

LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar

LIVE ART: Body, action and repercussion on the transdisciplinary process

ALFONSO DEL RÍO-ALMAGRO
Dpto. de Escultura, Facultad Bellas Artes de la Universidad de Granada.
Grupo de Investigación HUM.425.
delrio@ugr.es

Recibido: 21 de junio de 2012

Aprobado: 19 de julio de 2012

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación, revisión y reflexión sobre el lenguaje del Live art, o Arte vivo, a partir del proceso de investigación generado desde el curso: Intensive Live Art Laboratory, ofertado por el Máster: Investigación y producción en Arte, de la Universidad de Granada.

Partiendo de una reconsideración y un análisis de sus posibles antecedentes, nos proponemos como objetivo principal, en este artículo, esclarecer y profundizar en las principales características de este lenguaje, así como una consideración sobre las repercusiones que, en consecuencia, éstas generan.

De este modo, planteamos el Live Art como un territorio híbrido y transdisciplinar, en continua definición, que va más allá de la acción misma y que engloba todo el proceso creativo circundante, desde el acontecimiento efímero hasta las objetualizaciones y documentos que en él se generan y desprenden.

Siguiendo una estrategia de mapeado a través de las propuestas performativas, llegamos a plantear el Live Art, a modo de conclusión, como una estrategia de acción que implica una toma de postura tanto en el proceso creativo como en sus implicaciones vivenciales en el contexto político y cultural en el que se desarrolla, planteando una clara relación entre lo corporal, como instrumento de acción, y la transformación social.

Palabras Clave: Live Art, Arte vivo, acción, cuerpo.

Del Río-Almagro, A. (2013): LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3) 424-439

Abstract

This work proposes an approximation, review and reflection about the Live Art language, from the research process generated from the course called: Intensive Live Art Laboratory, offered on the Master: Research and production in Art, from the Granada's University.

From a reconsideration and an analysis of the Actions possible precedents, we propose as main objective, in this article, to clarify and investigate on the principal characteristics of this language, like as a consideration on the repercussions that they produce.

In this way, we claim that Live Art is like a hybrid and transdisciplinary territory, in continuous rethinking, which goes beyond the Act of the Artistic Action, and which includes the whole creative surrounding process, from the ephemeral event up to the objectification and documents that Actions are generated and detach.

Following a strategy of tracking across the variants of the performance, we manage to raise the Live Art, in conclusion, like a strategy of action that implies a capture of attitude in the creative process and in the existential implications in the context political and cultural in the one that develops, evident relation between the corporal thing, as instrument of action and the social transformations.

Key Words: Live Art, action, body.

Del Río-Almagro, A. (2013): LIVE ART: Body, action and repercussion on the transdisciplinary process. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3) 424-439

Sumario: 1. Introducción, 2. Objetivos, 3. Aproximaciones a la definición, 4. Diferencias y similitudes con la performance, 5. Elementos constituyentes, 6. Antecedentes y consideraciones derivadas, 7. Las objetualizaciones en el Live Art, 8. El Live Art como estrategia de acción transdisciplinar, 9. El cuerpo (y lo vivo): construcción cultural y política, 10. Conclusiones: repercusiones e implicaciones en el contexto social. Referencias.

1. Introducción

Como consecuencia de los procesos investigadores y creativos, de los intereses docentes y profesionales de un grupo de profesores¹ de la Universidad de Granada, pertenecientes diversos Grupos de Investigación², y como lugar de confluencia de las demandas de un alumnado ávido de canales en los que proyectar y encauzar sus necesidades y ampliar sus conocimientos dentro del hacer del arte contemporáneo, decidimos construir un espacio docente de reflexión y creación, un laboratorio de ideación y acción, en torno a uno de los lenguajes actuales en plena construcción, en el que consideramos que podríamos contribuir aportando nuestros conocimientos, experiencias y deseos.

Intensive Live Art Laboratory, es uno de los cursos ofertados dentro del módulo: Arte, contexto y sociedad, en el Máster: Investigación y producción en Arte (www.masteres.ugr.es/artepi), que busca dotar al alumnado de las competencias necesarias para, entre otras metas, poder desarrollar estrategias de acción y, en consecuencia, de cuestionamiento de nuestra realidad, tomando posturas críticas sobre los propios discursos artísticos, y comprender, e interiorizar, la conexión de éstos con su incidencia e interacción en el contexto social y cultural en el que se producen.

2. Objetivos

Un lugar, por tanto, en el que encauzar nuestras líneas de investigación y, en consecuencia, nuestros proyectos. Un espacio que, para nuestro equipo de trabajo³, está resultando tremendamente interesante el hecho de sumarnos a este conjunto de voces expertas⁴ que intentan desgranar, sistematizar y reflexionar en torno al Live Art. Pero no con la intención de acotar y delimitar este terreno, pues el objetivo de una investigación no es siempre sólo definir el territorio de estudio, sino, muy al contrario, para dilatar, expandir, contaminar e hibridizar este lenguaje, planteándonos sus modos de acción, las condiciones de producción, así como los agentes que intervienen en el proceso y, con ello, contribuir al desarrollo del pensamiento y del hacer en los lenguajes artísticos actuales.

