estatus material del objeto artístico”<sup>129</sup> y además les permitió explorar espacios de expresión más allá de los muros del museo o la galería.

Esta “desobjetualización” de la práctica artística sigue vigente en nuestro siglo, como en el caso de la obra *This objective of that object* de Tino Sehgal, performance del año 2004 en el que un solo espectador a la vez era rodeado por un grupo de cinco personas quienes dándole la espalda cantaban la frase “El objetivo de esta obra es convertirse en el objeto de una discusión”; la pieza proseguía, o terminaba, de acuerdo al comportamiento de respuesta del “espectador”<sup>130</sup>, quien para este momento ya era parte de la obra. Sehgal no realiza ningún tipo de registro fotográfico o de video, incluso no deja como evidencia ningún tipo de guion en el que se describa la acción, resultando en un arte de ideas y de acción, no en uno de objetos. No obstante, las instituciones del arte, en su necesidad de preservar, estudiar y valorar las obras de arte, se han resistido a este tipo de prácticas al grado que instituciones como la Tate y el MoMA listan entre sus colecciones obras de Sehgal de las cuales sólo

---

<sup>125</sup> R. Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 123

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 124

<sup>127</sup> *Idem*

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 7

<sup>129</sup> Amanda Coogan *et al.*, “What is performance art?”, p. 6

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 17

pueden archivar el nombre.<sup>131</sup> En otras palabras el performance puede tener valor como práctica que se resiste a ser neutralizada por las instituciones del arte y objetualizada y mercantilizada por el mercado del arte capitalista. Por otro lado, aunque el performance no es un arte “de objetos”, en el caso de la violencia autoinfligida debe haber una objetividad irrecusable, planteamiento que resultará evidente al momento de realizar el análisis de las piezas contemporáneas.

Una vez más realizar un recuento de todos los artistas, grupos, manifiestos y corrientes que influenciaron al performance contemporáneo que aportaron para su articulación como práctica artística “independiente”, resultaría una tarea demasiado extensa. Para los años sesenta y setenta, década en la que finalmente el performance es aceptado como un medio de expresión artística por sí mismo, queda claro, a manera de recapitulación, que:

Los gestos en vivo han sido constantemente usados como arma contra las convenciones establecidas del arte. Dicha postura radical ha convertido al performance en un catalizador en la historia del arte del siglo veinte; cuando cierta escuela (...) parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas recurrieron al performance como una forma de romper las categorías y descubrir nuevas direcciones. Además, dentro de la historia de la vanguardia (...) el performance (...) ha estado a la cabeza de tal actividad: [constituye] un *avant avant garde*.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> [s. fma.], “This objective of that object”, en *Walker. This objective of that object*, por ejemplo, se encuentra listada dentro de la colección del centro de arte Walker de Minnesota, al visitar la sección de su sitio web correspondiente a esta obra no hay ningún tipo de registro de la misma.

<sup>132</sup> R. Goldberg, *Performance art: From Futurism to the present*, p. 7

### CAPÍTULO III

*Vivir nuestro cuerpo significa descubrir nuestra debilidad, la trágica y despiadada servidumbre de sus limitaciones, de su deterioro y precariedad; significa hacerse consciente de sus fantasmas, que no son otros que el reflejo de mitos creados por la sociedad; una sociedad que no puede aceptar el lenguaje del cuerpo sin reaccionar, porque no encaja en el automatismo necesario para el funcionamiento de su sistema.*

- Gina Pane<sup>133</sup>

#### *Lips of Thomas y los componentes del performance*

En 1975 Marina Abramovic llevó a cabo el performance llamado *Lips of Thomas*. Durante la ejecución de esta pieza la artista desnuda colgó el retrato de un hombre de cabello largo en la pared de la galería, procedió a enmarcar la fotografía dibujando una estrella alrededor de ella, después se sentó a la mesa y lentamente engulló dos libras de miel de un frasco; después (aún sentada) se tomó una botella de vino en una copa de cristal. El performance se tornó sangriento cuando Abramovic hizo pedazos la copa con un golpe de su mano derecha, para después levantarse y cortar una estrella en su abdomen con la ayuda una navaja de afeitar; acto seguido, la artista se arrodilló y empezó a flagelar su espalda con un látigo causando todavía un mayor sangrado. Finalmente se acostó boca arriba sobre una cruz hecha de bloques de hielo, dispuesta en el espacio performativo, con la intención de quedarse recostada sobre ella hasta que el hielo se derritiera (imágenes 19 y 20).<sup>134</sup>

La crónica y registros audiovisuales de esta obra, *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic servirán para explicar y ubicar los cuatro componentes clave de la práctica del performance: cuerpo, público, espacio y tiempo. Componentes que deberán tomarse en cuenta como punto de partida para valorar cualquier performance.

---

<sup>133</sup> Brandon, Taylor, *Arte Hoy*, p. 30

<sup>134</sup> Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 11. Para una descripción más completa de este performance véase el Capítulo 1 dicho texto titulado "The transformative power of performance". Abramovic volvería a montar *Lips of Thomas* en el Museo Guggenheim de Nueva York en el año 2005, recreación que se analizará más adelante en este mismo capítulo.

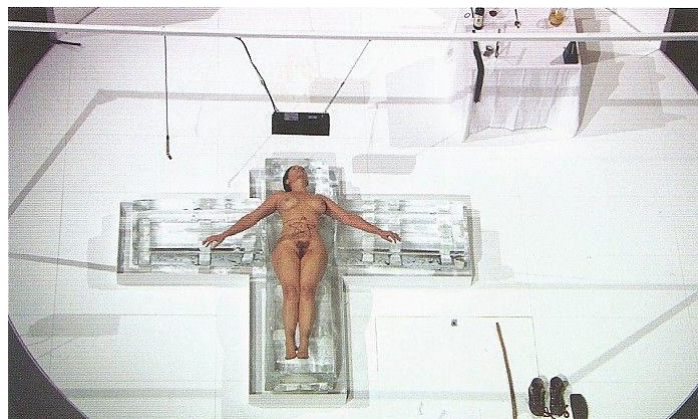


Imagen 19. Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, 1975



Imagen 20. Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, 1975

Claramente el elemento central, sin el cual el performance no podría tener lugar, es el cuerpo de la artista y, a pesar de la ya mencionada ambigüedad del concepto de performance, si en algo coinciden todas las definiciones es que el performance es en esencia una práctica que tiene como núcleo el cuerpo como medio de expresión: una práctica encarnada<sup>135</sup>. Sin la presencia de Abramovic y las acciones reales de su cuerpo, que crean la experiencia artística efímera para un público<sup>136</sup>, la valoración no tendría sentido pues el performance no existiría. *Lips of Thomas* sin la presencia y acción corporal de Marina no sería más que un conjunto de objetos expuestos en un escenario; en otras palabras, la práctica artística del performance es “contingente de la presencia (o ausencia) del cuerpo.”<sup>137</sup> Lo anterior muestra que la

<sup>135</sup> Amanda Coogan *et al.*, “What is performance art?”, p. 10

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 4

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 10

reflexión sobre el papel del cuerpo en el performance contemporáneo no se encuentra en lo mínimo agotada; se problematizará más adelante al momento de valorar las obras individuales, y por ahora es suficiente con identificarlo como el eje central de este tipo de prácticas.

El segundo pilar del performance lo constituye el público y más específicamente la relación artista-público. Originalmente *Lips of Thomas* debía terminar cuando el calor corporal de Abramovic y un radiador que se encontraba suspendido sobre de ella derritieran la cruz de bloques de hielo sobre la que aquélla se encontraba acostada, sin embargo, después de pasar treinta minutos sobre la cruz algunos espectadores no pudieron soportar el sufrimiento de la artista y la levantaron del hielo cubriéndola con abrigos dando por terminado el performance<sup>138</sup>. Lo sucedido en 1975 ilustra cómo, a diferencia del teatro y la danza tradicionales, en el performance el público puede intervenir y alterar la acción, pues no se trata ya de un espectador pasivo (el voyeur estúpido contra el que luchó la vanguardia) sino de un agente que colabora con el artista en la articulación de la experiencia artística. Esto no significa que el público necesariamente deba intervenir de la forma en la que sucedió en *Lips of Thomas*, pues su aportación puede ser más sutil, por ejemplo, puede emitir quejidos, hacer movimientos llevado por la angustia, etc., que alteran el actuar del artista, y aun cuando el público pueda no intervenir de forma tan evidente existe siempre la posibilidad de que lo haga y altere el curso de la representación. Otras formas de participación del público pueden ser menos conscientes, como en el caso de la pieza de John Cage 4'33'' en la que los músicos guardan silencio por cuatro minutos y treinta y tres segundos, y la pieza se constituye por los ruidos emitidos por la confundida concurrencia.

El tercer y cuarto componente corresponden al espacio y el tiempo, dimensiones propias a todas las artes escénicas. Con respecto al espacio *Lips of Thomas* fue realizado en la Galería Krinzinger en la ciudad de Innsbruck<sup>139</sup>; al realizarse en un espacio institucional la lectura de la obra es claramente distinta a si la obra se hubiera realizado en un espacio urbano o alternativo. Si la presentación de *Lips of Thomas* se hubiera realizado en la vía pública, a Abramovic probablemente la hubiesen interrumpido el público o las autoridades mucho antes del momento en el que se recostó sobre la cruz de hielo; aunque esto sería entrar

---

<sup>138</sup> Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 11

<sup>139</sup> Museum of Contemporary Photography, "Lips of Thomas", en *MoCP*

en terreno especulativo lo que queda claro es que el lugar es un elemento clave en la contextualización y articulación de la obra.

El factor espacio no se reduce al tipo de lugar en el que se realiza la obra, se extiende al tipo de relaciones artista-público que el sitio posibilita. A diferencia del teatro en el que tradicionalmente existe una clara división entre el escenario y el espacio que ocupa del público (ya sean butacas o espacio abierto como en el caso del teatro isabelino), en el performance existe una extensa variedad en el tipo de organización espacial que a su vez posibilita distintos tipos de interacción entre artistas y miembros del público. En *Lips of Thomas*, a pesar de realizarse dentro de un espacio altamente institucional, el arreglo espacial, que consistió en una plataforma circular elevada en el espacio de la galería, permitió un nivel de interacción entre artista y público distinto del de un escenario tradicional. La artista a pesar de encontrarse aislada en la plataforma, se encontraba en un espacio lo suficientemente accesible para que el público asistente pudiera intervenir sin problemas para detener la acción.

De tal manera que las diversas configuraciones espaciales pueden generar diferentes niveles de involucramiento del espectador, desde la tradicional distancia del escenario y la butaca, hasta configuraciones en las que el espacio posibilita una relación con un alto grado de intimidad, de uno a uno, como en la obra *Visting hours* de Bob Flanagan<sup>140</sup> (imagen 22), o la inmersión total en la obra como participante de un ritual secular contemporáneo en el *Teatro de orgías y misterios* de Herman Nitsch. En el caso de Flanagan en *Visting Hours* el artista recibió uno a uno al público en un espacio que recreaba una habitación de hospital en la que el artista se interpretaba a sí mismo como el enfermo visitado, de tal forma la configuración espacial posibilitó una cercanía y un tipo de interacción artista-espectador fuera de lo común dando como resultando en una experiencia de un grado de intimidad para los involucrados.<sup>141</sup> Por otro lado, en el *Teatro de orgías y misterios* en su escenificación de 1984 fue llevado a cabo en el castillo Prinzendorf, espacio que permitió libertad de movimiento entre diferentes escenarios donde el espacio de la representación se fundió con el espacio de la expectación, al convertirse los asistentes en participantes de la acción ritual/orgiástica organizada por Nitsch.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, p. 109

<sup>141</sup> *Idem*

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 93



Imagen 22. Bon Flanagan, *Visiting Hours*, 1992

El cuarto pilar o componente clave del performance lo constituye el tiempo, elemento crítico al que también se le denomina duración. En el caso de *Lips of Thomas* la ejecución de la obra tuvo una duración aproximada de dos horas<sup>143</sup>, de las cuales la media hora final fue dedicada al intento de Abramovic de derretir el hielo. Ahora bien, ¿qué pasaría si la duración total de la obra hubiera sido de diez minutos o de tres días? El público se encontraría confrontado a una obra completamente distinta. La intervención del público que dio por terminada la obra fue en efecto un producto de la duración de la obra, de la duración del sufrimiento del artista percibido por el público. Existe incluso un “subgénero” del performance denominado “arte de resistencia” (del inglés *endurance art*). Los criterios para clasificar a una pieza como performance de resistencia son a su vez críticos, pero generalmente cualquier obra sobre las tres horas inevitablemente invoca elementos de resistencia. Esta resistencia generalmente es de dos tipos, la gran resistencia, propia del performance masoquista (el tipo de resistencia que corresponde al fenómeno de la violencia autoinfligida), y la pequeña resistencia, aquella que se hace presente en el performance que explora las acciones cotidianas.<sup>144</sup>

Un ejemplo paradigmático de la manipulación y experimentación con el tiempo es el trabajo del artista Tehching Hsieh quien declaró: “Para mí vivir y hacer arte son ambos lo mismo – hacer tiempo. La diferencia es que en el arte se tiene una forma”<sup>145</sup>. Entre 1978 y

---

<sup>143</sup> Museum of Contemporary Photography, *Lips of Thomas*, en MoCP

<sup>144</sup> Amanda Coogan *et al.*, “What is performance art?”, p. 10

<sup>145</sup> Demie Kim, “The performance artist who went to impossible extremes”, en *Artsy*

1986 Hsieh realizó cinco distintos performances con duración de un año cada uno, a los cuales tituló *One year performance*. En el primero de ellos titulado *One year performance 1978–1979 (cage piece)* Hsieh pasó un año encerrado en una celda sin tener ningún tipo de contacto con el mundo exterior más allá de con un colaborador que le llevaba comida, ropa y retiraba sus excreciones y un pequeño grupo de espectadores que eran testigos del performance cada tres semanas; durante este tiempo el artista no habló, escribió, leyó, escucho la radio o vio la televisión (Imagen 21).<sup>146</sup> Al año siguiente Hsieh realizaría *One year performance 1980–1981 (time clock piece)*, en el que durante un año se dedicó a checar una tarjeta de entrada y salida de oficina cada hora<sup>147</sup>. En ambos casos, ejemplos extremos de performance de pequeña resistencia, se observa cómo es que el componente del tiempo puede fungir como el eje principal de experimentación en el performance.



