

**ESCONDIDO TRAS LA PIEL.
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL
DOLOR Y EL SUFRIMIENTO
DESDE EL ARTE DE ACCIÓN.**

TESIS DOCTORAL

Directora: Ana García López

Doctoranda: María Jesús Cano Martínez

Departamento de Dibujo

Programa de Doctorado de Historia y Artes

2017/2018



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

**ESCONDIDO TRAS LA PIEL.
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS
DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO
DESDE EL ARTE DE ACCIÓN**

TESIS DOCTORAL
DIRECTOR: ANA GARCÍA LÓPEZ
DOCTORANDA: MARIA JESÚS CANO MARTÍNEZ
DEPARTAMENTO DE DIBUJO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTE
2017/2018



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: María Jesús Cano Martínez
ISBN: 978-84-9163-954-1
URI: <http://hdl.handle.net/10481/52552>

Libro editado en papel reciclado.

Crear; ahí está el gran alivio del dolor, y así es como se hace más
ligera la vida.

(Nietzsche, 1993)

A mis padres y a César

AGRADECIMIENTOS

Tengo que dar gracias principalmente a mi mentora, Ana García López, no sólo por su asesoramiento continuo, sino por su energía y fuerza contagiosa. Del mismo modo, he de agradecer la colaboración tanto de la Profesora Doctora Aneta Stojnic, de la Universidad de Media y Comunicación, Singidunum el Belgrado, como de la Profesora Doctora Florencia Mora Anto, de la Universidad Pontificia Javeriana de Cali; ambas dos mostraron desde un principio su interés por nuestra investigación, prestando su apoyo incondicional. La supervisión y la orientación en la investigación de ambas, ha sido crucial para decidir ciertos enfoques del tema de estudio. Asimismo, dar las gracias a las facultades citadas, sus directores y responsables de relaciones internacionales, por facilitar nuestro trabajo en todo momento.

Mi sincero agradecimiento a aquellos que han contribuido con su testimonio. Experiencias que nos enseñan y motivan. Gracias a Omar Jerez, Alba Garrido y el Colectivo Descarrilados, por su generosa aportación como artistas. Así como a la pequeña clase personal que el psicólogo Raúl Félix Tovar pudo brindarme en torno al sufrimiento social.

No puedo obviar mis agradecimientos a mis amigos y compañeros. Tanto el apoyo, como la comprensión por mi trabajo como artista, más allá de la enfermería.

Gracias a María Dolores Gallego, porque a veces parece que esta tesis es más suya que mía. A Elisa Fernández, por enseñarme la riqueza y posibilidades del psicodrama, en un respetuoso trabajo con los pacientes del Hospital de Día, parte del Hospital Psiquiátrico de Cali. A Juan Gabriel Arcila, de la Universidad del Valle, por ser mi puente con la Corporación Viviendo en Cali, así como por introducirme en la psicología social de Moscovici. Y por supuesto, a María Cristina Sánchez, del Departamento de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, a Javier Mojica, de la Universidad del Valle de Cali y a Anna Warren Johnoson, de la Universidad Iberoamericana de Mexico, por su colaboración y su tiempo dedicado a la lectura de esta tesis.

A mi familia. Mi pilar principal. Tan importante para mí, que da sentido a todo, aún sin que ellos los sospechen. Gracias a mis padres, por ser, por que los quiero. Y a mis hermanos, siempre confiando y recordándome que "puedo".

Y gracias a César. Estos años de trabajo han ido de la mano de nuestra historia en común. Sobre él, decir que ha sido todo. Mi compañero, mi amigo y mi amor. Siempre en lo bueno y lo malo, abrazando mi bipolaridad y aguantando los quebraderos que todo este trabajo nos ha traído.

INDICE

1. Introducción	17
1.1. Resumen	17
1.2. Abstract	18
1.3. Estado de la cuestión	21
1.4. Justificación	29
1.5. Hipótesis	34
1.6. Objetivos	35
1.7. Metodología	35
1.8. Presentación	38
2. Dolor. Más allá de lo físico.	45
2.1. Martirios, torturas y otras condenas. Representación del dolor y evolución de las significaciones atribuidas.	46
2.2. El DOLOR 48	
2.3. De mi dolor y mi sufrir: un baile entre ambos.	53
2.4. Dolor y sufrimiento, todo lo impregnan. Enfoques desde la transversalidad. 56	
2.5. La acción creativa como forma de duelo y resiliencia.	62
3. Posiciones frente al dolor. Vulnerabilidad, politización y performatividad.	67
4. Mi cuerpo, mi obra. Introducción al Arte de acción y su evolución	91
4.1. Arte de acción, performance, body art... ¿Quién es quien?	91
4.2. Se esfumo: ¿la documentación del Arte de acción niega a este como tal?	98
4.3. Arte visceral: el Arte de acción exprime el cuerpo	101
4.4. Representación o presentación en el Arte de acción.	103

5. En este valle de lágrimas. Diversificación de narrativas en torno al dolor desde el Arte de acción.	115
5.1. Rituales en torno al límite. Cuánto aguanta un cuerpo.	119
5.2. Por los siglos de los siglos. Sumisión y/o redención en la religión.	135
5.3. Sufriré a mi manera. Afrontamientos de la enfermedad.	145
5.4. Cuerpos abyectos: procesos de colonización, racismo y género, como agentes de dolor.	165
5.4.1. Invadiendo la frontera de la piel. Procesos de colonización y deconcolonización.	168
5.4.2. Marginalidad como discurso y situación.	176
5.4.3. Hombre, mujer o aquello que quiera ser. El género y sus implicaciones.	181
5.5. Es mi cuerpo mi arma. Arte de acción ante el conflicto.	189
5.6. Belleza, placer, dolor. Nuevas modas, nuevos daños.	205
6. Disección del dolor y el sufrimiento en el Arte de acción.	221
6.1 Ética y responsabilidad social. ¿Abriendo o cerrando heridas?	222
6.2 Emancipación y pedagogía como subsanadores del sufrimiento. Fortalezas del Arte de acción.	226
6.3 Empatía y responsabilidad social. Presentando el dolor de los demás.	233
6.4 Experiencias particulares que nos hablan de reconciliación.	241
7. Conclusiones	263
Glosario	281
Epílogo	295
Bibliografía	299
Anexo: Artistas revisados	325

1. INTRODUCCIÓN



Fig. 1 Arjona, M.J. 2009, Serie blanca/Sin título. Imagen de: Ted Hartshon. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Extraído de: <http://www.mambogota.com/exposicion/hay-que-saberse-infinito/>

1.1. Resumen

El dolor es una información confusa que recibimos de nuestro cuerpo cuando trata de decirnos que algo anda mal. Una palabra que puede constituir tanto una sensación como un conjunto de relaciones y significaciones complejas y disímiles. ¿Qué es el dolor? ¿Qué entendemos por dolor y cómo nos lleva al sufrimiento (o viceversa)? ¿Cómo se han presentado y representado el dolor y el sufrimiento desde el arte?

A partir de estas cuestiones hemos enfocado nuestra investigación, realizando un estudio de obras artísticas agrupadas en torno al Arte de acción, pues su materia sustancial está estrechamente vinculada al cuerpo. A partir de esta premisa nos hemos planteado explorar las vicisitudes del dolor y el sufrimiento, desde de los posibles agentes causantes y las diversas formas de afrontarlo desde el Arte de acción, estructurando nuestra investigación en lo que hemos venido a denominar como narrativas. Asuntos como el límite, lo abyecto, la enfermedad, el conflicto y la belleza, se constituyen como el hilo argumental, para observar las relaciones que se establecen entre el dolor que de ellos se puede generar y reacciones sugeridas desde el Arte de acción, para finalmente revisar, cuales son sus actuales estrategias a la hora de lidiar con el dolor y presentar el sufrimiento de los demás.

Escondido tras la piel. Representaciones del dolor y el sufrimiento desde el de acción, supone una revisión del Arte de acción generado desde la década de los setenta, centrándose en acciones donde el dolor está presente, observando los recursos empleados para presentarlo, las diferentes formas de advertirlo y en qué línea futura se está trabajando desarrollándolo de cara al futuro. En primer lugar con el análisis de trabajos donde existe una evidencia absoluta de esta relación, por lo visual y no exentos de polémica cuando se produjeron, rayando en las prácticas con tintes masoquistas y auto lesivos; pero en segundo lugar y con una mayor incidencia, sobre aquellos trabajos donde el dolor y el sufrimiento viajan implícitos pero de forma metafórica. Trabajos que se desarrollan más allá del cuerpo del propio artista, para confundirse con otros cuerpos dolientes, en un esfuerzo de visibilización y emancipación.

Palabras clave: dolor, sufrimiento, representación, presentación, afrontamiento, Arte de acción, *performance*

1.2. Abstract

Pain is a confusing information we receive from our body when it tries to tell us that something is wrong. A word that can constitute both a sensation and an ensemble of complex and dissimilar relationships and meanings. What is pain, what do we understand by pain and how does it lead us to suffering (or vice versa), how have pain and suffering been presented and represented from Art?

On the basis of these questions we have focused our research, carrying out a study of artistic works grouped around the Art of Action, since their substantial matter is closely linked to the body. From this premise we have set out to explore the vicissitudes of pain and suffering, starting from the possible causative agents and the different ways of facing it from the Art of action, structuring our research in what we have come to call narratives. Issues such as the limit, the abject, illness, conflict and beauty, are constituted as the argument thread, to observe the relationships established between the pain that can be generated from them and suggested reactions from the Art of action, to finally review, which are the current strategies from the Art of action to deal with pain and present the suffering of others.

Hidden behind the skin. Representations of pain and suffering from Action Art, it supposes a revision of the Art of action generated since the seventies, focusing on actions where pain is present, observing the resources used to present it, the different ways of warning it and in what future line is being developed for the future. Firstly, with the analysis of works where there is absolute evidence of this relationship, visually and

not without controversy when they occurred, scratching in the practices with masochistic and self-harmful dyes; but secondly and with a greater incidence, on those works where pain and suffering travel implicitly but metaphorically. Works that work are developed beyond the artist's own body, to be confused with other suffering bodies, in an effort of visibility and emancipation.

Keywords: pain, suffering, representation, presentation, front facing, Action art, performance



De arriba abajo:
Fig 2. Brito de, J. 1895. Martir do Fanatismo. Museo Nacional do Arte de Chiado. Extraído de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/M%C3%A1rtir_do_Fanatismo_%28c._1895%29_-_Jos%C3%A9_de_Brito_%28MNAC%29.png
Fig 3. Kollwitz, K. 1903. Mujer con hijo muerto. Museo Käthe Kollwitz, Berlín. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Kaethe_Kollwitz_-_Frau_mit_totem_Kind.jpg
Fig 4. Pane, Psiché, 1974. Fuente: <https://performanceartbodyart.wordpress.com/2013/07/09/gina-pane/>

1.3. Estado de la cuestión

¿Qué sentimos cuando nos duele? ¿Cómo y por qué? Preguntas que a lo largo de la historia se han ido sucediendo en la mente de todo individuo; si existe algo de lo que el ser no puede escapar es del dolor.

Las repuestas a tal disyuntiva se han expresado desde eclécticas aproximaciones, partiendo del dolor físico hasta el espiritual, con abordajes biologicistas, antropológicos, filosóficos, etc. Dentro del marco histórico-teórico del dolor, nos interesa detenernos y volver la mirada hacia las primeras tesis que entienden el dolor como un estado del ser, sin asociarse estrictamente al origen físico, sino a una cuestión esencial de desequilibrio.

De forma resumida, y para situarnos en un plano general de los antecedentes filosóficos del dolor, y en tanto, desde un abordajes alternativos a una posición biologicista del mismo, queremos hacer una aseveración arriesgada sintentizando todas las teorías, con sus puntos disonantes: el dolor se presenta cuando no existe correspondencia entre el deseo y el suceso. Un desequilibrio entre lo que se espera y lo que, finalmente, acontece.

"Tanto en el cuerpo como en el alma hay vacíos que buscan llenarse", refiere Juan Maresca (2006) en relación a la teoría Platónica del dolor y el placer, quien "llama placer a la oposición entre dolor y ausencia de dolor" (2006, p.66). No se dialoga en torno a sensaciones físicas, sino a ausencias, estados de equilibrio.

El dolor es, como dice Schopenhauer (2013), la consecuencia a una acción, en la que el acto real es contrario a la voluntad. Lo cual nos remite a la idea Aristotélica de dolor como aquello contrario al placer, o incluso a las teorías procedentes del budismo, en las cuales el dolor parte del deseo. Al final, nos encontramos en una antítesis continua, entre bien y mal, deseo y placer, voluntad y realidad; en cualquier caso, nos encontramos frente a la frustración, más allá del dolor meramente físico, de lo que es y pudo haber sido. El dolor, por encima de las sensaciones del cuerpo, podría asociarse a las expectativas no cumplidas, como refiere Hobbes (2003): "(...) del mismo modo que de las cosas desagradables, algunas afectan a los sentidos y se denominan dolor; otras fincan en la expectativa de las consecuencias y se denominan pesar" (p. 22)

El dolor ha sido cuestionado y analizado por el individuo como problema ontológico, tanto por su naturaleza inherente al ser, como por sus efectos. El dolor, ya sea físico u espiritual, supone un evento que desestabiliza al individuo; un elemento de amenaza que nos lleva a preguntarnos para qué y por qué de su existencia. Y que en ocasiones ha sido empleado como



Fig. 5 Pinoncelli, P. Un dedo para Ingrid. 2010. En Lugar a dudas, Cali (Colombia). Extraído de: http://calicritic.blogspot.com.es/2010_07_02_archive.html

elemento de coacción, trasladando tal carácter amenazante del plano personal al social. Ciertamente, como refiere Konstan (2004):

"El dolor es uno de los temas más fecundos, pues el ser humano, artista o no, en algún momento de su vida ha conocido de cerca o de lejos el dolor, y si es artista indiscutiblemente repercutirá en su obra, en su explicación personal o como un motivo más de su capacidad para explicar algún tipo de dolor vivido" (p. 48)

Denotando un interés continuo, el arte también ha sido participe de su análisis e interpretación, con la capacidad de exhibir tanto el dolor carnal, somático, como el entendido a través de la pena, la angustia o la frustración, incluso, estableciendo vínculos metafóricos entre las diferentes acepciones del término.

La forma de presentar, tanto el dolor físico o emocional, circunstancial, como el sufrimiento más arraigado en el ser, e incluso tratar de llegar a su misma esencia y hacer que el espectador sienta tales sensaciones como propias, en cierto modo, ha sido y sigue siendo, compleja. Por un lado, por cómo el artista realiza su aproximación: bien como testigo, bien como cuerpo doliente. Por otro lado, por la mezcla candente entre ambos concep-

tos como base conceptual de las obras.

Se añade a tales dificultades, y a la complejidad de transmitir un proceso vital, personal e íntimo al plano colectivo, una serie de representaciones mentales aprehendidas en base a imágenes testimonio, del dolor y sufrimiento, producidas desde la antigüedad. De tal manera, que en cierto modo, nos encontramos con la falta de evidencia o veracidad en las primeras representaciones del dolor; estas nos lo mostraban a través de excusas o intereses, que no siempre, eran significantes de la complejidad de aquello que presentaban. Intereses que camuflan el dolor bajo artificios, unas veces inspirados y otras, dictados.

"El espectáculo del sufrimiento en el ámbito de la doctrina judicial, del imperativo político, de la lucha religioso o de la danza de la muerte se expresaba, de manera reiterativa, a través de un conjunto finito de elementos iconográficos relacionados con la mutilación, la violación o la disección del cuerpo" (Moscoso, 2011, p. 25)

Moscoso (2011) lo describe de forma ilustrativa en su *Historia del dolor*, revisando desde las primeras representaciones de los mártires u otras escenas religiosas a la representación de las prácticas punitivas, con un marcado carácter educativo y disuasorio de las sociedad. Formas de representar el dolor al servicio del poder, que irán modificando las formas y el mensaje, pero no el fin:

"Frente a la imagen tardomedieval del mártir que representa una forma de padecimiento que no puede ser identificada y que sus protagonistas dicen no sentir, ahora, el dolor sumido en una nueva forma de padecimiento que no puede ser identificada y que sus protagonistas dicen no sentir, ahora el dolor, sumido en una nueva forma de invisibilidad colectiva, tampoco alcanza por entero la percepción pública" (Moscoso, 2011, p. 55)

En cierto modo, este matiz mitad educador, mitad alienante, nos remite a una visión históricamente dicotómica entre lo bueno y lo malo, el dolor y el placer, lo "normal" y lo patológico, generándose categorías y cánones rígidos que poco a poco se fueron instalando en diversos contextos culturales y que hoy en día seguimos arrastrando. En cierto modo, nos hallamos frente a un ser en continua categorización; una forma de insaturación de estatus recomendablemente normativizados, y una concepción del ser que se aleja de su propia esencia y que:

"(...) entraña un tratamiento del ser vivo como si fuese un sistema de leyes en lugar de un "orden de propiedades" específicas. Orden en el doble sentido del término, porque de acuerdo con Canguilhem lo esencial de lo normal consiste en ser "normativo", es decir en instituir normas y ser capaz de cambiar las normas que ha instituido" (Canguilhem, 1971, p. 27)

De modo que nos encontramos con aproximaciones desde la clasificación de los placeres puros, la belleza y la verdad. Y lo opuesto, o complementario sería el dolor. Aristóteles (2016) realiza un análisis más radical

de la cuestión del dolor, enfrentándolo sin intersticios con el placer. Una cosa niega a la otra, como resalta en su *Ética a Nicómaco* (libro séptimo, capítulo XII), enfatizando que el dolor es un mal y que tenemos dos verdades: el dolor y el placer, siendo ambas excluyentes la una de la otra. Aun con sus diferencias, la visión clásica del dolor, y en tanto la forma de representarlo, se asociaba a la idea de bien y mal, siendo lo bueno lo bello, y por tanto, la representación del dolor se llevaba a cabo a través de lo opuesto, una excusa de la metafísica, la cual identificaba el dolor con el mal.

Aproximaciones categóricas del dolor y el sufrimiento, que escapaban a una contemplación holística del ser, y el carácter de continuidad y complementariedad que Platón estableciera sobre el dolor, idea bajo la cual se mantenía una relación del dolor directa con el placer no excluyente.

Posteriormente, y junto a la "excusa metafísica" por la cual se representaba el dolor, surgiría la "excusa teológica", a través de la cual se aporta legitimidad con base teológica al sufrimiento y el dolor.

"Poco a poco, sin embargo, durante la modernidad que empieza con la exploración científica del cuerpo, se generalizará la aparición en la imagen del dolor del cuerpo y del alma como una de las pasiones humanas" (Antich, 2012)

Con la modernidad se acaban las excusas. Es el momento de mostrar el cuerpo doliente. La representación del dolor habla de las víctimas y no de los héroes, de la pérdida, del enfermo, desmenuzándose poco a poco el cuerpo, y trabajando con él y su dolor, bien como lienzo, bien como hoja que nos presenta un relato. Es el cuerpo mutilado que García Cortés nos describe, y donde se comienza a mostrar las partes más íntimas del individuo y no las que socialmente se aceptaban a nivel estético y político.

En este avance en torno a la representación del dolor particular y en un plano general que envuelve a este primero, en torno a la evolución del tratamiento del cuerpo en el arte (elemento importante como símbolo del ser humano y lo que en él acontece), existe una disciplina artística donde su presencia tiene un papel esencial: la Un arte del cuerpo, que lo explora en toda su complejidad, no podía dejar de un lado el dolor.

En 1971, el estadounidense Chris Burden se hizo disparar sobre un brazo y Gina Pane sube descalza unas escaleras con cuchillas. En 2002 Pierre Pinoncelli lanzó el hacha y se cortó la primera falange de su meñique izquierdo, mientras que He Chengyao, cubría su rostro y torso de agujas de acupuntura. Entre unas y otras acciones, una sucesión de acciones que narran las diferentes caras del dolor. La performance lleva más de treinta años coqueteando con los límites del cuerpo. Y evolucionando en formas y planteamientos, así como en la contemplación de qué es o no es esta disciplina (desde las primeras experiencias de Fluxus, el happening, el body art,

hasta una de las últimas acepciones, como hemos resaltado en el glosario, Live Art, y por su puesto, Arte de acción). Pero siempre, e indiferentemente del nombre que se le asigne, dichas acciones han sido caracterizadas por un marcado carácter reivindicativo y transgresor (a nivel político y social, e incluso podríamos decir personal, para el propio artista), el Arte de acción ha buscado incesantemente más allá de los límites impuestos, como reflexión y protesta; también como discurso paralelo a la historia que se nos ha narrado.

A través de la revisión del Arte de acción, podemos advertir la continua e íntima relación del cuerpo doliente con su contexto. Bien a través de actos *performativos*, que inciden en el trabajo con el propio cuerpo, presentando la experiencia del cuerpo vivido, como de acciones que implican la relación con otros cuerpos dolientes. Cómo el individuo se plantea su propio dolor trasladándolo a la esfera social, e impregnando esta de nuevos significados de algo, que habitualmente se había mantenido al margen o se había ritualizado o institucionalizado. El dolor pertenecía a la esfera del duelo de la familia con los vecinos, de la fiesta de la muerte, del encierro del enfermo; pero todo con un matiz alienante, que poco hablaba de la experiencia vital del dolor, y como esté tiene la capacidad de producir una transformación, si no a nivel individual, al menos a nivel consciente.

El cuerpo, leitmotiv de la *performance*, se convierte en cierto modo en biopsia. Se extrae parte de un todo para extrapolar desde el cuerpo lo que le ocurre al colectivo. Este cuerpo-obra, testigo de su historia, nos grita en ocasiones con expresiones cercanas al dolor, el sufrimiento e incluso la mutilación. Pudiéramos pensar, que estos cuerpos que vociferan, nos hablan de un dolor particular, local. Sin embargo, tal aseveración se torna compleja en tiempos donde la globalización nos presenta un mestizaje en las narrativas artísticas.

Hemos de sentar un marco teórico actual sobre la *performance* y el empleo del dolor (de forma visceral o metafórica), no solo a nivel histórico, el cual nos permita contemplar la evolución de las dichas prácticas a vista de pájaro, sino también a nivel global; teniendo en cuenta la riqueza en la diversidad de narrativas.

La percepción del dolor y del sufrimiento, así como su manejo, varían notablemente a nivel cultural. No quiere decir que la pertenencia a uno u otro ámbito, geográfico, político o cultural, exima a alguien de padecer dolor; ahora bien, su afrontamiento hacia este variará por ser el sufrimiento, como tantos otros procesos, algo construido en y por la sociedad. Así, si tomamos como ejemplo la experiencia que rodea a la muerte, podemos encontrar que el afrontamiento varía notablemente, pasando del dolor a, por ejemplo la aceptación como parte de la vida. Lo que para un individuo

puede considerarse un una experiencia dolorosa, para otra puede ser de aprendizaje, inclusive, una experiencia de placer. De modo, que para denotar, cómo esa concepción del dolor y el sufrimiento posee un carácter variable, a la vez que culturalmente influenciado, volvemos al ejemplo de la muerte: mientras el día uno de noviembre, en la cultura mexicana se celebra la muerte en los mismos cementerios, en España estos, quedan a las afueras de las ciudades y son visitados desde una aproximación más íntima y privada, manteniéndose una relación de distancia con respecto a la muerte y la enfermedad. Si nos remitimos a la cultura budista, el sufrimiento es aceptación. Estas diferencias en cuanto a la percepción del dolor, parten de enfoques en primera instancia, religiosos y culturales. Pero, podemos abordar la concepción del dolor y el sufrimiento, desde otros tipos de paradigmas. Así, si en lugar de observar dichas experiencias desde la religión o la cultura, lo hacemos desde un enfoque sociopolítico, este nos aportará abordajes distintos según el contexto, pero que, como hemos podido observar en nuestra revisión, inciden de forma directa en una forma de sufrimiento colectivo; lo que se ha venido a denominar, sufrimiento social. Y eco de tal sufrimiento, que partiendo del colectivo finalmente revierte en el plano personal, se generan diversas narrativas, las cuales han sido, y serán, la base conceptual de los artistas y colectivos analizados en el estudio.

Y por otro lado, no podemos obviar, cómo el dolor y su tratamiento, se ven esbozados en diferentes contextos por la política. Veremos posteriormente que el dolor como cualquier elemento de nuestra sociedad, no escapa a la politización. Según que intereses la exhibición del dolor se realizara por una u otra vía: se ocultará o se ensalzará, se mostrarán a las víctimas ("aquel que sufre un daño o un perjuicio a causa de determinada acción o suceso", según nos define la RAE (2014); aquel, que en resumen es el receptor del dolor), o quedarán relegadas al olvido. Todo ello, acompañado de las imágenes retrato del dolor y las víctimas, condicionan nuestro ojo y nuestra concepción de cómo ha de ser el dolor, y por ello surgen posturas en contra, desde nuestro ámbito, posicionamientos políticos desde el arte para hablar de las víctimas y su sufrimiento en toda su amplitud. Este lugar que ocupan las víctimas y su variabilidad, queda bien definido por Alain Badiou (2004):

"La segunda observación refiere al problema de la víctima. En este caso se trata de saber quién define a la víctima, porque la víctima debe ser designada, debe ser definida, debe ser mostrada. Al respecto se nos plantea siempre una cuestión, ¿quién es la verdadera víctima? Tomo un ejemplo de la actualidad, cuando hay un atentado terrorista los diarios y los medios de comunicación hablan de víctimas, y digamos que tienen razón. Pero cuando las personas mueren en un bombardeo no son exactamente víctimas semejantes, más bien serían en algún modo deshechos más que víctimas. Vemos, al fin de cuentas, que cuando un occidental es muerto se lo considera como a una víctima, pero cuando se trata de un africano o de un palestino es un poco menos víctima. Constatamos entonces que hay víctimas y víctimas, hay vidas más preciosas que otras y ustedes ven que esto es una cuestión de justicia. La

pregunta que se impone entonces es ¿quién es la víctima?, ¿quién es considerado como víctima? Estamos obligados a admitir que la idea de víctima supone una visión política de la situación; en otras palabras, es desde el interior de una política que se decide quién es verdaderamente la víctima: en toda la historia del mundo, políticas diferentes, tuvieron víctimas diferentes. Por lo tanto, no podemos partir únicamente de la idea de víctima, porque víctima es un término variable"

En cuanto al por qué, del empleo del dolor, o bien, el hecho de remitirnos al sufrimiento, en algunas prácticas del Arte de acción, observamos diversas variantes. Pilar Montero, habla en su artículo El cuerpo en peligro, de dos variantes: el ritual catártico y la violencia/límite. Podrían existir otras tantas clasificaciones de cómo se ha tratado el dolor en la *performance*: el dolor frente al contexto, el dolor como memoria, el dolor como expiación, etc., (dicha posición será analizada en nuestra justificación).

Dentro del Arte de acción, se han desarrollado una serie de actos *performativos* o estrategias narrativas, que tienden a generar una simbología del dolor en la *performance*; estas atienden a lo corporal en primera instancia, a los fluidos, y a auto agresiones corporales que establecen paralelismos con las sensaciones corporales que el dolor produce. Todo ello lo elaboraremos posteriormente. Más allá de la forma estética que se empleó en la *performance*, las denuncias son las mismas (la represión, la injusticia de los conflictos, la exposición de los colectivos más débiles, etc.) y las respuestas (la opresión, la sangre, la carga, etc.) iconografía acumulada del dolor. Observamos en la obra de artistas (Athey, Pane, Chengyao, entre otros muchos) un trabajo sobre el cuerpo, de características rituales, que trata de elevar al cuerpo como elemento de fuerza, elemento sobre el que el estado, el colectivo, no puede gobernar. Solamente la persona es dueña de su cuerpo, el en que última instancia acontecen los sucesos dramáticos.

Nos planteamos que, quizás este llevar el cuerpo al límite en esa lucha reaccionaria, se centre demasiado a nivel estético en la parte superficial: en el cuerpo y en la herida, y no en la cicatriz y en la temporalidad que tanto influye en la percepción del dolor. He ahí la complejidad de transmitir el sentimiento de dolor, que finalmente se resume a experiencias personales; ante todo, nos encontramos con una visión más global, que dialoga con el dolor, observando a este como mordaza y conformando o confrontando al cuerpo ante él. Es por ello, que nuestra investigación tiene la intención de realizar un mapa del Arte de acción generado en torno al dolor, para observar las diferentes herramientas, simbologías y recursos empleados; observar, si la mayoría de las acciones inciden en estéticas relacionadas con lo carnal y auto lesivo o se han ido incorporando otras estéticas.

Por último, advertir que, en las revisiones más actuales del objeto de estudio, el tratamiento del dolor se ha bifurcado con fuerza en dos líneas: las acciones de corte feminista y la influencia del movimiento para reco-

nocer la vulnerabilidad en grupos de desigualdad y por otro lado, acciones que se plantean desde el área de la Arteterapia y su estudio.

Se han realizado diversas aproximaciones a la cuestión del dolor en la *performance*, desde un prisma fundamentalmente feminista, como podemos ver en la tesis de María Pérez (2016): *Tras la carne, otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y Arte Contemporáneo*, la tesina de Yolanda Benalba (2014), *Nacidas para llorar. El dolor en el Arte de acción desde una perspectiva feminista*, u obras sobre artistas más concretos, como la desarrollada en torno a la obra de Regina José Galindo por ..., Ana Mendieta, ..., o en líneas generales el Arte de acción o *performance* en Latinoamérica. Aquí también se destilan algunos estudios que relacionan también cuestiones identitarias en torno a los procesos de colonización así como en torno al Arte de acción como eje activista frente a las políticas dictatoriales que se sucedieron a lo largo del continente.

En todas ellas existe además una reivindicación del papel político de la mujer en su propia toma de decisiones, tomando consciencia del poder que tiene sobre su propio cuerpo, por ende, de su propio dolor, a través del cual expresa sus ideas.

O bien nos encontramos manifestaciones artísticas relacionadas con el dolor y la enfermedad, como es la tesis de Javier Lloret (2001), *Visiones del dolor y rituales del cuerpo: transgresión, enfermedad y muerte en el Arte Contemporáneo*, entre otras.

Es por ello, nuestro énfasis en reflexionar más sobre el papel metafórico y transductor del dolor en la *performance*, que apedillararlo bajo categorías como feminista, activista, etc., para incidir sobre trabajos que ejercen el poder de presentarnos discursos alternativos a como se nos ha mostrado tradicionalmente el dolor; sin la carga adicional de bueno, malo, positivo o negativo, simplemente ampliar nuestra visión sobre una realidad que normalmente ha sido tratada desde un prisma completamente peyorativo en lugar de buscar aportaciones constructivas:

El dolor en esencia no es violento sino que la percepción social que tenemos de él es violenta, debido a la estructura social y cultural a la que pertenecemos. Porque "algo tan personal como el dolor se convierte en un arma social, pero también al contrario: es ese horizonte social construido a través de la mirada el que transforma el dolor en un gesto de violencia social y finalmente político" (Cornago, 2013)

1.4. Justificación

El dedo en la llaga queda en la superficie del dolor. Experiencias puntuales de las que queda una percepción fugaz. Así hablar de dolor va más allá de la puntualidad, para hablar de la historia de la herida, desde que se abre hasta que se sella en una cicatriz memoria.

¿Como hacemos desde la instantánea de una obra de arte para construir un testimonio completo de la experiencia del dolor? Testimonios tanto del dolor infligido, como del dolor percibido, que hablen de nuestra mera existencia y vulnerabilidad, de la violencia, contra uno mismo o los demás, pero aplicando nuevos filtros que presenten un cuerpo translucido y no una piel erosionada, gastada, ultrajada.

Al observar por primera vez al obra de Carlos Martiel, *The prodigal son*, muchos obviarán el dolor de su cuerpo, mientras otros, esquivarán la mirada cada vez que este, atraviesa su piel con cada medalla. Directamente se deja de ver, para transportarse al dolor de su padre, de aquellos que vivieron el conflicto y quedaron marcados, no solo por el daño que recae sobre sus cuerpos, sino por la propia historia, más fuerte y perdurable. El tiempo presente se desvanece para enfrentarnos con el resumen de años de dolor, de modo que la herida deja de significar herida para llamarse memoria.

El Arte Contemporáneo se ha empeñado en exprimir los rincones del dolor y su historia, ya sea colectiva o personal. Pero teniendo en cuenta, tanto la presencia continua de imágenes relacionadas con el dolor, la violencia y el sufrimiento, como el punto en el que se encuentra el arte (con toda su historia y bagaje), nos encontramos ante la necesidad de continuar ampliando nuestro conocimiento a propósito de cómo construimos nuestra propia "realidad". Revisar, analizar y proponer, como se constituye en un constante ejercicio de toma de conciencia y en parte de empoderamiento, que nos lleva a recapacitar sobre como ciertos elementos sociales, en este caso el arte, modelan nuestra forma de percibir cada aspecto de nuestras vidas y de corrido, que hacemos con dolor y sus imágenes. Ser conscientes de cómo la imagen es capaz de mediar en nuestra percepción del dolor, elemento tan importante y presente desde su esencia física hasta cada una de sus derivaciones en la vida de todo ser, nos puede permitir replantearnos nuestro afrontamiento individual. En esta línea de pensamiento, y volviendo a la reseña de Pilar Vilar (2000), cabe pensar si podemos adoptar una posición dicotómica en el tiempo en el que nos hallamos, cuando más bien deberíamos profundizar en la expansión de los discursos y sus formas.



Fig. 6 Martiel, C. 2010. Prodigal son. House Witch, Liverpool. Imagen de: Alex Panda. Extraída de: <http://www.carlosmartiel.net/es/prodigal-son-2/>

La representación de ciertos aspectos de nuestra realidad está estrechamente unida a nuestra concepción de estos. Concepciones socialmente mediadas, no siendo menos el asunto que nos ocupa. Como veremos posteriormente, nos hallamos en una sociedad que en su gran mayoría se rige por un sistema capitalista y globalizado. Un sistema, en el cual se ejerce un control sobre la población, y donde apenas ninguna cuestión escapa a la politización.

"La política, por ser terreno de lucha entre facciones, opiniones, intereses, partidos y tendencias contrarias, es campo abonado para los excesos emotivos y sentimentales, para las bajas pasiones y los peores instintos" (Medrano, 2014). Es por ello, que toda fuente de sufrimiento es una fuente ilimitada de recursos para la política (dicho término será explorado con mayor determinación en el capítulo 4). Como dice Foucault, en traducción de Barrera (2011) en relación al cuerpo:

"El cuerpo humano es, como sabemos, una fuerza de producción, pero el cuerpo no existe tal cual, como un artículo biológico o como un material. El cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente" (p. 131)

Por lo tanto, el cuerpo, destilado de este el dolor y las dimensiones que este adopta, se ven influenciadas por el sistema en el que se halla inserto. Como hemos de vivir la enfermedad, como hemos de vivir la sexualidad, como comportarnos según nuestro contexto geopolítico,... todo ello contribuye a la creación de arquetipos a los cuales el individuo ha de adaptarse, de modo que en el momento escapa de esos márgenes se produce un cortocircuito en el individuo, sintiéndose incluso culpable, más que víctima del sistema.

Así la concepción que tenemos del dolor, si es que podemos conceptualizar el dolor, se ha ido tornando cada vez más compleja y difusa. Si bien esta representación fiel a un dolor físico era reflejo de un contexto y culturas determinadas, con el tiempo, la percepción del dolor y su representación han ido ampliando horizontes en un discurso convulso: violencia, enfermedad, vulneración de derechos y de autoconceptos, etc. El dolor que es una sensación fugaz de nuestro cuerpo, se contagia de los factores que lo condicionan (emocionales, sociales, culturales, etc.) para mezclarse con el propio discurso del dolor: el sufrimiento. El dolor pertenece al instante, mientras que el sufrimiento es memoria; permanece en nuestras mentes y nosotros vamos otorgándole forma. Como bien resume Maillard (2003), a raíz de los escritos de Foucault (1999):

"El dolor es, en efecto, inalienable. Pertenece a esa zona oscura, aún hoy en día difícilmente cuantificable y, por tanto, reacia a la experimentación, que denominamos «subjetividad», un término que, como el «azar», designa la magnitud de nuestra ignorancia, la medida de la irreductibilidad (provisional o absoluta) de ciertos fenómenos a ser controlados por no poderse extraer del contexto absolutamente individual al que pertenecen"

La búsqueda de un halo de luz, es esa "zona oscura", es la que nos lleva a esta situación: la del investigador que pretende contemplar el campo expandido de la representación del dolor. Observar las nuevas formas que este ha adquirido y como el artista, testigo de su tiempo, ha transcrito en imágenes experiencias dolorosas. Pero no sólo observar las formas de representación, sino lo que en sí implican. Hablar o mostrar el dolor de los demás, es complicado en tanto que la empatía llega donde llega: podemos tratar de comprender el dolor ajeno, pero nunca será igual. De la misma manera que si trasladamos nuestra experiencia del dolor y el sufrimiento, podrá ser interpretada desde numerosos puntos de vista: tantos como experiencias del dolor. Y en esta subjetividad, entran a su vez en juego aspectos morales, éticos y políticos (entendiendo el carácter político de una acción como posicionamiento a un elemento socialmente establecido):

"Tampoco hay que olvidar los intereses mediáticos y políticos a la hora de mostrar ciertos documentos visuales. Me refiero a que es más fácil asistir a la contemplación de los restos de unos desdichados habitantes del tercer mundo, que ver imágenes semejantes cuando los descuartizados son personas de raza blanca y habitantes de los países económicamente más potentes (no vimos imágenes de los asesinados en las torres gemelas por ejemplo)" (Iorondo, 2009, p. 32).

La mediación que hemos venido viviendo de la representación del dolor, incluso de su sobre explotación a través de los medios en las últimas décadas, vicia nuestra forma de verlo y entenderlo.

"De este modo, la simultaneidad de "sobre-estimulación" y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica (anaesthetics). La inversión dialéctica por la cual la estética cambia de un modo de ser cognitivo "en contacto" con la realidad a un modo de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, aún cuando lo que está en juego es la auto-preservación"(Buck-Morris, 1992, p. 72)

Por ello es, no diremos que necesario (en tanto como obligación), pero al menos si interesante, el hecho de aprender a ver y ser conscientes de qué nos ha sido mostrado y qué no. Qué imágenes del sufrimiento se nos muestran y por qué otras resultan relegadas al exilio o a lo íntimo, en una sociedad impregnada de imágenes de dolor y violencia como plantea Scarry (1985). El cuerpo en sí, se nos presenta como un mapa, donde todas las reglas, todas las convenciones sociales, quedan inscritas; es por ello que desde la *performance*, se guía el cuerpo hacia una reflexión de lo que es y como es, o como debería de ser, en busca de nuevas narrativas que se alejen de lo que debe ser hacia lo que siento o lo que soy. En referencia al dolor, narrativas que nos cuenten un nuevo desenlace hacia posiciones más constructivas de tal experiencia, no tanto peyorativas, marginales o de coacción.

"(...) el valor de las narrativas como construcciones alternativas de los acontecimientos y como maneras de explorar formas de penetrar la esfera pública (Das, 2008: 410). Importa pensar el valor de esas narrativas y su reverberación en la esfera pública porque narrar, contar, visibilizar son quizás acciones necesarias para reconocer y señalar la vulnerabilidad de la vida y el lugar preponderante del trauma y el dolor en estos tiempos" (Diéguez, 2017, p. 139)

Hemos encontrado, que el dolor aparece implícito en una serie de estudios. En su gran mayoría, los destilados del feminismo, y las obras que de tal movimiento se generaron, otro tanto relacionado con el Arte de acción como activismo, especialmente como actos *performativos* de repulsa frente a políticas dictatoriales con sus consecuentes agresiones al cuerpo, a la sociedad. Y una tercera vertiente, que es la relacionada con la enfermedad, en ocasiones bajo el prisma de estudios derivados de la Arteterapia. Sin embargo, aparecen como secciones. Nuestra propuesta, es que el dolor sea el hilo argumental, aquello que posee la fuerza para conectar diferentes realidades.

Hablar de unas acciones y una mirada que viste un cuerpo vulnerable, un cuerpo que se ve afectado y el cual nos permite empatizar con el otro; un cuerpo que se mueve, que tiene experiencias y éstas conllevan un transcurso, una temporalidad. Queremos conocer el dolor y como se

presenta a través del Arte de acción en todas sus dimensiones, y analizar, si desde este ámbito artístico se presentan los actos *performativos* capaces de plantear alternativas para el espectador, como propone Guattari según refiere Limorte (2005), "por medio de lo que él denominaba *ecosofía social*, era «desarrollar prácticas específicas que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser» reconstruyendo de esta manera "el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo"

Todo ello, sin obviar, cuestiones paralelas al dolor y su representación, las cuales se debaten entre la legitimidad, la moral o la ética; ya que mostrar el dolor, depende de que formas, en ocasiones no es conveniente, más que ético o moral. Los límites son confusos y porosos, y en esa forma de mostrar el dolor y su necesidad de hacerlo queremos detenernos; dado que "(...)un arte "del sufrimiento" es un problema, no un hecho establecido" (Bal, 2007, p.148).

Dados los estudios realizados en torno a la evolución del concepto, desde lo antropológico, lo social, lo biomédico o filosófico, creímos propicio hacer un aporte en torno a una estética del dolor. Con el fin de "emprender el estudio de las relaciones de las formas estéticas con sus contenidos" como diría Adorno (2005); tratamos de analizar cual ha sido la evolución estética de la representación del dolor desde la *performance* en concreto.

¿Está sujeto a una excusa la representación del dolor del arte? ¿O podemos hablar del dolor por el dolor? Y en tal caso, ¿qué nos aporta dicha posición? ¿Hasta qué punto el dolor es representativo, nos transmite la idea esencial de la acción? ¿Es necesario lo visceral, lo carnal, para hablar del dolor?

Las preguntas se suceden. Pero la última que se nos planteaba, no tuvimos duda en responderla:

¿Por qué el Arte de acción?

La práctica del *happening* y la *performance* pueden mirarse desde un doble punto de vista: por un lado, alude claramente al descubrimiento de las posibilidades del cuerpo y de los materiales y objetos utilizados; pero por otro, en un sentido más amplio, hay un evidente deseo de poner de manifiesto la alienación dominante (que se ve incluso en las acciones más centradas en la percepción) y ofrecer una posibilidad de transformación, de cambio, de ruptura. (Aznar, 2000: 45)

La *performance*, el Arte de acción, ha sido el ámbito artístico clave para concretar nuestra investigación. Tras hacer una revisión previa, a nivel histórico y en las diversas disciplinas artísticas, hallamos, que la perfor-

mance, Arte de acción, era el campo idóneo, prolífico en acciones donde el dolor se halla de forma explícita o implícita, posee una detonante herramienta para hablar del dolor: el cuerpo. En él acontece todo sufrimiento, ya sea físico, emocional o espiritual, y a través de él observamos las consecuencias de estos.

1.5. Hipótesis

El Arte de acción constituye el eje de una relación establecida entre creación artística y dolor/sufrimiento, confiriendo elementos capaces de influir en la representación mental de las experiencias objeto de estudio, favoreciendo la creación de un imaginario ampliado alrededor de ambos. Mediante nuevas representaciones y presentaciones, se favorecen nuevos afrontamientos frente a estas experiencias y se permite profundizar en la complejidad de las mismas frente a imaginarios ortodoxos.



Fig. 7 Nieslony, B. 2011. Feather fell down on Krakow. Imagen de: Tytus Kondracki. Extraída de: <https://www.flickr.com/photos/tytuscyrus/6692659499>

1.6. Objetivos

Ante el desarrollo de esta investigación, nos ponemos frente a un objetivo principal: analizar en qué forma el Arte de acción ha sido interprete del dolor y qué aportaciones al concepto ha llevado a cabo, así como valorar si se ha producido una evolución en las formas estéticas de la representación del dolor en la *performance*, especialmente desde acciones con una importante carga visceral, carnal, hacia acciones con una estética más metafórica.

Para ello, nos planteamos los siguientes objetivos específicos:

- Realizar un marco conceptual en torno al dolor y el sufrimiento útil al desarrollo de nuestra investigación.
- Analizar la relación entre dolor y sufrimiento, y Arte Contemporáneo a nivel general, concretando posteriormente en el Arte de acción.
- Estudiar las prácticas artísticas del Arte de acción, así como definir cuáles serán las prácticas de acción o *performativas* que incluiremos en nuestro estudio.
- Concretar el papel esencial del Arte de acción en la presentación del dolor y el sufrimiento.
- Observar la forma en que el dolor y el sufrimiento se ha presentado en el Arte de acción.
- Reconocer narrativas en torno al dolor y el sufrimiento desde el Arte de acción, especialmente a través de afrontamientos alternativos.

1.7. Metodología

En función de los objetivos presentados, nuestros métodos epistemológicos se basarán en una metodología dialéctica y deconstructiva, en tanto que, a través de la revisión teórica y conceptual, generaremos un discurso a raíz de nuestra hipótesis, un discurso que verse entre la tesis principal y las posibles antítesis, a fin de llegar a una conclusión final, todo ello analizando la producción de discursos en relación a las prácticas artísticas delimitadas en nuestro ámbito de estudio. La metodología se ha visto reforzada por las siguientes técnicas (Ortiz, 2013):

- Performativas, al estudiar la generación de significado de los conceptos clave desde el propio contexto comunicativo, en sus implicaciones sociales y culturales.
- Hermenéuticas. Ya que estamos obligados a estudiar la consistencia interna de la narrativa derivada de la producción artística y nuestras formulaciones, así como las asociaciones establecidas entre dos elementos: dolor/sufrimiento y Arte de acción.

A través de la estructuración de un índice detallado, que nos lleve a una revisión sistemática y coherente elaboración de los capítulos, buscamos generar un marco conceptual con un objeto claramente definido: el dolor y el sufrimiento en el Arte de acción; a través del cual establecer un metódico debate capaz de generar, no solo una serie de conclusiones, sino también aportaciones al campo artístico.

Para ello, primero a través del estado de la cuestión y posteriormente mediante los prolegómenos donde especificaremos conceptos clave, presentaremos un cuadro teórico que permita una discusión sin cabida a la confusión y orientada a una comprensión ampliada del objeto de estudio.