Nuestras aportaciones, que parten de la premisa que se desprende de la interpretación misma de la performance, en cuanto que “reconstituye un recorrido activo, (...) reorganiza, rearticula, reactiva, reestructura el espacio a su medida” (Picazo, 1993, p.135), intentan mapear este campo, establecer puntos de vista desde donde dialogar, debatir y controvertir sobre este ámbito y tomar postura al respecto, sobre un lenguaje que entendemos que sigue y está en continua construcción y desarrollo. Pues si de

algo partimos, es de la convicción de que el Live Art es más una estrategia de acción que una acción en sí misma pues, como iremos viendo, el Live Art va más allá de la acción e, incluso, de lo corporal en algunos de los casos.

3. Aproximaciones a la definición

El Live Art es el término dado al desarrollo contemporáneo del Arte de acción en los países anglosajones (Martel, 2004). Arte de acción en vivo, en escena o a través de su registro documental, mientras que para la cultura germana (Fischer-Lichte, 2011, pp. 139-153), hace más referencia al arte en directo y a tiempo real, evidenciando un tremendo apego por el acontecimiento aquí y ahora. Sin embargo, el Live Art en la actualidad no hace referencia sólo al arte de acción propiamente dicho, o cómo era entendido en décadas anteriores, ya que entendemos que el Live Art viene a proyectar un terreno que, partiendo y basándose en la acción como nos indica Lois Keidan (en Sánchez y Huedo, 2003, pp. 196-197) va más allá de una definición cerrada y centrada en torno a las propuestas de la performance, englobando e incluyendo todo el proceso creativo circundante y, como consecuencia, los objetos e imágenes residuales y documentales generados a posteriori, poniendo en evidencia la apertura en los límites de los lenguajes y su consecuente contagio y fusión con otros campos, en otros momentos separados y escindidos de un entendimiento más en interconectadas de las formas de expresión.

4. Diferencias y similitudes con la performance

Para comprender esta casi desapercibida diferencia, mínima en algunos casos y sutil en su mayoría, bastaría con indagar en los elementos constituyentes de la performance, tan acertadamente analizados, desde un punto de vista más puramente lingüístico y formal, como en los trabajos realizados por Ferrando (2009), Goldberg (1996), o los análisis desde un punto de vista más histórico o geográfico de Aznar (2000), Martel (2004), Picazo (1993), entre otros, y contrastar estos estudios de la gramática performativa, o de las diferencias lingüísticas en marcos espacio-temporales diferentes, con otros desarrollos creativos como, por un lado y a modo de ejemplo, los de las propuestas presentadas en el Seminario: “Una aproximación al arte en vivo” (www.macba.cat/es/curso-aproximacion-arte-vivo), desarrollado en el Macba a comienzos del 2012, y en el que el comisario Quim Pujol presentaba algunas piezas clave que servirían para familiarizarse con algunas de las posiciones más relevantes al respecto, mostrando las fusiones y contaminaciones experimentadas a partir de las piezas coreográficas de Xavier LeRoy (www.xavierleroy.com), Yvonne Rainer (www.macba.cat/es/yvonne-rainer), Merce Cunningham (www.merce.org), La Ribot (www.laribot.com) o las propuestas de Ivo Dimchev (www.ivodimchev.com) o Yomango (www.yomango.net). Y, a su vez, confrontarlas con los desafíos gramaticales y la generación de espacios de producción experimental en tierra de nadie, en los márgenes de lo definido, de las propuestas acogidas en la Live Art development Agency, dirigida por Lois Keidan, (www.thisisliveart.co.uk) como las de Ron Athey (www.ronathey.com), Kira O'Reilly (www.kiraoreilly.com/blog), Mad for Real (www.madforreal.org) o Franko B (www.franko-b.com).

5. Elementos constituyentes

En realidad, aparentemente la diferencia es tan sencilla como un simple gesto de ampliación del campo de miras, un gesto de ampliación perceptiva, como más adelante veremos, en tanto que, retirados dos pasos hacia atrás, nos permite vislumbrar, y atender, a todos los componentes y agentes implicados en el proceso, recogiendo e incluyendo todo cuanto acontece y se genera para, desde y en la propia acción. Pero la diferencia no sólo se encuentra en la recepción de la propuesta, sino que ésta se desprende de una comprensión concreta del proceso creativo por parte de los autores, consecuente con las herencias históricas recibidas, en las que el proceso queda rescatado del anonimato, y de una concienciación de que el acto creativo queda inserto, como no puede ser de otro modo, en la estructura social y cultural en la que se genera, aspecto éste que no siempre tiene que aparecer en la Performance.

El Live Art es una estrategia de creación cuyos ámbitos constituyentes, y que nosotros entendemos como claves, son: el cuerpo como instrumento de acción (atendiendo al desarrollo en la conceptualización del cuerpo que pasa de soporte, en las décadas de los sesenta y setenta, a la consideración del cuerpo como instrumento de acción e incidencia, a partir de los ochenta y noventa del siglo pasado), las repercusiones e implicaciones que de ello se derivan en el contexto social y cultural en el que se desarrolla o ubica dicho cuerpo, y el desarrollo, de todo ello, desde una concepción del proceso creativo desde un punto de vista completamente transdisciplinar, incluso más allá de la propia performance a la que consideramos su antecedente.