Imagen 21. Tehching Hsieh, *One Year Performance 1978–1979 (Cage Piece)*

Estos cuatro componentes, el cuerpo, el público, el espacio/sitio y el tiempo/duración consisten en los requisitos básicos para que a un performance se le considere como tal y aunque en este breve intento de describir algunos ejemplos se les trató de manera aislada, en la realidad nunca aparecen de tal forma, pues en el performance siempre aparecen de manera simultánea. Son las infinitas combinaciones potenciales entre cuerpo, público, espacio y tiempo las que dan variedad y riqueza a la práctica del performance y al mismo tiempo exigen que haya una valoración particular de las mismas.

---

<sup>146</sup> *Idem*

<sup>147</sup> *Idem*

*Consideraciones metodológicas sobre la valoración de la práctica del performance a partir de su documentación*

Desde el punto de vista de la teoría tradicional del performance, existe una serie de obstáculos al momento de realizar ya sea una interpretación o una valoración de cualquier pieza de performance a partir de registros audiovisuales, como se hará a lo largo de este capítulo. Específicamente es importante abordar la problemática en torno a la posibilidad de valorar un evento efímero, que se constituye y “agota” en el presente, con base en registros audiovisuales que no pueden capturar la totalidad de la experiencia que tiene el público que participa en la acción en vivo. Tal es la tesis defendida por Peggy Phelan, para quien la ontología del performance se resume en la frase “representación sin reproducción”<sup>148</sup> y que sostiene que el performance sólo puede existir en el presente pues “no puede ser guardado, grabado, documentado o participar de cualquier otra forma de circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa que no es performance.”<sup>149</sup> Esta cualidad, que le asigna al performance el ser una práctica simbólica que se despliega únicamente en el presente, se encuentra en línea con la relación, ya advertida en el capítulo dos, que desde los años setenta existe entre el performance y el arte conceptual y lo coloca en posición que enfrenta a la economía de la reproducción pues “se ha resistido a ser tratado como una mercancía (no podía ni comprarse ni venderse), al sustituir los materiales normales del arte con nada menos que el cuerpo del propio artista.”<sup>150</sup>

Phelan tiene razón al afirmar que el performance “obstruye la eficiente maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital”<sup>151</sup> pues no hay forma de capturar la experiencia de estar presente en el performance para luego comercializarla, de la misma manera que comprar un video de un concierto no será lo mismo que presenciar espectáculo en vivo. En este respecto existe una resistencia de parte del mercado y la instituciones del arte a fijar la experiencia efímera del performance, que es evidente en los ejemplos de la venta en el siglo XXI de fotografías de la controversial obra de Ana Mendieta

---

<sup>148</sup> Peggy Phelan, “The Ontology of Performance: Representation without Reproduction”, *Unmarked: The Politics of Performance*, p. 103

<sup>149</sup> *Idem*

<sup>150</sup> Brandon, Taylor, *Arte Hoy*, p. 26

<sup>151</sup> Peggy Phelan, *ob. cit.*, p. 104

*Rape scene* de 1973 por la prestigiosa galería de Lelong de Nueva York<sup>152</sup> o el coleccionismo de las instituciones que insisten en listar entre sus colecciones las obras ausentes de cualquier tipo de registro de Tino Sehgal (mencionado en el capítulo anterior). Igualmente se encuentra en lo correcto al declarar que el performance ocurre en una temporalidad única que no puede ser repetida y que en caso de que se vuelva a montar, esta “segunda representación” constituye un evento distinto<sup>153</sup>, una experiencia distinta para todos los involucrados especialmente debido a los elementos siempre presente de la interacción con el público, el azar y la improvisación.

Mas la autora extiende su reflexión sobre el presente y la imposibilidad de reproducción como ontología del performance a tal grado que si aceptamos la totalidad de su propuesta como verdadera, carecería de sentido el realizar cualquier tipo de valoración del mismo, no sólo al partir de registros audiovisuales sino incluso al escribir sobre el evento después de presenciarlo en vivo. Ya que de acuerdo a Phelan el “performance honra la idea de que un número limitado de personas en un tiempo/lugar específico pueden tener una experiencia de valor que no deja rastros visibles tras de ella (...) [y] [e]scribir acerca del evento necesariamente cancela la imposibilidad de rastrear propia de la premisa performativa.”<sup>154</sup> En síntesis el acto performativo de la escritura a partir de la memoria altera el evento vivido y la documentación audiovisual no constituye más que una memoria del pasado que no podría convertirse en presente.

Ante tal problemática tomaremos como contrargumento el trabajo de Amelia Jones, quien realiza una reflexión fenomenológica sobre cómo la experiencia del performance a través de los registros audiovisuales, resulta un acercamiento tan o más adecuado hermenéuticamente para la interpretación y valoración de esta práctica. Jones se enfrenta al dilema que supone realizar estudios de performance de piezas realizadas en los años sesenta y setenta sin estar físicamente presente en el espacio de la representación, debido a limitantes tanto temporales (por ejemplo, resulta imposible asistir a performances realizados antes de nuestro nacimiento) como espaciales. Como lo hacemos nosotros, la autora utiliza registros para sus análisis, a lo que añade que:

---

<sup>152</sup> G. Vilar, “La estetización de la imagen violenta en el mundo contemporáneo”, p. 16

<sup>153</sup> P. Phelan, *ob. cit.*, p. 103

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 105

(...) los problemas que producto de mi ausencia (el que yo no haya estado ahí) son fundamentalmente logísticos más que éticos o hermenéuticos. Es decir, si bien la experiencia de ver una fotografía o leer un texto es claramente diferente de aquella de sentarse in un pequeño cuarto y ver a un artista actuar, ninguna tiene una relación privilegiada con la verdad ‘histórica’ del performance.<sup>155</sup>

En otras palabras “mientras la situación en vivo puede permitir las relaciones fenomenológicas propias de la interacción carne a carne, el intercambio que se da en la relación documental (espectador/lector <-> documento) es igualmente intersubjetivo.”<sup>156</sup> La propuesta de Jones se resume en el hecho de que no existe forma de tener una relación inmediata con ningún tipo de arte o producto cultural, incluso con el performance o, como lo nombra en ocasiones la autora, el *body art*. A diferencia de la teoría tradicional, entre cuyas autoras se encuentran Ira Licht y Cindy Nesmer y a la cual parece suscribir el pensamiento de Phelan, que aboga por una relación directa con la presencia del artista en el performance en vivo, Jones rechaza la idea de que el performance ofrezca una experiencia sin mediaciones del cuerpo o del “yo” del artista, ya que precisamente al usar “su cuerpo como material primario, los artistas corporales o del performance acentúan el ‘estatus representacional’ de este tipo de obras.”<sup>157</sup> Es decir el performance, a pesar de apelar a la realidad a través de la acción y la presencia de cuerpos vivos, no puede escapar a formar parte de la arena de lo simbólico, a constituirse como una representación estética, al grado que “finalmente muestra que el cuerpo nunca puede ser conocido de forma pura y totalizante como un todo carnal que se ubique fuera de la arena de lo simbólico.”<sup>158</sup> Es decir, existe un sentido plenamente sociohistórico o simbólico del cuerpo que lo libera de lo puramente somático, de la presencia inmediata o física del mismo. Incluso la experiencia subjetiva que se tiene de un performance que se ha presenciado en vivo se encuentra a su vez mediada y modificada por la memoria que se tiene de este evento, lo que constituye en sí en otra forma de registro o documentación.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Amelia, Jones, “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Document, p. 11

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 12

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 13

<sup>158</sup> *Idem*

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 12

Es también importante relacionar esta última reflexión al pensamiento de Derrida para quien trágicamente tampoco existe escape de la representación, pues la experiencia de la presencia ofrecida por el performance es inalcanzable ya que no podemos escapar de la representación propia del lenguaje, sea escrito, oral, corporal, etc.<sup>160</sup> Por lo tanto, el espectador se encuentra confrontado con una representación tanto en el performance en vivo como en el registro del mismo. De esta forma se disloca la idea de Phelan de que el performance solamente puede vivenciarse en una especie de presente “cargado maniáticamente”<sup>161</sup> de la representación en vivo frente a un público y la idea modernista del cuerpo autosuficiente como “depositario sin mediaciones de la mismidad.”<sup>162</sup> El cuerpo no es una estructura de significación independiente, sino que partiendo de la concepción del cuerpo de Merleau-Ponty, se entiende como “un sistema de equivalencias entre el percibir y lo percibido, entre el reverso y el anverso de un cuerpo que siente y es sentido.”<sup>163</sup>

Phelan tiene razón al declarar que la única vida del performance es el presente, mas no contempla que el presente no sólo existe en la relación con el público asistente a la representación realizada en vivo. La relación fenomenológica que un público o espectador remoto tiene con la documentación audiovisual de la obra sucede también en su propio presente, un presente distinto, pero igualmente válido, en que la obra cobra vida en la experiencia del aquí y ahora. Experiencia en la que el cuerpo humano como dotador de sentido constituye, con “todo lo que comunica con él [,] (...) un espacio significativo tan real, que todo se actualiza en su presencia, pues adquiere cierto sentido, relieve, valor, expresividad.”<sup>164</sup>

Resulta interesante destacar que, contrariamente a la idea de la representación sin reproducción, incluso durante la “época dorada” del performance que comprende el final de la década de los sesenta y la década de setenta, “la práctica del performance implica necesariamente la presencia en vivo del público (...) las obras de arte eran llamadas performance simplemente cuando los artistas usaban el cuerpo.”<sup>165</sup> La relación que se tiene

---

<sup>160</sup> Jacques Derrida, “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation.”

<sup>161</sup> Amanda Coogan *et al.*, *What is performance art?*, p. 15

<sup>162</sup> Amelia Jones, “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Document, p. 14

<sup>163</sup> Roberto Andrés González y Gabriel Jiménez Tavira, “Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty”, p.121

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 118

<sup>165</sup> Amanda Coogan *et al.*, *What is performance art?*, p. 14

con la mayor parte de las obras de este periodo emblemático del performance es a través de imágenes de baja calidad, con respecto a los estándares actuales, en blanco y negro.

Un ejemplo claro es la obra *Escalade non-anesthésiée* de la artista francesa Gina Pane; en este performance, del año 1971, la artista subió y bajó de una estructura metálica similar a una escalera en la que los “peldaños” se encontraban cubiertos de protuberancias afiladas como navajas (Imagen 22). La obra fue interpretada por Pane en su estudio sin otro público que el fotógrafo que documentó la acción<sup>166</sup>. De modo que la interacción tanto del público de la época como la de académicos y teóricos que estudiaron la obra posteriormente fue, y es, únicamente a partir de las imágenes fotográficas capturadas en el estudio. El hecho de que la experiencia de la obra se encuentre mediada por la imagen no significa que la acción de Pane haya sido menos real que aquellos performances con público en vivo; testimonio de tal realidad son “[l]as gotas de sangre que quedan en los peldaños horizontales de la estructura [que] simbolizan el impacto del cuerpo en el entorno hecho carne (...)”<sup>167</sup> y los cortes en los pies y manos de la artista, quien afirmó que “la herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real.”<sup>168</sup>

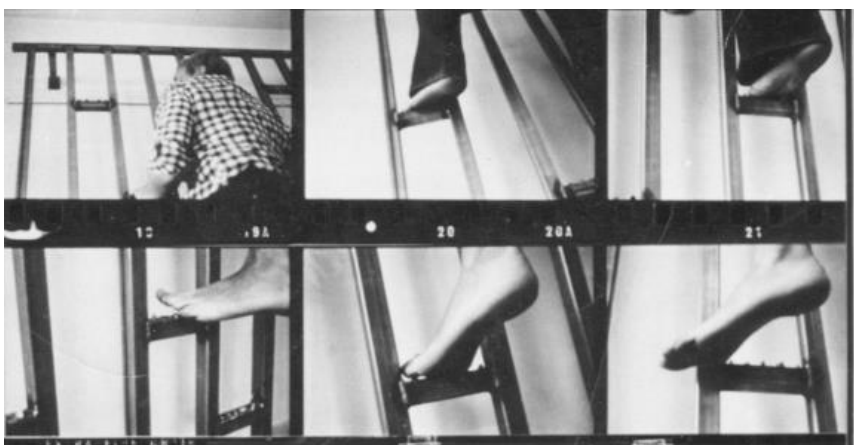


Imagen 22. Gina Pane, *Escalade non-anesthésiée*, 1971

La teoría de la ontología del performance de Phelan guarda relación a su vez con el trabajo de Erika Fischer-Lichte, quien sostiene que la presencia corporal simultánea, a la que denomina *copresencia corporal*, es uno de los elementos básicos constitutivos del evento

---

<sup>166</sup> Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, p. 33

<sup>167</sup> *Idem*

<sup>168</sup> Abel Azcona, “El performance como herramienta terapéutica y pedagógica”, p. 48

performativo. Partiendo de tal premisa se podría argumentar que valorar obras como *Escalade non-anesthésiée* o el trabajo de Pyotr Pavlensky carecería de sentido. En el caso de Pavlensky sus obras tienen lugar en la vía pública sin previo aviso y son asequibles al público preponderantemente a través de su registro mediático, por lo que, a excepción de aquellos espectadores accidentales que se encontraban en la calle durante el evento, no existe una copresencia corporal entre el artista y el público, lo que resulta en una relación remota que en el caso de Pavlensky se concretó a nivel internacional gracias a los medios de comunicación masiva. Esta presencia corporal simultánea es aquella que para Fischer-Lichte “permite y constituye el performance (...) [pues] para que un performance ocurra, actores y espectadores deben reunirse para interactuar en un lugar específico por un cierto periodo de tiempo.”<sup>169</sup>

El concepto de *copresencia corporal* refleja una concepción anticuada del fenómeno del performance que, si bien podría refutarse por la reflexión previa en torno a la aproximación fenomenológica de Amelia Jones, citamos para poner sobre la mesa la problematización que existe, tanto en el performance contemporáneo como en el mundo del arte y las comunicaciones en general, del concepto de “vivacidad”. Este es un término proveniente del vocablo en inglés *liveness*, que ha problematizado Philip Auslander, para quien la vivacidad es entendida como la cualidad de un evento de realizarse en vivo.<sup>170</sup> Es así que Auslander se ha dado a la tarea de desmentir la idea de que la presencia corporal simultánea entre artista y público sea una característica necesaria para considerar que una representación se lleve a cabo “en vivo.” En las condiciones mediáticas actuales, “[p]arece que la *copresencia* espacial resulta cada vez menos importante para que una interpretación sea definida como en vivo”<sup>171</sup> y el performance contemporáneo se encuentra

(...) sin lugar a dudas tecnológicamente mediado, pero es también simultáneamente un evento en vivo y *diferido*: contiene elementos de ambas la presencia en vivo y la grabación [o el registro]. La vivacidad entonces no es una condición absoluta – no es el caso de que un espectáculo sea o no en vivo. Más bien, los elementos en vivo pueden ser combinados con

---

<sup>169</sup> E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 32

<sup>170</sup> Philip Auslander, “Live and technologically mediated performance.”

