

Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano

Luis Manuel González-Victoria¹

Universidad del Valle,² Cali, Colombia

Fecha de recepción: 22/02/2011. Fecha de aceptación: 15/06/2011.

Resumen

El artículo analiza las artes de acción, como el *performance*, el *happening*, el *body art* o el *flashmob*, haciendo énfasis en los múltiples efectos que logran tanto en los artistas como en los espectadores y participantes, cuando se realizan en espacios urbanos y se plantean en el marco de la lúdica. El autor profundiza en la importancia y los alcances —culturales, sociales, psíquicos, urbanos, políticos, entre otros— del juego como componente fundamental del arte de acción, de obras no objetuales que se soportan en el cuerpo humano y lo resignifican, y que actúan como factor de autorreconocimiento individual y colectivo. Analiza la ciudad como escenario, espacio inclusivo donde las acciones artísticas emergen como un juego subversivo, cuestionando la institucionalidad y poniendo a prueba todo el aparato que ha mistificado el arte clásico e incluso el arte moderno, segregando a ciertos públicos y a ciertos artistas. Señala que acudimos a una era de afirmación de la diversidad, de la diferencia y de la multiculturalidad, por eso reconocerse en la obra es conocer algo más de sí mismo, conquistar una verdad sobre el mundo y el lugar en que se habita: la ciudad.

Palabras clave

Performance, arte, cuerpo, ciudad, estética, hermenéutica, juego.

¹Arquitecto Universidad del Valle. M.Sc en Filosofía. fausto_dante@hotmail.com

Action arts: body and urban space resignification

Abstract

The article analyzes action arts such as performance, happening and body art, emphasizing on their achievements both on artists and spectators and participants, when carried out in urban spaces amid recreational purposes. The author extends, among others, on the cultural, social, psychic, urban, and political importance and reach of playfulness as an essential component of action arts: non-object-related works that provide the human body with different meanings and serve like individual and collective self-recognition devices. It analyzes the city as scenario, as a non-discrimination space where artistic actions emerge as a subversive game that questions institutionalism and scrutinizes the whole apparatus accountable for the classic and—even— modern art mystification that segregated certain audiences and artists. It points out that we are living in a time of diversity, difference and multiculturalism, hence, recognizing ourselves in artworks is getting to know something else about ourselves and conquering one truth about the world and the place we inhabit: the city.

Keywords

Performance, art, body, city, aesthetics, hermeneutics.

²El artículo presenta un resumen de la Tesis de Maestría en Filosofía adelantada por el autor en la Universidad del Valle.

Juan Pablo Beltrán Hilarión &
Juan Fernando Castellanos Castellanos
Performance. *Al borde.* Año. 2010
Lugar. carrera séptima entre calles 45
y 46, Chapinero, Bogotá **Foto.** Carolina
Rocha - Ginna Marcela Duarte **Cortesía.**
Geo-Corpus.



No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas”
Ernst Gombrich (1972, 5).

Introducción

Las circunstancias de libre exploración en el arte de las primeras décadas del siglo XX, constituyen la anticipación de un escenario inscrito dentro de lo urbano, en el que se hace preciso elaborar discursos con un propósito derivado de la recuperación de la discontinuidad temporal, el pluralismo y la diferencia. Dichos conceptos se descubren necesarios para prever el momento posmoderno. Desde esta aproximación se ha intentado mostrar el cuerpo como una herramienta lingüística individual y como el constructo social que plantea un ejercicio para examinar el paradigma establecido, y repensar la tradición del arte occidental ahora decididamente inscrito dentro de la ciudad.

En los primeros decenios del siglo pasado la discusión alrededor del rumbo que debía tomar el arte, y en general, la carencia de referencialidad con un contexto inmediato (afianzada desde la abstracción), exhortó la tentativa de reencontrar el vínculo entre cuerpo, acción y significado. Considerando esta articulación de elementos, las *artes de acción* están inicialmente reducidas, y aparentemente apartadas de otras circunstancias ajenas al arte; sin embargo y aunque esa diferenciación hace parte de la configuración de su identidad, no se puede suponer ni pretender la radicalización de una situación de desmembramiento. Las artes de acción permiten una actitud que se expande hacia otras direcciones y permea otras esferas culturales. En este sentido, el amplio espectro de situaciones que podrían pensarse al tratar de contener el universo de las artes de acción, supera o engloba la mera idea de interpretación estética —musical, teatral, plástica o espacial,

por ejemplo—, y convoca hasta el comportamiento cultural humano, aparentemente más ajeno al arte y, supuestamente, no relacionado con éste (tanto a nivel político, económico, como científico, entre otros), evidenciando amplias conexiones, fuertes tensiones e incluso las tácitas fricciones de todos los territorios que representan la conducta humana.

La vanguardia de la vanguardia

Aunque las artes de acción sitúan su emergencia autónoma en el momento moderno de racional producción plástica, hay un previo recorrido desde lo arcaico, recorrido impreciso y extenso a partir de la emergencia de los dispositivos culturales, un continuo vaivén entre la ritualidad y el espectáculo, entre lo sacro y lo profano, y entre lo evidente y lo tácito. La segunda posguerra plantea un punto importante de inflexión en la discusión estética. Situar en esta actitud posterior, que convoca experiencias potencialmente corporales, presenciales, exploratorias y contestatarias dentro del marco de lo urbano, implica asumir que el arte de la modernidad, llevado al límite de la abstracción, declina en la indeterminación de algunos de los discursos teóricos (propuestos en los manifiestos de las primeras vanguardias) y reconoce las limitaciones de lo objetual y la imposibilidad del retorno a lo figurativo.

Hacia la década de 1960 se supera decididamente una forma de proponer el objeto como forma cerrada, dislocada del contexto y con evidente desapego por la historia y la memoria (en cierto sentido ya validado nuevamente desde la univocidad que se ha ido consolidando en el arte moderno³). La acción artística emerge creando nexos diversos: en tanto es concebida como poseedora de una dimensión ontológica asociada con su condición discursiva y poética; y en cuanto es dispuesta en un espacio

.....
³ "Lo posmoderno emerge cuando la novedad de lo moderno se disuelve al volverla cotidiana. Uno de los puntos centrales de la argumentación de la hermenéutica débil, propone la reformulación del concepto de la historia como eje lineal de la modernidad" (Losilla, 2010: 215).

real, que traslada al espectador simultáneamente a un espacio imaginado, como consecuencia de un proyecto de configuración simbólica fundado en una diversidad de representaciones, que construyen la presencia del colectivo de la ciudad. En las acciones enmarcadas dentro de estos propósitos, hay un sentido de interrogación que hace que no sólo se ofrezcan de manera desinteresada, sino que busquen la turbación, la conmoción y la reacción con el propósito de insertarse de manera contundente superando la mera situación de la visibilidad, a través de la representación.⁴

Aparentemente se podría pensar en la visibilidad y la representación como teatralidad o como espectáculo; pero aunque exista un escenario delimitado, esto no define la situación del "actuante y lo actuado"; es por ello que se podrán nominar los roles dentro de comportamientos efímeros que se asumen de manera momentánea y espontánea, y en tanto lo teatral supone cierta eficiencia y denota una actitud consciente y controlada, en lo performativo no se trata de una puesta en escena articulada de manera predecible alrededor de un guión que se repita de forma insistente.

