

# MÁS ALLÁ DE LA ACCIÓN ARTÍSTICA

Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo

Gabriel José María Cimaomo

- 2007 -

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAMBIO DE PARADIGMA DEL CUERPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	4
EL CUERPO PULSIONAL: Cuerpo Erótico y Cuerpo Thanatico	8
El cuerpo thanatico	9
Violencia y límite	11
El cuerpo erótico	16
<i>EL PASO AL ACTO... ARTÍSTICO: Las Acciones de Boliver y Schwarzkogler</i>	23
<i>MÁS ALLÁ DEL ACTO ESTÉTICO... EL ACTO RESPONSABLE</i>	34
CONCLUSIONES	45
ANEXO	
Rudolf Schwarzkogler. Imágenes	51
Rocío Boliver. Imágenes	53
BIBLIOGRAFÍA	55

## INTRODUCCIÓN

*“En ningún otro período de la Historia, ni del Arte, el cuerpo humano ha sido tan expuesto y sobre-expuesto de una forma tan brutal como en la contemporaneidad”*

*Rosa Naharro Diestro*

El arte contemporáneo ha convertido el cuerpo humano en uno de los temas paradigmáticos de las últimas cinco décadas. Prácticas de las más variadas e intervenciones de toda índole realizadas en el cuerpo y por medio de él, lo colocan como protagonista indiscutible del arte, desde los años sesenta en adelante.

Muchas de estas prácticas, a todas luces extremas, han inducido cuestionamientos en torno a los límites del arte y puesto sobre el tapete del debate actual acerca del lugar del cuerpo en el arte contemporáneo, la vieja y siempre polémica relación entre ética y estética.

Al respecto, Flavia Costa y Ana Battistozzi en su artículo “Los polémicos límites del arte”, señalan que:

*Si bien los escándalos y polémicas se suceden mes a mes, hay algo que pareciera estar fuera de discusión en el campo del arte, tanto para los artistas como para los críticos, museólogos, directores de museos y buena parte del público: por más revulsiva que pueda ser una obra, todos coinciden en que ni los tópicos ni los tratamientos del arte deben someterse a los códigos de la moral. (Costa y Battistozzi, 2003)*

Sin embargo los problemas sobre los límites del arte aparecen cada vez más en cuestión cuando, en algunas prácticas artísticas contemporáneas, el cuerpo humano es expuesto y puesto en peligro real incluso hasta el punto de perder la vida.

Siendo que la ética es la reflexión filosófica en torno a la dimensión moral de los actos humanos, y que todo acto humano -en la medida que es realizado con el grado de conciencia y libertad que nos es posible a pesar de los condicionamientos- es un acto responsable, pensamos que esta aseveración amerita cuanto menos una revisión crítica desde la ética. Esto parece más patente aún, cuando se trata de un acto propiamente humano -como el artístico- y sobre el propio cuerpo del hombre.

En el presente trabajo abordamos las implicancias éticas en torno al uso del cuerpo en el arte contemporáneo, particularmente de aquellas propuestas que cuestionan de alguna manera los límites y diferencias entre la vida y la muerte. Para lo cual, y partiendo del lugar que ocupa el cuerpo en el arte desde el cambio de paradigma, estipulamos algunas categorías clasificatorias de corte psicoanalítico, bajo las cuales poder agrupar dichas prácticas polémicas, en tanto provocan algún tipo de perturbación. Prácticas artísticas que, agrupadas en las nuevas categorías, son abordadas desde la perspectiva del *acto responsable* de Michail Bachtin.

## CAMBIO DE PARADIGMA DEL CUERPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

*“...el paso de un representar, tradicionalmente ajeno a la consistencia material del mundo, hasta otro lenguaje cuya efectividad real, después de pasar por diversos «realismos», se encamina hacia otra realidad estética que comienza con la materia pictórica y acaba en la carnal.”*

*Pere Salabert*

Desde que el arte se conoce y reconoce, el cuerpo humano y su representación han sido siempre objeto de la mirada creativa del hombre. Pictogramas, ideogramas, pequeñas esculturas, vasijas con escenas costumbristas, frisos, figuras votivas, han dado cuenta de las iniciales expresiones artísticas de la humanidad.

De uno u otro modo el cuerpo humano siempre ha estado presente en el arte. Personificó a dioses y diosas, santos y reyes, creyentes y paganos, ricos y pobres, mitologías e historia, hechos e ideas. Se avino a los cánones de belleza y a las modas. Atravesó los siglos adaptándose a las exigencias de las técnicas, a la mirada de los artistas, a los deseos del público. La historia del arte y los museos abundan de obras que lo representan en todas las posiciones, idealizado o natural, embellecido o afeado, desnudo o vestido, alegre o atormentado, joven o viejo, femenino o masculino, protagonista o espectador de una escena. El cuerpo atravesó siglos de creación siendo, al mismo tiempo, objeto de representación o sujeto de la obra pintada, tallada o fotografiada.

En los años sesenta y setenta, los cambios sociales, los acontecimientos políticos, contribuyen a liberar al individuo que comienza a recuperar paulatinamente su sentido de la corporeidad. En el plano de lo social el *hippismo* y el *feminismo* constituyeron importantes movimientos que despertaron en la cultura occidental una clara toma de conciencia y posición respecto a la libertad de dominio sobre el propio cuerpo, reivindicando la apropiación del mismo y su sexualidad.

En el plano artístico, las vanguardias, si bien desestructuraron las leyes del arte tal cual se concebían en la modernidad, el fracaso de sus manifiestos como estructuradores de un nuevo orden dejaron el campo libre al surgimiento de prácticas – más o menos anárquicas y sin disciplinas hasta entonces definidas- de arte extremo.

Así nace el *body art*<sup>1</sup> como una noción determinada para denominar un tipo exclusivo de comportamiento artístico en torno al cuerpo, enunciado por primera vez por la revista *Avalanche* y llevado a cabo entre finales de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos, por artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman o Dennis Oppenheim.

En un sentido amplio entendemos por *body art* una categoría inclusiva bajo la cual es posible agrupar otras expresiones como el *happening*<sup>2</sup>, la *performance*<sup>3</sup>, el *arte de acción*<sup>4</sup>, entre otras.

Durante los años ochenta, las conductas de riesgo y la práctica de deportes extremos son algunas maneras que conducen a exponer el cuerpo con mayor intensidad. En la década de los noventa, prácticas corporales como el *tatuaje*<sup>5</sup>, *piercing*<sup>6</sup>, *scarification*<sup>7</sup> y *body painting*<sup>8</sup> se popularizan.

---

<sup>1</sup> La principal diferencia entre el *body art* y el arte tradicional es el trabajo en el espacio real con el cuerpo real. Podríamos decir que utiliza formas y procedimientos de la danza y el teatro –el desarrollo del cuerpo en el espacio/tiempo real, si bien es una cierta realidad que no es la del mundo real, sino la del espacio fingido de la escena-, para expresar preocupaciones y reflexiones propias de la historia del arte. Se trata de una fusión de las artes que nos da un arte no exclusivamente narrativo, ni representativo. El surgimiento y desarrollo del *Body Art* camina en paralelo a todo un discurso filosófico que, subvirtiendo el sujeto-ojo cartesiano, introduce el problema del cuerpo real en el espacio y el tiempo real, una conciencia del cuerpo como lugar del placer y del sufrimiento. Un discurso que se ejemplifica sobre todo en el pensamiento francés de Bataille, Sartre, Merleau-Ponty o Jacques Lacan. Por otra parte, tal y como ha señalado tanto Thomas McEvilley como Amelia Jones, no es menos palpable una influencia puramente artística o como la recuperación de ciertas inclinaciones del surrealismo y el dadaísmo, en particular de Georges Bataille y de Marcel Duchamp. Dos figuras fundamentales para la gestación de las neovanguardias (el *minimal art*, el *pop art* o el *conceptual art*) en el momento en que se cuestiona el estatus tradicional del arte, sobre todo la cuestión de la especificidad de las disciplinas artísticas (pintura, escultura...).

<sup>2</sup> La palabra inglesa *happening* significa evento, ocurrencia, suceso. Manifestación artística, frecuentemente multidisciplinaria, surgida alrededor de 1950, caracterizada por la participación de los espectadores. Los *happenings* integran el conjunto del llamado *performance art* y mantiene afinidades con el llamado teatro de participación. El *happening* se diferencia de la *performance*, no tanto por la improvisación cuanto por la imprevisibilidad. El *happening* apunta a una participación espontánea del público. Por este motivo, frecuentemente se realizan en lugares públicos, como un gesto de sorpresa o irrupción en la cotidianidad.

<sup>3</sup> Ver referencia nº 21 en p. 22

<sup>4</sup> Ver referencia nº 22 en p. 22

<sup>5</sup> Un *tatuaje* es una modificación del color de la piel, creando un dibujo, figura o texto realizados con tinta o algún otro pigmento a nivel epidérmico.

<sup>6</sup> *Piercing*: voz inglesa que significa perforación o perforar, en castellano se emplea generalmente el anglicismo aunque también se utiliza la expresión perforación corporal.

<sup>7</sup> *Scarification* significa marcas hechas en la piel con un bisturí o utilizando una herramienta llamada «cutterizing» que quema la piel provocando cicatrices.

<sup>8</sup> La pintura corporal o *body painting* es una pintura artística aplicada a la piel y es considerada como una de las primeras formas de expresión plástica utilizadas por nuestros antepasados. La pintura corporal reaparece en Occidente a finales del siglo XX. Arte efímero en el que el artista crea una estampa sobre su modelo.

El arte lejos de permanecer ajeno a estos cambios, acompaña este fenómeno social y antropológico que significó una vuelta 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 invistiéndolo, utilizándolo de distintas maneras.

En referencia a las expresiones artísticas en torno al cuerpo en el arte contemporáneo Monique Dugal (2002) propone distintas categorías temáticas en torno a las que agrupa a algunos artistas que, a su modo de ver, son más representativos de estas variadas prácticas, en las que el cuerpo pasa de ser sólo objeto de representación para convertirse en materia o soporte de la obra.

Así encontramos, el *cuerpo como soporte* propiamente dicho (bajo los pinceles de Keith Haring, el cuerpo se convierte en una tela viva); el *cuerpo como herramienta* (el cuerpo-pincel de Yves Klein que utiliza el cuerpo femenino cubierto de pintura para realizar grandes lienzos); el *cuerpo-unidad de medida o cuerpo-instrumento para construir el espacio* (en las fotografías de Klaus Rinde); el *cuerpo creativo* (a través de las instalaciones de Kiki Smith, el cuerpo se convierte en productor de materiales artísticos. Se transforman todos los líquidos corporales -sangre, esperma, orina, lágrimas, sudor, saliva- en obras de arte); el *cuerpo escultura viva* (solidificados en posturas, dormidos sobre pedestales en galerías, artistas como Urs Lüthi y Bruce Nauman se transforman ellos mismos en estatuas); el *cuerpo travestido* (algunos artistas, como Michel Journiac y Lily Tomlin, juegan sobre las representaciones de identidad sexual, apoderándose de los códigos gestuales y de indumentaria); el *cuerpo exhibido* (Joan Jonas y Rudolf Schwarzkogler revelan el cuerpo desnudo en toda su belleza o su fragilidad); el *cuerpo sometido a prueba* (el artista experimenta en su propio cuerpo a medida que el tiempo transcurre diversos efectos -producto de su performance- como la quemadura para Dennis Oppenheim o la fatiga para Robert

Racine); el *cuerpo martirizado* (*Morder* por Vito Acconci, *Cortado a la maquinilla de afeitar* por Gina Pane ó *Herido por perdigones* por Chris Burden, el cuerpo guarda los rastros del sufrimiento que el artista se inflige); el *cuerpo maltratado* (las violencias infligidas al cuerpo por Stelarc o Herman Nitsch); el *cuerpo transfigurado* (Orlan utiliza su propia carne como material de su creación. Bajo el bisturí de los cirujanos, la cara de la artista se transforma según su voluntad y sus deseos); el *cuerpo desollado* (mediante su técnica de plastinación Günter Von Hagens revela los sistemas musculares y venosos, el esqueleto, la estructura del cuerpo humano convirtiendo los cadáveres en esculturas «vivas»); el *cuerpo muerto* (en *The Morgue*, Andrés Serrano presenta una serie de fotografías tomadas a cadáveres,, mientras Joel-Peter Witkin compone con cadáveres o sus fragmentos, verdaderas «naturalezas muertas»); el *cuerpo tecnológico* (Stelarc ilustra a través de sus performances las interacciones posibles entre el sujeto humano y la tecnología); el *cuerpo genético* (Dalia Chauveau, crea una agencia de clonación en la red, invitando a los internautas a crear clones a partir de una base de datos); y el *cuerpo como segunda piel* (Nicole Tran Ba Vang, estilista, plástico y fotógrafo, desarrolla su obra sobre los cánones de moda. Considerando la prenda de vestir como una segunda piel, da a sus obras la apariencia del cuerpo).

Para dar cuenta de la problemática que aborda este trabajo proponemos una categoría diferente: *el cuerpo como sujeto de pulsión o el cuerpo pulsional*; que no pretende ser exhaustiva ni abarcadora de todas las prácticas artísticas en torno al uso del cuerpo en el arte contemporáneo pero que, a nuestro modo de ver, puede darnos pie para poner en relación ética y estética y posibilitarnos así una reflexión ética en torno al uso del cuerpo en ciertas prácticas artísticas controversiales.

## EL CUERPO PULSIONAL: Cuerpo Erótico y Cuerpo Thanatico

*“La realidad exterior o «de cosas», queda lejos. El arte ha sido siempre (...) una proyección de espacios mentales somatizados o un cuerpo que actúa impulsivamente en busca de ideas”.*

*Pere Salabert*

A partir de esta clasificación queremos dar cuenta del uso del cuerpo como expresión y/o soporte de la pulsión de vida *-cuerpo erótico-* y la pulsión de muerte *-cuerpo thanatico-*.

Las prácticas comprendidas en esta categoría de *cuerpo pulsional* pueden ser incluidas en las categorías más amplias de body art, arte corporal o arte carnal, de las que ya hicimos mención, en la medida de que se trata de movimientos artísticos que reagrupan todas las acciones centradas en el cuerpo, acciones específicas realizadas en escenarios predefinidos, no reproducibles y de las cuales sólo subsisten fotografías y videos, aunque claro está, presentan ciertas características diferenciales.