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 112

elementos grabados, o mediados tecnológicamente de cualquier otra manera, para producir un evento híbrido.<sup>172</sup>

Esta amalgama entre elementos en vivo y registros, que resulta en el evento híbrido, no es exclusiva del performance del siglo XXI, ya en 1987 la artista Angelika Festa combinó en la obra *Untitled dance (with fish and others)* su presencia física, en vivo en el espacio de la galería, con monitores en los que se reproducía cíclicamente un video de la embriología de un pez, que constituían un registro del pasado, y con otro monitor que mostraba la documentación de lo que sucedía en el performance mismo, un registro mediado del presente<sup>173</sup> (Imagen 23).

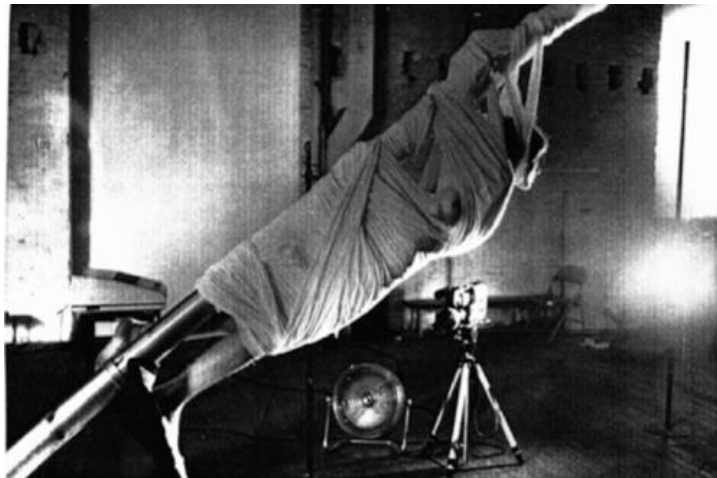


Imagen 23. Angelika Festa, *Untitled Dance (with fish and others)*, 1987

Por consiguiente, Auslander aboga por dejar atrás “la distinción entre presentaciones que se encuentran tecnológicamente mediadas de las que no lo están, y en su lugar considerar todas las presentaciones como confluencias de tecnologías varias mediadas interna y externamente (...).”<sup>174</sup> De tal forma que el trabajo de Auslander provee más argumentos a favor de la posibilidad de valorar el fenómeno de la violencia autoinfligida a partir de

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 109

<sup>173</sup> P. Phelan, “The Ontology of Performance: Representation without Reproduction”, *Unmarked: The Politics of Performance*, p. 108

<sup>174</sup> Philip Auslander, “Live and technologically mediated performance”, p. 118. Para una explicación más detallada al respecto de la vivacidad en el arte contemporáneo véase el artículo de Auslander “Live and technologically mediated performance” incluido en la bibliografía o su libro de 1999 *Liveness: Performance in a mediatized culture*.

registros audiovisuales y prueba que no hay evidencias para descalificar como performance obras como las de Gina Pane o Pavlensky por no cumplir con el requisito de la *copresencia corporal*. Simultáneamente refuerza la idea de que el performance es una experiencia mediada e incluso multimedia.

La teoría de la vivacidad de Auslander se extiende más allá de las consideraciones del presente análisis pues, con base en su definición del evento en vivo a partir de la experiencia afectiva del público, considera como una experiencia en vivo la relación que tiene el individuo con los sitios web y entidades virtuales que responden en tiempo real.<sup>175</sup> Dicha aseveración implicaría una reflexión acerca del performance virtual en el mundo de la inteligencia artificial, en nuestro caso este tipo de comportamientos e interacciones no se consideran un performance de acuerdo a la definición de esta práctica contemplada en el presente análisis, misma que se fundamenta en la acción de un artista o intérprete humano.

#### *Horizonte temporal de la valoración*

Una vez superados los obstáculos teóricos de valorar un evento efímero a partir de registros desde una posición en la que no se cumple con la condición de la presencia corporal en vivo, para realizar la valoración de la violencia autoinfligida en el performance contemporáneo es preciso delimitar el horizonte temporal de las prácticas a valorar. Al respecto de dicho horizonte, se ha establecido desde un inicio que la valoración se centrará en el performance contemporáneo pero, dado que el performance fue aceptado como medio de expresión artística diferenciada del resto de las artes escénicas hasta la década de los setenta<sup>176</sup> y que, de acuerdo a Danto, “lo moderno pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960”<sup>177</sup>, hablar del arte del performance contemporáneo parecería en primera instancia un pleonasma. Es decir, todo performance, realizado a partir del periodo en el que esta práctica artística se le reconoce como tal, es en sí contemporáneo; adjetivo que únicamente excluiría de nuestro objeto de estudio al performance de las vanguardias de inicios del siglo XX abordado en el segundo capítulo.

La palabra “contemporáneo” designa en el campo artístico no sólo al movimiento artístico plural que domina el mundo del arte a partir de la década de los sesenta, aquel al que

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 112

<sup>176</sup> R. Goldberg, *Performance Art: From futurism to present*, p. 7

<sup>177</sup> Arthur Danto, “Moderno, posmoderno y contemporáneo”, p. 33

Danto describiera como un “periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad (...)”<sup>178</sup>; también tiene un significado más evidente que refiere “simplemente a lo que está sucediendo ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos.”<sup>179</sup> Es a esta segunda definición de contemporáneo a la que recurrimos para delimitar el horizonte temporal de nuestros casos de estudio, ya que permite hacer una distinción entre el performance perteneciente al periodo emblemático de las décadas de los sesenta y setenta, ya inscrito en la mayoría de libros de historia y teoría del performance, y el performance contemporáneo; que se delimitará como aquel que acontece a partir de la década de los noventa.

Al respecto del periodo emblemático, de cuya práctica se han citado múltiples ejemplos a lo largo del presente texto, en su momento los artistas de los sesenta y setenta expresaron a través de su cuerpo una concepción que se opuso a la perspectiva racional del formalismo de Greenberg, en el que al artista se le valoraba a partir de los productos de su mente y genialidad creativa plasmados en un lienzo<sup>180</sup>. De tal forma se articuló una nueva forma de creación artística, el performance, que tomó como inspiración el conjunto de temáticas y fragmentos de la experiencia humana consideradas como tabú durante la época: piel, fluidos, olores, sexualidad, reproducción, violencia, muerte, envejecimiento, etc. De acuerdo a Tracey Warr y Amelia Jones, durante este periodo el performance se ubica en un mundo de seres encarnados en el que cuerpo y mente son indisolubles y se presenta en “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 adquiere sentido.”<sup>181</sup> Sin embargo, realizar una valoración de las obras emblemáticas de este periodo, como aquellas realizadas por Chris Burden, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, Vito Acconci, Tehching Hsieh o los accionistas vieneses, resulta en cierta manera redundante pues han sido reiteradamente analizadas por los teóricos más destacados del campo de los estudios del performance como Lea Vergine, Amelia Jones, Richard Schechner, Peggy Phelan y RoseLee Goldberg, entre otros.

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 34

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 32

<sup>180</sup> Elisabeth Schellekens, “Aesthetics and morality”, pp. 38-39

<sup>181</sup> Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, p. 20

Después de la década de los setenta las prácticas artísticas en torno al cuerpo perdieron visibilidad, ya que según Sally O'Reilly el neo conceptualismo, el formalismo heroico y la ironía post-moderna, entre otros, convirtieron temporalmente al cuerpo vulnerable en irrelevante y vergonzoso.<sup>182</sup> En la década de los ochenta la práctica artística del performance en el mundo occidental se ve claramente afectada por las fuerzas conservadoras que dominaron tanto la política como el mundo del arte, resultando en un debilitamiento de las formas artísticas contraculturales y un “énfasis renovado en los intereses del mercado: el estatuto de la obra de arte como mercancía, el culto al artista individual, el prestigio del coleccionismo, elevándose las relaciones públicas y la manipulación de los medios de comunicación a cotas hasta entonces inimaginables.”<sup>183</sup>

La década de los noventa resulta relevante como criterio temporal pues representó un nuevo punto de partida para los artistas de performance; una revitalización de esta práctica artística y en general un regreso a las prácticas artísticas centradas en torno al cuerpo, como lo evidencian exposiciones como *Body as Site* (Viena 1996), *Foreign Body* (Basilea, 1996) y *Trans Sexual Express* (Barcelona 2001).<sup>184</sup> Este “regreso”, pues el performance no desaparece enteramente durante los ochenta, indica que el performance fue más que un simple episodio aislado. Con esta nueva oleada de artistas se realiza un relevo generacional también entre aquellos que integran en su práctica la violencia autoinfligida, hecho que permite refutar a Félix Duque quien declaró: “apenas quedan ya automutiladores y Burden [famoso por su obra *Shoot* en la se hizo disparar en el brazo] – como otros – ha ‘sentado la cabeza’, convirtiéndose en un pintor...vulgar.”<sup>185</sup>

Lea Vergine coincide con este criterio histórico, pues después del abandono paulatino del uso del cuerpo como lenguaje por sus ‘protagonistas’<sup>186</sup> no será hasta los años noventa que de la mano de “la expansión de los fenómenos de las identidades cambiantes, contaminaciones tecnológicas e hibridaciones en general (...) el cuerpo hizo su regreso (...) como árbitro de múltiples identidades.”<sup>187</sup> Es justamente en este regreso del cuerpo y del

---

<sup>182</sup> Sally O'Reilly, *The body in contemporary art*, p. 8

<sup>183</sup> Nina Felshin, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, p. 11

<sup>184</sup> Fabián Alejandro Santamartín, *Estéticas de la hibridación. Del cuerpo transhumano al cuerpo posthumano*, p. 52.

<sup>185</sup> F. Duque, *Terror tras la posmodernidad*, p. 76

<sup>186</sup> Lea, Vergine, *Body art and performance: The body as language*, p. 269

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 286

performance que tiene lugar a finales de siglo XX y se extiende, hasta el momento, a las primeras dos décadas del presente siglo que denominaremos como “contemporáneo” y en el que fijaremos la atención. Resulta por demás interesante valorar obras de esta época contemporánea para que después puedan ser comparadas con las obras y valores perseguidos por las artistas de los años sesenta y setenta.

Puntualmente se analizarán y valorarán las obras de tres artistas activos en el siglo XXI: Marina Abramovic, Franko B y Ron Athey. Abramovic a diferencia de la mayoría de los artistas de la época emblemática del performance que han abandonado su práctica por diversas causas, ha continuado activa y se ha convertido en una de las figuras más importantes para esta disciplina, de tal manera que, aunque ya se haya analizado una de sus piezas de 1975, esta vez se analizará una de sus piezas que corresponde al horizonte temporal que hemos seleccionado. Además del criterio del horizonte temporal, otra limitante metodológica utilizada para esta selección fue la asequibilidad a videos que hayan documentado sus obras para su análisis. Y si bien de acuerdo a Amelia Jones una aproximación fenomenológica a la acción del performance a partir de fotografías estáticas es también válido, esto no significa que viabilicen una experiencia valorativa equivalente a la que permite el registro videográfico. El video representa un material estético que posibilita una mejor valoración de la obra, sobre todo al partir de la necesidad de evaluar los cuatro componentes rectores de cuerpo, público, tiempo y espacio. Lamentablemente la inexistencia o la inaccesibilidad de ciertos registros videográficos imposibilitó la inclusión de obras de artistas contemporáneos mexicanos como Lorena Wolffer y Guillermo Gómez-Peña, representantes importantes a nivel internacional del performance latinoamericano, que infligen daño a su cuerpo en obras como *Territorio mexicano* (Wolffer 1995) y *The Crucifiction project* (Gómez-Peña 1994).

Tampoco se consideraron para la valoración obras de artistas provenientes de una tradición artística distinta a la occidental, dado que el análisis histórico realizado, tanto de la violencia como de la práctica del performance y sus características, se encuentra anclado en dicha tradición. Por ejemplo, considerar obras de artistas contemporáneos relevantes para la valoración de la violencia autoinfligida como He Yunchang o Yang Zhichao, requiere adentrarse en la historia de la representación de la violencia y el performance y las artes escénicas en la cultura oriental.