La indisoluble alianza con el juego

La construcción y configuración de una obra de acción demanda y propicia la entrada en una dinámica lúdica particular de la ciudad que entreteje la ficción, contenida en una pieza de arte, y la realidad a la que se quiere apelar, aun si la puesta en escena es por superarla, controvertirla o transformarla. La relación entre arte y juego ha estado presente en la cultura permanentemente; es una alianza simbiótica que permite poner en relación los elementos implícitos en la producción estética. El arte se comporta como un juego de creación.

.....
⁴"El arte no es posible sin una representación y una interpretación aún cuando sea una acción tan propia y subjetiva como la lectura, ya que toda lectura, todo acto a fin de cuentas es sólo una interpretación" (Pantoja, 2009: 15).

La aparición del juego no es gratuita. Paradójicamente y aunque se exhorte al absurdo, lo irracional o lo ilógico, la necesidad de jugar prepara para la vida; se advierte su necesidad biológica para prever situaciones, proyectar las acciones o interlocutar con el entorno; pero yendo sólo un poco más allá, y considerando la disposición cultural connatural al ser humano, jugar permite la edificación de conductas sociales y contribuye a la configuración simbólica y signica, asistiendo al proceso de enculturación y solidificando el complejo entramado de una comunidad. El jugar es una de las declaraciones más evidentes de libertad, una afirmación de la autodeterminación y una exhibición de osadía. El verdadero juego es un acto voluntario, pues ciertamente no se puede obligar a jugar.

Y así como jugar es algo innato, la exploración estética también es inherente a la especie humana; basta revisar, si se quiere, la expresión *la prehistoria del arte*.⁵ Hay una clara certeza de esta indisoluble hermandad. Lo lúdico atiende y satisface una necesidad social. Con el arte del juego y el juego del arte, el ser humano es capaz de arrebatar conocimientos de su entorno, permitiendo capturarlos en un momento de su vida para compartirlos con los otros. Se vive configurando relaciones con los diferentes individuos, y estas relaciones se traducen en participar de la experiencia ajena; y si ello conforma una colectividad es porque así es posible sujetar la realidad circundante, porque es posible jugar con el otro. Como lo expuso en una de sus acciones la artista francesa Gina Pane: “yo, la artista, soy los otros”.

Lo lúdico no logra sucumbir ante el peso de la historia puesto que es una condición humana, un instrumento de disfrute, goce y catarsis. Las prácticas culturales asociadas al juego existirán aunque no haya recompensa, obligación o aparente propósito

.....
⁵“El fantasma de la magia prehistórica ronda sobre todo en la poesía y en la música modernas. El retorno deliberado a lo arcaico, a lo mítico, a lo primitivo en tantas obras y movimientos de arte moderno no deja de tener relación con este hecho” (Fischer, 1994: 125).

práctico;⁶ se aprehende a través del juego, gracias a la polisemia que posibilita el participar de él. Se trata de la elaboración de un sentido de pertenencia, de configurar acuerdos y de la exteriorización de la cosmogonía de un colectivo. En el arte de acción los códigos del juego tienen la posibilidad de cambiar, de transformarse en otros, porque el hecho de jugar posee un carácter autónomo, amplio, versátil y polivalente. La seducción del juego, esa situación de deleite, así como la del arte del suceso, subyace a que ambos se adueñan de los jugadores. El incorruptible estatus del arte clásico que sitúa de un lado al espectador y del otro al creador y la línea divisoria entre ambos roles, ya no separa de manera recta, en cambio, se torna circular y envolvente, pero no de manera cerrada. Conquistar, fascinar o incitar al otro para que adopte cierta actitud deja de ser cosa resuelta, y al abrirse la brecha de la realidad,⁷ esta conexión física, que sólo se da en la ciudad, provoca una agitación, una activación de las facultades humanas que obedece a la satisfacción inmediata, irreflexiva y a la provocación de los sentidos.

Tanto el arte como el jugar son necesidades vitales, son actos comunicativos expansivos, son predisposiciones naturales del ser para la liberación de las fuerzas restrictivas y coaccionantes, tanto así, que no tiene sentido pensar la cultura humana sin un dispositivo lúdico, elemento detonante de impulsos pero al mismo tiempo mecanismo regulador para la exteriorización de fuerzas y la satisfacción de deseos. Lo performático se encuentra ubicado

.....
⁶Como en la propuesta *Cita obligada para todos I@s enamorad@s.. de la guerra de almohadas*, bajo la consigna se convocó a través de internet a cualquier ciudadano de Bilbao, España, interesado en participar de la acción propuesta en este flashmob desarrollado en la plaza pública frente al Paraninfo de la Universidad DEUSTO.

⁷“Ya no se trata de grandes cortes, sino de microfisuras, como en un plato, mucho más sutiles y más flexibles [...] Pero, ¿qué ha pasado? Nada asignable ni perceptible en verdad: cambios moleculares, redistribuciones de deseo que, cuando algo sucede, el yo que lo esperaba está ya muerto, o el que tendría que esperarlo, todavía no ha llegado [...] La fisura se produce casi sin que uno se dé cuenta, pero se toma verdaderamente conciencia de ella de repente” (Deleuze & Guattari citados por Martínez, 2009: 146).

a mitad de camino entre el juego y el arte, y por esta condición advierte un comportamiento que consigue una mixtura efervescente y que equipara a estas dos esferas a través de él, un modo de vivir la ciudad; lo anhelado, lo odiado, lo amado, lo corrupto o lo sublime fluyen sobre un espacio de representación, escenificación y materialización —fundamentalmente urbano—, validando todos los medios y modos posibles para asaltar los sentidos y lograr la caída de las máscaras de actores y espectadores.



Juan Pablo Beltrán Hilarión **Performance**. *Acción de barrer-Acción de pensar Año*. 2007 **Lugar**. Bogotá **Foto**. Gustavo Mantilla Reyes **Cortesía**. Juan Pablo Beltrán Hilarión.

El espacio de la representación

El espacio público comporta un papel esencial en la comunicación de los seres humanos. La construcción de la noción de ciudad permite que ésta se disponga por su propia condición, libre de intereses exclusivos, propiciando el intercambio de discursos de distinta naturaleza, forma y contenido.

“Su facilidad y rapidez de acceso permite el intercambio de discursos de distinta naturaleza, forma y contenido. Según Jean Baudrillard, filósofo y sociólogo francés, la comunicación inmediata en oposición a la comunicación mediada es más directa y espontánea, no está necesariamente sometida a intereses corporativos o institucionales, y se considera como la única genuinamente alternativa: la expresión en las calles” (Cuenca Bonilla, s. d.).