Hablar de pulsión de vida y pulsión de muerte nos remite directamente al meollo de la problemática psicoanalítica y a la *metapsicología*<sup>9</sup> freudiana.

Del vasto desarrollo teórico psicoanalítico y de la visión del hombre de Freud sólo nos interesa apropiarnos a los fines de este trabajo, de algunas nociones puntuales referentes a la pulsión de vida (Eros) y a la pulsión de muerte (Thanatos)

Freud, en "Más allá del principio del placer" (1920) ha mostrado que la vida y el comportamiento humano -que es siempre social- está regido por dos pulsiones antagónicas, conflictivas e indisociables: la pulsión de vida, Eros y la pulsión de muerte, Thanatos.

---

<sup>9</sup> Término creado por Sigmund Freud en 1896 para designar el conjunto de su concepción teórica, y distinguirla de la psicología clásica. El enfoque metapsicológico consiste en la elaboración de modelos teóricos que no están directamente vinculados a una experiencia práctica o a una observación clínica; se define por la consideración simultánea de los puntos de vista dinámico (constituido por fuerzas y, más en particular, el conflicto de fuerzas antagónicas), tópico (se concibe al aparato anímico como un instrumento compuesto y se busca establecer en él los lugares donde se consuman los diferentes procesos anímicos) y económico (relacionado con la hipótesis según la cual los procesos psíquicos consisten en la circulación y distribución de una energía cuantificable: la energía pulsional)

Eros representa las tendencias del individuo a vivir, a expandirse y a realizarse y se expresa en sus más diversas formas de sexualidad, sensualidad, creación, producción artística, solidaridad, ternura. Thanatos, en cambio constituye la fuerza pulsional tendiente a la destrucción y autodestrucción.

Ambos, Eros y Thanatos, son energías provenientes de la libido, que en forma innata forman parte del individuo. Fuerzas pulsionales en constante conflicto e interacción: crear o destruir, construir o derrumbar. Fuerzas originalmente dirigidas hacia el interior y relacionadas con los problemas íntimos del yo, se dirigen luego hacia el exterior, hacia otros objetos.

Por razones didácticas comenzaremos definiendo estipulativamente la categoría de cuerpo thanatico debido a que algunos componentes de su definición –v.g. el carácter perturbador que conllevan las prácticas afines al cuerpo pulsional- resultan en principio más fáciles de comprender en el marco de esta categoría que en la de su opuesta complementaria.

### **El cuerpo thanatico**

Damos en llamar *cuerpo thanatico* a aquellas prácticas artísticas en torno al cuerpo del propio artista o del espectador, que es sometido a un grado variable de violencia, exponiéndolo a situaciones de peligro real de lesiones transitorias, permanentes e incluso letales y que resultan perturbadoras.

De la clasificación enunciada en el apartado anterior, formarían parte de esta nueva categoría las prácticas en las que el cuerpo es maltratado, martirizado y ciertas expresiones del cuerpo puesto a prueba.

Respecto a las intervenciones en la carne de los artistas performáticos, señalamos que pueden tener efectos nocivos transitorios, como el caso de las quemaduras de segundo grado de Dennis Oppenheim<sup>10</sup> y las mordeduras autoinflingidas

---

<sup>10</sup> Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn* (1970)

por Vito Acconci<sup>11</sup>, o duraderos como en las heridas por perdigones de Chris Burden<sup>12</sup>, e incluso letales como la acción postrera de Rudolph Schwarzkogler que lo llevó a la muerte.

Lo que está claro es que, en cualquier caso, su impacto en el espectador es siempre *violento y perturbador* ya que lo propio de estas acciones es jugar con los límites del sufrimiento y el dolor, del goce y el miedo, de la vida y la muerte.

Las expresiones correspondientes al cuerpo thanatico, se caracterizan por poseer de manera intrínseca un componente perturbador, en el sentido definido por Artur Danto para este tipo de arte. Según Danto:

*Se puede hablar, por tanto, de perturbación en el sentido estricto del término cuando las fronteras que separan el arte y la vida se traspasan de una forma que no se puede lograr mediante la mera representación de las cosas perturbadoras, ya que son representaciones y se responde a ellas como tal. Es esta la razón por la que la realidad debe ser, de algún modo, un componente verdadero del arte perturbador y ha de funcionar, en líneas generales, como una realidad en sí misma perturbadora: obscenidad, desnudos, sangre, heces, mutilación, peligro real, auténtico dolor y posibilidad de morir. Y estas realidades han de ser siempre partes integrantes -y no sólo experiencias adjuntas a su producción o recepción- del arte, tal y como sucede cuando el andamio que sostiene a los escayolistas se derrumba, el pintor se cae de la escalera, un artista muere a causa del envenenamiento de su sangre, o un peatón muere como consecuencia de un fragmento desprendido del andamiaje. (Danto, 2004)*

El paradigma de este arte es la famosa y escalofriante acción de Chris Burden, *Deadman* (1982), en la cual el artista se introdujo en un saco que, a continuación, fue colocado en una autopista de California -un juego a todas luces mortal-. Burden, de hecho, pudo haber muerto y el saber que tal posibilidad podía acontecer significaba que la misma formaba parte del trabajo y era una respuesta a él. Finalmente, no sucedió nada, pero podía haber pasado -y ello sin que se hubieran violado los límites de la obra, ya que ésta incorporaba tal posibilidad como parte de su esencia.

Señalábamos anteriormente que estas prácticas que exponen al cuerpo a situaciones de peligro real de muerte, podían llevarse a cabo tanto en torno al cuerpo del artista como del espectador. En el primer caso podemos citar a Rudolph Schwarzkogler, cuya muerte aparece asociada a sus prácticas artísticas y que desarrollaremos puntualmente más adelante. En el segundo, vale la mención que hace Danto (2004) de

---

<sup>11</sup> Vito Acconci, *Sans titre* (1971)

<sup>12</sup> Chris Burden, *Shoots* (1973)

un reconocido escultor quien realizó una vez un trabajo elaborado con pesadas láminas de acero, que se mantenían en un equilibrio precario, apoyándose las unas en las otras. El espectador, aún con el riesgo de derrumbamiento, debía entrar en el espacio creado por ellas. Y tanto se tentó la suerte que, finalmente, alguien resultó muerto. Esto sucedió en un museo visitado por colegiales, con el fin de experimentar el arte. Era como una pistola cargada y resultaba perturbadora porque, implícito en la experiencia, se hallaba el riesgo de que el visitante pereciese aplastado en cualquier momento.

Los presentes constituyen, qué duda cabe, casos extremos. Su capacidad para perturbar estriba en la relación que establecen con la vida, aunque, de igual modo, se puede constatar la existencia de obras que perturban por su relación con el arte, en una manera que resultaba imposible en los tiempos previos al cambio de paradigma en torno al uso del cuerpo en el arte.

El aura del peligro y del riesgo envuelve siempre este extraño dominio de la expresión artística, ya que su capacidad de impacto radica en desconocer lo que va a suceder, en rescindir el contrato que garantiza nuestros derechos como público. El artista, en consonancia con esta nueva situación del público, tampoco sabe lo que le sucederá. La inestabilidad traza frágiles fronteras que el arte no-perturbador no se preocupa de cuestionar. ¿Puede el artista llegar a ser apedreado, golpeado, desnudado? Acciones como éstas podrían darse sin que por ello se violaran las reglas ya que, un arte de este tipo, existe para poner tales reglas en suspenso.

En todos los casos se trata de un cuerpo violentado y en ciertas prácticas, como algunas de las referenciadas, esa violencia es llevada al límite.

### **Violencia y límite**

La representación de la violencia en el arte no es algo novedoso ni exclusivo de los últimos tiempos; desde que a finales de los años cuarenta Fontana rajó el lienzo, desde que Shôzô Shimamoto, a finales de los cincuenta, dispara la pintura sobre el lienzo mediante la utilización de un cañón, o desde que Niki de Saint-Phalle presenta

hacia 1961 sus primeros *Tiros*, por citar sólo algunos ejemplos muy conocidos, la experimentación de la violencia y el uso de ciertos rasgos de agresividad en relación con el arte se han ido acrecentando, pero es quizá a partir de los años sesenta y setenta cuando la idea encuentra su mayor grado de radicalidad porque comienza a ser asumida en el propio cuerpo del artista. Esta agresividad es vivida, en ciertos artistas, como un medio de catarsis social. El artista experimenta y realiza rituales en los que se entabla una relación directa con la violencia o con el dolor, lo que, en muchos casos, se utiliza como redención o como denuncia de una situación alienante. Pero este no es el único sentido que le dan a la violencia autoinflingida los artistas que ahondan en estas prácticas.

Al respecto, Pilar Montero Vilar (2000), y respecto a la diversidad de puntos de vista en lo referente al concepto de violencia –a la hora de proyectarla en algunos casos y de soportarla en otros- propone agrupar estas propuestas en dos corrientes principales: por un lado la experimentación de la violencia corporal con un carácter ritual, sacrificial y sagrado, que ahonda en las consideraciones sociales del cuerpo, y por otro, la experimentación real de la violencia con un sentido más anárquico e iconoclasta, denunciando la banalidad de la sociedad de consumo, realizando pruebas límite sin más objeto aparente que el deseo de vivenciar la violencia en sí o de realizar una parodia existencial, por lo que, gracias a la distancia que concede la ironía, en algunos de los casos, estas manifestaciones presentan un carácter más subversivo.

Sin embargo algunos artistas se valieron de la violencia y del dolor desde planteamientos en los que se enfrentan directamente con la idea de violencia sin mediaciones que lo rediman. Para ellos la experimentación del dolor o de la violencia autoinflingida no tiene ninguna connotación catárquica sino que experimentan situaciones límite, desde posicionamientos cuya banalidad, trata a lo sumo de desenmascarar la que impera en la sociedad actual.

**Vito Acconci**, en los años que dedicó a trabajar directamente con su cuerpo, culminó algunas investigaciones fundamentales para el desarrollo de experiencias artísticas posteriores como las de Chris Burden, Paul McCarthy, Marina Abramovic o

Gina Pane (Schimmel, 1998). En obras como *Marcas Registradas* o *Mano y boca*, ambas de 1970, Acconci presentó, bajo argumentos aparentemente sencillos -morder su cuerpo, meterse la mano en la boca—, obras de una gran violencia tanto física como psicológica, una agresividad que se proyectaba tanto hacia su cuerpo como hacia el de los espectadores<sup>13</sup>.

Una de las propuestas más arriesgadas en relación con la experimentación de la violencia en el propio cuerpo ha sido realizada también por una mujer. Con su obra *Rythm O*, la artista yugoslava **Marina Abramovic** experimentó en 1976 una de sus obras más radicales, un proyecto que la pone en relación con las temáticas de experimentación del peligro que venimos analizando. Abramovic se expuso ante el público de Nápoles durante un período de seis horas en las que permanecía en actitud completamente pasiva, ofreciendo su cuerpo a la interacción de los visitantes. Sobre la mesa se encontraban varios instrumentos que podían provocar placer o dolor. Durante las tres primeras horas el público, informado de las reglas de funcionamiento de la acción, permaneció más o menos inactivo, moviéndose alrededor de ella y tocándola de una manera casi fortuita. Pero a medida que fue pasando el tiempo el público comenzó a intervenir: rajaron su ropa con hojas de afeitar, después utilizaron esas mismas cuchillas para realizar cortes en su cuerpo de los que manaba sangre. El público se dio cuenta de que la artista no tenía intención de defenderse y se comenzó a formar un grupo de protección. La situación se radicalizó hasta el punto de que alguien colocó una pistola cargada en su mano y le puso un dedo en el gatillo. Todo componente lúdico quedaba así sobrepasado por la idea de peligro real.

**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>14</sup>

---

<sup>13</sup> En *Mano y boca* se metía la mano en la boca hasta que comenzaba a ahogarse y en *Marcas Registradas*, Acconci se mordía su cuerpo hasta que ya no aguantaba más «mordiéndome: mordiéndome mi cuerpo hasta donde yo alcanzaba». Vito Acconci: *Avalanche* N° 6, otoño de 1972, págs. 14-18, cit. en Schimmel, 1998:91

<sup>14</sup> Chris Burden entrevistado por Jim Moisan, en *High Performance*. nro 5, marzo, 1979, p. 10 cit. en MARTIN, T. “Trois hommes et un bébé: avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage” en el catálogo *Hors Limites*, Centre Georges Pompidu, Paris, 1994, pág. 271.

Quizá la más famosa de sus propuestas relacionadas con la experimentación de la violencia sea *Disparo* (1971), realizada en el F Space de Santa Ana (California), cuando Burden de 25 años, se hace disparar por un colaborador con un rifle calibre 22 a una distancia de 4, 5 m., 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.

Burden, que pretende documentar científicamente sus actos experimentándolos en propia carne, rechaza todo lo que tenga que ver con lo que denomina «el teatro» de los vieneses, a la vez que reconoce que trabajó en los límites de su disposición mental, experimentando peligros potenciales para anticiparse a las posibles actualizaciones reales de esos peligros:

*Yo soy un cagado, un gallina. (...) Es por eso por lo que hice todas aquellas cosas, porque tenía miedo de ellas. (...) Aquellos trabajos trataban de eso, de la anticipación, de intentar prepararte ante lo que tiene que venir, aceptarlo. No eran cosas que ocurrieran por casualidad, yo las construía, hacía que ocurrieran. No se trataba del acontecimiento en sí mismo, sino de la disposición mental a tratar con él. (Marzo, 1995:92).*

**Stelarc** es otro de los artistas que se somete a la experiencia del dolor —noción que sin embargo rechaza—, con la ayuda de estimulación muscular y de descargas eléctricas, pero reniega de la idea de ritual o de proceso artificial.

En *Performance para soportar la estructura*, que realizó en 1979 en la galería Tamura de Tokio, pasó tres días atrapado entre dos tablas colgadas de un haz de estacas, con la boca y los párpados cosidos con un hilo quirúrgico. De noche dormía en el suelo de la galería. Stelarc cuenta que la “verdad es que el problema no fue tanto el dolor de los puntos... o la compresión del cuerpo entre dos tablas de madera, sino más bien la dificultad para bostezar”, y añade “es algo que no había previsto”<sup>15</sup>. Durante algunas de las actuaciones de Stelarc en los ochenta, en un afán por evocar la ingravidez prenatal, el primigenio anhelo de volar y el sueño espacial de flotar sin gravedad, el cuerpo del artista era levantado por cables mediante ganchos de acero inoxidable ensartados en su piel. En cada performance el dolor se hacía insoportable en los momentos de ascenso y

---

<sup>15</sup> Stelarc cit. en Dery, 1998:165

descenso, y, después de cada sesión, el artista necesitaba al menos una semana para recuperarse y para que cicatrizasen las heridas.