Podríamos otorgar la etiqueta de tesis Histórico-Descriptiva, teniendo en cuenta que necesitamos (a la vez que analizamos una evolución) realizar un recorrido a lo largo de la historia del Arte de acción y del dolor, así como su tratamiento desde el arte (si bien en relación a este último término, la revisión histórica se torna algo más sucinta por su extensión y complejidad, buscando puntos clave, que sin extenderse en cada una de las materias que aborda el problema, sean capaces de situarnos en el objeto de estudio). Y por supuesto, por encima de la visión histórica que pueda poseer la investigación, ante todo tiene un carácter de actual vigencia, tanto si contemplamos la concepción de dolor, en continua mutación y revisión, como el Arte de acción, disciplina artística relativamente joven, sobre la cual se están ampliando cada vez más tanto los trabajos de artistas como su propio campo de conocimiento.

La delimitación cronológica viene determinada por el inicio de las primeras prácticas en el Arte de acción, fijando como punto de partida la década de los 60; es entonces, cuando los movimientos feministas y otros activismos (este contexto histórico será desarrollado en el Estado de la Cuestión) se vuelven el motor que llevara a realizar las primeras acciones, o en los inicios de la práctica, *performances*. Así pues, nuestro espacio temporal se acota desde 1960 hasta la actualidad. Así mismo las obras que se incluirán en el estudio cumplirán los siguientes criterios de inclusión:

- Arte de acción: incluyendo *performance*, *happening* o *body art*, como modos de acción y base en sí de la constitución del Arte de acción (trataremos de establecer una definición de dichos términos en el capítulo 3, teniendo en cuenta lo el carácter poco rígido de la disciplina por su propia esencia).
- Arte relacional y Arte comunitario. Por su íntima relación con los sujetos que se ven inmersos en procesos de dolor y sufrimiento.
- Video *performance*: entendiendo esta como acciones documentadas, cuyo soporte y difusión final es a través del vídeo, pero donde está implícita la acción del artista, y el proceso y/o trabajo con el cuerpo son determinantes. El cuerpo no se muestra como modelo, como pudiera suceder en la fotografía, sino que es el soporte que a su vez se somete a un segundo registro.

No contemplaremos en un análisis más exhausto, los trabajos en los que la acción sea desarrollada por un tercero (si bien podremos citar alguno por su pertinencia), por entender que dichas obras podrían ser catalogadas como disciplinas más cercanas al documental de un lado, y de otro, por nuestro interés en la relación directa del artista con el dolor (más allá de su propia percepción sobre el dolor de los demás).

Así mismo, presentaremos eventualmente artistas, que si bien, su trabajo no se enmarca principalmente en Arte de acción, sintonizan con este o bien con el objeto de estudio de forma determinante, y que sea suficientemente ilustrativa del tema que en un momento dado estemos desarrollando. Se trata de establecer conexiones narrativas de autores a los cuales en un principio no se les vincularía con Arte de acción, pero en los cuales las relaciones que se establecen a nivel procesual y de interacción con el espectador le dan este sentido de íntima conexión con la acción.

Las fuentes para el desarrollo de nuestro trabajo han sido:

- Soporte fílmico, registro de la acción *performativa* y obra de los autores revisados.
- Trabajo de campo, a través de la asistencia a posibles acciones y proyectos que se puedan incluir dentro del estudio.
- Entrevista a artistas que se correspondan con los criterios de inclusión.
- Entrevista y supervisión de investigadores desde un punto de vista transversal: medicina, psicología, filosofía y arte principalmente.

- Documentación bibliográfica, la cual se ha obtenido en diferentes sedes: Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, Letras, Psicología y Ciencias Políticas de la Universidad de Granada, Biblioteca de la Facultad de Ciencia y Comunicación Singidunum de Belgrado (Serbia) y Biblioteca del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Pontificia Javeriana de Cali (Colombia).
- Documentación electrónica: webs oficiales de artistas y revistas electrónicas.

A raíz de la revisión bibliográfica generaremos nuestro marco conceptual, a la vez que generaremos una base muestral con los artistas que se adhieran a los criterios de inclusión y de la cual extraeremos una selección de artistas más concreta, pero representativa de las diferentes manifestaciones alrededor del dolor en el Arte de acción, de modo que podamos establecer un debate idóneo que nos lleve a las conclusiones.

1.8. Presentación

"La existencia se hace compleja y ambigua:
el placer de la independencia se transmuta
en el dolor de la soledad.
La atomización social desemboca en uno
de los posibles dolores "modernos": un
atardecer de la vida en el aislamiento"
(Cortés, 2012, pp.20)

Esta investigación se presenta como un camino hacia las respuestas, o bien hacia las incertidumbres (que en ocasiones son nuestro motor para comprender el mundo), de las siguientes preguntas. ¿Cómo comprendemos el dolor y el sufrimiento? ¿Cómo el arte nos los ha presentado? ¿Cómo el artista llega a hacer su cuerpo participe de tales elementos, a priori, repudiados? Y si el camino se basa en responder estas preguntas, la primera de ellas quizás sería, ¿para qué?

Escondido tras la piel rastrea por los surcos de tales disyuntivas, tratando de traspasar lo visible para hallar lo que queda atrás, para encontrar cómo desde el arte, se ha representado, o presentado, el dolor y sufrimiento, tanto propios, como ajenos, con el objetivo de otorgar al arte, un efecto transductor de cualquier representación social. A través del arte, nos hacemos participes activos de nuestro contexto, alojándonos en él en un ejercicio transformador. El germen de nuestra tesis radica en valorar cómo a través del Arte de acción, no solo se está construyendo una rica crónica del dolor y el sufrimiento, sino que a su vez, se generan propues-

tas desde el empoderamiento, capaces de presentar alternativas desde el ámbito visual y relacional.

Partimos de la creación de un marco referencial que nos capacite en el establecimiento de nuevas conexiones. Para ello, comenzamos con un primer bloque a través del cual señalamos las diferencias, sobre todo, las confluencias, entre los términos dolor y sufrimiento. Ambos con una historia en común, se aproximan pero difieren en cierto sentido. Con una señalada disposición transdisciplinar, los abordamos desde diferentes enfoques desde la medicina a la filosofía, centrándonos finalmente en las concreciones que se han hecho desde el campo de la fenomenología (examinando las últimas aportaciones de Agustín de Serrano de Haro (2012) o Jordi Cabós(2013), la lingüística (con base en la filosofía lingüística de Wittgenstein (1988) y las aportaciones de Emmanuel Renault (2008) en torno al concepto de sufrimiento social.

En este punto, el hecho de concretar el trabajo mirando las teorías en psicología social del sufrimiento social, el trabajo nos lleva de forma natural a una conexión entre sufrimiento y su contexto, y entre la relación artista y sociedad. De ahí, que dedicaremos un capítulo que ejerce de puente entre la profundización en los conceptos de dolor y sufrimiento y el desarrollo del Arte de acción, en el que nos ocupamos de la politización del dolor y el sufrimiento a través de lo que llamaremos biopoder y biopolíticas. La acción que se ejerce desde el sistema neoliberal y capitalista sobre los cuerpos, incide directamente en la producción de sociedades con tendencia a la frustración, con altos niveles de exigencia que derivan en las nuevas enfermedades del siglo XXI, con fuertes desigualdades económicas y culturales, que revierten directamente en la estabilidad del individuo. A la vez, desde las estructuras de poder y entidades mediáticas, se produce una manipulación del dolor al servicio de nuevas políticas, clases e ideologías. En respuesta, el arte ha servido como plataforma de denuncia ante tales dinámicas, adquiriendo una posición política, que no se asocia a ideologías, sino a la asunción de una responsabilidad social.

En parte, de esta responsabilidad social, y de esa posición de activismo con respecto a diversas desigualdades y vejaciones, surgió el Arte de acción. Alrededor de la década de los setenta, resultado de la experimentación de las vanguardias, en el contexto de una sociedad que se entendió en una "etapa de posguerra" y con la activación de grupos activistas como el colectivo LGTB y los colectivos feministas, aparecen incursiones artísticas que se rebelan frente al sistema, social y endogámico del arte. Enlazamos con este tercer bloque, donde profundizamos en el término, haciendo una revisión de sus comienzos, así como de la evolución en su abordaje desde el Arte e Historia del Arte, estudiando conceptos tales como *performance*, *happening*, *body art*, para concluir en un desarrollo del término Arte de ac-

ción. Lejos de movernos en parcelas cerradas, las prácticas artísticas se tornan rígidas en una categorización, con una hibridación cada vez más compleja tanto entre las herramientas propias del arte, como con otras disciplinas que otorgan un carácter eminentemente transversal. El Arte de acción atiende al *performance*, pero también a otras prácticas donde el cuerpo es el elemento principal; un cuerpo que ya no solo se presenta de forma directa frente al espectador, sino que se pierde entre otros cuerpos, en un laboratorio artístico donde se irán generando proyectos en los cuales el proceso ejerce un poder esencial frente a la simple creación de un producto estético.

Diversas narrativas se presentan entonces ante nosotros. Narrativas, acciones que nos remiten al dolor y sufrimiento en diversas formas. En realidad, podríamos haber presentado cada historia personal como única; sin embargo, hemos establecido una clasificación de las formas de presentar el dolor relativas a temáticas concretas; una clasificación del todo constituida en base a la sistematización y el trabajo operativo, ya que esta es en todo momento permeable, y unas narrativas se impregnan de otras, como la vida, líquida, en movimiento constante, fácilmente contaminable. La revisión de la historia del dolor y del sufrimiento, así como la sistematización de los estudios, nos sugirieron un punto de partida. A través de la revisión del abordaje histórico de ambos y de las mismas obras que constituían nuestra base de datos, concluimos dividir el estudio en cinco apartados, los cuales se correspondían con las siguientes narrativas:

El límite y lo ritual en el Arte de acción, como primer capítulo, que introduce la parte más física de abordar el dolor y de otorgarle a la vez un sentido, por parte del artista, pero también enfocado a ser trasladado al *pathos* del espectador.

En segundo lugar, nos centramos en la enfermedad. Este capítulo, vínculo entre el dolor físico que antes mencionábamos, por su innegable presencia, pero también con la sociedad, en tanto como la enfermedad se comprende por parte de esta y condiciona la forma en que se vive. Dos visiones aportamos en este capítulo: desde la Arteterapia y como a través del arte nos permitimos una nueva relación con la enfermedad, y por otro lado, un ejercicio de reflexión sobre la representación social e la enfermedad, la influencia de esta en el mismo proceso patológico y posibles alternativas para nuevas representaciones.

Un tercer apartado, nos remite a la concepción de los cuerpos abyectos. Este gran apartado, aborda, desde el desarrollo del concepto de abyección de Judith Butler, entidades diversas como el género, la marginalidad y los procesos de decolonización. El sufrimiento de aquellos que no se ciñen a los arquetipos sociales establecidos, de donde se derivan, tanto procesos

de dolor emocional, como violencias físicas directas sobre los cuerpos socialmente no aceptados.

En cuarto lugar, abordamos las problemáticas relacionadas directamente con estados de conflicto, sea o no armado, y/o derivados de políticas represivas y que atentan directamente contra los derechos humanos. Revisamos trabajos de denuncia, de activismo desde el Arte de acción, pero también trabajos que trabajan directamente con el restablecimiento de la dignidad de los colectivos afectados, en un ejercicio de sororidad.

Y concluimos estas narrativas, con la belleza como forma de dolor. Revisamos el vínculo existente entre dolor y placer, y como, las nuevas tendencias, lejos de conciliarnos con nuestro cuerpo, nos proponen estereotipos forzados, que llegan hasta el mismo dolor físico. Una relación paradójica, donde el individuo acepta, consciente o inconscientemente el dolor para una inclusión en un canon cambiante. Donde se deriva un sufrimiento asociado a la frustración de no pertenecer al grupo de los cuerpos socialmente perfectos.

El estudio de artistas y colectivos artísticos que han desempeñado su trabajo mostrando el dolor, propio o, en una gran mayoría, ajeno, nos acerca irremediablemente a retomar el debate sobre la ética de tales acciones. ¿Cómo mostramos el dolor de los demás, como Sontag (2010) ya se preguntaba? ¿Dónde está el límite entre la obra y la demanda social? ¿Qué resulta más importante? ¿El proceso de emancipación o la producción de un simple producto artístico, orientado a un mercado del arte que posiblemente se preocupe más de otros aspectos de la obra que se su efecto a nivel social? ¿Dónde radica la responsabilidad social del artista? o, simplemente plantear si el artista se ve en la obligación de ser parte de un movimiento de emancipación social por encima de su propio trabajo como artista, su propia motivación a hacer arte. Todas estas disyuntivas nos llevan a un bloque final, donde debatimos la responsabilidad social del artista, cuando trabajo con el sufrimiento de otros, cuando se sirve del dolor ajeno para hacer una obra artística. A su vez, planteamos, desde una posición de responsabilidad social, los papeles que el Arte de acción adopta desde la pedagogía y la emancipación de los colectivos dolientes, finalizando con una propuesta de Arte de acción que trabaje por un proceso de empatía como forma de acción y solidaridad.

2. DOLOR. MÁS ALLÁ DE LO FÍSICO.

¿Y qué es el dolor?
El dolor de barriga,
El levantarse de aquella caída,
Lo punzante, lo cortante, lo que abrasa.
El día que te fuiste,
El que se fueron todos.
El día que no fue día.
¿Y qué es sufrir?
Pensar que me enfermo,
Que no puedo levantarme,
Que el daño es irreparable.
Pensar que no puedo soportar todo esto,
Sin mí, sin los demás.
Pensar que la vida no es vida,
O que simplemente, se va.
¿Y qué puedo hacer?
Mirarme al espejo,
Aquello que queda de mi cuerpo,
De mis adentros.
Mirar que queda detrás.
Arrancando mi piel a tiras,
Para trenzarla y hacer una cuerda,
Que sea tu látigo, que me ancle a la vida.

(Texto de la autora)

2.1. Martirios, torturas y otras condenas. Representación del dolor y evolución de las significaciones atribuidas.

La representación del dolor, su puesta en escena y su interpretación en el arte, nos han acompañado prácticamente desde comenzó la historia del ser humano y con él, sus deseos de alcanzar a comprender porque es un cuerpo doliente. La primera manifestación literaria descrita sobre el dolor y el sufrimiento, es la narrada en el mito de Prometeo. La primera de otras muchas que nos acercan a dicha experiencia, o que han sido el reflejo histórico de sucesos que cargan consigo el dolor, desde el retrato de ciertas prácticas punitivas, hasta la ilustración médica donde hemos podido contemplar sinfín de imágenes de sufrimiento.

Volviendo al mito de Prometeo, este cuenta con varias versiones, con un elemento común: el castigo. Tal elemento será asociado al dolor, como eje conductor de otras religiones. El tema del martirio en la literatura y artes plásticas, de inspiración religiosa, ha sido recurrente y su contenido principal es el dolor, siendo base de la producción artística. Las imágenes en torno a estos estamentos, el religioso y el penal, se sucedieron por todo occidente, produciéndose una evolución en su tratamiento, desde el dolor de la tragedia en Grecia al dolor en el Romanticismo, donde "(...) el sufrimiento se convierte en uno de los fines: para vivir hay que sufrir, cuanto más, mejor. El artista de la época hablará, o sus personajes, de sus dolores preferentemente" (Lugones & Quintana, 1997)

Con la modernidad, y concretamente con la inserción de la fotografía en panorama visual, la representación del dolor se hace presente de una forma aplastante. La "realidad" se sobreviene a cualquier representación.

A través de la extensa obra, *Historia del cuerpo*, dirigida por Alain Corbin, Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello (2005), pudimos realizar un breve resumen que nos ilustrara sobre las formas en que a lo largo de la historia se ha abordado el dolor hasta la modernidad: a efectos meramente explicativos, cabría distinguir cinco grandes grupos de representaciones en las que el padecimiento físico adquirió preminencia visual en el mundo moderno, heredero a su vez del estímulo histórico y sus precedentes: el contexto teológico, la actividad bélica, el ámbito punitivo, la representación anatómica, así como la práctica de la medicina. Esta clasificación, nos ayudó en primera instancia a generar un mapa mental, donde situar las diferentes narrativas que se había ido estableciendo en torno al dolor, a la vez que nos llevó a contemplar una nueva clasificación, en base a la propia evolución histórica (como han cambiado las prácticas punitivas por un

nuevo tipo de castigo de orden social, o como la religión han modificado su discurso y la influencia que posee sobre la concepción, a la vez que la generación de dolor, diluyéndose en formas y efectos dispares) de nuevas narrativas del dolor y el sufrimiento para operar en su estudio.

Pero, ¿cómo se representa el dolor en el mundo contemporáneo? ¿Para qué sirve su representación en la actualidad?

Si el dolor, si su puesta en escena, ha constituido un papel ejemplarizante a nivel histórico, en nuestro contexto actual sigue ejerciendo ese papel, bajo otras apariencias. Foucault (2002) sostiene que la biopolítica es efecto de una preocupación anterior del poder político: el biopoder, que son un conjunto de estrategias de saber y relaciones de poder que se articulan en el S.XVII sobre lo viviente en occidente y a día de hoy, esos elemento de biopoder siguen siendo agentes de dolor, y a nivel visual y representacional, presentan formas diferentes, actualizadas, las cuales contemplaremos dentro de las distintas narrativas que hemos analizado a lo largo de la investigación.

"Athey repasa la historia de la tortura a través de proyecciones de video, mientras recita poemas de Genet junto a extractos de procesos inquisitoriales. [...] Lo cual nos sugiere que la Inquisición no desapareció, sino más bien las formas de señalar al abyecto" Adell, p. 24)

Podemos encontrar, que la religión supone un pilar para afrontar el dolor. Sin embargo, hemos de pensar en qué forma se nos ha mostrado ese dolor, atendiendo a las diferencias en los enfoques que advertimos con anterioridad. Desde el cristianismo, religión que nos es más cercana y que a nivel visual ha sido rica tanto icónica como gráficamente, "(...) el dolor se cultiva a diario en ciertas formas de piedad o de misticismo, de modo que cada jornada se convierte en un camino del calvario simbólico, un nuevo itinerario de la Pasión", como bien nos señala Le Breton (Le Breton, 1990) y añade:

"Durante largo tiempo, para el cristiano el dolor es participación en una modalidad menor de los ejemplares sufrimientos de Cristo, cuya intensidad sabe que nunca conseguirá alcanzar" (p. 115)

Y a su vez, pensar que hechos colaterales propios de la religión, como la colonización, tuvieron efectos opresivos en muchas sociedades y a día de hoy, seguimos siendo testigos, de cómo los fanatismos que se justifican en cuestiones teológicas, son fuente incesante de sufrimiento.

"En la sociología del arte, ya no están en la mesa temáticas únicamente de tipo real, se encuentra componentes imaginarios o irreales (inducidos por la misma naturaleza del arte). Por tal razón, en el momento de hacer un estudio sociológico del arte es importante reconocer la "historiografía" de la sociedad que presenta la obra de arte, consciente o inconscientemente. Esto es, si los componentes estéticos y expresivos van más allá de la línea, el color o el soni-

do, y permiten reconstruir casi a manera de discurso una visión de la época en que inmersos, se configuraron como una forma con contenido (Adorno 1969:104)" (Mora, 2014, p. 13)

22. EL DOLOR

Hoy estuve con él,
con mi dolor.
Tú aún no lo conoces,
Es más,
no creo que lo conozcas nunca
Yo aún dudo que lo haya hecho.
(Texto de la autora)

Imagínense, el siguiente caso; tan hipotético, como real. Un anciano en el extremo agónico de su vida. Una hija pegada a los pies de la cama siendo sus brazos la extensión de las sábanas preludio del sudario. Uno se queda de pie, pensando que gesto puede ayudar al duelo anticipado. Y la mujer comienza a hablar:

Ha sufrido tanto. Toda una vida trabajando; tuvo que exiliarse tras la guerra, bien por no morir fusilado, bien para alimentar a los que quedamos aquí, pequeños, ajenos a su dolor. Tanto trabajo en la mina, con su cabeza dividida entre nosotros y la asfixia del encierro y de la muerte que llevaba casi a sus espaldas. ¿Para qué? Para que perder a su mujer al parir a mi hermano el chico... y años después perder también un hijo. Volver para encontrarse que de todo por lo que había luchado, solo quedaba la mitad. Y que sin ganas tenía que pelear por la parte restante. Ha sufrido mucho... y cuando podía descansar, vino la enfermedad. Tanto dolor, tanta pena. Sólo estamos aquí para padecer.

(Texto de la autora)

Cuantos dolores se describen en esta escena, y que insignificante se torna el del cuerpo físico ante toda una historia de sufrimiento. O al menos, así fue percibida su historia, por él y su familia. El DOLOR, en mayúsculas, la palabra, como un aura, lo impregna todo, más allá de momentos puntuales.

La definición del dolor en sí, es una complicada hazaña que muchos y desde muchos campos, han abordado y continúan explorando. Un elemento que a priori podríamos reducir a la esfera de lo físico y sensorial, posee sin embargo diversas connotaciones y la construcción de lo que constituye en sí ha ido evolucionando, desde el ámbito biomédico, pero también desde diversos enfoques epistemológicos como la lingüística, la metafísica, la religión, la psicología, la antropología o la filosofía.

Para partir de una definición capaz de situarnos en un punto de partida inicial, escogemos la propuesta por *La nueva Enciclopedia Larousse*, como sugieren los autores Lugones y Quintana (1997) en su artículo *El dolor: su expresión en artes y letras*, por su enfoque general, como aquella "sensación de padecimiento físico causada por lesiones o estados morbosos, o, sentimiento anímico de sufrimiento producido por una gran contrariedad".

Encontramos aquí, lo que podría ser en un principio una definición convertida, donde se contempla el sufrimiento dentro de la misma definición de dolor (cuestión, que desde la filosofía será discutida), pero a la vez, simple en su aproximación y representativa de cómo a nivel colectivo se entiende el dolor. Esta definición contempla, no sólo la definición médica, que usualmente atiende a una experimentación corporal a nivel sensitivo, sino también lo que podría referirse como dolor emocional o espiritual; es más, se ve sujeto directamente al concepto de sufrimiento, concepto que desarrollaremos con posterioridad, dado que usualmente hablamos de dolor cuando queremos decir sufrimiento. Con todo ello, la idea de dolor puede incluso ascender a la idea de dolor existencial, como Schopenhauer (2099) quiso hacer ver: "Querer es esencialmente sufrir, y como vivir es querer, toda vida es por esencia dolor. Cuanto más elevado es el ser, más sufre..." (Nuevamente volvemos a observar cómo se acompañan ambos términos; inseparables podríamos decir, si bien como decía Buda "el dolor es inevitable, el sufrimiento es opcional").

Así pues, el dolor se plantea como experiencia, como una definición sensible, no tanto conceptual (en tanto que el concepto nos remite a una imagen genérica, siendo una entidad única e intransferible). Si bien al dolor como concepto puro, en tanto que esté viene definido por la RAE como la representación mental de un objeto, hecho, cualidad, situación, etc. Representación mental, que, si bien se desarrolla sobre unas bases comunes, finalmente tiene un carácter individual. La experiencia propia, pero sobre todo el convivir con el dolor de los demás, me hace corroborar en primera persona que no hay un dolor igual a otro; el mapa mental, la representación que cada persona elabora en torno al dolor es intransferible. Para hacernos una idea de hasta qué punto el dolor, más allá de ser una experiencia sensorial o emocional, es una experiencia dotada de numerosos matices, que a su vez la conforman, presentamos el siguiente mapa (este no contempla la totalidad de los conceptos que le pueden ser asociados, pero si los más comunes y en sentido de sinonimia):

"(...) El dolor implica también inevitablemente, nuestro encuentro con el significado. (...) El significado, en cambio, es algo que existe dentro del cambiante proceso de la cultura humana y de la mente individual. El significado del dolor como el de cualquier texto complejo, siempre permanece abierto a variables interpretaciones interpersonales y sociales" (Morris, 1994, p. 29)

Si volvemos al mapa mental que realizamos previamente, podemos observar ciertas asociaciones. Algunas de ellas, contundentes y recurrentes a lo largo de la historia. Sería interesante buscar conceptos nuevos, al margen del mapa creado por la historia que nos den una nueva visión del dolor, más productiva, a la vez, que contemplar el potencial que la experiencias de dolor y sufrimiento poseen en sí mismas:

"Si comparamos los niveles mental y físico de la felicidad, nos encontramos con que las experiencias de dolor y placer que tienen lugar en la mente son en realidad mucho más poderosas. Por ejemplo, si nos sentimos deprimidos o si algo nos inquieta profundamente, ya podemos hallarnos en un entorno agradable que apenas advertiremos su belleza o comodidad. Por otro lado, si disfrutamos de una absoluta felicidad mental, nos resulta mucho más fácil enfrentarnos a los desafíos que nos plantea la adversidad. Esto viene a sugerir que las experiencias de dolor y placer que proceden de pensamientos o emociones tienen un poder mayor que las que percibimos a nivel sensorial" (Lama, 2016, p. 7)

De hecho, si nos cernimos a la idea de dolor físico, este tiene una función productiva. Es ello lo que divide al dolor en agudo o crónico, siendo el agudo de carácter temporal y con una función determinante: nos dice que algo no funciona como debiera. El dolor crónico sin embargo deja de poseer esa utilidad para convertirse en una enfermedad en sí.



Fig. 9 Mapa mental y conceptual elaborado a partir del Diccionario de Ideas Afines, de Fernando Corripio (Corripio, 1983)

Algo así ocurre con la historia del dolor. Asociada a la tortura, a la culpa, a la desgracia, solo quedaron los aspectos negativos del dolor, arrai- gándose una posición ante este de repugna y aislamiento. Se fue tornando crónico, una enfermedad, que solo recibía un tratamiento paliativo, pero no sanador. Se anestesió a la gente y se anestesió al pueblo, creándose una idea del dolor y de cómo había de ser tratado.

Dentro del Diccionario de ideas afines de Corripio (1983), podemos encontrar como ausencia de dolor los siguientes conceptos: analgesia, anestesia, tranquilidad, bienestar, sedación, insensibilidad, embotamiento, calma, paz, medicación. Conceptos que en cierto modo son antónimos, excluyen el dolor por completo. Sin embargo, existe un concepto que no aparece en esta obra: la resiliencia.

Inclusive, el significado a nivel general que se ha querido dar al dolor (si salimos del ámbito médico que es quien lo ha manejado por excelencia), por encima de significaciones individuales, se caracteriza por un estado fluido, ambiguo, en el que conviven todos los matices (y algunos más) que hemos expuesto en el mapa, así como los propios matices lingüísticos; matices que a su vez influyen en un cinta de Moebius, a la continua reinterpretación del dolor. Un ejemplo de ello, es la evolución de los términos ingleses *sore* – *sorry* – *sorrow*, en los que históricamente se ha producido un cambio semántico, y que como Molina (2003) concreta en la introducción de su tesis, "de tal manera que: (i) la forma de *SORRY* cambió a imagen y semejanza de *SORROW* y (II) el significado de *SORRY* se reinterpretó e incluso llegó a ser entendido como el adjetivo de *SORROW*. Por ello, los hablantes contemporáneos no dudan en asignar a *SORROW* y *SORRY* una identidad etimológica que nunca existió, mientras que al mismo tiempo no perciben claramente el nexa entre los términos anteriores y *SORE*, que sí está etimológicamente relacionado con *SORRY*" y concluye:

"Pretendíamos con ello demostrar cómo el cambio semántico no es un proceso caótico y arbitrario, sino por contrario motivado por la propia estructura semántica de los términos, y en este sentido, los términos de sufrimiento demostraron ser particularmente adecuados para este fin debido a su marcado carácter polisémico, mediante el cual reflejan la complicada naturaleza del concepto al que hacen referencia y que entre todos ellos expresan: el concepto del dolor y el sufrimiento" (Molina, 2003, p. 220)¹

Aunque esta especie de polisemia del concepto dolor, se ha dado ya con anterioridad. Un estudio interesante al respecto es el realizado por Mar-

¹ Haciendo la traducción al español, nos encontramos con los siguientes matices:

Principalmente nos encontramos con *sorry*, que significaría sentir: *I'm sorry* - lo siento; con la siguiente posibilidad: *feel sorry for someone*- compadecer a alguien.

Siguiendo con el concepto *sorrow*, encontramos que su traducción es tristeza, pero también pena, pesar, dolor.

Por lo que podemos observar nuevamente una hibridación de ambos términos, que otorga a la palabra dolor varias significaciones en un sentido general.

(Cambridge University, 2008)

cos Martínez Hernández, en torno al campo semántico de la palabra dolor en Sófocles, donde se le asignan diversas significaciones a través del análisis de sus textos, tales como: «pesadumbre», «angustia», «pesar», «preocupación», «molestia», «daño», «ruina», entre otros. Tales matices se ven aclarados en la conferencia que el Doctor Ignacio Velázquez pronunció en el IV Congreso Internacional del Dolor (Velázquez Rivera, 2016):

"El concepto dolor es expresado en griego antiguo por varios términos: *achos*, *algos*, *odyne*, *ponos* y *kedos*. Estos cuatro términos, originariamente no significaban dolor, tenían una acepción concreta, material, evolucionando progresivamente a un concepto más genérico en el que se incluye dolor"

De modo que la definición en si misma del concepto dolor está dotada de una inmensa dificultad, la cual ha sido abordada históricamente y desde diversos enfoques. De ellos, encontramos conveniente concluir con los siguientes, por la sinergia de estos con nuestra visión del dolor a lo largo de la investigación. En primer lugar, la concepción de dolor por C.S. Lewis (2003), la cual otorga a la palabra dolor, dos sentidos en base a los cuales distinguir dicho concepto:

"A) Un tipo especial de sensación, probablemente transmitida por fibras nerviosas especializadas, e identificada por el paciente como ese tipo de sensación, ya sea que ésta le agrade o no (ej., aquel tenue dolor en mis piernas sería identificado como un dolor, incluso si no lo objetara). B) Cualquier experiencia, ya sea física o mental, que desagrade al paciente. Ha de notarse que todos los dolores en el sentido A, se vuelven dolores en el sentido B si sobrepasan un cierto nivel de intensidad baja, pero los dolores en el sentido B no necesariamente son dolores en el sentido A. De hecho, el dolor en el sentido B es sinónimo de «sufrimiento», «angustia», «tribulación», «adversidad», o «dificultad», y es de esto que surge el problema del dolor" (p. 37)².

De igual manera, trabajando el dolor desde un abordaje basado en el pensamiento complejo, Ludwing Wittgenstein, trabajó sobre el dolor desde el pensamiento, el lenguaje y la percepción, tratando de comprender, como más allá de la experiencia individual, que no puede estudiarse como un fenómeno seriado, el dolor se convierte en cierto modo en una categoría general en la cual existe un nombre que da expresión a esa realidad "privada" y permite llevarla al mundo. O como refiere Agustín Serrano de Haro (2012), en sus revisiones desde la fenomenología del dolor:

"Las decepciones y fracasos, las pérdidas y rupturas, la culpa, los desgarros interpersonales, duelen, y la expresión no es aquí metáfora. Las penas producen en el yo, en la persona, parecido daño, y con parecida fuerza e imperio, a las que la migraña o la artrosis traen sobre el cuerpo"

Es por ello, que la línea, entre el dolor que extralimita lo físico y el sufrimiento, se tornan igualmente complejos en su revisión, como lo es el mismo análisis del dolor.

² Y finaliza el esquema: "En lo que queda de este libro, la palabra dolor será usada en el sentido B, e incluirá todos los tipos de sufrimiento". Es por ello que nos parecía significativa la forma de asociar ambos términos en la obra de Lewis, para en cierto modo, operativizar la investigación.

Y más allá de definir qué es dolor, es interesante el por qué o para que, sufrimos dolor. Porque del acercamiento a la función del dolor, podemos aproximarnos a él desde una postura de acercamiento más que de desdeñó. El dolor en sí, tiene una función productiva; una función, por la cual podemos reconocer cuando algo que acontece se plantea como disfuncional, ya sea desde lo orgánico, lo personal o lo colectivo.

Podríamos definir como rasgo diferenciador entre dolor y sufrimiento la temporalidad; el dolor sucede en un momento, con una cierta duración. Nuestra reacción a este, la angustia con la que impregna al ser, serán en ocasiones (dependiendo del afrontamiento personal), más duraderos. Aunque este no puede ser un rasgo diferenciador absoluto, sino más bien una consideración a ambos. Dado que, en casos de dolor crónico, los tiempos se alargan y el sufrimiento se convierte en compañero del dolor. ¿Inseparable? Habrá autores que defiendan que es posible la presencia de dolor sin sufrimiento. ¿Qué es entonces el sufrimiento?

2.3. De mi dolor y mi sufrir: un baile entre ambos.

"Buda enseñó a sus discípulos la metáfora de las dos flechas. La primera flecha representa las cosas inevitables de la vida: el dolor, la pérdida, la enfermedad y la certeza de la muerte. Esta flecha es inevitable, e inevitablemente se clavará en la diana que somos todos los seres vivos. La segunda flecha, en cambio, es la que nos disparamos a nosotros mismos, creándonos una herida autoinflingida que muchas veces es mayor que la primera. La causa de esta herida son los cuentos que nos cuenta la mente, todas las formas en que la mente complica nuestro sufrimiento por medio de su relación con lo que está ocurriendo"³(Kozak, 2011, p. 138)

¿Por qué el ser humano ha nacido para sufrir?

Esta fue la pregunta arrojada de un paciente a la nada. Quizás porque aun nadie la ha sabido contestar. No existe un sentido pleno de la necesidad de sufrimiento. Si bien el dolor, como afirmábamos en un inicio tiene una función productiva y de alerta, el sufrimiento posee diversos resultados: tantos como formas de sufrir, tantos como personas existen.

Esta investigación, versa indudablemente sobre el sufrimiento. Por ello, nos detenemos en este apartado para desmembrar todo su significado. Ya comentamos en el capítulo anterior, el hecho de trabajar con la palabra dolor⁴, básicamente por dos cuestiones:

³ Las dos flechas. Adaptado de Kozak, Arnold (2011, p.138)

⁴ Si bien siempre teniendo presentes ambos conceptos. Nos interesa más trabajar en la interacción entre ambos conceptos y sus relaciones desde el campo artístico, que en la profundización y separación de ambos conceptos, ya que del establecimiento de conexiones, el artista trabaja en crear sus propias narrativas. El empleo de la relación entre dolor y sufrimiento, permite extraer elementos de uno para hablar del otro.

Incluso, se podría decir, que no es necesaria la presencia de dolor, para que exista sufrimiento. Aunque así fuese, desde la representación, necesitamos elementos que nos remitan al sufrimiento, y son los agentes que provocan el dolor, lo que en el trabajo artístico ayudan a evocar el sufrimiento.

- Por su empleo en un plano general, coloquial, en el cual transporta todos los matices asociados al sufrimiento.
- Por las características sensitivas y emocionales del dolor en sí, del dolor ligado a lo corporal, por los paralelismos que se establecen tanto a nivel lingüístico como a nivel estético.

Sin embargo, es el sufrimiento el germen que genera esta investigación, así como la reflexión del individuo y en nuestro marco concreto, del artista.

Tanto la RAE como la Enciclopedia Espasa, definen sufrimiento como "padecimiento, dolor físico o moral, más o menos duradero". Sin embargo, encuentro más significativa como definición la reflexión que del sufrimiento nos transmite el psicólogo Javier Urra (2016):

"El dolor tiene un sentido físico y el sufrimiento un sentido metafísico. Solo el sufrimiento nos abre las puertas del conocimiento profundo de la vida.

Dolor no es igual que sufrimiento. Nacemos con dolor, y sufrimos por saber de nuestra muerte anticipada.

El sufrimiento es profundo, sordo, pero el dolor incapacita la visión de futuro o el interés por los demás.

El sufrimiento es esencialmente humano, entendido como un sentimiento aflictivo, psicológico y espiritual, limitante y trascendente, refractario a la terapéutica, se traduce por angustia, ansiedad y pena. Mientras el dolor es circunstancial, el sufrimiento es biográfico"

Es patente la problemática que existe a la hora de diferenciar entre los conceptos de dolor y sufrimiento. Ambos, vienen en parte unidos, y además, asociados en la consciencia colectiva. Sobre tal cuestión, se sobrevienen dos derivas: si existe o no distinción entre ambos. Tal encuentro ha sido revisado por Jordi Cabós (2013) en su estudio del sufrimiento desde la fenomenología de Schopenhauer, pero atendiendo también a otros autores:

"Wenke y Sauerbruch proponen que las dificultades de conceptualizar y diferenciar entre el sufrimiento y el dolor se debe na dos aspectos: por una parte, a una imprecisión teminológica; por otra parte, a la multivocidad de la palabra "dolor". [...] Estos autores distinguen dos tipos de dolor: el dolor somático y el anímico.

Szasz no define el dolor, porque niega la posibilidad de una esencia que lo caracterice, sino que teoriza sobre el *homo dolorosus*. El *homo dolorosus* o la *painful person* busca su reconocimiento a través del dolor"(p. 22)⁵

⁵ Dicha acepción de la persona que sufre, resuelta por Szasz (Szasz, 1968), el *homo dolorosus* o la *painful person*, tiene mucho que ver con la idea de cuerpo doliente, que tanto ha sido retomada por el arte.

En cuanto a las posturas en contra, las que defienden la división entre dolor y sufrimiento destaca:

"Por su definición, el dolor se entiende como referido a una parte de un cuerpo, aquello que recae por sí mismo sobre una persona específica, en un tiempo dado, por una razón definida. El dolor ocurre en las limitadas condiciones y formas y como una parte negativa de todo. En cambio, el sufrimiento describe una condición general de una persona, de un grupo o de una sociedad" (Cabòs, 2013, p. 26)

El sufrimiento queda ligado a la historia, a la memoria, a como el individuo vive la experiencia dolorosa. Se produce el dolor, físico o emocional (como pudiera ser el dolor descrito en el duelo, el dolor de la pérdida), e inmediatamente se manifiesta el sufrimiento, en ocasiones de forma fugaz, en otras, para quedarse de forma arraigada. El sufrimiento se correspondería con la vivencia del individuo entre lo que es y lo que debería ser: un estado de inestabilidad en el cual lo que se presenta ante la persona queda fuera de lo concebido por esta como normal, entrando en conflicto. El sufrimiento así, pasaría por un proceso de aceptación del mal, del daño, aceptación simplemente de lo que no fue. A continuación, procederemos a revisar los distintos enfoques en torno al dolor y al sufrimiento de forma conjunta, de forma que enfoques biomédicos se centrarán en los aspectos más orientados al dolor (especialmente dolor físico) y desde la filosofía y religión a la idea de sufrimiento⁶.

"Vivimos apenas una situación de aflicción, que nosotros denominamos sufrimiento y que, didácticamente, clasificamos según posibles causas que lo pueden provocar: sufrimiento antropológico (como consecuencia de una causa natural), político (como consecuencia del deseo político del otro social de dominarnos) y ético (como resultado de los requerimientos soberanos de una justicia política que, en nombre de su propia manutención, se alza en el derecho de decidir sobre la vida desnuda). Y la única manera de la que disponemos para conseguir salir de esta condición (de sufrimiento) es buscar la inclusión en una representación social que signifique, para nosotros, acogida (antropológica), solidaridad (política) y gratuidad (ética)"(Müller-Granzotto & Müller-Granzotto, 2013)

No queríamos obviar, una acepción de sufrimiento, que se nos plantea desde la psicología y que resulta determinante para comprender cómo el sufrimiento hace eco en el individuo, un efecto de resonancia por el cual este proyecta su disconformidad. Igualmente importante, porque atiende a cómo se constituye el sufrimiento contemplando al individuo como ser social, que depende de su contexto y sus construcciones sociales.

Queríamos resumir la importancia de trabajar a través del concepto de sufrimiento social, dado que este, esta forma de entender cómo se presenta el sufrimiento a día de hoy, por un lado es más que vigente y adaptado al contexto actual, y por otro lado, afecta toda parcela de la vida: aun cuando

⁶ Es por ello que ha sido importante en nuestra metodología de investigación, trabajar simultáneamente con los conceptos de dolor y sufrimiento como palabras clave, pese a que a nivel general se empleó el concepto dolor.

podríamos pensar que esta forma de entender el sufrimiento solo atiende al dolor provocado por el entorno social, afecta incluso a la forma de entender la salud, y por el contra, la enfermedad, condicionando así toda parcela del individuo.

"The third social theory is that of social suffering, which provides a framework that holds four potentially useful implications for global health. First, that socioeconomic and sociopolitical forces can at times cause disease, as is the case with the structural violence of deep poverty creating the conditions for tuberculosis to flourish and for antibiotic resistance to develop. Second, that social institutions, such as health-care bureaucracies, that are developed to respond to suffering can make suffering worse. [...] Third, social suffering conveys the idea that the pain and suffering of a disorder is not limited to the individual sufferer, but extends at times to the family and social network [...] Finally, the theory of social suffering collapses the historical distinction between what is a health and what is a social problem, by framing conditions that are both and that require both health and social policies..." (Kleinman, 2010, p.1519)⁷

24. Dolor y sufrimiento, todo lo impregnan. Enfoques desde la transversalidad.

"Para los filósofos el dolor es un problema metafísico y una educación hacia el estoicismo; para el místico, significa éxtasis; para el piadoso se trata de una cruz portada con humildad, para el médico, un síntoma que indica una enfermedad que debe ser sometida a tratamiento"
Illingworth⁸

Esta frase fue citada por el Doctor Ignacio Velázquez (2016), para introducir la complejidad que el dolor conlleva en su definición. Decía así: en esta frase se sintetizan todas las posturas que va a adoptar la humanidad a lo largo de sus historias, ante esa eternidad insondable que es el dolor, como lo definiera Azorín.

⁷ Traducido del original: La tercera teoría social es la de sufrimiento social, que proporciona un marco que tiene cuatro implicaciones potencialmente útiles para la salud mundial. En primer lugar, que las fuerzas socioeconómicas y sociopolíticas a veces puede causar la enfermedad, como es el caso de la violencia estructural de la pobreza profunda para florecer y para la creación de las condiciones para la resistencia a los antibióticos para desarrollar la tuberculosis. En segundo lugar, que las instituciones sociales, tales como las burocracias de la salud, que se desarrollan para responder al sufrimiento puede hacer que el sufrimiento peor [...]. En tercer lugar, un sufrimiento social transmite la idea de que el dolor y el sufrimiento de un trastorno no se limita a la víctima individual, sino que se extiende a veces a la familia y la red social, [...] Por último, la teoría de sufrimiento social se derrumba la distinción histórica entre lo que es un problema de salud y lo que es un problema social, mediante la formulación de condiciones que son a la vez y que requieren tanto las políticas sociales y de salud...

⁸ Citado por Velázquez en su conferencia Desentrañando el dolor (Velázquez Rivera, 2016)

La intención de este apartado, no es otra que la de hacer una breve introducción a las teorías habitualmente estudiadas en torno al dolor y al sufrimiento. Tratar de hacer una revisión exhausta, sería asunto para escribir otro libro, como bien han atendido a hacer Wall y Melzack (2007) a través de su *Tratado del dolor*, Moisés González (2010) en *Filosofía y dolor*, Moscoso a través de la *Historia cultural del dolor* o Le Breton (1990) con su *Antropología del dolor* (por destacar algunos autores). No podemos más que beber de sus trabajos para realizar un mapa del dolor que nos permita posteriormente situarnos frente a la diversidad de enfoques y afrontamientos, los cuales siguen en dinámica transformación.

Si bien, nuestra postura ante el dolor, es ante todo holística, nos ha sido interesante a la hora de observar la estética de las obras y actos *performativos*, enfoques tendentes a la dicotomía entre cuerpo y mente, dolor físico y dolor emocional/espiritual. Advertir dicha división no es arbitraria. Separamos lo físico en primera instancia, porque del dolor físico se extrapolan diversas sensaciones al plano emocional/espiritual, y como veremos con posterioridad en la simbología en el Arte de acción, se emplean elementos esencialmente relacionados con el dolor físico para expresar un sufrimiento de otro orden. Hablar de lo sensitivo, nos permite entender de una forma sencilla (con todo lo complejo que el dolor es) como vivenciamos situaciones no físicas como dolorosas.

Atendiendo entonces, en primer lugar, al dolor meramente físico, es definido en la última Edición (2.a) del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (RAE, 2014), basado en su etimología latina (*dolor-oris*) como: «aquella sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior» y también como «un sentimiento, pena o congoja que se padece en el ánimo» o bien, podemos concretarlo bajo la definición que la Asociación Mundial para el Estudio del Dolor (IASP) ha dado: «es una experiencia sensorial y emocional desagradable, asociada con un daño tisular, real o potencial, o descrita en términos de dicho daño».

Este, a su vez, se somete a una serie de clasificaciones: según etiología, expectativa de vida, región afectada, o la clasificación más conocida a nivel incluso coloquial, según su duración, agudo o crónico. Y una segunda clasificación, atiende tipos de dolor: agudo, crónico, somático, visceral, por desanferentación o psicógeno. En torno al dolor, se ha generado una vasta terminología, la cual, detallaremos en el capítulo 3.4, terminología que desde el ámbito médico se ha extrapolado a otros ámbitos, de la misma forma que se traslada la palabra dolor.

En relación al dolor físico, pero estableciéndose una conexión con otras dimensiones del dolor, es interesante señalar la teoría multidimensional del dolor de Melzack y Casey (1968), siendo uno de los modelos teóricos del

dolor más extendidos en la literatura psicológica. Este se basa en el supuesto de que el dolor está compuesto por tres dimensiones íntimamente relacionadas que configuran y determinan esta experiencia. Tales son la dimensión sensorial, cognitiva y afectiva. Encontramos aquí, que desde la psicología se incorporan dos nuevos campos: el campo afectivo y el campo cognitivo. Ambos campos, nos permiten establecer una comprensión más compleja del dolor, en tanto que el campo cognitivo nos remite a la lógica, a la razón, a como entendemos el dolor (y tal cuestión a su vez se ve afectada por múltiples factores: educación, contexto, cultura,...) y el campo afectivo nos orienta hacia las emociones. Es interesante esta ampliación del término de dolor de lo físico a estos ámbitos, ya que por ejemplo, desde la dimensión afectiva podemos establecer conexiones desde el término de dolor al término de sufrimiento. En 1985 Watson y Tellegen, basándose en estudios de teóricos del afecto, determinan dos dimensiones básicas, las cuales los autores denominan afecto positivo y afecto negativo. El afecto positivo representa la dimensión de emocionalidad placentera, y a su vez, al realizar una conexión con la idea de placer, la idea de apego, podemos realizar conexiones tanto con los enfoques religiosos como filosóficos del sufrimiento.

