

# Arte Conceptual en Movimiento: *Performance Art* en sus acepciones de *Body Art* y *Behavior Art*

Celia Balbina FERNÁNDEZ CONSUEGRA

Universidad Rey Juan Carlos  
Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes  
celia.fernandez@urjc.es

Recibido: 20-01-2014  
Aceptado: 27-10-2014

## RESUMEN

El arte, lejos de permanecer ajeno a los cambios de su estructura social, provocada por los dramas sociales que describe Victor Turner, acompaña el fenómeno social y antropológico que produjo una revisión sobre el sentido del cuerpo, pasando éste de ser sólo objeto de representación, a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas. Se produce entonces, lo que podríamos considerar un cambio de paradigma del cuerpo en el arte. El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado. El cuerpo se convierte en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión. Los artistas, le confieren una nueva dimensión al cuerpo utilizándolo de distintas maneras; así, lo describimos dentro del Performance Art (Body Art, Behavior Art), como arte Conceptual en Movimiento.

**Palabras clave:** cuerpo, comunicación, cultura, símbolo, objeto, comportamiento.

## Conceptual Art in Motion: Performance Art in their Meanings of Body Art and Behavior Art

## ABSTRAT

Art, far from being foreign to the changes of its social structure, provoked by the social dramas that Victor Turner describes, accompanies the social and anthropological phenomenon that produced a revision regarding the meaning of the body, from being an object of representation to constructing itself in a tool, a foundation and material of artistic practices. It produces then, what we could consider a change of paradigm of the body in art. The body becomes the subject of vindications, a tool for communication ideals and a privileged protest vehicle. The body turns to a material of creation and destruction, a provocation vehicle to the service of freedom of expression. The artists, bestow a new dimension to the body using it in different ways; this way, it is described inside of the Performance Art (Body Art, Behavior Art), like a conceptual Art in movement.

**Key words:** body, communications, culture, simbol, object, behavior.

## 1. Introducción

“El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos”.<sup>1</sup>

Como una reacción a la excesiva comercialización del mundo del arte en los años sesenta, surge el arte Conceptual. Esta tendencia inicialmente desarrollada en Estados Unidos y Gran Bretaña, aunque con una rápida proyección internacional desde finales de los sesenta hasta mediados de los setenta, culminó el proceso de desmaterialización de la obra de arte iniciado tiempo atrás con un claro enfrentamiento con la estética formalista del arte de Post-Guerra que había dominado en la escuela de New York, principalmente del Minimalismo.

El arte Conceptual surgió de la corriente más reflexiva del arte Minimal, que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución y fabricación. Esta sobrevaloración del proyecto, que se da por ejemplo en las obras minimalistas de Sol LeWitt, fue consecuencia de las distintas manifestaciones objetuales y procesuales y de los *ready mades* de Duchamp, que se sumaron a las propuestas minimalistas. El Arte Conceptual reflexionó sobre la construcción y el papel del artista, y redefinió las condiciones de receptividad y el papel del observador a partir de las aportaciones de Duchamp.

En el arte Conceptual, la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso - notas, bocetos, maquetas, diálogos - al tener a menudo más importancia que el objeto terminado, puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. “Importan más los elementos formativos, de constitución, que la obra terminada o realizada. El arte Conceptual es la culminación de la estética Procesual”.<sup>2</sup>

El propio Duchamp considera el arte, no tanto una cuestión de morfología como de función, no tanto de apariencia como de operación mental.

La obra conceptual carece de una realidad estética formal en el sentido tradicional de la pintura o escultura. Se apoya en significantes diversos que se reducen a la mínima expresión, superando las imágenes ‘bellas’ del arte tradicional. Los diversos soportes físicos, no son la obra, sino las señales, los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior. “Como consecuencia, la ejecución tradicional es irrelevante en el marco de la transición del objeto a la estética como proceso”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> HEGEL, Friedrich, *Introductory Lectures on Aesthetics*. Londres, Penguin Classics, 1994, p. 37.

<sup>2</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid, Akal/Arte y Estética. 1990, p. 249.

<sup>3</sup> Idem, p. 252.

Otro elemento a resaltar de esta tendencia, es que requiere una mayor implicación del espectador no solo en la forma de percibirlo sino con su acción y participación. En función de la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo o la naturaleza, dentro de este género artístico encontramos líneas de trabajo muy diferentes: Performance Art, Behavior Art, Body Art, Land Art, Process Art, arte Povera, Bio Art y arte Conceptual Lingüístico. También podrían enmarcarse en esta corriente diversos géneros de reivindicación social como el arte feminista y el arte homoerótico.

Los artistas conceptuales de los años sesenta, estaban especialmente interesados en explorar una nueva zona de la especulación estética, que parecía representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción contemplación y apreciación artísticas. Abogaban por un decidido rechazo de los aspectos mercantiles del consumo de arte y al mismo tiempo, muchos de ellos intentaban relacionar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, por oposición a la producción de objetos diseñados según criterios utilitaristas y funcionales al *establishment* cultural.