Unos componentes que quedarían articulados y relacionados entre sí, por un cuarto elemento, que se desprende de los anteriores, y que definiría y construiría lo que concebimos por Live Art en nuestros días: el posicionamiento ideológico y político, el compromiso con lo contextual y social, una toma de conciencia de las repercusiones que nuestras acciones conllevan. Un compromiso y una concienciación de las repercusiones de nuestros actos creativos y vitales, que son concebidos como parte primordial en el desarrollo de la propuesta, entendiendo el posicionamiento político en la acepción propuesta por Chantal Mouffe (1999) a lo político, ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de relaciones sociales, mientras que la política se apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por lo político.

Una relación entre la acción, la política, el compromiso social y una concienciación con el entorno cultural, que podemos encontrar, a modo de ejemplo, en dos proyectos contextualizados en ámbitos bien distintos: El encuentro “Live Culture” (www.tate.org.uk/modern/exhibitions/liveculture), programado por la Tate Modern en el 2003, en la que nos propone dichas estrategias como intervenciones críticas en los discursos y posturas actuales, al enfrentar el arte y la política del cuerpo, y su impacto en el activismo social y la intervención política. Y, por otra parte, la recopilación de propuestas realizada por el Instituto Hemisférico de performance y política (<http://hemisphericinstitute.org>), con la intención de relacionar la expresión artística y la política para explorar las prácticas corporales como un vehículo para la creación de nuevos significados y la transmisión de valores culturales, memoria e identidad.



Figura 1. Madres de la Plaza de Mayo (1977) Buenos-Aires, República Argentina.

Si la articulación entre producción artística e implicación política tiene una larga y vasta historia, y de ninguna de las maneras se trata de un vínculo siempre pacífico, sino de un territorio de tensiones, desencuentros y proposiciones utópicas, polémicas públicas y adhesiones secretas, entre el lenguaje de acción y su conceptualización como instrumento de cuestionamiento ideológico no es ni menos desconocida, ni menos conflictiva, pues como nos indicara Gloria Picazo, “para muchos artistas, la performance ha sido un medio para explorar la dimensión física del cuerpo [...] y hacer evidente su papel de compromiso con la sociedad” (Picazo, 1993, p. 15). Ahora bien, somos conscientes de que esta percepción y posicionamiento establece una clara diferencia con respecto al accionismo en general, situándolo claramente como un referente, pues como indica J.V. Aliaga “el accionismo no conlleva per se una intencionalidad política” (en Echevarría, 2003, p. 245), permitiéndonos comprender la sutil diferencia entre ambos y, a su vez, establecer y ubicar el lenguaje del arte de acción como antecedente generador del Live Art.

6. Antecedentes y consideraciones derivadas

Si surrealistas, futuristas y dadaístas fueron los antecedentes del arte de acción (véase Goldberg, 1996), desde nuestro punto de vista, los del Live Art son el arte de acción (happenings y performances), los discursos feministas y los desarrollos de acciones de mujeres (véase, entre otros, Aliaga, 2003; Historia de la Performance Feminista: www.bodytracks.org, entre otros), y el activismo (ver en este sentido, Aznar y Martínez, 2009, pp.117-132; Aiziczon, 2007, entre otros ejemplos para la relación existente entre performance y activismo), con sus implicaciones sociales y políticas. Como dirá J.A. Ramírez: “las mujeres han sido responsables de este cambio de acento informalista más temático e implicado en la vida, que es peculiar de casi todo el arte de acción” (en Alario Trigueros, 2008, p. 55). Unos referentes que que-

darían apuntados en ese segundo cuadrante del que nos hablara J.L. Brea, que definía “aquellas prácticas que se refieren a las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo, que van desde el body art y la performance hasta la propia escultura social, temas identitarios o el retorno de la escultura a una experiencia intensificada del cuerpo” (1996, p.22). En este mismo sentido consideramos de interés revisar la expansión experimentada en las últimas décadas por los lenguajes del arte a través de las propuestas en torno al cuerpo, mediante las aportaciones de: Krauss, R., 1996, o Mayayo, P. en Ramírez, J.A y Carrillo, J. 2004.