Desde la religión, existe una elaboración del dolor ahora sí, más ligada a la idea de sufrimiento. Todas las religiones poseen su versión del dolor y el sufrimiento, con ciertas variantes en relación a afrontamiento de este. A continuación, presentamos lo esencial de cada religión en torno a ambos conceptos.

Las religiones abrahámicas⁹: la confesión de fe del Islam (Sahada), pro-mula que "Dios es Dios", único, y "nada sucede si no es su voluntad y, por tanto, es deber religioso acatar esta voluntad aunque incluya el sufrimiento" (Pérez, 2012). La síntesis que realiza Le Breton (1990) en torno a la relación entre dolor, culpa y religión (en tal caso, la religión islámica) es la siguientes:

"El fiel se entrega con paciencia a las manos de Dios y mediante la prueba demuestra su temple. Mektub: está escrito, no escapamos a nuestro destino. Si en su omnipotencia Dios ha querido el dolor, el hombre no puede sustraerse a él. «Y de Alá en cuanto [hay] en los cielos y cuanto [hay] en la tierra; perdona a quien quiere, castiga a quien quiere; y Alá [es] perdonador, apiadable" (III: 124) (p. 120)

El dolor de este modo, se origina por la oposición a la palabra de Dios. Dios es quien puede remediar el dolor.

⁹ Las religiones abrahámicas son las fes monoteístas que reconocen una tradición espiritual identificada con Abraham. El término es usado principalmente para referirse colectivamente al judaísmo, cristianismo e islam, principalmente.

La perspectiva católica enfoca el sufrimiento en parte como una vía de salvación o redención ante Dios. En cierto sentido la religión católica asigna un papel fundamental al hombre como generador de sufrimiento, ya que del libre albedrío de este, se derivan una serie de acciones para el resto susceptibles de producir un daño al otro:

"Son los hombres, y no Dios, quienes han producido potros de tortura, látigos, prisiones, esclavitud, cañones, bayonetas y bombas; es debido a la avaricia y estupidez humana, y no a la mezquindad de la naturaleza, que tenemos pobreza y fatiga" (Lewis, 2003, p. 37)

Un tercer matiz en la comprensión del dolor por parte del catolicismo, sería el sufrimiento como algo inherente al ser, como parte del devenir de este. En cierto modo se produce una aceptación en tanto que el ser cree que está obligado a sufrir; pero no tanto una aceptación en el sentido que se puede ejercer desde el budismo. La aceptación del sufrimiento en el catolicismo estaría enfocada a la salvación, y en el budismo a la realización, al aprendizaje que se produce en una de las distintas vidas del individuo.

En el budismo, el problema del dolor se expresa en "las cuatro nobles verdades": 1) Todo es sufrimiento. 2) Su causa es la pasión-ansiedad egoísta. 3) Sólo el nirvana puede eliminar la causa. Ya se hace en esta vida, pero será plena en el futuro. 4) El sendero que conduce al nirvana es "la óctuple rectitud": esto es, la rectitud de visión, de pensamiento, de palabra, de acción, de vida, de esfuerzo, de atención, y de meditación.

Y de forma similar, el hinduismo afronta el dolor, el sufrimiento como el continuo equilibrio entre las acciones que realiza el individuo. Es un proceso cíclico entre causalidad y consecuencia. Según el hinduismo es el "karma" el que determina el sufrimiento, y este se deriva de las acciones buenas o malas del ser, en su vida actual o en vidas pasadas (relacionándose el bien y el mal en el hinduismo la idea de ego, frente a la idea cristiana que atiende a un código moral).

Aun así, podemos encontrar un patrón común: la causa del dolor y el sufrimiento se plantea en parte como consecuencia de una acción, que puede ser entendida como falta, pecado o ego.

Pasamos de la idea de bien y mal, de la aceptación del sufrimiento, a la valoración que produce el sufrimiento desde el ámbito filosófico. En este, partiremos de las concepciones primeras que surgieron de la filosofía clásica griega; aquí dos conceptos van a ser importante, y en torno a ellos se realizarán diversas disertaciones: el placer y el dolor.

Platón presenta el sufrimiento, desde la polaridad. Si nos remitimos a las siguientes palabras, en las cuales parafrasea a Sócrates y plasmadas en su obra *El Fedón*, advertimos lo siguiente:

"Porque el placer y el dolor no se encuentran nunca á un mismo tiempo; y sin embargo, cuando se experimenta el uno, es preciso aceptar el otro, como si un lazo natural los hiciese inseparables" (Platón, 1990, p. 24)

Así para Platón la idea de dolor, posee un carácter excluyente para la sensación de placer, o bien la ausencia de esta, determina el estado de dolor, de sufrimiento. El hecho de percibir el placer, hace que el individuo reconozca el dolor. Las sensaciones de placer y dolor ocupan un lugar muy importante en la noción aristotélica de emoción. Así, en *Ética a Nicómaco*, las emociones se definen básicamente como afecciones acompañadas de placer o dolor.

Pero avanzando hacia teorías relativamente más reciente, es interesante detenernos en los abordajes por parte de la fenomenología, desde la cual, se ha tratado por profundizar tanto en el concepto de dolor y de sufrimiento; sin bien tampoco vamos a encontrar una unanimidad en la teorización de estos. Para Michel Henry (2001, 2003), el dolor es aquel se sufre el cuerpo, la carne. Existe una materialidad en la presencia del dolor y este se vuelve una experiencia auto referencial, que solo el individuo que la padece puede describir. Su presencia, su aparición, es el detonante para que el individuo entienda que existe el dolor en sí mismo.

"Como sabemos, el núcleo de la intencionalidad se resume bajo la idea de que la conciencia es siempre "conciencia-de-algo": en lo amado es amado algo, en lo deseado es deseado algo, en lo representado es representado algo y así sucesivamente. De esta manera, es por razón de la intencionalidad que las cosas del mundo se muestran a la conciencia" (Itzigueri, 2011, p. 137)

Frente a este afrontamiento del dolor, físico y desde lo puramente corporal, encontramos otras posiciones como la de Brentano¹⁰ (1994), el cual hace una extensión del dolor físico al psíquico, dejando de ser una sensación meramente sensorial y corpórea, para dotarla de un componente experiencial, en tanto que, en base a la experiencia, a las referencias del individuo, el dolor se trasmuta y se percibe de una u otra forma.

Incluso atendiendo al dolor desde la esencia puramente física, siempre existe una confrontación, una lucha por entender su naturaleza, compitiendo el dolor físico con el psíquico (si entendemos, como algunos autores, que dicho dolor existe). Mas allá que una pugna de teorizaciones, deberíamos alcanzar a entender en el momento actual que el dolor es una entidad compleja que atiende tanto a elemento físicos como psíquicos. El dolor es un fenómeno que se siente, que se sufre, La esencia radica en el yo. Sufriendo el dolor, sufriendose a sí mismo. ¿Y cómo entendemos entonces el sufrimiento?:

Para Lévinas (1995, 2002) es un dato de la conciencia, una interpretación de lo que en el cuerpo y hacia el cuerpo acontece, entendiéndolo en parte

10 Revisado en base al artículo de González (2013), *El criterio de lo mental en Franz Brentano*.

dicha conciencia como inasumible. De modo, que añadido a la sensación de sufrimiento, se une un rechazo hacia dicho estado de conciencia del ser¹¹. En Spinoza (2017), el sufrimiento viene de un exceso de ideas inadecuadas; un exceso de estas lleva al desequilibrio del alma. Cuando acontece algo en el ser, bien sea un daño corporal, una sensación, o bien un suceso externo a este, el cual no se corresponde con las ideas que uno tiene forjadas, es entonces, cuando se padece, cuando comenzamos a sufrir.

Podríamos así, concretar para el no erudito, que el sufrimiento parte del ser, desde su propia conciencia de cómo han de ser las cosas: cómo debe sentir su cuerpo, cómo debe ser, cómo se comporta aquello que le rodea. A raíz de realidad inconexa con las propias ideas se produce el sufrimiento, con sus emociones ligadas; el dolor, la angustia, la frustración, etc., Todo nace de la falta de acuerdo entre uno que uno desea o piensa, y lo que uno es u observa a su alrededor. El sufrimiento así, vendrá infringido tanto desde el interior del individuo, a través del dolor físico o psíquico, vendrá de la enfermedad, pero también de la disconformidad. Y vendrá de los golpes de fuera, que producen el daño físico, pero no es el cuerpo el responsable. Y de lo que ocurre a nuestro alrededor, de nuestras familias, amigos. De nuestros desconocidos, nuestros políticos, nuestros verdugos.

Para finalizar, queremos hablar de un concepto particular de sufrimiento, el cual nace de un enfoque sociológico, pero determinante para nosotros. El sufrimiento social, dado que estará presente en la obra de un gran número de artistas de la contemporaneidad:

"El concepto de sufrimiento social se refiere a un conjunto de problemas humanos que tienen sus orígenes y consecuencias en los daños que las fuerzas sociales pueden causar a la experiencia humana, revelándose como un hecho específicamente social. El sufrimiento social es resultado de una violencia acometida a las personas por el poder económico, político e institucional y, reciprocamente, cómo estas formas de poder influyen en las respuestas a los problemas sociales" (Fom Kraemer, Donizete Prador, Veiga Soraes, & Gracia Arnaiz, 2014, p. 1669)

O como resume Wilkinson:

"The concept of 'social suffering' is used to refer us to the lived experience of pain, damage, injury, deprivation and loss. Here it is generally understood that human afflictions are encountered in multiple forms and that their deleterious effects are manifold; but a particular emphasis is brought to bear upon the extent to which particular social conditions and distinct forms of culture both constitute and moderate the ways in which suffering is experienced a dexpressed" (Wilkinson)¹²

¹¹ Así mismo, Lévinas hace una distinción entre obrar y padecer:

Uno obra (*agere*) cuando ocurre algo, en [el o fuera de el, de lo cual es causa adecuada, cuando de la naturaleza de uno se sigue algo que por ello sola puede entenderse. En cambio, uno padece, cuando "en nosotros ocurre algo, o de nuestra naturaleza se sigue algo, de lo que no somos sino causa parcial.

¹² Traducido del original: El concepto de «sufrimiento social» se utiliza para referirnos a la experiencia vivida de dolor, daño, lesión, privación y pérdida. Aquí se entiende generalmente que las aflicciones humanas se encuentran en múltiples formas y que sus efectos de deleción son

Tanto el sufrimiento social, que finalmente puede abocar a un sufrimiento individual, como el sufrimiento personal que se deriva de causas endógenas, se ve altamente influenciado por una serie de elementos que finalmente son construcciones sociales. Los arquetipos, estereotipos o la propia conciencia colectiva, nos encaminan a una forma de entender la realidad de un lado, y a su vez el propio dolor y sufrimiento, a raíz de una serie de representaciones sociales, mentales, objetivadas y en un punto predominante. Con respecto al sufrimiento social, nuestra intención no es tanto analizar como desde la sociología se presenta el concepto de sufrimiento, sino como lo comprende en toda su complejidad desde efectos prácticos.

25. La acción creativa como forma de duelo y resiliencia.

Existen diversas formas de dolor, diversas formas de sufrir, como podríamos hallar distintas formas de muerte.

"La muerte social, encierra otros elementos que tienen relación con el trabajo social realizado por el ser humano en el seno de la sociedad; cuando el ser social no es capaz no es capaz de incorporarse a un proceso de producción de bienes o tareas fundamentales para la supervivencia del grupo, ese hombre está muerto socialmente aunque se encuentre vivo biológicamente. Por lo tanto, el significado social de la muerte se presenta en la propia vida, es cuando estando vivos no somos útiles ni a nuestro grupo social o familiar ni a la sociedad a la cual pertenecemos " (Oviedo, Parra, & Marquina, 2009)

Este es un ejemplo, de cómo es descrita una forma más de morir, haciéndonos volver a la importante idea, de que el dolor, no parte sólo de lo físico, y que el cuerpo, es más que carne. Y, si bien, la pérdida última que el ser humano espera es la desintegración de esta, este se encuentra con otros tipos de pérdidas, capaces de generar sufrimiento.

"Pangrazzi enumera una gran cantidad de tipos de pérdidas que he condensado en cinco bloques:

1. Pérdida de la vida. Es un tipo de pérdida total, ya sea de otra persona o de la propia vida en casos de enfermedades terminales en el que la persona se enfrenta a su final.
2. Pérdidas de aspectos de sí mismo. Son pérdidas que tienen que ver con la salud. Aquí pueden aparecer tanto pérdidas físicas, referidas a partes de nuestro cuerpo, incluidas las capacidades sensoriales, cognitivas, motoras, como psicológicas, por ejemplo la autoestima, o valores, ideales, ilusiones, etc.
3. Pérdidas de objetos externos. Aquí aparecen pérdidas que no tienen que ver directamente con la persona propiamente dicha, y se trata de pérdidas materiales. Incluimos en este tipo de pérdidas al trabajo, la situación económica,

múltiples; pero un énfasis particular se aplica sobre la medida en que las condiciones sociales particulares y las distintas formas de cultura constituyen y moderan las formas en que se experimenta y se expresa el sufrimiento.

pertenencias y objetos.

4. Pérdidas emocionales. Como pueden ser rupturas con la pareja o amistades.

5. Pérdidas ligadas con el desarrollo. Nos referimos a pérdidas relacionadas al propio ciclo vital normal, como puede ser el paso por las distintas etapas o edades, infancia, adolescencia, juventud, menopausia, vejez, etc." (Cabodevilla, 2007, p. 164)

Esta clasificación de las formas de muerte, se relaciona de forma directa, con nuestra posterior elaboración de las diversas narrativas en torno al dolor, o causas de sufrimiento. Y es interesante, detenernos en cómo afrontamos esas pérdidas, cómo afrontamos el dolor supone la reacción que manifestamos ante él. Por cada muerte, se genera una reacción única, aunque en cierto modo, repetitiva en su diferencia. Tales reacciones a la muerte, a la pérdida, han recibido el nombre de duelo, proceso que se produce, cada vez que tiene lugar una pérdida.

"Duelo es un término que, en nuestra cultura, suele referirse al conjunto de procesos psicológicos y psicosociales que siguen a la pérdida de una persona con la que el sujeto en duelo, el deudo estaba psicosocialmente vinculado⁶. El duelo, del latín *dolus* (dolor) es la respuesta emotiva a la pérdida de alguien o de algo.

Duelo para la Real Academia de Lengua tiene varios significados:

1. Dolor, lástima, aflicción o sentimiento.

2. Demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien.

3. Reunión de parientes, amigos o invitados que asisten a la casa mortuoria, a la conducción del cadáver al cementerio o a los funerales.

4. Hay otro sentido de duelo, al menos en castellano, que hace referencia a desafío, combate entre dos, que algunos autores han querido relacionarlo con la elaboración del duelo y el desafío que supone la organización de la personalidad del deudo" (Cabodevilla, 2007, p. 165)

"(...) Instrumentos culturales que preservan el orden social y permiten comprender algunos de los aspectos más complejos de la existencia humana. Según estos autores los rituales proporcionan un modelo del ciclo vital, dan estructura a nuestro caos emocional, establecen un orden simbólico para los acontecimientos vitales y permiten la construcción social de significados compartidos" (Oviedo, Parra, & Marquina, 2009)

Es por ello, que nos parece poético, a la vez que metafórico, entender el arte, como una forma de duelo. Una forma de reaccionar al dolor, en todas sus facetas. Así, podríamos encontrar un arte que niega el dolor, otro que lo reivindica; aquel, que lo acepta, o aquel que lo transforma. Según la psiquiatra Kubler-Ross, la cual desarrolló todo su trabajo con gente en estado terminal, se describen cinco fases del duelo, de reacción ante la pérdida (incluso antes de que se produzca, o lo que se ha venido a denominar, duelo

anticipado):

1) Negación: En esta etapa es probable que las personas se sienten culpables porque no sienten nada; se apodera de ellas un estado de entumecimiento e incredulidad(17); (18) 2) Enojo o ira: se puede expresar externamente. El enojo puede proyectarse hacia otras personas o interiormente expresarse en forma de depresión, culpar a otro es una forma de evitar el dolor, aflicciones y desesperación personales de tener que aceptar el hecho de que la vida deberá continuar; 3) Negociación: se da en nuestra mente para ganar tiempo antes de aceptar la verdad de la situación, retrasa la responsabilidad necesaria para liberar emocionalmente las pérdidas; 4) Depresión: es el enojo dirigido hacia adentro, incluye sentimientos de desamparo, falta de esperanza e impotencia; 5) Aceptación: se da cuando después de la pérdida se puede vivir en el presente, sin adherirse al pasado" (Oviedo, Parra, & Marquina, 2009)

El objetivo de nuestra investigación, sería llegar a esa última fase, la de aceptación. La de aceptar el dolor y el sufrimiento como parte de nuestras vidas. Pero no de una forma impuesta y aprehendida, sino de una forma vivida, que nos permita conciliar dichas experiencias desde un prisma personal. Para ello, tal vez, sea necesario pasar todas las fases, y desde el Arte de acción, presentar el dolor y el sufrimiento con todas sus caras visibles, de modo, que este nos lleve, hacia un afrontamiento (no aseguraremos que eficaz) que nos permita mantener una cordial relación en una suerte de acto de resiliencia. Favorecer esta, y la experiencia del dolor por medio de un enfoque que busque más allá de su superación el alcance de una confrontación enriquecedora.

"The phenomenon of resilience requires attention to a range of possible psychological outcomes and not just a focus on an unusually positive one or on super-normal functioning. Similarly, there is no necessary expectation that protection from stress and adversity should lie in positive experiences, nor indeed is there any assumption that the answer will lie in how the individual copes with a negative experience at the time, or in personal traits or characteristics. Indeed, it is clear that resilience may be strongly influenced by people's patterns of interpersonal relationships; hence the topic has to be viewed as relevant to the field of family therapy." (Rutter, 1999, p. 120)¹³

13 Traducido del original: El fenómeno de la resiliencia requiere que se preste atención a una serie de posibles resultados psicológicos y no sólo a centrarse en uno inusualmente positivo o en el funcionamiento supranormal. Del mismo modo, no hay ninguna expectativa necesaria de que la protección contra el estrés y la adversidad debería residir en experiencias positivas, ni tampoco hay ninguna suposición de que la respuesta radique en cómo el individuo afronta una experiencia negativa en ese momento, o en rasgos o características personales. De hecho, está claro que la resiliencia puede estar fuertemente influenciada por los patrones de relaciones interpersonales de las personas; por lo tanto, el tema debe considerarse relevante para el campo de la terapia familiar.



3. POSICIONES FRENTE AL DOLOR. VULNERABILIDAD, POLITIZACIÓN Y PERFORMATIVIDAD.

"El dolor no es transparente. De cada una de las imágenes que lo sugieren, podría legítimamente decirse que sus motivos no atañen al padecimiento físico, sino a la melancolía, a la angustia, a la tortura, al miedo o a la violencia" (Moscoso, 2011)

Hemos visto como el individuo reflexiona sobre aquello que le causa dolor más allá de sencillos posicionamientos, que posiblemente reduzcan el dolor al ámbito físico. El artista se hace consciente de su dolor y del dolor del otro, para entender esta relación de acercamiento y manejo del dolor. Observamos que el artista o el individuo que reflexiona sobre tales cuestiones no se encuentra aislado, sino dentro de un marco donde se producen dos acontecimientos: la politización y la *performatividad* del dolor (si bien podríamos decir que la politización es una de las formas más comunes de *performatividad*). Queremos introducir este capítulo hablando de un nuevo concepto que a su vez, acoge la experiencia del dolor y el sufrimiento. Hablamos del concepto de vulnerabilidad. Y nos referimos a este concepto porque cuando estudiamos la politización del dolor habitualmente se habla de politización de la vulnerabilidad: social, ambiental, etc. A través de la conciencia de la vulnerabilidad, el individuo reflexiona sobre su dolor y su sufrimiento, haciéndose consciente a su vez, de las causas que determinan que tales experiencias se produzcan. Por ello, comúnmente se habla de vulnerabilidad asociada a factores de riesgo, estableciéndose políticas encaminadas al manejo de los riesgos y la prevención.

La vulnerabilidad es parte inherente del ser y su condición. Se dice que es vulnerable, aquello susceptible de recibir daños o injurias, física o moralmente, afectando tanto al individuo como al colectivo.

El dolor se ve ligado a la vulnerabilidad, un hecho que nos recuerda que somos frágiles y efímeros. La vulnerabilidad aborda la contingencia del ser; así, el hecho de reconocer la propia debilidad, nos permite iniciar una reflexión a propósito del dolor, incluso antes de que el daño sea perpetrado.

A su vez, los conceptos de vulnerabilidad y dolor no sólo atienden al individuo, sino además, un estado de las cosas, siendo ambos sucesos variables. Estos dependen de aspectos sociales ambientales, económicos, etc., donde todo está sujeto a cambios y de tal manera, el impacto posterior de éstos. Y la persona como parte del contexto social, económico, ambiental, se ve doblemente inmerso en la posibilidad de amenaza, riesgo y dolor. Por

lo tanto, hay un componente ambiental, y un contexto cultural que afecta a la persona y a su vez, un componente individual, que está estrechamente relacionado con la percepción personal de la experiencia.

A su vez, el concepto de vulnerabilidad se asocia frecuentemente a cuestiones políticas, sociales o incluso, se asocia al ámbito de las catástrofes. Por ello, el tratamiento de este concepto ha sido altamente manejado y a su vez, tratado en clave de prevención. Y he aquí, que radica la importancia de la toma de conciencia del individuo en aquello que puede provocar el daño y como puede prevenirlo.

"(...) Podríamos decir que el ser humano es potencialmente capaz de asumir reflexivamente su propia vulnerabilidad y también la de los sujetos que forman parte de su mundo relacional" (Torralba Rosello, 2013, p. 26)

Lo propio del ser humano, en el devenir de su vida cotidiana, consiste en ocultar la vulnerabilidad. Ello, puede ocurrir de forma involuntaria, en el individuo que en su día a día no percibe riesgo o daño alguno, y que por tanto no repara en la posibilidad de este, o bien en ocasiones, la frágil condición humana, se oculta de forma deliberada. Bien porque a nivel individual no queremos mostrarnos vulnerables, en un intento de no exponernos a nosotros mismos o bien porque a nivel sociopolítico no interesa mostrar nuestras "debilidades". Lo que interesa o deja de interesar a la hora de mostrar el dolor es una politización de este, siempre y cuando los condicionamientos vengan dados por el sistema y no tanto por el individuo.

Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de politización?

Se habla de politización, o de politizar, cuando se otorga una orientación o contenido político a acciones, pensamientos o personas que no lo tenían. Establecer una definición tangible de política es tarea compleja, ya que en sí, los límites entre política, o aspectos sociales, religiosos o culturales, se muestran frecuentemente difusos. En un acercamiento al concepto de política, encontramos pragmática la siguiente definición extraída de las teorías de Max Weber por parte de Solazabal (1984):

"Weber distingue dos acepciones del término política, En un sentido amplio política es toda actividad directiva autónoma de cualquier grupo o comunidad, diríamos que es la línea específica de su conducta: así puede hablarse de política de una empresa, política de un sindicato, etc. Con un mayor rigor y en un sentido más restrictivo se considera política sólo la dirección o la influencia sobre la dirección de una asociación política, es decir, en nuestro tiempo de un Estado" (p. 139)

Así, la politización de cualquier ámbito (politización de la ciencia, de la cultura, del poder judicial, etc.) consistiría en la manipulación de dicho ámbito, con el fin de obtener un rédito político.

No existe mejor ejemplo, para hacernos conscientes de cómo todo está politizado que hacer una simple búsqueda en un servidor; innumerables artículos en relación a diversas materias, pero con un denominador común: la politización del ámbito de estudio. La frase "lo personal es político" se convirtió en una de las bases del movimiento feminista, originalmente se refería a la comprensión de que lo que se pensaba que era personal, estaba conformado por lo político, produciéndose así, un análisis y activismo político.

Mostramos otra definición del concepto:

"Concepto utilizado por K. Deutsch para indicar que muchas cuestiones que en el pasado no incluían la política, o que no la implicaban directamente, se vieron en tiempos posteriores como problemas políticos. La política es definida como toma de decisiones por medios públicos, cuyo conjunto constituye el sector público de una sociedad" (Moane, 2013)

Si bien, la politización de ciertas normativas, construcciones sociales o instituciones, en definitiva, en ámbito de lo público o social, no ha sido condicionada solamente por medios públicos, sino que en este proceso de politización, la toma de decisiones se ha visto afectada por cuestiones no sólo políticas: cuestiones económicas e intereses que provienen del ámbito privado. En su artículo *Crisis, Depoliticisation and Emerging Forms of (Re-)Politicisation Rethinking (De)Politicization(s) in Liberalism: Politics and Resistance as Power*, Alen Toplišek (2014), llega a plantear la depolitización del espacio público:

"Seeing the effects of continuing privatization and re-regulation of the economic environment, we get the eerie feeling that public spaces are being depoliticized and blurred into the domain of the private"¹⁴

Sin embargo, se podría decir, que nada está despolitizado a día de hoy. Nada de lo que nos rodea posee un origen neutro. Y en caso de que se planteen procesos, que lleven a despolitizar un ámbito concreto, lo que finalmente se está haciendo es otorgarle otra significación política. En cualquier caso, podríamos hablar, como el mismo autor plantea posteriormente, de repolitización. "Parallel and congruent to this, there is a process of "socialization" of population through biopolitical mechanisms of control and supervision"¹⁵ (Toplišek, 2014)

Todo esto influye de forma importante en nuestra relación con el dolor, llevándonos en ocasiones a una relación forzosa. Incluso si pensamos en la politización de otros aspectos de la vida ajenos al dolor, como hemos visto a través de la revisión del campo artístico, finalmente estas relaciones "no naturales" o impuestas, politizadas, al fin y al cabo, degeneran en una

¹⁴ Traducido del original: Viendo los efectos de la continua privatización y re-regulación del entorno económico, tenemos la inquietante sensación de que los espacios públicos están siendo despolitizados y desdibujados en el dominio de lo privado.

¹⁵ Traducido del original: Paralelamente y congruente con esto, existe un proceso de "socialización" de la población a través de mecanismos biopolíticos de control y supervisión.

situación dolorosa. Porque el individuo ha visto vulnerada su libertad, su entorno, su identidad. En otras ocasiones, por el contrario, interesa todo lo contrario: exponer el dolor y jugar con él. Finalmente, en estos casos el dolor suele ser la excusa a otros intereses.

Frente a tal manejo del dolor a nivel sociopolítico, tanto el individuo como el colectivo pueden y de hecho, reaccionan por medio del empoderamiento (Cambridge University, 2008) desde el dolor. Tomar la vulnerabilidad, para convertirla en la otra cara de la moneda, la resiliencia. Este proceso estaría cercano a ser llamado la *performatividad* del dolor (según el concepto de *performatividad* empleado por J. Butler). El concepto de *performatividad*, si bien ha sido muy elaborado por Judith Butler (Butler, 2002, 2004, 2017) y más tarde será el concepto que desglosaremos y con el cual trabajaremos (a fin de relacionar arte y *performatividad*), tiene su origen en los estudios del filósofo del lenguaje John Langshaw Austin (Austin, 1962), el cual acuñó el concepto de enunciado *performativo*, a través de su obra *Cómo hacer cosas con palabras*. El enunciado *performativo*, entendido desde el origen de la palabra *performar* (realizar), constituye un enunciado que en sí está haciendo posible una realidad. Austin habla de aquello que es implícito a los enunciados pero que muchas veces no somos capaces de ver: "más bien pertenece a la segunda clase: a la de las expresiones lingüísticas que se disfrazan" (Austin, 1962, p. 44). El concepto "*performatividad*" hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. Así, un ejemplo claro para esta aseveración, sería el hecho en el cual el juez declara marido y mujer a una pareja. Es la palabra la que genera una nueva realidad. Posteriormente, se seguiría indagando en el término de *performatividad*. Así tenemos la aportación de Roland Barthes resumida por Graner (2010):

"...en su famoso artículo "La muerte del autor" recurre a la idea de *performatividad* de Austin para reflexionar acerca de la escritura: "...es que escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de "pintura" (como decían los Clásicos) sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman *performativo*, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere" (1994 : 68-9). Así, podemos pensar que escribir es, ante todo, una forma de hacer, de producir distintas realidades"

Volvemos a la aportación y desarrollo del concepto llevada a cabo por Judith Butler. Nos centramos en su visión de la *performatividad*, ya que va más allá de la mera concepción lingüística para hablar del cuerpo como elemento generador de *performatividad*. Para nosotros el cuerpo, o el arte como materia, son sustancias potenciales de generar un discursos *performativo*. Así, aclara Judith Butler que "la *performatividad* debe entenderse, no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (Butler, 2002, p. 18). Butler introduce elementos fundamenta-

les para la constitución del acto *performativo* (acto que puede ser generado por el propio cuerpo, como se desarrolla en su obra *Cuerpos que importan* en torno a la construcción del género a través de cuerpos abyectos o bien podemos extrapolar tal proceso a cualquier tipo de acción, artística concretamente, para nuestro estudio): la reiteración y la referencialidad.

La reiteración en tanto que la repetición del acto nuevo, normaliza una nueva construcción (como ejemplo en su obra, la construcción del género) y se generan de la misma manera, nuevas referencias a través de las cuales podamos generar un marco de conocimiento y entendimiento de la realidad ampliado.

De este aparente manejo del daño y el dolor por parte de la política o el sistema, surge la politización de las experiencias. Decimos aparente porque efectivamente existe un manejo de la experiencia del dolor, aunque no sabemos si acertado o adecuado a la realidad del colectivo. Así se politizan catástrofes, se politizan guerras, se politizan epidemias, se politizan las crisis sociales, etc.

La politización, supone la injerencia, intromisión e invasión de la política en áreas que le son ajenas y no le competen. Actualmente vemos normal que la política esté y afecte de forma simultánea por ejemplo a la sanidad o a la educación. Incluso delegamos en la política toda la responsabilidad. Todo se vuelve política. Pero más allá de su deber gestor por qué la política habría de influir o ejercer poder sobre, por ejemplo la educación. ¿No serían los propios educadores los responsables de debatir, gestionar, avanzar o marcar los modelos educativos a seguir? O concretamente en el ámbito que nos compete, el dolor, es una de las experiencias más explotadas o la política:

"Affect offers individuals the opportunity to bypass institutional hierarchies by evoking new social connections through media-aesthetic appeals to the sympathy or indignation of other bodies" (Knudsen & Stage, 2015, p. 1)¹⁶

A su vez, la política, el sistema o la institución, ejercen una segunda acción sobre el dolor: esta sería la influencia que ejercen y que determina como el sufrimiento ha de ser entendido, y, en consecuencia, vivido.

"(...) The fraudulence of pain - that is, the fraud of people claiming to be in pain, the fraud of politicians claiming to feel others pain, and the charade of governments programmes claiming to help people when they only promoted dependence" (Wailoo, 2014)¹⁷

16 Traducido del original: El afecto ofrece a los individuos la oportunidad de eludir las jerarquías institucionales evocando nuevas conexiones sociales a través de apelaciones mediáticas estéticas a la simpatía o indignación de otros organismos.

17 Traducido del original: (...) El fraude del dolor -es decir, el fraude de las personas que dicen sentir dolor, el fraude de los políticos que dicen sentir dolor en los demás, y la farsa de los programas de los gobiernos que dicen ayudar a la gente cuando sólo promueven la dependencia.

Este hecho lo podemos constatar en ciertos colectivos, como los pacientes de VIH en los inicios de la propagación de la epidemia (a día de hoy, no es tan evidente su "discriminación"), los enfermos mentales (con su institucionalización en centros específico y que comúnmente estaban en la periferia de las ciudades), drogodependientes, etc. La "institución disciplinaria", concepto propuesto por Foucault, o bien la "institución total" que propone Goffman, dan buen ejemplo de ello. O bien, la disciplina en sí, que jerarquiza la sociedad y la construye. La disciplina, según Gilles Deleuze (1986):

"(...) no se puede identificar con ninguna institución (...) precisamente porque es un tipo de poder, una tecnología que atraviesa todo tipo de aparato o institución, conectándolos, prolongándolos y haciéndolos converger y funcionar de un nuevo modo" (p. 51)

Hasta aquí vemos como la politización del dolor es una parte más de dicho proceso. No vamos a detenernos en cuales son los intereses y en cómo este se lleva a cabo (tal tarea corresponde a otro ámbito de estudio y por supuesto comprender los pasos que llevan a politizar la realidad supone un análisis mucho más exhaustivo). Pero en parte, las reflexiones en torno a cómo se ha llevado a cabo esta politización o normalización del dolor u otros aspectos que influyen en su generación, las hemos podido desglosar en todo este bloque mediante la labor artística.

Pero si queremos detenernos en elementos determinantes para este proceso de politización de la sociedad: son la propaganda y la ideología.

"All political systems are crucially dependent on the flow of information for their survival and enhancement. Communication, in turn, transfers information, which consists of a patterned relationship between events" (Pfaltzgraff, 2011, p.93)¹⁸

Quizás dando cierta relevancia a las acciones propagandísticas encubiertas por los medios de comunicación (ya que podríamos decir, que prácticamente la mitad de esta propaganda, se sirve de la imagen). Cualquier contenido de los medios de información no es arbitrario. Nos detendremos un momento en la politización del dolor a través de la propaganda o los medios de información. En lo que se refiere al manejo del dolor nos encontramos continuos casos de difusión segada. Expondremos una serie de ejemplos para constatar esta mediatización del dolor, la cual no tiene un fin inocente sino una serie de intereses ocultos (o no tan ocultos).

Citaremos brevemente un par de ejemplos para que comprendamos el proceso del cual estamos hablando (dos ejemplos entre los muchos que podríamos desarrollar). Por ejemplo, si nos centramos en materia de salud,

¹⁸ Traducido del original: Todos los sistemas políticos dependen de manera crucial del flujo de información para su supervivencia y mejora. La comunicación, a su vez, transfiere información, que consiste en un patrón de relación entre eventos.

el juego con el sufrimiento y los sentimientos de la sociedad son fundamentales en la mediatización de la información para obtener ciertos resultados: el miedo y el desconocimiento se unen. A esto se añade, que usualmente no se suele hablar en términos de datos que generen la suficiente información: incidencias o prevalencias y sobre todo datos generales que permitan establecer una comparativa. Solamente se dan datos puntuales, descontextualizaciones que no nos permiten comparar para solo observar ese caso aislado, que propagandísticamente interesan ser contado.

Así por ejemplo el caso de la gripe A en España:

"A los más vulnerables, «les produce una descompensación o una neumonía» que, en los casos más graves, acaba con la muerte. Sin embargo, a día de hoy (Septiembre, 2009), el nuevo virus ha matado a unas decenas de personas en México y EE UU y apenas ha hecho su aparición en Europa. Algo muy distinto a lo que ocurre cada año con otra epidemia que no ha abandonado al ser humano desde hace siglos: la gripe estacional. La gripe común mata a entre 250.000 y 500.000 personas cada año en el mundo y sólo en España afecta a entre 400.000 y un millón de personas" (Serrano, 2009)

O bien el caso del Évola, de donde se extraemos el siguiente fragmento en una de tantas noticias que surgieron asociadas a la epidemia:

"Entre los primeros sectores en ser golpeados por la crisis se encuentran el transporte aéreo y el turismo. En las bolsas de valores las aerolíneas, principalmente de Estados Unidos y América Latina, empiezan a registrar caídas en sus acciones por la disminución en el flujo de viajeros desde y hacia las regiones afectadas por la crisis, mientras que las acciones de las compañías farmacéuticas muestran cifras positivas" (CID, 2009)

En este caso en lugar de hablar de víctimas, con todos sus factores asociados, que es lo que se debería hacer por parte de los medios, se comienza a establecer el juego de especulación y politización en torno a un problema sanitaria. Finalmente, todo parece resumirse a cuestión de numerosos; los intereses económicos (hermanados con la política) son los que dirigen el concierto.

Estos casos puntuales en ámbito de la medicina y la salud comunitaria, fueron cubiertos por la noticias con mayor o menor acierto, con más o menos manipulación. Son casos puntuales, los cuales se ven afectados digamos por políticas e intereses ya impuestos. Sin embargo existen politizaciones paulatinas del dolor. Se van haciendo poco a poco, con ayuda de normativas, instituciones, imágenes, testimonios,... Es el caso de la enfermedad mental, que a día de hoy sigue siendo de las más estigmatizadas pese a los avances que se han producido en su entendimiento y tratamiento. Tal evento, ha sido revisado por algunos historiadores, y especialmente por Michel Foucault (1998, 2002), haciendo obvio, como históricamente se ha llevado a cabo una regulación a nivel urbano y civil de sexos y clases sociales, donde la evolución y tratamiento de enfermedades mentales y



Fig. 10 Arriba: Titular de periódico; extracto de la página de Salud Mental de la Junta de Andalucía
 Fig. 11 Izquierda: El Bosco, 1475-1480. La extracción de la piedra de la locura. Museo del Prado
 Fig. 12. Abajo: Imágenes del archivo del West Riding Lunatic Asylum, 1818-1995

acciones que no se incluían dentro de lo "normativo" eran criminalizadas y estigmatizadas. Así, citando un ejemplo:

" (...) La caza de brujas no fue ni una orgía de linchamientos ni un suicidio colectivo de mujeres histéricas, sino que siguió procedimientos bien regulados y respaldados por la ley. Fueron campañas organizadas, iniciadas, financiadas y ejecutadas por la Iglesia y el Estado" (Ehrenreich, 1973)

La enfermedad mental se ha visto acompañada durante toda su historia por un manejo completamente alejado de la realidad, en base a una falta de entendimiento en un principio, más tarde de un mal manejo a nivel institucional y con repercusiones sociales. Asociada a la posesión o al demonio, recordemos como los casos de histeria en la mujer se entendía como una posesión. Luego su institucionalización, con la consecuente mar-

ginalidad de este colectivo; apartados y maltratados. Y aunque a día de hoy el sistema se ha modificado tras reformas, la visión del enfermo mental sigue siendo peyorativa, sin llegar a su plena inserción.

Según un estudio realizado por el Grupo de Investigación en Salud Mental y Atención Primaria de Tarragona-Reus y en palabras del Dr. Enric Aragonés:

" (...) La conclusión genérica es que demasiado a menudo las noticias presentan al individuo con enfermedad mental como peligroso, violento o imprevisible, y en cambio son más escasas las informaciones en las que éste se presenta como un individuo capacitado, productivo y útil" (Medicina21, 2013)

Presentamos estas imágenes para ver cómo al igual que desde el arte se puede mediar contra un sistema impuesto y desnaturalizado, en ocasiones, tales construcciones también han sido formadas a través de imágenes. Si recordamos nuestra mención al lenguaje y a la representación como constructor de identidad, podemos ver como a través de la representación, los mensajes en este ejemplo particular, así como en muchos otros casos, se ha visto reforzado a lo largo del tiempo.

Para finalizar pasamos de la propaganda, o la politización en el marco de la salud, para contemplar otro ejemplo. La propaganda de la guerra y las catástrofes. Está, se ha visto especialmente reforzada por la imagen



Fig. 13 Carter, K. 1993. The vulture and the little girl. Extraída de: <http://100photos.time.com/photos/kevin-carter-starving-child-vulture>

a partir del siglo pasado. Desde la aparición de la fotografía, esta ha estado siempre presente en conflictos bélicos, catástrofes, y grandes epidemias (entendamos aquí epidemia como grandes males tales como la desnutrición, la pobreza, las vejaciones en ciertas culturas etc). Como una herramienta táctica de reconocimiento, como un registro de la crueldad y brutalidad humana, un instrumento de poder y propagandístico, un documento de valor histórico, una manera de provocar en el espectador la conciencia ante lo inenarrable. En la generación del marco (de nuestro marco de lo que es no "real"), las imágenes también influyen. No hay más que ver el poder de las imágenes en los medios de comunicación, las cuales se explotan, se manipulan y se utilizan en pos de reforzar ciertos marcos teóricos o ideológicos. Un claro ejemplo fue el premio Pulitzer a Kevin Carter por su famosa foto de la niña y el buitre. Como una imagen, puede tergiversar o reforzar una realidad, que en cualquier caso es ajena al espectador, ya que el no está en el lugar para verificar el grado de veracidad de esta. Así, Bredekamp (2015) se ha centrado en analizar lo que denomina "actos de imagen" (*Bildakte*) y como "(...) las imágenes, siendo consideradas como actores vivos (...) poseen la facultad de marcar [la Historia], como toda acción o procedimiento: en tanto acto de imagen, que crea los hechos al poner imágenes en el mundo" (Bredekamp 2015).

De forma paralela, nos encontramos como base de nuestros impulsos y actuaciones, las diversas ideologías, entendiendo ideología como el conjunto de creencias e ideas, tanto individuales como sociales, que hacen que nos posicionemos en la realidad de una forma particular, abogando cada ideología por un significado diferente de la realidad.

El problema radica en el hecho de que una ideología sea impuesta y esta genere marco de acción determinado, no vamos a cuestionar si "verdadero" o "falso"; estos marcos eventualmente pueden suponer para el individuo una posición incómoda o directamente, hacer de este un extraño que no es bienvenido al grupo, al colectivo que se aviene con una ideología determinada. Porque desde una ideología se cuestiona, no sólo quién simpati-

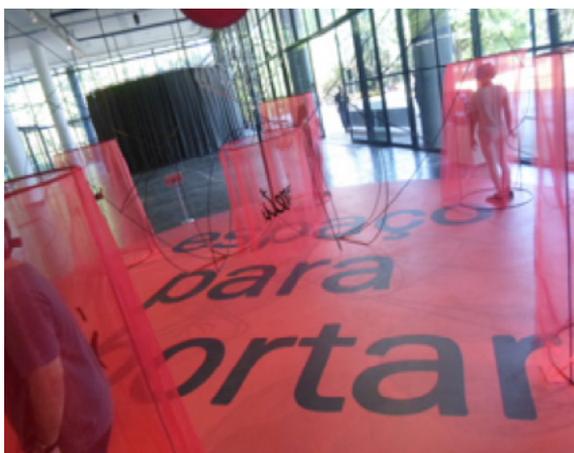


Fig. 14 Coletivo Mulheres Criando 2014. Espaço para abortar, da Bolívia, exposto na 31ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo Imagem de: Rubens Pileggi.

za o no con ella, sino que aparte, se criminaliza al que adopta una postura distinta. Un ejemplo aleatorio, pero representativo sería el demostrado por la ideología pro-vida, que juzga y criminaliza, especialmente en una sociedad patriarcal, a las mujeres.

"By its very nature, ideologies (all of them, whether Marxist, nationalist, racist, evolutionary, the democratic, feminist or "gender") but do not cloud the mind and mental outlook of Humanity, hampering and knowledge and understanding of reality" (Medrano, 2014)¹⁹

La ideología, a su vez, está estrechamente relacionada con la pertenencia o exclusión de un grupo, como se mencionó anteriormente. De alguna manera, se plantea de una forma sutil, una politización, así como unas políticas del dolor, a la hora de producir una líneas generales para gestionarlo, y la politización misma de ciertas de áreas de la vida (como el ejemplo anterior que se refiere al aborto y la gestión personal del cuerpo de la mujer) y de la identidad individual.

Detengámonos para comprenderlo en el tema del aborto: mi identidad como mujer es mediada por la política, incluso por la legislación. En un momento pueden forzar a la mujer a tomar la identidad de la madre mujer, aun cuando está sería una identidad no elegida, no deseada. Este manejo del cuerpo, de la identidad, de cómo uno, una en este caso, debe comportarse, supone en sí mismo un agente de sufrimiento y dolor.

Por lo tanto, podríamos quedarnos con la cita reproducida a continuación, para afirmar que la sociedad actual, la sociedad capitalista, globalizada, tiene una enfermedad común que afecta al resto de nuestros males:

"La enfermedad (alienación) ya no nos afecta desde fuera, como cuando se explotaba principalmente la fuerza física. El capitalismo no reprime o integra la vida, sino que la moviliza enteramente. Hoy, cuando la cultura, la información, los servicios y el consumo son un motor económico absolutamente clave, la alienación pasa en primer lugar por la instrumentalización de lo más íntimo: creatividad, lenguaje, valores, imágenes de sí, formas de vida, elementos de sentido" (Fernández-Savater, 2008, p. 112)

Todo ello supone, que los daños que se ejercen sobre el individuo, no sean solamente externos, sino que se genere un marco complejo (de regulaciones formales e informales) que llegue a inferir daños individuales. La enfermedad ya no es sólo física, el dolor, ya no es solo cuestión de conexiones nerviosas, sino que deriva de consecuencias políticas, sociales.

Pero de la misma manera que nuestro sistema capitalista regula desde lo público hasta a propia privacidad, la intimidad se convierte en principio de resistencia. Se desdibujan políticas, ideologías y construcciones, para,

¹⁹ Traducido del original: Por su propia naturaleza, las ideologías (todas ellas, ya sean marxistas, nacionalistas, racistas, evolutivas, democráticas, feministas o de "género") no nublan la mente y la visión mental de la Humanidad, dificultando el conocimiento y la comprensión de la realidad.

desde lo íntimo y personal, generarse planteamientos y posicionamientos que en suma con otros pensamientos divergentes, permitan la emergencia de luchas colectivas por el cambio de tales construcciones impuestas. En todo el Arte Contemporáneo, estas luchas en contra de la imposición indiscriminada por parte del sistema, o por lo menos contra los discursos hegemónicos, han permitido enfrentar de diferentes formas el dolor en sus disimiles vertientes. Interpretar el dolor, individual y colectivamente, a través de un prisma periférico al sistema. Cómo sugiere Donna Haraway (1984), la liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible.

La construcción de la conciencia, supone, no una depolitización sino la toma de una postura distinta a la normalizada para repolitizar la realidad social. El arte es un arma para lograr este objetivo. A través de sus prácticas puede desarrollar un discurso *performativo*, capaz de canalizar los discursos de forma diferente, redirigiéndolos e incluso, cambiándolos en el mejor de los casos. El arte se convierte en catalizador de la realidad y establece nuevas conexiones que tienen la capacidad de establecer nuevos marcos. Nuevas formas de relacionarse con el dolor y el sufrimiento, con su capacidad de cambio político, ya que como sugieren los autores Knudsen y Stage (Knudsen & Stage, 2015), en su libro *Global Media, Biopolitics, and Affect: Politicizing Bodily Vulnerability*, cada vez más, y en cualquier ámbito (situaciones de conflicto, temas de salud, movimientos democráticos, etc.) los ciudadanos utilizan cada vez más las actuaciones de la vulnerabilidad corporal para concienciar y forzar la simpatía y empatía en el otro, en pos de fomentar la acción política y aumentar la difusión de la información con respecto a situaciones de vulnerabilidad social.

