

Body Art: Cuerpo Gestual y Comportamiento Cinésico

Dra. Celia Balbina Fernández Consuegra- Universidad Rey Juan Carlos –

celia.fernandez@urjc.es

Abstract: Utilizando como metodología de la investigación el llamado Análisis Simbólico Procesual desarrollado por Victor Turner, responsable del desarrollo de la Antropología Simbólica, hacemos en esta investigación un estudio de la comunicación corporal, gesto y comportamiento cinésico, de artistas que utilizaron su cuerpo en acciones artísticas que sentaron un nuevo paradigma dentro del mundo del arte: el Body Art. La pintura como acción, principalmente la realizada por Jackson Pollock, llevó a considerar el gesto del artista como parte de la obra de arte, por lo que a partir de la década de 1960, también se empezó a considerar el cuerpo y sus actividades, como arte en sí mismo (man-made). Debido a que el cuerpo era el material base con lo que se creaba la obra artística, el arte tenía una duración limitada por el gesto, con lo cual, solo se podía tener constancia de esta obra-gesto a partir de la documentación fotográfica o videográfica. Los gestos de los artistas ante un público, solían transformarse en una forma especial de comunicación, donde los propios gestos y las posturas corporales eran los medios de expresión artística. En el análisis de los símbolos creados por los artistas en sus obras corporales, en el análisis de la articulación del gesto como obra artística y en la manera de documentar estas obras, llegamos a la conclusión que además de crear un nuevo género artístico, el Body Art antes mencionado, se crean los subgéneros videoperformance y fotoperformance.

Keywords: Body Art; gesto; comportamiento cinésico; fotoperformance; videoperformance; comunicación.

1. Introducción

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 Yves Klein y Piero Manzoni lo habían hecho algunos años antes. Así, las acciones artísticas empezaron a ser llamadas Body Art (Arte Corporal) llegando a convertirse el Body Art, en el lenguaje del Performance Art.

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 experimentado por la duración de la acción, o con la utilización de proyecciones de vídeo o muestras de fotografías; 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 vertiente cinésica del Body Art implica un comportamiento comunicativo con una intención mayor de transmitir la información. Esta información, es transmitida, primero, a través del comportamiento corporal informativo, ligado a la señal, es decir, la propia acción del cuerpo como instrumento de información; en segundo lugar la información es transmitida, a través del Body Art propiamente comunicativo, donde el cuerpo opera como signo, “como elemento del sistema individualizado en el curso de la comunicación”.¹

Los artistas realizaron una serie de acciones corporales con más o menos consciencia, e incluso, con elementos mezclados de experiencias fenomenológicas, de identidad o de escrutinio del espacio gestual, en la actividad cinésica del hombre, preocupados por la potencialidad social del cuerpo como expresión a través de los gestos, insinuado por la propia Fenomenología de la Percepción tal y como la plantea Maurice Merleau-Ponty.²

¹ Marchán Fiz, 1990: 246

² Merleau-Ponty, 1985: 203

2. Objetivos e hipótesis de partida de la investigación

El objetivo de este trabajo, se enfoca en estudiar el Performance Art cuando utiliza como lenguaje de expresión el 'cuerpo gestual y el comportamiento cinésico' del artista; cuando el cuerpo pasó a ser el material con el que se realizaba la obra de arte, se convirtió en el símbolo dominante y significativo de las piezas de Performance Art, y empezó a llamársele Body Art. Dada estas circunstancias, haremos un análisis a través de ejemplos concretos, de piezas hechas por determinados artistas que han utilizado el gesto corporal y determinados comportamientos en el desarrollo y evolución del Performance Art. Sus acciones, fueron documentadas por medio de la fotografía y el video, por lo que se genera el subgénero tecnológico del Performance Art, principalmente construido con el fotoperformance y el videoperformance.

Para realizar esta reflexión, se tienen en cuenta las piezas de Performance Art realizados por los artistas que han mostrado, a través de su cuerpo, la tecnologización y simulacro del yo, la fragmentación de la identidad, los condicionantes de género y sexismo, el paso del tiempo, las relaciones espaciales entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, la exploración de los estados psicológicos, físicos y emocionales mas 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 siguientes preguntas: ¿Es el cuerpo un generador de símbolos? ¿Muestra el artista diferentes identidades con el comportamiento cinésico que exhibe en sus piezas artísticas? ¿Es la utilización de la fotografía y el video tecnologías que crean el fotoperformance y el videoperformance?

Para contestar estas preguntas, realizamos un análisis de determinadas obras realizadas por artistas, aquellos que fueron los pioneros en utilizar el gesto y el comportamiento para comunicar y crear una obra artística que se documenta a través de la fotografía y el video.

En las conclusiones de esta investigación se demostrará que, el cuerpo es el símbolo más importante en la creación de piezas de Performance Art; también se demostrará que el comportamiento cinésico de los artistas crea diferentes

identidades sociales. La documentación de las obras artísticas generan lo que se conoce como videoperformance y fotoperformance.