Ahora bien, si Stelarc soporta el dolor intentando desafiar a la ley de la gravedad, el norteamericano **Paul McCarthy** ejecuta, en sus inicios como artista, una serie de acciones agresivas contra su persona en las que se lanza a si mismo por pendientes y terraplenes, utilizando precisamente la gravedad como fuerza propulsora. En líneas generales, el trabajo de McCarthy ha venido caracterizado por su asimilación de la violencia desde una perspectiva absolutamente irreverente y desenfadada.

Entre 1972 y 1974 realizó una serie de performances muy agresivas en las que ese carácter mordaz y provocador se manifestaba en la utilización de materiales reconocibles como objetos de uso cotidiano en cualquier hogar americano. En *Pastel de Carne n° 1, n° 2 y n° 3, Hot Dog y Heinz Ketchup Sauce*, McCarthy ingería carne cruda, mayonesa, nata líquida, salsa de tomate, mostaza etc., que, en algunos casos, vomitaba y en otros utilizaba para crear falsos fluidos corporales como sangre o semen. Pero McCarthy no permite que sus materiales sean reducidos absolutamente a sus connotaciones simbólicas originales: “son símbolos no de un cuerpo primigenio y original sino de un cuerpo degradado, inundado, intoxicado y obsesionado por los aspectos consumistas de la sociedad industrial” (Martin, 1994:277). Una de esas obras, *Hot Dog* (1974), en la que bebía salsa de tomate y se llenaba la boca de perritos calientes, fue documentada por Barbara Smith, quien la describió en los siguientes términos: “McCarthy se va vendando la cabeza con una gasa, va añadiendo más perritos calientes y, finalmente, tapa con cinta su boca protuberante, de manera que la masa prominente parece un hocico. Lucho por dentro para controlar las ganas de vomitar. McCarthy permanece solo de pie, luchando consigo mismo, intentando controlar sus arcadas”<sup>16</sup>.

En su trabajo desarrolla la noción de violencia y peligro desde la perspectiva de la banalidad en la que se haya envuelta la sociedad contemporánea: “Quiero que mi trabajo se encuentre ligado a una expresión. Que esté implicado no solamente en la

---

<sup>16</sup> Smith, B. LAICA Journal. Enero de 1979, p. 46, cit. en Schimmel, 1998:40

banalidad y en el kitsch sino también en la banalidad que proviene tanto de la extrema industrialización como del proceso de destrucción inconsciente y de la inhumanidad.”<sup>17</sup>

Toda la obra de McCarthy, explora conductas aberrantes que en muchos casos sitúan al espectador en un estado cercano a la náusea y anticipa en más de una década un cierto tipo de preocupaciones en relación con lo grotesco y lo abyecto que se generalizarán en el arte de los noventa.

Consideramos que las propuestas aquí consignadas representan algunas de las expresiones que pueden ser incluidas en la categoría de cuerpo thanatico a la par que fundamentan su definición y constitución como una categoría específica, capaz de dar cuenta de un tipo particular de prácticas artísticas en torno al cambio de paradigma respecto al uso del cuerpo en el arte contemporáneo. Reservamos para desarrollar en el próximo apartado, la obra de quien consideramos el representante más significativo de las prácticas enmarcadas en el cuerpo thanatico. Nos referimos a Rudolf Schwarzkogler quien asume las implicancias de dichas prácticas hasta sus últimas consecuencias.

## **El cuerpo erótico**

Llamamos *cuerpo erótico* a aquellas prácticas artísticas en torno a la sexualidad en las que el artista interviene manipulando la genitalidad propia o ajena, con un grado de exposición variable, a través de diversos recursos y expresiones, en las cuales el proceso o el producto adquieren carácter público de manera directa (performances, acciones) o diferida (fotografía, videos) y resultan perturbadores en tanto procuran activar el deseo sexual.

Estas prácticas centradas en el cuerpo erótico parecen estar orientadas por lo que Freud denomina principio de placer e implican una transgresión de las barreras que imponen los mandatos culturales en torno a la expresión de las pulsiones sexuales, es decir, suponen cierta superación de la represión de orden sexual. Aunque tampoco se trata de una vuelta ingenua ni pura a los estadios infantiles del desarrollo libidinal en

---

<sup>17</sup> Paul McCarthy *entretien par Marie Brogerolle* en el catálogo *Hors Limites*

tanto las acciones se encuentran atravesadas por la racionalidad -implícita o explícita- en la intención del artista.

Al respecto Pere Salabert en “Pintura anémica, cuerpo succulento” (2003:226) nos habla de «la insegura liberación de los instintos»:

*(...) la fascinación que siente el arte actual por lo somático –tan presente en el autodenominado arte del cuerpo o body art- es signo de un progresivo deterioro del freudiano principio de realidad. Consiste en un retroceso hacia su extremo opuesto, el principio de placer, que es anterior a aquel, y el siglo XX, a partir de los años sesenta, se empeña en rescatar (...) Se trata, en fin, de una regresión a estadios infantiles sobrepasados en los que el individuo no se plegaba a la realidad, sino que era ésta la que se sometía a él. (...) Según expone Freud en El porvenir de una ilusión (1974 a. VIII), el avance sociocultural civilizador, del principio de placer hacia el principio de realidad ha significado una represión de orden sexual. La vida en su dimensión más rigurosa ha tenido que contenerse en nombre de una cultura que aseguraba defenderla poniendo freno a su natural espontaneidad. (2003:227)*

Estas nuevas expresiones del arte contemporáneo focalizadas en el cuerpo erótico parecen indicar un retorno desde la cultura hacia los estadios primordiales de la naturaleza humana en lo que respecta a la satisfacción directa de las necesidades sexuales, que habían sido objeto de represión.

*El único inconveniente, de muchas y muy diversas consecuencias para la cultura en general y el arte en particular, es que cuando en un estadio avanzado de la civilización gran parte de la atención de los individuos se centra en la vida y en el cuerpo como su particular “vehículo”, éste no es asumido de manera directa, (...) sino indirectamente, como quien dice en representación. Eso que llamamos el cuerpo propio es un “otro” personal aunque irreflexivo al que cuidar y proteger, mantener en la vida a flote, decente y presentable. El individuo en lugar de ser simplemente cuerpo, posee un cuerpo objeto de su celo y su atención, “cosa” digna del mayor cariño. (Salabert, 2003:228)*

Estas nuevas prácticas artísticas no logran de suyo un retorno directo ni sin mediaciones al principio de placer, ni por lo tanto una satisfacción inmediata de las necesidades sexuales, sino que implican una especie de transacción o solución de compromiso entre la demanda imperiosa e infantil del principio de placer y la mediación conciente y adulta del principio de realidad.

*(...) no se trata de «un regreso a la vida», al principio del placer, en el sentido de adquirir los individuos «la indispensable competencia para asumir los propios instintos y canalizarlos sin coerciones intelectuales». No es, para decirlo aún de otro modo, la autonomía mental que se derivaría de una liberación sexual e ideológica, sino una nueva subordinación (...) a otro sistema de signos, a un nuevo metalenguaje en el que la sexualidad y las ideas, lejos de manifestarse libremente, ponen en escena la farsa paródica de una recién estrenada libertad. (Salabert, 2003:228)*

Desde el *streaking*<sup>18</sup> como desafío cultural, prácticas artísticas como el *body art*, la *performance*, el *abject art*<sup>19</sup>, han pasado a constituir las disciplinas artísticas privilegiadas a través de las cuales los artistas transgreden ciertos preceptos o mandatos culturales -explícitos o implícitos- de lo que resulta socialmente aceptable en lo que respecta a la exhibición del cuerpo y su sexualidad.

Veamos a continuación algunas prácticas artísticas en torno al cuerpo erótico que juegan con la provocación, desatando en muchas ocasiones controversias e incluso escándalo.

El arte de **Carolee Schneemann** desde sus primeras realizaciones, pasando por la utilización de la sangre menstrual (*Blood Work* o Trabajo de la Sangre, de 1971) hasta llegar a las formas de la vulva (*Vulva's Morphia* de 1995) es efectiva y a veces literalmente visceral, enfocado a una consciencia del cuerpo específicamente femenina.

*(...) en El Goce de la Carne (Meat Joy), una performance que Schneemann realiza primero en el American Center parisino y después en la Judson Memorial Church de Nueva York, todo – gallinas y salchichas, pescados frescos y otros materiales- apunta a un ritual erótico en el que la celebración de la carne como materia artística manipulable se mueve entre la lógica sensualidad y situaciones de diversa comicidad, el goce y la repugnancia... pero es en Interior Scroll (Pergamino interior, de 1975) donde la propia artista, totalmente desnuda, lleva a cabo una acción en un momento de la cual extrae de su vagina un royo de papel en el que lee un texto reivindicativo. (Salabert, 2003:279)*

*(...) el pergamino interior de Schneemann, esa escritura a manera de libro vaginal, le da la vuelta al relato cosmogónico. Como en aquel cuadro célebre de Courbet que guardaba Lacan celosamente, el «centro de la creación» es el sexo, el femenino en particular. De su interior brota la luz, de su seno más recóndito mana el lenguaje, que es carne ya formada. Su sangre es aquel fulgor neoplatónico que se expande generosamente y crea el universo. (Salabert, 2003:280)*

**Robert Mapplethorpe**, representa un ícono de los artistas que abordan el cuerpo erótico a través del soporte fotográfico, siendo protagonista mediante su obra de

---

<sup>18</sup> Práctica consistente en correr desnudos en público como manifestación de protesta o por el simple hecho de divertir a los espectadores desprevenidos.

<sup>19</sup> El *Arte Abjecto* abarca obras que usan fluidos corporales o aluden a ellos, como *Merda d' artista* de Piero Manzini: una lata llena de excremento del autor. Muchos ejemplos de *Arte Abjecto* pueden encontrarse en los *performances* de las décadas de los sesenta y setenta, como *Seedbed* de Vito Acconci: una performance que se presentó en la *Sonnabend Gallery*, durante la cual el expositor yacía bajo una rampa especialmente construida, hablando a los visitantes mientras se masturbaba.

numerosos escándalos, y uno de los artistas contemporáneos más controversiales, debido a lo que supuso en su momento, la transgresión de su propuesta.

El interés de Mapplethorpe por la fotografía fue creciendo a la par de su atracción por las imágenes prohibidas de los sex-shops. Sus primeros collages provienen de recortar fotografías de las revistas pornográficas.

El corpus completo de la obra erótica de Robert Mapplethorpe comprende imágenes de cuerpos fundamentalmente masculinos, fragmentados o completos. Fotografía primeros planos de genitales, desnudos totales o escenas de relaciones sexuales, con especial hincapié en sus versiones homosexuales y sadomasoquistas. Su composición, más o menos cuidada en la extensión de su obra, tiende a que la lectura se dirija al punto de mayor interés. El escándalo siempre rodeó su obra y sus exposiciones estaban llenas de polémica y prohibiciones.

Pero su intención no era escandalizar, él trataba de encontrar lo inesperado y de capturar imágenes que no se hubieran visto antes. También incursionó en el mundo del cine con una serie de cortometrajes, pero la crudeza de las imágenes y el escándalo le impidieron hacer carrera en este sector. Sus películas rara vez se han visto y son realmente difíciles de conseguir. Algunos de los títulos son: *Robert anillándose el pezón* y *Patti cambiándose la compresa*.

**Jeff Koons** en su serie *Made in Heaven*, deviene en objeto sexual al fotografiarse -cual aprendiz de pornógrafo- sosteniendo relaciones con su esposa Ilona Staller, famosa actriz italiana del porno, también conocida como Cicciolina, con quien contrae matrimonio en 1991.

En esta serie -sin renunciar a la ironía crítica que lo caracteriza- explora el ámbito de la intimidad, de esa doble moral que subyace en la exhibición y observación de la sexualidad propia, pero sobre todo la ajena, y es aquí en donde el artista se expone personalmente al elegir la representación realista de la fotografía por sobre el dibujo y la pintura, por sobre la cerámica y los metales. Koons basa su trabajo en las películas pornográficas que hicieron famosa a Ilona, pero el tema no es únicamente la sexualidad

sino cómo el arte conquista al sexo, lo mejora, lo absorbe. Esta acción de mirarnos/mirarse causó tal furor durante su exhibición en la Bienal de Venecia de 1990 que un desconocido acuchilló algunos de los lienzos al considerarlos obscenos, convirtiéndose así en el mejor reconocimiento para el artista.

Lo que aleja estas piezas de lo puramente pornográfico es sin duda una delgada línea trazada por la mirada que el artista posa sobre la iconografía de la cultura del sex-shop, ámbitos en apariencia ajenos -arte y pornografía- que Koons se encarga de conciliar: “ella (Cicciolina) es una de las artistas más grandes del mundo -mi artista preferida- quien en vez de pincel o la fotografía se vale de sus genitales” (Mayo, 2004). Este estrecho margen de acción creado por el artista permite al espectador una doble aprehensión sensorial, la estética, propia de la contemplación de una obra de arte y la libidinal, inherente al disfrute de productos erótico/pornográficos. El juego consiste en dejarse seducir, no sólo por el erotismo, sino por la ejecución sin defectos, por el reconocimiento de los deseos propios hasta alcanzar la liberación de la culpabilidad, del miedo y la vergüenza.

En su libro *Digital diaries*, publicado por Taschen en el año 2000, la artista norteamericana **Natacha Merritt**, hace arte desde, sobre, en y con su cuerpo. Merritt no posa para el pincel de un pintor, sino para el ojo de una cámara digital que ya es parte de su cuerpo; prolongación de la mirada, la imaginación, la memoria y el deseo. “Mis necesidades fotográficas y mis necesidades sexuales son la misma cosa” (Merritt, 2000), nos confesará Merritt en sus diarios digitales, indistinción entre la vida sexual y el arte, entre el mundo y sus imágenes, entre lo privado y lo público, reversibilidad, devenir de uno en el otro.