O bien, en palabras de Judith Butler (2002), afirmamos que el acto de mediación, ya sea visual, audiovisual o escrito, intenta permitir la experiencia de una "*common corporeal vulnerability*", hacer común la experiencia de la vulnerabilidad corporal, entre el cuerpo mediado y el cuerpo receptor.

La presentación/representación de otros cuerpos, posibilita el acercamiento de otras realidades; en ocasiones más comunes y cercanas de lo que nos quieren hacer pensar, dado el alto nivel de politización en el que nos vemos envueltos cómo hemos podido observar. La *performatividad* como perspectiva teórica, nos traslada al análisis de la constitución de distintas formas de subjetividad, y por ende, de relación. Estamos frente a la generación de sentido a través de el lenguaje y en nuestro caso particular, a través de la representación. La reflexión y la generación de un nuevo sentido, nuevos sentidos a realidades instauradas, no solamente se reduce a deducciones teóricas. Más allá de solo ver, a través del acto artístico, en todas sus dimensiones representacionales permite llegar más allá de la

simple visualización. Sobrepasa la dimensión estética llegando a lo que Donna Haraway denominaría *difracción*. Haraway (1997) define este proceso como "una tecnología narrativa, gráfica, psicológica, espiritual y política para crear definiciones consecuentes" (p. 30). Haciendo del punto de vista situado, una política de la perspectiva, Haraway nos permite volver con sus reflexiones a repensar postulados sobre la imagen. Esta forma de repensar la imagen, permitirá definir un espacio diferenciado y oblicuo para otro tipo de conciencia, una conciencia crítica; emergiendo en estas comprensiones múltiples, particulares y polifónicas visiones sobre lo que se conoce, mediante nuevas y heterogéneas formas de presentar el dolor y el sufrimiento.

Así todo movimiento, artístico o bien social, y sus representaciones, favorecen la visión ampliada de cuestiones concretas. Dentro de un marco sociopolítico dado, se permite establecer nuevas relaciones y nuevas formas de entender un problema concreto. La fuerza del movimiento social (como hemos dicho artístico o circunscrito al activismo; o bien la unión de ambos), permite a su vez, que las ideas expuestas cobren mayor fuerza y significación, ya que en primer lugar se genera un movimiento de empoderamiento y en segundo lugar, un mayor poder o efecto de visualización.

Este poder en el cambio de prisma a través de la representación y la acción podemos ejemplificarlo en el movimiento que se generó en torno a la enfermedad del VIH. La situación de la pandemia en la década de los ochenta fue catastrófica, tanto por las cifras, la falta de conocimiento de la enfermedad y la carencia de un tratamiento efectivo y con costes asumibles. Pero además, y de forma ruidosa, por la forma de hacerle frente y por el trato que se dio a los afectados.

"1987

41,027 persons are dead and

71,176 persons diagnosed with AIDS in the US.

After years of negligent silence, President Ronald Reagan finally uses the word "AIDS" in public. He sided with his Education Secretary William Bennett and other conservatives who said the Government should not provide sex education information. (They are still saying it!)

On April 2, 1987, Reagan said: "How that information is used must be up to schools and parents, not government. But let's be honest with ourselves, AIDS information can not be what some call 'value neutral.' After all, when it comes to preventing AIDS, don't medicine and morality teach the same lessons" (Bronski, 2003)²⁰

20 Traducido del original: 1987

41.027 personas han fallecido y

71.176 personas diagnosticadas con SIDA en los Estados Unidos.

Después de años de silencio negligente, el presidente Ronald Reagan finalmente usa la palabra "SIDA" en público. Se puso del lado de su Secretario de Educación, William Bennett, y de otros conservadores que dijeron que el Gobierno no debía proporcionar información sobre educación sexual. (¡Siguen diciéndolo!)

El 2 de abril de 1987, Reagan dijo: "La forma en que se utilice esa información debe ser decisión de las escuelas y los padres, no del gobierno. Pero seamos honestos con nosotros mismos, la información sobre el SIDA no puede ser lo que algunos llaman "valor neutral". Después de todo, cuando se trata de prevenir el SIDA, ¿no enseñan la medicina y la moralidad las mismas lecciones?



Fig. 15 ACT UP. 1990. Chuck Stallard ACT UP Protest Sixth International Conference On AIDS, San Francisco June 20. Extraído de: <http://ciaen.com/archivo-arte-vihsida/>
Fig. 16 Espaliu,, P. 1993. Carrying. Extraído de: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/pepe-espaliu-carrying/>

A partir de esta situación y en respuesta a las políticas que se estaban ejerciendo en torno a la gestión de la pandemia (en parte la gestión no se reducía a una gestión sanitaria, sino que, además, a nivel mediático se estaba ejerciendo una criminalización y enjuiciamiento del enfermo de VIH), surgió en colectivo ACT UP (cuyo fundador fue Larry Kramer). De este colectivo recordamos como especialmente simbólico y además una imagen (incidir en la imagen, ya que cobro más fuerza en las acciones quizás que

las propias reclamaciones del colectivo), el momento en que se lanzaron cenizas de fallecidos en la Casa Blanca o bien las acciones en las que los manifestantes se postraron en el suelo como fallecidos.

Así mismo, desde el ámbito artístico, fueron, y siguen siendo diversas las muestras para la desestigmatización del colectivo y para la defensa por los derechos de los afectados. Señalamos como ejemplo, la obra del artista español Pepe Espaliu, toda ella centrada en la enfermedad; especialmente su trabajo *Carrying*, el cual ayudo a sensibilizar a la población en cuanto a su relación con el enfermo de VIH.

El caso de la enfermedad del VIH, es el ejemplo más claro de politización (y a su vez, repolitización, como acto de resistencia) y *performatividad*. Las dos caras de la moneda, ya es el VIH "ha puesto de relieve los miedos más ancestrales y ha hecho posible que la población, en general, haya buscado explicaciones de carácter ideológico y moralizante a una enfermedad" (-Martín, 2012, p.695). Y la sociedad ha hecho frente a este manejo completamente sesgado y moralmente manipulado de la enfermedad para generar un marco nuevo de relación con la enfermedad, donde tanto los activos sociales como el arte han sido fundamentales en la politización de la enfermedad.

El caso del VIH es un caso donde, además, la mezcla entre activismo y arte ha dado buenos resultados (si bien, se tiene que continuar con la lucha a la plena normalización). Otros casos, no sabemos porque, no han sido tan altamente explotados. La necesidad, la oportunidad, los apoyos, etc., quizás tengan también su papel en la *performatividad* del dolor como de cualquier otra realidad. Temas como el de la salud mental o la especulación farmacéutica, que anteriormente comentábamos, continúan siendo temas complicados de manejar y mucha confusión asociada. Por ejemplo, el caso de la enfermedad mental. No solo no es un campo que desde el ámbito artístico (y mucho menos social; solamente los colectivos afectados con suerte) no se ha explotado, sino que la amplificación de la perspectiva en este campo se ha dirigido por otros caminos, que lejos de despolitizar han seguido encasillando; es el caso de las clasificaciones del Art Brut o el Arte Outsider, donde se incluyen muchos artistas con enfermedad mental. ¿Inclusión, mitificación o marginalidad?

O la problemática de la industria farmacéutica y su especulación en torno a la producción de medicamentos, a la vez que a la producción de necesidades. Parece ser que tenemos una idea de que esa realidad existe, así como una politización del sector sanitaria y farmacéutico. Pero no ha existido un movimiento con "fuerza" capaz de generar una discusión en torno al tema. Quizás, porque en este caso el enemigo es poderoso. Es interesante, en relación al proceso de *performatividad*, en este caso la *performa-*

tividad ligada a la politización de ciertos ámbitos, la siguiente consideración:

"Barrendonner (1987) expone un punto de vista definitorio sobre el lenguaje como elemento *performativo*, al sostener que el lenguaje por sí solo carece de poder, pero que lo adquiere y adquiere capacidad *performativa* desde el carácter institucional del enunciador. La presencia de lo institucional, como reaseguro del valor de verdad de las proposiciones, le otorga al enunciador una suerte de poder dictatorial sobre sus destinatarios" (Aguilar, 2007)



Fig. 17 Hirst, D. 1991. Whispers. Extraído de: <http://www.damienhirst.com/whisper>

Así pues, ¿cómo luchar contra los grandes poderes en la lucha por definir nuevos marcos conceptuales y de actuación? El trabajo del arte como elemento capaz de *performativizar* ciertas realidades no es un trabajo sencillo. No solamente parte generar obras que generen discurso, sino también obras que alcancen su mayor grado de su difusión e impacto. Tanto el arte de acción, procesual, como cualquier otro ámbito del arte (fotografía, pintura, escultura, instalación, etc.) necesita de su reproducción, implantación y difusión para generar los cambios de visión a los cuales nos estamos refiriendo. ¿También nos cuestionamos donde está el punto intermedio de reproductibilidad de la obra de arte? Aquel punto en el que comience a ejercer la función de *performatividad*, sin llegar a ser el acto repetitivo que pierde el sentido, como Joan Fontcuberta comentaba en su *Manifiesto sobre Postfotografía*.

Aunque esta cuestión en torno a cómo el arte consigue *performativizar* una realidad, no carece de importancia, vamos a quedarnos con la conclusión de la capacidad de este para generar *performatividad*. Puesto que el lenguaje, y en nuestro caso concreto la imagen, activa los marcos donde podemos establecer nuestras relaciones personales y con el contexto. Así, para genera nuevos marcos, se necesitan nuevos mensajes: un nuevo lenguaje y nuevas imágenes que construyan el sentido común de las cosas. Y en relación a la persecución de tal efecto y advirtiendo a nuestra puntualización sobre el como ejercer el efecto, es interesante la crítica que Lazzarato (2006) planteo con respecto a las teorías de Judith Butler (críticas que podríamos verlas como complemento a la teoría de Butler más que como negación de su teoría):

"Lo que permite transformar las palabras y las proposiciones de la lengua en una enunciación completa, en un todo, son fuerzas afectivas pre-individuales y fuerzas sociales y ético-políticas que son externas a la lengua pero internas a la enunciación" (Lazzarato, 2006, p. 22).



Fig. 18. Azcona, A. 2013. Fog. Extraída de: <https://www.flickr.com/photos/abel-azcona/8364648397/in/photostream/>

Fig. 20. Matushka 2003. Beauty out of damage. The New York Times. Extraída de: <http://www.larevistadecirugiaestetica.com/2009/07/matuschka-beauty-out-of>

Fig. 20. Izquierda: González, Z. 2010. Virgen de la polaridad. Extraído de: <http://revista.escaner.cl/node/6229>

Fig. 21. Derecha: Xia, L. 1996-1999. Untitled. Extraída de: <http://www.sampsoniaway.org/blog/2012/10/08/slideshow-the-silent-strength-of-liu>

"(...) no como una fuerza que realiza lo que anuncia (*performativo*) sino como una 'acción sobre acciones posibles', abierta a lo imprevisible, a la indeterminación de la respuesta-reacción del otro (los otros)" (Lazzarato, 2006, p. 23)

Como última nota en torno a la *performatividad* en el arte, nos quedamos con la siguiente reflexión:

"Según la teórica alemana, el giro *performativo* implica sobre todo un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico hacia lo *performativo*. El sentido de la obra no surge en la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador. Lo fundamental consiste en la constitución de un acontecimiento, de una experiencia compartida por creador y receptor, frente a la lectura o interpretación del objeto estético propias del paradigma anterior" (Pérez Royo, 2010, p. 144)

Podríamos concluir haciendo énfasis en el papel que el arte desempeña ante todo, cómo fuerza de posicionamiento. Sea entendido como politización, como lucha frente a esta o bien como *performatividad*, la importancia de la acción artística radica en su trabajo de concienciación, crítica y reclamo. En un continuo flujo de acción-reacción, el arte se compromete con su contexto más allá de la mera función estética, generando respuestas a preguntas que posiblemente no nos plantearíamos dentro de las paredes invisibles del constructo social. Esa toma de posición, de expresar firmes convicciones a través del arte, se vuelve en sí misma una actitud política.

Lo hemos observado en las obras de marcado carácter activista: Regina José Galindo, Teresa Margolles, Omar Jerez, Abel Azcona.

En obras que reclaman el poder desde la enfermedad: Matuska.

Y a su vez, hemos de incluir otro punto para la reflexión, para la generación de nuevos posicionamientos, para la *performatividad* de una realidad concreta: el marco donde el acto artístico (sea cual sea la disciplina artística que nos ocupe). Donde se desarrolla la obra es vital para que se genere un nuevo sentido. Ya que el individuo genera sentido a una realidad a partir del marco en el cual se desenvuelve, a partir del marco conceptual que es capaz de comprender.

"Más allá de lo azaroso, conviven y formatean la fotografía los marcos mentales en los cuales los intervinientes se basan para producir y proyectar una determinada imagen y no otra de la realidad. Hablamos de "los lenguajes, los conceptos, las categorías, la imaginaria del pensamiento y los sistemas de representación que las diferentes clases y grupos sociales utilizan para (...) hacer entendible la manera en que funciona la sociedad"" (HALL, 2010, p. 134). Esto a lo que Hall llama ideología" (Barrios, 2014, p.447)

Ahora nos ocupa ver los matices en estas luchas particulares hechas a base de lápiz, barro, espacio, cuerpo,... Observar que los posicionamientos

difieren en función del contexto en el que nos encontramos. Así por ejemplo nos encontramos las siguientes obras:

Ambas se refieren a una realidad similar: el trato de los bebés recién nacidos y su fin prematuro, consecuencia de políticas sociales. La primera obra pertenece a la artista chilena Zaida González. Sus obras parten de un discurso identitario de su sociedad, con tintes kitsch y naif (tendencias presentes en el arte que se ha venido realizando en Chile en las últimas décadas), que hace referencia a temas poco asumidos como el aborto, abusos sexuales y pederastia, o la desaparición de cuerpos ocurridos a partir del golpe militar en Chile.

"En Recuérdame al morir con mi último latido, se hace un recorrido visual de fotografías de mortinatos que presentan deformidades físicas y anormalidades de sistemas fisiológicos (debido en parte, al uso indiscriminado de pesticidas en el sector agrícola), lo que no los hace viables para su subsistencia, siendo abandonados o donados a la ciencia. El retrato mortuorio en este caso, es representado en un contexto actual, el de una sociedad consumista e individualista. Donde las guaguas no son "ángeles hermosos", si no que infantes desprotegidos y deformes, cuyas familias recreadas y ficticias; a través de diversos elementos; dejan al descubierto nuestra realidad moral" (Adaro, 2007)

En contraste, mostramos otra imagen, parte del trabajo de la artista y activista Liu Xia. Obra en denuncia de las muertes de bebés, derivadas por las estrictas normativas del hijo único en China. En esta ocasión observamos una esté

La historia personal del artista como individuo circunscrito a un marco determinado, influye en su construcción como individuo social, el cual va desarrollando su propia red de conexiones a raíz de aquello que le rodea. De tal modo, que así podemos observar cómo temas comunes, como la esencia de una misma realidad, puede ser desglosada, representada y analizada desde el prisma local. Esto permite, que los mismos elementos se desarrollen con discursos diferentes, que a su vez se puede complementar entre sí, aportando diferentes visiones a la construcción de un marco dado. La importancia del contexto en la toma de perspectiva es bien explicada por Donna Haraway (1995) :

"Soy consciente de la extraña perspectiva que me presta mi posición histórica: yo, una muchacha católica de origen irlandés, pude hacer el doctorado en biología gracias al impacto que tuvo Sputnik en la política nacional educativa científica de los Estados Unidos. Tengo un cuerpo y una mente construidos tanto por la carrera armamentista posterior a la segunda guerra mundial y por la guerra fría como por los movimientos femeninos. El comentario nos permite advertir las bifurcaciones de lo local y lo global, lo personal y lo político, como planos que no cesan de imbricarse unos con otros. ¿Cuánto de personal y de político hay en ser una muchacha católica irlandesa? ¿Y cuánto de local y de global?" (p. 296)

Con todo esto, pareciera que la toma de conciencia sobre nuestra posición vulnerable en este mundo, suscitará un matiz pesimista. En absoluto.

"Ante esa permanente vulnerabilidad y fragilidad, nuestra capacidad adaptativa ligada a la conciencia y la racionalidad emocionalizadas nos ha permitido desarrollar mecanismos y estrategias de supervivencia para hacer frente a esa vulnerabilidad y fragilidad (resiliencia, compasión, empatía...). Somos, por tanto, fuertes y débiles, duros y frágiles" (Martín & Muñoz, 2007)

Si pensamos sobre la idea del dolor, podríamos concluir que es diferente, dependiendo del contexto o de la posición que observamos. Pero esta conclusión es una visión muy simple sobre la vulnerabilidad. ¿Qué nos hace frágiles o vulnerables? Podríamos decir: muerte, dolor, enfermedad, etc., y continuaríamos hablando simplemente de una pequeña percepción.

El arte ha reflexionado continuamente sobre esta idea y sobre cómo presentarla. Pero no es un trabajo fácil. Como Francisco Javier San Martín (2005) en relación a las obras de Javier Pérez, "la fragilidad, es algo más difícil de expresar: la sensación de que lo que ahora vemos puede dejar de existir inmediatamente".

Cómo describir el cambio y lo significativo de este, es un arduo trabajo para el artista contemporáneo (hablar de cambio, al fin y al cabo, la vulnerabilidad es la conciencia de que nuestra vida es inestable y efímera). Así que podemos hacer memoria y recordar numerosas obras alrededor del cuerpo (y a través del cuerpo), el dolor, nuestros propios límites, etc., llevadas a cabo en las últimas décadas. Con los cambios que se producen a lo largo de las vanguardias, vemos como el artista como individuo se replanteando su propio mundo y, a su vez, su propia percepción del mismo arte. Cambia su percepción sobre el cuerpo: como elemento que se relaciona con el contexto, y como elemento que puede ser en sí la obra de arte, como medio o fin, a la vez que se replantea el espacio físico que ha de ocupar, haciéndose así con el espacio público.

Os planteamos hacer un breve recorrido histórico por el Arte Contemporáneo, estableciendo la línea de salida en la década de los setenta. ¿Por qué comenzar en dicha década? ¿Acaso nadie se planteó con anterioridad el dolor, el sufrimiento o la vulnerabilidad? Es en esta década, donde se generan una serie de acontecimientos significativos a nivel histórico que suponen un fuerte punto de inflexión. Autores consideran el año 1968 (con una concepción amplia a nivel temporal, de las fechas que comprenderían ese año) determinante: la muerte del Ché Guevara, el Mayo Francés, la primavera de Praga,... Acontecimientos que por un lado suponen el culmen de una serie de sucesos históricos y que a la vez en sí se desarrollaron como hechos con el suficiente peso para generar un pensamiento insurrecto en la sociedad. Por ello, desde la década de los setenta, se gesta una etapa importante para la sociedad, y por ende, para el arte: el artista toma conciencia de su cuerpo y de las posibilidades que tiene este en un contexto más amplio, que es el contexto institucional. Con el surgimiento de disci-

plinas como la *performance*, el *body art* o el *happening* (dejémoslo en Arte de acción para acoger las diversas vertientes), muchos artistas comenzaron a pensar en su cuerpo, como este se desenvuelve en esta sociedad o cuáles son las reglas que lo dominan.

De un lado los movimientos culturales (feministas, LGTB, de decolonización, etc.) y de otro, el inicio de nuevas ideologías (no sólo prácticas) artísticas, como FLUXUS, DADA, etc., fueron posibles nuevas concepciones e hibridaciones. La cuestión del cuerpo y sus límites fue un tema recurrente en el arte de esta época. Por ejemplo, las obras de Marina Abramovich o Chirs Burden, reflexionan sobre estas cuestiones. El caso de Burden, es especialmente importante para nuestra discusión porque sólo funciona dentro de la institución; sale del ámbito museístico y muestra a la gente su cuerpo indefenso, en un medio que en un principio, le desproteje del aura de la obra de arte. Una posición valiente en un periodo de posguerra, donde a pesar de una aparente seguridad, existían a la vez una sensación de miedo e intranquilidad. Ahora, podemos entender con el tiempo, estas reflexiones y este miedo en la sociedad. Pero, ¿y hoy? ¿El individuo se siente completamente seguro?

Burden y otros reflexionaron sobre los límites del cuerpo. Y no sólo con respecto a los límites físicos del cuerpo, sino a los límites con respecto a la relación con el público. Vito Acconci, invadió el espacio privado de este, haciendo que se cuestionara su propio espacio, su propia seguridad y donde pueden radicar elementos de amenaza sobre su intimidad. Pero eso es experiencia tienen un problema: sólo quien experimenta puede sentir realmente la amenaza, este momento de cambio, de desequilibrio. Parece que la única manera de reflexionar sobre la vulnerabilidad y el cuerpo estaba con el propio cuerpo. Pero por otra parte, surgieron otros puntos de vista que eran la reflexión sobre la condición efímera. Por ejemplo, Hans Hacke y su cubo de vapor, dentro de el minimalismo más puro, plantea la idea de que es o no es estable. Los planteamientos del Arte conceptual, contagian en parte al Arte de acción, para hablar del cuerpo sin el cuerpo; porque todo lo que está dentro, lo que queda detrás de la piel, no tiene la obligación de verse representado por un cuerpo finito, sino más bien por elementos que nos remitan a las ideas con las cuales estamos trabajando. Un paralelismo entre la obra de Hans Hacke y un trabajo más en la línea del arte de acción, sería con la obra de Teresa Margolles *En el aire*. El agua presente de nuevo, volátil y efímera también, posee una segunda connotación; lo efímero de la vida, en relación a la muerte más directa. El agua con el que se lavaron muertos en la morgue impregna el cuerpo de los espectadores; un contacto directo con lo que queda de vida, segundos de desvanecimiento. Si bien, adoptando una presencia final de instalación (si bien algunos autores, también incluyeron la instalación en un principio como dentro del Arte de acción), Teresa Margolles enfrenta al público de

forma radical con el concepto de la obra, como el mejor de los *happenings*. A la vez, que su propio proceso de creación podría considerarse en sí mismo un acto *performativo*.

A día de hoy, nos encontramos inmersos en una gran producción del Arte de acción, donde artistas que trabajan desde su propio cuerpo, nos lo presentan como lo que es en la actualidad y como puede llegar a ser. El dolor humano es diseccionado y se detiene a observar a sus ejecutores: la guerra, la enfermedad, lo abyecto. Cada artista y sus *statements* nos muestran la gran diversidad de formas que adopta el dolor. A través de la lectura de todas las significaciones generadas por estos artistas, es posible ampliar la concepción de vulnerabilidad, de dolor, de sufrimiento, desde concepciones básicas, dicotómicas como Descartes pudiera plantear, hacia una construcción rizomática del dolor. Se registran los daños, pero también la inestabilidad de la propia contingencia del ser, los miedos, el cambio y sus consecuencias, llevando al artista a ser un transductor de todo ello, capaz de convertir el dolor en conciencia.



CAPÍTULO 4. MI CUERPO, MI OBRA. INTRODUCCIÓN AL ARTE DE ACCIÓN Y SU EVOLUCIÓN

4.1. Arte de acción, performance, body art... ¿Quién es quien?

Los antecedentes del Arte de acción, *performance*, *happening*, *body art* (demasiadas palabras que tendrán que entenderse y ser entendidas) se remontan a las teorías estéticas de inicios de siglo. El futurismo italiano, constructivismo ruso, dadaísmo y más tardíamente movimientos artísticos como *Fluxus* y *Gutai*, explorarían nuevas herramientas que rompían los arquetipos del arte, buscando una evolución, una revolución, una expansión de este. Se comienzan a introducir aspectos teatrales, música o ruidos, objetos, danza, etc., así como elementos anárquicos en el desarrollo de las acciones.

Con los nuevos elementos de acción artística, y con la aparición del Arte conceptual, en el que se daba primacía a las ideas por encima de la estética, tuvo el comienzo de la *performance*, aceptada como disciplina en 1970 según define Roselee Goldberg (2002) en su obra *Performance Art*, aunque el preámbulo para dicho concepto puede que se sitúe un año antes, en 1969, cuando en la revista *Avalanche* se acuña el concepto *body art*:

"El "Body art" no es sólo una celebración del cuerpo del artista, una especie de expresionismo o de individualismo, sino más bien una definición del cuerpo en general. [...] De este modo el cuerpo sirve de instrumento, de lugar, de telón, de accesorio y de "objeto hallado" (Popper, 1989, p. 23).

Obviamente el contexto histórico, también inclinó la balanza hacia nuevas formas de arte con un posicionamiento claramente crítico y político (tanto con la sociedad como con el propio arte). Cambios histórico-políticos en Asia, Europa y EEUU, tales como el surgimiento de los fascismos europeos, la II Guerra Mundial y la entrada de EEUU en Vietnam fueron creando un caldo de cultivo importante para la insurrección social. Y en una toma de conciencia importante, se refuerzan los movimientos LGTBI (el cual coge fuerza o podríamos decir, se instaura formalmente en el año 1969 en la ciudad de Nueva York, con la marcha que se dio después de los llamados disturbios de Stonewall) y los movimientos feministas (segunda ola del feminismo: cuestiona el valor que se le da a la diferencia de sexo, las convenciones e instituciones que discriminan la vida pública y privada de la mujer).

Es complicado hallar un acuerdo tácito con respecto a la definición de los conceptos expuestos en el título: Arte de acción, *performance*, *body art*,... Todos relacionados, todos lo mismo, o ¿con sutiles diferencias?

Habiendo sido definidos como distintos tipos de manifestaciones, gozan de características propias, pero muchos elementos en común. Esto implica dificultades para distinguir cada uno de estos movimientos, o más bien, para definirlos, así como un hándicap a la hora de elaborar un discurso capaz de englobar una serie de acciones (como es el caso posterior de nuestra investigación). Incluso los artistas que trabajan estas disciplinas bailan de una a otra; en realidad, porque importa finalmente la idea que emana la acción, más que el nombre que recibe la acción misma.

Pero un ejemplo de tal complejidad, es que incluso algunos de estos conceptos poseen un desarrollo especial. Así, si nos centramos en el concepto *performance*, y revisando la teorización realizada por Jose Ignacio Benito Climent, existe una diferencia entre *performance* y acto *performativo*. Para Climent, el acto *performativo* sería las palabras, el lenguaje con el que el artista se comunica y la *performance* en sí el proceso de comunicación, donde encontramos el emisor (artista), receptor (espectador) y medio (contexto en el que se realiza la acción). Define en tanto la *performance* como:

"(...) una demostración, una acción que representa aquello que quiere mostrar a través de prácticas artísticas consistentes en actos *performativos* que configuran un sentido, dándose juntas en un mismo cuerpo o entre varios cuerpos intercomunicativos. Se trata en cierto sentido, de convertir el cuerpo del/la artista en obra de arte" (Benito Climent, 2013, p.11).

Tal separación entre *performance* y acto *performativo*, quizás sea algo forzada, innecesaria. En tanto que un acto aislado en sí, ya tiene la capacidad de comunicar, ya se encuentra inscrito en un contexto, ya posee significación. El cuerpo en sí, al presentarse de una forma u otra, ya nos ofrece información y nos permite iniciar un diálogo. Distinto será la capacidad de resignificarse en función de los actos *performativos*, secuencias que se lleven a cabo. Tal hecho corresponde al creador y el creador no se cuestiona la división de los elementos, sino el proceso. Un pintor no habla de pintura como materia y pintura como obra; a través de las pinceladas va modificando su discurso hacia un producto final, que al fin y al cabo, gozará de múltiples interpretaciones.

En la evolución histórica de estos términos, vimos como se hace referencia a *body art* y a *performance*. Es interesante al respecto, la asociación que Gloria Picazo establece entre ambas, y que puede ser bastante clarificadora y aunar ambos términos. Así, titula un segmento del capítulo *La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta* como "El *body art*: la *performance* conceptual".

"Lo que hasta aquellos momentos habían sido acciones puntuales de reminiscencia dadaísta, opciones personales intuitivas de posibles nuevos comportamientos artísticos, se convirtieron en una práctica codificada bajo el título genérico de *body art* y de *performance*: el hecho/acto artístico que parte del cuerpo del artista, como soporte y como medio para desarrollar un nuevo lenguaje artístico" (Picazo, 1993, p. 24)

Acciones llevadas por parte del artista, a nivel individual o en colaboración con otros, eligiendo un lugar (dado que el espacio elegido es parte de la acción, parte de la obra y capaz de otorgarle un valor añadido) y en un tiempo concreto (momento y duración), podrían ser los puntos en común. Y como añade Sagrario Aznar, efímeros (elemento que con la documentación de la obra es en cierto punto relativo):

"Tal y como han sido entendidos por la Historia del Arte, las acciones, los *happenings* y las *performances* son simplemente acontecimientos efímeros cuya existencia como obra de arte tiene una duración limitada" (Aznar, 2000: 7).

El artista Allan Kaprow, reafirma la idea de la acción del artista, como vínculo que (Kaprow, 1966) conecta a este con el espectador, a la vez que enfatiza el carácter efímero de estas. Pero la forma en que acuñó el término fue como Arte de acción, que engloba así múltiples formas de expresión, tales como: *happening*, *performance*, *environment* e instalación. Si bien, a día de hoy el *body art*, también podría incluir al *happenings*, la *performance*, etc., abarca en ocasiones expresiones como el *body painting*, disciplina en la cual el cuerpo pasa a ser materia más que herramienta, y en ocasiones es el resultado lo que importa más allá del proceso y la idea en sí.

Por ello, y por el carácter polisémico de la palabra *performance* a nivel anglosajón, el término con el que trabajaremos en líneas generales (si bien ocasionalmente podremos emplear *performance*, en relación a las fuentes tratadas) será el de Arte de acción, por entender que este es el más inclusivo y nos permite abarcar un mayor número de obras, que pueden ser significativas para el estudio.

Pero volviendo a lo que realmente define el Arte de acción, hemos de tener en cuenta por encima de las sutilezas del lenguaje, las siguientes características: tiempo, espacio, cuerpo y espectador (si bien el espectador en ocasiones no estará frente a la acción en sí, en el momento realizado, ateniéndonos a la *videoperformance* como parte del Arte de acción, siempre existe una audiencia). Estos son los cuatro pilares indispensables, a partir de los cuales podremos establecer un debate, atendiendo en qué forma y medida (incluso medio) se presentan en la obra del artista.

Y el tratamiento del trabajo en sí. En el Arte de acción prima la acción. No tanto la estética, si bien es cierto que su tratamiento es más o menos refinado en algunas obras. Pero hablamos de la intención que se imprime en estas obras: a diferencia del teatro, del cine, en el Arte de acción es la

acción, el elemento primordial, por encima de la presencia de un posible argumento establecido (más bien podríamos entender la acción como una acción sistematizada, programada, incluso ritual), a la historia o al escenario. Los escenarios por ejemplo, se eligen en el Arte de acción. Aun así, no se modifican (a priori), no al menos para el transcurso de la acción, sino en todo caso como resultado de la acción (o previamente para reforzar ciertos aspectos). De hecho, cada vez son más los trabajos que se están desarrollando en el estudio de prácticas artísticas que son difícilmente clasificables, y donde la transversalidad de disciplinas, así como la experimentación, son determinantes, para la elaboración de proyectos complejos, que incluso se abordan con una temporalidad distinta a las breves acciones performativas que iniciaron este tipo de arte.

Todo ello, sin obviar que los canales de interacción entre el artista y el espectador, también se ven amplificados. Los modos de comunicación social que se manejan en el Arte de acción, se han permeabilizado, y las herramientas de trabajo retan a la relación directa entre artista y espectador para poner en juego nuevas alternativas. En una sociedad donde medios de comunicación, nuevas tecnologías y redes sociales cobran terreno, y donde la visibilización de una obra (el acceso a una obra) puede llegar a ser inmediata. ¿Acaso o habríamos de plantearnos dentro de dicho contexto la existencia de nuevos canales de relación entre el artista de acción y el espectador? Tanto más cuando dichas redes, permiten la interacción directa del espectador con lo que está ocurriendo; en ocasiones, incluso en una forma más rápida y directa para el espectador en cuanto a cómo expresar su opinión. Y no sólo como canal de interacción; también como nuevos medios de difusión y de inclusión del colectivo en obras participativas.

Nos encontramos de este modo, ubicados en un momento prolífico del Arte de acción, el cual, como hemos visto desde sus inicios, se ha ido conformando como punto de intersección de diversas disciplinas, cada vez más complejas, pero por ello mismo, más rico en sus posibilidades. Sería incluso pertinente, hablar de *Live Art* (Arte vivo), concepto que surgió en 1999, "refers to *performances* or events undertaken or staged by an artist or a group of artists as a work of art, usually innovative and exploratory in nature"²¹ (Museum, 2017), como acepción anglosajona de la denominación Arte de acción. Porque el leitmotiv en ambas definiciones radica en la vida, en como el artista se relaciona y relaciona su obra con la vida, por ello desde lo corporal y en relación a otros cuerpos. Y decimos desde la vida, para alejarnos en cierto modo de la idea "arte igual a vida", o esa idea que se promulgó desde

²¹Traducido del original: (...) se refiere a las representaciones o eventos realizados o escenificados por un artista o un grupo de artistas como una obra de arte, generalmente de naturaleza innovadora y exploratoria.

el dadaísmo de ruptura entre arte y vida, porque en relación concretamente al objeto de estudio que nos ocupa, bien hemos de tener en cuenta las palabras de la comisaria Deborah Cullen en relación a la muestra que dirigió en 2011, en el Museo del Arte del Banco de la República con el nombre *Arte no es igual a Vida*:

"Cullen señala que la exposición "problematiza el lugar común de que el arte es equivalente a la vida y la vida es arte [...pues...] las acciones de arte que abordan la desigualdad y los conflictos no equivalen a la vida real vivida bajo circunstancias de represión" (Rubiano, 2011)

¿Como tratar entonces, inmersos en toda esta sucesión de hibridaciones, de definir de forma categórica Arte de acción? Más allá de querer encorsetarlo, la investigación nos ha llevado a comprender, que el Arte de acción, es un modo de hacer, un arte dinámico, impregnado de su tiempo y su espacio, y en el cual, la presencia del artista navega en función de dichas condiciones, en y sobre todo más allá, de lo institucional. Como sugiere Nicolas Bourriaud (2006), en su ensayo *Estética relacional*, la realización artística en la actualidad, se presenta como un terreno rico en experimentaciones sociales al margen de los comportamientos socialmente aprehendidos.

Ya no es el cuerpo del artista, sino la presencia de los muchos cuerpos que interactúan en la obra, los que más allá de observar, se vuelven partícipes de la acción, con la posibilidad de sobre dimensionar la contemplación por medio de la experiencia. El arte relacional, ofrece la posibilidad de mantener una comunicación diferente, y las actuaciones, que se contagian al espectador, permiten que este sea en parte actor, que presenta y representa la idea sugerida por el artista.

Aunque en la actualidad si bien la acción en sí es efímera, el testimonio es perdurable mediante la inmortalización de la acción a través de la fotografía y el vídeo, volviéndose confusa la interpretación de la obra, en tanto que el análisis se forma en gran parte, más por la documentación que por la visibilización directa.

"Se propone a la documentación como un acto *performático* que, más allá de la búsqueda de la traducción de los eventos artísticos, utiliza a la tecnología como un dispositivo visual atravesador de procesos de conocimiento y de procesos de subjetivación. Es así como a través de acciones de documentación se proponen diversas formas de pensar..." (Blanca, 2016, p. 441)

Desde que se iniciaran las bases del Arte de acción, sin bien representa un corto periodo en la Historia del Arte, este ha sufrido una importante evolución en su desarrollo, diversificando tanto el campo de acción (y nunca mejor dicho), que acotarlo es complejo, y en cierta forma, contra natura, entendiendo que sus bases fueron la propia revelación contra el arte tradicional. En dicho ámbito de las prácticas artísticas, se ha producido

una libre intersección de disciplinas. Pero si existe una virtud que en la actualidad podamos realzar del Arte de acción es, parafraseando a Alfonso del Río-Almagro (2013) (a propósito del proyecto *Live Art*) la "implicación de 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" (p. 421)

Este, para nosotros es sin duda, el factor vertebral del Arte de acción en nuestros días, por encima de lo efímero, lo corporal, el espacio y la presencia (a la vez que estos factores siguen presentes, pero con nuevas significaciones que amplía en campo de actuación, en lugar de convertirse en rígidas reglas de inclusión). El cuerpo así puede ser fin, nexo, vehículo; el verdadero poder del Arte de acción, trabaja por hacer del cuerpo aquello que quiera ser, de forma coherente al contexto en el que se encuentra, nómada en ocasiones, poroso. Esta concepción, permite al artista a elaborar nuevas concepciones artísticas, al fin de un objetivo claro: surgen prácticas como el arte relacional, Arte colaborativo, video *performance*, inclusive, las redes sociales se convierten en el espacio virtual de actuación. Así mismo, especifica lo siguiente en torno al concepto:

"(...) 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"

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" (Río-Almagro del, 2013, p. 427)

Es por ello, que nuestra investigación trata de revisar trabajos artísticos que partan desde estas premisas. La interacción en este tipo de obras es determinante, ya que no solamente podemos observar como se presenta

el dolor de los demás, sino que se trabaja de forma directa en ocasiones con el propio sufrimiento, a través de proyectos transversales que inciden tanto en el proceso, como en el resultado, según el objetivo deseado, es decir, según interese al artista realizar una obra que visibilice o bien, un proyecto en el que el proceso sea el elemento determinante. Ya no es cuerpo del artista, sino la presencia de los muchos cuerpos que interactúan en la obra, los que más allá de observar, se vuelven partícipes de la acción, con la posibilidad de sobre dimensionar la contemplación por medio de la experiencia. El Arte relacional, ofrece la posibilidad de mantener una comunicación diferente, y las actuaciones, que se contagian al espectador, permiten que este sea en parte actor, que presenta y representa la idea sugerida por el artista. El Arte de acción, o *Live Art* como término empleado por Keidan, resalta que la importancia de las acciones radica, no tanto en la forma, como en las ideas que están en juego. Esto nos lleva a una forma de entender el arte de acción desde una postura de responsabilidad social, en la que el artista asume un papel activo, no solo como productor, sino como mediador; un mediador que se ocupa de generar una serie de redes constructivas y horizontales, que parten de supuestos asociados a reclamos sociales, que ha venido a denominarse por algunos autores como Arte comunitario:

"En una genealogía del arte público, el arte comunitario sería el origen del "arte público de nuevo género" (Lazy, 1995) y en general de lo que podemos denominar *arte público crítico y prácticas artísticas colaborativas* (2009, 198). No es fácil definir el término *arte comunitario*. Dependiendo del momento histórico y del lugar podemos encontrar matices diferentes en su significado que ha evolucionado del mismo modo que lo ha hecho la sociedad y el arte desde finales de los sesenta hasta la actualidad" (López Fdz. Cao, 2015, p. 213)

Pero ciertamente, encontramos siempre un elemento común, que es la base ideológica como cuerpo de trabajo. Una ideología, que parte de una motivación por el cambio, y que usualmente subyace de esta un sufrimiento (personal o social), que aboca al artista a plantear alternativas para una conciliación, del sujeto a fin de cuentas, con la sociedad en la que vive. Precisamente por la importancia de la interacción entre el artista y la sociedad, bien sea desde la posición del artista que lleva a cabo una *performance* e interactúa con su público, bien como el artista que desarrolla un trabajo colaborativo o bien interacciona con un colectivo o comunidad, se asocia a este tipo de arte, la estética relacional desarrollada por Bourriaud, en tanto que el Arte relacional, cuyas bases se comenzaron a establecer en 1990, otorga un papel crucial a las relaciones que se establecen entre los sujetos implicados en todo el desarrollo de la obra.

"Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico -la historia del arte - tradicionalmente abocada a su "representación"? A la inversa de lo que pensaba Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía "realizar" concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones

sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. Las obras sobre las que hablaremos aquí dibujan, cada una, una utopía de proximidad" (Bourriaud, 2006, p. 8)

Esta, en parte, es la gran pregunta que sostiene nuestra investigación. Hasta qué punto, el Arte de acción se presenta como elemento de comunicación e interacción, capaz de canalizar o presentar el sufrimiento, tanto personal como colectivo. Y el establecimiento de una relación, ya sea del artista con el espectador, o del artista con el colectivo al cual pretende dar voz, es fundamental, si no se quiere caer en una mera representación o teatralización del dolor ajeno. De modo, que el marco en el que desarrollaremos nuestra revisión, parte de una concepción del Arte de acción, como un concepto abierto, en el cual se incluyen prácticas artísticas cuyo elemento esencial es el cuerpo, el cual se presenta manteniendo una relación directa con el espectador o con un público que a la vez se puede tornar protagonista, ya que se busca esa relación, esa interacción tanto con otros como con el propio espacio, desde posicionamientos sociales y políticos.

4.2. Se esfuma: ¿la documentación del Arte de acción niega a este como tal?

Aunque en la actualidad si bien la acción en sí es efímera, el testimonio es perdurable mediante la inmortalización de la acción a través de la fotografía y el vídeo, volviéndose confusa la interpretación de la obra, en tanto que el análisis se forma en gran parte, más por la documentación que por la visibilización directa.

"Se propone a la documentación como un acto *performático* que, más allá de la búsqueda de la traducción de los eventos artísticos, utiliza a la tecnología como un dispositivo visual atravesador de procesos de conocimiento y de procesos de subjetivación. Es así como a través de acciones de documentación se proponen diversas formas de pensar..." (Blanca R., 2016, p. 442)

"La vida de la *performance* está en el presente. La *performance* no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de *performance*" (Phelan, 2007)

En todo momento hemos hablado del carácter presencial y efímero que envuelve al Arte de acción, así como la importancia de la relación directa del artista con el público. Es por ello, que se excluiría de forma radical su documentación o reproducción, dado que en cierto modo el documento perpetúa la acción en el tiempo, y por otro lado, modifica la forma de interacción del artista con el público. Sin embargo, a nivel práctico, encontramos que en ocasiones la separación no se puede realizar de forma tajante, dado que la documentación de la acción, no puede negar la acción misma, sino que nos remite a un momento distante en el que la acción se llevó a cabo, sin olvidar que desde los años sesenta, la *performance* estuvo

unida a la fotografía y el vídeo no solo con pretensiones documentales, sino como dispositivos que intervenían en el proceso de creación, como bien resume Zara Rodríguez (2011) en su artículo *El otro cuerpo: ausencia y bipresencia en el Arte de acción*.

Así pues, el Arte de acción, que surge como un arte basado en la experiencia directa entre el artista y el espectador donde la presencia es una vivencia física cuerpo a cuerpo, ha desarrollado otros caminos de experimentación que modifican los conceptos de tiempo, espacio y presencia mediante la incorporación del vídeo, la fotografía e Internet. A través de estos medios, se advierte cómo la presencia ya no es necesariamente física, sino que puede extenderse a otros espacios gracias a un entorno virtual. Tal vez, la diferencia radique en el papel que el cuerpo desempeña en estas acciones. En ocasiones, el hecho de realizar una documentación de la acción, circunscribe a esta en otro espacio, el espacio de lo íntimo. Marca una distancia y existe una intención en alejar la acción, el cuerpo del espectador. Por otro lado, son acciones que no requieren de una escenografía, o donde se invierte un esfuerzo considerable en la acción, lo cual nos lleva a pensar, que la acción es lo fundamental, por encima de un producto audiovisual con una calidad estética que reivindique el formato en sí.

"La foto-*performance* y la video-*performance* –procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas- dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto *performático* o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición" (Alonso, 1997)

Ejemplo de ello podrías ser las siluetas que realizó Ana Mendieta. La fotografía, no trata de sustituir a la acción sino de evidenciar la ausencia, el paso del tiempo; se plantea como un resumen de una acción cuyo transcurso de tiempo se resolvió a través de la imagen. Es la ausencia, que a su vez remite a la presencia que un día estuvo, a través del cuerpo de la artista. O bien, la obra realizada por Omar Jerez, *88 Credos de Adolf Hitler sobre la Torá*, en la cual se encerró con ocho miembros del movimiento neonazi en una sala. Dicha acción, no habría tenido sentido en un contexto público, ya que la relación que se buscaba era la del artista con este colectivo; de ahí, que la forma de trasladar la acción a un público mayor fuera necesariamente la imagen fotográfica o el vídeo.

Pero es más, vivimos en una sociedad, donde las nuevas tecnologías se instalaron hace tiempo. Conviviendo con nosotros, fueron algo más veloces, situándonos en la posición del novato, que queriendo demostrar su sabiduría, no tarda en evidenciar sus carencias. El medio nos superó, en medida y velocidad. Paul Valery ya reflexionó en torno a ello, como se revisó

en una entrevista realizada por Tiphaine Samoyault y Bertrand Leclair al poeta y filósofo francés, donde este refiere que "la historia, que se hacía en el espacio-tiempo de las regiones, en crónicas y efemérides, ha dado paso al tiempo y a la velocidad absolutas, al tiempo de "la instantaneidad, de la ubicuidad y de la inmediatez" (Bastidas Urresly, 2015, p. 41), al tiempo global y universal. Esto, nos lleva a contemplar nuevos espacios para al acción, que irremediablemente no podemos obviar, ya que están asentados de forma fuerte y definitiva en nuestra sociedad. Espacios virtuales, que modifican la presencia y la forma de estar del cuerpo, y que han venido a ser condicionados y cuestionados por la inclusión de las nuevas tecnologías. Desde sus aplicaciones básicas en disciplinas como la fotografía o el audiovisual, evolucionando hacia trabajos mas complejos, como los realizados en la actualidad en el campo del videomapping o trabajos instalativos con elementos mas elaborados (empleo de sensores, arduinos, etc), hasta el empleo de las nuevas tecnologías en la creación de nuevas corporalidades. Entre los muchos ejemplos que podríamos presentar, tenemos la obra de Ana Alenso, la cual realizó en el marco de PerfoArtNet 2008, con su obra *Cuadrado -do- do*. Esta se realizó a través de transmisión on line en una sala multimedia del festival. En ella, no solo recurre al audiovisual como herramienta para documentar y visibilizar la obra, sino que a su vez, la misma *performance* realiza una reflexión en torno a las nuevas relaciones del cuerpo y la tecnología, que se establecen de una relación directa con la máquina y su extensión, a través de aplicaciones como Messenger, Facebook, y que en cierto modo median nuestras relaciones y la representación de nuestro cuerpo. Un cuerpo fragmentado, interpretado en ocasiones, y mediado por nosotros mismos y la imagen que queremos presentar.