Unos antecedentes que nos obligan a tener en cuenta una serie de consideraciones al respecto y prestar atención a las características que de ellos se derivan. Es decir, pensar el activismo como condición que promueve el Live Art, enlazaría con las repercusiones e implicaciones contextuales e ideológicas de la obra de arte, los desarrollos feministas y las acciones realizadas por mujeres nos llevarán a atender al cuestionamiento de los límites gramaticales y de los márgenes del lenguaje artístico, como una de las características primigenias en su desarrollo, y, por su parte, el arte de acción como promotor nos plantea el acontecimiento “en vivo” como germen o motivación del proceso creativo, introduciendo o recuperando lo efímero (entendido en una extensión más allá incluso de lo corporal, pero de la que queda influenciada y condicionada a nivel no sólo conceptual), y en consecuencia lo procesual, como matiz definitorio. Y en todos y cada uno de los casos, lo que nos están aportando es un perfil metodológico al Live Art, en cuanto qué modo de hacer generativo y performativo. Pero la principal y tenue diferencia con respecto a la performance es que el Live Art ya no sólo es la performance, o sólo la acción, y frente a la crítica del arte como mercancía, o hacia la institucionalización del mismo, el Live Art asume como parte intrínseca de su proceso de creación y producción los objetos, imágenes y sonidos residuales y testimoniales (véase al respecto la introducción de Aznar, 2000), así como los generados desde y para la acción, con los que se comercializa y se adentran en el espacio museístico, institucional y mercantil. Pues, aún asumiendo lo vivo y sus consecuencias como episodio generador del proceso creativo, y materia sobre y desde la que se genera la obra, no destierra en su transcurso procesual todo cuanto acontece, incluidos los gestos cosificados o los restos objetualizados.

7. Las objetualizaciones en el Live Art

El Live art puede entenderse como la suma de todo el desarrollo creativo en torno a la acción, incluyendo los objetos preparatorios, los producidos durante el acontecimiento o los documentos posteriores, así como los derivados de la acción. Si en la exposición *Out of Actions, Between Performance and the object, 1949-1979* (Schimmel, 1998) a los objetos utilizados y producidos durante el transcurso de la performance se les denominó *comisuras*, en cuanto que su significado estaba “conectado a las acciones de las que derivan o en las que han participado” (Aznar, 2000, p.8) y permitían volver a mirar las acciones a través de ellas, desde nuestro punto de vista, contaríamos con una gama más amplia de objetos, imágenes y sonidos que hacen referencia a las objetualizaciones en el Live Art: *Comisuras* (en cuanto que utilizadas en la acción, mostrándose a modo de aperturas al acontecimiento vivido), *fisuras*

(producidas durante o a partir de la acción) y *cicatrices* (testimonios y documentos); véase al respecto de la documentación fotográfica a Alonso, 2011 o Delpeux, 2010.

Además, muy al contrario de lo que en ocasiones pensamos, esta idea ya estaba presente en las propuestas futuristas o dadaístas, pues cómo nos indicaba Roselee Goldberg (1979), en su libro: *Performance: Live Art 1909 to the Present*, los artistas visuales han producido actuaciones en vivo al mismo tiempo que realizaban objetos, siendo vital para comprenderlos el conocer que estos movimientos intentaron y ensayaron sus ideas en la acción, para más tarde, o a la vez, expresarlas objetualmente. Incluso posteriormente, con la aparición y explosión de la performance en la vida cultural posterior a la Segunda Guerra mundial, la tenue línea que separaba una obra de arte de la acción que le daba forma quedó señalada, cuestionada y disuelta. Este lenguaje performativo, echando mano tanto de la pintura como de la arquitectura, la escultura o la instalación, así como de todo aquello que le ayudara a dar vida a una acción creativa, se convirtió en un fuerte vehículo de comunicación no solo de artistas plásticos, sino de músicos, bailarines, científicos o escritores (véase al respecto Schimmel, 1998).

Objetos fisuras, objetos que en realidad son ideas u objetos que surgen desde la acción y que podemos encontrar en los casos de Marina Abramovic (Biesenbach, 2010) o Pepe Espaliú (Aliaga, 2003), por poner sólo dos ejemplos en los modos de articular y generar lo objetual en relación a la acción. Si, como ya sabemos, el recorrido por la Gran Muralla China (1988), supuso la experimentación e interiorización de un ejercicio hacia la despedida, hacia el encuentro con un cuerpo otro (en el caso de Abramovic y Ulay), experimentando la distancia y la proximidad, el acercamiento espacial y el contacto, que ya habíamos visto en otras propuestas como “*Relatio in Space*” (1978); en este caso, el recorrido a través de la construcción pétreo le llevará a experimentar distintas emociones asociadas a las energías de los minerales sobre los que andaba, como quedará patente tiempo después en sus objetos transitorios. Bloques minerales en los que construía diferentes objetos que invitaban a experimentar las distintas energías que cada mineral transmite, tal y como pudo sentir ella misma en su recorrido por la muralla. Piedras donde introducir los pies a modo de calzado o almohadas en las que dejar caer y rozar zonas del cuerpo para percibir unas sensaciones similares a las advertidas durante el desarrollo de la acción. Unas propuestas que conectarán, también, con otras series de reflexiones posteriores, *Dragon Head* (1990/92), generadas a partir de la conexión con los recorridos energéticos que las serpientes realizan siguiendo las emisiones de temperatura de los cuerpos, algo similar a la disposición de la muralla sobre el terreno montañoso, rememorando así, la disposición de las piedras sobre las que, día a día, iba a la búsqueda del que dejaría de estar a su lado.

