

**Body Art: Los Comportamientos y Gestos del Cuerpo.**

Celia Balbina Fernández Consuegra (España).<sup>1</sup>

**Resumen.**

De centrar la atención en la concientización de la complejidad perceptiva de la realidad con el movimiento Fluxus, se pasó al interés en la experiencia perceptiva del propio cuerpo que conformaría la actitud del Body Art. Con el Body Art se propulsó una forma de arte donde el significante es el cuerpo del artista y no los medios artísticos tradicionales. En la actuación del Body Art, los significados y razones no son discutidos, el medio mismo es el mensaje. Este artículo es una investigación centrada en el llamado Arte Corporal o Body Art, cuando se tienen en cuenta los comportamientos y gestos del cuerpo. Basándonos en el análisis simbólico que propone Victor Turner, analizamos las piezas de los artistas pioneros en esta forma de creación artística, demostrando que fueron piezas de lo que hoy conocemos con el nombre genérico de Performance Art.

**Palabras clave.**

Cuerpo; Arte Corporal; Arte del Comportamiento; Performance Art; símbolos

**Abstract.**

*From focusing the awareness of perceptual complexity of reality within the Fluxus movement, it passed to the interest in perceptual experience of the body itself to settle the attitude of Body Art. With Body Art an art form was propelled where the signifier is the artist's body and not the traditional artistic methods. In the performance of Body Art , meanings and reasons are not discussed , the medium itself is the message. This article is a research focused on the so-called Body Art or Corporal Art , when it is taking into account the behavior and body gestures . Based on the symbolic analysis proposed by Victor Turner, we analyze the works of the pioneering artists in this form of artistic creation , demonstrating that they were pieces of what is now known by the generic name of Performance Art.*

**Keywords.**

*Body; Body Art; Behavior Art; Performance Art; symbols.*

## **1. Introducción.**

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 ellos 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, exhibiendo un lenguaje corporal significativo, 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.

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.

Maurice Merleau-Ponty, en 1964, al hacer una reflexión sobre el cuerpo nos dice:

“Prestando su cuerpo al mundo, el pintor convierte al mundo en pintura. Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y es por esto que puedo dirigirlo hacia lo visible [...]. El enigma está en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también ser mirado y reconocerse en lo que ve desde el ‘otro lado’ de su potencia vidente. Se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible”. (1964, pp. 81-83).

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 y, también, un modelo susceptible de mimesis. Padecemos 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.

Nuestra subjetividad implica una autopercepción que nos lleva a la diferenciación de los demás y a la creación de nuestra supuesta identidad. Esta exigencia implica, por una parte, una capacidad de formular las intenciones que no son inmediatamente determinadas por un impulso natural y, por otra, la compleja necesidad de entender que una identidad exige obligatoriamente que la representemos a los demás. La necesidad de reconocimiento implica, pues, una capacidad de autocreación: conocerse a sí mismo implica la necesidad de crearnos para los demás.

La idea de subjetividad como producto de la voluntad, implica la capacidad de aislamiento de nuestro propio terreno cultural, de reconfigurarlo dentro de un campo simbólico del cual se extraen las ideas, los valores, las metáforas y todo lo necesario para construirse y representarse. Aun así, nunca alcanzaremos una abstracción total del orden simbólico cultural, siempre permanecemos implicados y condicionados de muchas maneras.

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.

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 Virgine: “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". (2000, p. 8).

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 Norteamérica, por el contrario, a menudo dominaba un empirismo con cierto grado de ingenuidad que se sometía solamente a la supuesta evidencia de los hechos y que cuando se encontraba en dificultades convertía los vehículos de relación con los objetos en entidades mismas o los identificaba con el sujeto, para salir del paso más o menos airoso. (Guasch, 2001, p. 81)

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. (Guasch, 2001, p. 94).