"Mi obra precede mi vida amorosa. Mi obra documenta mi vida sexual. Entonces trabajo sobre mi vida sexual como un medio para crear las imágenes que quiero." (Merritt, 2000)

Eric Kroll, un experto de la fotografía erótica, quien descubre las imágenes digitales de Merritt en Internet, considera que las fotografías de Merritt -en su mayoría pornoautorretratos- tienen como objetivo la auto-exploración, vinculada a la

sensibilidad digital del nuevo milenio. La propia Merritt expresa en referencia a su diario digital: "Mi vida se ha convertido en un montón de fotos digitales en oposición a un montón de pensamientos escritos." (Merritt, 2000)

Señala Frank Frangenberg refiriéndose a su obra: "Hay mucho más contenido en el trabajo de Merritt que el que se puede percibir con una simple mirada voyeurística, aun cuando el voyeurismo puede ser la fuerza impulsora de su intento de combinar arte, tecnología e instinto sexual." (Frangenberg, 2002:348,353).

Las performances de **Vito Acconci**, a quien habíamos señalado como un exponente de acciones artísticas ligadas al cuerpo thanático, son un claro ejemplo de cómo las categorías de cuerpo erótico y thanático integran una más amplia, la de cuerpo pulsional, pues Acconci no sólo lleva a cabo presentaciones en torno al cuerpo thanático sino también al erótico. De hecho, sus performances adquirieron especial notoriedad por su carácter abiertamente sexual y por su tendencia a ubicar al espectador en una intimidad incómoda con el artista. En *Seed Bed* (1972). Acconci, ubicado debajo de un falso piso en una galería, se masturbaba en respuesta a los pasos de los espectadores, haciéndolos partícipes de sus fantasías sexuales con ellos, a través de un sistema de altoparlantes.

Una connotación no menos sexual, pero sí mucho más atemperada, fue la base de *Cut Piece* (1975), en la que la artista conceptual japonesa **Yoko Ono**, en una actitud extremadamente pasiva, se hacía cortar la ropa con tijeras por los integrantes masculinos del público, hasta quedar completamente desnuda. En las propuestas de esta artista aparece claramente una orientación común de las performances en general en tanto género artístico: la manifestación de convicciones políticas o de discursos de cuestionamiento político-social, como la mundialmente famosa *Bed-in for Peace* (1969), en la que Yoko, en compañía de su flamante esposo John Lennon, permanece durante siete días en la cama de un hotel de Amsterdam y luego otra semana en uno de Toronto, haciendo de su luna de miel una acción de repercusión mundial, bajo el eslogan antibélico «Haz el amor y no la guerra», como forma de protesta por la guerra de Vietnam (1959-1975).

Se trató de una luna de miel-acción mediática y exhibicionista, durante la cual la pareja en pijama, con largas melenas despeinadas, recibieron la constante visita de reporteros y fotógrafos. La naturalidad con la que la pareja de artistas vivieron esos días resultó extraña a sus visitantes, muchos de los cuales, escandalizados por la atrevida iniciativa, retransmitieron no obstante su propuesta a la vez erótica y pacifista al mundo entero. Es dable destacar cómo esta acción disparó otras obras que también llegaron a ser mundialmente famosas<sup>20</sup>.

Los citados son sólo algunos de los tantos artistas cuyas producciones representan la categoría propuesta de cuerpo erótico.

Estas prácticas, cuyo surgimiento no es casual que coincidiera con la aparición y desarrollo de los discursos de liberación sexual de los sesenta, se desarrollaron y expandieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días.

El desnudo, la autoerótica, el interés por explorar las relaciones intersexo, es decir, la fuerte carga sexual e incluso hedonista de sus propuestas, constituye una constante en estas producciones que ponen de manifiesto la dimensión erótica del cuerpo.

Pero estas prácticas artísticas que proponen la libidinización del cuerpo propio y ajeno, no sólo enuncian el deseo de libre expresión de la sexualidad sino que también denuncian los sistemas de represión y discriminación institucionalizados en nuestra sociedad occidental y cristiana.

En el siguiente apartado desarrollaremos la propuesta de Rocío Boliver, una artista actual latinoamericana que, a nuestro modo de ver, encarna con particular elocuencia el sentido de lo que hemos definido como cuerpo erótico.

---

<sup>20</sup> El último día de aquella semana, Lennon despertó inspirado. En unas cartulinas empezó a escribir *Remember love* y *Give peace a chance*. Aquella noche la habitación se convirtió en un improvisado estudio de grabación. Lennon tomó su guitarra, y alrededor de la cama se sentaron estudiantes, jóvenes, reporteros, fotógrafos, curiosos y cantaron aquella nueva canción, inédita, nacida de una semana de tranquilidad, de cama con Yoko, de pijamas, blancas sábanas y entrevistas. La canción de Lennon, *Give peace a chance*, se convirtió en un himno en todas las manifestaciones pacifistas que siguieron.

## EL PASO AL ACTO... ARTÍSTICO: Las Acciones de Boliver y Schwarzkogler

*“Las acciones de los artistas vieneses, al igual que las performances de otros artistas (...) pretendían hacer visible –a través de sus propios tejidos corporales- lo invisible, des-ocultar lo enterrado en la oscura arqueología del dolo, la sexualidad y la carne, buscando saltar a esa otra zona de libertad que intuían, existía”*

Alejandro Piscitelli

Digamos en primer lugar que si bien *acciones*<sup>21</sup> y *performances*<sup>22</sup>, en sentido estricto, presentan algunas diferencias, en sentido amplio ambos géneros podrían considerarse formando parte del arte-acción. Aclarado lo cual, digamos que la analogía enunciada en el título del presente apartado entre las acciones artísticas y la expresión técnica psicoanalítica *paso al acto*, como toda analogía asocia componentes más o menos remotos pero conservando siempre la diferencia propia de la especificidad conceptual de dichos términos o expresiones, originarios de un campo disciplinar distinto. De allí, lo de cualificar estos peculiares ‘pasos al acto’ como artísticos, ya que el *paso al acto* propiamente dicho, no es cualquier acción, sino aquella que intenta dar salida al deseo, manifestándola de forma simbólica pero al margen de lo conciente, mientras que una acción artística, más allá de manifestar contenidos inconscientes, expresa también un cierto enunciado, es decir tiene una intención conciente, un sentido más o menos explícito.

Para referirnos a cuerpo pulsional hemos seleccionado dos artistas, uno de la acción, otra de la performance, el primero un europeo nacido en 1940 que realiza sus

---

<sup>21</sup> Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, Stelarc (en su etapa inicial de Suspensión), entre otros, proponen un tipo particular de prácticas con una marcada impronta ritual que suceden en tiempo real y que superan la noción de ficcionalidad o emulación. Término originalmente relacionado con el drama; específicamente se refería a los acontecimientos que sucedían directamente en la escena. Desde esta perspectiva, artistas visuales como Beuys y el movimiento Fluxus, Hermann Nitsch y los Accionistas Vieneses, en la segunda mitad del siglo XX, influidos por las vanguardias históricas, comienzan a rescatar el componente de significación que es al mismo tiempo denotativo y connotativo. Los artistas ejecutan directamente una situación con un carácter de sustitución, que evoca un plano inconsciente y libre de significación por parte del sujeto estético. En este sentido, la acción es una obra abierta, el sujeto que la contempla interpreta su ejecución y elabora una red de significaciones individual, complementaria a la propuesta conceptual del artista. Sin buscar directamente la provocación, la reacción del público en la mayoría de los casos era la de cuestionar la cualidad artística de estas acciones. El gran mérito de estos artistas fue sensibilizar a ese público hacia estos nuevos soportes para el arte.

<sup>22</sup> Paralelo a la Acción de Arte Europea, la performance 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 de la performance. La acción carente de una matriz representacional, despojada del dominio lógico-causal del texto, adquiere un componente signifiante 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, cinéticos, etc.-, 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».

acciones a lo largo de la década del sesenta, es decir en los comienzos del cambio de paradigma en torno al cuerpo en el arte; la segunda, un artista actual, latinoamericana, nacida en 1955 y en plena producción artística.

**Rudolf Schwarzkogler** falleció el 20 de junio de 1969, tras saltar de una ventana de su departamento en su Viena natal. Con tan sólo 28 años de edad, dejó tras de sí una obra intensa y multifacética.

Schwarzkogler desarrolló un tipo de acción muy personal y conceptual, sin la interacción con el público –exceptuando la presencia de algunos artistas de su círculo– que más bien apuntaba a expresar a través de la fotografía una propuesta extrema y perturbadora. Sin embargo, su trabajo nunca se exhibió en vida. Justo después de su muerte hubo intentos de presentarlo a un público amplio, principalmente gracias a los esfuerzos de Edith Adam y sus destacados amigos artistas. Una gran parte de su obra que consta de pinturas, dibujos, partituras y fotografías, pasó en 1982 a manos del Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, mediante la intervención de Galerie Krinzinger. A partir de lo cual se realizaron una serie de exhibiciones nacionales e internacionales, tanto individuales como grupales.

El carácter inicialmente agresivo del *happening* fue desarrollado por el grupo vienés compuesto hacia 1964 por Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl y el propio Schwarzkogler. Desertores del happening, estos artistas destacaron el rol del cuerpo y atacaron una problemática compleja, posiblemente derivada del pasado expresionista de su pueblo originario. En cualquier caso, plantearon conflictos religiosos y morales realizando presentaciones a través de las cuales exponían al cuerpo a prácticas extremas e incluso peligrosas mediante autoagresiones punitivas que hacían del cuerpo materia sacrificial con el propósito de mostrar “la fuerza del discurso que perturba, corroe y revela”<sup>23</sup>, según palabras utilizadas por Dany Bloch para referirse a artistas seguidores de esta tradición violenta del arte corporal como Oppenheim, Acconci, Gina Pane y Burden, entre otros.

El contexto próximo de la obra de Schwarzkogler es el Accionismo Vienés, el cual se desarrolló de manera dogmática y oficial entre 1965 y 1970, aunque sus

---

<sup>23</sup> “Jornadas interdisciplinarias sobre arte corporal y performance”. *Centro de arte y comunicación*. Buenos Aires. 1979.

influencias pueden ser rastreadas hasta nuestros días. Centrado en Viena y protagonizado por un núcleo de artistas preferentemente austríacos, este movimiento se nos desvela como la línea más cruenta del body art y de otros movimientos corporales que les eran contemporáneos en EEUU, Italia, Alemania y Francia. Lo que les distingue es su carácter violento y agresivo, en particular en el uso del propio cuerpo a través del cual planteaban la negación absoluta de la estética, del artista y del arte mismo. Su lema era el de *redimir y liberar*. Con él, en palabras de Soláns

*(...) el Accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de posguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos –el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, thanaticas y agresivas- y revolucionarias –el arte como política, es decir, como transformación del mundo-, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica (Solans, 2000:12-13).*

Sus acciones consistían en la exploración de zonas prohibidas del cuerpo, la mente y el arte. Este autodenominado «anti-arte», al ser entendido como pura acción, pretendía romper definitivamente con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, el fin definitivo de la palabra. Con ellos el campo de la acción será «el ser vivo» psíquico y físico. El soporte: el propio cuerpo, como la renuncia total a la mercantilización. Los materiales: toda sustancia orgánica que se halla en el mundo y, fundamentalmente, aquellas que provengan del propio cuerpo humano. De esta manera, el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico mediante la explicitación de algunos contenidos inconscientes que habrían sido reprimidos por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido liberador, catártico, a través de lo «dionisiaco» purificante y su aparentemente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución de la identidad en la no-identidad, a través de la animalidad y del dolor.

Schwarzkogler representó, en principio, una excepción dentro del Accionismo ya que realizaba las únicas acciones que tan sólo aludían a la violencia sin caer en ejercerla sobre sí mismo, pues su intención era la de mostrar ésta como algo frío y silencioso, a través de una iconografía hospitalaria. Paradójicamente, es de los artistas del Accionismo Vienés quien termina llevando sus postulados hasta sus últimas

consecuencias. El austríaco, que definía el cuerpo humano como «purgatorio de los sentidos», nos presentó como su última acción su propio suicidio. De este modo Schwarzkogler ingresa en los anales del arte contemporáneo como una figura emblemática del Accionismo, pasando a ser considerado por sus seguidores un artista de culto.

En otras palabras Schwarzkogler y todo el Accionismo enarbolaron mediante sus acciones un frontal ataque a la moral, la religión y las leyes a través del enaltecimiento de la “libertad absoluta” en una época conservadora y represiva. El cuerpo del artista -o como prefería considerarse a sí mismo, anti-artista- fue el protagonista indiscutido. Las agresiones al propio cuerpo eran una agresión al cuerpo de los demás. Mediante sus autolesiones procuraba contaminar y herir hasta hacer sangrar el pretendidamente aséptico cuerpo social.

Así, tanto el Accionismo Vienés como los artistas performáticos americanos y europeos de las décadas del sesenta y del setenta, desplazarán existencialmente mediante sangre, vendas, clavos y heridas el conflicto romántico de la identidad hacia una problemática política y antropológica: El cuerpo humano es un producto, el lento resultado de acciones artificiales y represivas que incesantemente le imponen las tecnologías del poder. Para estas tecnologías incluso las funciones de nutrición, sexualidad y muerte del cuerpo son factibles de ser sometidas a manipulaciones clínicas, económicas, mercantiles y quirúrgicas; en síntesis, a unos procesos de control. De este modo, el cuerpo propio constituye un texto a la vez silente y sufriente escrito por otros.

Si algo atraviesa toda la obra de Schwarzkogler es el intenso cuestionamiento sobre la forma del cuerpo y su construcción, destrucción y alteración por los sistemas de poder y por una historia artificial -la medicina, la cultura, los gobiernos, los procesos- que más allá de su naturaleza biológica articulaba la imagen corporal. Atropellando la conformación natural del cuerpo y sus deseos, las tecnologías del poder doman y modelan los cuerpos a su conveniencia.