3. Metodología de la Investigación

El enfoque teórico de esta investigación tiene su base en la Antropología Simbólica³ 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 (acciones artísticas, rituales y actividades sociales entre otras) 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.⁴ Por ejemplo, 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 y la reivindicación de los enfermos de sida.

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 de Victor Turner, no hay que conceptualizar 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

³ Des Chene, 1996: 1274-1278

⁴ Turner, 1969: 131

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.⁵

4. Desarrollo

4.1 Los Símbolos

El libro *La Selva de los Símbolos* (1980) de Victor Turner, empieza con una definición del símbolo como:

“La más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual”.⁶

En el enfoque turneriano, los símbolos cumplen el papel de operadores en el proceso social; por tanto, no son objetos en sí mismos. Los símbolos suscitan transformaciones sociales, afectivas y de comportamiento en los actores sociales, ayudándolos a resolver situaciones conflictivas como el cambio de estatus a través del ritual y la catarsis, renovando la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales. Los símbolos moldean y filtran la manera en que los actores sociales ven, sienten, piensan acerca del mundo, y también operan como foco de interacción social, posibilitando frente a ellos mismos el despliegue de un abanico de conductas, la mayoría, no siempre, coherente con sus ideas y deseos. Los símbolos generan la acción.

Para Turner, el símbolo es una fuerza en un campo de acción social; es también un estímulo de emoción. El símbolo, a través de sus propiedades, hace pendular sus significados entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente.

⁵ Turner, 1980: 21-22

⁶ Turner, 1980a: 21

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

En general, el foco de los trabajos de Víctor Turner está centrado en la naturaleza polisémica (con varios significados) y multivocal (que puede representar temas múltiples simultáneamente) de los símbolos, y en su capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos). Su punto de partida radica, en que el símbolo tiene una serie de características o propiedades, y su análisis se hace a través de, tanto de su forma externa y observable, como de las interpretaciones de los nativos y los contextos significativos que elabora el antropólogo.⁷ El símbolo, logra su inteligibilidad a través de la lógica diferencial del tiempo ritual, es decir, de sus momentos o fases, y logra distinguirse dentro del campo ritual por su mayor o menor relevancia y centralidad: en el símbolo dominante o focal y en el símbolo instrumental. Dice Turner:

"Cada tipo de ritual tiene su símbolo 'mas anciano' al que yo voy a llamar 'dominante'. Los símbolos dominantes no son considerados como meros medios para el cumplimiento de los propósitos expresos de un ritual determinado, sino también, y esto es más importante, se refieren a valores que son considerados como fines en sí mismos, es decir, a valores axiomáticos".⁸

Dicho de otro modo:

"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".⁹

Al lado del símbolo dominante existen e interconectan "varios símbolos suplementarios indicativos del acto", son los símbolos instrumentales.

⁷ Turner, 1980: 55

⁸ Turner, 1980: 22

⁹ Turner, 1980: 33

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

“A un símbolo instrumental hay que contemplarlo en términos de su contexto más amplio, es decir, en términos del sistema total de símbolos que constituye un ritual dado. Cada tipo de ritual tiene su propia manera de interrelacionar símbolos, manera que con frecuencia depende de los propósitos ostensibles de ese tipo de ritual. Es decir, cada ritual tiene su propia teleología, tiene sus fines explícitos, y los símbolos instrumentales pueden ser considerados como medios para la consecución de esos fines”¹⁰.

Turner fija tres propiedades de los símbolos:

a) Condensación: ‘muchas cosas y acciones representadas sobre una formación’.

b) Unificación de significatas¹¹ dispares: ‘interconexos porque poseen en común cualidades análogas y porque están asociados de hecho o el pensamiento’. Su misma generalidad le permite vincular las ideas y los fenómenos más diversos.

c) Polarización de sentido: ‘todos los símbolos poseen dos polos de sentido claramente distinguibles. Un polo es el ideológico, donde se encuentra un agregado de significata que se refiere a componentes de los órdenes moral y social, a los principios de la organización social, a tipos de grupos corporativos y a normas y valores inherentes a las relaciones estructurales; aquí se encuentran una serie de normas y valores que guían y controlan a las personas como miembros de los grupos y las categorías sociales. El otro polo es el sensorial, donde los significata son usualmente fenómenos y procesos naturales y fisiológicos, y donde el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo. En este polo, se encuentran significatas de los cuales puede esperarse que provoquen deseos y sentimientos. En el polo sensorial, el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo, carecen de precisión en el campo emocional, siendo sus

¹⁰ Turner, 1980a: 35

¹¹ Turner utiliza la palabra *significata* para referirse al significado, o a los significados de un símbolo. (Turner, 1980a: 31)

significatas sensoriales tosca y fisiológicamente representadas (semen, sangre, orina, heces, genitales)'.¹²