El arte Conceptual es, pues, un arte crítico y corrosivo, pone énfasis en lo mental, en la ideación de las obras, relegando en importancia su realización material o sensible. Junto a este reduccionismo de lo manual, existe en las obras de arte Conceptual una hipervaloración del trabajo de arte, como una actividad reflexiva, tanto mental como experiencial, por lo que se puede decir que es arte de Reflexión, una definición válida también para todo el arte Contemporáneo.

De este modo, las artes plásticas, mediante el arte del Concepto dan un giro importante abandonando las poéticas de índole romántico-idealistas. Así, se sobrepasan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición, y se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto.

Es así, como el arte Conceptual enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor.

Tan necesario como percibir la obra concreta, es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos. Se trata de procesos de autorreflexión, una autorreflexión crítica, constructiva, frente a los sistemas sociales instaurados. Hacer despertar al receptor de su letargo, de su pasividad frente a la vida y que se involucre en los procesos de cambio.

En los últimos años, el arte Contemporáneo ha sufrido cambios espectaculares que afectan decisivamente al propio concepto de arte, hasta el punto, que han aparecido prácticas artísticas como el Performance Art o la Instalación completamente nuevas, y otras, como la música, la danza o la escultura, que han modificado decisivamente su concepto. La influencia de los nuevos medios, el vídeo, la fotografía y la informática, la aparición de nuevas técnicas expositivas y museísticas, junto con la creciente interferencia de unas prácticas artísticas con otras, han producido fenómenos de hibridación de géneros o de contaminación e interferencia de procedimientos y de lenguajes, que nos obligan en cierto modo a intentar clarificar los nuevos conceptos, con los que podemos pensar el arte Contemporáneo y sus problemas. Estos nuevos conceptos del

arte Contemporáneo no sólo son pertinentes para pensar en aquello en lo que el arte Contemporáneo nos quiere hacer pensar: las nuevas identidades sexuales, la performatividad de lo social o nuestra relación con la violencia y con la muerte.

El Performance Art o arte de Acción, es arte Conceptual en movimiento, por lo que exhibe todas las características de éste. El hecho de que el arte sea las acciones de un individuo o grupo en un lugar determinado, en un tiempo concreto y en una relación directa con el público, nos lleva al hecho que en este género artístico no es importante el objeto de arte, sino que el sujeto artista es el elemento constitutivo, el significante de la obra.

En el Performance Art no hay movimientos virtuosos o formas de actuación estudiadas, dirigidas y premeditadas como ocurre en el teatro o en la danza. Aunque muchos performers son también actores, músicos o bailarines, no se requiere de una actuación específica. Se trata de comunicar con versatilidad y capacidad transgresora, pudiendo abrazar elementos de la danza, la música, la poesía, el teatro o el vídeo. Hablamos de tocar todas las teclas creativas posibles. Experimentar con el cuerpo hasta llegar a la encarnación misma del arte.

Rompiendo los clásicos canales de difusión del arte, el Performance Art involucra al individuo en manifestaciones escénicas artísticas presentadas a una audiencia, a veces improvisadas, provocativas, estéticas. Con guión o sin él. Al azar o perfectamente orquestadas. Espontáneas o planeadas. Personales o audiovisuales. Colectivas o individuales. El sujeto hecho arte. Sin olvidar al espectador, a quien se sitúa en una zona de riesgo: debe estar preparado para reaccionar.

Por otro lado, recordemos, fue a través del Performance Art que las ideas de los artistas conceptuales fueron expuestas al público y a los críticos.

En Estados Unidos la herencia neodadaísta generó el Happening, con una clara oposición al sistema mercantilista, que hacía hincapié en los elementos provocativos. En Europa se retomaban las referencias sociales e históricas para desarrollar una acción que influyera en la conciencia crítica del individuo y en su capacidad para elaborar un discurso social; este sería el caso de Lebel, Beuys o Vostell. Dentro de esta manera de entender la acción, encontramos los Accionistas de Viena, el mismo Lebel y Joseph Beuys. También las acciones europeas se centraron en la crítica política a través de ataques a cuestiones concretas mediante acciones simbólicas, como en el caso de Beuys, Lebel y Vostell.

Fluxus, fue otra modalidad del Performance Art que sobre todo se formalizó a través de la música. Organizó en 1962 y 1963 dos acciones dentro de lo que se llamó los Festivales Fluxus de Wiesbaden y Düsseldorf, en los que predominaron la protesta contra el Imperialismo.

A partir de mediados de los años sesenta, al acuñar el término Performance Art, las acciones dejaron de ser improvisadas para responder a una idea planificada de antemano, y cuyo objetivo era la concienciación de la complejidad de la realidad. Esta nueva forma de acción controlada y racional, definió dos nuevas maneras expresivas a las que tampoco les interesaba la materialidad del arte ni el objeto artístico: el Body Art (arte Corporal) y el Behavior Art (arte del Comportamiento), teniendo ambos como referente el cuerpo.