El escenario para las artes de acción es un terreno que equipara a los jugadores sin llegar a igualarlos, que ante la evaporación del marco contenedor, excluyente de toda interacción directa en otro tipo de representaciones (como el teatro o la danza), permite que al mezclarse actores y público se cree una atmósfera de juego, reinventando la experiencia lúdica, de manera tal vez confusa, en una mixtura de diferentes discursos que propician una reflexión sobre la pertenencia al mundo. Al sugerir que en este contexto abarcante los jugadores no se igualan pero sí se articulan, se pone de manifiesto que se precisa de fronteras, necesarias porque ofrecen un encuadre mágico que soporta y asegura la entrega desprevenida de los actuantes. El espacio mismo, evidentemente o de manera tácita, ayuda a sugerir sutiles normas y condiciones intrínsecas que se determinan y se necesitan antes de jugar. La elección del espacio en el perímetro urbano, así como la disposición de los partícipes implica una condición de movilidad y regulación. La identidad y el carácter plástico propio de ese territorio temporal se convierten en metáfora. Los jugadores que transitan en ese laberinto deliberadamente complejo y dotado de la capacidad de confundir a aquel que se adentre en él —a través de un poético perderse

y encontrarse—, no se comportarán igual dentro de un lugar cuya centralidad contingente sugiera una sintaxis espacial⁸ abierta y evidente, una alegoría, una metáfora. Cuando se ingresa en la zona de juego del arte contemporáneo, se accede a una realidad paralela que emerge por sí misma, no es posible controlar o suponer lo que ha de acontecer, no sólo porque la actividad simbólica va cambiando gracias a las relaciones creadas entre los jugadores —entiéndase a estos superando la denominación habitual de ciudadanos espectadores y artistas⁹—, sino también por las tensiones y las conexiones que se construyen en un espacio irrumpido, que se desvanece, se desfigura o reconstruye, y que se topa deliberada o accidentalmente con objetos cotidianos de los que se apropia otorgándoles sentido.

El tablero del juego se traduce en una expresión simbólica de la situación y el terreno propios de ese momento, pero en las artes de acción no basta con señalarlo; ya se ha visto que en ellas hay siempre presente una posición indeterminada que hace que no se puedan fijar reglas estáticas, expresar enunciados definitivos o definir situaciones precisas; porque la contradicción, la indeterminación o la ambigüedad son propias de su naturaleza justamente dirigida hacia una reorganización del contexto urbano. Por eso, la condición espacial urbana que deviene del *performance*, el *happening*, el *flashmob* o el *body art* hace pensar que el mismo cuerpo es territorio. El arte y el juego se apropian de la noción de cuerpo como material plástico, en amplio sentido como instrumento de creación, con su poder expresivo: un cuerpo que habla, siente, desea y juega, que crea y recrea la acción y que es potencia de transforma-

ción; la noción de escala entre cuerpo-arte-espacio público, la participación de los espectadores-actores y la ocupación y/o transformación del territorio son resultado de este diálogo.

También hay que señalar en esta consideración sobre la espacialidad, en la que se desenvuelven las acciones artísticas, que ellas emergen como un juego subversivo, cuestionando la institucionalidad y poniendo a prueba todo el aparato que ha mistificado el arte clásico e incluso el arte moderno,¹⁰ segregando a ciertos públicos y a ciertos artistas, o que ha determinado y direccionado discursos para nominar aquello que *es arte* a través del museo, las galerías o cualquier otra forma de establecimiento, lo que implica automáticamente acoger ciertas posiciones y excluir otras. El espacio público, promete —aunque no asegura— un entorno diferente, en primer término la inclusividad, también el carácter igualitario que ofrece el acceso de cualquier persona, y finalmente, la apertura a la discusión que se proponga, sin restricción, y de la que pueden tomar parte todos los participantes.

Los artistas Bella Agora, Christian Falsnaes & Sören Berner (grupo Kargo), inician hacia el 2004 la acción *Expect Us!*, un conjunto de intervenciones sobre muros privados de varias ciudades europeas. Estos actos, donde lo importante no era el resultado de pintar las superficies, sino la actitud provocadora de hacerlo públicamente, convocaron al espectador en espacios abiertos de diferentes ciudades, performances ejecutados a través de un recorrido que en términos del grupo pretendía *irrumper ilegalmente y sin autorización expresando la insatisfacción de las oportunidades actuales*.

⁸La teoría de la sintaxis espacial sostiene que el espacio tanto a nivel urbano como de edificios, es el marco donde la cultura de las sociedades se desarrolla y trasmite, pues entre otras funciones regula el encuentro y no-encuentro entre las personas" (Mora, 2003: 107).

⁹Como espectadores, que en latín quiere decir el que mira, se pone en juego el goce frente al juego de las imágenes, en la semiótica contemporánea —de alguna manera— el que mira configura y recorta" (Fudin Govednik, 2005).

¹⁰La modernidad introdujo en el arte cambios formales, bastantes cambios estéticos y una nueva forma de entender el arte al margen de la tradición. Pero cuando realmente se produce una ruptura total con las expresiones artísticas anteriores es con la llegada del arte contemporáneo. Los artistas contemporáneos se muestran provocativos, y esa provocación se constituye como su arma intelectual. El arte contemporáneo de alguna forma revoluciona las bases del arte moderno mediante el concepto, el arte conceptual que descontextualiza la obra de arte" (Ambrecht, 2008: 56).

La noción de ciudad, como espacio público, se plantea como declaración primaria para pensar la problemática que implica la comprensión de la situación contemporánea, una entidad que demanda interpretación por su polivalente carácter: la ciudad es un lugar de encuentro, es un escenario en el que interlocutan los miembros de una colectividad que, de manera consciente o no, exigen un ejercicio de conocimiento y reconocimiento constante de encuentro. El ejercicio de entender y observar, es descubrir nuevos modos de articulación, entre los sujetos inmersos dentro de la problemática que plantea la relación de lo propio y lo ajeno en la continuidad de lo público y lo privado. La complejidad de la noción de espacio, que sustenta la idea de ciudad, configura una realidad de naturaleza comunicativa que supone la interlocución de los actores sociales en el terreno de lo urbano. El poder de lo corpóreo reside en su condición dúctil y versátil, su capacidad camaleónica ante las cambiantes construcciones culturales en torno a la ciudad que permanentemente se renuevan; lo corpóreo se sitúa sobre una frontera sutil que es mutante y a veces fisurada, permitiendo una permanente reelaboración simbólica que repiensa la realidad, que proyecta los sentidos del espacio urbano como territorio.

La metáfora de la puesta de la acción artística reitera la alteridad, en tanto construye significados. En la obra, la acción traza un plano que contiene aquello que muestra y otro de aquello que significa: una acción no es una imagen que está ahí, un registro visual, o una unidad plástica que se expresa sólo como contenedor plano o contenido sin cuerpo, se trata de un modo necesario para apropiarse de la presencia de la ciudad. De allí que la naturaleza de lo performativo recurra a la memoria como entidad que completa lo que está ausente y evidencia la capacidad intuitiva del sujeto sin la presencia del objeto. Es la naturaleza de la memoria. Esta condición hace que el espacio adquiera sentido dentro del tejido social, construyendo una realidad simbólica en la que pretender edificar una dinámica espacial desde la neutralidad o la abstracción pura, sería ingenuo.

La contingencia propia de la intervención urbana trasciende la ocupación y la actuación. Al asentarse y apropiarse del marco conceptual semántico del complejo urbano, una suerte de usurpación sin anuncios ni señales propicia tensiones dentro de las estructuras de la condición habitual de lo cotidiano; transforma los dispositivos espacio temporales, circunstancia que habitualmente se proyecta en torno a una reflexión sobre la frontera entre lo público y lo privado, la ciudad no es un museo; la noción de representación de la práctica performática revalida la ciudad como lugar meramente expositivo. Es así como se constituye en un terreno de diálogo, pero también, en un horizonte de conflicto, espacio de enfrentamiento y negociación

social como recurso para reproducir las identidades y las diferencias sociales. Los sujetos se implican y participan desde lo individual y lo social; no desde un inocente y catártico intercambio sino desde lugares tanto intelectuales como emocionales, que involucran una lucha por el sentido en su vida cotidiana, se trata de la confrontación del ciudadano. La negación del marco institucional interpretativo está determinada por la necesidad de una atmósfera que califique la intervención o la acción como una búsqueda que pretende evadir la total asimilación y absorción por el contexto, con la consiguiente pérdida de su eficacia conceptual, estética o reflexiva.