### *Seven easy pieces*

Marina Abramovic, como una de las pocas supervivientes de la época a la que hemos nombrada como emblemática, recreó en la obra *Seven easy pieces* seis de los performances más influyentes en la historia de éste género artístico, la séptima y última de estas piezas “fáciles” fue creada expresamente para la ocasión. La artista enfrentó a partir de esta obra su preocupación con la falta de memoria respecto a esta época crítica en la que ella y los demás artistas fungieron como intérpretes de piezas en su mayor parte inaccesibles más allá de algunas fotografías de baja calidad (época durante la cual el registro de la obra en video no se encontraba generalizado), preocupación a su vez íntimamente relacionada con la cualidad efímera de las prácticas performativas. Fue así que en el año 2005 durante siete días consecutivos, del 9 al 15 de noviembre, montó *Seven easy pieces* en el Museo Guggenheim de Nueva York<sup>188</sup>. Cada día la artista ejecutó una sola pieza durante siete horas en el atrio central del museo en el siguiente orden:

- 9 de noviembre 2005: Marina Abramovic recreó *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman,
- 10 de noviembre 2005: Abramovic recreó *Seedbed* (1972) de Vito Acconci.
- 11 de noviembre 2005: Abramovic recreó *Action Pants, Genital Panic* (1969) de Valie Export.
- 12 de noviembre 2005: Abramovic recreó *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973) de Gina Pane.
- 13 de noviembre 2005: Abramovic recreó *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys.
- 14 de noviembre 2005: Abramovic recreó *Lips of Thomas* (1975) de su propia autoría.
- 15 de noviembre 2005: Abramovic presenta la pieza inédita *Entering the Other Side* (2005).<sup>189</sup>

De esta lista que compone el conjunto de la representación de *Seven easy pieces*, nos concentramos en aquellas dos piezas en las que aparece la violencia autoinfligida: *The Conditioning* y *Lips of Thomas*. Pero antes de pasar a la valoración de estas piezas nos

---

<sup>188</sup> Babette, Mangolte, “Seven Easy Pieces by Marina Abramovic”, en *Archive.org*

<sup>189</sup> *Idem*

gustaría reparar en el análisis del valor de *Seven easy pieces* como conjunto. El primer elemento que se destaca es el título, cuya traducción como “siete piezas fáciles o sencillas” representa una clara ironía, dado que al apreciar la obra completa es evidente que no se trata de piezas ni sencillas ni fáciles de realizar o digerir; no obstante, la oposición entre el título y la realidad de la obra refleja de manera adecuada la experiencia global de *Seven easy pieces* pues esta relación compleja entre representación (en este caso el nombre) y realidad se verá replicada en diversas relaciones simbólicas conflictivas en las piezas individuales. Otro elemento importante reflejado en el título es el número siete que indica el número de piezas que integran la obra. Este número de piezas no es casual, ya que en la tradición religiosa judeocristiana se le atribuyen al siete cualidades divinas y es considerado como el número perfecto: siete es el número de días que en los que Dios realizó la creación del mundo, pero siete son también el número de pecados capitales. La importancia de este número se ve reforzada por el hecho de cada una de las piezas fue interpretada durante siete horas durante siete días consecutivos (una pieza por día), reiteración que refiere una vez más a temáticas e imaginería religiosa: como cuando en el evangelio de Mateo Pedro pregunta a Jesús cuantas veces tiene que perdonar a lo que responde “[n]o te digo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete (...)”<sup>190</sup>, donde el setenta veces siete representa el infinito, o como en la antigüedad pre-bíblica la “irreductibilidad del número siete hizo que lo consideraran mal agüero y lo atribuyeron a los demonios divinos, los cuales eran siete veces siete; es decir, totalmente irreductibles.”<sup>191</sup> Esta reiteración del número siete más que indicar una polaridad positiva o negativa de la obra acentúa la conexión entre el performance occidental y el ritual y la tradición religiosa judeocristiana, temáticas que se explorarán a partir de los elementos estéticos que aparecen en cada una de las piezas.

Más allá del nombre, la tensión más importante que aparece en *Seven easy pieces* es la relación que existe entre la intención de la artista de recrear piezas de performance del pasado y la imposibilidad de alcanzar este objetivo, dadas las claras diferencias espaciales, temporales, corporales y contextuales en los que se recrea la obra; resultando en una obra distinta. Al mismo tiempo que aparece la posibilidad de recrear los acontecimientos del pasado de una manera literal, sino a nivel simbólico o histórico. Y si bien la obra no logra

---

<sup>190</sup> Reina Valera Gómez, “Mateo 18:22”, en *Biblia Paralela*

<sup>191</sup> Prócoro Hernández, “El número 7, magia, misterio y fascinación”, en *Revista Inter-forum*

resolver este conflicto entre querer recuperar la historia para nuevas generaciones y la imposibilidad de lograrlo, *Seven easy pieces* abre al espectador la reflexión en torno a la posibilidad de hacer presente la ausencia de aquello que ha desaparecido a través del cuerpo y “examina la posibilidad de rehacer y preservar una forma artística que por es por naturaleza efímera.”<sup>192</sup> En un sentido estético, recordando que de acuerdo a Mukarovsky el valor estima el fenómeno artístico en toda su complejidad, el valor de *Seven easy pieces* no es solucionar el planteamiento sobre la posibilidad de revivir la historia en un contexto espacial/temporal distinto sino el de generar diferentes reflexiones a partir del intento de hacerlo. Reflexión histórica que a su vez se desdobra, pues por un lado cuestiona la historia del performance y por otro a cada uno de los performances como hechos históricos.

La primera pieza, *The Conditioning, first action of self-portrait(s)*, originalmente realizada por Gina Pane, presenta una clara alegoría del martirio de san Lorenzo quien fuera quemado a mediados del siglo III de nuestra era sobre una parrilla.<sup>193</sup> Tanto Gina Pane en la representación original de la pieza, como Abramovic en 2005 adoptan un papel similar al de las representaciones del martirio de san Lorenzo al colocarse boca arriba sobre la parrilla metálica bajo la cual se encuentran dieciocho velas encendidas organizadas en seis filas de tres velas cada (Imágenes 24 y 25); aunque más que un análisis comparativo nos centraremos en el trabajo de Abramovic.



Imagen 24. Gina Pane, *The Conditioning*, 1973



Imagen 25. Marina Abramovic, *The Conditioning*, 2005

En *The Conditioning* Abramovic vestida con un overol color gris encendió las dieciocho velas para después recostarse sobre la parrilla. La pieza tuvo una duración total de

<sup>192</sup> The Solomon R. Guggenheim Foundation, “Marina Abramovic: Seven Easy Pieces”, en *Guggenheim*

<sup>193</sup> Christian Iconography, “Saint Lawrence: The Iconography” en *Christianiconography.info*

siete horas, pero no se mantuvo durante todo este tiempo sobre la estructura metálica, pues en ocasiones el calor fue demasiado y la artista se despegó de la estructura en medio de ayes de dolor, mientras que en otras fue necesario que cambiara las velas desgastadas por nuevas que tuvo que colocar en los espacios correspondientes y encender para continuar con la acción.

Es claro que la parrilla funciona como una especie de altar de sacrificio y de tal manera la violencia autoinfligida a la que somete su cuerpo Abramovic guarda relación con la representación de la violencia durante la Edad Media tardía, y específicamente con la representación del martirio de San Lorenzo a partir de este periodo. En la época medieval se trataba de exaltar las virtudes asociadas al sacrificio de los mártires y exhortar la meditación sobre el cuerpo de los santos sometidos al dolor; en el performance surge un nuevo tipo de mártir, un mártir secular que a través de la exhibición de su cuerpo doliente busca motivar la reflexión, si bien a diferencia del arte medieval no busca adoctrinar e imponer una cosmovisión religiosa en el espectador. Abramovic realiza en realidad un autosacrificio en el cual el plano de la representación y la realidad entran en conflicto, pues en el performance, a diferencia del teatro, el hacer reemplaza al pretender: retomando a Chris Burden como ejemplo, en *Shoot* (1971) al artista se le dispara realmente en el brazo<sup>194</sup> a diferencia de la simulación de disparo en cualquier obra de teatro. Consecuentemente la artista realmente somete su cuerpo al calor del metal de la parrilla y en el proceso hace pasar al público del mundo de las ilusiones al mundo de las experiencias corporales.<sup>195</sup> Sin embargo no se trata de un mundo que se encuentre fuera del juego estético del performance, pues a pesar de que el dolor de Abramovic es real no nos encontramos confrontados con un verdadero martirio. Esta tensión entre la realidad del dolor y la simulación de las artes escénicas es inherente al fenómeno de la violencia autoinfligida y precisamente en esta tensión puede ubicarse en gran medida su valor, en el hecho de presentar al público un escenario en el que no es fácil decidir cómo reaccionar al fenómeno si desde una perspectiva estética o una moral.

El concepto de ritual ha sido invocado en varias ocasiones sin ser propiamente definido, pero dada su importancia para la presente valoración es momento de hacerlo, para lo cual recurriremos una vez más a Richard Schechner. De acuerdo a los etólogos, el ritual

---

<sup>194</sup> Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, p. 33

<sup>195</sup> Amanda Coogan et al., "What is performance art?", p. 11

“es comportamiento ordinario transformando por medio de la condensación, exageración, repetición y el ritmo en secuencias especializadas de comportamiento que sirven a funciones específicas usualmente relacionadas con la reproducción, la jerarquía o la territorialidad (...)”<sup>196</sup>. Según esto, el ritual tiene una clara conexión con las artes escénicas pues en ellas también el comportamiento es “reorganizado, condensado, exagerado y hecho rítmico”<sup>197</sup> para comunicar realidades más allá de lo representado, como un puente entre representación y realidad. Con respecto a la violencia, la violencia en el ritual “como aquella del teatro, esta simultáneamente presente y ausente, desplegada y diferida (...), [l]as acciones rituales se realizan incluso cuando los ‘eventos reales’ son diferidos.”<sup>198</sup> Los rituales humanos surgen alrededor de eventos y transacciones que resultan delicadas para una cierta comunidad y se constituyen como “acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a las transacciones verdaderas al mismo tiempo que ayudan a las personas a evitar la confrontación directa con estos eventos (...)”<sup>199</sup> delicados, complejos, peligrosos o problemáticos. El ritual pues al igual que el performance se encuentra en el espacio de conflicto entre la presencia y la ausencia, el dolor físico y la representación teatral, y un ejemplo de esta relación son los rituales de sacrificio.

Al hablar del sacrificio que escenifica Abramovic sobre la parrilla en *The Conditioning*, temática recurrente en el resto de los performances a valorar, resulta invocar la noción de Girard para quien “el sacrificio, en su funcionalidad mayor, protege a la comunidad de su propia violencia, de algún modo ‘externalizándola’ hacia una víctima designada (...)”<sup>200</sup> y tiene la función de apagar las violencias intestinas de una sociedad para impedir que los conflictos estallen.<sup>201</sup> En la pieza de Abramovic ella funge como víctima auto designada, que a su vez externaliza la violencia. Esta situación desconcierta al grupo social que no la eligió para realizar este “sacrificio purificador” y por lo mismo le resulta problemático dar sentido a *The Conditioning* como ritual, pues carece de un acuerdo social

---

<sup>196</sup> Richard Schechner, “The Future of Ritual”, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, p. 228

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 230

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 231

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 230

<sup>200</sup> Manuel Antonio, Baeza, “Violencia y sacrificio. La contribución antropológica de René Girard y reflexiones para la investigación”, p. 47

<sup>201</sup> *Idem*

que lo fundamente y haga comprensible al resto de los individuos de la comunidad efímera constituida en el tiempo/espacio del performance.

Una constante en las siete piezas que conformaron *Seven easy pieces* fue el espacio; en este caso el hecho de que *The Conditioning* haya sido escenificado en el Museo Guggenheim de la ciudad de Nueva York categoriza esta obra de Abramovic como Arte con mayúscula, lo dota de un valor institucional del más alto orden, pero al mismo tiempo despoja en cierta medida a las recreaciones a las piezas de su original sentido contestatario, lo cual es herencia del origen contracultural del performance. En un espacio como el Guggenheim la reacción del público asistente a la recreación de *The Conditioning* es ciertamente la de reverencia, relación espacio-público que nuevamente vincula a la obra con el tipo de relación existente entre el creyente y el mártir en el que el museo funciona como espacio religioso, una catedral del arte. Y a pesar de que la artista interactúa con el público, rompiendo la “cuarta pared” cuando pide un cuchillo a los miembros del público, que después consigue, la interacción entre artista y público se encuentra lejos del ideal de la transformación del público que experimenta la acción en el co-creador de la misma, en el espectador emancipado del que habla Rancière<sup>202</sup>. Este cambio de roles en el que el espectador y artista se transforman para convertirse en co-creadores del evento performativo se explica con el concepto del “circuito de retroalimentación autopoietica” acuñado por Fischer-Lichte, que refiere a la cualidad que tiene el performance de ser un evento relativamente abierto cuyo proceso y eventuales resultados pueden ser modificados por las acciones, interacciones y reacciones de todos los sujetos que participan en el evento.<sup>203</sup>

Esto no significa que *The Conditioning* sea una obra fallida, al revés, pues el performance es una práctica tan plural y mutable que no existen criterios o parámetros de interacción, emancipación, reflexión, etc., que deba cumplir. Además de que el circuito de retroalimentación autopoietica está siempre en operación, en *The Conditioning* la artista se ve afectada por la acción del público aunque no siempre sea evidente, por el sonido de sus conversaciones y recorridos por el espacio; de la misma manera que la experiencia los miembros del público se ve modificada por las acciones del Abramovic, por sus exhalaciones, quejidos y movimientos corporales. Aun así, resurge la condición problemática del tiempo y

---

<sup>202</sup> Amanda Coogan *et al.*, “What is performance art?”, p. 15

<sup>203</sup> E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, p. 50.

la historia en relación con la recreación, el hecho de recrear una pieza previamente montada y de hacerlo con pretensiones históricas de preservar una forma artística efímera, limita el azar, la sorpresa y la experimentación. El público informado, académicos, expertos y amantes del arte, sabe qué es lo que idealmente debería de pasar para que a la recreación de Marina se le pueda llamar *The Conditioning* y por lo mismo el evento performativo pierde apertura ante la imprevisibilidad.