4.2. Cuerpo Gestual y Comportamiento Cinésico

El Body Art cinésico, visualiza lo que se puede llamar gestos encontrados en la línea de la apropiación de la realidad señalada. Por ejemplo, en las esculturas cantantes de Gilbert and George, aunque todavía ligada al concepto tradicional de escultura, el cuerpo de ambos es sujeto y objeto al mismo tiempo, símbolo dominante, polisémico y multivocal. Lo humano discurre a través de una artificialidad que se refleja en el rostro pintado, el uso del guante de goma, el estar de pie encima de una mesa (símbolos instrumentales) y los movimientos mecánicos que utilizan, todo lo cual remite, monótonamente, a los mismos actos cotidianos.

La primera escultura cantante se tituló *Underneath the Arches*, realizada en 1969 (Fig. 1); consistía en que los dos artistas se movían 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.¹³



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

Al igual que Piero Manzoni, la ironía de centrar la obra de arte en sus propias personas (símbolo dominante) y convertirse ellos mismos en el objeto del arte, le dio la oportunidad de manipular y hacer observaciones sobre las ideas tradicionales en arte. Así, dieron a conocer las Leyes de los Escultores,

¹² Turner, 1980a: 30-31 y 35

¹³ Goldberg, 2002: 167

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

algunas de las cuales se pueden consultar en Goldberg, 2002: 167. Todas las obras de Gilbert and George han sido grabadas y fotografiadas.

Dentro de la ‘escultura viva’, otros artistas exploraron las cualidades formales de posturas y gestos de cuadros vivos.

En *Círculo de Miedo*, una acción de 1970, Oppenheim subraya la expresión de terror en su rostro (símbolo dominante), producida al sentir caer piedras (símbolo instrumental) a su alrededor que le tiran desde diez metros de altura tratando de no dañarle. Todas las expresiones del rostro fueron fotografiadas.

Sin embargo, es Klaus Rinke quien más ha destacado por su comportamiento cinésico, desde sus *Demostraciones Primarias* de 1971, como fenómenos corporales de mutaciones y gestos de las partes superiores del cuerpo, (símbolo dominante) atento a la complejidad de diferentes modos de comportamiento, desde los pensamientos espaciales, hasta las situaciones corporales y psíquicas o la unión entre el cuerpo y el lenguaje.

“Rinke está tratando de crear el ABC gestual, la gramática de la visión corporal para el público, un sistema sígnico gestual dentro de unos esquemas estrictos y orientados a formas complejas de comportamiento”.¹⁴

Todos los gestos que componen la gramática corporal de Rinke son fotografiados y grabados.

Yves Klein, en su obsesión por la esencia inmaterial del arte y por el vacío, tuvo su manifestación más espectacular en la acción *Salto al Vacío* (1960),¹⁵ en la que el cuerpo del artista, saltando desde lo alto de un muro de la calle Gentil Bernard, se convertía en una escultura del espacio, entendido éste como zona de sensibilidad escultórica inmaterial.

La ambición de Klein era tan sencilla como cerebral: llegar a la ficción de conquistar el espacio a través de un efecto fotográfico. Ello muestra una personalidad que fluctuaba entre concentración y ausencia de límites, matizada por una síntesis entre monocromía y figuración, espiritualidad y teatralidad.

¹⁴ Marchán Fiz, 1990: 245

¹⁵ Weitemeier, 2001:51

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

Salto al Vacío es un fotomontaje que desafía los límites representacionales de la ciencia y el arte. Se trata de una fantasía terrenal, como alternativa mística a la primera nave tripulada que irrumpió en el espacio sideral. Klein configura la irrealidad para ser percibida como un acontecimiento real. La materia visual se revierte en material idóneo para confundir al espectador.

En esta acción, el cuerpo de Klein es el símbolo dominante y significativo de la pieza de Performance Art que se realiza para ser fotografiada.

La obra de Robert Morris de 1962, *I Box* (Fig. 2), era una caja abierta en su cara frontal construida con las medidas precisas del autor, hecha para que él se metiese dentro.¹⁶ En esta obra, Morris materializa su 'yo', y presenta ese 'yo' subjetivo, responsable de la creación artística, como un objeto-cuerpo desnudo que se expone a la mirada; mediante la representación de su yo artístico a través de la fotografía, y la revelación de su cuerpo desnudo en lugar de la del producto de su mente creativa, el artista invierte la tradición de la pintura del Expresionismo Abstracto, según la cual, el lienzo es el lugar donde se refleja el 'yo' artístico.