El artista, mas allá de presentar una obra visual a través de una plataforma, emplea esta como el espacio físico para la acción. Si en la década de los setenta los artistas comenzaron a invadir el espacio publico para el ejercicio de su práctica artística, en el siglo XXI, se apoderan del espacio virtual para llevar a cabo su obra, a la vez que esta se ve difundida. En este medio, el artista de acción, habitualmente denominado artista de *performance*, se ve diluido, absorbido o personalmente resignificado en el espacio virtual.

Vemos así, nuevas formas de plantear la acción, a través de una resignificación del espacio y de la misma escena, pero donde el cuerpo y el acto en sí, pretenden ser los ejes de la obra por encima del formato de registro; formas de trabajar con el instante de la acción y el tiempo desde su captación, así como de su difusión.

4.3. Arte visceral: el Arte de acción exprime el cuerpo

"Adentro la sangre que corre,
¡La misma antigua sangre! ¡La misma
sangre roja que corre!
Ahí se dilata y fluye un corazón, ahí están
todas las pasiones, deseos, anhelos,
aspiraciones.
(¿Crees que no están ahí porque no se
expresan en salones o en las aulas?)"
Walt Whitman (1972)

Suggerentes palabras del poeta, que evocan la perfección de un cuerpo, con su superficie y sus adentros. Un cuerpo, sin embargo, aun normalizado socialmente que está despertando para que lo oculto, salga afuera tal y como es. Whitman, denota de forma encubierta (quizás no tanto) en su oda al hombre y la mujer, las construcciones sociales que finalmente dicen cómo ha de ser un cuerpo: "Todos, hombre o mujer, tienen su lugar en la procesión" (Whitman, 1972, p. 74)

Quizás la importancia de hablar de un Arte carnal, es la importancia que el cuerpo en sí cobra en el Arte de acción. En comparativa con acciones *performativas* donde la acción se desvía hacia objetos, el hecho de que el cuerpo en sí figure como el eje central de la acción, permite que se produzca un acto de empatía, un *pathos* en el espectador, donde su cuerpo asimila al cuerpo del artista.

El término visceral hace referencia a todo aquello relativo a las vísceras (del latín *viscera*, que significa "vísceras"), las cuales son los órganos que los animales, incluido el ser humano, albergan en sus cavidades corporales. Sin embargo, el adjetivo visceral puede utilizarse además para indicar que una actitud o una forma de comunicarse o expresarse son muy apasionadas e intensas. También se utiliza este adjetivo para referirse a la persona que suele tener conductas impulsivas y fuera de control.

El Arte de acción, presenta el cuerpo como se siente y no como se decide que ha de ser. El artista sale de la procesión, y muestra lo que socialmente disgusta. La idea inicial, era titular esta sección como Arte carnal. Pero habríamos tenido cierta disputa con Orlan a la hora de definirlo; ella, más que hablar de un arte visceral, apuesta por la definición que nos presenta en su manifiesto de Arte carnal, el cual define (y diferencia de otras formas de Arte de acción) de la siguiente manera:

"Definition

Carnal Art is self-portraiture in the classical sense, but realised through the possibility of technology. It swings between defiguration and refiguration. Its inscription in the flesh is a function of our age. The body has become a "modified ready-made", no longer seen as the ideal it once represented; the body is not anymore this ideal ready-made it was satisfying to sign.

Distinction

As distinct from "*Body Art*", Carnal Art does not conceive of pain as redemptive or as a source of purification. Carnal Art is not interested in the plastic-surgery result, but in the process of surgery, the spectacle and discourse of the modified body which has become the place of a public debate" (ORLAN)

Otros, con anterioridad jugaron con la carne y con aquello que contiene. Un juego en torno al límite con un matiz liberador: exprimir el cuerpo para llegar a su esencia. El Accionismo Vienés, es por excelencia, el colectivo que comienza a trasladar los fluidos corporales a la escena artística:

"Surgió un grupo de artistas que trabajaron la *performance*, entendida como ritual, en lucha entre la vida y la muerte. Las autoagresiones, la extenuación, la búsqueda de las propias limitaciones, se convertían en caminos de exploración para el artista, como hombre y como practicante del arte. Para muchos de estos artistas, el compromiso con ellos mismos los llevó a sufrir serias dificultades" (Picazo, 1993, p. 25)

Este grupo, generó una línea de acciones o *performances* con un carácter extremadamente cruento. Realizadas en Austria, por parte de cuatro artistas: Gunter Brus, Rudolf Schawarzkogler, Hermann Nitsch, Otto Muehl. Reaccionaron contra el expresionismo abstracto norteamericano y realizaron obras transgresoras, fetichistas, provocadoras, en acciones en las que el cuerpo solía ser mutilado o envilecido. El grupo se mantuvo desde 1965 a 1968 y durante este tiempo sus miembros estuvieron sometidos a continuos arrestos y condenas. El Accionismo Vienés supuso el paso del *happening* hacia un arte más corporal y por eso se considera un precedente del *body art*. Los accionistas vieneses intentaban acabar con los tabúes que bloqueaban desde hacía siglos la comunicación no lingüística reivindicando lo erótico-sexual, lo masoquista, lo ritual, la crítica política, etc. "La visibilidad del cuerpo pone en juego la prohibición y la invisibilidad de este, que ordena la representación sexual de las sociedades occidentales" (Benito Climent, 2013, p. 73)

No solo encorsetado en lo sexual, el cuerpo ha sido regularizado en todas sus dimensiones, se ve continuamente forzado a ser, lo que en muchas ocasiones no es. Lo que se nos fuerza a aparecer, en ocasiones no es reflejo de la identidad del individuo, el cual a su vez, pone en duda su propia identidad por el control ejercido desde la sociedad. Y en esa insuficiencia del individuo para ser a través de su propio cuerpo, radica la importancia de

este, ya que se vuelve herramienta y fin en el Arte de acción, para evidenciar lo absurdo de ciertos ideales.

Es por ello, que el valor del Arte de acción radica en evidenciar, presentar y cuestionar tanto las definiciones asignadas por el lenguaje como las representaciones establecidas a nivel mental.

4.4. Representación o presentación en el Arte de acción.

Queremos remarcar, con especial importancia, la noción de representación y presentación. No sólo, por la discusión que desde ámbitos como la crítica o historia del arte, o bien desde la estética se han establecido para ambos conceptos en relación al Arte de acción, sino por la influencia que la misma imagen (en todas sus dimensiones: desde la obra pictórica a la presentación de una acción *performativa*), posee en torno a la construcción de la representación, mental y social, de cualquier entidad; en este caso, en la concepción del dolor y el sufrimiento.

Especialmente, porque cuando decimos "representaciones y afrontamientos", hacemos referencia, no sólo a lo que observamos en el Arte de acción, sino a todos los factores, que nos llevan a construir a nivel personal o social, dese un plano simbólico, una realidad externa. Es por ello que trabajamos desde un confrontación continua entre representación y presentación (concepto ineludible dentro del marco artístico referencial que manejamos).

Conceptos, como hemos dicho, ampliamente discutidos desde y en torno a la práctica artística, que encontramos necesario revisar, especialmente por lo que significan en sí mismos. Como Marta Ceballos y Gabriel Alba (2003) introducen, en relación al concepto de representación:

"Resulta interesante constatar como un mismo concepto nace dividido o doble. Bifido, como la lengua de las serpientes. Es el caso de la representación. Desde su origen sirve para designar dos procesos. Uno que va del interior del organismo de un individuo hacia el mundo exterior, y otro que viene del mundo exterior hacia el interior del sujeto. Uno designa un proceso de construcción de la realidad que se "presenta" como mimesis (imitación-creación), que tiene como fin la puesta en escena de una realidad conocida, y el otro hace referencia a la percepción y al cognición" (p. 11)

La acción en sí, es presentación. Pero lo que sucede antes y después, como el artista llega a la concepción de la pieza, de la acción a realizar y como el espectador la recibe y procesa, se sustenta en la representación, se ve influenciado a nivel cognitivo. En como el sujeto contruye una idea, a partir de la sustitución del ser, objeto o idea original, radica el proceso de representación.

Lo realmente interesante, es ese juego entre presentación y representación, que se activa en el Arte de acción, donde a través de una reinterpretación del artista de su representación de un ente concreto, permite la reelaboración de la representación en el otro, pues el espectador esta asistiendo a un abordaje de una cuestión determinada donde se le ofrecen nuevos elementos para: por una parte conectar con su representación mental sobre un hecho concreto, y a la vez, poder desarrollar una nueva representación de ello.

Diversos autores, han resaltado la idea de que la representación ha venido a ser sustituida por la presentación, por una forma de presentar la realidad más que de representar en cuanto que el arte, especialmente el Arte Contemporáneo, huye de la mimesis para presentar una nueva realidad.



Fig .21 Martíel, C. 2017. Mediterráneo. Pabellón de Cuba, 57ª Bienal de Venecia, Palazzo Cavalli-Franchetti, Venecia, Italia. Extraído de:<http://www.carlosmartiel.net/es/mediterraneo/>

Sin embargo, sin efectuarse desde la mimesis, no podemos obviar que la acción nos evoca a una cierta representación, a la vez que, en ocasiones, se sirve de símbolos o teatralizaciones que remiten a una mimesis de actos concretos. Si pensamos en la acción realizada por Carlos Martiel, Mediterráneo, donde se introduce en una vitrina que se va llenado paulatinamente de agua, obviamente no se constituye como una mimesis exacta de la situación del refugiado ahogado en el mar, pero si atiende a una repetición hasta un punto dado de lo que esa persona llega a sufrir. A raíz de la presentación por parte del arte, el espectador reelabora la representación que de un hecho concreto posee.

Podríamos decir, que se contribuye a "hacer ver", con otros ojos. En ese sentido, es sumamente interesante, la capacidad que el arte posee para "producir presencia", proposición desarrollada por Hans Gumbrecht (2004), el cual "conceive of aesthetic experience as an oscillation (and sometimes as an interference) between "presence effects" and "meaning effects" (p. 97)²¹. Esta ilación que establece Gumbrecht entre presencia y significado, nos señala un aspecto muy valorable en el Arte de acción, con respecto a la capacidad de generar nuevos significados, nuevas representaciones, a raíz de nuevas "presentaciones", ya que:

"If we attribute a meaning to a thing that is present, that is, if we form an idea of what this thing may be in relation to us, we seem to attenuate, inevitably, the impact that this thing can have on our bodies and our senses" (Gumbrecht, 2004, p. 46)²²

Teniendo en cuenta tales aspectos, no justificamos el hecho de no centrarnos tanto en acciones concretas entendidas como representación, como en el concepto de representación en sí, y cómo a través del Arte de acción, como de otra práctica artística, se contribuye a la construcción de una representación de un elemento concreto, en este caso, del dolor y el sufrimiento.

Es importante tener en cuenta ambas nociones en relación al Arte de acción: tanto la presentación como la representación. Porque entendemos que la presentación que el artista nos ofrece, atiende a una representación mental previa que se posee sobre un hecho concreto, y a su vez, desde tales prácticas artísticas, se incide en como el espectador genera una nueva representación de lo que está observando.

De ahí, que se torne crucial hacer un ejercicio de conciencia para valorar qué entendemos por representación, aproximándonos al concepto desde un visión transversal y no sólo sesgada por la mirada estética o

²¹ Traducido del original: se concibe la experiencia estética como una oscilación (y algunas veces como una interferencia) entre "efectos de presencia" y "efectos de significado".

²² Traducido del original: Si atribuimos un significado a una cosa que está presente, es decir, si formamos una idea de lo que puede ser esto en relación con nosotros, parece atenuar, inevitablemente, el impacto que esto puede tener en nuestros cuerpos y nuestros sentidos.

filosófica. Si atendemos a su significado: "símbolo, imagen o imitación que hace pensar en determinada cosa" o "Signo palabra, imagen, etc., con que una persona se representa algo mentalmente"(RAE, 2014)

Representar vendría a ser volver a presentar, y en el arte y en relación al sufrimiento, podemos alcanzar a crear una suerte de nuevo sufrimiento. Nunca podremos volver a presentar dolor o sufrimiento vivido, lo cual ha quedado patente en nuestra disertación sobre tales experiencias, así como su complejidad, multiversidad, y sobretodo, su carácter único e intransferible. Irrepetible de una persona a otra.

Entendemos que el desplazamiento de lo representacional en relación al Arte de acción, atiende a ese suceso por medio del cual, el artista genera una situación nueva que nos "presenta", alejándose de la mimesis, para de forma directa, acercar una nueva "realidad" al espectador. Sin embargo, creemos que no podemos obviar como esta presentación, alude a una representación mental y/o social de la situación planteada, a la vez que en ocasiones recurre a elementos representacionales, de modo que decantarnos por una exclusión de lo representacional en el Arte de acción, optamos por observar como conviven ambos procesos en un acto de retroalimentación.

La representación influye en nuestra concepción de la idea que nos formamos con respecto a un hecho sensible, en este caso, refiriendonos al dolor y el sufrimiento, no solamente podemos hablar de la acción y si se presenta o representa en ella, porque toda se halla constituida por nuestra representación e influye sobre esta de forma directa. Esto lo dejó bien reflejado Foucault (2002) en su obra *Vigilar y Castigar*, donde el sufrimiento, no solo parte del dolor personal, sino de la influencia de la representación social o bien de la normalización, que sobre algunos aspectos de la vida se han generado históricamente:

"Regla de la idealidad suficiente. Si el motivo de un delito es la ventaja que de él se representa, la eficacia de la pena está en la desventaja que de él se espera. Lo que hace la "pena" en el corazón del castigo, no es la sensación de sufrimiento, sino la idea de un dolor, de un desagrado, de un inconveniente — la "pena" de la idea de la "pena". Por lo tanto, el castigo no tiene que emplear el cuerpo, sino la representación. O, más bien, si debe utilizar el cuerpo, es en la medida en que éste es menos el sujeto de un sufrimiento, que el objeto de una representación: el recuerdo de un dolor puede impedir la recaída, del mismo modo que el espectáculo, así sea artificial, de una pena física puede prevenir el contagio de un crimen" (p. 86)

Nancy Jean-Luc (2006), en su obra, *La representación prohibida*, donde aborda la "representación" de lo acontecido en los campos de concentración, y en relación a la película *La Shoah*, explica de la siguiente manera como lo sucedido en los campos no atiende a representación, posible, ya que no se puede reproducir en la forma que aconteció. Nadie puede situarse en la

piel de aquellos que estuvieron allí; es la incapacidad de repetir la circunstancia, el contexto, las emociones. Solamente podemos hablar de presentación de algo que se pudo parecer.

"Bajo el nombre de "Shoah" se sostiene la siguiente afirmación: esto no se parece a ninguna otra cosa y es preciso conservarlo y considerarlo firmemente en esa desemejanza" (p. 10)

Precisamente, el hecho de que el sufrimiento no sea una entidad susceptible de representación, se lleva ocasionalmente y de forma metafórica por medio de la presentación y representación del dolor, entendido este desde su dimensión física. Se representa la herida, la sangre, la muerte. Así se ha observado la representación del mártir, de la pasión de Cristo, del reo torturado, de las víctimas de la guerra. Pero como representar el sufrimiento, la carga del mártir, el peso de la cruz sobre un Cristo camino a la cruz, la angustia de quien se ve morir lentamente o el transcurso del ser en su duelo. Pero, en cierto modo, se da un tipo de representación en ello que observamos, como también sugiere Jean-Luc (2006):

"¿Qué es, entonces, aquello que "burla la descripción", y, por lo tanto, el tipo de representación que se puede entender con este término, y que otra representación tiene lugar [...]?" (p.10)

Representación mental y representación social, son conceptos esenciales y por ello no queremos excluirlos, sino que presentación y representación vayan de la mano, en un juego de construcción dinámico. Especialmente porque el individuo, construye su representación mental de una realidad particular, desde su propia experiencia y aprendizaje, pero también desde la representación social, la cual se ve condicionada, como define Germán Betancourth y Elena Calvo (2010), por una "ortopedia social". Esta visión de cómo se constituyen ciertas realidades (los autores hacen referencia a la constitución y *performatividad* del género, pero podría extrapolarse a cualquier otro aspecto de nuestra vida), en torno a lo normativo, a lo "natural" o "naturalizado" como esencia de lo correcto, condiciona determinadamente nuestra forma de generar una representación mental determinada, en este caso del dolor y el sufrimiento.

Es importante hablar de representación, ya que con más frecuencia de lo que pensamos, nuestros actos son más representación que presentación. Y ello, hablando de nuestra forma de desenvolvernos en el día a día, por encima de actos *performativos* sujetos al arte. En el mismo artículo en torno a la "ortopedia social", Betancouth y Calvo (2010), se basan en el estudio de casos, relacionados con la asunción, interpretación y construcción del género, por parte de diferentes personas, en los cuales se concluyen que estas, por encima de plantearse el género como un entidad inestable, entran en un juego de representación de patrones históricamente asignados al género, bien para encajar en uno u otro género, bien para luchar

contra su propia realidad. Así, y partiendo de una de sus conclusiones, si "la *performatividad* refuerza el escenario ortopédico de la heterosexualidad, las convenciones que requieren la imitación del sujeto son papeles producidos por la matriz de género siempre plagada a las características heterosexuales" (Betancourth & Calvo, 2010, p. 194), encontramos que si una realidad concreta (en este caso, la heterosexualidad o lo heteronormativo), se conforma desde la *performatividad*, esto es, desde la repetición de acciones concretas asociadas a dicha realidad, los actos *performativos*, las acciones, ocasionalmente no pueden ser consideradas como presentación, sino como representación, siempre y cuando, dichas acciones carezcan de correspondencia con la autopercepción del individuo.

A su vez, en relación con el dolor y el sufrimiento, ciertamente podemos hablar de representación. Ya que desde el Arte de acción, se han recurrido a estrategias de representación y no de presentación, salvo en las acciones donde se presenta el dolor del mismo artista o el dolor emanado de terceros. Hemos podido identificar en algunas de las acciones de los artistas abordados en nuestra investigación, ciertos componentes escénicos, los cuales condicionan la visualización del trabajo artístico, pudiendo otorgársele un carácter representativo, y donde "se toma en consideración la dimensión cultural y relacional de la representación y que parte de la percepción del acontecimiento espectacular de forma global, como una totalidad organizada" (García López, 2006, p. 85)

Si vamos más allá, ¿cómo presentamos la muerte como elemento susceptible de provocar sufrimiento (o no)? Todas las acciones que nos llevan a hablar de la muerte no pueden llevarse a cabo si no en modo de representación, que a su vez atienden a las formas representacionales de la muerte generadas por el contexto antropológico del artista (salvo casos que se plantearon en el panorama artístico, pero que no vieron finalmente la luz o aún no han sucedido, como el proyecto de Gregor Schneider, en el cual se planteó como acción, el proceso terminal y finalmente de muerte de un paciente en el ámbito museístico). Es complejo pues, decidir en que medida estamos frente a presentación o representación. Y por tal causa, tampoco podemos obviar en sentido pleno el carácter presentacional del Arte de acción.

"... la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo –sensible– de la llamada obra "de arte". Y esta presentación se llamo, en francés, *representation* (representación). La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible" (Agüero, 2015, p. 30)

"Para empezar, "presencia", en sentido etimológico, viene de pre-esse, es decir, "estar enfrente". Es bueno tenerlo en cuenta, porque "uno tiene normalmente a considerarlo en sentido temporal, no espacial" (Mazzuchelli, 2005, p. 188).

En ese sentido, el Arte de acción, no podría si no, considerarse claramente como presentación.

Así, en un estudio que se realizó en torno a la "gramática del sufrimiento de la guerra" en la Sierra de la Macarena, por Nicolas Espinosa (2007), se estructura este análisis de la constitución de la representación social de una forma clara:

"El análisis es realizado desde la definición de tres momentos que comprende el sufrimiento social: la experiencia del sufrimiento, la representación social de este y la racionalización subjetiva con que se asumido y naturalizado" (2007, pág. 43)²³

Hemos de ser conscientes de que la representación, no solo atañe a la obra en sí, sino a las múltiples conexiones que se generan: como el artista posee su propia representación mental del hecho sensible con el cual trabaja, la representación mental que hemos construido a nivel social, como se construye o que influye en la construcción de una representación mental y una representación social, y como a través de la presentación o de elementos representativos presentes en la obra, se genera un proceso de cambio o reflexión en relación a dicha representación mental, siendo esta "concebida durante mucho tiempo como un ejercicio de nuestra capacidad cognitiva de hacer presente los objetos y situaciones ante el pensamiento." (Agüero, 2015, p. 59) y:

"Desde un enfoque semántico, la representación del objeto en el pensamiento es entendida como la presentación directa al modo de una impresión o huella dejada por el objeto cuando este es considerado por los sentidos" (Agüero, 2015, p. 60)

"Así, podríamos decir que la noción de la representación ha sido adoptada por un gran número de disciplinas; la encontramos en la sociología, la psicología, la psiquiatría, la antropología dentro de muchas otras, y siempre que la reflexión se orienta hacia la necesidad de interpretar un universo simbólico que al ser compartido por las personas, posibilita su acción e interrelación en el cotidiano, sirve de soporte para las ideologías dominantes y facilita la institucionalización de algunas prácticas sociales" (Eslava, 2002)

La relación exquisita que se presenta entre arte y representación, puede llegar a ser altamente explotada, en aspectos relacionados con la percepción, y cómo a través de la imagen, podemos concebir tantas representaciones, como formas de percibir la "realidad", las "realidades" y la interacción de estas con nuestro propio cuerpo, más allá de representaciones sociales prestablecidas, arquetípicas. En relación al cuerpo-en-dolor, podemos extraer un nuevo aliento, de qué puede llegar a ser el cuerpo doliente, el cuerpo por encima de todo, en base a la percepción.

²³ Es en las dos fases últimas, donde desde la práctica artística se pueden generar alternativas en referencia a la construcción de la representación mental, la representación social del sufrimiento y de afrontamiento de la situación, en contra de una naturalización de la experiencia dolorosa, que en esta situación en concreto, esta lejos de ser un hecho positivo para la comunidad.

"Merleau-Ponty emphasised the child's representation of the body as a "lived experience", and as a relation between activities like speaking, thinking, listening, knowing, imagining, among others. He did not view child's representations as inadequate or irrational, which gradually, through the passage of cognitive stages, finally reach a mature and logical adult thinking" (Markova, 2017, p. 365)²⁴

Así, el Arte de acción, nos permite, presentar nuevas formas de relación con el cuerpo, más cercanas a esa experiencia del cuerpo vivido, que de un cuerpo representado.

"...the presentational interpretation or elaboration of presentational material is encountered in the spontaneous, sequential development of mentation, expression and action. Such sequences are encountered in gestures and bodily movement, in improvised, unrehearsed singing, in dreams and fantasies, and in some aspects of narrative discourse and non-directed thinking. [...] ...the consideration of metaphorical expressions in the arts draws attention to the issue of production. Often, cognitive psychologists focus on the comprehension of metaphor, and ignore its other facet - production. This facet, however, is not only another major accomplishment of the human cognitive system that has to be investigated; it brings forth to ques. That is at the heart of our entire discussion: why are non-standard expressions employed at all?" (Shanon, 2013)²⁵

Queremos incidir de esta manera, en que la importancia no estaría tanto en la separación entre presentación y representación, como de la interacción entre ambas, y los resultados que se pueden originar de dicha interacción. Entre las reacciones que produce la presencia del artista, la acción y el significado que el artista y el espectador otorgan a lo vivido, como representación. Esta interacción continua, nos permite llegar a una comprensión de qué es el dolor desde lo visible y desde el propio cuerpo. Un cuerpo vivido, en este caso, doliente. Es por ello que tanto la representación del dolor como la del cuerpo alcanzan una gran sintonía con el Arte de acción, en tanto que constituyen parte de la representación, a través de la presentación del dolor.

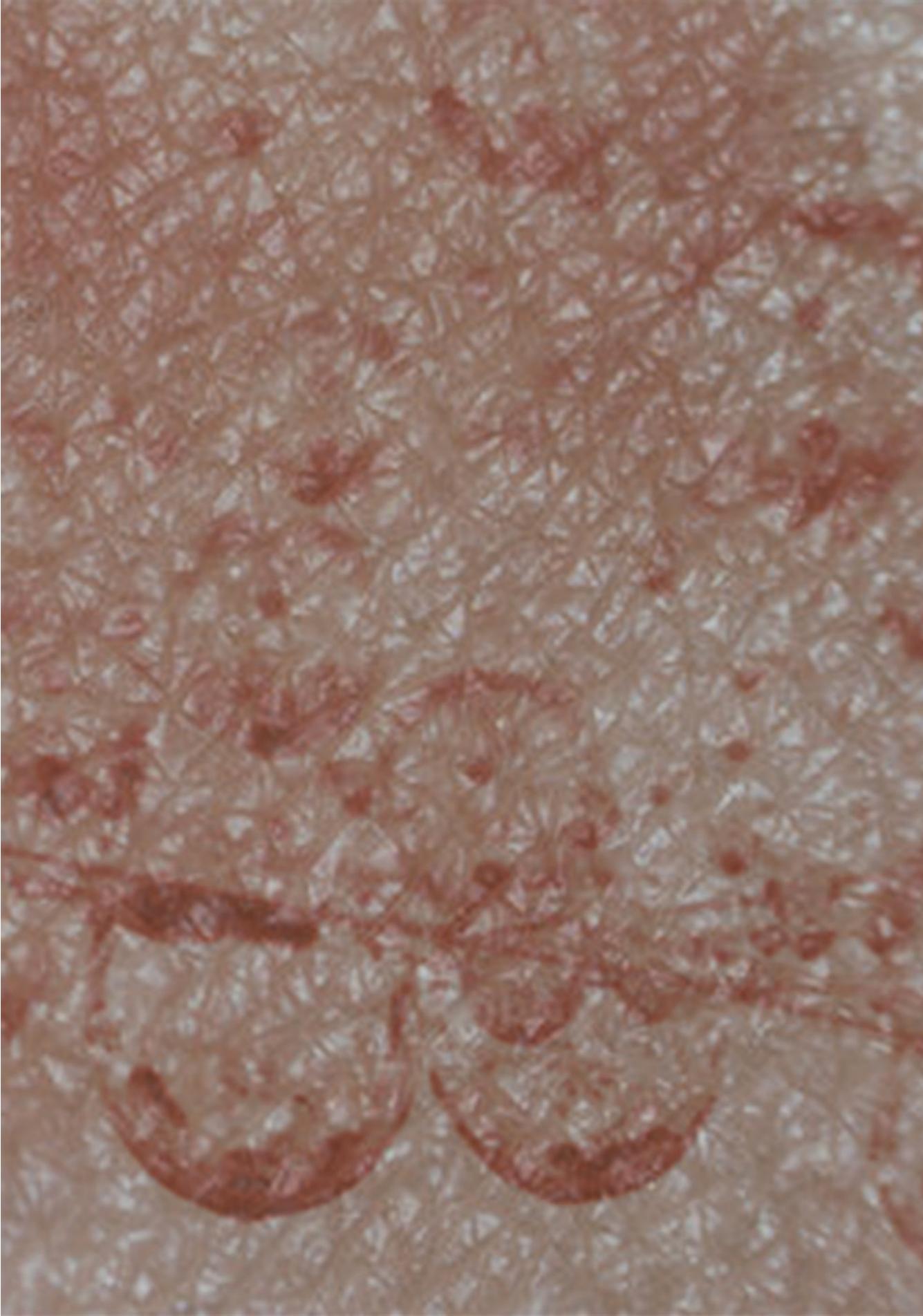
"Moving from the external world to the internal one, I turn to the examination of rationales for the postulation of mental representations. The simplest such rationale is the experiential one. The existence of mental representations is postulated because such entities are part and parcel of the phenomenology of human experience. After all, we have all observed the appearance in our head of verbal-like phrases, of visual-like images, and perhaps

24 Traducido del original: Merleau-Ponty hizo hincapié en la representación infantil del cuerpo como una "experiencia vivida", y como una relación entre actividades como hablar, pensar, escuchar, conocer, imaginar, entre otros. No veía las representaciones de los niños como inadecuadas o irracionales, que gradualmente, a través del pasaje de las etapas cognitivas, finalmente alcanzan un pensamiento adulto maduro y lógico.

25 Traducido del original: la interpretación de presentación o la elaboración del material de presentación se encuentra en el desarrollo espontáneo y secuencial de la meditación, la expresión y la acción. Dichas secuencias se encuentran en los gestos y movimientos corporales, en el canto improvisado, no ensayado, en sueños y fantasías, y en algunos aspectos del discurso narrativo y el pensamiento no dirigido. [...] ...la consideración de las expresiones metafóricas en las artes llama la atención sobre el tema de la producción. A menudo, los psicólogos cognitivos se centran en la comprensión de la metáfora e ignoran su otra faceta, la producción. Esta faceta, sin embargo, no es solo otro logro importante del sistema cognitivo humano que debe investigarse; trae a las preguntas. Ese es el núcleo de toda nuestra discusión: ¿por qué se emplean expresiones no estándar?

of entities associated with other modalities as well. These entities are not in the physical world, yet direct acquaintance attests to their existence. It is only natural to refer to such entities as mental representations. The experientially based postulation of representations, note, is pre-theoretical and it neither specifies any particular characteristics of representations nor imposes any constraints on them" (Shanon, 2013) of rationales for the postulation of mental representations. The simplest such rationale is the experiential one. The existence of mental representations is postulated because such entities are part and parcel of the phenomenology of human experience. After all, we have all observed the appearance in our head of verbal-like phrases, of visual-like images, and perhaps of entities associated with other modalities as well. These entities are not in the physical world, yet direct acquaintance attests to their existence. It is only natural to refer to such entities as mental representations. The experientially based postulation of representations, note, is pre-theoretical and it neither specifies any particular characteristics of representations nor imposes any constraints on them" (Shanon, 2013)²⁶

26 Traducido del original: Pasando del mundo externo al interno, me dirijo al examen de los fundamentos para la postulación de las representaciones mentales. La razón más simple es la experiencial. La existencia de representaciones mentales se postula porque tales entidades son parte integrante de la fenomenología de la experiencia humana. Después de todo, todos hemos observado la apariencia en nuestra cabeza de frases verbales, de imágenes visuales y quizás de entidades asociadas con otras modalidades también. Estas entidades no están en el mundo físico, sin embargo, el conocimiento directo atestigua su existencia. Es natural referirse a tales entidades como representaciones mentales. La postulación basada en la experiencia de representaciones, nota, es preteórica y no especifica ninguna característica particular de las representaciones ni impone ninguna restricción sobre ellas.



CAPÍTULO 5. EN ESTE VALLE DE LÁGRIMAS. DIVERSIFICACIÓN DE NARRATIVAS EN TORNO AL DOLOR DESDE EL ARTE DE ACCIÓN.

Nos encontramos perdidos en un inmenso valle, donde cada lágrima se nos presenta distinta; las encontramos turbias, cristalinas, refractarias, diminutas, pero siempre incesantes,...

Todas las lágrimas nos llevan hacia el dolor y el sufrimiento, en ocasiones se esquivan mientras que en otras convergen en un río que vemos fluir sin apenas alcanzar a entender. Solamente lo observamos.

A continuación presentamos las que pueden ser en parte, fuentes de nuestros conflictos, más o menos evidentes. Finalmente conflictos que podemos afrontar desde la frustración, las sumisión o la pena, o transducir en nuevas formas de comprensión del dolor desde un enfoque complejo, diverso y susceptible de posibilidades de representación alternativas a las históricamente asimiladas.

Podríamos haber observado el dolor desde los micro relatos más cruentos, actuales y siempre sujetos a reevaluar. Sin embargo apostamos por un enfoque desde la multiversidad, que nos permita observar como el dolor y el sufrimiento son porosos y en nada estáticos; experiencias que siempre se ven afectadas de la complejidad del individuo y su propio contexto. Como refiere Morin (1990):

"La complejidad no es un fundamento, es el principio regulador que no pierde nunca de vista la realidad del tejido fenoménico en la cual estamos y que constituye nuestro mundo. Se ha hablado también de monstruos, y yo creo, efectivamente, que lo real es monstruoso. Es enorme, está fuera de toda norma, escapa, en última instancia, a nuestros conceptos reguladores, pero podemos tratar de gobernar al máximo a esa regulación" (p, 146)

Nuestros monstruos se ven alimentados por cada uno de los agentes de sufrimientos que a continuación, mostramos; posiblemente, por muchos más, estableciéndose una estructura rizomática que se ha de observar de forma holística sin miedo a sus dimensiones dantescas y la convicción del aporte de una adecuada valoración multifactorial (que no por ello necesariamente pormenorizada).

5.1. Rituales en torno al límite. Cuánto aguanta un cuerpo.

"Nací roto, no me vengáis ahora con que me estoy rompiendo"(Azcona, 2015)

No sabemos si roto, pero si en un inicio de descomposición. El cuerpo apenas (y si es afortunado), permanece unos años intacto. Hasta que comienza a verse como algo efímero, un binomio entre carne y consciencia fácil de romperse, que nace tocado tanto por los genes como por el lugar que lo vio nacer.

Pensar en los límites del cuerpo es pensar en los límites del propio ser. Situémonos por un momento en el pensamiento probable del artista ante la acción:

No me hiero para ver cómo sangro; quizás lo hago para ver qué siento, cómo me comporto, hasta dónde llego, en qué situación me situa dicha acción.

(Texto de la autora)

Existen casos, en los que la mente supera al dolor. Un anciano que apenas anda por el fuerte dolor de sus huesos, comienza a correr noctámbulo en un cuadro de desorientación; o una mujer, delgada, apenas cuarenta kilos, vence con la fuerza del mono a cuatro hombres. En parte somos los que pensamos; o lo que subyace a lo que pensamos. ¿Cuánto aguanta entonces un cuerpo?

Como mencionamos con anterioridad, durante los años sesenta, un grupo de cuatro artistas, llegaría a experimentar por si mismos tales límites. El Accionismo Vienés: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler, inician una serie de acciones que remiten a lo primitivo, a lo animal y ritual, en contra de lo socialmente impuesto y en cierto hallar de forma simultánea una cierta transcendencia del cuerpo.

Todo el movimiento parte de un sentimiento de repulsión, incluso odio; como Mühl llegaría a escribir, de la civilización, del ser humano adscrito a la norma. Por ello, esa búsqueda del límite, de una forma de agresión y violencia, que en sí, es repugnante y alejada de lo socialmente aceptado; al igual que las secreciones, fluidos, que habitualmente se reservan a la intimidad y sin embargo, emanan catárticas en sus representaciones. Estas son las vías, que en su concepción de la "realidad y el arte", conducen a la libertad. Sin embargo, la reflexión digamos que se estanca en la rebelión, no progresa ni cobra sentido específico, o al menos que permita una evolución más allá de la mera transgresión.

Ciertamente la evolución a nivel global, se puede entender con la perspectiva histórica, en cuanto que dieron paso a nuevos cuestionamientos dentro del arte, a la vez que eran fruto de un contexto social determinado (posguerra, revoluciones del 68).

Un grupo, en la misma línea de actividad e intensidad, en cuanto a la realización de acciones, o podríamos decir, acontecimientos rituales (ya que tales acciones eran descritas por ellos como *Gishiki*: ritual) fue el grupo Cero Jigen (Dimensión Cero). Su actividad se desarrolló entre 1963 y 1972, realizando rituales, los más destacados en el espacio urbano. En tales acciones:

"(...)the ataxy and stopping of physical exercise, paralysis and objectification" may have been the suffering one had to go through in order to regenerate the self; a penance that was required each time one went through the "vacuumed dimension," as one departs from the banal and unchanging day-to-dayness, flies into another world and then once again returns to everyday life" (Jee, 2003, p. 34)²⁷

Posteriormente la artista serbia, Marina Abramovic, la cual se considera pionera, incluso llamada, abuela de la performance, llevará este tipo de autoagresiones hacia una reflexión personal y un plano más metafórico y conceptual. Todo su trabajo se materializa en base al cuerpo y sus límites. Nacido en el marco de la antigua Yugoslavia, en el seno de una familia políticamente activa, Abramovic centró su obra inicialmente en aspectos transcendentales como el dolor, el tiempo, la represión, o la muerte, pero especialmente en cómo a través de sus propias acciones podía experimentar un estado pleno de conciencia. Prueba de ello fueron las acciones denominadas como Ritmos, en las cuales se vio sometida tanto a los límites corporales, como al límite mental que marcaba su propio compromiso con la obra; el compromiso con la acción se convierte en parte fundamental del Arte de acción llevando en ocasiones al artista a la asunción de riesgos que podrían incluso derivar en la muerte.

El tenaz interés por el límite y lo que para el individuo representa atraviesa toda la obra de Abramovic, reflexionando a propósito de este de la siguiente forma:

"La cuestión es quién crea los límites y yo no tengo la respuesta. Si te dices: «No puedo hacerlo», no lo harás. Pero si te planteas: «Lo haré de cualquier forma», lo acabarás haciendo. Lo extraño es la experiencia con el dolor. Puedes sufrir, poner tu cuerpo al límite y pensar que o te mueves o te desmayas. Entonces decides no moverte y todo el dolor desaparece. Es increíble, pero no basta con que lo cuente, si no lo experimentas, no puedes entenderlo. Yo lo he conseguido, he visto que hay una luz al otro lado y me ha hecho feliz" (Abramovic, 2015)

²⁷ Traducido del original: "...la ataxia y la detención del ejercicio físico, la parálisis y la objetivación", pueden constituirse como el sufrimiento necesario para regenerar el propio yo; una penitencia requerida cada vez que uno pasaba por el "vacío", en la que uno se aparta de lo banal e invariable del día a día, para volar a otro mundo, regresando de nuevo, una vez más a la vida cotidiana.



Fig. 22 Arriba izquierda: Abramovic, M. 1974. Rithm 5. Extraído de: http://todoesperformance.blogspot.com.es/2015/12/marina-abramovic-ritmo-5-1974_12.html

Fig. 23 Arriba derecha: Abramovic, M. 1973. Rithm 2. Extraído de: <http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/22/documenting-the-performance-art-of-marina-abramovi-in-pictures/>

Fig. 24 Abajo izquierda: Abramovic, 1974. M. Rithm. Extraído de: <https://desdemisarrugascerebrales.wordpress.com/2014/02/12/la-semana-de-marina-abramovic-del-10-al-16-de-febrero-ritmo-2-y-otros-trabajos/>

Fig. 25 Abajo derecha: Abramovic, M. 1974. Rithm 9. Extraído de: <http://lineassobrearte.com/2017/07/10/ritmo-0-de-marina-abramovic-1974/>

De modo que nos enfrentamos frente a una reflexión, incluso a veces con tintes de lucha, en torno al concepto de límite asociado al cuerpo. Y ello incluye: los límites físicos del cuerpo (cuánto aguanta un cuerpo), los límites biológicos del cuerpo (como es un cuerpo y por qué debe ser así, y los límites sociales impuestos al cuerpo (cómo debe y como debe comportarse un cuerpo; esta cuestión la desarrollaremos en un subapartado en torno a la idea de abyección, donde se incluyen teorías de género y decolonización/movimientos raciales, y artistas que han trabajado en dicha línea); es más, por qué como individuo, desde una perspectiva de razonamiento y profundización, como ser de ciencia, no puedo modificar un cuerpo, a veces imperfecto, a veces equivoco, a veces, simplemente, insuficiente para representarme). Es más, nos encontraríamos frente a un tercer posicionamiento en torno al límite: el límite del espectador. Hasta dónde el

espectador está dispuesto a ver y dónde queda la doble moral que permite ver masacres a través de los medios de comunicación, pero critica sin un cierto análisis, e incluso prejuzga como enloquecimiento ciertos actos *performativos*.

El morbo, entendido como la atracción hacia acontecimientos desagradables, es algo que cautiva a la mayoría de los seres humanos. Sin embargo, es complicado admitir que esa atracción se halla presente en ocasiones. Por lo "deleznable" de lo observado, uno calla mientras mira, por no hacerse participe de la acción; sin embargo, es una mentira frente a la pasarela. Uno es cómplice en el momento en que observa y en que asimila lo observado a nivel interno. Otro asunto es reconocernos en esa faceta morbosa.

Tal vez el miedo radique en pensar que si el que realiza la acción está loco, y yo observo la acción como normal, estoy a un paso de enloquecer.

Fahey se remonta a la visión del cuerpo desde sus antecedentes artísticos en el Gótico, donde se parte de una lectura del cuerpo entre "carnavalesca, abyecta" y/ grotesca, explorándolo desde diferentes enfoques, pero centrándose a la vez en el estudio desde el Arte y la medicina; ambos, en una lucha por desmembrar el cuerpo humano en una comprensión mayor. Con el Arte de acción, el cuerpo no solo es explorado por el artista, sino que se ve expuesto, confrontando al espectador con los límites de este cuerpo que se presenta, pero a su vez, haciendo que el espectador se planteé donde reside el límite, tanto de la acción que observa, como de sus propios límites. Porque tanto aguanto un cuerpo, como aguanto el ojo que mira, que juzga, pero a la vez permite. Como señala la autora:



Fig 26. Yunchang, He. 2010. One metre of democracy. White Rabbit Gallery. Extraída de: <https://artwrite54.wordpress.com/portfolio/democracy->

"By looking at the violence or horror we become complicit in its creation, part of the cause—hence part of the discomfort in looking. The first of these areas of discomfort to consider is the association of the body with pain, tor-

ture and mutilation, and the use of the artist's body to explore this theme" (Fahey, 2014)²⁸

Diversos artistas, más que presentar, ofrecen su cuerpo a la experiencia del espectador. Esa confrontación directa con el límite posiciona al otro en sus propios límites, y de forma curiosa, lo que se llegaría a recominar en otro ámbito, se deja pasar, mientras a la vez que se observa se enjuicia, en ocasiones bajo una doble moral.

He Yunchang, consiguió llevar esta idea al extremo en su acción *Un metro de democracia*. En ella Yunchang se sometió a un corte, que partía desde la clavícula hasta el comienzo de su muslo. ¿Una acción de autolesión más? No. En esta ocasión, el artista propone y el espectador dispone. La acción se realizó bajo la votación de 25 personas, que decidirían si se realizaba o no el corte, con un resultado positivo de 12 contra 10 y 3 abstenciones.

Esta obra nos lleva a cuestionarnos quién es el juzgado en dicha acción. ¿El artista que expone su cuerpo o el espectador participe? Posiblemente el morbo, la exuberancia de la propuesta en sí provocaron una fuga de las cuestiones éticas en estos participantes. Una obra donde se evidencia el delgado límite, y valga la redundancia, entre los límites existentes para el artista y los del espectador, envuelto en un trabajo, que más allá de reflexionar sobre tales cuestiones, se constituía como una alusión a la corrupción de aparentes sistemas democráticos. El artista se enfoca en un nivel transcendental, al cual llega a través del dolor extremo, a la vez que a través de las decisiones que toma sobre su propio cuerpo lo acercan más a la naturaleza y lo liberan de toda normalización social.

"He Yunchang's adoption of *performance* art was propelled by his belief that this art form not only allowed him the maximum freedom to express himself but also provided an occasion to live as a truly free individual who could make his own choices. In an interview with art historian Gao Minglu, He Yunchang states: "What a system controls is the body. But my life is mine, and I can play with it in whatever way I like. I have my choice at least on this point" (Meiking, 2014, p. 8)²⁹

Para el artista, el hecho de infringirse dolor, o arriesgar su vida, no es la premisa de la obra, aun siendo consciente del riesgo (ya que en alguna entrevista ha asegurado que es fundamental que las acciones nos lleguen a provocarle la muerte); su principal objetivo es el de realizar una obra

28 Traducido del original: Al mirar la violencia o el horror nos convertimos en cómplices de su creación, parte de la causa, por lo tanto, parte de la incomodidad de mirar. La primera de estas áreas de incomodidad a considerar es la asociación del cuerpo con el dolor, la tortura y la mutilación, y el uso del cuerpo del artista para explorar este tema.

29 Traducido del original: El hecho de trabajar desde el *performance* en Yunchang, fue impulsado por su creencia de que esta forma de arte, no solo le permitía la máxima libertad para expresarse sino que también le brindaba la oportunidad de vivir como una persona verdaderamente libre, haciendo sus propias elecciones. En una entrevista con el historiador del arte Gao Minglu, He Yunchang dice: "Lo que controla un sistema es el cuerpo. Pero mi vida es mía, y puedo jugar con ella de la forma que quiera. Al menos, en este punto, yo tengo la elección".

capaz de trascender y ejercer un reclamo sobre problemáticas concretas, un "*ethos* que abraza la vida"³⁰.

Tanto en la obra de Yunchang, como en la obra de Marina Abramovic, existe un elemento común: la relación del cuerpo y la exploración del límite con un motivo transcendental, o podríamos decir, espiritual. Así, se ha descrito por varios Historiadores del Arte, la relación del taoísmo con el trabajo de diversos autores chinos, y en el caso de Marina Abramovic, en la evolución del trabajo con su propio cuerpo ha derivado en trabajos en torno a la meditación. Tanto es así, que ha llegado a hacer un trabajo, más que obra, planteado como experimento, en el cual interactúa directamente con el espectador y su experiencia; en dicho experimento, trabaja con estos durante dos horas y media realizando una serie de ejercicios de meditación.

Estas obras podrían llegar a tener un vínculo con la filosofía de vida del estoico o el asceta, incluso con el fakir. Se establece una búsqueda de comprensión de la vida, que parte esta misma. En cierto modo, se asemeja a esa búsqueda de sabiduría, desde la vida, como forma de vida. Como Nietzsche decía, "si quieres volverte sabio, primero tendrás que escuchar a los perros salvajes que ladran en tu sótano". Trabajar desde las propias debilidades para abordar desde dentro lo que acontece fuera. Y como en su artículo, Política y estética en lo estoico, argumenta Reinaldo Giraldo (2012), "la filosofía reposa en una elección fundamental de vida", que "para los estoicos residía en la ética" y la "voluntad de hacer el bien". Añade, ello lleva al ser a "una lucha con el cuerpo" (p. 63).