Simultáneamente la obra adquiere valor justamente al pretender ser una recreación, valor que se extiende a *Lips of Thomas* y las primeras seis de las siete piezas, pues evidencia que, como se planteó anteriormente, en el performance no puede existir tal cosa como una repetición; los cuatro componentes claves del performance serán siempre distintos en cada una de las representaciones constituyéndose un evento distinto en cada ocasión. Es de esta manera que la experiencia de la diferencia en *The Conditioning*, tanto en relación con la ejecución de Pane como entre los sucesivos episodios en los que Abramovic subió y bajo de la parrilla durante las siete horas que duró la pieza, muestra cómo el performance no se ve sujeto al efecto de la saturación y neutralización por repetición que buscaría materializar Warhol en su serie *Death and disasters*. De acuerdo a Hal Foster, las nociones de subjetividad conmocionada y repetición compulsiva se exaltan en la obra de Warhol<sup>204</sup> quien declara “entre más observas a exactamente la misma cosa, más se desvanece su significado, y te sientes mejor y más vacío. (...) Cuando ves una imagen espantosa una y otra vez, esta no tiene en realidad ningún efecto.”<sup>205</sup> Un ejemplo claro de este tipo de repetición exacta, negada por el performance en *Seven easy pieces*, es la obra *Green Disaster #2* en la que Warhol repite diez veces la imagen de un choque en el que aparece el cuerpo inerte de la víctima (Imagen 26).

---

<sup>204</sup> Hal Foster, *The return of the real*, p. 131

<sup>205</sup> *Ibidem*



Imagen 26. Andy Warhol, "Green Disaster #2 (Green Disaster Ten Times)", 1963

La vestimenta resulta otro elemento importante a considerar en el análisis de estas piezas, pues “la vestimenta, y el cuerpo que la viste, son medios de proclamar e identificar diferencia o solidaridad.”<sup>206</sup> En este caso, y a diferencia de gran parte de las piezas en las que la violencia autoinfligida se hace presente, Abramovic se encuentra vestida, su ropa no denota pertenencia a una cultura específica y es funcional para proteger su piel de la exposición directa al metal caliente, al mismo tiempo le da un aspecto similar a una prisionera. Este aspecto refuerza la idea un sacrificio, la representación ritual de la muerte de una víctima cuya muerte no tiene represalias.<sup>207</sup> Si bien como se mencionó anteriormente al ritualidad del acto sacrificial se ve fracturada por la falta de agencia del público, no existe un marco de referencia compartido con el que puedan sentido al ritual, a diferencia de los rituales comunitarios en los que hay un acuerdo tácito, grabado en la colectividad a partir de la redundancia y la repetición, sobre lo que se logra a través de la ejecución del mismo.

En la recreación de *Lips of Thomas*, sexta pieza de *Seven easy pieces*, cuya ejecución original se ha descrito y analizado a inicios del capítulo, el primer elemento que confronta al público es el cuerpo desnudo de Marina. La exhibición del cuerpo desnudo del artista resulta un elemento estético importante pues la falta de ropa dificulta la lectura del artista, o cualquier individuo, a partir de los códigos históricos y culturales inscritos en la vestimenta, misma que puede indicar género, clase, origen étnico, etc.<sup>208</sup> El cuerpo desnudo resulta más difícil

---

<sup>206</sup> S. O'Reilly, *The body in contemporary art*, p. 77

<sup>207</sup> R. Schechner, “The Future of Ritual”, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, p. 234

<sup>208</sup> Colin Counsell, *Signs of performance: An introduction to twentieth-century theatre*, p. 223

de clasificar a partir de estos elementos externos y por lo mismo se trata de un cuerpo que permite que todos y cada uno se identifiquen con él; aun cuando evidentemente en el cuerpo desnudo las diferencias biológicas entre sexos resultan más explícitas. El cuerpo desnudo fuera de los contextos culturales en los que es socialmente aceptado suele ser transgresivo, pero en el performance, contrariamente a la opinión de Counsell, el desnudo ha sido una constante por lo que esta capacidad de transgresión se ve disminuida en el contexto de un espacio institucional dedicado al arte moderno y contemporáneo.

En *Lips of Thomas* (2005) lo importante no la desnudez de la artista sino las características de este cuerpo y quién tiene el control sobre la exhibición del mismo. Las artistas del performance de los años setenta, entre ellas Abramovic, reclamaron a través de su práctica la representación del cuerpo femenino hasta entonces dominada por la mirada heterosexual que sexualizaba y/o idealizaba su representación. A pesar de que para parte del público resulta difícil no sexualizar la presencia de un cuerpo desnudo, lo importante es que en este caso es la artista quien tiene en sus manos la decisión respecto a su exhibición y la forma en la que se representa el desnudo femenino. Al cobrar consciencia y decidir como aparece la representación del cuerpo de la mujer *Lips of Thomas* adquiere valor como un performance feminista, si bien no al nivel de obras articuladas expresamente en torno a esta preocupación; como lo fuera la obra *Post-porn modernist* de Annie Sprinkle en el que la artista buscó la desmitificación del cuerpo femenino al abrir su canal vaginal con un espéculo e invitar a los asistentes a ver su cérvix mientras interactuaba personalmente con ellos, haciendo consciente al espectador de su propia mirada y desestabilizando el balance de poder entre observador y observado.<sup>209</sup>

La toma de consciencia de la mujer sobre la representación de su cuerpo y el poder de exhibirlo (o no) voluntariamente es un tema tan valioso en el contexto de los años setenta en los que se montó por primera vez, como en la recreación del año 2005, que se replica actualmente en actos performativos que rebasan el campo de la representación artística para insertarse en la vida social como las acciones del colectivo de activistas Femen. Mas el cuerpo desnudo de Abramovic no deja de ser una fuente de significados y una crítica a las convenciones sociales, en la recreación de *Lips of Thomas* (Imagen 27) es evidente que han pasado treinta años desde su escenificación original, el cuerpo envejecido de Marina no sólo

---

<sup>209</sup> A. Jones, "Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation", p. 16

contraviene la dimensión explotadora de la mirada voyerista típicamente masculina, aquella típica de la pornografía, sino también “la extendida tradición de relegar la carne envejecida a la invisibilidad.”<sup>210</sup>



Imagen 27. Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, 2005

Podría pensarse que en la recreación de *Lips of Thomas* nos encontramos ante una réplica, una repetición, mucho más fiel que la que Abramovic realizó de *The Conditioning* pues en esta ocasión se trata de una recreación de su propia obra, pero, sorpresivamente, no es así. Dejando de lado diferencias evidentes del espacio físico en institucional en el que fue realizado y la duración de la pieza, que fue de tan sólo dos horas en 1975 en comparación de las siete horas del año 2005, *Lips of Thomas* resulta una pieza bastante diferente a su montaje original; pareciera que la premisa básica (el guion general si es que existiese tal cosa) es la misma, pero en la práctica el conjunto de símbolos que aparecen en la pieza se articulan de manera distinta. Es importante antes de proseguir detenernos en la noción de símbolo, para lo cual recurriremos al trabajo de Ernst Cassirer, quien define el símbolo como “una realidad material que indica otra cosa (...) [,] algo sensible que se hace portador de una significación universal, espiritual”<sup>211</sup> y añade que se trata de “un contenido individual, sensible, que sin dejar de ser tal, adquiere el poder de representar algo universalmente válido para la conciencia (...) en el que se produce la síntesis de mundo y espíritu.”<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> S. O'Reilly, *The body in contemporary art*, p. 18

<sup>211</sup> María G. Amilburu, “Ernst Cassirer” en *Philosophica*

<sup>212</sup> *Idem*

Los símbolos religiosos evidentes en esta pieza, la autoflagelación como vía de purificación espiritual, la cruz sobre la que se recuesta la artista, la estrella de cinco picos que Abramovic corta con navajas de afeitar en su abdomen (al ritmo de una línea cada 45 min durante las siete horas que dura la pieza<sup>213</sup>) y nuevamente dotan de un carácter ritual-religioso a *Lips of Thomas*. La ritualidad se ve potenciada pues, a diferencia de la ejecución original de 1975 en la que el circuito de acciones descritos al inicio del presente capítulo se realizó sólo una vez, la duración extendida de la pieza en 2005 dio como resultado la reiteración cíclica de este circuito de acciones, redundancia estrechamente relacionada con la eficacia del ritual, y las artes rituales como la danza tribal; ya que, los rituales se “encuentran llenos de redundancia, repetición y exageración. El metamensaje de ‘¿entiendes el mensaje, no es así?’ indica que lo que el ritual comunica es muy importante pero simultáneamente muy problemático.”

¿Cuál podría ser el mensaje que el “ritual” de *Lips of Thomas* pretende comunicar? Reparar en los símbolos que aparecen la obra parece ser la clave. Los símbolos religiosos más importantes de la pieza son sin duda la estrella de cinco picos que Abramovic corta en su abdomen, una de las acciones con las que el fenómeno de la violencia autoinfligida se hace explícito, y la cruz de hielo sobre la cual la artista se recuesta en una posición que refleja la crucifixión de Cristo. La obra de Abramovic es obviamente una acción que parte de la tradición judeocristiana, característica que comparte con la mayor parte de los performances contemporáneos del mundo occidental por ejemplo el ya citado trabajo de Gina Pane, de Guillermo Sánchez Peña en *The Cruci-Ficition project*, en el que se crucificó en el lado estadounidense de la frontera México-Estados Unidos vestido de Mariachi, o de Chris Burden, quien en la obra *Trans-Fixed* se clavó a un Volkswagen sedán como una representación física de la crucifixión<sup>214</sup>. La estrella de cinco picos o pentagrama ha tenido a lo largo de la historia distintas asociaciones mágico religiosas pero dado el contexto de la pieza de Abramovic se relación con el sentido dado por los primeros cristianos que la asociaron con las cinco llagas de Cristo, en una época en las que todavía no existían asociaciones negativas de este símbolo con el neo paganismo o el satanismo y su forma

---

<sup>213</sup> Roberta, Smith, “Turning back the clock to the days of crotchless pants and a deceased rabbit”, en *The New York Times*

<sup>214</sup> Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, p. 102

simbolizaba la verdad, el misticismo religioso y la obra del Creador.<sup>215</sup> Fue más adelante la cruz, símbolo del sufrimiento, la que fue elegida por la Iglesia como su símbolo hegemónico por sobre el pentagrama, símbolo de la verdad<sup>216</sup>.

La asociación en la obra de Marina entre los símbolos de la cruz y el pentagrama construye un símbolo más complejo en *Lips of Thomas*: El sufrimiento como vía de acceso a la verdad. A que verdad se refiere la artista, en esta pieza a la verdad del sufrimiento histórico del pueblo eslavo, ávido de paz, sometido bajo el yugo del comunismo y los conflictos armados. Esta reflexión ausente en el montaje original de la pieza, y por lo mismo innecesaria para quienes esperaban un recreación fidedigna del performance original<sup>217</sup>, es evidente al espectador de *Seven easy pieces* por tres elementos estéticos que aparecen simultáneamente en momentos intermedios entre la flagelación, la automutilación y la ingesta de miel y vino, estos son el sombrero militar con la estrella comunista, la bandera blanca con la que la artista se limpia la sangre de su torso y que ondea mientras una canción en una lengua balcánica suena en el fondo. El hecho de que estos tres elementos aparece al mismo tiempo da validez a esta interpretación, pues la artista incluso derrama lágrimas al escuchar fragmentos de la canción que en general es una plegaría a Dios para que proteja a los eslavos de su sufrimiento en un escenario desesperanzador, con fragmentos como “Dios, salva a tu gente que sufre en el mundo”, “almas eslavas, nadie nos entiende” y “nuestro futuro no vale un centavo”. Aun así, esta letra de la canción es ininteligible para la mayor parte de los integrantes del público por la barrera del lenguaje. Una vez más es evidente la tensión entre la pretensión de traer al presente la historia y la reconfiguración de esta historia al insertarla en un contexto cultural distinto al original. Tanto la historia del performance, pues el asistente en principio tiene una experiencia similar a la pieza de 1975 aunque en realidad no es el caso, como la historia del sufrimiento del pueblo eslavo, reflexión difícil de hacer para un público que carece de suficientes elementos para decodificar esta acción ritual.

Respecto al público, es importante notar la diferencia en la interacción que tuvo el público en 1975 (cuyos miembros, al no poder seguir comportándose como espectadores pasivos frente al sufrimiento de la Abramovic detendrían la pieza) y el público de treinta años

---

<sup>215</sup> [s. fma.], “Symbolic meaning of the pentagram”, en *Globalstone*

<sup>216</sup> *Idem*

<sup>217</sup> Roberta, Smith, “Turning Back the Clock to the Days of Crotchless Pants and a Deceased Rabbit” en *The New York Times*

después. Un público más pasivo dado el contexto altamente institucional y el calibre de la artista, consagrada treinta años después como una de las máximas figuras del performance contemporáneo (y ciertamente la más longeva). Es decir, en 2005, irónicamente y contra de las pretensiones iniciales del performance como práctica contracultural transgresora, un sector importante del público tiende a acercarse a la figura de Abramovic como a la figura del artista genio del formalismo que el arte de los años setenta buscó desarticular. Aun así, *Seven easy pieces* muestra el sufrimiento como vía de acceso a cierta verdad, en este caso histórica, en una sociedad anestesiada por la primacía de la imagen y lo espectacular, un sufrimiento real que se inscribe en una representación escénica de un sacrificio no fatal, que a su vez permite que las tensiones violentas del grupo social se disipen sin acabar con una vida humana.