Una problemática fundamental reconsidera al arte y a la ciudad como entes autónomos e inmutables, no obstante, una revisión desde la perspectiva contemporánea muestra que ni uno ni otro se afirman como realidades estables, sino como construcciones permanentes en una constante relación de transformación y redefinición; asimismo, ni la pieza artística, ni el escenario urbano pueden entenderse como entes racionalmente coherentes y autolimitados,¹¹ estáticamente transhistóricos o de otra parte, inscritos dentro de una incuestionable interacción radicalmente abstracta que suponga un complejo escenario de supuestos teóricos especulativos. Al respecto, la conexión entre arte y ciudad mediada por la analogía¹² no se puede definir de manera unívoca, así como tampoco desde la equivocidad radical puesto que esta última implica una relación volátil entre la obra artística y su escenario. De allí que la acción se sitúe en un punto medio que permite una lectura donde se evidencie la articulación del contexto urbano como escenario para el arte, el arte público como acción creativa para la ciudad, la ciudad como pieza estética o lo urbano como influencia sobre la experiencia estética que se evidencia como posterior resultado artístico.

La relación que establece el cuerpo con la ciudad deviene de la construcción de imaginarios, el carácter mimético asociado a la noción de representación se revisa configurando la obra de arte performática como dimensión simbólica del espacio urbano: ¿la situación de cambio es acaso producto de un detonante?, y qué es lo que se redefine y cambia, ¿la ciudad o el modo de observarla?; cuestionamientos que implican entender la condición actual de abstracción propia de lo urbano, y los fenómenos propios de la reconstrucción de las identidades que provocan modos de habitación producto de la permanente movilidad que ha fragmentado las rígidas estructuras sociales. El conseguir mirar la ciudad es necesariamente poder mirar también el yo; la ciudad no es sólo el conjunto de acervos materiales que la conforman, sino más bien una construcción colectiva en torno a la memoria.

.....
¹¹“El punto de coincidencia es el cuerpo como desterritorialización donde se enarzan todas las prácticas y los discursos sobre lo informe; de ahí la urgencia de apelar a la fenomenología. Si existe un dato irrenunciable para el arte es el cuerpo. El inscribe y en él se inscriben todas las formas del arte. Desde su idealización hasta su trasgresión” (Barrios, 2010: 21).

¹²“La analogía, es lo que centra lo unívoco y lo equívoco, por un lado la pretendida diafanidad univocista del sentido, la cual no existe; ni tampoco en la oscura disolución equivocista del sentido, que tampoco es real” (Entrevista a Mauricio Beuchot por Sicilia J.).



Andrea Martínez Ospina **Performance.** *Habitar femenino Año.* 2010 **Lugar.** Espacio Taller de Práctica

Fotos. Federico Beltrán Hilarión **Cortesía.** Geo-Corpus.

El cuerpo como territorio físico

*“Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado”
Günter Brus (1960).*

El impulso que ha influenciado la resignificación sobre la valoración del cuerpo en Occidente, tiene que ver con el paso de la secularización experimentada en las más recientes décadas por las sociedades occidentales. Esta situación ha ayudado a la revaloración de la corporeidad como acción; es el paso del arte objetual al arte inobjetual,¹³ que propone precisamente actuar sobre la situación real y no sobre la suplantación de ella a través del objeto.

En el devenir del arte de las últimas cinco décadas lo corpóreo se ha convertido en uno de los territorios que ha ocupado mayor preocupación y en uno de los temas más paradigmáticos; el camino recorrido a partir de la representación desde distintos lenguajes hacia otra situación estética empieza con la representación abstracta y termina en la carnal. El cuerpo es una pieza imperfecta, un boceto por con-

.....
¹³Arte inobjetual en el sentido de un arte sin el objeto artístico, es un arte con la intención de transferir la finalidad del objeto que servía de canal para la información estética a la posible acción que podría desencadenar. Eliminando el objeto de arte, el arte se transporta al punto del cual nunca debió salir, la unidad, la sinapsis pensamiento/acción” (Padín, 1973: 5).

cluir, no es asunto de conformarse con él, la cultura actual demanda simplemente corregirlo, controlarlo, cambiarlo; la obra que parte del lenguaje del cuerpo humano se dispone como signo en tanto que es la más dúctil de las materias significantes, es objeto y es vehículo, es punto de partida y es punto de llegada. Ha sido herramienta de comunicación, un recurso expresivo que se desdobra dentro de un propio lenguaje que articula sin embargo las más diversas esferas de la cultura. Acercamientos desde muchos puntos de vista contribuyen a configurar un cuerpo polisémico que se vuelve discurso en tanto traspasa y es traspasado por las innumerables dimensiones humanas. “... nuestro cuerpo es un conjunto de significaciones vividas” (Merleau-Ponty, 1975: 5).

En la sociedad actual el cuerpo se torna en referente contundente desde su dimensión material, como objeto y como imagen, como aquello que ocupa un lugar en la ciudad,¹⁴ como depositario del deseo y la repulsión; y desde su dimensión inmaterial, como potencia de discurso y reflexión, y como vehículo

.....
¹⁴“El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos. Si es cierto que tengo consciencia de mi cuerpo a través el mundo, que éste es, en el centro del mundo, el término no advertido hacia el cual todos los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo consciencia del mundo a través de mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1975: 101).

de comunicación con el otro.¹⁵ Al respecto, no es de igual naturaleza la correspondencia que se entabla con el universo de los objetos a la que se construye con el otro. Los objetos son carentes de una vivencia y de una historia como sujetos, no poseen una propiedad que les otorgue la posibilidad de libertad o autonomía en relación al otro, ni construyen tampoco la idea de un yo; en cambio, el otro como individuo es libertad en su esencia, mismidad de la cual no se puede liberar. La situación perceptual abraza una mediación con la inteligibilidad consensual, que justamente le permite elaborar la noción de cuerpo.