Por otro lado, el arte Conceptual se extendió mediante dos corrientes: Conceptual Lingüístico Tautológico y Conceptual Empírico-Medial.

Joseph Kosuth y Art & Language son los máximos representantes del Conceptual Lingüístico. Esta rama del movimiento acentuaba la eliminación del objeto como tal, y daba prioridad absoluta a la idea por encima de la realización, para llegar a convertir el arte en una fuente de investigación filosófica sobre la naturaleza del concepto de arte.

La rama “Conceptual Empírico-Medial”, reivindicaba la relevancia de la imagen como factor de inteligencia simbólica individual y colectiva, y creía en la percepción como forma de conocimiento y de apropiación de lo real.

## **2. Performance Art en sus acepciones de *Body Art* y *Behavior Art***

En el año 1968 los acontecimientos políticos influyeron severamente en la vida cultural y social de Europa y Estados Unidos, debido a que existía un estado de ánimo de irritación y furia contra los valores y las estructuras predominantes dentro de la sociedad. Bajo estas circunstancias los estudiantes y los obreros gritaban eslóganes y levantaban barricadas en las calles en protesta contra el *establishment*, mientras los artistas se acercaban a las instituciones de arte con desdén, cuestionando las premisas del arte establecidas, e intentando redefinir su significado y función.

Los artistas se encargaron de expresar estas nuevas direcciones en extensos textos, para no dejar esa responsabilidad al crítico de arte; fue un momento histórico, ya que los artistas atacaron las galerías como instituciones mercantilistas y manipuladoras de la mentalidad del público hacia el arte. A nivel personal, todos los artistas reevaluaron sus intenciones de hacer arte y, sus acciones, se analizarían como una investigación general y no como un llamado a la aceptación popular.

La indiferencia hacia el objeto de arte, estaba unida al hecho de que era visto como un instrumento en el mercado del arte; si la función del objeto de arte era ser un objeto económico, entonces el arte Conceptual no podía tener ese uso. En este contexto, la acción artística se convirtió en la extensión de una idea que era visible, pero intangible, y no podía ser comprada o vendida; el Performance Art reducía la alienación entre artista y observador, concepto muy propio de la investigación de la función del arte, que realizaban los artistas con inspiración izquierdista, puesto que tanto el público como el intérprete experimentaban el trabajo de manera simultánea.

El Performance Art de la década de 1960 y de comienzos de la década de 1970, empezó a trabajarse con el cuerpo del artista como material de arte, de la misma manera que Klein y Manzoni lo habían hecho algunos años antes.

El arte Conceptual conllevaba la experiencia de tiempo, espacio y material, no su representación en forma de objetos, por esta razón, el cuerpo se convirtió en el medio de expresión más directo y, el Performance Art, en el medio ideal para materializar los conceptos del arte y la práctica correspondiente a esas teorías artísticas. Así, las ideas sobre el espacio podían ser investigadas tanto en el espacio real, como en el espacio bidimensional convencional del lienzo pintado; el tiempo podía ser experi-

mentado por la duración de la acción, o con la utilización de proyecciones de vídeo; las texturas de los materiales o los objetos en el espacio, atribuidos a la escultura, llegaban a ser más tangibles con su representación en vivo.

La transformación de conceptos en obras artísticas vivas, dio como resultado que muchas acciones parecieran absurdas al espectador, ya que no poseían un discurso narrativo, ni creaban una impresión visual general, ni proporcionaba claves interpretativas mediante el uso de objetos. Debido a esto, el espectador se vio obligado, por asociación, a adquirir una nueva percepción de la experiencia particular que el intérprete mostraba, sobre todo, a través de su cuerpo. Todas las demostraciones que se centraban en el cuerpo del artista como material de arte se conoció como Body Art; ahora el cuerpo, se transforma en el soporte artístico, porque es el lienzo, el pincel, el marco y el pedestal, y sobre todo, se sostiene a sí mismo como mensaje estético: el cuerpo desnudo construye ahora, alegorías con nuevos imaginarios, al igual que ocurrió en el Renacimiento.

El arte centrado en el cuerpo del artista, pretende su rematerialización expresando a través de él las problemáticas políticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su carácter orgánico, perecedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis foucaultiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica de poder.

En el momento que se contextualiza el Body Art, se demostró que el cuerpo humano era un soporte complejo, un generador de ficciones, un productor de símbolos polisémicos y multivocales<sup>4</sup>, y también un modelo susceptible de mimesis. Padece una terrible necesidad de controlar y codificar nuestra fisicidad para exteriorizar un conjunto de mensajes y fantasías. Estamos sometidos a un proceso de aprendizaje cultural, mediante el cual, asimilamos involuntariamente el control y las limitaciones que el sistema social nos impone en la utilización del cuerpo como modo de expresión.

En un principio, el término Body Art era poco exacto y permitía una amplia variedad de interpretaciones. Algunos artistas utilizaban sus propias personas como material de arte, mientras otros, se colocaban contra las paredes, en rincones o espacios abiertos a manera de esculturas humanas en el espacio. Los artistas que exploraron la ‘danza nueva’ años antes, revisaron sus movimientos para crear nuevas configuraciones, desarrollando un nuevo lenguaje de movimiento para el cuerpo en el espacio.