## **2. Metodología de la Investigación.**

El objetivo de esta investigación, se centra en estudiar el Body Art como Performance Art, cuando utiliza como lenguaje de expresión el comportamiento y el gesto corporal en la articulación de la obra, explorando las relaciones espaciales entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, los estados psicológicos, físicos y emocionales más básicos y la interacción entre las personas, tomando en consideración esa características del género donde el público es también participante de la acción.

Por tanto, la hipótesis de partida giraría en torno a la siguiente pregunta: ¿Se pueden considerar las piezas analizadas como obras pertenecientes al género Performance Art, aunque se conocen como obras de Body Art que tratan del comportamiento y de los gestos del cuerpo?

Para contestar esta pregunta, en primer lugar, partimos de la definición de lo que es Performance Art. En segundo lugar, hacemos un análisis de las obras realizadas por determinados artistas, aquellos que fueron los pioneros en utilizar el comportamiento y gesto del cuerpo en su discurso artístico. En tercer lugar, el enfoque teórico de esta investigación tiene su base en la Antropología Simbólica (Des Chene, 1996: 1274-1278). que desarrolla Victor Turner, la cual posee un enfoque que radica en el estudio de las diferentes formas que las personas entienden e interpretan su entorno, así como, en las acciones y expresiones de otros miembros de su sociedad. Estas interpretaciones forman un sistema cultural compartido de significados, que varía entre los miembros de una misma sociedad.

El Análisis Simbólico Procesual, metodología de análisis de la Antropología Simbólica, estudia los símbolos y los procesos (el ritual) a través de los cuales, los seres humanos asignan un significado a esos símbolos, para abordar las cuestiones fundamentales de la vida social humana y del arte, como reflejo de las condiciones político-sociales de la estructura normativa. (Turner, 1969: 131). El Performance Art, utiliza símbolos para denunciar temas diferentes dentro de las sociedades normativas: los derechos de la mujer, los derechos de los gays, las denuncias políticas, los desaparecidos en guerras o por dictaduras como ha ocurrido en Latinoamérica, la reivindicación de los enfermos de sida, etc.

La Antropología Simbólica aplicada al Performance Art, analiza los símbolos y las metáforas que crean los artistas en sus acciones (performances) como reflejo de las condiciones sociales, políticas e ideológicas de la sociedad a la que pertenecen. No podemos pasar por alto, que cada cultura y cada persona dentro de ella, utiliza todo el repertorio sensorial para comunicar mensajes: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, lágrimas y movimientos coordinados con los demás.

Desde la perspectiva Turner, no hay que conceptualizar a los símbolos como objetos, sino como instrumentos para la acción, dentro de un contexto y en el marco de los procesos sociales. Los símbolos aparecen, entonces, como componentes de la acción social, vinculados a los intereses humanos, propósitos, fines, medios, aspiraciones e ideales, individuales y colectivos. Además, los símbolos no son estáticos, sino que se encuentran abiertos a las dinámicas de cambio social. (Turner, 1980: 21-22).

### 3. ¿Qué es Performance Art?

Si tuviéramos que definir el término Performance Art, tendríamos que decir, que es una forma de arte donde la acción de un individuo o un grupo, ocurre en un lugar particular y dentro de un intervalo de tiempo particular.

Esta enigmática y controvertida forma artística, pone énfasis en la acción del artista para producir el arte, más que en la producción de un objeto en sí. Es decir, un performance puede ser cualquier situación, que involucre los elementos tiempo, espacio, el cuerpo del artista que realiza el trabajo, y la relación que se establece entre dicho artista y la audiencia participante. (Fernández Consuegra, 2014, p. 129)

El Performance Art es Arte Efímero: se hace sabiendo que no durará, por lo que además, gana en libertad de acción. Ahora el artista no intenta reflejar la realidad, sino su mundo interior, expresar sus sentimientos.

El valor efímero del Performance Art radica en que la obra no termina de realizarse como objeto, es no-objetual; queda como una huella en el espacio-tiempo donde se produce, dejando sólo una marca en la memoria colectiva.