Si en el ejemplo de Abramovic, el recorrido se convierte en el acontecimiento del que se genera y desprende otros tránsitos creativos más objetuales, en el caso de Espaliú nos adentramos en la experimentación multidisciplinar de unos mismos conceptos, convirtiendo la acción en una de las posibles versiones sobre la idea de transportar el peso de la enfermedad, compartir el dolor y el rechazo o generar una reflexión sobre la necesidad del apoyo en el otro, proponiendo así desde piezas de acción como los “*Carrying*” (1992), desarrollados en las ciudades de San Sebastián y

Madrid, los “Carrying” escultóricos (1992), hasta las conexiones existentes con obras posteriores como “Nido” (1999) o el impulso que todo ello supuso en la generación del grupo “The Carrying Society” (Nieves, 1994), de cuyas propuestas surgieron piezas visuales, espaciales u auditivas, a la vez que el empoderamiento que supone el acceder a la palabra y articular la voz en primera persona.

Objetos, imágenes y sonidos tratados en cuanto que elementos de transformación y cambio, abordados desde su vertiente de uso o su capacidad de evocación, combinando la condición ambivalente de la importación del gesto dentro de la acción o como documento del acto en vivo, en el caso de la fotografía (Delpoux, 2010), que cuestionan y ponen en entredicho la máxima de que una performance ni puede ni debe ser documentada, a la vez que evidencia los problemas de representación, documentación y/o musealización de las propuestas de acción. Consideraciones que desplazan y hegemonizan su único valor y clave de comprensión en el acontecimiento efímero sobre el resto de momentos del proceso, como nos indica Joan Casellas al plantear lo efímero y la interdisciplinariedad como las claves para entender el arte de acción (2007, p.270) y que jerarquiza y privilegia unos modos de hacer sobre otros, revistiéndolos con un aurea nostálgica que relega al silencio y a la insignificancia la complejidad de un pensamiento y de un hacer diverso.

8. El Live Art como estrategia de acción transdisciplinar

Si las performances son simplemente acontecimientos artísticos efímeros, cuya existencia tiene siempre una duración limitada, el Live Art engloba dicho acontecimiento junto al resto del proceso creativo, pasando del acontecimiento artístico efímero, a la pervivencia de un desarrollo transdisciplinar, fusionando lenguajes y soportes. Si la performance consideraba e incluía diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, etc., que implicaban comportamientos teatrales, predeterminados o relativos a la categoría de “evento”, entender el Live Art como un territorio híbrido y transfronterizo significa, por un lado, partir de la fusión (Picazo, 2003) del arte de acción hacia desde las Artes Visuales, la Música, la Danza, el Teatro, el Cine y la Literatura y, por otro, asumir la introducción del lenguaje audiovisual, multimedia y las ciber-tecnologías, comprendiendo tanto su relación con el espectáculo y el cabaret (Goldberg, 1996, p.173) o la contaminación con el activismo, así como la dilatación temporal más allá del acontecimiento efímero, quedando incorporados los objetos y documentos generados en el proceso de ideación, generación y producción, recepción y documentación. Aunque son muchos los ejemplos de procesos creativos que nos podrían servir al respecto, nombraremos el trabajo de Pilar Albarracín (www.pilaralbarracin.com) como muestra de proceso transdisciplinar en el que combina la utilización de dibujos, bordados, fotografías, instalaciones o video, con el desarrollo de sus acciones, o el caso de Matthew Barney, uno de los ejemplos con respecto a la relación de la acción y el audiovisual, y más espectaculares al respecto, como podemos encontrar en la serie “Cremaster” (1994-2002), puros híbridos corporales y lingüísticos (www.cremaster.net).

El Live Art es un modo de hacer, un proceso transdisciplinar formalmente diluido y lingüísticamente contaminado que se sitúa en los márgenes, en la periferia y en

los límites, con un fuerte componente de subversión, transformación y ruptura que sigue teniendo más que ver con el proceso que con el resultado. El arte vivo no sólo es performance, es un proceso creativo contextual, del que se desprenden acciones, imágenes y objetos, que se implica y modifica su entorno en un intento por sacar de la anestesia colectiva a la audiencia. “Es una estrategia para mapear una cultura de la acción artística que no respeta fronteras y no reconoce límites” (Lois Keidan, en Sánchez y Huedo, 2003, p.197).

Arte vivo o en vivo, arte de acción o en directo, no son sino una serie de traducciones que no terminan por definir en su transcripción la totalidad del campo al que hace referencia, ya que por un lado no engloba la multiplicidad de posibilidades más allá de lo corporal y, por otro, no acoge otras formas lingüísticas más objetuales. Quizás, arte de acción sea el término más aproximado en nuestra lengua al terreno que engloba esta manifestación en continua definición, que está haciéndose, definiéndose, siendo. Y ésta es una de las características que más nos seducen de este lenguaje: su presente y su presencia, la presentación ante la representación (Millán, en Châmalle X, 2008, pp.137-154), es decir, por un lado, el hecho de contribuir a su definición desde el hacer y la reflexión actual y, por otro lado, el generarse desde la presencia, el acontecimiento y su capacidad performativa (ver al respecto la reflexión de Diana Taylor, en: www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistaconjunto/126/diana126.htm), de crear realidad, ya que en sus propuestas va implícita la creación de nuevas formas de realidad y de vida, haya sido documentada o no.