### *I miss you*

Franko B, artista italo-británico, realizó el performance *I miss you* al menos diez veces entre 1999 y 2005<sup>218</sup>, de las cuales se analizará la ejecución de la pieza realizada en la Tate Modern en Londres en el año de 2003. La obra en sí es fácil de describir, pues el artista, desnudo y pintado de blanco, camina de ida y vuelta sobre una pasarela similar a la de los desfiles de moda y mientras hace este recorrido su sangre gotea de la parte interior de ambos codos en los que tiene insertada una cánula (Imagen 28), por lo que va dejando un rastro cada vez más evidente en el tramo de tela blanco extendido sobre la pasarela (Imagen 29). El único sonido, más allá de los muy ocasionales murmullos de los espectadores que comentan la pieza con sus vecinos, es el sonido de las cámaras de los fotógrafos situados al final de la pasarela donde Franko B se detiene en cada recorrido para ser fotografiado de manera similar a lo que ocurre en los grandes escenarios de la moda.

---

<sup>218</sup> [s. fma.], "I miss you", en *Franko-b.com*



Imagen 28. Franko B, *I Miss You*, 2003



Imagen 29. Franko B, *I Miss You*, 2003

El cuerpo del artista aparece nuevamente desnudo y si bien la representación del cuerpo masculino no se enfrenta a las mismas tensiones que aquejan la representación del cuerpo femenino ya que históricamente han sido los mismos hombres quienes han tenido el poder de elegir cómo representar el cuerpo masculino este poder no se encuentra repartido equitativamente. El cuerpo de Franko B va en contra de la concepción ideal del cuerpo varonil, sobre todo al compararlo con el de los modelos que normalmente recorren las pasarelas. En una cultura que glorifica los cuerpos musculosos, la vida de gimnasio, y en el caso del cuerpo femenino la delgadez y/o voluptuosidad extrema, la presencia del cuerpo de Franko B en un espacio público llama inmediatamente la atención sobre sí mismo. Una vez más el impacto del cuerpo está dado menos por su desnudez, habitual en las representaciones que adornan paredes de museos y galerías y común a la práctica del performance desde sus inicios, sino por contravenir los estándares típicos de belleza corporal con los que la publicidad, la moda, las redes sociales y la pornografía bombardean nuestra experiencia

cotidiana. Es así que de manera global *I miss you* confronta al espectador con el dolor personal de pertenecer a una cultura que glorifica aquello que no se es, el dolor de la exclusión que sufren aquellos que no cumplen con los estrictos estándares de belleza contemporáneos; este dolor personal se convierte fácilmente en uno compartido por el público pues muy pocos de los presentes cumplen a su vez con estos estándares y por lo tanto empatizan con el artista sangrante. El hecho de que Franko B se encuentre completamente pintado de blanco, además de servir como elemento de contraste con la sangre que escurre por sus brazos, permite que su cuerpo aparezca como una especie de avatar con el que cualquiera de los miembros del público puede identificarse. Esta capa de pintura tiene otra función pues oculta los múltiples tatuajes del artista que resultarían intrusivos para esta identificación.

Una vez más el fenómeno de la violencia autoinfligida acerca la experiencia del performance a la realidad extra estética sin lograr escapar del plano de la representación, pues el público está consciente de que está frente a una representación artística. La sangre que cae a gotas sobre la pasarela da testimonio de la violencia que sufre el artista; no obstante, su rostro no refleja esa violencia sino luce indiferente, lo que se refleja en la expresión de los modelos de ambos sexos, que caminan sobre las pasarelas para las grandes casas de moda. A diferencia de lo que sucede en *I miss you*, el dolor y el sacrificio necesarios para cumplir con los estándares de la industria de la moda se mantienen ocultos en las pasarelas de moda internacionales, únicamente se muestran los aspectos “positivos” de este estilo de vida, de forma similar a como en las redes sociales normalmente se comparten imágenes e información que idealizan la vida de los usuarios a través del ocultamiento de dolor y nuestros defectos. Ante tal escenario, ¿qué lugar puede ocupar el dolor en la definición del sujeto en el mundo contemporáneo?

La respuesta estaría hoy en la relación entre tecnología médica y la imagen pública del sujeto. Actualmente es difícil sentir físicamente el dolor: siempre hay a mano analgésicos o anestesia. Bien está. Pero inhibir el dolor es inhibir la memoria de la colectividad humana, algo así como pretender evitar el envejecimiento mediante una languidez programada de la existencia.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> F. Duque, *Terror tras la posmodernidad*, p. 82

Franko B enfrenta y fractura esta posibilidad de la analgesia o anestesia perceptual al desplegar su cuerpo sangrante: su cuerpo abyecto. El concepto de “abyecto”, término articulado a partir del trabajo de Julia Kristeva y Georges Bataille, “connota algo que contamina o mancilla, algo que sobra, expulsado o degradado, algo que evoca un trauma psicológico o que amenaza la estabilidad de la imagen del cuerpo”<sup>220</sup>. En este caso el cuerpo abyecto del artista pone en evidencia el miedo y la negación del sufrimiento, la suciedad, la muerte, la excreción, etc. que presentan los cuerpos perfectos la publicidad y la moda, “cuerpos cuya profundidad psicológica y densidad moral tienden, por su propia naturaleza, a cero.”<sup>221</sup>

A pesar de la identificación que el público puede o no sentir con el artista, existe una barrera entre ambos, una barrera de luz que separa el espacio de la pasarela, lugar de la representación, del resto del espacio. Los roles que se espera de cada uno de los participantes se refuerzan por esta distribución espacial que diferencia, de forma equivalente a como lo hace el mundo de la moda, entre el espacio del espectáculo (del modelo), de la apreciación (público) y de la documentación (fotógrafos). Este modelo de comportamiento pre-establecido indica que el espectador se enfrenta a una especie de ritual secular. No existen alusiones claras al martirio o sacrificio cristiano mas esta ausencia no implica que no estemos frente a un comportamiento grupal transformado a través de la repetición en secuencias especializadas de comportamiento, en este caso el “comportamiento ritual” de asistir a un desfile de modas. Y de la misma manera que sucede con la obra de Abramovic en la que la conexión con la religión es evidente, en este ritual secular “[l]a víctima sustituta juega el mismo rol a nivel colectivo que el que juegan a nivel individual los objetos que los chamanes dicen extraer de sus pacientes – objetos que son identificados como causa de la enfermedad.”<sup>222</sup>

En otras palabras, el artista ofrece su sangre, su fuerza vital, para la cura temporal de los males sociales; en *I miss you* Franko B la ofrece para mitigar el conflicto entre la imagen ideal de los medios, la autoimagen y el ser verdadero, que engloba a las características del cuerpo abyecto oculto a la sociedad. El artista hace explícito el conflicto entre la persona

---

<sup>220</sup> B. Taylor, *Arte Hoy*, p. 160

<sup>221</sup> Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, “Kant, Baudelaire y la ruptura del ideal neoclásico de la belleza humana”, p. 124

<sup>222</sup> R. Schechner, “The future of ritual”, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, p. 234

pública y la privada justamente al ofrecer al público su cuerpo y su sufrimiento que deberían de mantenerse privados. Por lo tanto, la relación que tiene el público a este comportamiento ritual también conflictivo, y se encuentra dividido en el espectro entre la empatía y el voyerismo hacía las limitaciones de la condición humana presentadas por el artista. En palabras de Sophie Anne Oliver:

El arte del performance (...) nos alienta a considerar de manera más consciente el rol del espectador como uno que es siempre cómplice en y con la representación, forzándonos a reconocer la inevitable ambivalencia ética de presenciar el sufrimiento de los demás. En este sentido, el performance motiva una revisión a la formulación de la [dimensión] ética de ser público, una que no esté basada en la imposición de respuestas ideales o ‘apropiadas’.<sup>223</sup>

Finalmente es importante reparar en el rastro de sangre que se intensificó con cada recorrido del artista. No queda más que recordar la idea de Phelan de que el performance es un fenómeno que se agota en el momento, que no deja rastro y que es consumido en su totalidad por los asistentes; el rastro de sangre de Franko B evidencia que este planteamiento no resulta sostenible en el performance contemporáneo. Pues a pesar de que el performance es un evento que se resiste a la objetualización, el cuerpo tiene una objetividad material que deja huellas en el mundo al encontrarse, percibir y ser percibido por él. Ante el mundo de la virtualidad, la inmaterialidad, la imagen digitalizada, en síntesis, de la apariencia, el cuerpo doliente del artista deja huellas de su paso por el mundo, de su presencia histórica aun cuando se ha desvanecido, presencia que en *I miss you* se evidencia en el camino de sangre que indica una vez concluido el performance la presencia de un cuerpo ahora ausente. Esta huella del cuerpo permite reafirmar su existencia material y fenomenológica en un mundo anónimo e interesado cada vez más en la virtualización de la experiencia humana y de la consciencia.

### *Self-obliteration #1: Ecstatic*

Si hay un artista contemporáneo que ha llevado la idea del sacrificio y el fenómeno de la violencia autoinfligida al extremo es el artista estadounidense Ron Athey, de quien analizaremos la obra *Self-obliteration #1: Ecstatic*. En esta pieza realizada entre el año 2008

---

<sup>223</sup> Sophie Anne, Oliver, “Trauma, bodies, and performance art: Towards an embodied ethics of seeing”, p. 123

y el 2011, aparecen elementos comunes tanto a la obra de Abramovic y como a la de Franko B como el sacrificio ritual, las alusiones religiosas, el conflicto entre lo público y lo privado, la purificación a partir del dolor, el cuerpo abyecto, etc. Por lo que en la valoración de *Self-obliteration #1: Ecstatic* nos gustaría reparar en elementos distintos, sin que esto signifique que los listados previamente no son parte fundamental de la obra.

*Self-obliteration #1: Ecstatic* da inicio con la presencia del artista desnudo en cuatro patas sobre una plataforma elevada, la sala en la que se realiza el performance está en penumbra y una luz ilumina el cuerpo tatuado del artista. Athey tiene puesta una larga peluca rubia que peina durante poco menos de cinco minutos, durante el primer minuto y medio la peina con delicadeza, aunque poco a poco lo hace con mayor fuerza, cada que pasa el peine por la peluca golpea la plataforma con lo que se genera un ritmo que domina el silencio del público. La cara del artista permanece oculta bajo la peluca, incluso cuando a partir del minuto y medio el peinado de la peluca deja de ser delicado para tornarse un frenesí por despeinar y enredar la peluca lo más posible. Es finalmente cuando Athey se despoja de la peluca que nos percatamos que estaba fijada al cuero cabelludo del artista con pequeños ganchos metálicos, la cabeza de Athey sangra abundantemente. El artista derrama copiosas cantidades de sangre sobre dos placas de vidrio colocadas sobre la superficie de la plataforma para después manipularlas y presionarlas contra su cuerpo para dejar una especie de impresión de su cuerpo sangrante sobre ellas. Después coloca ambas placas ensangrentadas de forma vertical a lados opuestos de la plataforma, vuelve a ponerse la peluca regresa a su posición inicial y cepilla una vez más su “cabello” (Imagen 31). Finalmente se recuesta sobre la plataforma con la peluca enmarañada cubriendo su rostro y recupera el aliento, se levanta y pide el reconocimiento del público, iniciando el mismo el aplauso.



Imagen 30. Ron Athey, *Self-obliteration #1: Ecstatic*, 2011

La pieza dura poco menos de once minutos, es corta pero bastante intensa. El cuerpo abyecto de Athey resulta a la vez hipnotizante y repulsivo, y su abundante sangrado invoca nuestro miedo intenso a la muerte y al dolor a todo aquello que “muestre el cuerpo como una máquina que tiene productos de desecho o que se agota.”<sup>224</sup> Una vez más parece que nos encontramos ante la simulación de un sacrificio, la plataforma sobre la que se encuentra Athey juega el papel del altar, la iluminación superior que desde el techo cae sobre cuerpo del artista en medio de la penumbra dotan de un carácter místico a la acción y capturan la mirada, el sangrado de la cabeza evoca a la corona de espinas. Pero a diferencia de la obra de *Lips of Thomas* de Abramovic o *I miss you* de Franko B, a primera vista no es tan aparente el sentido de este sacrificio. La pieza clave es sin duda la peluca.

Al inicio de la pieza se confronta al público con la presencia de un cuerpo ambiguo en su expresión sexual, a la yuxtaposición de un cuerpo masculino desnudo y un cabello “femenino”, si bien se trata de una peluca. Durante la primera parte de la obra la posición corporal de Athey oculta de forma sutil pero constante sus genitales; el énfasis está en la peluca y el acto de peinarla, actividades típicamente femeninas; no es hasta que empieza el frenesí en el que Athey parece atacar la peluca que la visibilidad constante del pene del artista deja en claro que el fenómeno conflictivo detrás de la constante agresión del cepillo es el travestismo; la reflexión que un inicio pudiera orientarse hacia la androginia, la

---

<sup>224</sup> B. Taylor, *Arte Hoy*, p. 160

transexualidad, el hermafroditismo, etc., da un giro simbólico al momento de apreciar el conjunto del cuerpo del artista. Una vez más el desnudo juega un papel importante, pues además de reivindicar la representación del cuerpo fuera del estándar de belleza masculina o femenina (pues el cuerpo de Athey se encuentra casi enteramente cubierto de tatuajes), esta yuxtaposición de la vestimenta, en este caso la peluca, con las características sexuales del cuerpo de Athey permite discernir la tensión detrás del sacrificio y el sufrimiento del artista.