El ser humano ha creado un sinnúmero de representaciones y símbolos en su proceso de estructuración como ente social y transformador de su entorno; el sujeto que construye, es de la misma manera objeto de construcción en la medida en que se recrea en la acción que engendra. La obra guarda la fuerza de la que está hecha, y puede entrar en actividad en cualquier momento. El cuerpo social, biológico real, sobrepasa estos contextos y se carga de un sentido tanático, erótico, discursivo, simulado; arrebatada la palabra y proyecta mensajes dotados de significados. No se trata sólo de un evento físico, sino de dejar aflorar lo metafísico; en él, ha de suponerse la necesidad de semiotizar el mundo.¹⁶

El uno como el otro

Los artistas conceptuales confrontan valores formales sometiéndolos a la insurrección, creando una producción de metáforas atrevidas que diluyen los límites de lo cotidiano y lo real: tanto para el público como para el creador, lo que los hace diferentes, los

hace iguales, “también en el otro y en lo diferente puede realizarse una especie de encuentro consigo mismo” (Gadamer, 2001: 186). Los cuerpos se expanden, se exponen, se exploran, invaden la ciudad. Al convertir el cuerpo en material plástico, se instala un ejercicio permanente de autorreconocimiento y reencuentro del sujeto.¹⁷ La construcción del otro, en cuanto presencia, demanda el reconocimiento de un *ser-abí, un ser en el mundo* a través de una determinación de la voluntad que supere la mera exhibición a lo exterior del cuerpo como objeto. El arte de acción no pretende el fin para él, busca un fin en sí y para el otro, la voluntad supera la autocontemplación, el yo como el otro son la obra de arte que pone en evidencia la proximidad de los cuerpos y no la aniquilación de la otredad.

La configuración del yo como unidad psico-física no se construye si no existe la apropiación del *otro* exterior a la mismidad; esta elaboración, es un *darse en el mundo*, el encuentro en la ciudad, no en relación al objeto exterior, sino con la identificación del otro; la disociación del yo que toma distancia de toda cosificación dispuesta por un yo ajeno. La consecuencia es la formación del autorreconocimiento como el ente que rebasa lo extraño. En la construcción de la psiquis es necesaria una disociación con el mundo exterior a la conciencia del sujeto, de allí que en las artes performáticas el proyecto se configure con la exposición de la mismidad a la otredad, la separación del yo como entidad cerrada frente a la condición de la unidad del otro. Es necesario el lenguaje de la acción como lugar común, como escenario familiar para la reunión de los sujetos, porque las fronteras de la psiquis se hallan delimitadas justamente en relación al otro especialmente por el lenguaje corporal.

.....
¹⁵“Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo (es un ser percibido) [...] el mundo participa de la carne de mi cuerpo, *la refleja*, se superpone a ella y ella a él (lo sentido colmo de subjetividad y materialidad a la vez), están en una relación de transgresión o de encabalgamiento” (Merleau-Ponty, 1970: 399-302).

¹⁶“El cuerpo, en su sentido fenomenológico de cuerpo vivo y vivido, sensible y sintiente, puede ser caracterizado como una existencia carnal inter-mundana” (Muñoz, 2007: 2).

.....
¹⁷“La subjetividad es la manera en la que el sujeto consigue establecer una relación directa consigo mismo de ahí que, la subjetividad es la manera en la que el sujeto hace experiencia de sí mismo en un juego de verdad, dado que ese proceso por el que el sujeto se constituye es la subjetivación” (Foucault, 1999: 16).

La manera en que una comunidad expone ese lenguaje establece el modo esencial de experimentar la condición humana,¹⁸ es posible identificar la apertura de la noción de corporalidad como imperativo para la interconexión de los colectivos urbanos contemporáneos. Esta tendencia, relacionada con la expansión del tiempo de ocio o con el hecho de asumir el cuerpo como instrumento de expresión, que permite establecer la situación, la posición y la condición del individuo frente al otro, ha derivado en la configuración de una entidad material —el cuerpo— como materia dispuesta para ser usada de formas inagotables, que por su naturaleza diversa, es imprescindible y maleable; porque es susceptible de emplearse de modos casi ilimitados, y porque el cuerpo exige o al menos supone, una constante vigilancia propia y extraña. Justamente por esa avidez de vigilancia en el acto creativo es inexcusable la presencia del otro, ese que se provoca y se conmueve. En la ciudad, la pertenencia del cuerpo como propio es vulnerada y es trasgredida. Al respecto la tradición occidental que ha elaborado la noción de la otredad desde una posición etnocéntrica —donde aquel que es distinto, es extravagante, primitivo, salvaje o raro—, reelabora esta postura establecida en oposición a la idea de lo civilizado, mediante las artes de acción. Ellas han abierto la posibilidad de incorporar al establecimiento artístico las pulsiones básicas, el deseo de vulnerar o la excitación de lo irracional, hermanando lo diferente. Como en las obras del artista vienes Herman Nitsch, *Normas para el Turismo: Origen Mysterien Theater (Teatro de Orgías y Misterios)*, acciones grupales donde se exploraron de modo fiel y radical, los orígenes y la violencia del ritualismo antiguo, lo que consideraba en ocasiones la incorporación del público en sacrificios de animales.

Asimismo, volverse sujeto y objeto de la obra no se limita a un solo cuerpo, abarca muchos otros, tantos como los que ella involucre. En el panorama actual

.....
¹⁸“Cuerpo supernumerario al que el hombre debe su precariedad y al que se preocupa de cerrar herméticamente al envejecimiento o a la muerte, al sufrimiento o la enfermedad” (Le Breton, 1994: 204).



Ginna Alejandra Vélez Carrasco **Performance. Híbrido-Estado de Coma Año.** 2010 **Lugar.** Castilla, Bogotá. **Fotógrafo.** Alexandr Rodríguez Larín **Cortesía.** Geo-Corpus.

no se trata de una extensión material únicamente, hay que pensar una invitación al colectivo que se inserta desde lo virtual hasta lo material.¹⁹ La relación de movilidad entre los sujetos sobrepasa el espacio tangible; la dimensión de individuo se aparta de la conciencia homologable con un cuerpo físico, es como si el artista y los múltiples espectadores estuviesen incómodos con la materialidad y ella no pudiese cobijar toda su complejidad. Ahora el posesivo de lo “nuestro” se deshace, la resemantización del término se advierte porque es posible que cualquiera se atreva a participar, participación que convierte al cuerpo en objeto signico. En términos de Baudrillard: “existimos como terminales de múltiples redes...” (1988: 61).

.....
¹⁹“Mi cuerpo está dentro del número de las cosas, es una de ellas, está aprisionado en el tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que se ve y se mueve, tiene las cosas en un círculo a su alrededor, son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, son parte de su definición plena y el mundo está hecho con la materia misma del cuerpo” (Merleau-Ponty, 1986: 37).

Dimensión s gnica del cuerpo

El individuo como ser lengu jico, sin importar su cultura, época o situación, ha elaborado y creado los más diversos modos y procesos para intervenir el cuerpo con la intención de volverlo signo; la modificación corporal ha permitido establecer la diferencia en tanto va más allá del fenómeno físico: el carácter dúctil del cuerpo ha facilitado la comunicación con el otro y el establecimiento de complejas redes sociales, articuladas durante su existencia. El ser humano, a través del cuerpo, es el animal más consciente de su situación en el mundo.

“Con la modernidad, el cuerpo comienza a ser blanco de políticas públicas. Es expropiado a la vida privada y puesto como objeto público [...] Así como todo cuerpo ocupa un lugar en el espacio-tiempo social también es parte constitutiva de interrelaciones sociales [...] Durante el continuo proceso de socialización por el cual los sujetos internalizan un conjunto de normas sociales, se intenta desarmar al cuerpo de sus instintos y pasiones a la vez que se le inculcan pautas de comportamiento, normas y valores socialmente aceptados como normales y por ello compartidos y valorados” (Antón & Dimiano, 2010: 19-22-23).

.....
²⁰ “... el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas” (Barthes, 2004: 29).