"¡Ojala supieramos ser tan resistentes al dolor como Epicteto! Dicen que cuando todavía era esclavo soportaba sin proferir un queja el trato cruel de su amo. Consideraba que su cuerpo no era mas que una especie de vestido. Se asemejaba a Sócrates en la opinion de que un filosofo debe llegar a ser indifernte a las dolencias fisicas y la reconocimiento social" (Szczeklik, 2010, p. 129)

Un vestido, un envoltorio que refleja lo que guarda adentro. La aceptación del dolor, como la aceptación de la vida, a través de la reflexión que acontece en el interior del artista, es lo que lleva a trabajar y evidenciar el dolor (de forma más o menos traumática), se presenta como elemento de comunicación y transgresión. Quizás, estos se constatan como los pilares para justificar el empleo del dolor en el Arte de acción. Dos pilares que se retroalimentan y que llevan al artista a asumir el daño, como parte de la coherencia de su discurso; un discurso, que para comunicarse de una forma íntegra apela al dolor para reafirmar sus palabras. Esta idea se ve reflejada en muchas acciones que tratan de presentar el dolor de los demás y más allá de quedarse en la representación y teatralización, asumen como suyo el dolor del otro, en parte por una acción que trata de viralizarlo, a

30 Palabras de Maya Kóvskaya, citada en el artículo de Meiking.



Fig. 27 Sandoval, R. 2013Rose-Rose. Versión Río 2013. Extraída de: https://www.rosebergsandoval.com/rose_rose.htm

través del mismo acto.

Quizás una de las acciones más conocidas del artista Colombiano Rosemberg Sandoval, nos permita ilustrar este trabajo con lo ritual y el límite hacía una apuesta por un posicionamiento político, frente al arte y la moral con que este se venía presentado en el contexto Colombiano y frente al propio contexto, contagiado por la violencia y la presencia constante de la guerra. La acción, realizada principalmente entre los años 2001 y 2004, se realizó nuevamente en Brasil, en Casa Daros, en 2013. En ella, se disponía una plataforma de madera, hacía la cual camina en un principio Rosemberg para situarse sobre ella. Trae consigo un atado de rosas rojas, y sobre la plataforma, comienza a destrozar las rosas con sus manos que al mismo tiempo las espinas lo hieren. Aproximadamente 10 minutos después de destrozar las rosas, Rosemberg se levanta y se va. La acción, tuvo una gran aceptación entre el público y una notable resonancia en el ámbito artístico colombiano.

"Esta des-escenificación es una acción de moral superior, soportada a partir de dos mapas en el vacío y para nadie y está dedicada a todos aquellos a quienes el dolor y la barbarie pudieron más que el tiempo. Pues es el tiempo lo único que nos puede deshacer. Y el arte de la *Performance*, con su carácter de salvación y orfandad, es lo único que nos permite convivir con la indignancia, con la locura y con la muerte" (Sandoval, 2017)

No es el dolor por el dolor. No es el dolor para subsanar el dolor. Es el dolor, para comprender el sufrimiento, y para trasladar al espectador a todas las escenas de sufrimiento que se repiten de forma constante en un sociedad donde la violencia ha sido una constante. Se trabaja desde el límite, no solo entendiendo este como un elemento meramente corporal, sino también espacial, social, político. Podríamos haber situado a Sandoval, dentro de las narrativas que versan sobre lo abyecto y lo marginal. Sin embargo, no se trata de reflejar lo marginal, sino trabajar desde lo marginal, desde el límite como una forma de posicionar al otro en ese límite, prestando cierta lucidez al espectador, que comienza a observar su propio contexto de una forma descontextualizada y desde una posición lejana de la habitual. Y entendiendo la transgresión como elemento detonante, que es la intención principal del artista; ejercer sobre el espectador esa tensión desde el dolor y el límite. Una tensión capaz de trasladarlo a la realidad más cruenta, que no por ello, menos cercana. Hablamos de la tensión que transmiten igualmente las piezas de Gina Pane; cada uno de sus cortes, son heridas que poseen una historia, no sólo de su propio cuerpo, sino del cuerpo social. Así, al ser cuestionada por el significado de la herida, esta responde "que es un signo del estado de fragilidad extrema del cuerpo, un signo de dolor un signo que pone de relieve la situación externa de agresión, de violencia a la que estamos siempre expuestos" (Donguy, 2004, p. 169). Sobre este efecto, Amelia Jones realiza un análisis más profundo:

"Amelia Jones has analysed these *performances* of pain as central to the artist's desire to establish a connection with the audience during *performances*: "While pain cannot be shared, its effects can be projected onto others such that *they* become the site of suffering (...) and the original sufferer can attain some semblance of selfcontainment (paradoxically, through the very penetration and violation of the body"" (Fahey, 2014)³¹

A su vez, Rosemberg Sandoval, también recurre a lo ritual en sus acciones. Con matices del Accionismo Vienés, recurre a la sangre, a la flagelación en muchas de sus acciones, como podemos observar en *Yagé* (1992, en sus dibujos, de forma seriada y a través de la acción del corte, como en *Puñal* (1988) y *Yermo* (2004-2008) o en *Patria* (2012), la cual define él mismo como acción ritual de la siguiente manera:

"Mi ritual comienza vestido de blanco, descalzo, rapado, con muy poca luz, arrastrando la historia viva anónima sobre el suelo de la antigua estación del ferrocarril. Una historia de una vida desgarradora, dolorosa sin normas y sin límites, de alguna manera eterna, Halada y condensada en un envoltorio en forma de *lliclla*³² de sobrevivencia contenida con un colchón, una mesa de madera, un taburete, una madre desplazada por la violencia y una caja de

³¹ Traducido del original: Amelia Jones ha analizado estas interpretaciones del dolor como centrales para el deseo del artista de establecer una conexión con el público durante las actuaciones: "Si bien el dolor no puede ser compartido, sus efectos pueden proyectarse sobre otros de manera que se conviertan en el sitio del sufrimiento y (...) la víctima original puede alcanzar cierta apariencia de auto contención (paradójicamente, a través de la misma penetración y violación del cuerpo).

³² Nombre Quechua que designa a una tipo de manta rectangular para envolverse el cuerpo, tipo poncho o ruana.

cartón con el que atravieso el espacio, froto el piso, lo rasgo y lo vacío, para luego, izar uno a uno los objetos y a ella. La caja de cartón es tratada como caja de luz iluminando el espacio con un texto titilante irradiado desde adentro por un cabo de vela encendido que anuda una anti-escena asistida de dolor, piedad y misterio" (Sandoval, 2017)

La relación del artista con su cuerpo, no se resume simplemente a la indagación en torno al límite. También, se establece una relación íntima con lo ritual, tanto por el desarrollo de acciones *performativas* que se correlacionan con este, como por la relación directa con rituales en los cuales el empleo del dolor, de la autolesión han estado y siguen estando presente en muchas de nuestras culturas. Algunos autores, entre ellos Girard y Burkert, han racionalizado el empleo de la violencia o del sacrificio como parte de ciertos rituales ha sido asociado a un mecanismos de represión de una violencia primaria, enfocados estos a mantener en cierto modo, el orden social. En cierto modo, desde el arte, el empleo de actos violentos en ciertas acciones, tenían como pretensión el objetivo contrario: escapar de la represión política, social y cultural.

En ocasiones, el dolor se emplea para superar el dolor, como se ejemplifica en el rito de la tribu Dani, en Papua, en la cual, para superar la pérdida de un ser querido se supera con el dolor físico que se producen al cortar sus dedos. En otras ocasiones, los ritos van orientados a demostrar la madurez dentro de su sociedad, como el llevado a cabo por la tribu indígena Sateré-Mawé, en Brasil, celebrando a los 13 años, a través del rito de las *Hormigas bala*; en dicho ritual los chicos han de cazar previamente las hormigas para tras implantarlas en un guante que tendrán que portar, soportar el dolor como signo de adultez. O como medio de redención, como sucede en la Semana Santa de San Vicente de Son Sierra, un pueblo al norte de La Rioja, donde *los picaos*, se fustigan durante el desarrollo de la procesión.

"Otro aspecto concluyente se refiere a la concepción sobre el dolor como valor ritual durante la iniciación y su traslación simbólica hacia el placer tras la inclusión del iniciado o iniciada en el mundo adulto de una colectividad" (Martínez Rossi, 2011, p. 23)

En relación a rituales de iniciación, como anteriormente comentábamos, pero también aplicable a otro tipo de rituales donde el dolor es parte esencial de la práctica ritual como superación y como elemento de transcendencia o como castigo, el dolor se hace presente en diversas acciones rituales. Y se puede establecer un elemento metafórico en muchas de las acciones realizadas desde el Arte de acción, que enlaza con estos elementos rituales y simbólicos del dolor y la autoagresión a modo ritual.

El ritual se constituye como una forma de reafirmación de un aspecto social concreto. El aura ritual de ciertas acciones, permiten, que, manejando el mismo lenguaje, se resignifiquen ciertos elementos.

"Bourdieu también describe el papel que posee el ritual, al efectuar cambios en términos de cómo se rompe el orden taxonómico 'natural', para imponer el reordenamiento de 'cultura'. El ritual, afirma, siempre tiene como objetivo facilitar y autorizar situaciones o encuentros entre órdenes opuestos, presumiblemente ordenes asociados a la naturaleza y cultura o, igualmente reificando, el viejo orden y el nuevo orden" (Bell, 2009, pág. 36)³³

De ahí la importancia del carácter ritual en el Arte de acción, en tanto que nos hace observar nuestras propias acciones, muchas de ellas ritualizadas en el día a día, como simple espectador, desde fuera de nuestra propia conducta. Ahora bien, el ritual conlleva consigo, no solo la realización de un conjunto de acciones (relacionadas a una creencia en concreto) especiales, diferentes a las ordinarias, aún cuando se puedan practicar a diario, una institucionalización del mismo, en tanto que se vuelve parte de la cultura y la conforma. Cabría preguntarse, si en el Arte de acción, en la *performance*, no sería conveniente la ejecución de una forma más reiterada en lugar de su realización de forma aislada. No hablamos de acciones que se prolonguen durante horas, sino acciones que se planteen como proyectos a largo plazo, si la motivación principal es generar un cambio en la estructura social.

"These ritualistic and participatory interactions bypass or problematize our habitually spectatorial approach to experience as 'disinterested' observers (an approach characterized by a reliance on distal modalities of hearing and seeing) in favor of a more proximally oriented approach (characterized by intimate physical interaction involving touch, movement, consumption and expulsion of fluids, etc.)" (Loke, Khut, & Kocaballi, 2014)³⁴

Estas acciones programadas, codificadas, analizadas en su concepción como elemento simbólico capaz de ejercer como forma artística un elemento de comunicación y conexión con el espectador y, que como refiere Pedro Gómez, son "escenificadoras de otras connotaciones de valores socioculturales, compartidos, que promueven la identificación social" (Gómez García, 2002) que en sintonía con la teoría de Levi-Strauss (Lévi-Strauss, 2000), contribuye a la reorganización de la experiencia sensible y a la comprensión del campo semántico del individuo.

La realización de la acción y el trabajo corporal del artista, con o sin una intencionalidad clara de transgresión, lleva implícito un conocimiento personal, una relación de sí mismo con el entorno, y en gran parte, un acto de catarsis, buscado o no, más o menos intenso, que produce una re-orientación continua. Una forma de conocer el cuerpo en dolor, como

33 La reificación o cosificación es un recurso estético, seguido fundamentalmente en la literatura y pintura del expresionismo, que consiste en degradar a seres humanos transformándolos en cosas o mirándolos como si fueran cosas. Por tanto, quien así lo hace posee un absoluto dominio de ellas a causa de su pasividad y les priva de cualquier humanidad.

34 Traducido del original: Estas interacciones rituales y participativas, evitan o problematizan nuestro enfoque habitualmente espectadorial de la experiencia como observadores "desinteresados" (un enfoque caracterizado por una dependencia de las modalidades distales de oír y ver) en favor de un enfoque más orientado hacia el prójimo (caracterizado por una interacción física íntima que involucra el tacto, movimiento, consumo y expulsión de fluidos, etc.)

esté es vivido y como se relaciona con el otro. La realización de la acción, la repetición de ciertas acciones, incide de forma incisa en nuestra noción del cuerpo que sufre, ya que nos hace ser conscientes como decía Deleuze (2002) de "lo discreto, lo alienado, lo reprimido" (p.42). La repetición, o la omisión de ciertos actos (lo cual vendría a presentarse como la repetición de la omisión, de la negación), nos lleva a "naturalizar" unas conductas y otras no. En el caso del cuerpo doliente, el carácter *performativos* y ritual



FIGURA 1. <SIM VÍNCULO DE INTERSECCIÓN-GYGY



Fig. 28 Abramovic, M. 1997. Balkan Baroque. Extraída de: <https://culturacolectiva.com/arte/momentos-polemicos-del-performance-de-marina-abramovic/>

Fig. 29 Rössler, M. 1975. Kitchen semiotics. Metmuseum. Extraída de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292051>

de las acciones, cobra especial importancia para hacernos ver que se mantiene de forma "discreta", que conductas se manifiestan como "alienadas" y cuales se "reprimen". Y en la repetición, reside el carácter *performativo* de la acción, venga dada en forma de *performance*, *happening* o intervención directa con colectivos. Esa repetición, nos permite presentar formas del cuerpo doliente, anteriormente no presentadas o "desnaturalizadas". No podemos nunca desligar el cuerpo de esta idea de acción, repetición, presentación:

"Cuerpo, re-presentación, prácticas de identificación y desidentificación. Una forma de "incorporar" el cuerpo sería repensando el modo a través del cual se materializa, esto es, mediante *performances* cotidianas. Entendiendo que la *performance* es tanto un mecanismo de repetición normativo como una herramienta reflexiva que permite estrategias de distanciamiento y (des)identificación, que pone sobre la mesa argumentos teóricos y encarnados sobre los conflictos personales, los estereotipos sociales, las pre-concepciones y hábitos" (Vidiella, 2012, p. 94)

En la acción y la presentación de lo reprimido, encontramos a su vez, el efecto catártico que nos ofrece el arte. Este concepto de catarsis ha sufrido una alteración revolucionaria desde que comenzó el psicodrama sistemático en 1919. El psicodrama produce un efecto terapéutico, pero no sólo en el espectador, como se planteaba en su primer desarrollo desde la filosofía Aristotélica en relación al efecto que producía en drama griego sobre sus espectadores, sino a su vez en los actores-productores que crean el drama y que, al mismo tiempo, se liberan de él. En este caso, en el artista que realiza la acción, otorgándose a la acción en si misma una función más relacionada con la propia corporalidad psicología del artista que con el sentido comunicador que pretenda para la obra.

"Según la argumentación de Vygotsky, la función biológica del arte es la de eliminar un aspecto de nuestra psicología que no halla salida en la vida cotidiana. Estas descargas y gastos de energía no utilizados representarían la función biológica del arte" (Páez, 1993, p. 170)

De esta forma, la misma acción, sería un elemento que trabaja de forma directa con el dolor, ya no trabajando desde o a través de él, sino en contra. Lo podríamos definir como un efecto "sanador" o, quizás, conciliador del artista consigo mismo. Es por ello interesante señalar la función catártica y psicodramática del Arte de acción, en tanto que permite trabajar desde lo físico hasta un plano más profundo, en el que, si bien la catarsis se presenta como una especie de purga para el individuo, no solamente se enfocará esta purga desde un sentido biomédico en el sentido de purgar la enfermedad, sino purgar las pasiones y afectos del artista, para aliviar sus "dolencias", o quizás para mantener (no tanto restablecer) cierto equilibrio. De la misma forma, influye en el propio artista la función psicodramática que posee la propia acción que lleva a cabo:

"El Psicodrama como práctica reflexiva ayuda a destacar y traer a primer plano, hacer explícito, las meta-comunicaciones o encuadres que ayudan a la gente a entender lo que desean. De hecho, una respuesta pulida o final no es

la meta buscada, sino más bien una toma de conciencia y empatía" (Blatner, 2013, p. 43)

A través del propio trabajo, el artista Abel Azcona, traspasa estas palabras que definen la experiencia psicodramática a la propia naturaleza del Arte de acción, concretamente, del *performance*. Azcona, si bien aborda diferentes temáticas, gran parte de ellas se radican en su propia experiencia y en su relación a lo largo de los años con el dolor, expresando como lo ha vivenciado por su condición de huérfano, de una mujer prostituta y en cierto modo, sin corresponderse con ningún lugar ni hogar. Para él, la experiencia en sí del Arte de acción, le permite relacionarse con su propio cuerpo, desde una comprensión que no había alcanzado si no, hasta experimentar este tipo de arte:

"El *performance* invita al artista a una manifestación plena y sin limitaciones, en donde puede explorar en el recuerdo, la experiencia y lo que haya formado su mundo y sea significativo para la conformación final de su pieza, ya que solo está en juego el mundo del creador y el material con que cuenta para expresarse, su cuerpo" (Azcona, 2013, p. 48)

Otra forma de abordar el límite desde la ritualidad, se encuentra en la lucha del artista con el tiempo. El tiempo, que mengua el cuerpo, lo debilita, y lo sitúa en el punto de extenuación extremo, que lleva a la persona a un conocimiento profundo de sí misma, así como a comprender la fragilidad del propio ser. María José Arjona, es una de estas artistas. Comprometida, disciplinada, plantea acciones de larga duración, donde la fuerza corporal se diluye con la mental, a la vez que subyacen, como capas, otros conceptos tales como la propiedad del propio cuerpo o el dolor asociado al género. Acciones que oscilan entre unas siete horas, como la recientemente realizada en el Festival de Danza de Cali (en 2017), hasta veinticuatro horas de duración. Es el tiempo el que modula el dolor y pone en tela de juicio el poder que tenemos sobre nuestro propio cuerpo. Porque quizás, sea sencillo soportar el dolor de una herida, que curamos apenas pasada la acción fugaz del corte; pero el dolor mantenido, es el dolor que nos hace cuestionar hasta qué punto, seremos capaces de soportarlo, y en el que el cuerpo puede optar por la lucha continua o por la reconciliación con el sufrimiento, para transformarlo en una suerte de poder.

No podemos olvidar por supuesto, en relación al ritual, desde el Arte de acción, el empleo de lo objetual. El objeto introducido en la acción, como forma de "traer", de "producir presencia". El objeto como parte del Arte de la acción, se nos presenta como un elemento capaz de generar significado. Son los cuchillos empleados por Martha Rosler en sus *Semióticas de la cocina*, o bien la montaña de huesos y carne sobre los que se enaltece Marina Abramovic en su *Balcanes barrocos*: el cuchillo nos evoca a la violencia, la carne a la muerte, a la guerra. Son numerosos los ejemplos, en los cuales el ser humano se ha servido de lo objetual para evocarnos, para presentar

ante nosotros aquello que no podemos ver, aquello se esconde o en ocasiones, está hasta extinto.

"Presence on earth and among humans, was the core ritual of medieval culture. Celebrating the mass was then, not just a commemoration of Christ's Last Supper with his disciples, but a ritual through which the "real" Last Supper and, above all, Christ's body and Christ's blood could "really" be made present again. The word "present" does not only, and not even primarily, refer to a temporal order here. It means above all that Christ's body and Christ's blood would become tangible as substances in the "forms" of bread and of wine" (Gumbrecht, 2004, p. 358)³⁵

Podríamos decir, que esta primera parte, no ha sido mas que una pequeña introducción. Un intersticio de trabajo en el cual, el artista, ha sido capaz de entender lo que puede llegar a constituir su propio cuerpo, como obra y como argumento. La duda y la consciencia de hasta donde aguanta un cuerpo inunda todas las parcelas de la vida imponiéndose por encima de sus propias resistencias. Compartimos con Maria Emilia Tijoux, sus mismas interrogantes:

" (...) sobre el cuerpo, objeto concreto que permite leer a la sociedad. ¿Qué nos dice el cuerpo? ¿Hay varios cuerpos, uno solo? ¿Cómo se construye, desde afuera o desde adentro? ¿Cómo sobrevive? ¿Qué hacemos con él cuando el sufrimiento se acumula? ¿Es posible pensar en sus posibilidades de resistencia? La expresión artística, en su atractiva multiplicidad, permite la entrada sensible a una estética que somete el cuerpo a la mirada social, consiguiendo que la sociedad se vea en él" (Tijoux, 2007)

Resulta que nos enfrentamos a dos límites fundamentales: los impuestos por el propio cuerpo, complejo en sí mismo, si bien finalmente caduco y los impuestos por la sociedad. Límites corporales como la enfermedad y la muerte. Y los límites que se aproximan a nosotros desde el exterior, impuestos sobre nuestro cuerpo dictando como ha de ser y vivir, o cómo se nos permite estar en este mundo. De ahí, toda una historia de luchas para comprender qué nos hace sufrir y cuáles son las formas aún inexploradas de hacerle frente.

35 Traducido del original: La presencia en la tierra y entre los humanos, fue una forma ritual central en la cultura medieval. Celebrar la misa fue entonces, no solo una conmemoración de la Última Cena de Cristo con sus discípulos, sino un ritual a través del cual la "Última" Cena "real" y, sobre todo, el cuerpo de Cristo y la sangre de Cristo podían "hacerse realidad" nuevamente. La palabra "presente" no se refiere solo, y ni siquiera principalmente, a un orden temporal aquí. Significa que el cuerpo de Cristo y la sangre de Cristo llegarían a ser tangibles como sustancias en las "formas" del pan y el vino.





5.2. Por los siglos de los siglos. Sumisión y/o rendición en la religión.

"El hombre ha nacido para el dolor,
al igual que las centellas inflamadas se
elevan en el aire"
(Jb 13:18; 23: 3-5)



Fig. 30 Martiel, C. 2017. Peso muerto. Imagen de: Renato Mangolín. Manjar, Solar dos Abacaxis, Río de Janeiro. Extraída de: <http://www.carlosmartiel.net/es/peso-muerto/>

El peso de la religión, en ocasiones ha excedido el peso que habría de ocupar los valores que muchas de estas transmiten, como la solidaridad, el amor al otro, el respeto. Sin embargo, en diferentes momentos históricos y puntos geográficos, la religión ha coartado la libertad del cuerpo, incluso en las actividades más inocuas a los ojos del no fanático, transformando la forma de comportarse de pueblos completos. El hecho de realizar un baile, o cantar a la orilla de un río, podría ser parte de cualquier cultura, sin suponer un riesgo añadido al normal transcurso de sus rutinas. Sin embargo, en ciertas zonas del Pacífico en Colombia, la Iglesia Pentecostal, esta restringiendo estos actos, con el riesgo, no solo de coartar las libertades bajo el amparo de una vida legible a los ojos de Dios, sino de eliminar toda una serie de elementos del patrimonio inmaterial de estas zonas.

Bajo dicho amparo de la palabra de Dios (si importar su nombre), se han proclamado dispares verdades, se han ido mermando paulatinamente las libertades en diversas sociedades; libertades que en los años precedente no suponían pecado alguno. La problemática entre la alianza que se puede llegar a establecer entre religión y política, o religión y poder, nos lleva a modificar las interpretaciones de los diferentes credos, muchas veces en contradicción con estos, y en otras, aplicándolos de forma desproporcionada y hacia la represión, más que a los valores originales que tales religiones propugnan.

"Todo rito es religioso en algún grado, por concitar la sumisión social a los valores y el sentido que preconiza. Pero todo rito es también secular, dado que no deja de pertenecer a este mundo y de generar efectos tangibles en la realidad humana, siempre moldeada entre lo empírico y lo simbólico" (Gómez García, 2002)

¿Cuál es el punto de partida del dolor desde la religión? Tal vez, una primera aceptación del sufrimiento como modo de trascender el alma. Esta aceptación del dolor posee las dos caras de una moneda. De un lado, esa aceptación del dolor nos lleva a trascenderlo y a otorgarle sentido, a la vez que la misma creencia religiosa, supone un punto de agarre y conciliación que ha demostrado puede llegar a mitigar el dolor físico y a sobrellevar el sufrimiento tanto emocional como espiritual. La imagen del dolor, del mártir, lleva a reconfortar al creyente. Mitiga su dolor, quizás por comparación o compasión, o tal vez, por identificación con aquellos que se aproximaron más a la religión.

"Los investigadores sugieren que el sentimiento religioso conduce, por tanto, a una 'reevaluación' del dolor. "Se pone en marcha un mecanismo que es bien conocido gracias a los estudios del efecto placebo o la analgesia. Ayuda a la gente a reinterpretar el dolor, a sentirlo menos amenazante. Estas personas se sentían seguras al contemplar la imagen religiosa, se sentían protegidas, por tanto su contexto (para medir el dolor) era diferente al del resto", explican los investigadores en declaraciones al diario "The Guardian" (El mundo, 2008)

Cuando una obra se presenta como eje crítico sobre la religión, ¿lo hace contra la religión misma o con la parte institucional que puede llegar a favorecer el fanatismo y el fundamentalismo entre sus creyentes? El límite es delicado y es claro que todo arte que atente contra la religión va a ser detonante de las líneas más reaccionarias. Habría que preguntarse a quién va dirigida la crítica: hacia la religión o hacia la institución. Las obras realizadas por Abel Azcona en este sentido son directas y carecen de puntos intermedios y conciliadores. Como ejemplos, *Eating a Corán* y *Pederastia*. ¿Ataque frente a la religión, o frente al fundamentalismo y al abuso de poder? En ambas acciones, la forma que adopta la acción, plantea como mínimo, un problema de coherencia con respecto al discurso.

En la primera, donde se come literalmente las páginas del Corán, el artista plantea que la acción se genera como una crítica al fundamentalismo; sin embargo, el libro en sí, la religión del Islam en sí misma, no es sinónimo de fundamentalismo. De hecho, realizar ligeramente el nexo entre fundamentalismo y terrorismo, si bien pueden poseer puntos de contacto, no llegan a ser sinónimos, dado que el islamismo radical o fundamentalismo, ya posee diversos matices dependiendo de el lugar geográfico en el que se ha venido desarrollando y por cuestiones históricas. O bien, podemos extraer datos significativos, como los desarrollados por el profesor Robert Pape, en cuestión de terrorismo islámico:

"Para quienes piensan que el terrorismo yihadista representa al islam, da un ejemplo: el Daesh (acrónimo árabe del grupo Estado Islámico) tiene entre 3000 integrantes entre Siria e Irak, según los servicios de Inteligencia de distintos países. Un porcentaje insignificante frente a los 1.600 millones de musulmanes que -se estima- existen en todo el mundo" (Raza, 2016)

De igual forma, en la pieza *Pederastia*, el artista recogió "ostias sagradas", de diferentes actos litúrgico, hasta una suma total de 242, para después formar con ellas la palabra pederastia en contra de los abusos a menores por parte de la Iglesia. Y la cuestión, en relación al discurso es, si el acto litúrgico en sí, y la fe de los asistentes, estás directamente relacionado con la cuestión del abuso. Indudablemente hay una relación de contexto, en tanto que parte del total de los pertenecientes a la religión cristiana son responsables de la problemática. Pero, ¿no se realiza en cierto modo una extensión de la culpa a creyente? ¿Y no se está estableciendo el ataque con cierta inferencia en un acto que compete a otras personas? Sin intención de descalificar las acciones, si entiendo que existe una diferencia entre el objeto de la acción y la forma en que se produce la crítica, con una tendencia a la polémica, que en ocasiones desdibuja la fuerza de las acciones, aunque muchos amparen su éxito precisamente en la polémica como elemento de fuerza. Así mismo, tras la acción *Eating a Corán*, el artista sugirió que estaba trabajando en una pieza llamada *Yihad 191*, en la que decía, había memorizado 191 nombres, con sus respectivos apellidos y oficios que habían muerto en actos terroristas. Esta obra se planteó, sin resultados oficiales, en referencia a los 191 libros del Corán.

Sobre los 191 libros del Corán, también se ha manifestado su contenido cruento y que incita directamente a la violencia y a la radicalización, por parte de colectivos no artísticos pero si pertenecientes al ámbito religioso. Sin embargo, también la Biblia posee pasajes, sobre los cuales se podrían realizar lecturas en el mismo sentido, y en dicha línea se han manifestado de igual forma colectivos ateos o agnósticos, señalando entre otros, pasajes bíblicos como los siguientes:

"El que sacrificare a dioses, excepto a sólo Jehová, será muerto.

Deuteronomio 13:1-5

1 Cuando se levantare en medio de ti profeta, o soñador de sueños, y te diere señal ó prodigio,

2 Y acaeciére la señal o prodigio que él te dijo, diciendo: Vamos en pos de dioses ajenos, que no conociste, y sirvámosles;

3 No darás oído a las palabras de tal profeta, ni al tal soñador de sueños: porque Jehová vuestro Dios os prueba, para saber si amáis a Jehová vuestro Dios con todo vuestro corazón, y con toda vuestra alma.

4 En pos de Jehová vuestro Dios andaréis, y a él temeréis, y guardaréis sus mandamientos, y escucharéis su voz, y a él serviréis, y a él os allegaréis.

5 Y el tal profeta o soñador de sueños, ha de ser muerto; por cuanto trató de rebelión contra Jehová vuestro Dios, que te sacó de tierra de Egipto, y te rescató de casa de siervos, y de echarte del camino por el que Jehová tu Dios te mandó que anduvieses: y así quitarás el mal de en medio de ti" (Éxodo, 13:1-14, Deuteronomio, p. 328)

Podríamos pensar, que las escrituras no son el asesino, sino los lectores y sus "lecturas", su interpretaciones (que en ocasiones, distan de una intención puramente religiosas para verse acompañada de cuestiones políticas y económicas); siendo estas lecturas, las que han llevado a sus seguidores, a adoptar un sufrimiento mayor que el que habrían de asumir desde un plano simplemente existencial. Un sufrimiento, construido, no nacido de un Dios, sino de los propios hombres y la construcción que han llevado a cabo de la religión y su sentido.

Curiosamente, ambos artistas Carlos Martiel y Abel Azcona, han trabajado también en torno a lo marginal, desde la sexualidad o la racialidad. En este sentido, la religión ha ejercido también una función innegable de segregación, con una discriminación especial, de un lado, hacia el colectivo LGBTI o a la mujer (otorgándole una función de madre sumisa y cuidadora). En relación a la posición actual de la mujer, la religión ha sido gran responsable de la construcción del modelo heteropatriarcal vigente y en continuo debate, siendo los preceptos religiones los que situaron a la mujer en la esfera de lo privado y lo doméstico, aislada en un principio de la vida pública dada su predestinación a ser madre (asumiendo su papel reproductor y su papel cuidador); todo aquello que quedaba fuera de tales funciones se entendía, y se sigue entendiendo en ciertos contextos como fuera la norma divina, sumiendo a esta en el papel de culpable. Así mismo, a la mujer, se le presuponían ciertas "virtudes" y un decoro que no podía ser alterado, ligándose el aspecto puramente religioso, con cuestiones sociopolíticas, como se detalla en la obra, Mujeres y religión en el Viejo y el Nuevo Mundo, en la Edad Moderna, en relación a la obra de Juan Luis Vives,

La formación de una mujer Cristiana (1524), el cual instigaba a las mujeres el modelo de castidad, silencio y obediencia:

"Estos consejos tenían sus raíces en la amplia preocupación de la cultura respecto al honor y la virginidad femeninas. En las clases altas de manera especial, las familias obtenían gran parte del sentido de honor, identidad y respeto de su capacidad para regular la sexualidad de sus miembros femeninos. Cualquier amenaza a la integridad de la sexualidad de una hija podía desembocar en una disminución de las posibilidades de matrimonio y en una pérdida de rango social para toda la familia" (Poska & Lehfeltdt, 2002, p. 39)

Esta parte de la historia de la construcción del patriarcado, constituida por la religión³⁶ forma parte de la historia de la construcción de la representación mental de la mujer, y como deriva de dicha construcción, los procesos por los cuales la mujer se ve inmersa en situaciones de sufrimiento social. Si bien existen obras (dentro del marco del Arte de acción) que han recurrido de forma constante a la simbología de ciertas religiones, como podríamos observar en muchas de las acciones de Marina Abra-



Fig. 31 Martínez, J. 2016. Discúlpennos, pero esto es fascismo. Extraída de: <http://www.malatintamagazine.com/burka-mujeres-julia-martinez-performance-arte-omar-jerez-afghanistan-talibanes-machismo/>

³⁶ El ejemplo parte de la religión cristiana, pero podemos encontrar formas de sometimiento de la mujer desde otras religiones. Nuestra intención no es criminalizar la religión en todas sus dimensiones y mucho menos concretar la religión cristiana como la única que ha tenido influencia en la forma en que se ha construido la representación mental de mujer, sino arrojar ejemplos de la influencia de las religiones en dicho proceso.

movic, no tantas establecen el vínculo directo entre religión y sufrimiento, o digámoslo de otra manera, como la religión afecta al bienestar de la persona que no se adapta a la norma. Esta reflexión, de cómo la religión ejerce un poder político sobre los cuerpos quedó patente en el ejercicio que Julia Martínez realizó en la acción *Discúlpennme ustedes, pero esto es fascismo*, documentada por Omar Jerez. En dicha acción Julia Martínez realiza un acto tan sencillo como el de comer, pero con la restricción del Burka, el cual condiciona toda la acción, tornándose angustiada por la incapacidad de la artista de poder respirar adecuadamente y comer de forma simultánea. Un acto sencillo, que nos traslada a todas las restricciones a las que un cuerpo es sometido; en este caso, con una indumentaria derivada de la religión, pero que nos conecta con otra serie de imposiciones invisibles sobre el cuerpo de la mujer en este caso, y como veremos posteriormente, en otros cuerpos alejados de los dictados de un "Dios". Y entrecorrimos "Dios", porque volvemos a la idea de que son las lecturas, las interpretaciones interesadas de la religión las que someten a los cuerpos, idea que subrayan Martínez y Jerez en la obra, etiquetando como fascismo un elemento que se asocia a una religión, pero que como ellos señalan:

"La denominamos la prenda del fascismo contemporáneo, porque curiosamente hace 50 años en Afganistán las mujeres iban con falda, tacones y maquillaje, es decir una estética occidental como muchas mujeres europeas en la actualidad, el retrato de la época sugiere que en las fotografías no existe una lesión estética y se manifestaba una apertura en derechos y libertades que ahora mismo resultaría una quimera para las mujeres en el régimen de los talibanes" (García O., 2016)

No podemos obviar el carácter político asociado a toda religión, y por ello en todo momento hemos defendido que el Arte de acción se caracteriza por su posicionamiento político, en tanto que reivindica como los estándares sociales en cualquiera de sus dimensiones, afecta a la forma de ser y estar de los cuerpos en un mundo que parece haberles sido dado en forma prefabricada. La expansión de las religiones, genera de forma tácita, un sufrimiento cuando se tiene esa idea de conquista, de imposición sobre el otro. La colonización, no sólo se basó en la conquista de los territorios y sus bienes, sino que llevó consigo su cultura y la instauración de una religión diferente a la de muchos nativos, borrando viejas raíces para convertir en prohibido lo históricamente cultural. Sebastián Calfuqueo, reivindica esas raíces, tras desarrollar sus trabajos a partir de la teoría *Queer*, rescatando la figura de los *Weyers*.

"Los *Weyes* fueron exterminados casi en su totalidad con la llegada de los españoles a las tierras, su aniquilación principalmente se debe a la acusación de cometer el pecado de sodomía, inscrito bajo la religión católica impuesta. A partir de esta crónica propongo un cruce con mi propia biografía que se sigue de la premisa "en la cultura mapuche no hay maricones". Esta frase, dicha por mi abuela paterna, quien se denomina a sí misma como mapuche neta, es su reacción ante la presencia de un posible encuentro con un sobrino travestí. De esta forma, en la performance *You will never be a Weye* se propone realizar una reapropiación de una identidad negada por la historia, la religión y el

patriarcado, ironizando con trajes que simulan las vestimentas reales –como un disfraz– junto a una peluca sintética" (Falcuqueo, 2016)

"Muchos consideran que ser gay o lesbiana y cristiano es incompatible debido a la supuesta prohibición estricta de la homosexualidad en la Biblia. Las investigaciones han sugerido que, en comparación con sus contrapartes no religiosas, los homosexuales cristianos o lesbianas generalmente demuestran un mayor grado de ansiedad acerca de la exposición de su sexualidad, un mayor sentido de alienación y un menor grado de autoestima"³⁷(Hing Chang & Huang, 2014, p. 181)

La forma en que se ha manejado la relación con el deseo desde la religión, tiene una contraparte importante: como el individuo creyente se relaciona con el placer, desde una posición de enjuiciamiento continuo y de inclusión dentro de la culpabilidad. Existe un papel explícito de la religión en la construcción de la sociedad heteropatriarcal.

"1 Corintios 11:7-9: Pues el hombre no debe cubrirse la cabeza, ya que él es la imagen y gloria de Dios, pero la mujer es la gloria del hombre. Porque el hombre no procede de la mujer, sino la mujer del hombre. En verdad el hombre no fue creado a causa de la mujer, sino la mujer a causa del hombre.

Timoteo 2:11-12: La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio" (Universal, 2015)



Fig. 32 Falcuqueo, S. 2016. You will never be a weyer. Extraída de: <https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/10/291/>

37 Traducido del original: Many consider being both gay or lesbian and Christian incompatible because of the perceived strict prohibition of homosexuality in the Bible. Research has suggested that, compared to their non-religious counterparts, gay or lesbian Christians generally demonstrate a higher degree of anxiety about the exposure of their sexuality, a greater sense of alienation, and a lower degree of self-esteem..

La homosexualidad, como otras formas de sexualidad, no es exclusiva de nuestro tiempo o de ciertos espacios. Hablamos de cuerpos y maneras de entender el género y la sexualidad que se han venido dando a lo largo de la historia, mientras que desde el ámbito de la moral, la política y la religión han sido confinados, ocultados e incluso, exterminados en algunos contextos geopolíticos, en lugar de otorgarles su lugar dentro de una diversidad siempre presente. No nos ocuparemos de los motivos que han llevado a esta lucha continua contra todo aquello que quede fuera de la heteronormatividad (ello sería materia de otro estudio), pero podremos ver a continuación, cómo lo que queda "fuera", lo abyecto, se instala en un dolor que se tinte desde la culpa hasta la marginación.

5.3. Sufriré a mi manera. Afrontamientos de la enfermedad.

"Encontré un canal con el que me sentía cómoda y sobre todo a salvo; EL ARTE"
Alba Garrido (2017)

"La mayoría de los cuerpos heridos o enfermos, innumerables y vulnerados en las más variadas formas posibles, no llegan a trascender –como individuos- el espacio social en el que viven" (León, 2012, p. 55)

El enfermo, parece quedar instalado en ese apartamento angosto que supone su enfermedad. Ya se presenta amueblado, inamovible, dado que muchos otros ya han explicado al inquilino como funciona todo y que nada ha de moverse. La enfermedad llega sin ser invitada, y la persona no puede más que hacerle hueco, incómoda por su presencia, sin saber muy bien como habrá de ser la relación. Con tristeza, se siente de repente más débil, menos libre. La vida queda coartada por el intruso, que amenaza con quedarse, en ocasiones, para siempre.

Ya que en base a representaciones hablamos, hemos de advertir que la enfermedad no escapa a su constitución simbólica dentro de la sociedad. A nivel clínico, la enfermedad se define como aquella "alteración leve o grave del funcionamiento normal de un organismo o de alguna de sus partes debida a una causa interna o externa" (Real Academia Española, 2014). Y en torno a ella, como disfunción se añaden una serie de representaciones, que se entienden necesarias para su definición y para que la persona que la padece, tenga la capacidad de asignarle una entidad. Se busca hallar en la enfermedad la identidad (un diagnóstico claro), la causa (etiología; que en ocasiones orienta a la persona a la justificación o la culpabilidad), la duración (predicción de la enfermedad), consecuencias y probabilidad de curación (morbilidad).

"Illness representations are in effect cumulative, with information being adopted, discarded or adapted as necessary. These representations are, therefore, expected to be linked to the selection of coping procedures, action plans and outcomes. [...] However, this conclusion must be cautious: the direction of relationships might not be clear-cut as coping responses could influence illness representations which may then feedback to influence choice of coping strategy" (Hale, Theharne, & Kitas, 2007, p. 904)

La persona recibe la enfermedad, en ocasiones como la madre a hijo: deseosa de ponerle nombre, de familiarizarse con él. En ocasiones, también, con excelsa atención, vuelca su vida en el recién nacido olvidando que además de madre, fue y es muchas otras cosas.

Observamos un cambio de enfoque con respecto a las representaciones habituales de la enfermedad, por parte tanto de teóricos como de personajes del ámbito cultural (desde la narrativa, el cine, el arte). El hecho de ser enfermo (dado que habitualmente se asigna a la persona directamente el rol de enfermo, más allá de visualizarlo como persona, que padece una enfermedad, pero que identitariamente es mucho más que un enfermo) y la representación que se ha generado y se sigue generando de las enfermedades, son construcciones sociales que atiende a lo experiencial, pero además y con fuerza, a cuestiones culturales, políticas o religiosas, entren los muchos factores influyentes.

Así por ejemplo, Sontag (2010, 2011) en su obra *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, disecciona las estereotipadas formas de entender la enfermedad, especialmente aquellas con una fuerte carga simbólica y asociaciones peyorativas inmediatas, haciendo un esfuerzo por dejarlas vacías para que ellas se puedan resignificar por sí mismas, desde la propia experiencia. Un buen ejemplo del devenir de la representación de la enfermedad, queda impregnado en el siguiente fragmento de dicho ensayo:

"La constelación de metáforas y posturas que antaño eran propias de la tuberculosis, se parcela en el siglo XX entre dos enfermedades. Algunos rasgos de la tuberculosis van a parar a la locura: la caprichosa idea del paciente en tanto que criatura turbulenta, descuidada, de extremadas pasiones, demasiado sensible como para soportar el horror del mundo cotidiano y vulgar. Otros rasgos van a parar al cáncer: los tormentos que no admiten romanticismos. No es la tuberculosis sino la locura la que carga hoy el mito secular de auto-trascendencia. El punto de vista romántico es que la enfermedad exacerba la conciencia. Antes la enfermedad era la tuberculosis; hoy se piensa que lo que lleva la conciencia al paroxismo de la iluminación es la locura. El romantizar la locura es el reflejo más vehemente del prestigio de que goza hoy el comportamiento (representación teatral) irracional o grosero (espontáneo), de ese mismo apasionamiento cuya represión, antes, debía ser causa de tuberculosis y, hoy, de cáncer" (Sontag, 2003, p. 16)

Esta simplificación del carácter metafórico de la enfermedad por parte de Sontag, es a la vez clarificadora, en cuanto a cómo a su vez, el tipo de enfermedad define una serie de asociaciones determinadas. Como puntualizábamos en relación a la etiología de la enfermedad, la causa puede ser alivio o motivo de culpa, y se transforma al enfermo en verdugo en lugar de víctima. El caso más evidente en nuestra sociedad actual, fue la "epidemia" del VIH. Digo epidemia entre comillas, porque frente a los 270 millones de casos de malaria, o los 5,2 millones de casos de paludismo en 1992, el VIH notificaba en el mismo año 520.941 casos³⁸. El caso del VIH, es un ejemplo claro de cómo a partir de una enfermedad se puede generar una representación de ella, en la cual se victimizaba a ciertos colectivos, incluso se señalaba, se buscaba el origen de la epidemia en África. Mientras tanto, los casos de malaria, paludismo, epidemias recientemente mediatizadas como el Ébola, carecen de importancia; quedan fuera de nuestra zona de

³⁸ Datos extraídos de la obra de V.J.Romero, *Entrevista con el Sida* (Romero, 1993)

riesgo. Pero el VIH trajo consigo, un fuerte movimiento, tanto por parte de activistas como de artistas, que trabajaron por visibilizar la otra cara de la enfermedad. Ya citamos brevemente, en relación a la politización del dolor, la obra del español Pepe Espaliu. Encontramos indispensable, oportuno e interesante, retomar en este apartado su obra. Espaliu, enfrenta la enfermedad directamente con el público. Tanto así, que no podemos dejar de rememorar su emblemática pieza *Carrying*, en la cual es llevado a través de una cadena humana. La vulnerabilidad se muestra de forma simplista, y pese a hacerlo en espacio abierto, con un toque intimista. Presenta su cuerpo enfermo al público; pero no solo muestra su cuerpo, sino que el público participa con él y así, el público está implicado en el problema que Espaliu le ofrece a la sociedad: un verdadero problema, el VIH. Si bien Espaliu hablando en relación a la obra, la define como "una acción de artista relacionada con la idea de las esculturas, no es un acto político o social" (Jarque, 1992), esta permitía al espectador, entablar una nueva relación con la enfermedad: por una parte, para remover conciencias en relación a cómo la sociedad en general media con la enfermedad, y a nivel particular, cómo cada persona establece una relación de cercanía, de pérdida del miedo y reducción del estigma de la enfermedad, a la vez que de solidaridad. Si bien Espaliu posee una obra rica, heterogénea, las acciones cobran un sentido especial porque posicionan al espectador frente a una realidad que usualmente trata de evitar, en el caso de la enfermedad.

La *performance*, o cualquier otra forma de Arte de acción, posee esa capacidad de desplazamiento; la posibilidad de llevar al espacio público, de forma inmediata, realidades que subyacen en nuestro día a día, y que por otro lado, desde el ámbito exclusivamente museístico, tendrían una alcance y lecturas diferentes. Orientado hacia esta forma de entender el arte, señalaba también el autor de *Carrying*, que "hasta ahora, en mi obra no había abordado las acciones como éstas, que involucran el cuerpo. Pero eso tiene que ver con la urgencia de hacer algo que incluya la comunicación como vía, en conexión con el sida" (Jarque, 1992). Porque no solo a día de hoy, se evita el sida, se evitan muchas otras tantas enfermedades; existe una falta de comunicación entre el enfermo y la sociedad. La enfermedad en sí, ha de ser ocultada, relegada a hospitales y centros sanitarios.

Acercarnos a la enfermedad es complicado. La desconocemos, la tememos. Nos cuentan apenas una pequeña parte de lo que es en realidad; y con ese poquito, hemos de entablar una amistad forzada. Quien la lleva consigo mismo, habrá de encauzar la relación de una u otra manera. Quien apenas ocupa el papel de conocido, la esquivo sutilmente para no tener que enfrentarla. El miedo ha impregnado nuestra relación con la enfermedad.

Alicia Framis, nos la presenta, para conocerla de una forma más íntima, a través de imágenes que nos hablan del contacto, de la aproximación a



Fig. 33. Alicia Framis. 2000. Dona sangre, come sushi. MUSAC. Extraída de: <https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/10/291/>

esta, ya que en ocasiones, se instala de forma liviana y cautelosa. La artista española, desarrolla su dentro de los linajes de la estética relacional, arte performance, y arte de la práctica social, proponiendo al espectador, nuevas formas de socialización y convivencia. A la izquierda podemos imágenes correspondientes a su obra *Dona sangre, come sushi*. En ella, Framis genera un stand, en el que a cambio de donar sangre se regalaba una ración de sushi. Más allá del intercambio, queda la equiparación de dos espacios habitualmente separados, en un esfuerzo de normalizar un hecho concreto, en este caso la donación de sangre, la cual también se vio enturbada acusándose una disminución en las donaciones por la asociación con enfermedades como el VIH o la Hepatitis.