(Fig. 2) *I Box*. Robert Morris. 1962

En el juego de sonidos de las palabras inglesas I (yo) y eye (ojo) el espectador lee la obra a través de un círculo, al ir desde el sujeto al objeto y volver al sujeto, lo que a su vez, hace que la obra comparta un voyeurismo entre el sujeto y el receptor: Morris sonrío con el pene semirecto, lo que indica que él también siente placer al mirar. Morris con esta obra no sólo muestra una pieza

¹⁶ Jones & Warr, 2000: 71

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

antropométrica, sino también una declaración de principios: una egometría en la comunicación, donde el símbolo dominante es el cuerpo; el símbolo instrumental es la caja que lo contiene. A través de la fotografía se documenta la obra.

Dick Higgins y Alison Knowles, artistas del movimiento Fluxus, presentaron la pieza *Sombrero. Trapos. Papel. Tirón. Afeitado*, en 1962,¹⁷ en el Fluxus International Festival of New Music, acentuando la idea de que el arte nunca se debe mostrar como un trabajo acabado, sino como una serie de ideas en constante evolución. Los gestos cotidianos (realizados por el cuerpo, símbolo dominante) se representaron con la intención de comunicar la sencillez de los mismos y mostrarlos como obra de arte. Para los artistas de Performance Art el arte es sinónimo de vida. Los objetos utilizados, para articular la pieza y que le dan nombre a la misma, son los símbolos instrumentales. El trabajo fue realizado para ser grabado y fotografiado, ya que estos medios permitían mostrar la evolución de la obra.

Tsumi Kudo, con su trabajo artístico, espera activar en la mente del espectador la idea que los seres humanos y sus grupos sociales son inevitablemente esclavizadas por su propio impulso hacia la propagación de la especie (polo ideológico). Tanto sus actos como sus objetos, cuestionan la libertad humana en una sociedad hipermediatizada. Su interés en la impotencia es su necesidad de emancipación sexual (polo sensorial).

En su acción *Filosofía de la Impotencia*, realizada en 1962, en la Galería Raymond Cordier de París, como parte de un Happening¹⁸ organizado por Lebel (*Pour Conjurer L'esprit de Catastrophe*),¹⁹ Kudo realizó una instalación que consistió en un entorno lleno de penes colgantes donde representaba el papel de un sacerdote del sexo; realizó un performance ritual donde pronunció un sermón silencioso abrazado a un pene de cartón gigantesco, gritó en

¹⁷ Jones & Warr, 2000: 72

¹⁸ En Estados Unidos, la primera forma de Performance Art que se reconoce, es el Happening, término acuñado por Allan Kaprow, para nombrar la técnica de 'acción-collage', que puso en práctica para la solución, según él, de la 'action painting' de Jackson Pollock, y donde ponía en práctica, las enseñanzas de Cage del curso, *Experimental Composition*, que impartió en el New School for Social Research en New York. (Fernández Consuegra, 2014: 87)

¹⁹ Jones & Warr, 2000: 72

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

japonés y acarició al público con ese pene, experimentando un orgasmo místico seguido de un desmayo.

En esta pieza el artista utiliza su cuerpo como símbolo dominante y los penes como símbolos instrumentales. La pieza está documentada por medio de la fotografía.



(Fig. 3) *Me Regarder Dans un Miroir*. Ben Vautier. 1963

Ben Vautier, en la acción *Me Regarder Dans un Miroir*, de 1963 (Fig. 3), estuvo parado delante de un espejo durante cuatro horas.²⁰ Se realizaron fotografías de este gesto, y una de ellas, la montó en un tablón con una descripción escrita a mano de su acción. De este modo, Vautier presenta una obra de arte que comprende el gesto y su representación. Su intención, fue comunicar cómo realizar un ritual de transformación, un ritual de paso²¹ para conseguir transformar su ego.

A lo largo de la historia, en la mitología, la literatura, la leyenda y el arte, el espejo aparece cubierto de un poder que va más allá de su propia forma y tamaño. Cualquiera sea su soporte material el espejo encierra en sí todos los secretos y misterios que la historia humana ha necesitado guardar en él.

En el capítulo, *El alma como sombra y como reflejo*, de su libro *The Golden Bough*, James Frazer señala que los hombres primitivos consideraban a su sombra en el suelo y su imagen reflejada en el agua o en un espejo, como su

²⁰ Jones & Warr, 2000: 72

²¹ Gennep van, 2008: 24-27

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

alma, como parte vital de sí mismo, y por lo tanto, algo peligrosamente vulnerable. “Cualquiera que maltratara o quisiera dañar esa sombra o ese reflejo, haría que el dueño de la misma lo sufriera.”²²

Para Juan Eduardo Cirlot,

“Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto este es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia”. [...] ²³

Con esta acción, Vautier se erige en un Narciso moderno; su intención no era perseguir una sombra, sino querer aprehender y comprenderse como una imagen, como una imitación perfecta de su idea, como su icono. Vautier considera el espejo como portador de un conocimiento al que se desea acceder, o reflexionar sobre la ‘verdad’ que supuestamente muestra, es la antítesis de inferir que el espejo es generador de engaños, creador de imágenes falsas y por lo tanto el símbolo de la banalidad y de lo fatuo.