9. El cuerpo (y lo vivo): construcción cultural y política

El Live Art es un prisma desde donde mirar y donde ubicarse, como si de una de las propuestas de la surcoreana Kimsooja (www.kimsooja.com) se tratase, detenida, quieta, señalando el conflicto. Un lugar desde donde revisar los límites del lenguaje y de la acción vivencial, un campo de experimentación, una geografía, un proceso que engloba una acción, reacción, repercusión e implicación social, es una “estrategia política” (Keidan, 2003, p.198), donde el cuerpo se dispone en su fisicalidad y su capacidad de transformación. Pero ya no sólo es carne, sino signo cultural y político, atravesado por los discursos jurídico, médico, de salud e higiene, control, etc., de tal modo que al tocar unos de ellos en la acción, se terminará hablando de y arrastrando a los otros, pues en él se “acopla lo conceptual con lo físico, lo emocional con lo político, lo psicológico con lo social, lo sexual con lo cultural” (Stiles, en Echevaría J. 2003, p.245). Todo ello en un momento marcado por la hibridación, el mestizaje, las biotecnologías y cibertecnologías o las reivindicaciones identitarias. Como afirmara M. Foucault: “el poder no está nunca en la exterioridad, más bien cruza los cuerpos” (Foucault, 1881, p.44). Y es que “las relaciones de poder [...] lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos”(Foucault, 1977, p. 32). Como nos muestra la artista Mies Ukeles Laderman en las acciones llevadas a cabo a comienzos de los setenta, limpiando y fregando de rodillas el Wodworth Atheneum en Hartford, New York, haciendo evidentes las tareas invisibilizadas de las mujeres (www.revistareplicante.com/y-quien-saca-la-basura-del-museo).

Sistemas de normativización del cuerpo que terminan estereotipando las formas de la carne, convirtiéndolo en “un site (lugar) nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergieron y se proyectaron a la vez prácticas artísticas y discursos críticos, un site, por tanto, ambiguo, a la vez construido y natural, semiótico y referencial” (Guasch, 2000, p. 499). En cuanto al cuestionamiento de los estereotipos del cuerpo y de la carne podríamos revisar al respecto, entre otros, las proyectos del artista, modelo y actor Leigh Bowery (www.leighbowery.net) o las propuestas y documentación desarrolladas por Erreakzioa-Reacción en el taller “Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales” (Álvarez, 2009), llevado a cabo en Arteleku, San Sebastián, 1997. En ambos casos, los cuerpos se muestran desobedientes e indisciplinados, provocando nuevas formas contestatarias que cuestionan los modelos vigentes.

Y es que el cuerpo no es un ente aislado que podamos separar de su propia realidad. Cómo nos indica desde la geografía Linda McDowell, “un cuerpo, aunque no todos los estudiosos de la geografía lo crean, es un lugar. Se trata de un espacio en el que se localiza el individuo, y sus límites resultan más o menos impermeables respecto a los restantes cuerpos” (McDowell, 2000, p. 59) y espacios. “No existe ninguna separación entre lo social y lo biológico” (Mauss, en Warr, 2006, p.18), dirá el etnólogo Marcel Mauss, “el cuerpo [...] es el medio por el que nos materializamos como seres sociales, por el que producimos “espacio social”, afirma el sociólogo H. Lefebvre (en Warr, 2006, p.19.).

El cuerpo no nos viene dado, es el resultado de un proceso ideológico, ha sido construido, modificado y continuamente alterado. El cuerpo es una construcción ideológica resultante de nuestra historia personal y de nuestro entorno cultural. Los cambios sociales, políticos, ideológicos, filosóficos, etc. han modificado nuestra concepción corporal, como plantea José M. García Cortés en el libro “El cuerpo mutilado”, (1996). Es por tanto una construcción social y cultural. Es más, el cuerpo no sólo es el resultado de este proceso, no sólo lo acoge, pues como nos recuerda Peter McLaren “la cultura se inscribe tanto en el cuerpo como sobre él, mediante la extensión de la vestimenta del cuerpo [...] y por la inscripción en los sistemas muscular y óseo de determinadas posturas, modos de andar o `estilos de la carne`. Éste es nuestro conocimiento corporal, la memoria que nuestro cuerpo tiene sobre cómo se deben mover nuestros músculos, cómo se deben balancear nuestros brazos y sobre cómo deben andar nuestras piernas. Es la forma de ser en nuestros cuerpos” (1997, p.91) o nos muestra Vanesa Beecroft (www.vanessabeecroft.com) en las propuestas en la que nos exhibe cómo el discurso social queda incorporado en nuestra estructura y discurso corporal, hasta que, con el transcurso de la duración de la obra, la carne termina por mostrarse cansada y agotada de adecuarse, soportar y generar ideología.