Algunos artistas adoptaron posturas y utilizaron trajes, creando la ‘escultura viva’. Gilbert and George personificaron la idea de arte; ellos mismos se convirtieron en arte al declararse ‘escultura viva’. La primera escultura cantante, *Underneath the Arches*, realizada en 1969, consistía en los dos artistas moviéndose de una manera mecánica, como títeres, encima de una mesa durante más o menos seis minutos con el acompañamiento de la canción del mismo título de Flanagan y Allen; para esta acción se pintaron las caras de dorado, se vistieron con trajes corrientes, pero uno llevaba un guante y el otro un bastón. (Fig. 1).

<sup>4</sup> TURNER, Victor, *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España, Siglo XXI, 1980.



**Fig. 1.** Gilbert and George. *Underneath the Arches*. 1969.

Por otro lado, al realizar acciones destacando aspectos de la personalidad y la apariencia física, se generaron acciones acerca de la identidad y la autobiografía, porque utilizaban temas relacionados con la vida personal del intérprete, a manera de reconstrucción de la ‘memoria privada’. Por ejemplo, el artista japonés Yasumasa Morimura, realiza fotografías a gran escala disfrazándose de personajes tan variados como Scarlett O’Hara, Greta Garbo, Che Guevara, hasta los protagonistas de obras maestras de la Historia del Arte como Saturno Devorando sus Hijos, o Duchamp disfrazado de mujer en las imágenes de Rose Sélavy en 1921.

Un trabajo donde Morimura explora la percepción que tiene el mundo occidental del oriental es *Retrato (Futago)*, donde se apropia de la *Olimpia* de Manet, uno de los símbolos principales de la tradición de la cultura occidental, representándose como la Olimpia y como la criada negra. El travestismo del artista y la contextualización como mujer, desafía la construcción colonial de ‘Asia como mujer’, y los hombres asiáticos como afeminados; el artista hace que el espectador occidental cuestione y reevalúe sus percepciones sobre la identidad cultural asiática. (Fig. 2).

*Retrato (Futago)*, también intenta desafiar las percepciones tradicionales sexuales de las culturas minoritarias. Como artista gay, Morimura utiliza el travestismo en su emplazamiento como Olimpia, para subrayar el estereotipo gay como afeminado. A través de este estereotipo, explora la forma en que su propia identidad cultural se construye, generalizando los convencionalismos sociales. Al mismo tiempo, es evidente que esta Olimpia es un hombre, por ello subraya la artificialidad de tales estereotipos y desafía su validez. Adicionalmente, su ubicación como mujer desestabiliza los fijos y binarios roles de género hombre-mujer que prevalece en la cultura

existente, por lo que construye una nueva identidad de género, donde los estereotipos de hombre y mujer están subvertidos.



Fig. 2. Yasumasa Morimura, Retrato (Futago), 1988.

También, los artistas trabajaron con la ‘memoria colectiva’ a través de rituales como fuentes de las obras, incluyendo los rituales paganos, cristianos y los rituales de los indios norteamericanos.

En este sentido, el ex seminarista Michel Journiac realiza una misa donde reivindica cuestiones morales, sociales y políticas, como su propia homosexualidad, en las que el cuerpo aparece dominado por la carne. Defensor de las marginadas minorías sociales, en *Messe Pour un Corps* (1969), realizó una eucaristía consagrando hostias preparadas con su sangre. Un ritual, donde el público comulgó con lo más íntimo de su cuerpo, su sangre, salvadora y liberadora de las restricciones sexuales y sociales del cuerpo y como una fuente de sanación espiritual. El rito eucarístico se socializa. Journiac comparte su sufrimiento, lo socializa, lo politiza en ‘los otros’ y nos hace partícipes de él; pone sobre la mesa o sobre el altar, el cuerpo verdadero y real, que como afirma la oración debe ser probado por todos, pero no de manera compasiva o resignada, sino como punto de partida para actuar políticamente.

Ana Mendieta en la acción *Death of a Chicken* (1972), completamente desnuda, decapita un pollo y lo deja desangrarse a la altura de su pubis. Sin duda, la fascinación de Mendieta por la leyendas y prácticas religiosas afrocubanas que conociera en la infancia, se refleja en esta faceta de su obra, un auténtico ritual de purificación, donde la sangre, con sus connotaciones mágicas y sus claras alusiones al sacrificio, asume un protagonismo inquietante. Mendieta en este performance se muestra como una víctima del sacrificio social. (Fig. 3).



De manera que el cuerpo del artista se convierte en expresivo, gestual, reivindicativo, o en un cuerpo paródico, que es un bien de consumo con infinitos procesos de intercambio. La exhibición, la actuación y la fragmentación del cuerpo del artista, ejercen una influencia en la sociedad consumista, en los aspectos de la vida cotidiana para unificarla, y crear una imagen global, donde cada individuo se convierte en un objeto observado en un escenario construido para el placer visual.