Tanto Velázquez, con su *Venus del Espejo*, como Caravaggio con su *Narciso*, Vautier con esta pieza, y muchos otros, han utilizado el espejo como una herramienta de autoconocimiento, símbolo instrumental, polisémico y multivocal. Vautier, considerando el espejo, como símbolo de la multiplicidad del alma, lo utiliza en un intento de ver reflejada su esencia, y transformar la imagen que proyecta el ego (polos ideológico y sensorial del símbolo).

²² Frazer, 2002: 189-193

²³ Cirlot, 2011: 200-201



(Fig.4) *Cut Piece*. Yoko Ono. 1965. Carnegie Recital Hall, New York. Photo: Minoru Niizuma. Courtesy of Lenono Photo Archive

En la acción titulada *Cut Piece* (Fig. 4), Yoko Ono permanecía arrodillada en el escenario e invitaba a los miembros del público a aproximarse y rasgarle la ropa con unas tijeras (símbolos instrumentales polisémicos y multivocales), hasta que ésta se le cayera por sí sola, desafiando la neutralidad de la relación entre el espectador y el objeto de arte.²⁴ Ono presentaba una situación, en la que el espectador participaba en el acto potencialmente agresivo de dejar al descubierto el cuerpo femenino (símbolo dominante), un acto de violación del cuerpo y del género, por lo que se considera esta acción como feminista, en el sentido de reivindicar los derechos de la mujer; así vemos como se ponen de manifiesto los polos ideológico y sensorial del símbolo dominante. Realzando el modo recíproco en el que los espectadores y los temas se convierten en objetos del otro, *Cut Piece* demostraba cómo la mirada inconsciente tiene el potencial de dañar e incluso destruir el objeto sobre el que se dirige.

En esta acción, el cuerpo se convierte en objeto artístico y es el espectador el que contribuye, como artista, a moldear ese cuerpo-objeto artístico. Existe un intercambio de papeles y de personajes, una fluctuación de personalidades en la que el objetivo es descubrir el cuerpo de la artista y convertirlo en objeto de arte.

El modo en que Yoko Ono invita a su público a que cortara su ropa, concuerda con algunas propuestas antibelicistas de la época; la vulnerabilidad se transformaba en resistencia, pues el público se veía forzado a afrontar su

²⁴ Jones & Warr, 2000: 74

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

propia capacidad para la violencia. La pieza ha sido grabada y fotografiada en diferentes ocasiones.

Vito Acconci utilizó su cuerpo para proporcionar una superficie alternativa a la superficie de la página que había utilizado como poeta, así trasladaba el centro de atención desde la página a él mismo como imagen. En lugar de escribir un poema en relación al acto de seguir, representó pieza *Following* en 1969 (Fig. 5), como parte de su serie de acciones Street Works IV. La obra consistía, en seguir a las personas que elegía al azar en la calle hasta que desaparecían por la puerta de un edificio.²⁵



(Fig. 5) *Following*. Vito Acconci. 1969

El juego de esta acción radica en el uso del tiempo y del espacio público disponible en la ciudad. La pieza podía durar desde dos minutos hasta unas ocho horas, dependiendo si la persona toma un taxi, entra a su casa, va a un restaurante o si simplemente camina por el parque (símbolos instrumentales).

Se observa en esta pieza, la creación de una metáfora que relaciona el desplazamiento del lápiz o bolígrafo sobre el papel para escribir el poema, y el desplazamiento del cuerpo (símbolo dominante, polisémico y multivocal) en la calle, escribiendo el poema en el espacio tridimensional. *Following* fue fotografiada y grabada.

Jannis Kounellis, presentó obras de esculturas animadas e inanimadas; en su pieza *Mesa* (1973); sobre una mesa extendió pedazos de una antigua escultura romana de Apolo, cerca de la cual había un hombre que llevaba una máscara

²⁵ Goldberg, 2002: 156

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

del dios.²⁶ Según el artista, esta pieza y otras tituladas ‘performances congelados’, eran una metáfora de la complejidad de ideas y sensaciones representadas en el arte a lo largo de toda su historia. De nuevo el cuerpo se utiliza como símbolo dominante; la máscara es un símbolo instrumental polisémico y multivocal ya que los diferentes diseños que puede tener una máscara, puede representar diferentes personajes o identidades. La obra fue fotografiada.

Luigi Ontari realizó una serie de piezas de Performance Art en las cuales se personificaba como figuras de las pinturas clásicas por medio de la fotografía. Entre ellas, *San Sebastián* (1973) en el estilo de Guido Reni y en 1974, *Atrès J. L. David*; muchas veces se representó como personajes históricos o literarios; entre ellos Don Quijote y Cristóbal Colón.²⁷ Vemos como estas piezas de Performance Art trabajan sobre la identidad de la persona, reflejando una necesidad de reconocimiento social y de importancia existencial.