El Performance Art se describe como un acontecimiento artístico que incluye poetas, músicos, bailarines, realizadores de películas, fotógrafos y pintores entre otros. Ninguna otra corriente artística tiene una manifestación tan ilimitada, por lo que se considera un arte híbrido.

“De alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales. En ellas no sólo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra”. (Aznar Almazán, 2000. p. 8).

El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del Performance Art, es el soporte del discurso porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra, o uno de sus componentes. El lenguaje corporal del Performance Art puede analizarse desde diferentes perspectivas, tales como la teoría de la gestualidad, la cinética corporal o la proxemia. La comunicación corporal se establece a través de lo particular, lo mimético, lo lúdico o la pantomima. El lenguaje del Performance Art se apoya en un universo simbólico que el artista crea para transmitir su mensaje, ya que el Performance Art no describe hechos, sino que construye significados.

Y no es una representación, no es una forma de hacer teatro, porque el contenido rara vez sigue un argumento, guión preestablecido o una narración.

Diferente al drama convencional, el Performance Art no utiliza el desarrollo de un guión; la construcción teatral, tal y como la conocemos es destruida, el énfasis siempre se hace en el aquí y el ahora, porque es una experiencia que trasciende el momento.

“El performance no es teatro, el Performancista no es un actor ni interpreta un personaje como lo hace un actor, ni actúa como lo hace un actor, el accionista es él mismo y continuará siendo él mismo, nunca busca caminos fuera de sí mismo sino que sigue el camino verdadero, el camino hacia dentro de sí mismo”. (Zerpa, 2005, p. 45).

Performance Art también significa que es un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía, y los artistas que practican este tipo de arte lo ven como un movimiento artístico que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto del Capitalismo.

Cada persona que asiste a una acción, ayuda a construirla, desde su propia mirada. El artista cambia el curso de su acción si advierte que las personas no están entendiendo o están

incómodas; puede presentar un manifiesto hablado, cambiar los movimientos de su escena o establecer nuevas relaciones con las unidades escénicas.

“El performance es una filosofía del contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y que, al enfrentarse el artista y el espectador, provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes”. (Tarcisio, 2001, p. 21)

Además,

“La performance no es lógica. Deshace lo normativo. Desarticula el discurso. Descontextualiza en ocasiones sus componentes. Subvierte la sintaxis habitual de los acontecimientos, y a veces es molesta, pues no tiene fácil encaje en la lógica de la convención ni del discurso artístico, ni pretende ser grata al público que la contempla”. (Ferrando, 2009, p. 8).

La temporalidad que caracteriza el Performance Art, es un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video o film, las cuales son generalmente creadas, con la permanencia o conservación de la obra en la mente. Al igual que la música, un performance puede ser grabado, pero muchas veces este ‘programa artístico’ se desarrolla a través de una intercomunicación directa con los participantes, y no puede ser completamente registrada en una grabación o a través de cualquier medio de documentación; “una vez terminada una obra de esta categoría de arte, sólo existirá en la memoria de aquellos que la experimentaron y, por supuesto, es irrepetible”. (Kaprow, 1996, p. 71)

En la década de 1970, cuando el Arte Conceptual - donde la idea predomina por encima del objeto producido - dominaba la vanguardia artística, el Performance Art se convirtió en el medio a través del cual estas ideas fueron expuestas, y de alguna manera los estudiosos y críticos de arte hoy, lo consideran Arte Conceptual en movimiento.

“En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un

hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte”. (Lewitt, 1967, p.80).

Después de una acción, en lugar de una obra, lo que quedan son testimonios de diferente naturaleza: objetos, fotografías, videos, entrevistas, informes de prensa y recuerdos de los participantes.