Procuraremos seguidamente justificar lo dicho mediante la explicación de una de las acciones más reconocidas llevada a cabo por Schwarzkogler en Viena en 1966, denominada *Acción 6*. Piedad Soláns en su libro “Accionismo Vienés” comenta:

*En Acción 6 (1966) las relaciones de Schwarzkogler con el pollo muerto o su relación nutricia con la alquimia química al absorber líquido por una sonda son políticas, y van más allá de la política en cuanto a que tienden a destruirla para evidenciar (lo irresoluble de) el problema humano. Como todo lo nutricia, están cargadas de erotismo y de sexualidad, en este caso desviadas y canalizadas a través de la farmacia y el aparato tecnológico. El cuerpo chupa, absorbe, aspira, succiona, palpa, mama..., pero no de una carne nutricia, sino de los aparatos clínicos y los líquidos químicos. El cuerpo no está conectado a una red vital, sino a unos circuitos eléctricos: cables y alambres estrangulan su movimiento, su estremecimiento, su ondulación. La desnudez no evoca la suave caricia erótica, la piel, la calidez, la tersura, sino la opresión, la aspereza y el tacto rugoso de las vendas. Todo el cuerpo huye y confluye hacia el daño, hacia la enfermedad, hacia la ausencia. Todo en el cuerpo es invasión y pérdida. La sexualidad de Schwarzkogler es una sexualidad estrangulada, herida, castrada; (...) (Solans, 2000)*

Thanatos reprime punitivamente a Eros. Solans, siguiendo con la interpretación de la *Acción 6* se detiene a considerar la presencia del espejo negro que el accionista incluyó en su obra:

*Pero es en el espejo negro donde Schwarzkogler plantea un problema apasionante: una fenomenología de la no-forma, del no-lugar, del no-cuerpo, del no-suceso, del no-tiempo, del negativo. El espejo es un agujero negro que absorbe y hace desaparecer el espacio, los objetos, la forma del cuerpo. Es una zona-grieta sin fondo que se abre en la blancura del espacio real. Es el no-lugar, el espacio donde nada existe. Y sin embargo, en su negritud, el espejo hace aún más patente la artificialidad de lo real. En su negritud realza aún más el blanco de la muerte del cuerpo vivo. En su ausencia de imagen y de reflejo revela el abismo de irrealidad en que se producen los sucesos y las formas. Su absoluta vacuidad denuncia la presencia de ese otro cuerpo lleno, ocupante de un espacio aséptico, deformado por la enfermedad artificial. Lo que Schwarzkogler muestra en Acción 6 son dos espacios y dos cuerpos: uno, material, metamorfoseado por una acción tecnológica y química; otro, su negativo, un cuerpo inmaterial absorbido por la negritud. El primero es presencia llena en el espacio; el segundo, ausencia infinita en el espejo. Blanco uno, negro otro, ambos son cuerpos sin cuerpo, perdidos de su cuerpo, despojados, des-prendidos, dobles imposibles de un original ya inexistente (Solans, 2000:53-59)*

Podría afirmarse que Schwarzkogler, como el resto de los accionistas vieneses, representaron el final del romanticismo y la modernidad en el arte. La vitalidad de su exceso más que una lucha revolucionaria contra el poder, condenada de antemano al fracaso, fue la terrible convulsión de una agonía que también fue la agonía del sujeto moderno... la tan pretendida libertad absoluta es imposible. Quizá, esta dura constatación se encuentra en la base de su acción postrera, de su *paso al acto* sin retorno. La denuncia, la resistencia llevada a cabo con la propia exposición del cuerpo y hasta sus últimas consecuencias, representa el contratexto agónico, sofocado y

castrado, enunciado e inscripto por Schwarzkogler, mediante sus acciones, en su propia carne.

La mexicana **Rocío Boliver**, más conocida como la «Congelada de Uva», en uno de sus célebres performances -que le dio su nombre artístico- se masturbó con un refresco de uva. El gesto de optar por dicha bebida refrescante en sugerente envase fálico en lugar de un lápiz o un pincel y por su vagina en lugar de una hoja de papel o una tela, ha convertido a Boliver en una de las artistas eroto-pornógrafa más polémicas del arte actual mexicano.

Coincidimos con Roland Barthes acerca de que la mejor biografía de un artista es su propia obra, sin embargo y debido a la particular mirada de Boliver acerca del sentido de su propuesta nos pareció interesante transcribir textualmente sus datos autobiográficos -consignados a modo de breve y poco ortodoxo curriculum vitae- a fin de conocer el contexto próximo de su producción y ayudarnos a comprender el tenor desenfadado, provocador, transgresor, abiertamente sexual y exhibicionista de su obra.

- Hija de Ángel Boliver, mexicano, pintor muralista, poeta, filósofo y humanista.
- De madre, Pilar Jiménez, española, refugiada en México por la guerra civil.
- 2da. de cinco hijos.
- Educación académica fragmentada.
- Enfermedad que la mantuvo en cama y separada del mundo dos años.
- Educación autodidacta, especialmente en arte y filosofía
- Estudiante de danza (ballet, jazz, danza moderna, flamenco, tap) gimnasia rítmica, aeróbicos, pesas. Siempre
- Estudiante de idiomas, inglés y francés.
- Modelo de pasarela y comerciales.
- Viaja a España 1 año.
- Próspera mujer de negocios (clubes de tenis Britania, México)
- Millonaria a los 21 años
- Pobre y dependiente de su familia a los 23
- Viaja a Francia.
- Residencia en Acapulco.
- Medios de comunicación.
- Cinco intentos de vivir en unión libre, duraciones de 1 año aproximadamente con cada uno: José Luis (matemático), Francisco (estudiante de letras), Gastón (filósofo nihilista, canta-autor y poeta), Gerardo (camarógrafo de televisión), Alejandro (ingeniero electrónico en TV)
- Casamiento con Tony, traductor de inglés, nacido en México de padres ingleses, educado en un colegio victoriano en Inglaterra.
- Nace Sebastián, su hijo.
- Separación de su esposo y muerte de su padre: un año de depresión profunda.
- Cientos de amantes.
- Medios artísticos alternativos (performance, instalación, música electrónica y literatura alternativa).

- Publicación de su libro "*Saber EsCoger*".
- Teatro 4 años (maestro y director, Juan José Gurrola)
- Viaje a Suiza (festival performance). Visitó Bélgica, Holanda, Reino Unido, Alemania.
- Por casi todo el interior de la república, Estados Unidos, varios estados, diversas épocas, estancias desde 1 año a 1 mes. Sudamérica: Chile; caribe: Cuba
- Ciudad favorita: NY
- Reside en Valle de Bravo.
- Festival Tupada en Manila, Filipinas
- Depresión profunda
- Retoma su vida de performance y escritora
- Actividad intensa de trabajo artístico
- Construye una propuesta pedagógica de enseñanza del performance
- Muere su Maestro, Juan José Gurrola" (Boliver, 2002)

En 1992, Boliver inicia su carrera de performance a partir de la lectura de sus textos de carácter porno-erótico, concentrando sus propuestas en la crítica a la represión que viven las mujeres. Desde hace 15 años «La Conge» ha presentado sus performances en numerosas instituciones culturales mexicanas como el Museo Universitario del Chopo, el Museo José Luis Cuevas, el Museo Universitario de la Cultura y las Artes, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en la Universidad Autónoma de Puebla, como así también en espacios alternativos como el Teatro Metropolitan, La Galería Taller del Parque, El Circo Volador, por nombrar sólo algunos.

En cuanto a la dimensión mediática de su propuesta, sus performances se transmiten por la televisión mexicana a través de diversos canales. También escribe periódicamente en varias revistas alternativas y sobre sexualidad. En el ámbito internacional se ha presentado en importantes festivales de performances, en Nueva York, Chile, Alemania, Suiza, entre otros. En el 2000, en el marco de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, instituyó el Día Internacional del Hombre, «celebración» que se ha seguido conmemorando hasta la fecha. En el 2002 publicó su primer libro *Saber EsCoger*<sup>24</sup> en el que, a través de relatos provocadores, ataca la hipocresía en torno a la sexualidad con un lenguaje despojado de toda inhibición y una intencionalidad abiertamente hedónica.

Pero es la performance la práctica fundamental escogida por Boliver para manifestar su propuesta, inscrita en lo que hemos dado en categorizar como *el cuerpo erótico*.

---

<sup>24</sup> Boliver, Rocío (2002) "*Saber EsCoger*". Ed. Colofón

El recurso a la estrategia erótica de recuperar el placer y el deseo como motores de su arte-vida es implementado al modo de un ritual de exorcismo para expulsar los demonios thanaticos que nos acosan a todos los mortales: “Haciendo performances es el único modo en que puedo ...perder mi fragilidad frente a la vida y sobrepasar la muerte. Envalentonarme, transgredir y no temerle a nada destruyendo los límites que me constriñen. Esta es la gran posibilidad que me da la burbuja del Arte-Acción.” (Boliver, 2002)

Sus acciones parecen orientadas por lo que la metapsicología freudiana ha definido como las leyes del proceso primario que rigen el inconsciente y por el principio del placer. La burbuja del arte-acción a la que hacía alusión le da el marco para poder expresarse “sin cordura, sin ortodoxia, sin reglas, sin cuestionamientos, sin lineamientos” (Boliver, 2002). Sin embargo y más allá de la profunda carga pulsional de su propuesta existe una clara intención conciente: “Aventarme de lleno a la locura y poder salir no sólo ilesa sino más lúcida, más cuerda. Qué mejor que zambullirse en los temas prohibidos, perversos, censurados, señalados para hacerme fuerte frente al camino del tiempo que me conduce a la destrucción de mi vitalidad, de mi encanto, de mi lucidez, de mi belleza, de mi fuerza.” (Boliver, 2002)

Pero sus performances no son de pura naturaleza autorreferente ni mucho menos solipsista, si bien su sexualidad y su cuerpo todo, es la materia privilegiada para conjurar sus propios demonios también es el medio para hacer una denuncia: atacar la hipocresía de una sociedad presa aún de tabúes y consecuentes censuras, pacaterías y moralismos, fuertemente arraigados en la cultura e incluso institucionalizados.

*Arrancar a rasguños y jalones la máscara de esta gran mentira que ha creado el hombre, esta podrida forma de comunicarse unos con otros. Asqueada de la mentira cotidiana, de la aceptación de la hipocresía como pasaporte. (...) Soy francamente dichosa cuando logro enmudecer a los que miran o escuchan o sienten lo que hago. Feliz de borrar sus estúpidas sonrisas de comercial, de tirarlos de sus baratos andamiajes y verlos caer y revolcarse en el vacío sin saber de dónde agarrarse, no les enseñaron este juego. (Boliver, 2002)*

Se trata de arremeter sin tapujos contra la mojigatería mediante un medio que la protege, a través de lo que ella misma llama: “una lucha contra la imbecilidad” (Boliver, 2002)

*Pero el performance me protege, es mi aliado y castiga la intromisión de censura, castración o reprimenda transformando éstos en parte del show. Si alguien osa a tales comportamientos durante un performance sería devorado y terminaría convertido en un elemento más, enriqueciendo la transgresión. El performance se traga todo, es voraz, es certero, es diestro, contundente en la lucha contra la imbecilidad. (Boliver, 2002)*

La sexualidad y el hedonismo, atraviesan toda su obra, constituyendo los temas recurrentes de sus performances. Sexualidad genital explícita que Boliver no duda en enarbolar como su leit motiv artístico y existencial.

Señala Giménez Gatto que Boliver convierte su sexualidad en “objeto de una experimentación estética o, más bien, transestética.” (Giménez Gatto, 2006). En un despliegue de lo privado en lo público, su cuerpo se transforma en una superficie de inscripción, zonas erógenas cartografiadas, recorridas y penetradas por una infinidad de objetos.

*La fusión de la escritura y el cuerpo está atravesada por una serie de signos más o menos fálicos, los pornogramas de Boliver son, en buena medida, falogramas, fetiches que sustituyen el pene, pareciera que la referencia, más o menos espectral, a lo masculino no es más que el suplemento para el despliegue de un erotismo femenino avasallante. (Giménez Gatto, 2006)*

En un evento realizado en el Museo de la Ciudad de México, Boliver se amarró las piernas tras la nuca y empezó a comer rollitos de sushi que traía en el culo. Eso sí, sin abandonar el ritual de los palitos chinos y la salsa de soja, la cual portaba en medio de sus senos.

Sin lugar a dudas, las polémicas puestas de Boliver ponen de manifiesto la dificultad de trazar un límite entre la sexualidad exacerbada, el exhibicionismo histórico y la esfera de lo que podríamos llamar arte, se trate de performance, body art, abject art o arte sin disciplina. Al respecto la propia Boliver hace gala de su particular ironía cuando comenta lo siguiente:

*En este momento histórico y en el lugar en que me tocó nacer es mejor ser considerada artista que puta. Esto ha dignificado mi consuetudinario gusto por enseñar mi pepa, mis nalgas y mis chichis y gracias a ello, mi familia, las mamás de los amiguitos de mi hijo de 11 años, las empresas que me han dado trabajo, y público en general me aceptan y hasta me felicitan. (Boliver en Giménez Gatto, 2006).*

Esta indistinción transestética entre vida sexual y obra artística parece ser otro tema recurrente en la obra de Boliver. Con motivo de la presentación del N° 48 de la

revista *Generación* y de la celebración de su decimoquinto aniversario, llevada a cabo en el Museo José Luis Cuevas, Rocío Boliver leyó uno de los relatos que aparece en su libro *Saber EsCoger*. La presentación de «La Congelada de Uva» se convirtió en toda una performance. Antes de dar inicio a la lectura de *Más vale plátano en mano que siento bonito*, «La Conge» procedió a desnudarse de la cintura para abajo, sentarse sobre la mesa e introducir un plátano tabasco, enfundado en un condón, en su vagina. Luego de leer el relato erótico, cuya trama gira en torno al plátano, la masturbación y el destino gastronómico del consolador comestible improvisado, Boliver retiró el plátano de su vagina, lo despojó de su condón y de su cáscara, le dio una mordida e invitó al público a probarlo. Parece claro que el sentido de todo esto fue producir una suerte de indistinción, de solapamiento entre el sexo y la escritura, una especie de pornograma donde la escritura se fusiona con el cuerpo. Esta fusión no nos remite únicamente al orden de lo narrativo sino también al espacio de lo corporal. Boliver lee una historia y la realiza al mismo tiempo, ante la mirada del público.

Sin embargo, parece justo aclarar que la sexualidad representa en su obra un recurso privilegiado pero no un fin en sí mismo. Lo suyo es desvelar, transgredir, provocar reacción, movilizar, cuestionar los comportamientos aceptados como políticamente correctos, mediante una estética por ella misma cualificada como grotesca, con el objeto de llevar a cabo lo que la propia Boliver llama una especie de antropología situacionista.