El cuerpo no sólo es la superficie de inscripción de los discursos del poder que lo construyen y definen, como nos planteara M. Foucault: “el cuerpo trata de una superficie inscrita a través de las costumbres sociales, sobre la que se actúa en los escenarios institucionales que crea el discurso. El resultado es una conducta establecida que normaliza y disciplina los cuerpos, y facilita la reproducción social” (citado en McDowell, 2000, p.81), o con los que jugara la artista Nikki S. Lee (Ver www.thecreatorsproject.com/creators/nikki-s-lee), al asumir los discursos corporales e identitarios

de mujeres ancianas, lesbianas o hispanas en sus propuestas y vivencias documentadas que posteriormente nos muestra.

El cuerpo no sólo es lugar donde recae el artificio sino que lo genera. “El cuerpo es precisamente el lugar en el que la construcción cultural tiene lugar, la superficie de inscripción de los discursos del poder. Por ello resulta imposible acceder a lo que sería puramente cuerpo antes de que éste fuera traspasado por las prácticas discursivas que entretejen la cultura, aunque se admita que siempre hay en él un excedente que no se deja capturar por el discurso”, en palabras de Casanovas (en Azpeitia et. al., 2001, p.12). Y es que “El cuerpo o mejor los cuerpos, no pueden entenderse como objetos ahistóricos, naturales o preculturales, porque no sólo están inscritos, marcados y grabados por las presiones culturales externas, sino que son en sí mismos el producto y el efecto directo de la propia constitución social de la Naturaleza. No se trata de que adopten representaciones adecuadas a los imperativos históricos, sociales o culturales, conservando al mismo tiempo su esencia, sino de que todos estos factores producen un determinado tipo de cuerpo”, dirá Foucault (citado en McDowel, 2000, p. 84).

10. Conclusiones: repercusiones e implicaciones en el contexto social

Todo esto significa que cualquier acción a través del cuerpo implica una re-acción en lo social, en lo cultural y en lo ideológico, pues como plantea Lynda Nead, en *El desnudo femenino*: “Si las fronteras del cuerpo no pueden separarse de la operación de otras fronteras sociales y culturales, la trasgresión corporal es también una imagen de la desviación social” (1998, p.19). Y de igual manera, atendiendo a todas las variantes que son posibles dentro del Live Art, como ya hemos apuntado anteriormente y podemos observar en numerosos eventos citados, esta conceptualización de lo corporal y sus repercusiones inmediatas en lo contextual, impregnará cualquier otro tipo de trabajo en el que la corporeidad queda asumida y detentada por cualquier otro tipo de cuerpo o acontecimiento de lo vivo, por lo que la transgresión o mera intervención sobre el evento efímero tendrá, de igual modo, repercusiones e implicaciones en el contexto que lo alberga, impregna, define y genera.

En este sentido, cabe recordar las acciones de Alma Suljevic (en Zaya, 2000) en Sarajevo, al andar sobre un territorio sembrado de minas unipersonales, sobre el que iba estableciendo caminos más seguros para la población, al transitar sobre ellos, evidenciando la capacidad de la acción como elemento de resistencia a la violencia y sus implicaciones más allá de la propia actividad artística. Y estas repercusiones son las que más interés nos despiertan del Live Art, que fusionan la performance y el activismo, que promueven la acción y su implicación, la relación y prolongación del cuerpo en el espacio y en su contexto, las intervenciones derivadas en lo social y en lo político, tomando postura, generando y promoviendo otros puntos de vista y otras realidades en lo cultural, produciendo cuerpos desobedientes que se cuestionan sobre nuestra capacidad de acción en nuestras vidas y en nuestros días. Un proceso vital del que se desprenden objetos, imágenes y acciones. En definitiva el Live Art como estrategia política.

“El cuerpo, [...] en el que tiene lugar el trauma social, se convierte en el objeto de la protesta, el objeto que transgrede las obligaciones de significado o [...] normalidad” (Warr, 2006, p.31), convirtiéndose en presencia reivindicativa en el ámbito

social, mostrando su postura ante los acontecimientos. No se nos ocurre mejor ejemplo al respecto que las propuestas cargadas de compromiso de Regina José Galindo (www.reginajosegalindo.com), llevando al extremo su propio cuerpo, como instrumento para la denuncia de la violencia social y cultural, de las políticas del miedo en las sociedades contemporáneas o los innumerables los abusos de poder cotidianos.



Figura 2. Ocupación de la Plaza Tahrir, Plaza de la Liberación (2011) El Cairo, Egipto.

En este sentido, quisiera terminar este trabajo evocando la ola de manifestaciones que meses atrás recorrieron el mundo árabe contra los regímenes dictatoriales, mantenidos por la complicidad de Occidente. Desde Túnez, Egipto, Argelia, Libia, Yemen, Siria... Unos acontecimientos desencadenados por multitud de cuerpos y vidas de quienes no aguantaron con tanta humillación, y que nos torna a la memoria la imagen del joven chino, que en 1989, intentó detener aquella hilera de tanques en la plaza Tiananmen, sin más arma que su presencia y quietud. Millones de cuerpos continúan manifestándose hoy por multitud de estados y territorios reclamando dignidad, democracia y libertad.



Figura 3. Protestas en la Plaza de Tiananmen (1989) Pekín, República Popular China.