Observamos así, como el arte nos ofrece la capacidad de visibilizar todos los cuerpos: como narrador o como protagonista, artistas han hecho del cuerpo enfermo un cuerpo que importa, y que a la vez posee una gran fuerza comunicadora de lo que es el ser humano en sí. La enfermedad, habla del cuerpo desde la negación: el cuerpo ya no anda, el cuerpo no se mueve, el cuerpo y su dolor. Nos ayuda a explorar qué somos, qué podemos, o que no nos hemos atrevido aun a ser. Y permite, que salgan a la luz muchas más voces, que en nuestro contexto quedan silenciadas, ya que hemos de señalar también, que habitualmente hablamos de la enfermedad desde nuestro ámbito geopolítico: un sistema desarrollado y capitalista, donde hemos de observar como median, tanto los esfuerzos de la medicina comunitaria como los beneficios de la industria farmacológica. ¿Como se representa, si es que se representa la enfermedad, en sistemas subdesarrollado o en vías de desarrollo? Zonas donde cuestionarse la salud en términos occidentales y desarrollados, quedan relegados por la subsistencia simple y llanamente. ¿Quién se hace eco de presentarnos esa realidad, que no sea por las campañas virulentas de epidemias de Ébola o similar?

"El trabajo de los artistas africanos es una manera de dar testimonio de la dura realidad que vive su continente. El arte así tiene la posibilidad de abrir las fronteras políticas. La expansión del VIH en África ha dado lugar a que muchas comunidades artísticas locales puedan expresarse sobre el tema. De esta manera las manifestaciones artísticas se convierten en vehículos a través de los cuales el mundo occidental puede ver el SIDA africano como una enfermedad diferente a la que había conocido, la de una población entera amenazada por la ausencia de ayudas económicas, políticas y sociales" (Martín Hernández, 2012, p. 704)

"Se podría decir que lo que convierte estas obras en parte del discurso imprescindible sobre el VIH/SIDA es, precisamente, intentar deconstruir lo evidente, lo que se presenta como incuestionable. Foucault afirmaba que cuanto mayor es la obviedad mayores razones hay que problematizarla y, problematizarla, es lograr entender el cómo y el por qué algo ha llegado al estatus de evidencia, cómo algo ha conseguido instaurarse de una manera determinada" (Martín Hernández, 2012, p. 705)



Fig. 34 Catherine Dong, C.H. 2011 The body is a candy. Art Bank, Vancouver, Canadá. Extraída de: <http://chunhuacatherinedong.com/portfolio/the-body-is-candy/>

Ciertamente, en relación al VIH, surgieron un buen número de obras, que evidenciaban a su vez otros aspectos de la enfermedad, los cuales se pueden extrapolar a otras tantas. A continuación nos detenemos en la pieza *The body is candy*, desarrollada por la artista china Chun Hua Catherine Dong, en la cual, adoptando el papel de una doctora (se viste en una especie de teatralización del ámbito sanitario), comienza a manipular caramelos, de forma aséptica, escrupulosa, incluso con instrumental sanitario, haciendo que bailen por todo el paladar, en una suerte de impregnarse de su saliva, para luego dárselos a una enfermera que los va, bien tirando, bien depositando en lugares estratégicos. En esta acción, con referente en la obra de Félix González Torres, pudiera parecer que nuevamente nos encontraremos frente a una reflexión en

torno al contagio. Sin embargo, es un acto metafórico, en el cual, cada caramelo representa al individuo, a su cuerpo. Este, enfermo, se encuentra de una parte atendido, cuidado, pero de otra desvalido y entregado a un sistema que tiene que aceptar en todas sus dimensiones, así como las manipulaciones derivadas de él.

"This performance implies how contemporary medical discourse and biological research continue to objectify the body by treating the patient as a compilation of symptoms and statistics. Diseased body is a docile body, an object, a ready-made shaped by discourse and abstracted through science. It is also an entity continually controlled, denied and manipulated by a biomedical authority" (Dong, 2011)³⁹

39 Traducido del original: Esta *performance* atiende a cómo el discurso médico contemporáneo y la investigación biológica continúan objetivando el cuerpo tratando al paciente como una compilación de síntomas y estadísticas. El cuerpo enfermo es un cuerpo dócil, un objeto, un ready-made formado por el discurso y abstraído a través de la ciencia. También es una entidad continuamente controlada, negada y manipulada por una autoridad biomédica.

Dentro del preámbulo de nuestra investigación, desmembrando a que atiende la palabra dolor, esté, se dirigía en esencia al ámbito de lo físico (si bien finalmente se impregna de un aurea extracorpórea en todo momento). La enfermedad, sería en sí, la fuente de dolor físico primaria. Toda enfermedad genera desequilibrio, ya sea físico o psicológico en aquel que la padece. Y así, el dolor aparece como una constante, mayor o menor presente en todo el proceso, pero siempre latente.

"Cuando la enfermedad implica el sufrimiento y la muerte, suele vivirse como la consecuencia de una falta cometida. Suscita la rebelión, la rabia de aquel que no puede reconocerse en tal castigo o la resignación de quien tiene conciencia de haber incurrido en falta desde el punto de vista moral" (Le Breton, 1990, p. 130)

El arte se ha comportado en cierto modo, como unguento capaz de mitigar el dolor. De un lado, y como ya hemos argumentado, por su carácter catártico, brindando la posibilidad de vomitar todo lo que acontece tras el cuerpo visible. Y en ocasiones, como un vibrante discurso que nos da una bofetada directa, un golpe de efecto para replantearnos nuestros esquemas de vida. A través del cuerpo roto, de toda una vida fragmentada por la enfermedad, esta hecha arte, se nos muestra cruda y desafiante.

El cuerpo enferma en formas disimiles. Cada persona, cada enfermedad, serán portadoras de una historia, que podemos elegir como abominable, o tal vez, como negativa pero inevitable, incluso necesaria o transformadora. Por ello, el hecho de ocultar la enfermedad tras los muros de hospitales, sanatorios o la cama de un dormitorio cualquiera, no sea la mejor posición para normalizar un hecho irreductible: que todos enfermamos, con sus causas y sus consecuencias, sin poder obviarlo, quizás con suerte, retrasarlo. A través del arte, poseemos la opción de dar una visibilidad a la enfermedad que nos permita comprenderla desde una posición de empatía y diversidad, alejándonos de ortodoxas visiones cuerpos hieráticos, abstractos, dónde se olvida su esencia holística desde la medicina.

"El hombre es concebido como un ente abstracto, como un fantasma que reina sobre un conjunto de órganos, aislados metódicamente nos de los otros. Para mejor curar al enfermo, se deshumanizó la enfermedad" (García Cortés, 1996, p. 40)

Así, en las enseñanzas del Buda, la enfermedad (junto al nacimiento, la vejez y la muerte) no es más que un aspecto del sufrimiento, es decir, del estado de quienes no han alcanzado iluminación. Quizás el problema radique, en que poco a poco, se ha ensalzado la figura del individuo fuerte y productivo, que no puede llegar a permitir la enfermedad en su vida. "La salud, la prosperidad y la productividad de los cuerpos se convierten en el núcleo de poder" (García Cortés, 1996, p.36), haciendo de la ocultación del cuerpo y sus debilidades "el signo de la normalidad" (García Cortés, 1996, p. 38)

Siendo entonces parte ineludible de nuestra existencia, por qué no plantearnos como nos aproximamos a ella. La enfermedad se relega, se esconde, incluso se estigmatiza, en lugar de ser presentada como una parte más de nuestro proceso vital, con todos sus matices, con todas sus luces y sombras.

"Nada hay más punitivos que darle un significado a una enfermedad –significado que resulta invariablemente moralista. [...] La enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella se atribuye ese horror a otras cosas, la enfermedad de adjetiva" (Sontag, 2010, p. 84)

Si nos miramos hacia atrás, y retomamos las imágenes de las obras expuestas con anterioridad, observaremos, que la metáfora es una constante; la enfermedad no se muestra de forma evidente y trata de reseñar aspectos, que habitualmente no son los habituales, ampliando nuestra representación de lo que supone estar enfermo. Pero existe la cruz a esta cara de la moneda: aquellas acciones, aquellas obras, en las que se presenta el cuerpo enfermo en toda su crudeza. Podríamos pensar, que imágenes como la superior, en las que se Hananh Wilke presenta su cuerpo, con la enfermedad, sin más, pueden contribuir a una representación peyorativa de la enfermedad, incluso mostrar el lado más oscuro, más vulnerable. Lejos de ello, el poder de estas obras reside en mostrar el cuerpo del enfermo (que no la enfermedad) tal y como es, en un ejercicio de profunda aceptación, por encima de los cuerpos perfectos y saludables que hemos de mantener y pasear en la galería. Anna Adell (2011) teoriza en su libro, *El Arte como expiación*, los enfermos son las víctimas expiatorias que restauran la armonía de la comunidad; comunidades, algunas, donde existe una clara división entre el sano y el enfermo, y donde el hecho de regocijarse en la búsqueda del completo bienestar, llega a convertirse casi en nuestra nueva enfermedad. Y de esa forma, el dolor en la enfermedad queda guardado adentro. Se siente, pero no se ve. Se oculta, porque incluso en ocasiones hemos de demostrar más nuestra fortaleza que lo que realmente acontece en nuestro interior. Existe una complicada relación de aceptación con el dolor que viene de la enfermedad; en realidad una difícil aceptación de la enfermedad ya que desestabiliza al ser en todos los aspectos. No sólo físicamente, mentalmente la enfermedad hace cuestionarse al individuo su vida, desde un plano cotidiano a un plano existencial.

Importante también, por la capacidad de visibilizar el cuerpo enfermo, pero también a nivel estético, la obra de Bob Flanagan. Artista norteamericano, el cual padecía fibrosis quística, no tenía mayor reparo en ser el personaje de su propia historia.

"Hacia de los espacios museísticos salas de hospital, donde recibía "visitas y era atendido por su "enfermera" incondicional, Sherie Rose. (...) Afrontó el dolor con el dolor, convirtió el drama en tragicomedia, retó a la naturaleza y cuestionó la autoridad de los médicos"(Adell, 2011, p. 26)



Fig. 35 Wilke, H. 1992. Intra-Venus Series #3, 17 de Agosto y 9 de Agosto. Ronald Feldman Gallery. Extraída de: <https://neutrallbloghotelafp.wordpress.com/feminist-artist/>

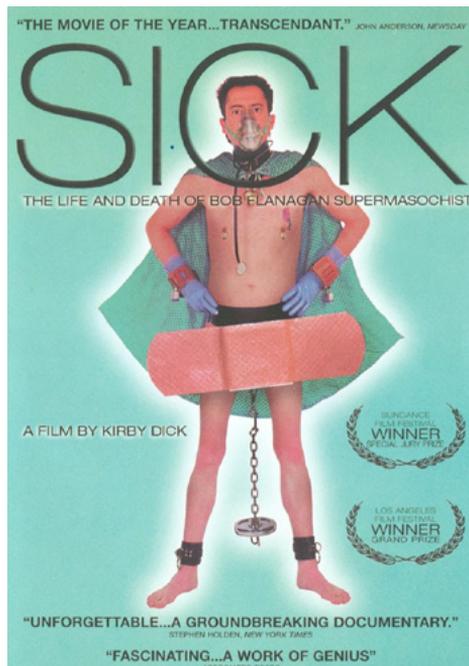


Fig. 36 Flanagan, Bob. 1997. Cartel de la película Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochist, Extraída de: <https://www.filmaffinity.com/es/film161157.html>

La enfermedad, se muestra tal y como es. Se presenta tanto al espectador, como a la sociedad en general, en un acto potencial de inclusión, creándose, como la artista Siobhan Hebron comenta (a través de la investigación de la Catedra de Arte y Salud, en la que participan Mar Gascó), un diálogo radicalmente honesto es una absoluta necesidad para cambiar las percepciones sociales y culturales sobre la salud y la enfermedad.

En este sentido, ha ayudado considerablemente a la representación social de determinadas enfermedades, campañas mediáticas y de sensibilización, como han sido las realizadas en torno al cáncer, sobre la concepción de la imagen personal, especialmente orientadas al cáncer de mama y a los efectos de la quimioterapia: se quedan en la imagen. No quiere decir que no sea fundamental replantearnos como entendemos la belleza (veremos en el capítulo 6.6), pero en ocasiones solo se visibiliza la parte superficial de la enfermedad. Por otro lado, son algunas enfermedades las que cobran esa visibilidad.

Otras siguen con el estigma, como vimos en torno a la enfermedad mental en el estado de la cuestión. Una serie de obras vuelven una y otra vez a mi imaginario (no tanto por la asociación directa a la enfermedad mental, sino por su potencia): el trabajo de David Nebreda, que si bien podría no encuadrarse puramente en el Arte de acción, o *performance*, si que tiene la virtud de canalizar toda su imaginario a través de su propio cuerpo, en fotografías que lo inmortalizan a lo Joel Peter Witkin. En la imagen superior, podemos ver la imagen que seguía al siguiente titular: "El fotógrafo que te hará sentir esquizofrenia a través de su arte", redactado por Alejandro Arroyo para cultura colectiva, y donde podemos leer el siguiente párrafo:

"Cada humano carga consigo enfermedades —ya sean mentales o físicas— durante toda su vida. Muchos de nosotros aprendemos a lidiar con ellas y encontramos el equilibrio para que los dolores que nos carcomen por dentro no destruyan lo que afuera construimos. De este modo, edificamos lo que pareciera ser una vida tranquila a la vista de los demás. Pero hay casos extraordinarios que impiden al espíritu humano luchar contra la destrucción" (Cano Arroyo, 2016)

David Nebreda.

Fotógrafo esquizofrénico...

Y luego viene el resto, lo que hace, en qué trabaja. ¿Se puede separar la enfermedad del cuerpo? ¿En el caso de David Nebreda, podemos asumir acaso, que todos sus momentos de creación se sucedan al amparo de un brote psicótico? O bien, pudiera ser que en sus momentos de plena conciencia, asumiera el dolor como muchos otros artistas, en un ejercicio de compromiso que le permita reflejar su propio dolor, el que muchos, pese a lo que rece el anterior titular, jamás podrán sentir.

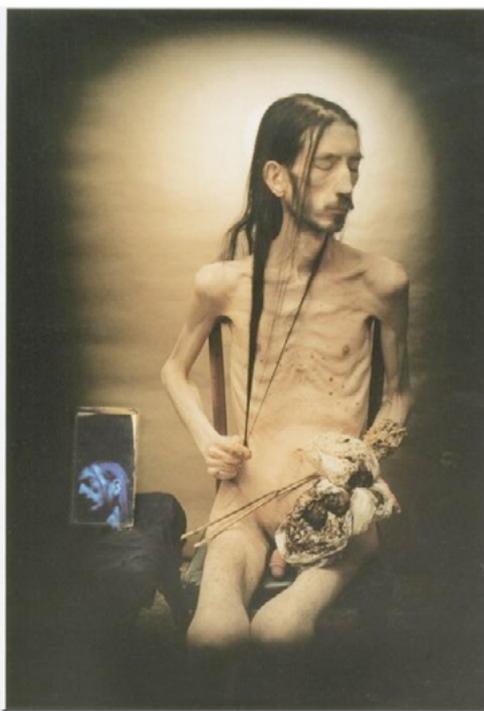


Fig. 37. Nebreda, D. 1990. El espejo, los excrementos y las quemaduras. Extraída de: <http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/06/david-nebreda>.



Fig. 38 Izquierda: Nebreda, D. 1989. 23.6.89 Extraída de: <https://www.elciudadano.cl/artes/fotografia-para-salir-de-la-realidad/01/24/>
Fig. 39 Derecha: Abramovic, M. 1975-1997 Lips of Thomas. Extraída de: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/marina-abramovic.html>

Dos imágenes, dos cuerpos heridos. A la izquierda el artista esquizofrénico, a la derecha, la artista de culto en la *performance*. Si bien el caso de David Nebreda es extremo, no vamos a infravalorar la intensidad de sus imágenes, cuanto menos de sus acciones, además de ser una persona con enfermedad mental es también una persona que ha decidido canalizar sus ideas (no entraremos a cuestionar cuales son o no delirios) a través de la práctica artística.

"Su diario visual no dejaba de ser una recreación de los exorcismos practicados en la Edad Media, cuando se creía que los locos estaban poseídos por el demonio y se martirizaban sus cuerpos para liberar el alma" (Adell, 2011, p. 59)

Lo cual, incluso dota a su obra de una coherencia, que aunque en el límite, no deja de hablar del tratamiento del enfermo mental y su representación en la sociedad, pasando de la figura del *freak* al paciente socialmente rehabilitado (insertado en la sociedad con suerte de unos buenos recursos y seguimiento), pasando por las inclusiones en los psiquiátricos y su aislamiento, del cual se sigue arrastrando el estigma. Cuando un espectador se enfrenta a su obra, y se adentra a las orillas de su biografía, solamente se piensa: está loco, como le permiten hacer algo así. No se paran a pensar que es una persona, que tiene una enfermedad mental, y que hace arte.

"La vida cuidadosamente cotejada de los enfermos mentales o de los delincuentes corresponde, como la crónica de los reyes o la epopeya de los grandes bandidos populares, a cierta función política de la escritura; pero en otra técnica completamente distinta del poder" (Foucault, Vigilar y castigar, 2002, p. 19)

La representación del enfermo mental se corresponde con una historia de la marginalidad mediada por una puesta en circulación de representaciones y signos como decía Foucault, en la que el sistema disciplinario ha situado al colectivo a día de hoy en una situación difícil de recuperar y que posibilite cambiar la idea que a nivel social se tiene de ellos. Observando, como arte y salud mental, se han asociado en dos líneas: el enfermo mental que hace arte, o bien la Arteterapia, la terapia como herramienta de trabajo en la enfermedad mental (con un papel importante, claro esta), pero no como un individuo que trata de expresar una realidad por encima de su condición. Al hilo de lo dicho, encontramos la siguiente reflexión en relación a la obra de Orlan de una de las médicas participes de su obra:

"Tengo una mente práctica, soy médica. Soy cirujana, no filósofa. Lo importante para mí es comprender suficientemente la psicología de ORLAN para estar segura de que no está loca, ni molesta, ni perturbada, ni gravemente neurótica" (Benito Climent, 2013, p. 88)

A lo que el autor se plantea (y compartimos su curiosidad): ¿Perdería validez su discurso si un psicólogo determinara que está desequilibrado? Importa, acaso, el desequilibrio en una sociedad que favorece una autoestima baja, problemas de aceptación, incluso enfermedades como anorexia,

bulimia,... Importa cuando muchas personas invierten en la estética. Si se siguen los cánones establecidos y se paga, parece no importar el desequilibrio. En arte, quizás, la mejor forma de provocar una reacción es mostrar el compromiso con la obra, en la cual podemos observar que "las modificaciones del cuerpo, que al principio pueden ser una mera expresión de la identidad personal, acaban por formal el pensamiento" (Benito Climent, 2013, p. 93)

El poder del arte en torno a la enfermedad, habría de residir en su capacidad de redefinir esta, y no solamente trabajar en su capacidad terapéutica. Hacernos conscientes de la facultad de empoderamiento que da el arte al enfermo, para presentar la enfermedad como parte de él, o simplemente como una circunstancia que en el acontece, subyugada a la persona, y normalizándola frente a la sociedad. A la vez, que posee la capacidad de modificar en el espectador, en la sociedad, representaciones estereotipadas del concepto de enfermedad en general, y de ciertas patologías de forma concreta. Es más, presentar la relación de la enfermedad en el contexto de lo social, como algo que acontece en los cuerpos, los cuales no son exentos, no viven aislados, sino en convivencia con el otro. En ese juego de relación, la enfermedad se completamente mediada, como muchos otros procesos vitales. Cuando esta sobreviene, unos se podrán plantear como mantendrán su rol de padre o madre, su rol de trabajador; también se cuestionarán con que ojos serán vistos, si los de la compasión o los de la crítica más mordaz. Esta relación con el otro, fue abordada con una magnífica delicadeza, a la vez que directa y potente, por Pepe Espaliu, quién "centró gran parte de su obra en la enfermedad, pero en la relación del sujeto enfermo con la sociedad" (López Fdz. Cao, 2006, p. 28)

Sin negar el papel de la clínica en el manejo de la enfermedad, es cierto que podemos encontrar una ausencia de la autonomía del paciente en su proceso, que finalmente conduce a una sensación de falta de control sobre uno mismo. Dicha experiencia la define de forma clara Alba Garrido, cuya obra gira en torno al proceso de enfermedad que acompaña a su madre, a su familia, pero que es solo una parte de ellos que ha de verse junto con ellos. Nos comenta, la sensación de ser "objeto pasivo de la práctica médica no contemplando ni incluyendo el sistema de salud en muchos casos la proactividad de los pacientes" y añade en relación a la representación social de la persona que padece una enfermedad, en relación al sistema capitalista occidental:

"Dentro del sistema hegemónico en el que vivimos y de las relaciones de poder en las que se haya la sociedad y el ser humano, pienso que el sistema en general y también el de salud, marcan una supremacía de control sobre el paciente convertido en muchas ocasiones en víctima u objeto pasivo.

Por lo tanto, la sociedad en muchas ocasiones vive el hecho de estar enfermo o tener una diversidad funcional como algo raro, tratando a éstas personas

de manera infantil o subestimada, cayendo en el pobrecito/a o en la lástima.

Generando en muchos casos dependencia y perdiendo cada vez más autonomía y poder de decisión.

También pienso que en nuestra sociedad no hay educación para la muerte ni tampoco para la enfermedad, por lo tanto muchos de los procesos vinculados con las mismas generan miedo y rechazo, con lo cual esto no ayuda a generar una visión más diversa y una convivencia más constructiva con respecto a las mismas" (Garrido Lázaro, 2017)



Fig. 40 GARRIDO L, Alba. 2012. Oppressor Suit. Imagen cedida por la autora.

Fig. 41 GARRIDO L, Alba. 2013. Liberating Suit, Instalación y performance. Imagen cedida por la autora.

En cierto modo, esa concepción rígida de la enfermedad se está modificando, presentándose un especial interés, tanto por parte de enfermos, profesionales relacionados con la sanidad o artistas, por mantener una

relación más constructiva durante cualquier proceso patológico. Enfoques que juegan más con la mediación, que con el propósito meramente curativo, en un trabajo de resignificación de la enfermedad, y de comprensión por parte de los pacientes, desde la propia experiencia, desde el cuerpo vivido y su interpretación. Así, encontramos experiencias como la desarrollada en el Hospital de Denia, y cuyos resultados están bajo el auspicio de la Colección DKV Arte y salud, enmarcados en el proyecto *Cuidart*, donde se vienen estableciendo un diálogo entre el contexto hospitalario, pacientes y artistas, para llevar a cabo este propósito de vivir la enfermedad desde posicionamientos distintos, y donde se trabaja por una inclusión, más allá de los procesos que la condicionen, tanto de artistas ajenos a la institución, como de los pacientes y de los propios sanitarios.

O bien, y en una línea similar, el trabajo que se está desarrollando, desde la Cátedra Arte y enfermedades, de la Universida Politécnica de Valencia, con artistas como Olga Martí, Ruxanda Vincea o Kemen Iruretagoiena (entre otros muchos), participantes en el Proyecto Eterno Retorno.

Y después, irremediablemente.

La muerte.

Inevitable desenlace,

de historias con común denominador.

(Texto de la autora)

"El deseo de morir se intensifica si el enfermo tiene la impresión de que su existencia sólo se da en función de su dolor, y que los penosos cuidados soportados lo prolongan sin que pueda ejercer la menor soberanía sobre el resto de vida que le queda" (Le Breton, 1990, p. 39)

Inclusive, algunos autores han querido llevar la muerte a emplazarse en obra de arte (si bien, para muchos es cuestionable, o incluso poco ético, el hecho de mostrar la muerte de forma pública⁴⁰).

Más que de la muerte, habría que hablar de la ausencia; esa ausencia que podemos percibir en la imagen de la obra de Félix González Torres. Obras que nos remiten a espacios anteriormente ocupados y vividos, y que tras la muerte, solo pueden evidenciarse a través del vacío y la ausencia. O de ambas (postergamos no obstante, el tema de la muerte en relación a la memoria). El dolor de la ausencia, de los que quedan. Porque al hablar

40 Si bien, la muerte se visibiliza de diversas formas, y de forma reiterada en medios de comunicación. ¿Qué alarma entonces? La proximidad con la muerte, tan directa que casi el espectador pueda vislumbrar su hedor; o más bien, el hecho de poner encima de la mesa, la naturaleza morbosa del ser.

de la muerte en sí, sin asociarla a que llevó a la muerte, nos traslada a la sensación de dolor. Por ejemplo, en las obras de Ana Mendieta, sus siluetas remiten a lo ritual, a la muerte y la resurrección, que no tanto al dolor de la muerte. Uno no puede hablar de la muerte propia, y no se puede representar el dolor propio en la muerte. Solo podemos reducir las obras que atienden a esta en la voz de los que quedan. O simplemente llamar al dolor en representación de la muerte.

"Cuando el dolor perdura infinitamente en su horror cotidiano, es como un avance de la muerte, y si no suscita el deseo de morir realmente, comporta la resolución de aceptar el sacrificio de un miembro o la ablación de un órgano para reencontrar al fin la calma del cuerpo" (Le Breton, 1990, p. 44)



Fig. 42 González-Torres, F. 1991. Sin título. Valla publicitaria. Extraída de: <https://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2016/07/Felix-Gonzalez-Torres-Untitled-1991allestimento-pubblico.jpg>

La muerte solo se presenta como pasado y futuro. Su presente, escapa a nuestro entendimiento y sabemos de él por el recuerdo de su dolor. Pero el pasado y el futuro, siempre están presente. Se torna como futuro, cuando es crónica de una muerte anunciada, de los demás, de la nuestra. Futuro, cuando uno no piensa más que en su propia muerte, y se convierte en protagonista de la vida. Y es pasado, cuando la muerte del otro nos persigue, día a día.

"Puedo estar sentado ante la lumbre en la habitación menos expuesta al peligro y sentir de pronto que la muerte me rodea. (...) Todo lo que tengo es un

duelo que se libra cada minuto de mi vida entre los falsos consuelos que solo aumentan mi impotencia y hacen mas profundo mi desespero" (Dagerman, 2016, pág. 17)

Las alusiones directas a la muerte son complejas en el Arte de acción. Como presentamos la muerte más que a través de la representación. Han existido casos, en lo que se ha pretendido trabajar directamente con la muerte, en un esfuerzo de presentarla, como parte de la vida misma, normalizándola en nuestro entorno, y más que con una intención de ofrecer espectáculo, con una intención de aceptación como parte de la vida. Reflexionando en torno al dolor, como parte de la vida, y en relación a la muerte de su madre, el artista Omar Jerez (2016) refiere, "dentro del dolor, hubo algo de serenidad, entendiendo que era parte de la vida. Pensamos que el dolor, la muerte, es solo cosa de los demás, pero todos lo viviremos en algún momento".

Es la asunción de la muerte como un paso más. Un suceso, doloroso, de emociones encontradas, pero inevitable, y en parte mediado por nuestra relación distante y esquiva con ella. El artista alemán Gregor Schneider planteó llevar a una sala de museo un paciente de cáncer en estado terminal. Paciente, que había accedido de forma libre a vivir el tramo final de su vida realizando esta acción que el artista había propuesto, con el fin de acercar la muerte al espectador. La muerte, que queda relegada a salas frías de hospital, la enfermedad a la que tememos y queremos ver la cara, pretendía ser exhibida como obra. El proyecto, no vio finalmente la luz, por "cuestiones éticas" (se alegó). ¿Pero si había consentimiento por parte del paciente para hacer pública su muerte? ¿Si el paciente, como persona habría de ser quien decida sobre su privacidad? ¿Y si el paciente, en todo momento estuviera recibiendo los cuidados necesarios para una muerte digna (que en ocasiones no se produce, pero no importa, no lo vemos)? Donde está la falla ética. No podemos mostrar la muerte, pero en los medios se difunde sin criba alguna. Quizás nos de miedo la cercanía, la proximidad con el fin de la vida.

De la misma manera, Marina Abramovic, ha planteado su propia muerte como su última acción. Una forma de integrar la muerte en su obra, teniendo en cuenta el carácter indisoluble que otorga a esta en relación con la vida. Un intento de ser parte consciente de su propio final.

"Abramovic indicó que dejará instrucciones a un artista, para que en su funeral haya dos cadáveres falsos y uno verdadero, mismos que serán enterrados en Nueva York, Belgrado y Ámsterdam para generar la incertidumbre de dónde fue enterrada la verdadera Marina. Cada una representará tres secciones de su personalidad: la heroica, la espiritual y la humana. Además Anthony & The Johnsons interpretarán temas de Frank Sinatra con un público vestido de rosa" (Sanguino, 2015)

El valor de relacionarnos de forma directa con la muerte, no reside tanto en la exhibición, ni en la búsqueda del morbo. Tampoco es necesario recurrir a la presentación de forma reiterada, cuando podemos aproximarnos mediante representaciones metafóricas que pueden tener una carga importante. El hecho de acercarnos a la muerte, es el detonante final para sentir que estamos vivos; para ser conscientes de que el ahora es efímero, y que todo con lo que contamos, el es ahora.

"El presagio de la muerte, la conciencia de que se está avvicinando, puede liberar la creatividad. (...) En esta situación, muchos sentimos la necesidad de comprendernos, de llegar a la verdad última sobre nosotros mismos, de encontrar un mensaje" (Szczeklik, 2010, p. 150)

"Morir es siempre lo que ocurre a los otros. Pero también es lo que esperamos para nosotros mismos. Porque lo primero que hacemos, cuando oímos la palabra "muerte", es pensar en nosotros, en nuestro propio final" (Garza Saldivar, 2017, p. 15)

En cualquier caso, el arte posee esa mágica capacidad de adelantar la ausencia, o traer al ausente frente a nosotros. Como bien parafrasea Alfonso del Río (Río-Almagro, 2002) a Heidegger, recordándonos que "la ciencia se ocupaba sólo de lo óptico, es decir, de lo presente" (Río-Almagro, 2002, p.25), el Arte de acción, nos aproxima al aura metafísica del cuerpo y sus acciones. Ese carácter metafísico del que nos habla Artaud (Artaud, 1990) y que en el orden de lo sensible, nos lleva a aproximarnos y percibir ciertas realidades, por encima de lo objetivo e inamovible. ¿Cómo si no, podríamos tener un mínimo acercamiento ante la imposibilidad de sentir el hecho de la muerte?

Más allá de donde
aún se esconde la vida, queda
un reino, queda cultivar
como un rey su agonía,
hacer florecer como un reino
la sucia flor de la agonía:
yo que todo lo prostituí, aún puedo
prostituir mi muerte y hacer
de mi cadáver el último poema.

(Panero, 2016, p. 82)

**PROHIBIDO
EL PASO**



5.4. Cuerpos abyectos: procesos de colonización, racismo y género, como agentes de dolor.

"Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible de lo tolerable, de lo pensable" (Kristeva, 1988, p. 7)

Si bien hablamos del límite que lleva el cuerpo a la extenuación, existen otros tantos que quedan fuera del cuerpo; pero tan cerca, que lo circunscriben, lo vuelven preso de su propia materialidad sin sentir la vivencia de la verdadera libertad. Nos hemos ocupado, a lo largo de los años, de hacer que cada persona ocupe su lugar. De una forma u otra lo hemos hecho. No importa si no hemos sido parte de la cúspide de la pirámide. Aun así, lo hemos hecho y poco a poco hemos construido una sociedad en la que no todos los cuerpos pueden habitar sin un reproche.

Hablamos de abyección⁴¹ porque en ella, habitan diversas y desmedidas realidades. Y aunque asumimos que estas escasas páginas no se alcanza siquiera a profundizar en una de ellas, no podíamos excluir la referencia a estas sutiles (a veces descaradas) formas de violencia; ya que se tornan problemáticos focos directos de dolor y sufrimiento. Nos centramos en tres ámbitos de estudio principalmente: colonización/decolonización (y los desplazamientos y efectos producidos por la xenofobia asociada), marginalidad y género.

Identidades establecidas, pese a lo artificial de tal hecho: hombre, mujer, negro, sudaca, yonqui y tantos más sobrenombres añadidos. Es la identidad y la correspondencia de una identidad vivida o impuesta la que lleva al individuo al conflicto: porque la identidad es un elemento tanto cultural como individual, difícilmente clasificable e inamovible, y que, sin embargo, se ve fuertemente condicionado por los factores anteriormente citados. Así pues, se establecen como naturales, una serie de valores atribuidos a una u otra identidad. Estableceremos inicialmente, un ejemplo de partida, en este caso correspondiente a la cuestión de género. Se parte socialmente de una "naturalización" en base a una clasificación dicotómica, hombre/mujer, que a su vez se ha venido a fundamentar históricamente, por ele-

41 Retomando el término de Judith Butler (2002, 2004, 2017) y atendiendo a precedentes como Julia Kristeva (1988). Ya hicimos mención al concepto de abyección a lo largo del capítulo que dedicamos a la politización del dolor. Sin embargo, para establecer la relación directa con las realidades que a lo largo de este capítulo vamos a presentar, hemos de recordar que el desarrollo del concepto se hace en base a la palabra latina *abiectus*, que hacía referencia a arrojar, a abandonar. En sí la palabra abyecto podría también identificarse con la palabra "delincuente". En cualquier caso, el concepto abyecto, la abyección, siempre han tenido un matiz peyorativo, que atendía a lo despreciable, a lo ruin, a aquello que queda dispuesto en la marginalidad.

Y remitiéndonos a palabras de Kristeva (1988, p.9), la abyección reside "en el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barrera. Esbozos de mi cultura".

mentos biológicos. Así se ha reducido el sexo a hombre-pene, mujer-vagina y de ahí, una sucesión de valores que definen qué o cómo ha de ser una mujer y un hombre.

"En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional. La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del "sexo" y esta identificación se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger" (Butler, 2002, p. 20).

"Ser" en base a cuerpos preestablecidos e identidades que nos dicen cómo debe ser una mujer, cómo debe ser un hombre, cómo uno es por su color de piel, o el lugar donde nació, como o donde habría uno de vivir para simplemente ser. Gran parte de los estereotipos que nos llevan a desarrollarnos como individuo vienen de forma añadida, propuestos desde un enfoque imperialista que impone más que incluye desde un prisma de diversidad. La reducción de identidades, incluso bajo una supuesta diversificación de posibilidades (que aun así son socialmente diseñadas⁴²) nos lleva a desdeñar buena parte de la concepción de la identidad, así como matices contrapuestos. Como se relata en la obra de Nelson Goodman (1990), *Maneras de hacer mundos*:

"No hablamos ahora de múltiples alternativas* posibles a un único mundo real, sino por el contrario, de múltiples mundos reales, y la pregunta subsiguiente atañera a cómo interpretar términos tales como "real", "irreal", "ficticio" o "posible" (p. 18)

¿Existe una única forma de interpretar o construir la identidad? Sería absurdo responder con un sí sistemático, tanto más cuando la identidad es per se, un realidad dinámica, que difiere, no solo de una persona a otra en base a contextos geopolíticos o culturales, si no que es mutable a lo largo de la vida para un mismo individuo. No hay mejor forma de cortar cabezas que bajo el amparo de los estereotipos y la normatividad. La abyección, en términos de sufrimiento personal y social, se ha identificado también con el apelativo de "zonas de fricción" por la antropóloga Anna Lowenhaupt Tsing (2004), como aquellos lugares caracterizados por cualidades atravesadas por la diferencia.

La cultura occidental en cierto modo ha querido transmitir su modo de hacer y pensar al resto del mundo, de una forma progresiva desde los movimientos colonizadores hasta el actual movimiento de globalización, donde quizás, tales imposiciones sean más acusadas, o tal vez, más evidentes por la alta difusión de información. Así nos vemos inmersos

42 No olvidemos, que como revisa Lipovetsky (2010), la individualización es una de las tendencias imperiosas de nuestra sociedad de consumo, donde se nos incita a ser "nosotros mismos", a tener nuestro "propio estilo"; no obstante, otra instancia social de cómo debemos ser y comportarnos, ya la que individualidad y la originalidad, no parte del hecho de consumir y crearse a uno mismo, sino en la misma naturaleza del ser, que lo hace en sí mismo, único.

en un proceso de homogeneización de ciertos discursos y normativas, los cuales se entienden como adecuados (ciencia política, economía, sociología o filosofía). A parte de esto, para Occidente incluye el estudio de los pueblos "primitivos", "colonizados" dentro de disciplinas como la antropología o bien "estudios orientales", sin, en ocasiones, mantenerse una relación de igual entre civilizaciones.

"El fenómeno más universal parece residir en la dialéctica de la globalidad y fragmentación, ligada al proceso modernizador. Bajo el efecto ante todo del progreso técnico, el individuo se encuentra despojado de sus puntos de referencia familiares, nacionales, culturales o religiosos, y enfrentado a los rigores de la competencia en un mundo demasiado complejo y cambiante como para responder a sus necesidades de estabilidad o sentido" (Hassner, 2001, p. 32)

Ciertos arquetipos así, se van difundiendo hacia lugares, donde siquiera han venido a desarrollarse de forma paulatina, de modo que la adaptación o la asunción de nuevas normatividades incrementa esa fricción entre la "identidad vivida" y la "asumida"⁴³. Primero se quería instaurar la religión, posteriormente con la Ilustración se quería instaurar la razón y finalmente nos encontramos frente a la expansión del sistema capitalista como forma de colonización.

"(...) se habría producido una rearticulación de la diferencia colonial en una nueva forma de colonialidad del poder, que ya no estaría localizada en un Estado-nación o un grupo de Estados-nación, sino como colonialidad global trans-nacional y transestatal" (Hassner, 2001, p. 41)

Frente a estos "esbozos de la cultura", que diría Kristeva (1988), estas imposiciones que parten de nuestra propia relación con el otro, y que condicionan el "yo", mi forma de ser con respecto a lo que queda fuera, cabe traer de nuevo la pregunta que la autora planteó en su obra *Poderes de la perversión* (Kristeva, 1988), "¿Cómo puedo ser sin límite? Ese otro lugar que imagino más allá del presente, o que alucino para poder, en un presente, hablarles, pensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyectado, en "mi" mundo" (p. 10)

43 El concepto de identidad vivida, es un concepto personal, que establezco haciendo un paralelismo con el concepto de "cuerpo vivido" de Husserl, como la forma en que a nivel personal, autoreferencial y experimental, el individuo entiende su propia identidad desde una perspectiva fenomenológica, frente a una identidad asumida, socialmente impuesta y heteronormativa.

5.4.1. Invadiendo la frontera de la piel. Procesos de colonización y deconcolonización.



Fig. 43 Martiel, C. 2016. Basamento. CIFO Art Space Miami, EE.UU. Imagen de Walter Wlodarczyk. Extraída de: https://creators.vice.com/es_mx/article/paejwy/carlos-martiel-hace-sacrificios-con-su-cuerpo-para-criticar-el-mundo

Partimos de una focalización de la abyección desde el proceso de colonización, por diversas causas. En primera instancia, porque es el fiel reflejo de la voluntad expansiva de la cultura occidental, la cual genera una omnipresencia que en ocasiones nos hace olvidar esos "otros mundos"; el proceso colonizador fue agente directo en la modificación, o bien el la autoconciencia, de las identidades ajenas a Europa (y las naciones derivadas de Europa (Estados Unidos y Australia).

"Some further features of the "colonial situation" are: domination of an alien minority, asserting racial and cultural superiority, over a materially inferior native majority; contact between a machine-oriented civilization with Christian origins, a powerful economy, and a rapid rhythm of life and a non-Christian civilization that lacks machines and is marked by a backward economy and a slow rhythm of life; and the imposition of the first civilization upon the second" (Balandier, 1951, p. 75)⁴⁴

44 Traducido del original: Otras características adicionales de la "situación colonial" son: la dominación de una minoría alienada, afirmando la superioridad racial y cultural, sobre una minoría nativa materialmente inferior; el contacto entre una civilización orientada a la máquina con orígenes cristianos, una economía poderosa y un ritmo rápido de vida y una civilización no

En segundo lugar, creemos que iniciar un debate en torno a las otras visiones de la identidad partiendo del proceso de colonización es determinante, dado que tal proceso generó una intrusión en la identidad de los pueblos colonizados. La concepción de su identidad se modifica, con la intención de impregnar toda su realidad de nuestra concepción del mundo. En esta línea, es clarificadora la representación que del hombre negro (afroamericano y concretamente, afrocubano), de su identidad y su lugar en la sociedad, lleva a cabo Carlos Martiel, el cual "emplea su cuerpo en acciones agresivas, que se acercan al sacrificio, como un medio para descolonizar el pensamiento y denunciar las contradicciones de nuestra época" (Pichardo, 2017).

"Martiel states that the body has "its own paradigm, certain degrees of connection that have been pasted to us, and I cannot ignore my materiality." This is a direct reference to the social charges that he perceives in his own body, which are the force behind his personal approach to art. This narrative process leads him to claim, as a personal manifesto, that he inhabits spaces that are culturally alien to him, and for that reason it does not matter if he experiences them with doubts, pain, or incomprehension"(Díaz Casas, 2013) ⁴⁵

Martiel reivindica su identidad desde la resignificación y empoderamiento del propio cuerpo (como ya pudimos observar en el capítulo referido al límite), significando este como contenedor suficiente de la misma, sin tener que corresponderse con estándar alguno. Pero a la vez, expone su cuerpo, como podría haber sido considerado desde un enfoque del conquistador. En Basamento, se dispone como una pata más de la mesa donde comen los espectadores. Una evidencia de la asignación del papel de sirviente, que aún se presenta con respecto al afrodescendiente en Latinoamérica, y una evidencia de la segregación entre razas y su consecuente desplazamiento hacia ciertos lugares concretos de la sociedad.

Como afrocubano, se ha sentido siempre en esa posición imprecisa que se ha otorgado históricamente al negro, al afrodescendiente. Esa posición en, la que en ocasiones se discute incluso cuál es el nombre adecuado, cómo han de ser llamados, llegan a sentir la duda de cuál es su lugar, cuando su lugar no es otro que el que quieren para ellos mismos. Como anécdota, y en referencia al movimiento afro en Cali, un chico refería "ahora se supone, que nos tenemos que llamar "afros", en vez de "negros", aludiendo a cómo todo se formalizaba, toda su historia. Cuando quizás, la diferencia esté en el tono y no en la palabra; nos encontramos en los delgados límites entre la reestructuración de la dignidad, y el peligro de seguir con el juego de pa-

cristiana que carece de máquinas y está marcada por una economía atrasada y un lento ritmo de vida; y la imposición de la primera civilización sobre la segunda.

45 Traducido del original: Martiel refiere que el cuerpo posee "su propio paradigma, con ciertos grados de conexión que nos han sido transmitidos, y por ello, no puedo ignorar mi materialidad". Esta es una referencia directa a las cargas sociales que percibe en su propio cuerpo, que son la fuerza existente detrás de su enfoque personal del arte. Este proceso narrativo lo lleva a reclamar, como un manifiesto personal, a habitar espacios que son culturalmente ajenos a él, y por esa razón no importa si los experimenta con dudas, dolor o incompreensión.

labras que tienden a "blanquear", pero no a asimilar, que ser negro es otra forma de ser, otra forma más, sin sentido peyorativo. La construcción de la marginalidad, se ha venido realizando con pasos pequeños sobre la carga de significado añadida sobre las palabras; esa carga que solo se ve, cuando es tan pesada que extravasa la palabra, y extravasa el significado. ¿Qué nos hacer hablar de un blanco, con más libertad que de un negro? ¿Por qué los pobres poseen un halo que lidia entre el recelo y la condescendencia? ¿En qué momento una mujer por el hecho de ser mujer nació débil; he podido ver mujeres, cuidadoras capaces de mover los setenta kilos que pesa su madre una y otra vez?

¿Dónde está entonces la debilidad?

En el cuerpo, o en la palabra, en el cuerpo, o en la representación mental que hemos ido aprehendido. De esta forma, unos cuantos cuerpos, han sido dotados del significado propio de cuerpo, dejándolos carentes de vida, para poder llenarlos de rechazo y aislamiento. El valor del cuerpo decrece en función de su color o nacionalidad, y de repente, parece que podemos sentir menos simpatía, menos compasión, porque se nos enseñó que esos cuerpos eran de segunda clase. El argumento sigue arraigado, y en países que se proclaman inclusivos e intolerantes con la xenofobia u otra forma de marginación, no han hecho más que un blanqueo de la forma de discriminar, ya que, para muchos, las dinámicas habituales de los ciudadanos de "primera", siempre se van a ver en un continuo cuestionamiento.

"The artist uses his body as the vessel of these expressions, causing it distress and pain that resembles religious sacrifices. By removing his clothes and harming himself, Martiel humbly offers his body as a statement against the prejudices and the rejection he and his people have faced. He often uses his own blood for or during the production of his work. "Blood has a power that humans will never fully understand and is the one element that men have not yet replaced with another substance," he says" ⁴⁶ (Charmani, 2015)

Quizás, aunque cruentas, las acciones de Martiel sean las más representativas de cómo el individuo se puede sentir maltratado. Asumir el dolor una vez más, una entre tantas ocasiones que ha sentido el dolor del rechazo. El artista se remite una y otra vez a esa idea de rechazo, de ocultamiento del afrodescendiente. Esto también se manifiesta en su acción Fuente de energía en 2017, donde tras una pared con un hueco, sobresalen sus brazos sosteniendo una bandeja con dulces que los espectadores van cogiendo, y es respuesta por un afrobrasileño cada vez que se terminan. O bien, también de 2017, en la cual, se realizó una pintura corporal *Kayapó* con

46 Traducido del original: El artista usa su cuerpo como el recipiente de estas expresiones, causando angustia y dolor que se asemeja a los sacrificios religiosos. Al quitarse la ropa y lastimarse, Martiel humildemente ofrece su cuerpo como una declaración en contra de los prejuicios y el rechazo que él y su gente han enfrentado. A menudo usa su propia sangre para o durante la producción de su trabajo. "La sangre tiene un poder que los humanos nunca podrán comprender completamente y es el único elemento que los hombres aún no han reemplazado con otra sustancia", dice.

sangre humana, aludiendo al pueblo indígena de Brasil, el cual:

"Durante siglos esta población ha luchado por su supervivencia, la conservación de sus costumbres ancestrales, y la demarcación de su territorio. La minería, la deforestación, los intereses agrícolas, y los "ruralistas", conforman las principales causas de la lucha política de los Kayapós, que a menudo dan lugar a disputas y conflictos violentos.