“Muchos de nosotros somos exiliados de las artes visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías. De hecho, nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. A diferencia de los artistas visuales y de los escultores, cuando nosotros creamos objetos, lo hacemos para que sean manipulados y utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad no nos importa si estos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros ‘artefactos’, más ‘cargados’ y poderosos se vuelven. El reciclaje es nuestro principal modus operandi. Esto nos diferencia, en forma dramática, de la mayoría de los diseñadores de vestuario, utilería y escenografía que rara vez reciclan sus creaciones”. (Gómez-Peña, 2005).

Por esta razón es anti-arte, en el sentido de anti-objeto.

El Performance Art, lejos de haber pasado como una corriente artística más, de las muchas que han existido dentro de la historia del arte, se ha mantenido evolucionando constantemente, redefiniendo sus propuestas, y ampliando su alcance.

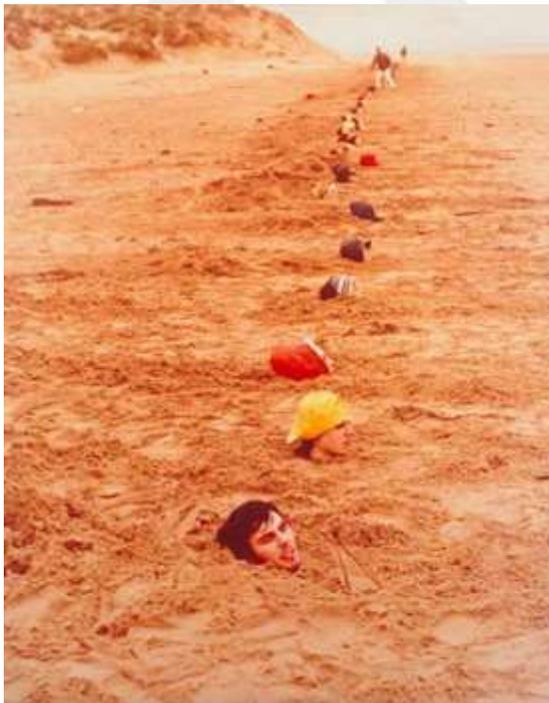
#### **4. Los Comportamientos y Gestos del Cuerpo.**

El llamado Arte del Comportamiento (Behavior Art), es un arte de acción-proceso. 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. (Salvat, 2006, p. 74).

*Beach Burial*. Keith Arnatt. 1968.



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; ejemplo, *Liverpool Beach Burial* (Fig. 1). Ben Vautier en sus Representaciones, verbales y no verbales, ejerce 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.

*For Two*. Franz Erhard Walther. 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; ejemplo, *For Two*, (Fig. 2)

“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”. (Marchán Fiz, 1990, p. 236).

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.

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”. (Marchán Fiz, 1990, p. 237).

Reconocido desde principios de la década de 1970 como uno de los artistas estadounidenses contemporáneos más provocativos e innovadores, Bruce Nauman busca inspiración en las actividades, el habla y los materiales de la vida cotidiana para trabajar en medios tan diversos como escultura, vídeo, cine, grabado, performance, instalación, no preocupado por el desarrollo de un estilo característico sino por la manera en que un proceso o actividad pueden transformarse o devenir una obra de arte. Sus inquietantes obras hacen hincapié en la naturaleza conceptual del arte y del proceso de creación.

Debido a la prioridad que otorga a la idea y al proceso creativo sobre el resultado final, su arte recurre a la utilización de una increíble variedad de materiales, y en especial a su propio cuerpo. En acuerdo con la danza, la música y el film experimentales y con aquello que ahora es denominado Mínimal, Nauman, como otros tantos de la década de 1960,

expandió la práctica artística y su recepción introduciendo estrategias performáticas en su trabajo. Huyó de los objetos artísticos estáticos, autocontenidos, para crear un arte de la experiencia real caracterizando su propio cuerpo como material escultórico. Se dedicará entonces a repetir en su estudio y frente a la cámara acciones simples y a menudo bajo un guión, a las que llamaba ‘danzas’.