La transexualidad se identifica con el deseo por cambiar de sexo biológico, deseo que suele ser confundido con el del travesti. El travesti, más que querer ocultar o cambiar su sexo biológico, explora la posibilidad de trascender los límites de su propio cuerpo y convertirse en lo que él quiere y no lo que su sociedad busca imponerle, lo que esta quiere que sea.<sup>225</sup> El travestismo no es una confusión es “lo prohibido en la sociedad en la que vivimos y la destrucción de esta barrera es importante.”<sup>226</sup> Por consiguiente, Athey cuestiona estos patrones sexuales y de género impuestos por las convenciones sociales, convenciones que le han ocasionado sufrimiento, tanto a él como a muchas otras personas que se encuentran fuera de los patrones heteronormativos de una sociedad en la que mantiene una influencia dominante la moral judeocristiana a la que ha reivindicado el convencionalismo burgués. La peluca causa heridas en el cuerpo de Athey de la misma forma que la sociedad hiere a aquellos que expresan deseos que van en contra de los cánones sociales. La femineidad en un hombre es condenada y merece ser castigada. El castigo por ir en contra del orden establecido por la moral cristiana es más fuerte en los hogares conservadores, como aquel donde se crio el artista.

Ron Athey además de ser homosexual vive con VIH, la violencia autoinfligida sobre el cuerpo de Athey resulta no sólo una afrenta contra un contexto social que rechaza a las minorías sexuales, una sociedad que ha estigmatizado desde la década de los ochenta a los enfermos de SIDA, sino ante las limitantes mismas de un cuerpo enfermo. Un cuerpo que lastima incluso cuando no es explícitamente lastimado (cortado, quemado o golpeado), un cuerpo que se deteriora a la vez por el envejecimiento y por la enfermedad. En este caso el sufrimiento ritual es mucho más personal pues la “muerte simbólica debe de ser experimentada para renacer en nuevo estado”<sup>227</sup>, lo importante para Athey es antes que nada

---

<sup>225</sup> L. Vergine, *Body art and performance: The body as language*, p. 22

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 23

<sup>227</sup> E. Fischer-Lichte, “Reconceptualizing theatre and ritual”, p. 37

su liberación personal. La violencia controlada, autoinfligida, se enfrenta a violencia social y la objetividad innegable de la enfermedad, y aunque la violencia autoinfligida también lastima al menos el artista y/o el enfermo tiene control sobre ella.

La huella o rastro que deja a su vez Athey sobre las placas de vidrio resulta muy importante, a diferencia de lo que sucede con el camino de sangre sobre la pasarela de Franko B, no sólo se trata del paradójico símbolo de la presencia del cuerpo ausente o una afrenta frente a la virtualidad de la experiencia contemporánea, se trata de la huella de la purificación y la catarsis personal mediante el derramamiento de sangre considerada impura por el grueso de la sociedad. Sangre que deja su rastro en las placas de vidrio como evidencia de la presencia del cuerpo enfermo, y que además lo hace cambiando la polaridad de la sangre misma y del sufrimiento, la sangre temida adquiere tintes redentores pues la forma en la que el artista deja huella sobre estas placas emula la impresión del cuerpo de Cristo sobre la sábana santa, el Sudario de Turín. Mediante su sacrificio el artista se salva a sí mismo y aquellos que logran identificarse con la tensión social y sexual que escenifica a través de su sufrimiento sobre el altar de la obra. Por otro lado, la sangre se embadurna en el vidrio como se hace con las muestras de laboratorio. Este elemento invierte, pues, el discurso médico sobre la enfermedad y muestra la dimensión existencial o personal de la misma.

Resulta en especial importante reparar sobre la parte final del performance, donde después de dejar las impresiones de sangre sobre las placas colocadas a ambos extremos de la plataforma, el artista vuelve a colocarse la peluca e intenta peinarla nuevamente para reparar el daño que le ha hecho. Este final muestra que después del sufrimiento y el derramamiento de sangre, el artista no está dispuesto a rendirse a las presiones sociales y que, a pesar de que pueda ser doloroso, no renunciará a su identidad de minoría; al colocarse de nuevo la peluca abraza la complejidad de la misma, que incluye ambos masculinidad y femineidad, se recuesta y por fin descansa. Finalmente, el artista se levanta y pide al público el aplauso, lo que llama la atención de este momento es que la transición entre ambos momentos, el de la representación y aquel fuera de esta, no hay una acción determinante, como la caída del telón, que permita al público pasar del plano estético al plano social de manera natural. La invisibilidad del paso entre el espacio de la representación del

performance, entre el mundo de los símbolos, y el mundo de las señales<sup>228</sup>, refuerza la realidad de la acción experimentada y el hecho de que el artista del performance, a diferencia del actor de teatro, no representa a un personaje sino a sí mismo.

*Self-obliteration #1: Ecstatic* presenta conflictos bastante personales lo que la vuelve compleja y difícil de integrar para el público, el valor que ofrece se puede ver truncado por la tensión histórica entre la violencia que busca la destrucción para renacer, para la purificación y la liberación, y la aversión al dolor, a las imágenes terroríficas, a la sangre y a la enfermedad inherente al humano que se constituye como un ser autopoietico por naturaleza. Aun así, *Self-obliteration #1: Ecstatic* es una pieza que muestra como “[s]ólo al experimentar un poco a la vez con la muerte uno logra entender un poco más sobre la vida – solo al mostrar la precariedad de todo lo que estamos acostumbrados a llamar normal.”<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup>María G. Amilburu, “Ernst Cassirer” en *Philosophica*. Tomando en cuenta que, de acuerdo a Cassirer, las señales forman parte del mundo físico del ser, a diferencia de los símbolos que forman parte del mundo humano del sentido. Las señales son operadores que hacen referencia a eventos físicos y la relación de la señal con lo señalado es una relación estable.

<sup>229</sup> L. Vergine, *Body art and performance: The body as language* p. 9

## CONCLUSIONES

Una vez finalizados los análisis del histórico del valor de la representación de la violencia, del arte como el valor de la práctica artística del performance y de las piezas de artistas contemporáneos que se elucidan en el capítulo tercero, es evidente que no se ha logrado dar un dictamen global sobre el valor estético de la violencia autoinfligida en el performance contemporáneo, pues en el campo del arte una valoración sólo tiene sentido respecto a la obra u obras singulares, no respecto a categorías generales. Aun así, el análisis de las prácticas de los artistas contemporáneos seleccionados ha mostrado distintas valoraciones potenciales que este fenómeno hace aparecer en el espacio y tiempo simbólico/histórico del performance; no obstante, estos valores aparecen reiteradamente con una complejidad difícil de integrar y se encuentran en relaciones de conflicto no resueltas, por ejemplo: entre la ética y la estética, la presencia y la representación, lo personal y lo social, el tiempo personal y el tiempo histórico, etc., lo cual, lejos de mostrar la limitación del fenómeno, resalta su extraordinaria riqueza crítica.

La violencia autoinfligida en el performance recurre reiteradamente a la provocación y al escándalo para atacar las convenciones sociales y morales, al *shock* que tanto Benjamin como Brecht vieran como medio para despertar al hombre conformista que se encuentra cegado por la sociedad y que vive en estado de alienación.<sup>230</sup> El performance contemporáneo tiene pues el potencial de romper con este devenir irreflexivo de la vida cotidiana al sumergir al espectador en experiencias extremas o incómodas que, aun en el caso del rechazo y el disgusto, exigen una reflexión personal. No obstante, esta capacidad de rompimiento temporal con el sopor de la cotidianidad no es suficiente para dotar a esta práctica de una valoración positiva, lo cual, por otra parte, no es un problema, pues existen situaciones extra-estéticas como la guerra, la muerte y la tortura que logran también romper con el desinterés posmoderno sin que resulten fenómenos valiosos para el ser humano. En esta línea la violencia autoinfligida puede tener también el valor de la percepción social en verdad consciente, la cual crea una “interrupción o intervención que obligue al público a ver las cosas de distinta manera, [a] hacer visible aquello que de otra manera permanece oculto (...)

---

<sup>230</sup> Mara, Polgovsky Ezcurra, “On ‘Shock:’ The Artistic Imagination of Benjamin and Brecht”, en *Contemporary Aesthetics*

[y a] hacer valer una distribución distinta de lo visible.”<sup>231</sup> Sin embargo, la visibilidad y la captura de la atención del espectador interpelado por el performance no garantiza que este logre integrar la experiencia que esta forma artística le propone.

El carácter ritual del sacrificio del artista (ya sea uno con tintes religiosos o de carácter secular) que sufre como víctima que pretende purificar a la sociedad de sus males, impurezas e impulsos destructivos, se ve cuestionado por la falta de un acuerdo social sobre el sentido del ritual mismo. Este acuerdo social resulta básico para que el ritual logre su cometido inicial, para que sea eficaz, y es característica común tanto de los rituales tribales como aquellos de iniciación, como para los rituales que perviven en las sociedades modernas, como el ritual de la boda o la ceremonia eucarística. El ritual implica la transformación de los participantes del mismo, el paso de niño a hombre, de soltera a esposa, de estudiante a graduado, etc., un cambio de estatus reconocido por los miembros de la comunidad que participan y articulan el ritual mismo. El sentido de ritualidad es difícil de concretar en el performance contemporáneo, lo que resulta en un fenómeno cuyo valor siempre es problemático. Aun así, existen claros elementos rituales en el performance que lo oponen sin ambages a cualquier forma de entretenimiento, concepto que Schechner contrapusiera a la eficacia como diferencia fundamental entre el ritual y el teatro.<sup>232</sup>

El performance ocupa un lugar crítico en medio de esta polaridad, pues ningún performance es eficacia pura o entretenimiento puro, y si bien el ritual del sacrificio del artista no se concreta de la forma correcta por falta de un acuerdo social tácito acerca del resultado pretendido, el performance tampoco resulta un evento entretenido. Al contrario, históricamente la relación del público con la práctica del performance, relación se aprecia en los tres performances analizados al observar la expresión de los espectadores, fluctúa entre la introspección, la reflexión, el horror y el aburrimiento. Verse entretenido por el dolor de los demás, incluso de aquel que forma parte de un performance, no podría ser más que signo de una personalidad enferma y si bien siempre existirán esta clase de individuos que se encuentran genuinamente entretenidos por la violencia autoinfligida el performance, constituyen una minoría. De tal forma el performance se resiste a convertirse en un espacio

---

<sup>231</sup> Sander, Bax et al., *Interrupting the City: Artistic Contributions of the Public Sphere*, p. 21

<sup>232</sup> R. Schechner, *Performance Theory*, p. 130

lúdico que pueda ser fácilmente neutralizado por la sociedad del espectáculo y la commodificación de la experiencia artística.

En su función normal el ritual integra, a partir de la repetición, el tiempo personal de lo inmediato en un tiempo cósmico/cíclico, y el performance manifiesta por conducto de la violencia autoinfligida el dolor de la imposibilidad de lograr esta integración en una sociedad donde lo personal y lo colectivo se contraponen a veces de modo irremisible. Es decir, el ritual, cuando se concreta de manera eficaz, permite dar solución a la tensión entre la finitud del tiempo de la vida individual y el tiempo cíclico de la existencia, que trasciende los límites de la vida personal. Esta integración entre ambos es posible cuando la sociedad que participa en el ritual acepta los valores propuestos en el ritual y los integra a su conjunto de valores compartidos. En la época contemporánea el paso de lo personal a lo cíclico es contradictorio, pues, dada la ausencia de un metarrelato que ofrezca verdades “universales” sobre la experiencia humana (como la redención religiosa o la promesa de una liberación histórica y revolucionaria), el ritual se vive pero de manera irónica y en ese sentido no hay una valoración directa como la habría en una sociedad tradicional, en la que el ritual preserva su capacidad “mágica” de incidir a partir de la representación en la realidad y en la historia.

En consecuencia, el performance resulta valioso porque muestra en el plano estético la dificultad de integrar la temporalidad personal del evento performativo con un tiempo con sentido social, un tiempo histórico; en donde por histórico se entiende justamente el problema de integrar la vivencia personal con el tiempo del mundo. A diferencia de rituales como el de la misa católica donde el grupo de creyentes que asisten al ritual de la transfiguración del cuerpo y la sangre de Cristo la acepta como verdad ineludible y de esta forma completa de manera exitosa el ritual, el ritual y el valor propuesto por el performance contemporáneo tiene una recepción crítica ante la imposibilidad de alinearse con un conjunto de valores que, aun siendo entrópico, conserva una influencia dominante de la moral judeocristiana en la figura del convencionalismo burgués. Convencionalismo que seculariza el judeocristianismo y sus valores, que marginalizan al ser abyecto del performance, y que al mismo tiempo niega su sentido trascendente. En este sentido la violencia autoinfligida en el performance supera el plano físico, se trata de una violencia que esta fractura ha creado y que se manifiesta a través de la herida en el cuerpo de aquellos que resultan excluidos del tiempo histórico.

La relación conflictiva que el espectador tiene con el contenido dota la experiencia de la obra de otro tipo de valor. En un mundo saturado de imágenes hechas para un consumo fácil el performance logra problematizar la condición misma de ser espectador. El público se encuentra inmerso en la tensión entre el voyerismo y la empatía que suscita la experiencia de enfrentarse al cuerpo violentado del artista, y la práctica del performance no busca dar una respuesta clara acerca cuál de estas relaciones sea la correcta. La violencia en el performance más que dar respuestas a cómo reaccionar, busca justamente colocar al público en esta posición de percepción verdaderamente original entre la ética y la estética, posición que manifiesta que la condición de ser público no es un acto pasivo o neutral, como la cultura contemporánea de masas pretende que lo sea. Por su parte, esta condición de ser público en el performance no necesita forzosamente de una copresencia corporal, en el sentido que la definiera Erika Fischer-Lichte como una copresencia física o somática, sino que se abre a la idea de una copresencia histórica o simbólica.