Scott Burton, desarrolló su propio lenguaje corporal con el que realizó una serie de piezas de posturas. *Cuadro Vivo de Conducta Par*, de 1976, se exhibió en el Guggenheim Museum of New York, y consistía en ochenta posturas estáticas mantenidas durante unos segundos cada una. Cada postura mostraba el vocabulario del llamado lenguaje corporal de Burton. Vista desde una distancia de dieciocho metros, las figuras parecían esculturas.²⁸

Los procesos de teatralización de la escultura comenzaron con el minimalismo, la aparición del Happening y la tendencia a la hibridación de los medios de las vanguardias; a través de prácticas interdisciplinarias y performativas, se impulsó el proceso de expansión y desmaterialización de la escultura contemporánea. La introducción del concepto de espacio, el cuerpo-gesto, las tensiones entre presentación y representación, la instalación y las prácticas activistas de intervención en el espacio público, tienen un punto de inflexión fundamental en la obra de Rosalind Krauss, *La Originalidad de las Vanguardias y Otros Mitos Modernos*, de 1996, y editado en Madrid por Alianza, donde la autora pone en

²⁶ Goldberg, 2002: 169-170

²⁷ Goldberg, 2002: 170

²⁸ Goldberg, 2002: 170

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

crisis la idea de escultura, en el capítulo correspondiente a “La Escultura en el Campo Expandido”.

Krauss propone una visión estructuralista frente a una historicista, sustituyendo la idea de obra de arte como organismo, por su imagen como estructura, significando los cambios formales que se dan en la escultura desde los años sesenta. Desde esta perspectiva, la obra del artista se puede encontrar en las múltiples relaciones con el entorno y el espectador, rompiendo la autonomía de la escultura moderna, desplazando la escultura hacia el espacio potencial de la intersección entre los distintos lenguajes artísticos.



(Fig. 6) *Mirror Check*. Joan Jonas. 1970

En su pieza *Mirror Check* de 1970 (Fig. 6), Joan Jonas, desnuda frente al público y con un pequeño espejo redondo, examinaba los detalles de su cuerpo, mirando lo que reflejaba el espejo, como una sucesión de ubicaciones en el tiempo.²⁹

La audiencia, al no poder ver lo que se reflejaba en el espejo, tenía que experimentarlo indirectamente, a través de las descripciones y reacciones de la artista. Con esta acción, Jonas exploraba un yo visual metafórico utilizando la fragmentación de la imagen de su cuerpo. Deconstruyó la relación entre artista y espectador, no tan sólo por el hecho que ella describía lo que veía reflejado en el espejo, sino que además, dirigía la mirada del espectador con relación a su cuerpo femenino.

²⁹ Jones & Warr, 2000: 85

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

“El espejo, como retrato de la alegoría de la creación artística, desde el recurso visual, define la representación de la Belleza” [...] ³⁰

Sólo que ahora, apreciamos la belleza de un cuerpo de mujer por fragmentos.

Una obra fotografiada y grabada, donde se vuelve a utilizar el cuerpo como símbolo dominante y el espejo como símbolo instrumental, ambos polisémicos, multivocales y con polarización de sentido, ya que muestra su capacidad para significar cosas aparentemente dispares; también, los símbolos de la pieza muestran los polos ideológico y sensorial.

Joan Jonas trabajó en numerosas ocasiones con el efecto del circuito cerrado, proceso en el que la cámara se filma a sí misma, filmando. Creaba así, una infinita secuencia de imágenes, con lo que exponía la producción de la imagen misma. Ese acto de la transcripción dentro del medio de comunicación en el que se aborda directamente la indexicalidad de los gestos de la autora, es específico de las piezas de Performance Art de la década de 1970, como por ejemplo, la serie *Organic Honey Visual Telepathy* (fig.7) o *Glass Puzzle* (fig. 8), de 1974. Este proceso establece una relación psicológica en la que una esfera de acción está marcada por un impulso narcisista. El efecto del vídeo en circuito cerrado, es un eco que transforma el cuerpo de la protagonista en un medio por el cual pasa la información.

Joan Jonas, presentó una gama de escenas e imágenes que representaban un particular universo deconstructivo de la historia. Éste se encontraba repleto de imágenes infantiles, de referencias al doble y al espejo, a las máscaras y a las sombras, símbolos instrumentales; utiliza el cuerpo como símbolo dominante; el vestuario, la miel, los cristales y los espejos, son los símbolos instrumentales. Todos los símbolos son polisémicos, multivocales y con polarización de sentido; también la artista utiliza las propiedades de los símbolos relacionadas con los polos ideológicos y sensoriales para articular sus piezas de video.