²¹Esta inestabilidad deviene también de un paralenguaje elaborado por el complejo grupo de elementos que escapan de la verbalidad consensuada, ello, a través de tres elementos fundamentales: la kinesia expresada en la representación de posturas, gestos, actitudes; la proxemia que establece relaciones con el espacio de interacción desde lo personal íntimo hasta lo colectivo público; y la cronemia como determinante para indagar alrededor del uso temporal de interacción con otros cuerpos, ajustando condiciones de simultaneidad y secuencialidad. Términos desarrollados en el texto *La Comunicación No Verbal* de Fernando Poyatos (1997).

²²“El artista no tiene moral, pero sí tiene una moralidad. En su obra se plantean las cuestiones:  Qu  son los otros para mí?  C mo tengo que deseartes?,  c mo debo prestarme a sus deseos?,  c mo hay que mantenerse entre ellos? Al enunciar cada vez, una sutil visión del mundo, el artista compone lo que su propia cultura alega (o rechaza) y lo que desde su propio cuerpo insiste: lo evitado, lo evocado, lo repetido, o mejor dicho: lo prohibido/deseado: Éste es el paradigma que, como si fueran dos piernas, hace andar al artista, en la medida que produce” (Barthes, 2009: 200).

No se debe dejar pasar el hecho de que hasta un lenguaje de la acción obrar  —como todos los sistemas de representación de la realidad conocidos— y podrá ser utilizado de acuerdo a la voluntad de quien emita la frase²⁰ o el discurso de la acción. La novedad del lenguaje de la acción reside en la naturaleza de su signo, que opera directa e inmediatamente sobre la ciudad, y no solamente a nivel mediato e indirecto de lo ideológico como los demás discursos. El cuerpo se apropia de su naturaleza comunicativa de manera independiente cuando es consciente de su carácter s gnico; la acción artística interroga desde otras dimensiones su inmanencia, la naturaleza del ser como entidad polisémica que obedece al hecho de que el cuerpo en su propia configuración es un referente del hecho ling stico. La gestualidad fabrica un conjunto de convenciones que permiten la expresión de un significado, que no será totalmente sincrónico en la puesta de las artes performáticas, pero durante el período en que se ejecuta la acción, las emociones que se causan en el colectivo surten un efecto lengu jico con cierta inestabilidad semiótica,²¹ que expone la capacidad que posee el signifiante de transformar el referente, en una suerte de trasgresión del espacio urbano. La operación de la acción estética no consiste sólo en una introducción de fragmentos en un contexto urbano inmediato, se trata de crear un malestar que desacomode el orden social.²²

No es exactamente la correspondencia mimética la que articula el evento performático con su referente, más bien es la cualidad diferente la que distingue su condición como forma autónoma de recomponer la realidad. Al respecto es importante precisar que justamente este proceso de recomposición, resultado de la manipulación del cuerpo²³ (o si se quiere de los cuerpos), no pretende disociar la conexión con la realidad, no existe la pretensión de cerrar el discurso, se trata de dejar en suspenso el vínculo que se establece con el otro, justamente donde es preciso no concluir sino prolongar la reflexión, porque la decodificación de la obra de arte no se ofrece, se busca. Por una parte, a nivel de significante, la acción opera sobre la realidad y; por la otra, a nivel del significado, opera ideológicamente.

El cuerpo como soporte

Los artistas de acción han construido un recurso para explorar la realidad física del cuerpo, la posibilidad de expresión se funda en que el cuerpo ocupa un lugar. Acercarse a la comprensión de la noción del individuo, desde una racionalidad radical ha sugerido un modelo donde la mente se aparta de la condición material orgánica científicista; sin embargo, a través de la evidencia de una dimensión estética, el sujeto se apropia de manera intencional y pragmática de su situación corpórea frente a la espacialidad. La complejidad de la corporeidad en una puesta de acción se activa al intentar encuadrar y delimitar su nivel de determinación como pieza de arte; por un lado la obra se comporta como objeto debido a su condición material, ella parte de insumos tangibles; la acción se dispone en la ciudad, donde se coexiste en tiempo real y supone su desarrollo en un zona material, es por esto que ella se visualiza como producto artístico esencialmente urbano; pero la obra también se comporta como sujeto, no sólo porque necesariamente convoca a los individuos, sino porque ella misma se activa y se dota de existencia. Como en la Documenta VII de Kassel, en 1982, donde el artista del performance Joseph Beuys realizó *Transformación y 7000 Robles*, proyecto que convocó a la ciudadanía para que junto al artista se plantaran 7000 árboles en Kassel, con una columna de basalto erigida al lado de cada árbol. Este doble comportamiento plantea interrogantes; no se puede, por ejemplo, determinar en dónde empieza su condición de objeto, y en dónde la de sujeto,²⁴ o cómo establecer una disociación contundente entre la acción artística y el producto de ella, o también, si la misma documentación del momento artístico es parte de la obra. No obstante, a pesar de la imposibilidad de identificar lo anterior con exactitud, es inevitable evadir que esta

.....
²³ "... contamos aquí la historia de un cuerpo que se escribe, se lee y se representa pero luego es tachado. Ya que toda representación del cuerpo que es inexacta, debe tacharse. Pero se mantiene legible y puede representarse" (Weisz, 1986: 25).

²⁴"El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne" (Merleau-Ponty, 1975: 169).

doble conducta obedece al uso del elemento cuerpo en permanente movimiento, una oscilación que evade las regulaciones de la condición racionalista justamente con el objetivo de tener libertad de acción para entregarse a la experiencia pura.²⁵

El juego de la experiencia estética

En el universo de las artes de acción subyace aquello que está presente en cada juego. Aquello que se pone en situación y determina la observancia de una serie de dispositivos en mayor o menor medida controlados (y esto no quiere decir la sumisión a parámetros legales, comportamentales o cotidianos, sino a las propias reglas del juego de la acción artística), y cuya infracción lo fractura o cuya irreverencia o trasgresión concluye con la transformación en otro juego. En el arte, es el juego el que se encarga y sugiere el lugar de los jugadores. El artista que se aventura en los terrenos de la acción se expone a la volubilidad, la inestabilidad y la variabilidad de la ciudad en torno al acto que propone. A pesar de esto, si el modo de ser del juego prevalece, establece ciertos límites que de manera evidente u oculta, construyen una cierta región de libertad, fluctuación e incertidumbre que no carecen totalmente de tales fronteras, porque de no ser así, la obra simplemente no existiría. En este jugar no existe una disposición, una narración o un arquetipo tradicionalmente estático y rígido; no obstante, sí hay un cierto guión previo que vislumbra un horizonte lo suficientemente amplio y abierto para que el imprevisto tome lugar en la escena. Este tránsito sobre una estructura franca y algo incierta, propicia que el tiempo deje de ser predecible (una acción artística podría tardar un solo instante o dilatarse mucho más de lo previsto), su complejidad podría ser laberíntica o tan solo exponer lo evidente, podría acaso ser un gesto íntimo o un monumental espectáculo, tal vez un momento irrepetible o una

.....
²⁵“La cultura se relaciona con objetos y es un fenómeno del mundo; el entretenimiento se relaciona con personas y es un fenómeno de la vida” (Arendt, 1996: 223).

acción reiterativa y monótona. El arte de la acción se rige por los principios del juego, debe haber algún tipo del reto, de complejidad que sorprenda. Un juego en el que siempre se gane simplemente es plano y estático.