Referencias

- Aiziczon, F. (2007). *La Revuelta de los corpiños: Performance, activismo feminista y lucha sindical docente en Neuquén*. Buenos Aires: Mora.
- Alario, T. (2008). *Arte y feminismo*. Madrid: Nerea.
- Aliaga, J. V. (2003). El cuerpo de la discordia. En J. Echevarría (et al.) *Arte, cuerpo, tecnología* (pp. 243-256). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Aliaga J.V. (comisario) (2003). *Pepe Espaliu* : [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Alonso, R. (2011). Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro. Extraído el 23 Enero, 2012 de http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php.
- Álvarez, P. (2009). Sólo para tus ojos: El factor feminista en relación a las artes visuales. Taller celebrado en Arteleku Julio-Agosto 1997. San Sebastián: Arteleku.
- Aznar S. (2000). *El arte de acción*. Madrid: Nerea
- Aznar, S. y Martínez, J. (2009). Comportamientos con el cuerpo (acciones- performances). En S. Aznar y F. Martínez, *Últimas tendencias del arte* (pp. 117-132). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Azpeita, M., Barral, M.J., Díaz, L.E., González, T., Moreno, E., Yago, T. (eds.) (2001). *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria.
- Biesenbach, K. (2010). *Marina Abramovic: The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art.
- Brea, J.L. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90, *Revista Arte, proyectos e ideas*, 4, 13-30.
- Casellas, J. (2007). ¿Qué es la performance?. En *Châmalle X: III Jornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*, (pp. 263-270). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Cortés, J.M.G. (1996). *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalidad Valenciana, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia.
- Delpeux, S. (2010). *Le corps-caméra. Le performer et son image*. París: Textuel.
- Ferrando, B., (2009). *El arte de la performance: elementos de la creació*. Valencia: Mahali.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid : Abada.
- Foucault, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1977). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Golberg, R. (1979). *Performance Live Art 1909 to the Present*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Golberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Guasch, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Keidan, L. (2003). Llegan los problemas... Las políticas del cuerpo en el Live art. En J.A. Sánchez y A. Huedo (ed.) *Situaciones: un proyecto multidisciplinar en Cuenca (1999-2002)*, (pp. 196-197). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

- Krauss, R. (1996). El campo expandido de la escultura. En R. Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (pp. 291-303). Madrid: Alianza.
- Martel, R. (2004), *Arte acción*, Valencia : Institut Valencià d'Art Modern.
- Mayayo, P. (2004). La reinención del cuerpo. En J.A. Ramírez y J. Carrillo (ed.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (pp. 85-125). Madrid, Cátedra.
- McDowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid : Cátedra.
- McLaren, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna*. Barcelona: Paidós.
- Millán, F. (2008). Presentación frente a la re-presentación: el arte de acción. En *Châmmalle X : IV Jornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo* (pp.137-154). Pontevedra: Vicerreitorado do campus de Pontevedra, Universidades de Vigo.
- Mouffe, Ch., (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Nieves, J. de, (comisario) (1994). *Sida. Pronunciamiento y acción*. Santiago de Compostela: Vicerreitorado de Política Cultural de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Picazo, G. (Coord.) (1993). *Estudios sobre performances*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- Schimnel, P. (Comisario) (1998). *Out of Actions, Between Performance and the object, 1949-1979*. Barcelona: Macba.
- Taylor, D. (2011). Hacia una definición de Performance. Extraído el 15 Mayo, 2011 de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/126/diana126.htm>
- Warr, T. (Ed.) (2006). *El cuerpo del artista*. London : Phaidon.
- Zaya, A. (comisario) (2000). *Resistencias exposición = Erresistentziak : erakusketa*. San Sebastián : Diputación Foral de Guipúzcoa.

Notas

1. Una propuesta docente construida y programada a partir de las diversas participaciones y colaboraciones del profesorado que lo hacemos posible: Fernanda García, Asunción Lozano, Jesús Rubio y Alfonso del Río, así como las colaboraciones de Alfonso Baya, Vanesa Cintas, Eugenio Rivas, Pilar Soto y Susana Vellarino, entre otros.
2. Grupos de Investigación pertenecientes al Plan Andaluz de Investigación de la Junta de Andalucía: HUM-425: Por otra escultura pública / HUM-480: Constitución e interpretación de la imagen artística / HUM-611: Nuevos materiales en el arte contemporáneo / HUM-736: Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea.
3. Grupo de trabajo: Brruumhm! (QASCO), integrado en el Grupo de investigación HUM-425: Por otra escultura pública. Junta de Andalucía. Equipo compuesto en la actualidad por los investigadores y artistas: Susana Vellarino, Vanesa Cintas, Alfonso Baya y Alfonso del Río.

4. En el transcurso de las distintas ediciones de este curso, nos han acompañado diversas artistas, que vienen desarrollando su trabajo dentro de lo que denominamos Live Art, impartiendo diversos talleres y contribuyendo a la reflexión y debate en este campo.
 - Kira O'Reilly: Live Art Development Agency. (Junio, 2009).
 - La Ribot : Movilización in-acción. (Septiembre 2010).
 - Pilar Albarracín: Estereotipos. (Febrero 2011).