³⁰ Blázquez Mateos, 2012

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016



(Fig. 7) *Organic Honey Visual Telepathy*. Joan Jonas. 1972. Grabación audiovisual. Vídeo monocanal, b/n, sonido, 17 min. Colección MACBA. Fundación MACBA



(Fig. 8) *Glass Puzzle*. Joan Jonas. 1973, 17:27 min, sonido b&w, Cámara: Babette Mangolte. Música: The Liquidators. With: Lois Lane, Joan Jonas

Arnulf Rainer, en sus célebres *Autoexpresiones o Autorrepresentaciones*, en las que a través del estudio de su fisonomía torturada y flagelada, analiza las tensiones de su entorno, para descubrir las personalidades desconocidas que anidan en su subconsciente, parte de experiencias con alucinógenos y del interés por la expresión artística de los enfermos mentales, para tachar con gruesas líneas y trazos negros su rostro (símbolo dominante polisémico, multivocal y con polarización de sentido) fotografiado, ‘técnica de la sobrepintura’ por la que sería conocido internacionalmente.



(Figs. 9 y 10) *Autoexpresiones*. Serie Faces. Arnulf Rainer. 1969-1975

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

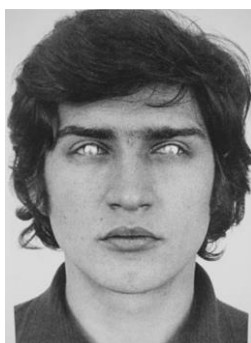
Universidad de La Laguna – abril de 2016

Dejándose llevar por el automatismo de la mano y la pintura gestual improvisada, Rainer ha experimentado con todo tipo de obras donde la voluntad quedaba replegada a un segundo término, integrando el lenguaje corporal como un medio de expresión artística. (Figs. 9 y 10) El rostro pintado es un símbolo dominante que también muestra los polos ideológicos y sensorial, ya que cada rostro pintado transmite un estado psicológico que provoca en el espectador una emoción determinada.

Las autorrepresentaciones de gestos y el dinamismo cinésico del rostro, nacen de las mitologías individuales, residuos de formas comunicativas de la primera infancia, ambiguas y de difícil interpretación. Debido a esto, Rainer “considera que utiliza el arte como un medio de investigación antropológica”.³¹

Con los gestos faciales, Rainer quería encontrar y expresar partes ocultas de sí mismo.

“La tensión facial y la deformación de la expresión de la cara no sólo conllevan un cambio formalista de carácter, comunicación-adicción y tensión nerviosa sino también un cúmulo de energías latentes y amaneradas y gestos cansados sin gracia, elegancia ni atractivo, no exigen que la expresión física sea armónica, sino que buscan las infinitas posibilidades y la personalidad inverosímil que encierra cada uno de nosotros”.³²



(Fig. 11) *Rovesciare i Propri Occhi*. Giuseppe Penone.1970

El artista italiano Giuseppe Penone, gracias a unas lentes de contacto especiales transforma sus ojos en espejos, aunque en realidad bloqueaban su

³¹ Marchán Fiz, 1990: 240

³² Arnulf Rainer citado en Jones & Warr, 2000: 98

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

visión. (Fig. 11).³³ Estas lentes se usaron por primera vez en una acción documentada, mediante una serie de fotografías realizadas por Paolo Mussat Sartor.

El mundo exterior se reflejaba en los ojos del artista, pero la visión del artista estaba reflejada en él y dentro de él. Las lentes de contacto de Penone sugerían que las personas deben mirar dentro, en su interior, para mostrarle al mundo exterior una visión creativa y profunda del mundo en el que vivimos; mientras los ojos del artista ven lo que existe dentro de él, otros se ven en sus ojos, con lo que se establece una dinámica de la mirada muy poco convencional entre artista y observador.

Esta simple acción, expone diferentes lecturas: una reflexión sobre uno mismo, la fotografía, la documentación, y el complejo rol del artista como capaz, o incapaz, de 'ver' el mundo.

Por otro lado, la imagen que el autor en la tradición representativa percibe, memoriza y transmite con la obra en un tiempo sucesivo, en este caso, es transmitida por la obra antes que el autor la haya visto.

Los ojos del artista, símbolo dominante y las lentes de contacto, símbolo instrumental, muestran las características polisemia, multivocidad, y polarización de sentido; los polos ideológicos y sensoriales están también presentes.



(Fig. 12) *Autorretrato como Fuente*. Bruce Nauman. 1966. ARS. New York

Nauman, realizó la conocida pieza de Performance Art *Autorretrato como Fuente*, en 1966, de la cual tomó fotografías y realizó un vídeo, en las que

³³ Jones & Warr, 2000: 86

aparecía el artista lanzando agua por la boca; con una evidente influencia de Duchamp, el artista 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. De nuevo el cuerpo es el símbolo dominante, el agua el símbolo instrumental, ambos polisémicos, multivocales y con polarización de sentido; ambos exhiben los polos ideológico y sensorial.