Así como el juego se instala en un mundo extraño, cargado de signos y dentro de una dialéctica de códigos y proyecciones, las artes de acción se configuran dentro de una dinámica que implica el ejercicio del pensarse a sí mismas y al contexto que se formulan, dentro de un terreno singular, en medio de un tiempo y espacio propios, subordinadas a un conjunto de reglas divergentes a las del mundo habitual y positivista, en tanto que la situación propia de su naturaleza, las aísla inicialmente de un principio de utilidad y eficiencia dentro de las necesidades biológicas de los seres humanos. Sin embargo, su capacidad de poner en relación al sujeto con su entorno simbólico y cultural, y la posibilidad de mediar entre la sensibilidad particular y la reflexión del colectivo, hace que su significación se module, se proyecte y se expanda en función del fenómeno comunicativo.

La idea inicial que señala la inutilidad del universo del arte dentro de la existencia pragmática de una ciudad mecanizada, queda superada en la medida en que esta posición sugiere la pérdida de toda conexión que lo vincule con la vida sensible e incluso racional presente en el ser humano. Por el contrario, y paradójicamente, en el arte —y aún más en las artes de acción— la polisemia que se revela en el juego, está presente de manera contundente; si el arte establece esta dinámica atribuida al juego es porque implica forzosamente situar a los espectadores como jugadores, como ciudadanos que configuran lo urbano como lo lúdico. El juego del arte como tal, no pensado en términos lucrativos, comporta una especial distinción: allí no hay sitio para el fracaso. Es un accionar que se rige por un movimiento sin fin ni finalidad más allá del goce estético. Lo que se produce en las obras de las artes de acción, fluctúa de manera indefinida, no se ancla estáticamente ni



se detiene en la autocontemplación estacionaria, retoma una y otra vez un rumbo sin una orientación precisa hacia la determinación de una finitud; avanza, pero de manera retrospectiva regresa para mirarse a sí misma sin la expectativa de un puerto de arribo.

Juan Pablo Beltrán Hilarión & Clara
Teresita Hilarión (madre de Juan Pablo)
Performance. *Relatos familiares*
Año. 2009 **Lugar.** Quinta de Bolívar, Bogotá (I Encuentro de Artes Relacionales)
Foto. Federico Beltrán Hilarión
Cortesía. Geo-Corpus.

Este juego²⁶ soporta un movimiento de vaivén que oscila sin fin, porque un *performance* o un *happening* inscritos dentro de lo urbano pueden ser repetidos incontables veces y siempre serán diferentes, pueden ser recreados por otros en momentos y espacios distantes, y aun así, de alguna manera cada vez emergerán una vez más, como una obra que se rehace en constante recreación.²⁷Entonces, las reglas del juego pueden ser absurdas o irracionales, siempre que enriquezcan una vivencia de la obra. La lúdica es susceptible de repensar la actitud urbana, una disposición del ser de cara a la cotidianidad. Se trata de un modo de situarse en la vida. La decisión performática encubre de manera triunfante el rastro de racionalidad al ser una actividad que pretende llegar a la sensibilidad del receptor; todo aquello a lo que se puede apelar se consiente en esta esfera del arte en una conexión que valida las diversas maneras de entender la ciudad.

Sobre los jugadores

En cada obra, inacabada, inconclusa, hay una cadencia, un ritmo propio, un particular modo de desenvolverse en el espacio. Cuando se entra en la dinámica temporal hay un desdoblamiento del tiempo en la ciudad, existen simultáneamente dos, el vivido y el capturado, esto reviste una experiencia diferente y singular para el espectador

.....
²⁶ "... es el juego el que se juega o desarrolla; no se refiere aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento" (Gadamer, 1999: 146).

²⁷"Huizinga vuelve a referirnos hacia lo común entre el juego, el arte y lo sagrado como elementos capaces de sustraerse en el tiempo y conformar un espacio propio [...] se constituyen en un alejamiento de la realidad porque se trata de momentos o espacios en los que las normas que rigen lo habitual quedan temporalmente suspendidas" (Abad Molina, 2003: 6).

y para el artista, que distingue los eventos performáticos del resto de las obras de arte, porque hay una penetración del individuo en la obra pero también la obra penetra en el individuo. El juego hace partícipe al otro, y volverse parte implica adentrarse en las reglas sugeridas por el artista²⁸ en ese mundo, y si es posible —como en las artes de acción— transformarlas. El carácter del juego, si se decide acceder a él, admite subordinarse ante una nueva normalidad, e incluso, ante una nueva normatividad de lo urbano; y es desde allí, desde ese lugar, donde es posible hasta una insurrección. Artista y espectador son objeto de la pulsión propia de su creación.²⁹

Mientras que el *performer* se construye como una imagen que habla a través de su cuerpo, que es existencia, memoria, cicatriz y huella, la inclusión del espectador en lo performático observa un anhelo de anular la distancia que media entre ambos. El artista no juega³⁰ exclusivamente consigo mismo, también espera que exista un colectivo que acepte su reto. Tomar esta decisión implica revelar el carácter fenoménico del mundo interior —en principio, alinearlo con el mundo exterior—; es la función transformadora del juego que lucha con la vida corriente. Como en la Bienal de San Pablo, donde Marta Minujin ejecutó una obra de arte “inmaterial” que llamó *Operación Perfume*, y que consistió en

.....
²⁸El artista Martín Molinaro propone *Instrucciones para hacer un recorrido con un paraguas*. A continuación sus indicaciones expresadas en la plaza Can Robacols de Barcelona, dirigidas a los transeúntes: “Trazar un recorrido alrededor del círculo central. Dejar un espacio donde poner —punto (f) — e invitar a gente a hacer un recorrido en la dirección que lo deseen. Instrucciones: 1) si se va en dirección azul, el que recorre debe *pensar en azul*. 2) si se va en dirección roja el que recorre debe *pensar en rojo*. 3) al finalizar dejar un testimonio escrito.”

²⁹El *sentido del sentido* de la historia del juego proporciona su sentido al juego y [...] Sólo quien se retira del juego, quien rompe totalmente el encanto, *la ilusión*, renunciando a todo lo que está en juego, es decir, a todas las apuestas sobre el futuro puede liberarse de un presente desprovisto de ad-venir, de sentido” (Bourdieu, 1991: 140).

³⁰El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega” (Schiller, 1990: 241).

fumigar con perfume de jazmín un predio de 100 metros de largo por 50 metros de ancho. Durante la acción la artista y otras personas se vistieron de blanco, rociaron el lugar y en un momento culmen del *happening*, soltaron palomas al aire.