**Fig. 3.** Ana Mendieta, *Death of a Chicken*, 1972.

El cuerpo se erige entonces, objeto de diseño, de transgresión y de expresión por excelencia, en consonancia con la relevancia que adquiere en el campo de la publicidad. Se acentúa el extremo individualismo que se manifiesta a través de acciones corporales que lo embadurnan de excrementos, lo hieren o mutilan, para demostrar su capacidad de resistencia a una homogeneización de sus cuerpos y sus disciplinas, encontrando que la actitud de extremo individualismo que inculca el sistema puede funcionar como revulsivo para denunciar sus efectos, utilizando su misma arma individualizadora, pero con efectos impugnadores.

A finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960, el Body Art aspiraba a exhibir el yo en toda su encarnación, como una forma de reivindicación del propio ser. Como apunta Lea Vergine: “El individuo está obsesionado por la obligación de actuar en función del otro, obsesionado por la obligación de exhibirse a sí mismo para ser capaz de *ser*”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> VERGINE, Lea, *Body Art and Performance: The Body As Language*, Milán, Skira, 2000, p. 8.

Simultáneamente ese yo auténtico, empieza a colapsar como resultado de su excesiva histrionicidad y de su concepción de artista como genio, con lo que empieza a parodiarse las obras de artistas como Pollock, Manzoni o Klein.

En los años setenta el Body Art se vuelve muy agresivo, violento, la alienación dirige el delirio sexual en performances como *Meat Joy* de Carolee Schneemann, el artista héroe se convierte en un macho exagerado como Chris Burden o en una feminista hipersexualizada como Hanna Wilke. De esta década son los performances de los Accionistas de Viena, de los más violentos de la Historia del Arte. Los performances femeninos de esta época, reflejan las heridas del sexo, su marginalidad como género y su activismo político, como en *Ablutions* de Judy Chicago.

Las primeras experiencias de Body Art, se dieron casi simultáneamente a ambos lados del Atlántico a finales de los años 1960. Mientras en París, en plena resaca de Mayo de 1968, el crítico François Pluchart propagaba desde las páginas de *Combat* el concepto de Arte Sociológico y defendía la integración del cuerpo en el proceso creativo, Michel Journiac presentaba acciones en el curso de las cuales oficiaba el sacramento de la comunión con su propia sangre (*Messe Pour un Corps*, 1969 como vimos anteriormente). Al mismo tiempo, en Estados Unidos, artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman o Dennis Oppenheim empezaban a considerar el cuerpo como lugar y medio de expresión artística.

Vito Acconci, con su serie *Conversions* de 1971, intentó llevar a cabo una alteración de su cuerpo, quemando con una vela todo el vello de su torso, estirando sus pezones para que parecieran pechos y escondiendo su miembro para asumir la identidad sexual de una mujer. Alterando los límites sexuales de su cuerpo, explora la noción de ‘metamorfosis’ personal, sugiriendo que acceder a lo femenino puede resultar ridículo y doloroso. (Fig. 4).



Fig. 4. Vito Acconci, *Conversions*, 1971.

Chris Burden, integra la sensación de peligro como un elemento más de sus obras para convertirse a sí mismo en arte y a los espectadores en cómplices: “Un tipo aprieta el gatillo y en una fracción de segundo me he convertido en una escultura”.<sup>6</sup>

Quizá la más famosa de sus propuestas relacionadas con la experimentación de la violencia sea Shoot (1971), realizada en Santa Ana (California), cuando Burden de veinticinco años, se hace disparar por un colaborador con un rifle calibre veintidos a una distancia de cuatro metros, alcanzándole en el brazo y arrancándole un trozo de carne. Burden pretendía a través de esta obra experimentar sobre su cuerpo, sin intermediarios, la sensación del disparo.

En el Norte de California y en el apogeo de la guerra de Vietnam, Bruce Nauman realizó un film de 16 milímetros y 10 minutos de duración, *Art Make-Up*, pensado para proyectarse en las cuatro paredes de su pequeño estudio en 1967. Los espectadores, situados en el centro del mismo, e iluminados por una luz blanca brillante como si fuera un escenario, se encontraba rodeado de las imágenes del artista que se proyectaban al unísono en las cuatro paredes de la habitación, al son de la música del ruido de los cuatro proyectores. El montaje de los films se realizó de manera que no pararan, sino que se repitieran infinitamente.



**Fig. 5.** Bruce Nauman, *Art Make Up*, 1967.

<sup>6</sup> MOISAN, Jim, “Entrevista a Chris Burden”, *High Performance*, N° 5, Marzo de 1979, p.10.

Para realizar este film, Nauman se paró delante de la cámara fija, y procedió a pintarse el rostro y el torso desnudo, primero con pintura blanca, después rosa, verde y finalmente negra. Nauman utilizó su cuerpo como lienzo al aplicar los pigmentos de colores, transformándose a sí mismo, con cada cambio de color, en un nuevo personaje, como si interpretara un nuevo papel, en cada caso. Así, Nauman crea con este performance un juego circunstancial, para revelar las contradictorias necesidades humanas en el orden de la comunicación. (Fig. 5).