Desde mediados de la década de 1960, crea un corpus de obras que incluye esculturas, films, hologramas, entornos interactivos, sonidos, relieves murales de neón, fotografías, grabados, vídeos y performances. Acude a la ironía y la palabra para abordar asuntos como la existencia, la alineación, provocando de manera creciente la participación así como el espanto, el desaliento y la consternación del espectador.

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*, (Fig. 3) 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.

Art Make-Up. Bruce Nauman. 1967.



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.

*Autorretrato como Fuente.* Bruce Nauman. 1966.



Bruce Nauman realizó el conocido performance *Autorretrato como Fuente*, en 1966 (Fig. 4), de la cual tomó fotografías y escenas en vídeo, en las que aparecía el artista lanzando agua por la boca; con una evidente influencia de Duchamp, Nauman parodia la escultura tradicional donde se representa el desnudo masculino heroico en poses que enfatizan su masculinidad y como una metáfora de la fuente de la sabiduría y la fertilidad.

Yayoi Kusama, en 1969 realizó la acción *Grand Orgy to Awaken the Dead*, una inmersión de cuerpos en la fuente del MOMA para llamar la atención sobre el hecho de que el museo se había convertido en un mausoleo, ajeno a la realidad contemporánea. Sus performances, algunos filmados, denotan la influencia de la 'love and peace generation' con toques humorísticos.

Kusama realizó performances por todo Manhattan: la Bolsa de New York, la Estatua de la Libertad, en el edificio de la ONU, en el puente de Brooklyn. Todas las acciones consistían en un grupo de hombres y mujeres desnudos, que bailaban en la calle hasta que la policía los detenía.

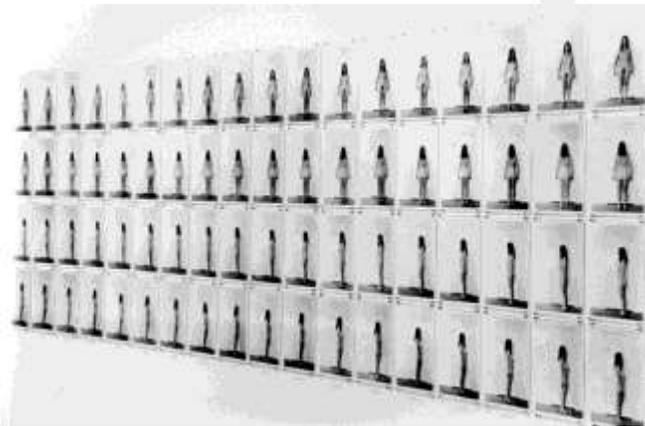
Bruce McLean, en *Pose Work for Plinths* posó para una cámara fotográfica en distintas posiciones utilizando unos cubos blancos. Luego, las fotografías se montaron como obras independientes y se expusieron un año después como una versión de la acción original. Esta obra se presentó por primera vez en 1970 para la organización Situation, dedicada al arte conceptual británico.

*Pose Work for Plinths.* Bruce McLean. 1970.



Con este performance, McLean reinterpreta la retórica de la escultura tradicional empleando su cuerpo en lugar del habitual objeto artístico y realiza una parodia de las figuras maternas yacentes de Henry Moore. La pieza también ridiculiza la seriedad de la actitud autorreflexiva del Arte Conceptual, además de aludir a la utilización de la fotografía por sí misma como medio escultórico. (Jones, & Warr, 2000, p. 86)

*Carving: A Traditional Sculpture.* Eleanor Antin. 1972. 144 fotos.