*Me dedico a transgredir límites. Escarbo en el comportamiento humano. Trastoco la realidad aceptada, igual de absurda que la que yo situaciono. Soy una voraz cazadora, consumista y provocadora de reacciones humanas. El ser humano quiere sentir. Yo hago sentir a las personas profunda y contundentemente. Muestro los horrores de las verdades que se ocultan. Mi campo es cualquier espacio, la calle, los lugares públicos, donde haya gente que no tenga ninguna referencia mía. Practico un constante situacionismo, irrumpiendo la cotidianidad. Ante la incapacidad de pensar cómo reaccionar, aparece la verdad más auténtica. Utilizo el tema del sexo porque frente a él, el mundo continúa tambaleándose. El sexo es una buena carnada para mi cacería. Rompo el esquema de una mujer convencional y aparecen las respuestas que como coleccionista voy atesorando. Con lo recolectado, mi mente trabaja independientemente de mi conciencia, repentinamente me entrega una idea que convierto en un performance. Durante ese proceso la analizo, no desde un punto de vista teórico o intelectual, sino por la exactitud en el lenguaje preformativo. Mi estética es grotesca, en búsqueda de contundencia. Nací siendo una seductora "Lolita" Novokovkiana. Viví censura, regañones, miedos y culpabilidad, propias de una sociedad represiva. Tengo aproximadamente 10 años haciendo performances. Hace cuatro, inicié una especie de antropología situacionista en diversas partes del mundo, en busca de reacciones frente a mi embate sexual y he constatado que el sexo es un Talón de Aquiles universal. (Boliver, 2007)*

Boliver no titubea al contestar en una entrevista sobre el sentido que para ella tiene la performance: “Para mi la performance es un putazo de conciencia al inconsciente”. (Boliver en Alcázar, 2006) Mientras que las suyas en particular representan en sus propias palabras un “Electroshock que aplico a las mentes dormidas, alienadas, que esperan que los divierta, que ilusamente cortejan con el cosquilleo del morbo y terminan apaleados, rebasados, mudos, idiotas.” (Boliver, 2002).

Parece claro que las prácticas aquí consignadas pueden ser comprendidas en la categoría de cuerpo pulsional.

Las acciones de Rudolf Schwarzkogler, en las que su propio cuerpo es sometido a un grado variable de violencia y, particularmente la última, en la que rebasa los límites entre ficción y realidad o arte y vida, dando el *paso al acto* final, el cual -sea que se lo lea como artístico o no- representó la culminación de su obra, lo convierten en el artista que experimentó al extremo las pulsiones thanaticas en su propio cuerpo.

En la contracara de la misma moneda, Rocío Boliver, perturba de modo inverso, exponiendo desenfadadamente y de modo directo su erótica particular, y transgrediendo los límites de lo socialmente aceptado como perteneciente al ámbito de lo público y lo privado, en lo que concierne particularmente a las conductas sexuales. Lo cual la convierte en una de las representantes indiscutible de los artistas que operan sobre el cuerpo erótico llevado a su extremo.

Boliver y Schwarzkogler representan cara y cruz de enunciados artísticos - decididamente extremos y perturbadores- que nos afectan.

***MAS ALLÁ DEL ACTO ESTÉTICO... EL ACTO RESPONSABLE***

*“El enunciado estético es un enunciado particular que toma plena conciencia de que no hay una realidad extraenunciativa ni en soledad sígnica y que tiene siempre consecuencias en tanto «enunciado/texto» para otros”.*

*Hugo Mancuso*

El título de este apartado recrea a modo de recurso intertextual citas emblemáticas provenientes de las teorías de Freud y Bachtin, con la intención de enunciar un nuevo texto –el corpus completo de este trabajo- que procura poner en diálogo algunos componentes de dicha teoría con el propósito de fundamentar una lectura ética de ciertos textos artísticos contemporáneos.

Ciertamente para Bachtin toda enunciación tiene un espesor ético específico. Lo que se enuncia es siempre un posicionamiento en un terreno ajeno y en tal sentido este posicionamiento tiene consecuencias en otros. Según Mancuso (2005) es precisamente el hecho de que todo enunciado tiene consecuencias en otras personas, lo que impacta a Bachtin. Desde esta concepción la enunciación es por un lado responsiva “(...) la enunciación es una respuesta; son valoraciones, en definitiva artísticas” (Mancuso, 2005:202) Pero también un acto que como tal tiene sus consecuencias.

Independientemente de que pueda haber consenso en torno a ciertas cuestiones, para Bachtin existe siempre, en todo enunciado, una diferencia irreductible. En otras palabras, este consenso nunca será absoluto y hete aquí lo interesante de su teoría verbal y discursiva como marco teórico para el análisis de las propuestas artísticas desde el punto de vista ético, porque es precisamente este diferendo, la condición de posibilidad de la acción responsable. Por eso señala Mancuso: “el planteo de Bachtin evoluciona hacia un planteo ético, o mejor, de responsabilidad enunciativa.” (2005:206) Y obsta aclarar que si algo distingue a cualquier producción artística genuina es precisamente la manifestación de una diferencia.

Más allá de los problemas semánticos en torno a la ambigüedad y vaguedad del lenguaje, éste siempre comunica y lo hace precisamente porque existe. “El lenguaje (...) no es una muralla que produce incomunicación, sino que es lo que permite evidenciar si se está de acuerdo no, cuáles son los diferendos y cuáles no lo son” (Mancuso,

2005:211). Esta aseveración, válida para todo el universo del lenguaje tiene matices importantes si nos referimos al lenguaje técnico propio de las ciencias, donde los términos y ciertas expresiones aparecen claramente definidas -precisamente con el objeto de eliminar la ambigüedad y reducir la vaguedad al mínimo posible-, o si nos referimos al lenguaje de las distintas disciplinas artísticas que, por sus características, puede resultar más hermético y se singulariza de modo particular en los textos/producciones de cada artista-enunciante. En este último tipo de lenguaje, la manifestación de la diferencia cobra a todas luces mayor contundencia. Esta diferencia plantea una incógnita, un misterio que se asienta en la existencia de una pluralidad de conciencias. En otras palabras, “el misterio, la incógnita, lo no-explicado, es que ‘yo existo con una conciencia diferente’ en tanto ser mortal” (Mancuso, 2005:211).

Este misterio, esta incógnita inherente a la acción artística es puesta de manifiesto muy especialmente en aquellas expresiones de carácter perturbador frente a las cuales el interpretante se conmueve, se cuestiona y resemantiza la acción del artista.

“En otros términos, se entiende el acto, el texto, el enunciado, como un centro que produce valores, que no es inocuo, que no es neutro y que produce efectos textuales. Y esto se da justamente en el arte” (Mancuso, 2005:217).

Lo interesante de este marco teórico es que no sólo nos permite comprender el acto artístico como acto responsable sino que, además, todo acto responsable es de alguna manera artístico. Ya que este es el único modo –responsablemente, asumiendo la singularidad ineludible del enunciado- en que se puede presentar un texto a la valoración de los demás, teniendo en cuenta a su vez la singularidad irreductible de los otros. Este es “(...) el único modo en que se puede valorar a los otros en tanto otros, en tanto sujetos que no se reducen o no se pretende reducir a objetos del pensamiento u objeto-cosas (...)” (Mancuso, 2005:217). Es decir, para Bachtin sólo se puede entender lo dado en la medida que se lo presenta en clave estética, entendiendo por estética el ser para otro, ya que como señala Mancuso, no se existe ni estética ni dialógicamente si no se es leído. “El enunciado estético (...) es un enunciado que toma conciencia de que

existe porque existen otros enunciados y que realmente va a existir plenamente cuando sea efectivamente leído” (Mancuso, 2005:217).

Así pues, en la teoría bachtiana es en la medida que se da una comprensión dialógica responsiva, activa, cuando se alcanza el mayor grado de comprensión del significado, justamente porque éste es comprendido como una respuesta que generará respuestas. Y esta comprensión dialógica responsiva solamente se puede dar a partir de un enunciado artístico, es decir, de un enunciado leído como artístico, o en otras palabras, como obra abierta.

“Este significado, en el contexto artístico, donde la alteridad perdura de un modo irreductible, se transforma –dice Bachtin- en ‘símbolo’ artístico: es la voz de una enciclopedia porque se supera su contexto próximo, se aprecia su contexto remoto y su contexto lejano”. (Mancuso, 2005:219).

En función de esto, cabría preguntarse, qué significará el cuerpo como símbolo artístico particularmente en las expresiones de las que estamos dando cuenta en este trabajo, a la luz no sólo de su contexto próximo sino también del remoto y lejano.

Para responder a lo cual parece preciso comprender estas expresiones en el contexto disciplinar de las performances y también del body art.

Respecto a las performances como acción artística en este sentido amplio que tomamos el término desde la teoría bachtiniana, su contexto remoto puede remontarse a la Grecia del siglo III antes de Cristo. El primer humano en realizar una performance fue Diógenes de Sínope, máximo representante del Cinismo griego, el cual decidió vivir en un barril vacío y tener una taza como único objeto de propiedad en señal de protesta contra la opulencia del pueblo ateniense.

En “Metaformance”, Claudia Giannetti (Colom, 2005) define la performance como una acción ritual que consta de tres fundamentos: el carácter crítico-anárquico, la expresión siléptica –apunta a un significado más amplio que el de la propia acción

ejecutada- y la utilización del cuerpo como instrumento. Para Giannetti, el cuerpo en esta vertiente es empleado como espejo y como punto límite de intersección entre arte y vida, esto es, como discurso.

Lo que a partir del cambio de paradigma en torno al uso del cuerpo en el arte aparece como innovación dentro de la 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.

También en los límites del cuerpo expuesto, aunque en las antípodas de las acciones de Schwarzkogler, encontramos las performances de Rocío Boliver, quien hace de su propio cuerpo territorio del placer y del éxtasis sexual.

Siguiendo con la cuestión del contexto -ahora próximo- podríamos preguntarnos acerca del peculiar estatuto del cuerpo en la posmodernidad. Si bien los temas presentes en el contexto artístico de esta época 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.

En términos psicoanalíticos una cultura patriarcal estaría signada por el significante N.P. *-nombre del padre-* que implica el establecimiento de una ley que, como tal, reprime y a la vez genera un orden que prohíbe y al mismo tiempo legitima

determinados comportamientos que son aceptados socialmente, estableciendo límites estructurantes de naturaleza psíquica y de carácter moral en torno al orden de lo saludable y lo patológico, del cuerpo y la sexualidad (genital y genérica), de lo público y lo privado.

La posmodernidad caracterizada, como es sabido, por la caída de los paradigmas, la puesta en jaque de las ideologías, de los «grandes relatos» -según Lyotard-, implicó si no una forclusión cuanto menos un borramiento 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 -en tanto manifestaciones privilegiadas de lo propiamente humano- dieron sobrada cuenta.

De allí 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 de antaño, en busca posiblemente de una próxima respuesta clarificadora a la incógnita perturbadora que despiertan sus enunciados.

*En otros términos, la obra artística aparece como un texto que adquiere conciencia de su alteridad irreductible, como un texto que sabe que tiene un contexto remoto –que es una replicancia-, una respuesta hacia el pasado y que va a tener consecuencias hacia el futuro –que tiene un contexto lejano hacia delante- y es dónde se produce un quiebre, una apertura de la identidad a la alteridad irreductible. (Mancuso, 2005:219)*

Si bien todo enunciado es siempre una respuesta a otro y va a producir respuestas, la diferencia entre un enunciado artístico y otro que no lo es, radica en el grado de conciencia que se tiene de dicha enunciación. Así pues, la diferencia entre uno y otro, no sería tanto cuantitativa como cualitativa, en otras palabras, no hay diferencia esencial sino sólo pragmática.

Esto queda claramente de manifiesto en la interpretación mítica realizada en torno a la supuesta acción postrera de Schwarzkogler, pasando a convertirse en un artista de culto para los seguidores del accionismo. En efecto, y más allá del rigor histórico respecto a cómo sucedieron los acontecimientos, muchos textos asocian su fallecimiento a la transgresión de los límites en una acción artística en la que fue

cercenando sus genitales hasta morir desangrado. Sin embargo, y como nos aclara Francisco Masse (2007), años después se supo que la verdad había sido menos dramática, ya que Schwarzkogler en realidad falleció como consecuencia de su caída o salto de una ventana, desconociéndose a ciencia cierta si su intención fue artística, simplemente suicida o incluso accidental. No obstante, el propio Masse interpreta que probablemente su muerte fue un intento de emular el *Salto al vacío* de Yves Klein (1928-1962), ofrendando su vida en nombre del arte. Como sea, queda claro en las distintas versiones de los intérpretes el sentido responsivo de un enunciado-acción artística y la superación del esencialismo al que hacíamos mención.

En efecto, en la teoría bachtiniana la enunciación es un acto que se sabe no coincidente con su interpretación. “La alteridad es su destino fatal” (Mancuso, 2005:220). Así pues y más allá de la intención del artista que apela a recursos perturbadores, el impacto, la interpretación –como algo ritual, sublime, abyecto, incluso patológico- dependerá también de la respuesta de la alteridad, es decir del interpretante/participante directo o no de dicha acción artística perturbadora.

*En otros términos, Bachtin presenta un proyecto teórico que supera el esencialismo: Se puede leer de modo esencialista, y se termina haciendo una hermenéutica, es decir, se interpreta el texto como una conciencia gemela; o se puede leer y producir un enunciado que toma conciencia de su diferencia hacia el pasado y toma conciencia de que va a producir diferencias hacia el futuro, y se lee semióticamente. Esto sería una aproximación más verídica, diríamos, hacia lo dado porque lo dado es en rigor (se manifiesta como) conciencia irreductible. Es la reafirmación irreductible de la diferencia. (Mancuso, 2005:220)*

Así pues la apertura de una obra de arte no es, parafraseando a Eco (1962), producida sólo por el ruido en la comunicación, ni por la heterogeneidad del hablante y del oyente. Antes bien dicha apertura es inherente a la obra misma y aún cuando es posible aumentar los controles de las lecturas procurando que determinados significados de un texto sean decodificados correctamente desde la propia intencionalidad textual, nunca podrá haber un control absoluto. “(...) la realidad textual cotidiana no puede escapar al equívoco” (Mancuso, 2005:229). De este modo es en la recepción del mensaje, es decir en el interpretante -del mismo modo que en Pierce- donde se completa el significado.