Dennis Oppenheim hizo varias obras en las cuáles la preocupación principal era la experiencia de formas y actividades esculturales, en vez de su construcción real. En *Parallel Stress*, realizada en 1970, quedó suspendido entre una pared de ladrillo y un embarcadero de hormigón destruido, en una zona industrial de New York. Se mantuvo en esta posición, hasta que su cuerpo perdió las fuerzas.

Oppenheim creía que el cuerpo era ilimitado en sus aplicaciones, entre ellas, un conductor de energía y experiencia, como un instrumento didáctico para explicar las emociones que se experimentan en la creación de una obra de arte.

Para el artista este performance fue una investigación de la relación del cuerpo humano con el espacio y los materiales del entorno. El artista utilizó su cuerpo para reflejar la tensión que suponía hacer de puente entre dos estructuras, expresada mediante la posición de su cuerpo a medida que se arqueaba hacia abajo. En una obra posterior, esta postura volvió a repetirse en un pozo abandonado de Long Island. (Fig. 6).

En el principio del Body Art, convivían el discurso cultural europeo con el norteamericano; la característica fundamental del primero fue el de una actitud persistentemente escéptica respecto a las percepciones, lo cual llevaba inevitablemente tanto a la aceptación de un 'yo' consciente que se relacionaba con los objetos, como a la consideración del lenguaje como un vehículo que validaba tal contacto. Las representaciones artísticas europeas llevaban implícitas una considerable dosis de pesimismo y escepticismo.

En Estados Unidos, el Body Art desarrolla un territorio que directamente se inserta en las estrategias de lo no representacional. New York es el origen y la ciudad emblemática de este arte que nace en el ámbito de las artes Plásticas, pero que rápidamente es incorporado por los creadores de las artes Escénicas. Sus antecedentes históricos se encuentran en las vanguardias europeas, siendo el Futurismo uno de los movimientos claves para comprender la evolución del Performance Art.

La acción carente de una matriz representacional, despojada del dominio lógico-causal del texto, adquiere un componente significativo que conecta directamente con el inconsciente del espectador y deja abierta la posibilidad de una polisemia que implica directamente al público en el proceso creativo. La simultaneidad, la superposición de estímulos - visuales, auditivos, táctiles y cinéticos - el azar, la repetición mecánica, la transgresión, son los soportes conceptuales que se unen a la presencia del artista, que más que intérprete es un creador en vivo.

En la consolidación del Body Art, desempeñaron un papel decisivo la creación de dos revistas que contaron con una gran difusión: por una parte, la neoyorquina *Avalanche* y, por otra, la francesa *arTitudes*. Una consolidación que no habría sido posible sin la presencia de artistas corporales en foros, reuniones y múltiples activida-

des de gran resonancia, manifestaciones todas ellas que no sólo contribuyeron a fijar los significados culturales de las nuevas prácticas, sino a perfilar, a través de textos y manifiestos programáticos, su ideología.



Fig. 6. Dennis Oppenheim, *Tensión Paralelea*, 1970.

Aunque no existan diferencias rotundas entre artistas europeos y norteamericanos que reivindicaron el cuerpo como nuevo material y soporte tanto físico como psíquico, puede decirse que los primeros, tendieron a utilizar el cuerpo objetualmente y a plasmar sus creaciones como ‘documentos estáticos’ como fotografías, notas y dibujos. Los norteamericanos, dieron prioridad a la acción o performance y, por tanto, a cuestiones como la percepción, el comportamiento de los espectadores y la temporalidad de la obra. Los documentos que hacen referencia a esas acciones son ‘documentos dinámicos’, como films y vídeos.

Además, los artistas norteamericanos partieron de conceptos de creación artística próximos al arte Mínimal y al arte Conceptual, y los europeos, influenciados por los Accionistas de Viena, realizaron un Arte Corporal donde predominaban aspectos más dramáticos: rituales, masoquismo, sadomasoquismo y automutilaciones que mucho tenían que ver con las relecturas de Sigmund Freud.

En el paso de la década de 1980 a 1990, la denuncia social y política se hizo a través del cuerpo; el cuerpo entonces, se convierte en un lugar obsesivo en el que convergieron y se proyectaron a la vez prácticas artísticas y discursos críticos, un lugar ambiguo, construido y natural, semiótico y referencial.

El cuerpo de finales del siglo XX se ha entendido como una noción abstracta; más que la realidad del cuerpo, lo que importa son sus apariencias, lo externo, el maquillaje, el vestuario, su imagen virtual, aunque también su capacidad para ser un objeto real y simbólico. Ahora, el cuerpo sostiene lo falso, lo artificial, lo simulado, lo agresivo, aspectos todos característicos de una sociedad ocupada en la industria de la imagen, de la informática y la genética. Es decir, el cuerpo sufre un cambio de paradigma.