Las acciones que realizan los jugadores, actúan como intermediarias entre el mundo urbano y el ser humano. Los jugadores no sólo son participantes de un ejercicio artístico, son agentes de construcción de sentidos, receptores de reflexiones y propiciadores de una retroalimentación, que en las artes de acción es esencial, ineludible, inmediata, continua y perdurable. En palabras de Fernández “La gente no sólo busca ser espectador del *performance*, busca reconocerse en él” (1992: 21). El desafío que supone una acción *performática* urbana compromete la posibilidad de hacer evidente, con total contundencia, aspectos fundamentales de la realidad. Este modo de ser de la lúdica del arte de acción apuesta por una verdad que exhorta al espectador al reconocimiento propio y del otro, a través de la auto representación que tiene lugar en presencia de los jugadores, quienes asumen el rol de representar para y por el juego.³¹

Conclusiones

La aparición del *performance*, el *happening*, y el *body art* no es gratuita en el siglo XX; no se ha sostenido hasta ahora, sin razón, superando la antigua visión del arte mimético. Actualmente acudimos a una era de la afirmación de la diversidad, de la diferencia y de la multiculturalidad, por eso reconocerse en la obra que se exhibe y que se actúa, para el sujeto es conocer algo más de lo que ya sabe de sí mismo, conquistar una verdad sobre el mundo y el lugar en el que habita: la ciudad, y esto es gracias tanto al distanciamiento como al acercamiento que el juego estético consiente en proyectar.

.....
³¹“No se trata [...] del lugar que al juego corresponda entre las demás manifestaciones de la cultura, sino en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego” (Huizinga, 2000: 8).

El arte como correlato de lo urbano es un lenguaje con cambios paralelos a la concepción de las ciudades, a sus ritmos y pulsiones, a sus materialidades contemporáneas, a sus movildades y contingencias plenas de interacciones. Se trata de hacer significativa la experiencia del tiempo. Una vez el devenir urbano hace evidente la dinámica del ser, la ciudad ocupa un lugar esencial frente a la problemática dinamizadora y detonadora en la producción estética que conquista el cuerpo. La obra performática, en tanto se inscribe en el espacio urbano, es siempre una relación: la articulación entre una condición de significación y una de exhibición —lo que es mostrado y lo que es posible—. La acción artística se inserta dentro de la plurivocidad al nutrirse de otras acciones, de allí que para comprender la ciudad como escenario expositivo, es preciso abordar el debate sobre la situación del espacio público y el arte público, conceptos que remiten necesariamente a considerar lo urbano como una construcción cultural y la cultura como una serie de elementos situados sobre una realidad espacial, dos condiciones que acaban confundándose.

El arte público ha ido cambiando su función política, y el que podríamos llamar “nuevo arte público” surge del conflicto y la opresión que generan los nuevos espacios urbanos. Desde los años sesenta y setenta del siglo pasado, la mirada interdisciplinaria del arte ha transformado la práctica artística en una praxis más alejada del objeto artístico, a la que se le otorga una dimensión política y social más acusada, dado que se entiende la práctica del arte como una práctica crítica. Si al concepto de espacio público le añadimos el de esfera pública (categoría analizada por Jürgen Habermas), en la cual los ciudadanos pueden crear momentos de opinión críticos contra el Estado, el sistema o la institución establecida, el arte crítico deviene como elemento clave para intervenir en la esfera pública y propiciar la unión entre espacio y esfera públicos, convirtiendo el espacio público en un espacio político. Es casi una condición *sine qua non* que el arte público tenga lugar fuera de los espacios institucionales del arte, es decir “fuera del museo”, para garantizar su calidad pública y el libre acceso al mismo. Es obvio que el espacio del museo cae en la parcialidad y la privacidad, y que una auténtica acción crítica de arte y contexto sólo puede tener lugar de verdad fuera de las murallas del museo y de la institución artística.



Andrea Martínez Ospina **Performance**. *Presión Año*. 2008 **Lugar**. Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital
Foto. Juan Fernando Castellanos Castellanos (Retoque digital NODO) **Cortesía**. Geo-Corpus.

Referencias

- ◆ Abad Molina, Javier (2003) *Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración*. Madrid: Editorial Universidad Autónoma de Madrid.
- ◆ Ambrecht, Elena (2008) *Arte contemporáneo vs. arte moderno*. Madrid: Ed. Arte Spain.
- ◆ Antón, Gustavo & Dimiano, Franco (2010) *El cuerpo, territorio del poder, el malestar de los cuerpos*. Buenos Aires: Colectivo Ediciones.
- ◆ Arendt, Hanna (1996) *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península.
- ◆ Azkarate, Agustín (s.d.) Memoria y resignificación. Revista *Fundación Fernando Buesa* No. 3. Disponible en http://www.fundacionfernandobuesa.com/pdf/20070718_ponencia_a_azkarate.pdf
- ◆ Barrios, Jose Luis (2010) *El cuerpo disuelto*. México: Universidad Latinoamericana.
- ◆ Barthes, Roland (2004) *El placer del texto*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- ◆ Barthes, Roland (2009) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- ◆ Baudrillard, Jean (1988) *El otro por sí mismo*. Madrid: Anagrama.
- ◆ Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.
- ◆ Bourdieu, Pierre (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- ◆ Cuenca Bonilla, María Jesús (s.d.) Arte y espacio público. Revista *Red Visual* N° 7. Disponible en <http://www.redvisual.net/pdf/34.pdf>
- ◆ Fernández, Jorge (1992) *El público de un performance*. Barcelona: Ediciones del Serbal S.A.
- ◆ Fischer, Ernst (1994) *La necesidad del arte*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- ◆ Foucault, Michel (1999) *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales. Volumen III*. Barcelona: Paidós.
- ◆ Fudin Govednik, Mónica (2005) *Psicoanálisis y cine: arte, artista y espectador*. Disponible en: <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=8286>
- ◆ Gadamer, Hans-Georg (1999) *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- ◆ Gadamer, Hans-Georg (2001) *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- ◆ Gombrich, Ernst (1972) *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- ◆ Gutiérrez, Carlos B. (2005) Gadamer y Nietzsche. Revista *Ideas y Valores* No. 127: 55-71.
- ◆ Heidegger, Martín (1993) *El ser y el tiempo*. Bogotá: Editorial Presencia.
- ◆ Huizinga, Johan (2000) *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- ◆ Le Breton, David (1994) Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia. Revista *Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 68, 197-210.
- ◆ Losilla, Carlos (2010) *La invención de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Universitat Pompeu Fabra.
- ◆ Martínez Martínez, Francisco José (2009) *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*. Oviedo: Eikasía.
- ◆ Merleau-Ponty, Maurice (1970) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix-Barral.
- ◆ Merleau-Ponty, Maurice (1975) *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Península.
- ◆ Merleau-Ponty, Maurice (1986) *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- ◆ Mora, Rodrigo (2003) *Estructura urbana periférica*. Santiago: Boletín del Instituto de la Vivienda Universidad de Chile.
- ◆ Muñoz, José María (2007) El cuerpo, eje fundamental de una filosofía crítica y hermenéutica de la cultura en la era digital. *Thémata, revista de filosofía* N° 39: 189-194. Disponible en <http://institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/39/art23.pdf>
- ◆ Padín, Clemente (1973) Hacia un Lenguaje de la Acción. Capítulo V del libro: *De la représentation a l'action*. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- ◆ Pantoja, Javier (2009) *Performances de Aquí*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- ◆ Poyatos, Fernando (1997) *La comunicación no verbal*. Madrid: Itsmo.
- ◆ Schiller, Friedrich (1990) *Kallias. Cartas Sobre la educación estética del hombre. Decimoquinta carta sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Ediciones Anthropos.
- ◆ Sicilia, Javier (1999) *Entrevista con Mauricio Beuchot: Dios posmoderno*. Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6101>
- ◆ Weisz, Gabriel. (1986) *El juego viviente: Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. México: Siglo XXI.