También creemos importante aclarar que la comunidad heteroparlante, entendida como el límite último de la producción textual, se encuentra atravesada por el conflicto. “El conflicto, entonces, sería inevitable en la teoría textual de Bachtin” (Mancuso, 2005:230). Frente al conflicto que desata inevitablemente el posicionamiento de un texto/obra/acción en el seno de una comunidad heteroparlante, estas prácticas artísticas en torno al cuerpo erótico y thanático tienen la particularidad de ponerlo de manifiesto con especial contundencia, debido a su componente intrínsecamente perturbador. Por eso la teoría textual de Bachtin en la que el conflicto aparece como claramente inevitable nos parece adecuada como marco teórico interpretativo de las expresiones del arte contemporáneo en torno al cuerpo que abordamos en este trabajo.

*Para Bachtin cualquier producción textual es hasta cierto punto, o por lo menos inicialmente, la expresión de un «yo» que no puede controlar todo lo que dice, entre otras cosas porque cuando hace uso del lenguaje -que no le pertenece totalmente, que no es suyo, que está atravesado por el otro, que manifiesta un constante alteridad- no puede ser responsable de las consecuencias textuales de su enunciado porque está utilizando un instrumento que le es también ajeno. Por eso el equívoco es consustancial. Ningún hablante puede imaginar, entre otras cosas, cuál es la connotación que puede tener un determinado término que se utiliza en el otro. Y entonces se produce la extrema tensión entre la supuesta intencionalidad y las consecuencias pragmáticas del enunciado; todo enunciado es la enunciación de un posible conflicto, de un inevitable conflicto más allá del principio mismo del deseo. (Mancuso, 2005:231)*

De este modo todo acto particularmente si se trata de un texto artístico lleva implícito la crisis de la creencia de la *ideología cotidiana*<sup>25</sup>. Dicha crisis implica cambio –etimológicamente hablando- y desestructuración –en el sentido pragmático-. Crisis que, desde nuestra perspectiva provocan tanto Boliver como Schwarzkogler por medio de sus acciones, en tanto artistas emblemáticos de las expresiones extremas en torno al cuerpo pulsional -según lo hemos definido-, erótico y thanático respectivamente.

Siendo que, como Bachtin postula en *Hacia una filosofía del acto ético* (ca.1924) es imposible mantener un control absoluto de lo que va a ser leído ya que los sentidos que puede tener una lectura son ilimitados, “(...) el acto ético es el acto conciente de las posibles e ilimitadas lecturas y se hace responsable de la enunciación” (Mancuso, 2005:247). Sin embargo, la cualidad ética del acto no es responsabilidad exclusiva del enunciante sino también del interpretante. Señala Mancuso que “en

---

<sup>25</sup> La expresión «ideología cotidiana» es literalmente de Bachtin, tanto de los *Manuscritos éticos* (1997) como de *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929).

términos hipotéticos, el acto responsable es la lectura adecuada de y en el contexto de producción de ese texto” (2005:247).

Es justamente con la finalidad de hacer una lectura responsable de estas acciones entendidas como texto, que creímos preciso contextualizar el surgimiento de estas prácticas en torno al cambio de paradigma respecto al cuerpo verificado a partir de la década de los sesenta, los acontecimientos socio-históricos sobre los que se asienta este cambio y las denuncias enarboladas tanto por Schwarzkogler como por Boliver.

Del lado del artista/enunciante, su texto es arbitrario pero responsable. Es decir, no puede no ser de alguna manera particular y hacerse cargo de tal singularidad. “El ámbito del acto ético o de la unidad única es el ámbito del extrañamiento constante, es el ámbito de lo *responsablemente arbitrario*, de la *arbitrariedad responsable*”. (Mancuso, 2005:250). Todo texto es portador de conciencia histórica a la vez que enuncia un nuevo sentido. Sin duda las acciones de los artistas mencionados –como toda acción artística- son arbitrarias, singulares pero responsables -en tanto asumen la singularidad de sus enunciados- dando cuenta desde su lenguaje y óptica particular de una determinada conciencia histórica. Enuncian, denuncian, asumen hasta hacer carne la conciencia de su realidad histórica, social y cultural particular.

Pero dicha responsabilidad ética, como ya adelantáramos, también recae del lado del interpretante a quien le corresponde hacer una lectura pertinente de los textos artísticos y así, por ejemplo, en los casos de las propuestas que nos ocupan, interpretar las acciones de Boliver y Schwarzkogler como eróticas o pornográficas y de culto o patológicas, respectivamente.

La recurrencia a la cuestión de la alteridad cobra sentido en el marco de la teoría del acto responsable de Bachtin pues es precisamente dicha alteridad el fundamento de la dimensión ética de su teoría: “esta teoría del acto responsable tendría que poner el énfasis no en lo que tienen en común todos los actos responsables, tampoco en lo que tienen de absolutamente irracional, sino en lo que conlleva un nivel de alteridad. Sólo la alteridad da sentido a la idea del acto responsable” (Mancuso, 2005:252).

La responsabilidad del acto no deviene sólo del hecho de ser singular y arbitrario sino también de la conciencia de la lectura que se hace de textos culturales previos y la conciencia del impacto prospectivo en otros.

Esta dinámica histórica, inherente a la producción textual, da cuenta de la vitalidad de los enunciados. Cuando Bachtin utiliza el término *palabra* lo hace en un sentido simbólico y metafórico. Señala Mancuso que en los artículos de *Estética de la creación verbal* (1979) Bachtin utiliza la expresión *palabra viva* o *palabra vida* casi como un sinónimo de acto: “...cuando se nomina algo asumiendo la responsabilidad de las consecuencias prácticas de la nominación, esa palabra es la materialización de un acto; es un acto” (2005:253).

Al hacer alusión a la palabra como metáfora nos referimos precisamente al hecho de que la palabra viva es acción que repercute en otros, que no se cierra en sí misma ni se refugia en los eufemismos del lenguaje. En palabras de Bachtin se trata de “un discurso que no se empobrece con el ensimismamiento, que no se diluye en la coartada del ser del discurso teórico” (Bachtin en Mancuso, 2005:253)

Si entendemos la obra artística como texto, es decir como palabra y ésta, a su vez, como acto, claro está, que tratándose de la acción como expresión artística – disciplina de la que tanto Bolívar como Schwarzkogler hacen gala- no hace falta apelar a la analogía entre palabra-acción y obra artística puesto que, en estos casos, la obra misma es acción.

Con los cuestionamientos que desde distintas concepciones morales podrían llegar a hacerse a las prácticas extremas y perturbadoras desarrolladas en este trabajo, cuestionamientos que no permanecen ajenos a la ética en tanto disciplina que aborda las problemáticas relacionadas a la dimensión moral de los actos humanos, sucede algo similar al planteo que tanto Bachtin como Gramsci hacen respecto de lo que aceptamos como cierto. Aceptar algo como cierto para estos autores no implica aceptar que sea objetivamente verdadero, sino que existe algo relacionado con el orden de la construcción de un texto que nos hace aceptarlo como tal: “Ciertamente hay algo en la

aceptación de «algo» como cierto que no tiene que ver con la verdad de esa afirmación. La verdad es un concepto extremadamente complejo y hasta cierto punto construido con estrategias textuales” (Mancuso, 2005:255). Hablar pues de verdad implica, en este marco conceptual, referirnos a la verdad textual.

De modo similar, hablar de lo bueno y lo bello en sentido clásico -para referirnos al objeto de estudio de la ética y la estética respectivamente- o de lo correcto y lo artístico -desde un abordaje más contemporáneo de las mismas disciplinas- resulta relativo a ese plus de significado que construimos a partir de diversas estrategias textuales, desde las cuales consideramos artísticas o no ciertas producciones. Textos contruidos a partir de determinadas lecturas que, -siendo en sí mismas responsables de sus enunciados- reacentúan e incluso resemantizan textos previos que, desde la perspectiva Bachtiniana no pueden eludir su carácter ético, es decir, constituyen actos responsables.

De este modo, el interrogante que se abre ante ciertas propuestas y prácticas extremas y perturbadoras acerca del estatuto artístico de las mismas, es un interrogante de naturaleza ética y no puede ser resuelto mediante una respuesta unívoca. Así, juzgar si una expresión determinada presentada como artística, es ética o no, entendiendo por esto si es correcta desde los cánones morales propios de una determinada cultura, implicaría caer en un relativismo insalvable. Desde nuestro marco teórico de hecho todo texto-acción es responsable y en tal sentido los actos artísticos también lo son. Esto implica que deben poder hacerse cargo de la singularidad de sus enunciados. Siendo que tanto el acto de producción textual como el de lectura de dicho texto son en sí mismos actos éticos, la pregunta no sería si una determinada producción es ética o no, sino qué reflexiones éticas podemos hacer en torno a la misma. La construcción de las posibles preguntas y respuestas será dinámica y del mismo modo que la interpretación del texto, siempre abiertas.

En otras palabras, todo acto humano y muy particularmente el artístico, ya que representan la forma de expresión propia y exclusivamente humana, es responsable y en tal sentido pasible de ser objeto de estudio de la ética; el problema que subsiste es si el

acto es artístico o no. Desde este marco conceptual parece posible adelantar que serán los textos sucesivos que se generen a partir de la enunciación de estos los que ayuden a definir el problema.

## CONCLUSIONES

*"Nosotros sabemos que el orden se constituye a partir del desorden; que el amor no existe sin la experiencia de la muerte; que la Ley y el deseo se funden recíprocamente"*

*Eugène Enriquez.*

Siempre provocadoras, a menudo rechazadas, a veces atractivas, las prácticas artísticas que dimos en categorizar como expresiones del cuerpo pulsional inscriben en el cuerpo una nueva semántica. Como herramienta, soporte de reivindicaciones y provocaciones, o como materia de creación y destrucción, el cuerpo está en el centro del arte contemporáneo. Como bien dice Michel Journiac -el artista francés fundador del arte corporal en su país natal-, "el cuerpo es el lugar de todas las marcas, de todas las heridas, de todos los rastros" (Journiac en Dugal, 2002). En las carnes se inscriben las interdicciones de las clases sociales, las marcas de las modas de identidad y seducción, las torturas, las violencias del poder dispersado pero nunca abolido.

Nos confrontamos hoy, fundamentalmente, con la problemática del deseo, sea a través de la voluntad de poder o de la sexualidad. Y detrás de él aparece la conflictividad de lo inconsciente y de los elementos pulsionales que marcan la vida del individuo como ser social. Eros y Thanatos van a situarse en la base misma del desarrollo social.

Eros está en el origen de la construcción de lo social y las creaciones culturales de entre las cuales las artísticas representan un tipo especial, abriendo un espacio privilegiado para la canalización y sublimación del deseo.

Los impulsos thanáticos (compulsión de repetición, pulsión de destrucción y autodestrucción) actúan, en cambio, como desintegradores del cuerpo individual y social.

Ambos coexisten. Ambos dan cuenta de la vida individual y social, como realidad en movimiento, en conflicto, en transformación y cambio. Ambos nos

enfrentan a un inconsciente sumergido que pautará el juego de identificaciones, de lucha y de proyecciones individuales, de grupos, de naciones y clases.

Y es aquí donde las categorías del cuerpo pulsional -erótico y thanatico- adquieren su dimensión ética, en tanto la energía que de ellos emana se resiste a quedar constreñida en los límites del cuerpo individual para hacerse extensiva y afectar al cuerpo social.

*Los grandes mitos, la fuerza de lo ideológico, el placer, el gusto, la sexualidad de una comunidad o de un grupo, el lenguaje, la fuerza del líder, la servidumbre, la dominación, el poder y el contrapoder, las instituciones, van a estar impregnados de una realidad inconsciente, de un inconsciente social donde Eros y Thanatos estarían presentes, inequívocamente juntos. ¿Cómo comprender sino, que los hombres guiados por el principio de placer y las pulsiones de vida, aspirando a la paz, a la libertad y deseando -conscientemente- la felicidad, forjen sociedades alienantes, donde reina el autoritarismo, la represión, la agresión y la destrucción a la vida comunitaria; donde se aplasten las diferencias?. (Araujo, 2007)*

Es responsabilidad ética inherente a los artistas, seguir marcando la diferencia, o en otras palabras, continuar -a través de la singularidad de sus enunciados- resistiendo este aplastamiento de las mismas.

Frente a la problemática del deseo, presente en el arte corporal, y que se manifiesta a veces como figura (expresiones eróticas) y otras como fondo (expresiones thanaticas), creemos que es tarea de la ética del arte, develar estas cuestiones y proponerlas a un análisis reflexivo, dando lugar a una crítica que pueda integrar ética y estética.

Consideramos que la categoría propuesta de cuerpo pulsional nos permite comprender dos modos contrarios de abordar la problemática del deseo.

Combatir el dolor mediante el deseo, mediante prácticas en torno al cuerpo erótico. Denunciar el dolor mediante el dolor, a través de prácticas en torno al cuerpo thanático.

De cualquier modo, es importante aclarar que pulsión de vida y pulsión de muerte se integran en el hombre y su obra -artística o no- a modo de yin y yang. La vida y la muerte interactúan a modo de opuestos complementarios, a la vez que cada una de ellas contiene a su contraria.

Señalábamos en el desarrollo de este trabajo, citando a Antonio Colom, que la innovación que representó la aparición del cuerpo como objeto en prácticas como las performances y las acciones, situó a éste “como lugar donde representar un discurso o como «territorio de dolor», como «territorio del éxtasis orgiástico», o como «anticuerpo»” (2005); entendiendo por este último el suicidio como acción. Claro está que, el de Schwarzkogler, es un caso extremo y el único –al menos de los registrados en la historia del arte contemporáneo- con desenlace trágico.

Nosotros agregamos que más allá del modo de abordar la problemática del deseo y de lo predominantemente erótica o thanática de una acción, placer y dolor, Eros y Thanatos, conviven con un grado de protagonismo variable, siendo el cuerpo el territorio por el que ambos dioses combaten en cada presentación. Quien más tiempo conserva su estandarte es quien goza de la victoria provisoria.