El cambio de paradigma en torno al uso del cuerpo en el arte, aparece como innovación dentro del performance, es la aparición del cuerpo como objeto, como lugar donde representar un discurso o como 'territorio de dolor', como 'territorio del éxtasis orgiástico' o como 'anticuerpo', esto es, el suicidio como performance. El cuerpo como territorio de dolor y como anticuerpo, aparece claramente presentado en las acciones de Rudolf Schwarzkogler quien fue infligiéndose cortes e incluso sucesivos cercenamientos de sus genitales hasta terminar haciendo de su suicidio en 1969 una obra de arte.

Si bien los temas presentes en el contexto artístico de la postmodernidad, no son diferentes a los existentes desde siempre en la historia de la humanidad, el dolor existencial, el dolor de existir y el qué soy no son nuevos. Sí en cambio lo es su tratamiento, que se centra obsesivamente en lo corporal y en su objetivación como un objeto de consumo. Una de las explicaciones que más acuerdos parecen reunir en torno al porqué de esta objetivación, cosificación del cuerpo, se relaciona al contexto de la posmodernidad como sociedad pospatriarcal, que implicó un desvanecimiento de los principios y valores de la cultura patriarcal.

La posmodernidad caracterizada, por la caída de los paradigmas, la puesta en jaque de las ideologías, de los 'grandes relatos' - según Lyotard - implicó un emborronamiento de la ley patriarcal, lo cual trajo como consecuencia una crisis en torno a los límites preestablecidos en todos los órdenes de la realidad, de entre los cuales, el arte y el cuerpo - como manifestaciones privilegiadas de lo propiamente humano - dieron sobrada cuenta.

De ahí que el arte Contemporáneo, y muy particularmente aquellas prácticas en torno al cuerpo, desprovistas de una ley estructurante, exploran nuevas expresiones que lo llevan a transgredir los límites de los preceptos disciplinares estéticos y éticos del pasado, en busca de una respuesta clarificadora a la incógnita que despiertan sus enunciados.

El cuerpo hoy, oscila entre lo natural, lo antropomórfico, lo orgánico y lo artificial, lo posthumano y lo simbólico. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo, que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, que hace hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el sida, la prostitución, la brutalidad social o los derechos de reproducción. El cuerpo es quebrantado, humilla-

do, profanado como en las series fotográficas de Cindy Sherman tituladas *Imágenes Repugnantes* (1986-1990), donde la artista nos presenta imágenes de residuos, restos de cosas que la sociedad rechaza, como vómitos de anoréxicas, sangre menstrual, jeringuillas o preservativos usados. Una galería de fotografías que muestran el cuerpo de la mujer, feo, sin orden ni sentido

El cuerpo se convierte en una entidad que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social.

Proliferan, también, las expresiones artísticas ligadas al travestismo, al transformismo, al lesbianismo o al drag, en un empeño de abolir el imperativo heterosexual que gobierna la sociedad contemporánea. Un conjunto de prácticas asociadas al término queer, en su acepción más peyorativa, se emplea como sinónimo de homosexual. El término queer emerge, como una categoría de protesta que cuestiona las relaciones de poder establecidas a partir de un orden social heterosexual. Los estudios queer llevan a la desconstrucción del concepto de identidad, lo cual implica reconocer la existencia del otro en sus formas múltiples. La identidad ya no obedece a criterios biológicos, sino que se articula cultural, económica, racial y sexualmente en torno al poder. Por otro lado, queer afirma una identidad que exalta las diferencias dentro de una diversidad social y sexual más amplia.

Ahora los trabajos artísticos se mueven entre la objetualización del cuerpo del hombre, la domesticación de la masculinidad, la desmitificación del orgullo fálico, el intercambio de roles sexuales, el transformismo de drag-queens (hombres gays, heterosexuales o bisexuales que se ponen ropas de mujer) y también, aunque en menor medida, de drag-kings (mujeres lesbianas, heterosexuales o bisexuales que se visten de hombre). Expresiones artísticas, con un insistente contenido de protesta social, de denuncia contra los abusos y los privilegios de la mayoría heterosexual, de reivindicación de los derechos no sólo de las minorías sexuales, sino también de los grupos sociales marginados y de las minorías culturales y étnicas.

De manera, que las acciones resultantes, desde 1968 en adelante, fueron numerosas y cubrían una amplia gama de materiales, sensibilidades e intenciones atravesando todas las fronteras disciplinarias.

El Behavior Art es un arte de acción-proceso, es Performance Art. En ese esfuerzo de desmaterialización del arte, el objeto ya no es tratado en su estado de permanencia, sino en su característica de transformación y cambio a través del uso. Los objetos son abordados desde su vertiente de uso y es en ese encuentro del espectador con el objeto, donde se da la experiencia de comprender las posibilidades y la utilización de dicho objeto. Son acciones donde se ponen de relieve los mecanismos conductuales del comportamiento.