De la misma forma que no hay una respuesta clara acerca de cómo debe comportarse el espectador frente al performance, en realidad nuestro ejercicio valorativo no puede asignar un valor global concluyente, ni positivo ni negativo, a la violencia autoinfligida en la práctica del performance contemporáneo. El intento por asignar una polaridad a esta práctica resultaría en un ejercicio falaz de agregación subjetiva de su valor positivo y negativo, una valoración en extremo simplista ante la complejidad que el fenómeno ha desplegado. Pues, a pesar que se ha encontrado una multiplicidad de valores estéticos en la valoración del performance contemporáneo se ha observado que concreción e integración de estos valores es compleja, simultáneamente es difícil defender el valor estético de forma absoluta cuando entra en conflicto con los valores éticos, morales, políticos, religiosos, sociales, etc. A lo que podría concluirse, justamente, que la violencia autoinfligida disloca la posibilidad de valorar de acuerdo a la concepción de Mukarovsky en la que la valoración estética coincide con la valoración del fenómeno en toda su complejidad. En un acto violento rompe esta unidad y surge la necesidad de valorar en distintos planos, planos en los que el hombre trágico dionisiaco dispuesto a dar la vida por causas que considera más valiosas que la vida misma se ve confrontado con la moralidad judeocristiana en la que la vida constituye el criterio máximo de la valoración. En esta confrontación entre deseo y vida, entre la idealización y la

abyección, la estética y la moral, el dolor y la purificación, la violencia mantiene su dinamismo y se constituye a la vez como veneno y antídoto para la sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- [s. fma.], “I miss you”, en: [http://www.franko-b.com/I\\_Miss\\_You.html](http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html) (5 de junio de 2018)
- [s. fma.], “Symbolic meaning of the pentagram”, en: [http://www.globalstone.de/essays/The\\_history\\_of\\_pentagram.pdf](http://www.globalstone.de/essays/The_history_of_pentagram.pdf) (30 de mayo de 2018)
- [s. fma.], “This objective of that object”, en: <https://walkerart.org/collections/artworks/this-objective-of-that-object> (18 de abril de 2018)
- Aguirre, Arturo, “Los estudios espaciales frente a la violencia contemporánea. Las ciencias humanas entre la cifra y el daño”, en [Con]textos, Vol.6 No.21, Cali, Enero - Marzo de 2017, pp. 11-16.
- Aguirre, Arturo, “Nuestro espacio doliente. Sobre la violencia”, en Arturo Aguirre y Anel Nochebuena, comp., *Estudios para la no-violencia I. Pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común*, Puebla, 3 Norte - Afinita Editorial, 2015.
- Amilburu, María G., “Ernst Cassirer” en <http://www.philosophica.info/voces/cassirer/Cassirer.html> (2 de junio de 2018)
- Audi, Robert, *Diccionario Akal de filosofía*, Trad. de Huberto Marraud y Enrique Alonso, Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- Auslander, Philip, “Live and Technologically Mediated Performance”, en Tracy C. Davis, ed., *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 107–119.
- Azcona, Abel, “El performance como herramienta terapéutica y pedagógica”, en *Efímera*, Vol. 4, Núm. 5 Metodologías y procesos, Madrid, 2013, pp. 46-49.
- Baeza R., Manuel Antonio, “Violencia y sacrificio. La contribución antropológica de René Girard y reflexiones para la investigación”, en *Sociedad Hoy*, núm. 15, Concepción, Universidad de Concepción, 2008, pp. 45-54
- Bax, Sander, Pascal Gielen y Bram Ieven, *Interrupting the City: Artistic Contributions of the Public Sphere*, Amsterdam, Valiz, 2015.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (con Introducción de Bolívar Echeverría), Ítaca, México, 2003

- Bernstein, Richard J., *Violencia. Pensar sin barandillas*, Trad. de Santiago Rey Salamanca, Barcelona, Editorial Gedisa, 2015
- Bouvier, Paul, “‘Yo lo vi’. Goya witnessing the disasters of war: an appeal to the sentiment of humanity”, en *International Review of the Red Cross*, Volume 93 Number 884 Diciembre, 2011, pp. 1107–1133.
- Bufacchi, Vittorio, “Dos conceptos de violencia”, en Arturo Aguirre y Anel Nochebuena, comp., *Estudios para la no-violencia I. Pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común*, Puebla, 3 Norte - Afinita Editorial, 2015.
- Buleu, Maria-Alexandra, “Ugliness in the avant garde: German Expressionisms and Italian Futurism”, en *Annals of the University of Bucharest Philosophy Series*, vol. LXII, no. 2, Bucarest, 2013, pp. 75 – 89.
- Butler, Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Theatre Journal*, vol. 40, n.4, diciembre, 1988, pp. 519-531.
- Cavanaugh, Jillian R., “Performativity”, en:  
<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0114.xml> (20 de marzo de 2018)
- Christian Iconography, “Saint Lawrence: The Iconography”, en  
<http://www.christianiconography.info/lawrence.html> (22 de mayo de 2018)
- Coogan, Amanda, Lisa Moran y Sophie Byrne, “What is performance art?”, Dublín, Irish Museum of Modern Art, 2011.
- Counsell, Colin, *Signs of performance: An introduction to twentieth-century theatre*, Londres, Routledge, 1996.
- Danto, Arthur, “Moderno, posmoderno y contemporáneo”, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 1999, pp. 24-41.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ediciones Naufragio, (Traducción del francés por Rodrigo Vicuña Navarro), tesis 1-72, 180-211
- Derrida, Jacques, ‘The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation’, *Writing and Difference*, Trad. de Alan Bass, Londres, Routledge (Taylor & Francis e-Library), 2005, pp. 292-316

- Duque, Félix, *Terror tras la posmodernidad*, Madrid, Abada Editores, 2004, (Estética y Teoría del Arte).
- Fabelo Corzo, José Ramón, “Apuntes para una interpretación axiológica del arte”, en Cynthia Pech y Vivian Romeu, coord., *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético. Parte III: Práctica y recepción del arte. Reflexión y análisis*, Colección “Cuadernos de Comunicación y Cultura”, Num. 7, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2010, pp. 27-40
- Fabelo Corzo, José Ramón, “Los valores humanos en perspectiva evolutiva”, en *Dialéctica*, nueva época, año 34, número 43, primavera – verano, 2011, pp. 39-53.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, Lima, EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana, 2007.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Por una estética apegada a la vida*, Revista de Filosofía, N° 66, 2010-3, pp. 89 - 100
- Fabrizi, Mariabruna, “When Body Draws the Abstract Space: ‘Slat Dance’ by Oskar Schlemmer”, en: <http://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/> (27 de marzo de 2018)
- Felshin, Nina, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Marcelo Expósito et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001, p. 73-93
- Fischer-Lichte, Erika, “Reconceptualizing theatre and ritual”, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika, *The transformative power of performance: A new aesthetic*, Trad. de Saskya Iris Jain, Abingdon y Nueva York, Routledge, 2008.
- Foster, Hal, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, The MIT Press, 1996.
- Goldberg, RoseLee, *Performance art: From Futurism to the present*, 3ª ed., Londres, Thames & Hudson, 2011, (World of art).
- González, Roberto Andrés y Gabriel Jiménez Tavira, “Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty”, en *Ideas y valores*, Volumen 60, Número 145, 2011, p. 113-130.

- Groys, Boris, “The fate of art in the age of terror”, en *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, ed. Bruno Latour and Peter Weibel, Cambridge, MIT Press, 2005, pp. 970—977.
- Hernández, Prócoro, “El número 7, magia, misterio y fascinación”, en: [http://www.revistainterforum.com/espanol/articulos/091702lit\\_numero7\\_procoro.html](http://www.revistainterforum.com/espanol/articulos/091702lit_numero7_procoro.html) (18 de mayo de 2018)
- Jiménez Maggiolo, Roberto, “Filosofía de la Violencia”, en *Revista de Filosofía*, n. 13, Venezuela, Universidad del Zulia, pp. 59-78.
- Jones, Amelia, “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, en *Art Journal, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, Vol. 56, No. 4 (Winter), 1997, pp. 11-18.
- Kant, Emmanuel, *La paz perpetua*, Madrid, Espasa-Calpe, 1919.
- Kim, Demie, “The performance artist who went to impossible extremes”, en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year> (7 de mayo de 2018)
- La Barre, Weston, *The Ghost Dance*, Nueva York, Dell, 1972.
- López Cuenca, Alberto, “La condición estética: el carácter político de las prácticas artísticas” (fuente: Mandoki, Katia; Marcovich, Andrea, *Incógnitas y desciframientos de la estética actual*, Cuadernos AMEST 1, Asociación Mexicana de Estudios en Estética, 2013)
- Mangolte, Babette “Seven Easy Pieces by Marina Abramovic”, en [https://archive.org/details/ubu-abramovic\\_seven](https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven) (3 de junio de 2018)
- Martínez Valle, Rafael *et al.*, *La Cova de Cavalls: En el Baranc de la Valltorta*, Valencia, Museu de la Valltorta – Tírig, 2002.
- Matilla, J.M., “Grande hazaña! con muertos!”, en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/grande-hazaa-con-muertos/e6c4cf89-f69c-4a8d-925c-d23ed6d0f28e> (19 de febrero de 2018)
- McEvelley, Thomas, *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?*, Milán, Charta, 2003.

- Mukarovsky, Jan, “Función, norma y valor estético como hechos sociales” (fuente: Jan Mukarovsky: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pp. 44-121)
- Museum of Contemporary Photography, “Lips of Thomas”, en:  
<http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Abramovi%C4%87%2C+Marina&record=0> (20 de mayo de 2018)
- Northwestern University Dept. of Slavic Languages and Literatures, “Constructivist Theater” en:  
<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html> (27 de marzo de 2018)
- O'Reilly, Sally, *The Body in Contemporary Art*, Nueva York, Thames & Hudson, 2009, (World of Art).
- Oliver, Sophie Anne, “Trauma, bodies, and performance art: Towards an embodied ethics of seeing”, en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 24, No. 1, febrero, 2010, pp. 119–129.
- Parent, Juan, “La violencia y el determinismo filosófico”, en *Relaciones: estudios de historia y sociedad*, vol. 9, n.33, invierno, 1988, pp. 7-26.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Nueva York y Londres, Routledge, 1993.
- Polgovsky Ezcurra, Mara, “On 'Shock:' The Artistic Imagination of Benjamin and Brecht”, en: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=659> (4 de junio de 2018)
- Popova, Maria, “Artist Francis Bacon on the role of suffering and self-knowledge in creative expression”, en: <https://www.brainpickings.org/2014/07/10/francis-bacon-artist-observed-interview/> (6 de febrero de 2018)
- Ramírez, Mario Teodoro, “Metafísica, violencia y ontología”, en *Sincronía Revista de Filosofía y Letras*, Año XXI. Número 71, Guadalajara, Departamento de Filosofía/Departamento de Letras, Enero-Junio, 2017, pp. 126-142
- Robinson, John, “Cave art: Bison of Tuc D'Audoubert”, en:  
<http://www.bradshawfoundation.com/france/bison-tuc-d-audoubert/bison-tuc-d-audoubert2.php> (26 de abril de 2018)

- Sánchez Hernández, Arturo José, “Glosario de axiología general”, en [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1727-81202001000300006](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202001000300006) (15 de marzo de 2018)
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético” (fuente: Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era, México, 1975 (Quinta edición), pp. 48-95)
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la Estética*, México, Grijalbo, 1992
- Santamartín, Fabián Alejandro, *Estéticas de la hibridación del cuerpo transhumano al cuerpo psothumano*, Cuenca, 2014, Tesis, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes.
- Schechner, Richard, “9/11 as Avant-Garde Art?”, en *PMLA*, vol. 124, n. 5, Tema especial: Guerra, octubre, 2009, pp. 1820-1829
- Schechner, Richard, “Performance Studies: The Broad Spectrum Approach”, en *TDR* (1988-), vol. 32, n. 3, The MIT Press, otoño, 1988, pp. 4-6
- Schechner, Richard, “What is performance studies anyway?”, en *A Paradigm for Performance Studies*, vol. 73,2, Quarterly Journal of Speech, 1987.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*, Edición revisada y expandida con un nuevo prefacio del autor. Londres y Nueva York, Routledge, 2003.
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- Schellekens, Elisabeth, *Aesthetics and morality*, Londres, Continnum International Publishing Group, 2007.
- Smith, Roberta, “Turning Back the Clock to the Days of Crotchless Pants and a Deceased Rabbit” en: <https://www.nytimes.com/2005/11/17/arts/design/turning-back-the-clock-to-the-days-of-crotchless-pants-and-a.html> (23 de mayo de 2018)
- Taylor, Brandon, *Arte hoy*, 1º reimpresión 2009, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- The Solomon R. Guggenheim Foundation, “Marina Abramovic: Seven Easy Pieces”, en: <https://www.guggenheim.org/exhibition/marina-abramovi-seven-easy-pieces> (20 de mayo de 2018)
- Tobón Giraldo, Daniel, “Kant, Baudelaire y la ruptura del ideal neoclásico de la belleza humana”, *Estudios de Filosofía*, Universidad de Antioquia, Colombia, 2011.

- Valera Gómez, Reina, "Mateo 18:22", en: <http://bibliaparalela.com/matthew/18-22.htm> (23 de mayo de 2018)
- van Maanen, Hans, *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- Vásquez Rocca, Adolfo, "La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", en *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Vol 29, No 1, 2011, pp. 285-300.
- Vergine, Lea, *Body art and performance: the body as language*, Milán, Skira, 2000.
- Vilar, Gerard, "Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo", en Valeriano Bozal et al., ed., *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2006.
- Vilar, Gerard, "La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo", en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/02vilar.pdf> (20 de abril de 2018)
- Walker Bynum, Caroline, "Violent imagery in late medieval piety", en *GHI Bulletin N. 30*, Washington DC, Primavera 2002, pp. 3-36
- Warr, Tracy y Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, [s. l.], PHAIDON Español, 2011.
- Weir, Lucy, 'Abject Modernism: The Male Body in the Work of Tatsumi Hijikata, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler', en *Tate Papers*, no.23, primavera, 2015, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/abject-modernism-the-male-body-in-the-work-of-tatsumi-hijikata-gunter-brus-and-rudolf-schwarzkogler> (6 de mayo de 2018)