5. Conclusiones

El estudio del Performance Art basado en el comportamiento cinésico tanto de los artistas citados en esta investigación, como de aquellos no citados, han llevado a las siguientes conclusiones:

1.- Las piezas de Performance Art realizadas por los artistas citados en este trabajo, utilizaron símbolos para articular estas obras. El símbolo dominante utilizado fue el propio cuerpo humano; se apoyaron en otros símbolos, los instrumentales, para crear el mensaje de la obra. Ambos tipos de símbolos, exhiben su carácter polisémico (con varios significados) , multivocal (que puede representar temas múltiples simultáneamente) y la capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos).

En el momento que se contextualiza el Performance Art, se demostró que el cuerpo humano era un soporte complejo, un generador de ficciones, un productor de símbolos polisémicos y multivocales como ya se ha señalado 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.

Todas los símbolos utilizados por los artistas en la creación de sus obras, exhiben las propiedades de los símbolos que Turner indica: condensación,

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

unificación de significados, y los polos, ideológico (en los que se basa el mensaje de la obra) y sensorial (la manipulación emocional a través de la acción artística).

2.- Los artistas muestran diferentes identidades con el comportamiento cinésico que exhiben en sus obras. Nuestra subjetividad implica una autopercepción que nos lleva a la diferenciación de los demás y a la creación de nuestra supuesta identidad, por lo general basada en el comportamiento. 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 auto creación: conocerse a sí mismo implica la necesidad de crearnos para los demás.

3.- 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.

4.- 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.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

5.- La documentación de las obras hecha a través de la fotografía y de la grabación videográfica, y las obras especialmente realizadas para ser fotografiadas o grabadas, generan el fotoperformance y el videoperformance.

6. Referencias Bibliográficas

Alfano Miglietti, F. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira

Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. 2ª ed., San Sebastián: Nerea

Banes, S. & Lepecki, A. (2006). *The Senses in Performance (Worlds of Performance)*. New York and London: Routledge

Blázquez Mateos, Eduardo. (3 de junio de 2012). “Abba y el Reino de Eros en las Meninas”. *Tribuna de Ávila*. Periódico digital. Recuperado el 16 de marzo de 2015 <http://www.tribunaavila.com/seccion/122/Blog-de-Eduardo-Blázquez/>

Butler, J. (2003). *Cuerpos que Importan: Sobre los Límites Materiales y Discursivos del Sexo*. Barcelona: Paidós

Celand, G. (2009). *Piero Manzoni*. New York: Skira, Gagosian

Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela

Comar, P. & Baker, D. B. (1999). *The Human Body: Emotion and Image*. New York: Thames&Hudson (New Horizons)

Cruz Sánchez, P. y Hernández Navarro, M. (2005). *Cartografías del Cuerpo: La Dimensión Corporal en el Arte Contemporáneo*. Autor-Editor

Des Chene, M. (1996). *Symbolic Anthropology*. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: David Levinson and Melvin Ember. Ed. Henry Holt. pp. 1274-1278

Echeverri Correa, A. Mª. (2003). *Arte y Cuerpo*. Ciudad de México: Porrúa

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

Folco, P. di. (2004). *Piel*. París: Fitway

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

- Frazer, J. (2002). *The Golden Bough*. Abridged edition prepared by the author for his twelve- volume work published in 1922 by Mcmillan Co. Limited, London. New York: Dover Publications INC
- Gennep van, A. (2008). *Los Ritos de Paso*. España: Alianza Editorial
- Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino
- Guasch, A. M^a. (2001). *El Arte Último del Siglo XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza
- Heathfield, A. (2004). *Art and Performance Live*. New York: Routledge
- Hernández Sánchez, D. (Ed.). (2003). *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Jones, A. & Warr, T. (2000). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited
- Krauss, R. E. (2002). *La Originalidad de las Vanguardias y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza
- Marchán Fiz, S. (1990). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: Akal/Arte y Estética
- Marshall, L, & Oida, Y. (2001). *The Body Speaks: Performance and Expression*. USA: Methuen (Reed)
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la Percepción*. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini
- Naifeh, S. & Smith, G. (1998) *Jackson Pollock: An American Saga*. Aiken, South Carolina: Woodward/White, Incorporated. 3rd edition
- Ramírez, J. A. (2003). *Corpus Solus. Para un Mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Siruela
- Salinas, D. (1994). “La Construcción Social del Cuerpo”. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº. 68. (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en Sociología del Cuerpo). pp. 85-96. Madrid: Ayuntamiento de Madrid
- Tarcisio, E. (2001). *Con el Cuerpo por Delante: 47882 minutos de performance*. México: Ex Teresa/INBA
- Torres, D. G. (1996). “Gilbert & George-Cindy Sherman. Desencuentros de la Identidad”. *Lápiz*. Nº 121. Abril 1996, pp. 44-53

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

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.

Weitemeier H. (2001). *Klein*. Madrid: Taschen.