El artista postmoderno -y qué duda cabe que tanto Boliver como Schwarzkogler lo son- se encuentra en la misma situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rigen en lo fundamental por reglas ya establecidas, no pueden ser juzgadas según un canon valorativo, esto es, según categorías ya conocidas. Antes bien, son tales reglas y categorías lo que el texto o la obra replantean.

Señala Mancuso que “Para generar un texto es necesario producir límites, fronteras, diferencias. La dinámica de la producción textual implica sentidos que son formadores del tema. El texto termina siendo un mensaje cifrado, pero no en el sentido de las hermenéuticas metafísicas o trascendentalistas sino que, por su modo de producción, el texto implicó que algunas cosas estuviesen representadas por ausencia” (2005:258). Está claro que un texto para producirse, para ser tal implica la existencia de numerosos supuestos.

Somos concientes de que el presente trabajo, en el que hemos procurado producir un entrecruzamiento entre dos textos artísticos y otros textos de naturaleza psicoanalítica, semiótica y ética, marca una diferencia propia de la producción de un nuevo texto, que aporta un nuevo sentido, el cual no se limita a descifrar el mensaje encriptado en los textos de Boliver y Schwarzkogler, sino que constituye en sí mismo

una enunciación. Esta enunciación, lejos de pretender asumir la tarea imposible de esclarecer todos los supuestos subyacentes a los mismos, aporta otros sentidos a la formación del tema. Y por lo tanto asumimos plenamente que, como se puede colegir desde nuestro marco teórico, siempre va a existir la crítica, la refracción, la diferencia, pues “el destino de cualquier textualidad es la evaluación contraria, la refracción” (Mancuso, 2005:258).

Y hete aquí precisamente el carácter ético de este trabajo, en el sentido bachtiniano de la palabra, puesto que, más allá de la responsabilidad que implica una lectura e interpretación contextualizada, cualquier análisis de tipo ético-estético de un texto-obra de arte deberá necesariamente permanecer abierto si quiere ser honesto consigo mismo: “Bachtin diluye cualquier fantasía de control (...) no se puede garantizar la reproducción indefinida de un sentido sin ningún tipo de alteración; no se puede encerrar el sentido o el yo en una única postura monológica” (Mancuso, 2005:258).

Con el fin de hacer un análisis de tipo ético en torno a prácticas contemporáneas de arte extremo en relación al cuerpo humano y particularmente a las acciones de Boliver y Schwarzkogler, hemos puesto en relación y reacentuado textos previos. Así, en lo referente al cambio de paradigma en torno al cuerpo, hemos propuesto una nueva categoría que dimos en definir como cuerpo pulsional. En lo referente a la diversidad de disciplinas desde la que resultaba posible realizar este análisis, hemos puesto el acento en aquellas prácticas del arte conceptual vehiculizadas a partir de acciones. En lo que hace a la selección de las producciones artísticas, hemos focalizado intencionalmente en la obra de un artista ubicado históricamente en la Europa de los años sesenta, es decir, en los inicios del cambio de paradigma en torno al uso del cuerpo en el arte y otra, actual y latinoamericana. En lo que hace a la teoría psicoanalítica, hemos hecho especial hincapié en la producción Freudiana tardía, conocida como ‘La vuelta del 20’, cuando en *Más allá del principio del placer*, Sigmund Freud desarrolla su teoría pulsional y presenta a la comunidad científica a los dioses regentes de nuestra vida anímica, Eros y Thanatos, encarnados en el aparato psíquico de cada mortal. En referencia a la Teoría verbal y discursiva de Bachtin, hemos colocado el tilde sobre su famoso y

polémicamente traducido *postupok*<sup>26</sup>, con la intención de poder interpretar éticamente las acciones seleccionadas. Todo lo cual nos permitió fundamentar lo que originalmente representaba más una intuición que un texto en sí mismo, respecto a la intrínseca relación e interacción entre ética y estética.

*Para Bachtin todo discurso es una reacentuación; de alguna manera siempre retomamos una palabra ajena y la reacentuamos. El discurso ajeno es anterior. Y cuando lo reacentuamos y actuamos responsablemente, cuando hacemos la lectura adecuada, cuando nuestro acto es un acto ético, es cuando le devolvemos la responsabilidad a esa palabra. Le devolvemos nuestra responsabilidad de haberla retomado. Por eso es que Bachtin dice que toda palabra y también los actos tienen un significado. La palabra, los textos, los actos, nunca se agotan; sus significados no se agotan con su enunciación. Y no se agotan porque son una reacentuación de enunciaciones anteriores; siempre habrá algún significado que se va a producir o recibir posteriormente (el significado de algún modo es futuro siempre, es posterior a la enunciación). Por eso, si bien la textualidad se va reacentuando constantemente, no existe en rigor repetición (Mancuso, 2005:260).*

La responsabilidad ética se concentra en cada texto-acción-obra artística, a la vez que se distribuye históricamente. De este modo la creatividad artística, la historia – particularmente del arte y la cultura-, la crítica y, desde la perspectiva atinente al presente trabajo, la estética y la ética, reafirman su carácter de disciplinas abiertas que en permanente interacción van completando la mirada, haciendo otras lecturas y reescribiendo responsablemente nuevos textos.

En la medida que la responsividad señalada por Bachtin en su teoría verbal y discursiva, siga produciendo nuevos textos, Eros seguirá resistiendo los embates mortíferos de Thanatos. La *palabra-vida* seguirá enunciando y dando lugar a nuevos actos.

Precisamente, la trascendencia de la obra, desde el marco teórico bachtiniano, se asienta en el hecho de que “el sentido es un sentido que se abre al tiempo, que no se agota en la inmediatez” (Mancuso, 2005:257).

Lejos de agotarse, el cuerpo humano es fuente continua de nuevas investigaciones en el terreno artístico, y, según puede avisorarse, seguirá siendo uno de los temas paradigmáticos del arte por mucho tiempo. Así encontramos una serie de

---

<sup>26</sup> Este término tiene diferentes acepciones en la traducción del ruso: mientras en inglés se traduce como *deed* o *act*, en italiano aparece como *atto risponsabile*. Seguimos en esto a la traductora de *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Tatiana Bubnova, en cuanto *postupok* se entiende como acto ético.

nuevas propuestas que conciben los avances tecnológicos como prolongaciones del cuerpo en consonancia con las teorías de Mc. Luhan. Reflexionar sobre el cuerpo, sobre sus posibilidades y sus límites, es reflexionar sobre la vida y el ser humano, y nos ayuda a comprender hacia donde nos dirigimos, y qué es lo que somos.

Creemos estar en condiciones de enunciar una respuesta al interrogante disparador de esta investigación en torno a la pertinencia de la relación entre ética y estética. Según señala Mancuso en Bachtin aparece una identificación, una homologación que puede verse, por ejemplo en Wittgenstein (1930) y también en Croce (1901) –si bien de manera distinta en muchos puntos- esto es, pensar la estética y la ética como identificables aunque no idénticas.

“Tal vez el acto ético excede al acto estético, pero lo contiene. Es decir, todo acto ético quizá no sea un acto estético, pero el acto estético es responsable, ético” (Mancuso, 2005:256).

**RUDOLF SCHWARZKOGLER**



*Acción I. 1965.*



*Acción VI. 1965*



*Acción III. 1965.*



*Acción III. 1965.*

## ROCÍO BOLIVER



*¡Cierra las piernas! 2003*

"Aparezco vestida con una túnica negra. Llevo bolsas de plástico negras con utilería, que acomodo en la mesa a los lados de una cama de hospital. En la cama, extendiendo una sábana que lleva un corazón de encaje rojo y al centro un pequeño espejo rodeado con un listón dorado alrededor. Me quito los huaraches, me recuesto en la cama con las piernas abiertas como en mesa ginecológica. Llevo el pubis rasurado. Le unto desinfectante, atravieso mis labios vaginales uno a uno con agujas, para anudarlos. De cada labio vaginal quedan cosidos dos hilos largos. Visto a una figura de niño dios de yeso, lo meto dentro de un condón, le pongo lubricante y lo introduzco en mi vagina. Con los cordeles hago un nudo para cerrar el orificio de la vagina, la figura queda dentro. Me quito la túnica, me peino con pinzas de colores, me maquillo. Debajo de la túnica llevo un corsé rojo. Recostada me pongo unas medias y zapatos rojos. Las medias llevan cosido un cierre. Me levanto, cierro el cierre. Me cuelgo un collar de bolias blancas. Lo rompo y camino dejando que caigan al piso." **La Congelada.**



En un evento realizado en el Museo de la Ciudad de México, «la Conge» se amarró las piernas tras la nuca y empezó a comer rollitos de sushi que traía en el culo. Eso sí, sin abandonar el ritual de los palitos chinos y la salsa de soya, la cual traía en medio de las tetas. Roberto Andrade, (*Generación*, Año XIV, Tercera Época, N° 45, 2002) ubica esta performance de la Congelada de Uva en el quinto lugar de su lista de "Los 15 performances más guarros de la historia".



## BIBLIOGRAFÍA

Alcázar, J., (2006) “Entrevista a Rocío Boliver, La congelada de uva”. En Alcázar, J. (comp.), *La congelada de uva, Rocío Boliver*. Serie Documental de Performance "Mujeres en Acción", Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru, México, 2006. [En línea] Disponible en:

[http://artescenicas.uclm.es/textos/index.php?id\\_texto=03092007131145](http://artescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=03092007131145) [Accesado el día 2 de abril de 2007]

Araujo, A., (2007) “Interjuego de lo psíquico y lo social. Eros y Thanatos”. En Soc. Argene Benedetti, Soc. Mabela Ruiz, As. Soc. Rosario Secco (comp.) Trabajo publicado en la Revista *Sociología Clínica*. Publicación del grupo de Sociología Clínica Uruguay. 1998, Montevideo. [En línea] Disponible en:

[http://www.querencia.psico.edu.uy/revista\\_nro2/ana\\_maria\\_araujo.htm](http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro2/ana_maria_araujo.htm) [Accesado el día 17 de marzo de 2007]

Bajtín, M., (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. Barcelona, Anthropos Editorial.

Battistozzi, A. y Costa, F., (2003) “Los polémicos límites del arte” en *Revista de Cultura N.* Número 9. Buenos Aires, Clarín Ediciones.

Boliver, R., (2002). “Rocío Boliver. La congelada de uva”. [En línea] Disponible en: <http://www.congeladadeuva.com> [Accesado el día 14 de julio de 2007]

Boliver, R., (2007). “Enunciado artístico. Rocío Boliver” en *Performanceología*. [En línea] Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/enunciado-artstico-roco-boliver.html> [Accesado el día 14 de Julio de 2007]

Colom, A., (2005) “Cuerpo-Identidad” en *Mecad Journal*. [En línea] Disponible en: <http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero5/art4.htm> [Accesado el día 18 de mayo de 2007]

Danto, A., (2004) “Arte y Perturbación” en *Cartografiás del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Varios autores. Colección: Seminarios Edición a cargo de Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro. Murcia, Cendeac.

Danto, A., (2006) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.

Dery, M., (1998) *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid, Siruela.

Dugal, M., (2002) “Le corps dans l'art contemporain” en *Arcothème*. Contexte de réalisation: UQÀM, cours EDU 7492, les TIC dans l'enseignement [En línea].

Disponible en: <http://arcotheme.chez-alice.fr/theme.html>. [Accesado el día 17 de Marzo de 2007].

Eco, U., (1962) *Obra abierta*. Barcelona, Editorial Ariel.

Frangenberg, F. et al., (2002) et. al. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Traducción del inglés de Mercè Bolló Puerta y Francesc Massana. Köln, Uta Grosenick. Taschen.

Freud, S., (1920) *Más allá del principio del placer*

Giannetti, C., (1995) "Metaformance. Proceso troposomático en la performance multimedia" en Giannetti, C. (ed.), *Media Culture*. Barcelona, Associació de Cultura Contemporànea L'Angelot.

Giménez Gatto, F., (2006) "Obscenidad a la mexicana: los juegos transtéticos de Rocío Boliver" en *Henciclopedia*. [En línea]. México, disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Obscenidad1.htm> [Accesado el día 14 de julio de 2007].

Liotard, J.-F., (1987) *La condición posmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra

Mancuso, H., (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Paidós.

Marioni, T., (1996) "L'art corporel en Californie et ses origines internationales" en el catálogo *L'art au corps*.

Martin, T., (1994) "Trois hommes et un bébé: avec Burden, Kelley et McCarthy, batancer le canot de sauvetage" en el catálogo *Hors Limites*, Centre Georges Pompidu. París.

Marzo, J. L. (1995) "Conversación con Chris Burden. El minuto anterior y posterior al accidente". *Kalias*, Nº 14

Masse, F., (2007) "Arte. Arte al extremo" en *Sentido común*. [En línea]. Disponible en: [http://www.sentidocomun.com.mx/articulo\\_algarabia.phtml?id\\_contrib=399](http://www.sentidocomun.com.mx/articulo_algarabia.phtml?id_contrib=399) [Accesado el día 2 de abril de 2007]

Mayo, A., (2004) "Jeff Koons o el aprendiz de pornógrafo" en *La biblioteca de Babel*. México. [En línea]. Disponible en: [http://blogs.ya.com/labibliotecadebabel/c\\_29.htm](http://blogs.ya.com/labibliotecadebabel/c_29.htm) [Accesado el día 15 de septiembre de 2006]

Merritt, N., (2000) *Digital Diaries*. Germany, Taschen.

Montero Vilar, P., (2000) "El cuerpo en peligro" en *Arte, Individuo y Sociedad*. 2000,12: 143-170.

Piscitelli, A., (2003) “Cuerpo que me hiciste mal pero te quiero tanto” en *Filosofitis*. [En línea]. Disponible en: <http://www.ilhn.com/filosofitis/ensayitis/archives/000607.php> [Accesado el día 13 de abril de 2007]

Salabert, P., (2003) *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona, Laertes

Schimmel, P., (1998) “Leap into de Void: Performance and the Object” en el catálogo *Out of the Actions: Between Performance and the Object*” (1949-1979). Los Angeles, Thames and Hudson

Solans, P., (2000) *Accionismo Vienés*. Hondarribia, Ed. Nerea

Vásquez Rocca, A., (2005) “La crisis de las vanguardias y el debate Modernidad-Postmodernidad” en *SUMA*. Revista científica de estudios histórico-artísticos. Nº 2. Málaga, España