Eleanor Antin, en su pieza *Carving: A Traditional Sculpture* de 1972 (Fig. 6), hizo fotografiar su cuerpo todas las mañanas de frente, de espaldas, perfil derecho y perfil

izquierdo, entre el 15 de julio y el 21 de agosto, con objeto de describir el proceso de ‘talla’ que sufre el cuerpo, durante un régimen alimenticio de adelgazamiento. (Jones, & Warr, 2000, p. 87) Pero en este caso, la talla no se realizaba a la manera de los griegos o de Giacometti, donde el escultor trabajaba los contornos de la figura extrayendo capa tras capa por todos los lados, ahora, la talla se realiza de adentro hacia fuera.

*Plank Piece I & II.* Charles Ray. 1973.



Charles Ray, con su pieza *Plank Piece I & II* de 1973 (Fig. 7), investiga el plano que divide y soporta el cuerpo. Pensando en la escultura como una actividad, el artista escenificó con su cuerpo una ecuación de soporte, alineando la articulación que separa la pelvis del torso y las que separan las pantorrillas de los muslos, justo en el punto donde el tablón y la pared forman un ángulo. (Jones, & Warr, 2000, p. 88)

La artista norteamericana, Mierle Laderman Ukeles, posee una larga trayectoria de reflexión vinculada al mundo de los servicios, del mantenimiento, desde 1969, cuando lanza su *Manifest for Maintenance Art* (Manifiesto por el Arte del Mantenimiento), documento teórico que une feminismo, activismo social, ecologismo y crítica institucional. Al parecer, el elemento catalizador fue el nacimiento de su tercer hijo que la obliga, una vez más, a replantearse su rol como artista y ama de casa.

Como madre, Ukeles, hace las cosas propias de una ama de casa: lavar, cocinar, cuidar, preservar, pero también hace arte, y para hacer arte, lo que hace como madre, lo elevará a la conciencia artística y lo exhibirá como tal. Su primer gran proyecto en esta línea fue, en 1973, el performance en el Wadsworth Atheneum, en Hartford New York, consistente en el lavado de las escaleras centrales y algunas galerías de la institución, en presencia del público visitante.

A ello añadirá otros proyectos de índole similar. En 1977, se convierte en la primera artista en hacer una ‘residencia de artista’ no pagada, en el Departamento de Asuntos Sanitarios de la ciudad de New York. En adelante, el grueso de sus proyectos, incluido *Social Mirror*, lo desarrollará en y gracias a esa institución.

En *Touch Sanitation* la artista utilizó once meses para acercarse a cada uno de los 8,500 trabajadores del Departamento de Asuntos Sanitarios y darles la mano diciendo: ‘Muchas gracias por mantener viva New York’. Se trataba, nuevamente, de señalar a quienes, debido a su trabajo, como las amas de casa, se habían convertido en invisibles.

*Including Her Limits*. Carolee Schneemann. 1976.



Carolee Schneemann, en *Up To And Including Her Limits* (Fig. 8), aparecía desnuda colgada de un arnés dibujando en unas enormes hojas de papel colgadas en la pared, creando dibujos y escribiendo mensajes a partir del movimiento de su cuerpo como si todo él fuera un lápiz. La artista pone de manifiesto la energía de su cuerpo en movimiento en una introversión para revelar su inconsciente.

Al igual que Pollock, realiza en este performance una action painting pero en este caso cinésica, ya que el gesto de su cuerpo nos comunica lo que existe en su mente.

Para Schneemann, el performance era “Una meditación privada en movimiento, la vida privada hecha pública. Y ello requería concentración, la conexión interior con las sutiles reacciones y movimientos de la cuerda que culminó en una meditación”. (SCHNEEMANN, C. 2003. p. 162).

Las acciones del antes citado Stuart Brisley, en Londres, fueron una respuesta a lo que consideraba era la anestesia y la alienación de la sociedad. Su acción *Y Para Hoy, Nada*, de 1972, se realizó en un cuarto de baño oscuro de la Galería House de Londres, en una bañera llena de líquido negro y escombros flotando dentro de la cual Brisley estuvo sumergido durante dos semanas. Según el artista, la obra estuvo inspirada por su angustia por la despolitización del individuo. (Goldberg, 2002, p. 165).