El Behavior Art se desarrolló a través de acciones muy planificadas que intentaban desvelar los mecanismos sociales y los comportamientos individuales y de grupo, con el propósito de despertar la capacidad creativa del espectador a través de sus

respuestas ante la acción. Ejemplos de este grupo son: Keith Arnatt, Ben Vautier, el grupo EIAG de Viena (G. Franz y T. Schröder) y Franz Erhard Walther

Keith Arnatt, desde 1967, prestó menor atención al objeto escultórico como tal, que a lo que se podía hacer con el objeto, y a los modelos de comportamiento. Ben Vautier en sus *Representaciones*, verbales y no verbales, ejercita una práctica estética centrada en la exploración de nuevas dimensiones de la realidad, relacionadas con el 'yo' y el medio ambiente. Sin embargo, lo más destacado del Behavior Art son los 'usos del objeto' desarrollados por Franz Erhard Walther. (Fig. 7).



**Fig. 7.** Franz Erhard Walther, *For Two*, 1967.

Los objetos utilizados por Walther son telas, lonas, y otros materiales blandos; son objetos para ser utilizados, instrumentos que sirven para el descubrimiento, por parte del espectador, de sus diferentes modos de empleo.

“El objeto elemental, el punto de partida es una disculpa para despertar las capacidades creativas del espectador-manipulador. La obra no existe en el objeto presentado, unos pliegos de tela, ni en la producción del objeto acabado, definitivo, sino en el mismo *discurrir procesual*”.<sup>7</sup>

Lo importante de estas experiencias es la comprensión de las posibilidades contenidas en el objeto, y la comprensión de las condiciones individuales que cada persona introduce en el proceso de uso del mismo.

<sup>7</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, op. cit., p. 236.



El grupo EIAG, se preocupa por los procesos de comunicación y aprendizaje entre los participantes y sus acciones; por ejemplo, lo que puede hacerse con folios de papel dentro de un espacio oscuro, en determinada situación y con ciertas condiciones de experiencia. Así desarrollan las posibilidades vivenciales de los sentidos como una auténtica fenomenología de la experiencia.

Para B. Demattio el material es psíquico, por lo que niega la permanencia del objeto como materia, color, textura. Este material está relacionado, según su punto de vista con las condiciones mentales, sueños, ondas de energía, conflictos, vibraciones, relaciones interhumanas y modos de comportamiento para un entrenamiento de la conciencia. Entre sus acciones destacan los ‘encounter’, que no son más que acciones terapéuticas de grupo, para un entrenamiento de la sensibilidad, o un desarrollo del psicodrama, ejercitándose además, en la comunicación no verbal, situaciones de estados de terror, tensiones y peligros.

Stuart Brisley realizó sus llamados ‘events’ de diversa naturaleza, donde participaron músicos y bailarines; exploraron las conductas agresivas y experiencias psicológicas y sociales.

El objetivo de estas experiencias era destruir los patrones habituales de comportamiento y provocar formas prácticas de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo, de la conciencia individual y social.

### 3. Bibliografía

- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. (2000). *El arte de acción*. 2ª ed., San Sebastián: Nerea.
- BATTOCK, Gregory and NICKAS, Robert. (1984). *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: Plume; 1st ed.
- BATTCKOCK, Gregory. (1987). *La Idea Como Arte; Documentos Sobre el Arte Conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- BUTLER, Judith. (2003). *Cuerpos que Importan: Sobre los Límites Materiales y Discursivos del Sexo*. Barcelona: Paidós.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel. (2005). *Cartografías del Cuerpo: La Dimensión Corporal en el Arte Contemporáneo*. Autor-Editor.
- GOLDBERG, Roselee. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- GOLDBERG, Roselee. (2004): *Performance Art. Live Art since the 60s*. New York: Thames and Hudson.
- GUASCH, Ana M<sup>a</sup>. (2001). *El Arte Último del Siglo XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza.
- HEGEL, Friedrich. (1994). *Introductory Lectures on Aesthetics*. London: Penguin Classics.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. (Ed.). (2003). *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- JONES, Amelia y STEPHENSON Andrew. (1999). *Performing the Body/Performing the Text*. New York: Routledge.
- JONES, Amelia & WARR, Tracey. (2000a). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited.
- JONES, Amelia. (2000b). *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- MARCHÁN FIZ, Simón. (1990). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: Akal/Arte y Estética.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1985). *Fenomenología de la Percepción*. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MOISAN, Jim. (1979). "Entrevista a Chris Burden". *High Performance*. Nº 5. Marzo de 1979.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. (2003). *Corpus Solus. Para un Mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Siruela.
- SALVAT. (2006h). *Historia del Arte. Arte Contemporáneo*. Vol.18. Proyecto realizado para El País. Madrid: Salvat.
- SÁNCHEZ, José. Antonio. (dir.). (2006). *Artes de la Escena y de la Acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Caleidoscopio.
- TURNER, Victor. (1980a). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI.
- TURNER, Victor. (1980b). *Social Dramas and Stories about Them*. *Critical Inquiry*. Vol. 7 Nº 1. pp. 141-168. Published by The University of Chicago Press.
- VERGINE, Lea. (2000). *Body Art and Performance: The Body As Language*. Milan: Skira Editore S.p.A.