El artista alemán Joseph Beuys también trabajó dentro de la línea del ritual, de acción no teatral; creía que el arte debía transformar la vida cotidiana de las personas, por lo que recurrió a acciones dramáticas y conferencias para acabar con la paciencia de las gentes y obligarlas a cambiar de consciencia; según sus palabras:

“Tenemos que revolucionar el pensamiento humano. Primero que todo la revolución tiene lugar dentro del hombre. Cuando el hombre es realmente un ser libre y creativo, puede producir algo nuevo y original, puede revolucionar el momento”. (Beuys citado en Borer, 1997, p. 161).

Sus acciones parecían dramas, por su rígido simbolismo, y por su compleja y sistemática iconografía; los objetos y materiales que utilizaba eran protagonistas metafóricos de sus performances.

En la *Galerie Schmela* de Düsseldorf, el 26 de noviembre, de 1965, Beuys con la cabeza cubierta de miel y pan de oro, cogió en sus brazos una liebre muerta, y en silencio la llevó de acá para allá por toda la exposición de sus dibujos y pinturas, ‘dejándola tocar sus cuadros con sus patas’. Luego se sentó en un taburete, en un rincón débilmente iluminado y procedió a explicarle al animal el significado de sus obras, porque:

[...] “realmente no me gusta explicárselas a la gente. Incluso una liebre muerta tiene más sensibilidad y comprensión instintiva que algunos hombres con su testaruda racionalidad”. (Beuys citado por Goldberg, 2002, p. 123).

Un símbolo, donde la materia como energía de la transformación, asocia la actividad creativa del artista con la cera, y la miel, el don ofrecido por la abeja, que nos recuerda las metamorfosis de Ovidio. Metáfora apícola donde la colmena, el taller de las abejas, es crisol del orden y de una eficaz producción social, colectiva. La abeja reina preside una concentrada creación social y, además, regenta las fuerzas que transforman el polen y el néctar en miel. Su cabeza y el rostro cubiertos de miel y pan de oro, simbolizan una emanación de luz y calor; es la cabeza incendiada por ideas vivientes, el pensamiento vivo. Para Beuys, el animal es energía espiritual, intensa vitalidad psíquica, realidad sobrehumana, más cercana a lo sagrado y a lo divino.

## 5. Conclusiones

Partiendo de la pregunta-hipótesis planteada en la Metodología de la Investigación del trabajo, y teniendo en cuenta los marcos teóricos en que se apoya la investigación, llegamos a las siguientes conclusiones:

1. En todos los casos, las piezas ponen el énfasis en la acción del artista más que en la producción de un objeto.
2. Todas las piezas exhiben un valor efímero; las obras no terminan de realizarse como objeto, es no-objetal, quedan como una huella en el espacio-tiempo donde se produce, dejando sólo una marca en la memoria colectiva.
3. Las obras muestran un carácter de arte híbrido, ya que utilizan una mezcla de diferentes artes en las acciones que los artistas realizan.
4. El Body Art, crea un nuevo lenguaje artístico cercano a la realidad cultural e histórica del mundo en el que vivimos, donde se incluyen los lenguajes de todas las disciplinas artísticas que conocemos.
5. El mensaje literal del Body Art, es lo que se ve, y su mensaje simbólico son los significados de lo que se ve. Pueden parecer ambiguos o absurdos, pero eso dependerá de la estructura del lenguaje que decida adoptar el artista.
6. Una de las características del Body Art, es el contacto directo con el espectador, por lo que el creador, tiene la posibilidad de interactuar de una forma más personal con el público, que tiene la oportunidad de vivir la experiencia del performance.
7. Body Art también significa que es un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía, y los artistas que practican este tipo de arte lo ven como una acción artística que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto del Capitalismo.
8. El Body Art es gesto y comportamiento, es decir, haciendo. El cuerpo, como lienzo en blanco, se va llenando de trazos, líneas, letras y palabras. La acción, es el pincel que dibuja el acto y, cada acto, cada simple movimiento, es parte de un lenguaje gestual que expresa sentimientos, recuerdos, anécdotas. Se trata de una traducción, de un traslado semántico de ideas a acciones.
9. La temporalidad que caracteriza el Body Art, es un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video o film, las cuales

son generalmente creadas, con la permanencia o conservación de la obra en la mente.

10. Los trabajos se expusieron en pequeñas galerías y en lo que se llamó espacios alternativos, que podían ser desde un almacén vacío, la casa o el estudio del artista, parques, la calle, hasta un solar yermo. Más tarde fue visto en museos.
11. La característica más sobresaliente del Body Art es la provocación, y es utilizada con toda intención para causar una especie de shock, de sacudida en el espectador, y animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propios conceptos artísticos y culturales, así como de sus posturas políticas, comportamiento social, percepción de la realidad en la que vivimos o evolución espiritual.
12. Todas las características antes mencionadas, son características del Performance Art. Así, podemos decir que el Body Art realizado en la exploración del comportamiento y el gesto corporal, es en realidad Performance Art.
13. El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del Performance Art, es el soporte del discurso, porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra, o uno de sus componentes.
14. En todas las piezas analizadas, el cuerpo del artista se erige en símbolo dominante (Turner, 1980, p. 22). En todas las estudiadas, el símbolo dominante en su polisemia o multivocidad, reafirma su capacidad y posibilidad de representar, sintéticamente, claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que son focos de interacción. (Turner, 1980, p. 33).

**Referencias Bibliográficas.**

- Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. 2ª ed., San Sebastián: Nerea
- BORER, Alain. (1997). *The Essential Joseph Beuys*. New York: MIT Press
- Des Chene, M. (1996). *Symbolic Anthropology*. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: David Levinson and Melvin Ember. Ed. Henry Holt. pp. 1274-1278
- Fernández Consuegra, C.B. (2014). *Estudios de Performance. Performatividad en las Artes Escénicas*. Madrid: OMM PRESS
- Ferrando, B. (2009). *El Arte de la Performance. Elementos de Creación*. Valencia: Mahali Ediciones
- Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino
- Guasch, A. M<sup>a</sup>. (2001). *El Arte Último del Siglo XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza
- Jones, A. & Warr, T. (2000). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited
- Kaprow, A. (1996). *Essays on the Blurring of Art and Life*. 2nd ed. California: University of California Press.
- Lewitt, S. (1967). "Paragraphs on conceptual art". *Artforum*. vol.10. p. 80
- Marchán Fiz, S. (1990). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: Akal/Arte y Estética
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la Percepción*. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini
- Salvat. (2006). *Historia del Arte. Arte Contemporáneo*. Vol.18. Proyecto realizado para El País. Madrid: Salvat
- Schneemann, C. (2003). *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects (Writing Art)*. Massachusetts: The MIT Press
- Tarcisio, E. (2001). *Con el Cuerpo por Delante: 47882 minutos de performance*. México: Ex Teresa/INBA

Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Transaction

Turner, V. (1980). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI

Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance: The Body As Language*. Milan: Skira Editore S.p.A.

ZERPA, Carlos. “Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel” en ALCÁZAR, Josefina y FUENTES, Fernando. (2005). *Performance y Arte-Acción en América Latina*. México: Citro. Ex Teresa. Ediciones sin Nombre.

---

<sup>1</sup> Celia Balbina Fernández Consuegra es Doctora Cum Laude. Premio de Investigación 2013 otorgado por el Instituto de Danza “Alicia Alonso” la Universidad Rey Juan Carlos. Especialista en Estética y Teoría de las Artes y Especialista en Diseño de la Comunicación y en Tecnologías Escénicas. [celia.fernandez@urjc.es](mailto:celia.fernandez@urjc.es)