Los llamados "ruralistas" son un grupo que representan a grandes corporaciones agroindustriales nacionales y multinacionales que han amenazado repetidamente los derechos a la tierra y la supervivencia de la mayoría de las poblaciones indígenas en Brasil" (Martiel, 2017)

El problema racial, se extiende provocando un segundo problema. Y es la inclusión de estas comunidades en un estatus de marginalidad. Apartados de la conveniencia del estado, solo resultan colectivos incómodos a los que no se presta más atención que la mera irrupción en sus terrenos, ya que la cuestión económica prima sobre el bienestar o derechos de estos ciudadanos, que no podríamos calificarlos y que sean considerados por los gobiernos siquiera, como de segunda. Simplemente, el interés sobre estas comunidades es la obtención de bienes, y en tal labor se procede a un ocultamiento y silenciamiento de estas comunidades. Tal cuestión, fue perfectamente evidenciada por la obra de Rebecca Belmore. Belmore, de origen *anishinaabe*, cuya obra predomina por una fuerte conciencia política y una voluntad de restitución histórica de los indígenas canadienses.



Fig. 44 Belmore, R. 2008. Ayum-ee-aawach Oomama-mowan: Speaking to Their Mother. National Park, Canada. Imagen de: Michael Beynon. Extraída de: <http://www.documenta14.de/en/artists/13529/rebecca-belmore>

En Marzo de 1990, se produjeron una serie de manifestaciones por parte de la comunidad *Kanien'kehá:ka* (Mohawk), al ver como lo que quedaba de sus tierras se veía amenazado por la construcción de un campo de golf, según planes del alcalde de Oka. Durante 68 días, las mujeres de la comunidad hicieron una cadena frente a la línea de árboles perteneciente a su territorio. Sin embargo, los medios de comunicación hicieron caso nulo a la acción, quedando las reivindicaciones borradas, inexistentes.

"Belmore saw this an opportunity to speak back. One year later, in 1991, in time for Canada's embarking on a number of activities to "celebrate" 500 years since the arrival of Columbus, she oversaw building a massive megaphone out of finely inlaid wood veneer with decorative finishes of moose hide and skillfully cut leather lashing. The megaphone then toured for more than a year to communities across Canada, visiting those who needed it most. Its large size echoed the degree of tone deafness toward the dire issues facing Indigenous communities to become a transitory monument. It became a means to amplify the voices of the dispossessed and enlarge the platform for growing agency among Indigenous peoples" (Documenta 14)⁴⁷

Esta obra fue un fiel reflejo, de cómo a nivel mediático, las voces de estas comunidades que han quedado "por fuera" del sistema establecido desde la conquista del continente se vuelven invisibles. Los movimientos indígenas, en la lucha por mantener lo que aun queda de sus tierras, así como sus tradiciones, están presentes, vigentes y con fuerza. Pero silenciados de cara al resto de la sociedad, que solamente se puede conformar con creer que aquello que se informa, se corresponde con la totalidad de las problemáticas existentes. Es por ello, que piezas como la de Rebeca Belmore, son vitales como nexo de unión entre la sociedad desinformada y las comunidades nativas que realizan intentos por su subsistencia y restablecimiento de derecho. El altavoz que Rebeca Belmore realizó, no sólo supone un amplificador de las voces de esto colectivos, sino que es un símbolo de cómo el carácter mediático del arte puede suplir la función que los medios de información no siempre llevan a cabo, llevando a escena a los colectivos que han sido destinados a la marginalidad.

Esos cuerpos no aceptados, así mismo, tienen una apariencia. Una apariencia que los determina y los enfrenta con el resto de la sociedad normalizada. El lugar, la clase, la apariencia, conforma el estigma. En ocasiones, solamente, con la presencia de uno de esos elementos es suficiente para la no inclusión. Los problemas raciales de discriminación, tienen ese gran lastre de la apariencia (que posteriormente desarrollaremos con la exaltación de esta a través de la belleza, con un aumento de la brecha), capaces

⁴⁷ Traducido del original: Belmore vio esto como una oportunidad para responder. Un año más tarde, en 1991, justo a tiempo antes que Canadá iniciara una serie de actividades para "celebrar" los 500 años desde la llegada de Colón, supervisó la construcción de un megáfono enorme con chapa de madera finamente incrustada con acabados decorativos de piel de alce y cuero. El megáfono viajó durante más de un año a comunidades de todo Canadá, visitando a quienes más lo necesitaban. Su gran tamaño reflejaba el grado de sordera hacia los graves problemas que enfrentan las comunidades indígenas, para convertirse así en un monumento transitorio a estas. Se convirtió en un medio para amplificar las voces de los desposeídos y ampliar la plataforma para la creciente agencia entre los pueblos indígenas.

de marcar y condicionar las relaciones y la forma de estar en el mundo. Liliana Ángulo, artista plástica graduada de la Universidad Nacional de Colombia, investiga en sus obras el cuerpo y la imagen a partir de asuntos de género, etnicidad, lenguaje, historia y política. Su compromiso con las comunidades afrodescendientes la ha llevado a explorar cuestiones de representación en torno a la idea de identidad y sus relaciones con respecto a la raza y a los sistemas de poder, llevando a trabajar directamente con las comunidades afrodescendientes. Ángulo, trata de evidenciar como el color, condiciona su vida, así como la de otros colectivos que sufren esa discriminación étnica y racial.

"La *performance* es la manera que escoge para reflexionar sobre los prejuicios y roles asignados a la población negra. En Negro Utópico (2001) pinta su cara reafirmando su color e identidad, ejecuta acciones domésticas y se autorretrata vestida de amarillo, del mismo estampado de la tela de mantel que comparten el fondo de la foto y los objetos. Por sus expresiones y su gestualidad pareciera que evocara distintos estereotipos" (Portilla, 2011)

Tan importante es dentro del proceso de construcción de la identidad fuera del ámbito occidental, el proceso de colonización como las teorías postcoloniales. Es más, el propio proceso de postcolonización, se torna fundamental en la autodeterminación de estas sociedades. Una imagen construida desde el opuesto, desde la reivindicación de que aquellas sociedades eran de todo menos occidentales.

Y si trasladamos esta cuestión al dolor y a su representación como elemento de identidad, no es carente de sentido que hagamos un paréntesis en las visiones y procesos de autodeterminación y de auto identificación de otras culturas, en primer lugar para comprender su visión de la identidad, y en segundo, y no menos importante, para ver como los procesos de sumisión y resistencia por parte de otras culturas en momentos determinados frente a la cultura occidental, marcan en parte tanto su identidad como su sufrimiento. El hecho de que se invada no solo territorialmente, sino también cultural y socialmente el estatus de una sociedad, representa no solo una amenaza, sino a su vez un proceso doloroso tanto por la aceptación como por la lucha de lo impuesto.

"El caso Latinoamericano, demuestra como la "herencia" cultural se ha visto definida por roles de poder simbólico, que conforman un tejido social e historicista, que se define y se conjuga mediante ideas y situaciones anteriores, construyendo una identidad nueva que elimina la anterior. El colonialismo como tal, jugó un papel, y sigue jugando, una función importante en la idea de identidad, una identidad construida a partir de sangre y matanzas, de disipar culturas, lenguajes, formas de vida, formas de identidad" (Gasol)

Dirigido al espectador occidental, espectador que pertenece a la sociedad colonizadora, se han erigido diferentes acciones como proceso de de-colonización.

Un buen ejemplo, que aúna todas las problemáticas de un cuerpo al margen de lo socialmente establecido, incluso, lo establecido a un nivel etnocentrista occidental, es el trabajo realizado por Lukas Avendaño. Nacido en Tehuantepec, Oaxaca, este es denominado como *muxe* (se denomina *muxe* (*mushe*) al género que define a una persona nacida con sexo genital masculino que asume roles femeninos en cualquiera de los ámbitos social, sexual y/o personal). Artista y antropólogo, explica desde su cultura y el lenguaje zapoteca la significación de *muxe*, que va más allá de una denominación de género, para constituirse como una forma normalizada de identidad:



Fig. 45 Avendaño, L. 2015. Muxher performer. Imagen de: Mario Patiño. Extraída de: <https://mariopatinoartist.wordpress.com/category/performance-art/lukas-avendano/page/4/>

"Aún tengo dudas sobre si se debe llamar un tercer género porque si un hombre adopta características femeninas no deja ser hombre, solo escapa de la heteronormatividad", comenta. "Por otro lado, si una *muxe* aspira a ser mujer o se identifica como mujer, entonces no es un género distinto. En la *muxeidad* hay muchas capas y no todos se identifican o son identificados de la misma forma". (...)En la lengua zapoteca, añade Avendaño, no existe el género gramatical. "Esa es otra razón por la que en la cultura del Istmo no se acostumbra llamar a alguien en femenino o en masculino" (Cruz, 2017, p. 1)

Su obra queda atravesada por la sexualidad, el género y la identidad étnica, la cual constituye una forma de Arte de acción, a través de intervenciones *performativas* de las mujeres zapotecas de Tehuana. A su vez mezcla danzas rituales con pasajes autobiográficos involucrando al espectador en sus acciones; todo ello enfocado a ampliar la representación de la homosexualidad en relación al colectivo indígena y negociando con el dolor desde un enfoque de completa autoafirmación.

De la misma forma, La Pocha Nostra trabaja de forma simultánea sobre los conceptos de cultura, pureza étnica y género. El grupo formado por artistas de diferentes procedencias (Perú, Irán, Japón, México, Colombia o España), reflexiona sobre las construcciones estáticas que se generan en torno a tales conceptos.

Todos estos artistas han tenido que trabajar, como bien define Sandra Monterroso (2015), en su artículo *Del Arte político a la opción decolonial en el Arte Contemporáneo Guatemalteco*:

"Movidos quizá para proporcionar un lenguaje alternativo en el arte, para desprendernos de la historia perversa de la modernidad y del sistema capitalista global, desprendimiento que no es fácil porque se tiene que jugar el juego, es decir estar dentro del sistema moderno/colonial, pero externos a través de un pensamiento otro, un pensamiento crítico" (p. 128)

Toda historia habría de ser revisada, por la carga que aporta sobre todo individuo dentro de la sociedad. Como se ha construido la historia, y en base a que arquetipos, nos lleva a desenvolvemos en unas vidas cerradas, que, de ser desbordadas, llevan a un conflicto, innecesario si se partiera de una actitud inclusiva, con un enfoque claro hacia la diversidad, donde las identidades de desarrollo de forma, no digamos natural, pero si, conscientemente abrazada por el individuo.

5.4.2. Marginalidad como discurso y situación.

El artista cae en zona abyecta. El interés de estas acciones y esta forma de entender el arte, permitió comenzar a visualizar lo no visto del individuo; la parte que debemos ocultar pero que es inherente a nosotros. Y en ocasiones, la aceptación de ciertas parte menos honorables de nuestro ser supone una disonancia interna al hecho de ser, poseer, pensar o hacer aquello que culturalmente se nos enseñó que no debía ser. Pero: eyaculamos, defecamos, sangramos. Sufrimos.

Y sin embargo son elementos a eliminar, y si no es posible, a ocultarlos en el plano más íntimo. Esta relación de exclusión de ciertos aspectos del "ser" humano, viene dada por la emoción de "repugnancia" que Nussbaum (2006) bien describe en su obra *El ocultamiento de lo humano*, en la que advierte:

"La repugnancia, por lo tanto, rechaza tanto la condición animal [...] Los productos que son repugnantes son los que relacionamos con nuestra vulnerabilidad a la descomposición y a convertirnos en productos de desecho" (p.110)

He aquí, que se generan a lo largo de la historia ciertos sectores de la sociedad. Sectores generados por el propio contexto social, bien a través de la marginación o de la ubicación geográfico/institucional: barrios marginales, instituciones sanitarias para enfermos mentales o disminuidos psíquicos, colectivos LGTB, etc. Sectores, individuos, que quedan fuera de la barrera de lo "normal"; más bien fuera de los ruedos de los socialmente aceptado. Fuera de las construcciones sociales que por diversos intereses decidieron que ciertos individuos podían suponer una amenaza o directamente, no se constituían necesarios para el colectivo: su erradicación u obviación era la solución. Para reflexionar sobre este sector en toda su magnitud, y de una forma que entienda más sus virtudes y características particulares, por encima del sesgado enfoque histórico/cultural, partimos de los postulados de Judith Butler (2002, 2017) y Michael Foucault (2002).

"Siempre escuchamos que el sexo está en todas partes, que el sexo vende... en la publicidad, el cine, la televisión, la moda... sin embargo, sus representaciones son muy limitadas. El sexo puede también incluso mata, como el reciente caso de Hande Kader, chica transexual quemada en Turquía, ha llevado a los ojos del público en general. (Jerez & Martínez, SKIN, 2017)

La abyección pareciera definirse siempre por su ubicación, por el espacio que la constituye, lugar inestable que no solo la conforma, sino que también conformaría el terreno de la inteligibilidad normativa: pero también define lo corporal, lo que acontece íntimamente en nuestro cuerpo donde se inserta lo humanamente viable o no viable, estableciéndose la abyección por encima de los rígidos límites constitutivos de lo normativo.

El contexto, como comentábamos es una parte fundamental para la consideración de ciertos sectores como abyectos, marginales, marcando rotundamente nuestra relación con ello, en un ejercicio de no visibilización, "ojos que no ven, corazón que no siente". Para la sociedad, y desde el ámbito político es más sencillo no evidenciar a estas personas, con una carente presencia de políticas sociales que trabajen por una inclusión a todos los niveles. La situación de vulnerabilidad para las comunidades denominadas en exclusión social, las llevan a una situación de sufrimiento social, y como Raul Félix Tovar nos referenciaba en una entrevista, los lleva a una situación de desesperanza aprendida, en la cual no se buscan a título personal alternativas de mejora. Se produce una asunción de la situación, de modo que desde la práctica artística, no solamente se puede trabajar por la visibilización de estos colectivos sino producirse una acercamiento con una toma de contacto directa, que lleve a estos grupos a ser potenciados, y a aproximarse a nuevas representaciones sociales, las cuales puedan aportar un modo de afrontamiento, como acción paralela junto con la políticas habituales a nivel social.

Eso pasa por denunciar las circunstancias, como podemos ver en la obra *A ras*, realizado por los argentinos, Grupo Fosa, en la cual:

"(...) sus integrantes eligen un lugar de tránsito, colocan bolsas de dormir y yacen en ellas durante largas horas. La acción es muy simple. Sin bien está planificada, no existen marcas que indiquen que se trata de una actividad artística ni ningún otro elemento que guíe la lectura a realizar; el público ocasional es el encargado de proveer la interpretación que considere adecuada para el acontecimiento. (...) En la mayoría de los casos el contexto es determinante, poniendo en evidencia la productividad de la que aun es capaz el arte cuando interactúa con el entorno social" (Alonso, 2011)

Ciertamente, la acción, al ser descontextualizada, plantea un conflicto en el espectador. Le remite directamente al sin techo. Pero a su vez, el hecho de descontextualizar la acción, nos puede llevar irremediamente a reconocer, que solo es una representación. Un actor interpretando la figura del marginado. ¿Como acercarse a ciertos contextos entonces, para que pueda existir una comprensión de lo que realmente presenta la marginalidad?

En torno al espacio que se escoge como medio para realizar la obra y significarse, se nos plantea la duda de si el hecho de mantener, tanto al artista como al espectador, en los contextos que podríamos denominar de confort, influye de forma negativa en la forma de percibir el sentido de sufrimiento de las personas que se ven envueltas en una situación de marginalidad.

Habitualmente, la franqueza y la relación directa con la verdad, genera efectos de compasión y empatía en el público. Así ocurrió con la fotografía en sus inicios; ese aspecto "real" y esa asociación directa con lo acontecido,



Fig. 46 Arriba: Grupo Fosa. 2000. Al ras. Intervención en supermercados Jumbo, Extraída de: http://cva.com.ar/02dossiers/accion/3_histo_5.php

Fig. 47 Abajo: Quiñones, E. 2016. Si es Bayer, es bueno. Gallery Mario Kreuzberg. Extraída de: <https://www.facebook.com/events/949841688478807/>

provocan al espectador las emociones nombradas. Con el Arte de acción, en cierto modo, ocurre lo mismo. Si la acción presenta parte de verdad, toca de una forma directa al espectador. Es por ello interesante, observar, cómo las mismas personas que en una parte de su vida, vivieron en la pobreza, en la marginalidad, han llegado a ser capaces de expresar su contexto a través del arte, incluso hacer de este su método de vida. Edinson Quiñones, abrazó esta posibilidad. Nació en Huila, Colombia, ha vivido el proceso de la emigración desde el campo a la ciudad por la violencia. La misma violencia que le llevó a la cárcel a los 13 años. Él describe las posibilidades limitadas: la violencia con bandas o grupos armados, el ejercicio o los estudios. Fue así, decantándose por la última como inicio sus estudios en artes, realizando toda su obra en torno a estas situaciones de marginalidad, violencia y el narcotráfico. Quiñones, habla de la limpieza social, de cómo en su contexto, la solución pasa por hacer desaparecer los cuerpos que no importan, estrategia, que lejos de incluir, solamente genera más frustración y violencia en dichos colectivos.

No solamente es de señalar el propio camino que Quiñones llevó a cabo saliendo de esa situación de aceptación, a través del arte, el cual considera su forma de denuncia social por encima del empleo de las armas. También es importante, como el mismo se ha constituido en un líder, como un mínimo activo capaz de generar ese tipo de acción constructiva a través de la enseñanza, ya que como dice:

"El arte es de la élite social. El pobre no compra arte, pero la realidad es de él. Trato de crear una historia periférica caucana, porque es universal. El delito es universal, la droga es universal, la muerte es universal. Como una cancha de fútbol" (Muñoz, 2016)

Es, a través de la acción del artista, se que se plantea promover el cambio en los pensamientos, y en tanto, en los comportamientos del espectador, y por ende, de la sociedad de la cual forma parte. En la imagen podemos observar un fragmento de la *performance* de Diamela Eltit, *Maipu*, en la cual ella cortó y quemó sus brazos y piernas, enmarcando la acción dentro de un burdel. Esta acción es una entre las desarrolladas con el nombre Zonas de dolor, que fueron realizadas en diferentes barrios marginales de Chile. A la vez, ella leía una parte de su novela *Lumperica*, en la cual describe experiencias vividas por mujeres tales como las que ella misma se había infringido. Una vez finalizada, salió a limpiar la acera del burdel donde se realizó la acción. Tales actos de auto lesión, se enmarcaban en el contexto social determinado por la dictadura de Pinochet, con sus consecuentes actos de violencia, en los que la figura de la mujer entraba dentro de los feminicidios, (que se sucedían en el resto de Latinoamérica y se siguen sucediendo con abusiva magnitud) y a la que ella da visibilidad mediante dicha acción deliberada. Pero además, la obra *Lumperica* en sí, es un canto a la marginalidad; derivado del término alemán *lumpen* (trapo viejo), *Lumperica* se hace eco de "los despojos" de la sociedad.



Fig. 48 Eldit, D. 1980. Zona de dolor. Santiago de Chile. Extraída de: <http://www.condistintosacentos.com/wp-content/uploads/2016/04/imagen-post-Sanjurjo.jpg>

"En estas acciones, el cuerpo se convierte en un espacio crítico que hace de la puesta en escena y la exhibición de cuerpos heridos, una postura no solo artística, sino también política debido a que el soporte principal de estas acciones es el cuerpo situado en la periferia de Santiago durante la dictadura. Tal puesta en escena tensiona dos significantes: la herida y el acto voluntario de provocarla. De ese modo se produce un quiebre en la mirada hacia el cuerpo dolorido, sacándolo de la pasividad y otorgándole agencia para conformar una comunidad desagregada" (Barrientos, 2017)

Gran parte del arte de acción se produce o se asume por muchos artistas desde la marginalidad. Pero, instalarse en la marginalidad tiene un arma de doble filo: por una parte se vive de forma coherente, en tanto los actos y especialmente, los lugares, se corresponden con lo que se demanda. La contra: que instalados en la marginalidad, la marginalidad seguirá en el anonimato, seguirá existiendo. Entonces, ¿hasta que punto nos interesa tener héroes muertos? Mantenerse en el límite, al margen, pero de forma visible, para ejercer un efecto de inclusión. Carece de sentido reivindicar las fallas de las personas instaladas en la marginalidad, si no se pueden visibilizar y sobretodo, si no se trabaja en estrecha relación con ellas para una mejora de su situación.

El hecho de no ser sujetos, la no pertenencia, provoca una sensación continua de frustración en el ser, que de base es un ser social, necesitado a priori, de la pertenencia al grupo. El arte, en un movimiento integrador, se esfuerza por manifestar la contingencia de sujeto, de los cuerpos abyectos que tienen, en contra de lo que pareciera, su lugar, su propia realidad.

Como refiere Elsa Blair (2002) "si en la vida privada hay cosas que se ocultan por no producir dolor al "otro" (p. 16), en la vida pública no sucede así". ¿Por qué ciertos tipos de dolor o sufrimiento han de quedar en el ámbito de lo privado; cuánto más cuando vivimos en una sociedad de la sobre explotación de la intimidad? Pero claro, es una intimidad sesgada: hablamos y mostramos la felicidad, la salud, el movimiento, el éxito, mientras ocultamos la inmovilidad, la decrepitud, el fracaso, el dolor. Todo ello no hace más que aumentar nuestro sufrimiento, pensándonos infelices, desafortunados.

"De este modo el dolor es irrupción y supone la existencia del límite; por lo demás, su función en la constitución del yo no puede concebirse a menos que éste, a su vez, se defina como un ser limitado" (Laplanche, 1970, pág. 113)

5.4.3. Hombre, mujer o aquello que quiera ser. El género y sus implicaciones.

En cuanto a la identidad de género, igualmente hemos de advertir en primera instancia, que no se basa en algo innato, sino que es una construcción más que se forma a través de modelos sociales.

"Sabemos que hay múltiples formas en que los hombres viven su masculinidad, que hay diversas concepciones y formas de ser hombre, por ello se habla de masculinidades en plural, precisamente en la medida en que hay diferentes nociones sobre lo que significa ser masculino; pero el problema no radica en reconocer esta diversidad, el asunto está en el peso que tienen en la valoración o descalificación de unas sobre otras. Lo importante es rescatar cómo, de todas esas diversas formas de ser hombre, se comparte algo en común: lo que es común es el poder; los hombres no comparten de manera universal la situación de desigualdad que sí comparten las mujeres en el mundo: esa jerarquía implícita entre lo masculino y lo femenino" (Cruz, 2006)

Masculinidades, feminidades. Una pluralidad real que se ve forzada a enclaustrarse en pequeñas cajas. Incluso cuando estas se abren, se hace de forma dispar. No se abren por igual para todos los hombres o por ejemplo, solo se abren algunos rincones, como si se fuera desgajando el cartón para la mujer. Si pensamos en primera instancia, en el caso de la expansión de las masculinidades, nos encontramos más allá del problema de la orientación sexual, del juego de heterosexualidad o cualquier otra orientación, un problema de base que sería la cuestión de la dominación. Porque el hombre siempre se encontrará hallado en círculos con iguales que generen un juego de dominación. Desde la cultura patriarcal instaurada a los micro relatos presentes en lo cotidiano. El hombre se ve condicionado a expresar otras alteridades de la masculinidad en función del que pensará "el otro hombre" dentro de una escala de dominación. A la vez, que por un mero hecho de inclusión social,

"(...) estudios que pretenden implicarse en la creación de nuevas posibilidades concretas de vivir enfocadas a los hombres, así como en la profundización positiva de sus características (Alcoba, 2003). Es aquí donde estas líneas abiertas de investigación apuestan por la difusión de nuevos modelos alternativos, tanto adultos como jóvenes, a través de la promoción de la reflexión grupal y personal que ayude a percibir los costes de la masculinidad tradicional y la necesidad de ofrecer alternativas culturales y laborales (Barker, 1999)" (Sancho, 2014, p. 24)

Estudios que proliferan en las últimas décadas en torno a nuevas masculinidades, parecen expandir la posibilidad de representación del cuerpo masculino y la masculinidad. Buen ejemplo de ello, escrito desde la presentación de estas alteridades desde el arte, es la obra de Jesús Martínez (2005) *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Encontramos fundamental esta obra por lo que nos muestra, y lo que aparentemente no. Nos muestra principalmente una serie de nuevas representaciones en torno a la masculinidad, que en el contexto de nuestra investigación, justifican sobradamente que incluyamos la cuestión de género como agente causante de dolor, estableciendo narrativas desde: los feminismos, la homosexualidad y su construcción, la teoría *Queer* o la raza. Formas no estereotipadas de ser un hombre, defendidas por artistas que en su mayoría forman parte de estas variadas formas de exclusión. Lo que no acabamos de ver, son discursos promovidos desde la heterosexualidad⁴⁸, quizás, justificado por las palabras inicialmente citadas de Laura Sancho (2014) en su tesis *Atracción hacia nuevas masculinidades alternativas para prevenir y superar la violencia de género*, o citando a Jesús Martínez (2005), porque "la materia corporal del sexo estaría contorneada por una serie de procesos de identificación que a su vez estarían regulados por normas sociales regidas por el imperativo heterosexual" (p. 115).

Maneras pues, de vivir el cuerpo y construirlo que no han sido amparadas por la norma y que aun son susceptibles de ampliarse y ser enriquecidas desde una visión inclusiva. Así, nos encontramos frente a formas de abyección, sutiles, en las cuales la persona se ve inmersa en unas dinámicas aprendidas, las cuales, cuando comienzan a ser digeridas y cuestionadas, son el punto de inflexión para el conflicto. El problema del género, no solo se refiere a la asunción de uno u otro género. Al reconocerse en una u otra forma de asimilar la sexualidad. El género marca, y nos ha dicho durante mucho tiempo como ha de ser una mujer y como un hombre. Del hecho de plantear formas disruptivas del estereotipo de la mujer ampa-

48 Si bien están proliferando los estudios en esta línea, ampliando el grupo de colectivos que se interesan por nuevas formas de entender la masculinidad. Así encontramos el trabajo realizado por la *Revista La Manzana de la discordia*, promovida por la Universidad del Valle en Cali, Colombia, con diversos estudios desde la sociología en torno a nuevas masculinidades, o más cerca, el Colectivo Valenciano *Homes Valencians per la Igualtat*, que reivindica el papel del hombre en el movimiento por la igualdad sin encasillamientos y desde naturalezas diversas.

rada por el modelo heteropatriarcal, surgen todo un tipo de violencias de las cuales se han venido reivindicando los derechos de la mujer desde los movimientos feministas, influyendo notablemente en las prácticas artísticas por un empoderamiento de la mujer.

"What then is gender? For us, it is the anchoring of a certain group of individuals in a specific sphere of social activities. The result of this anchoring process is at the same time the continuous reproduction of two separate genders. These genders concretise themselves as an ensemble of ideal characteristics, defining either the "masculine" or the "feminine". However, these characteristics themselves, as a list of behavioural and psychological qualities, are subject to transformation over the course of the history of capitalism; they pertain to specific periods; they correspond to certain parts of the world; and even within what we might call the "West" they are not necessarily ascribed in the same way to all people" (Endnotes, 2013)⁴⁹

Son esas características, lo que se ha constituido como la construcción de género, nuestro principal enemigo. Doblemente víctima, por el contexto de una políticas represivas, por el hecho de ser mujer, Regina Jose Galindo, habita esta violencia infringida en el cuerpo de la mujer. Ella, como otras muchas artistas, ha optado, por ser dueña de su propio cuerpo. El daño que se padece, no es más que el daño que pudiera percibir un día, como tantas otras mujeres guatemaltecas, como tantas otras en el resto del mundo. Las obras de Galindo, se realizan en el orden de las acciones auto lesivas y cercanas al ritual, que como advertimos, tratan de trascender el dolor con el propio dolor, y transgredir la escena pública con acciones que presentan en primera persona el dolor al que son sometidas, en este caso, muchas mujeres.

El trabajo de Lorena Wolffer, aporta un elemento positivo, que parte de las practicas relAcionales. Las mujeres, que han sido de forma directa o indirecta, víctimas de violencia son las que participan directamente de la obra. No solamente se facilita un proceso de recreación de la experiencia traumática, con el fin de trascenderla, sino que se otorga a la mujer, más que un simple papel de espectadora; se la implica en el trabajo, de modo que al obra permite una acción, a la vez que de visibilización y dignificación de la mujer, de emancipación y recuperación tanto de su papel a nivel social, como de su propio proceso, a la vez que se genera un movimiento de sororidad entre las participantes, formando una sólida *communitas*. Estos trabajos, han dado un vuelco al papel de la mujer en la sociedad heteropatriarcal, a la vez que han creado conciencia de la propiedad del propio cuerpo para si mismas, y no para los demás. Un cuerpo, que habitualmente

49 Traducido del original: ¿Qué es el género? Para nosotros, es el anclaje de un cierto grupo de individuos en una esfera específica de actividades sociales. El resultado de este proceso de anclaje es, al mismo tiempo, la reproducción continua de dos géneros separados. Estos géneros se concretan a sí mismos como un conjunto de características ideales, definiendo lo «masculino» o lo «femenino». Sin embargo, estas características mismas, como una lista de cualidades conductuales y psicológicas, están sujetas a transformación a lo largo de la historia del capitalismo; pertenecen a periodos específicos; corresponden a ciertas partes del mundo; e incluso dentro de lo que podríamos llamar el «Occidente», no necesariamente se asignan de la misma manera a todas las personas.

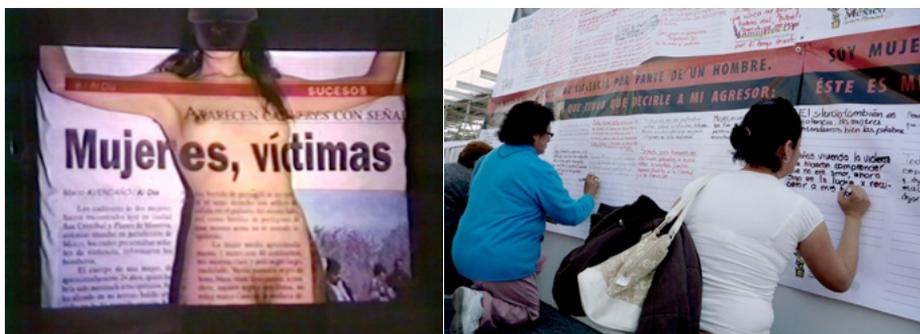


Fig. 49 Izquierda: Galindo, R.J. 1999. El dolor es un pañuelo. Twin Gallery. Extraída de: <http://www.arteinformado.com/agenda/f/polvo-en-nuestros-ojos-134254>

Fig. 50 Derecha: Wolffer, L.2010. Muros de réplica. México. Extraída de: http://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?idgal=11261

ha sido un cuerpo público, especialmente en ciertas sociedades, como explica Regina José Galindo en el *statement* de una de sus obras:

"Sobre el cuerpo de las mujeres latinoamericanas ha quedado inscrita la historia de la humanidad. Sobre sus cuerpos conquistados, marcados, esclavizados, objetualizados, explotados y torturados pueden leerse las nefastas historias de lucha y poder que conforman nuestro pasado. Cuerpos frágiles solamente en apariencia. Es el cuerpo de la mujer que ha sobrevivido la conquista y esclavitud. Que como piedra ha guardado el odio y el rencor en su memoria para transformarlo en energía y vida

"Soy una piedra; en mí, la historia del mundo.

Mi cuerpo como una piedra, cubierto de negro carbón"

(Galindo, 2013)

Sin embargo, no podemos reducir a la violencia de género, como única acción violenta, o quizás, podríamos decir, como única acción que provoca malestar y sufrimiento en la mujer. El estereotipo, la representación mental de lo que supone ser mujer de cara a la sociedad, influye directamente en el desarrollo de la su propia individualidad: cómo ha de ser una mujer o cómo se debe comportar una mujer, son maneras de ser y estar "normalizadas", como decíamos anteriormente desde el sistema heteropatriarcal. Y en este sentido, desde el arte, se puede ejercer un papel importante con respecto a la inclusión de un nuevo imaginario de la mujer. Diversas convocatorias y exposiciones, se están realizando desde la mirada de mujeres e incluyendo a estas en el circuito artístico, ante la desigualdad aún vigente en diversos planos vitales. De una, se pretende su inclusión en el circuito artístico para equiparar la presencia entre hombres y mujeres, y de otra plantear nuevas formas de ver a la mujer. Si nos centramos en su representación visual, desde el arte concretamente, esta has ido orientada hacia ciertos estereotipos durante toda la historia:

"Monas. Madonas. Sumisas. Recatadas. O desnudas. Provocativas. Fatales. El imaginario femenino en los museos oscila entre ambos extremos. En el arco entre estos estereotipos hay cabida para muchos otros. La mujer, como objeto artístico, abarrota las colecciones de los museos que, sin embargo, la ningunean como autora" (Constela, 2013)

Así, desde el mismo arte, podemos contribuir a una transformación del imaginario común. De las primeras acciones que se realizaron en esta línea, particularmente relacionadas con el imaginario establecido desde el mundo del arte encontramos al Colectivo Guerrilla Girl.

El humor, ha sido buena herramienta para combatir los estereotipos, que nos llevan a vivir la feminidad, como si fuera una máquina expendedora que nos provee de las características necesarias para lograr nuestro fin. Los estereotipos, se suman a los tópicos, conformando imaginarios, poco ligados a la cotidianeidad de la mujer. Pilar Albarracín, realiza una crítica ávida, desde el humor, y sirviéndose de los tópicos andaluces asociados a la mujer, donde se advierte, cómo este forma de estereotiparla, confluye no solo en el hecho de cosificar a la mujer, sino que se nutre de una serie de tributos, que finalmente se transforman en una carga. En cualquier caso, nos encontramos frente a una serie de artistas trabajando por la igualdad y la multiversidad, ya sea desde el humor, la ironía o la reivindicación más voraz, pero en cualquier caso con la intención de otorgar voz al silenciado.

"Creo que el tiempo me ha colocado en el grupo de artistas que luchamos por un arte más democrático, que no sea solo para unos pocos, sino una herramienta que forme parte de nuestra experiencia vital, de nuestro día a día, salir del arte para transgredirlo, llevarlo a otro nivel de entendimiento"(-Framis, 2014)

Esta idea de democratizar el arte, nos lleva indudablemente a contemplar todos los activos a los que va dirigida una obra. Y los menciono como activos, y como espetado o público, porque la pretensión es la de otorgar una figura activa a la persona que interactúa con la obra. En este sentido, encontramos fundamental, que el público a la que se dirigen, no sea solamente el público afectado; cuando el marco de acción es la *performance*, no podemos decidir quien ve y quien no ve la acción. Sin embargo, en obras de Arte relacional, sería interesante mantener esta idea de democratización del arte, llevando precisamente a los sectores descritos por Vidiella (2012):

"(...) en los contextos trans-feministas-queer y poscoloniales, donde las categorías de género, sexualidad, etnia, espacio, cuerpo y pedagogía adquieren nuevas e imprevistas dimensiones. Pero la pluralidad de estos movimientos debería prevenirnos de simplificar y unificar su complejidad, cayendo en cierres teóricos, etiquetas conceptuales, fórmulas prácticas y teorías fijas y exportables a cualquier contexto (educativo, político). La emergencia de estas comunidades está vinculada a la condiciones sociales y materiales que determinan sus luchas..." (p. 79)



Fig. 51 Albarracín, P. 2004. Lunares. Extraída de: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos13.html>





5.5. Es mi cuerpo mi arma. Arte de acción ante el conflicto.

"La guerra es el arte de destruir hombres;
la política es el arte de engañarlos"

(Jean Le Rond d'Alembert)

Si la guerra es el arte de destruir hombres y la política es el arte de engañarlos, el Arte con mayúscula y entendiendo cualquier forma artística, es el arte de presentar la verdad de la guerra, a fin de evitar la destrucción del hombre.

El arte deja de ser meramente estético para ser testimonio. Y el testimonio se hace a través de relaciones íntimas con el conflicto. Es la convivencia continua y marcada la que genera hondos discursos en torno al dolor generado por la guerra: armada o no, pasada o presente. A través de la *performance* se genera una denuncia frente al conflicto, de forma reaccionaria a los hechos del pasado, manteniendo viva la memoria de heridas que no cerraron (si es que llegan a cerrar) y a los acontecimientos actuales, en pro de los derechos humanos y, al fin y al cabo, la libertad de elegir nuestra propia vida.

"El arte que representaba la guerra o los combates heroicos en la tragedia griega, estaba lejos de la representación de la crueldad y de la crudeza con las que hoy se hace la guerra. [...] la grandeza exaltada de la tragedia pierde a sus personajes ejemplares para aproximarlos a nosotros, por lo cotidianos y humanos" (Camacho López, 2010, p. 166)

La Historia del Arte en general, fue abandonando la representación gloriosa de las batallas de guerra, dando un salto desde la exaltación de los victimarios a honrar a las víctimas, encontrando cada cuál su lugar en la representación de los últimos cien años. Quizás una de las primeras imágenes que quedan impresas en nuestra memoria de la insurrección del pueblo y de la cognición de su propio poder, será *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix, así como de los primeros testimonios del dolor de las víctimas *Los fusilamientos del 2 de mayo* de Francisco de Goya.

El cuerpo, violentado por acciones terroristas, bombardeos y torturas, se carga como arma de fuego, dispuesto a disparar sobre los responsables, pero especialmente sobre la sociedad y el contexto que les rodea. De hecho, como pudimos señalar en la introducción a la *performance*, gran parte de los hechos precipitantes para el cambio de consciencia hacia una nueva forma de arte que abogaba por el activismo y el posicionamiento político, fueron los desarrollados en la década de los sesenta, con especial énfasis en el 1968. En la misma línea, en cuanto a detonantes para la acción, desde grupos sociales y desde el colectivo del arte y concretamente la *performan-*

ce, como hecho de coacción y agresión, han de ser considerados los procesos de colonización/decolonización que revisamos en el capítulo 5.2. En dicho capítulo, el enfoque sin embargo se centraba más en tales procesos como amenaza o catalizador de la identidad del artista, y como ese cuestionamiento de su propia identidad, es tal que provoca una inestabilidad y sufrimiento en el individuo por no sentirse de ningún lugar (más que de ningún lugar, por no sentir que le otorguen la categoría de persona dentro de una sociedad). Sin embargo, en este capítulo, no podemos olvidar las consecuencias directas que dichos procesos supusieron sobre los cuerpos de las sociedades colonizadas. Movimientos independentistas dictaduras, guerras civiles, violencia, desapariciones forzadas, genocidios, feminicidios y represión. La ola de dictaduras que afectó a Latinoamérica en la década de los 70, fue fruto de una serie de trabajos artísticos en pro de la libertad y en contra de la censura del individuo, de la censura del cuerpo, siendo numerosos los grupos que surgieron en Latinoamérica con tal fin: la Pocha Nostra, el grupo Neo Dada El techo de la ballena, Proceso Pentágono, Grupo Escombros.

Y de la misma forma, se suceden los grupos en diferentes áreas geográficas gobernadas bajo regímenes dictatoriales, o podríamos llamarlos órdenes con una débil base democrática. Encontramos a Pussy Riots, o el grupo Voina, en la Federación Rusa, Medu Art Ensemble (Gabarone, Botswana) o Burning Museum (Ciudad del Cabo) en África, o Ai Weiwei en China. Sin embargo, cuanto más cerrados son los gobiernos, así como más subdesarrollados los países, se nos hizo más complicado encontrar colectivos o artistas aislados que trabajen desde el activismo. Aquí encontramos la dificultad de ciertos colectivos, simplemente, para el hecho de acceder a un mercado del arte, y sobre todo, y por encima de incluirse en dicho mercado o sistema, esa imposibilidad para ser visibilizados dado que gran fuerza de estas acciones en sí mismas, radica en la capacidad de visibilizar ciertas realidades y crear como mínimo la alarma de lo que está sucediendo. En este sentido, podríamos decir, que el simple hecho de la práctica artística, en cualquiera de sus dimensiones se podría equiparar a una mínima base de derechos. Sin cubrir las necesidades básicas en muchos lugares, dentro de una guerra abierta, sin educación, etc., el arte queda relegado.

"Si el arte es ese espacio en el que podemos soñar posibilidades, donde podemos imaginar lo que sería nuestra vida, es esencial que el arte exista en todas partes, no sólo en los barrios bonitos. Este esfuerzo de imaginación es incluso más necesario en aquellos lugares en los que lo cotidiano es extremadamente duro; allí donde la gente no puede tener ni tres comidas al día es precisamente donde ofrecer un espacio artístico es tan importante como darles de comer. El arte no es un lujo para aquellos que tienen el estómago lleno. Por eso probablemente es esencial para nosotros, en Kisangani, actuar en los barrios periféricos" (Rodríguez Perea, 2016)

Para artistas con este tipo de problemáticas añadidas, se torna difícil el camino por lograr un futuro, que como circunstancias habituales no

han poseído jamás. Es la lucha por llegar a un lugar alejado de las ruinas, e ir construyendo una realidad alternativa de forma sólida y plausible. De hecho, la lucha para ciertos artistas y colectivos radica precisamente en esa búsqueda de futuro; esa es la ruptura con una sociedad que los instala en un desesperanza aprendida⁵⁰ y un discurso hegemónico del "no es posible", "no puedes llegar más lejos".

Pero en aquellos lugares donde paulatinamente se va produciendo el desarrollo y se trabaja por la consecución de derechos humanos, el arte como forma de activismo ha sido y será, parte de la revolución y de la forma de escalar en la lucha por los derechos del individuo.

Teniendo presente una concepción de la vida y la sociedad, junto con la práctica artística (como muchos artistas siguieron la línea de Joseph Beuys), en el año 1979 surge en Chile el colectivo artístico CADA (Colectivo de Acciones de Arte), integrado por Raúl Zurita, Lotty Rosenfield, Juan Castillo y Diamela Eltit. Dicha asociación tenía como objetivo expresar su reivindicación por un cambio político en el contexto del Chile dictatorial. Ellos⁵¹ plantearon sus acciones como una forma de reclamo a la sociedad, en un intento de inclusión del ciudadano de a pie en la vida política; sus acciones en el espacio público buscaban un despertar de la sociedad hacia una actitud más crítica con las políticas vigentes en ese momento.

Se ha atribuido al arte de acción un carácter liminar, a través del cual se establece una apertura, un contexto ambiguo proclive a la reflexión. Esa capacidad de mostrarnos la realidad de forma firme, cruenta incluso, y podríamos decir, extraña, puede y se plantea como elemento detonante en la conciencia colectiva:

"Para que la transformación se realice con éxito se deberá llevar a cabo comportamiento pre-establecido, en palabras de Schechner una "restauración del comportamiento" que acontecerá en un espacio-tiempo liminal" (Aguilar, 2013)

En el contexto de La Plata, Argentina, se viene realizando las Jornadas de Arte de Acción Político, que en 2017 han realizado su segunda convocatoria. Esto representa una evidencia de cómo el Arte de acción como forma de activismo tiene un peso importante, capaz de generar una confluencia de artistas con el objetivo de debatir las respuestas frente al conflicto; conflictos que poseyendo características diferentes, reúnen iguales consecuencias para la población, con situaciones que se reproducen en cada

50 Ver entrevista al Raul Félix Tovar, Director de la Corporación Viviendo en Cali y promotor de proyectos en áreas de exclusión social.

51 Como podrían haber sido otros tantos colectivos que se generaron, y como anteriormente habíamos citado, para plantear el arte como herramienta política. Escogemos el trabajo de CADA y Diamela Eltit, como biopsia de los trabajos en el Arte de acción realizados en Latinoamérica contra los gobiernos dictatoriales que se sucedieron a lo largo del continente. De hecho, el colectivo CADA fue uno entre muchos artistas que se incluyeron en el denominado movimiento "Escena de la avanzada", surgido tras el Golpe de Estado en Chile, el 11 de septiembre de 1973.

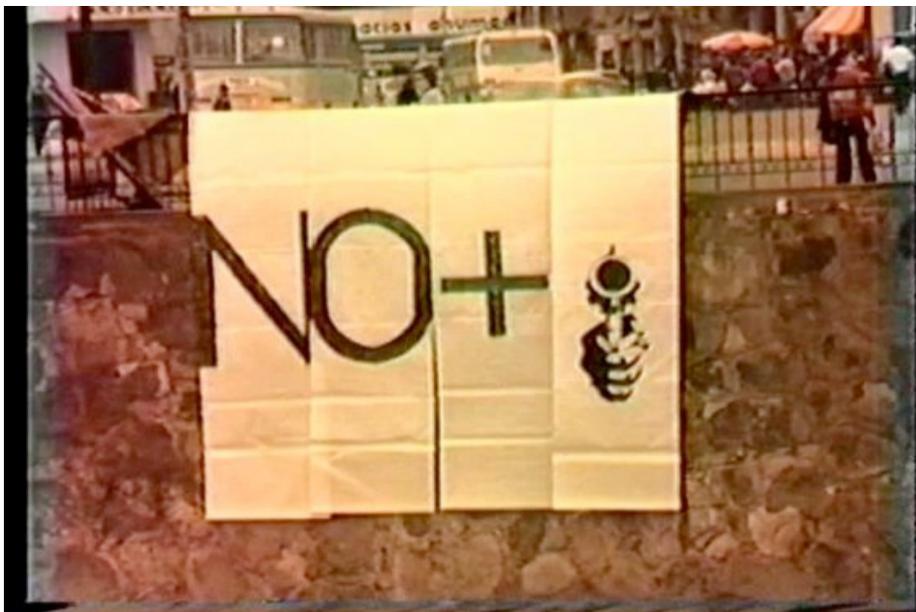


Fig. 52. Grupo CADA, 1983-1989 No +. Museo Reina Sofía. Extraída de: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/no>

una de los contextos geográficos azotados por el conflicto.

Dentro de los muchos colectivos y artistas que han hecho Arte de acción, como forma de arte político, fue el grupo CADA en Chile:

"Algunas de las obras de CADA poseen una enorme relevancia histórica, ya que llegaron a trascender el ámbito artístico para entrar a formar parte del imaginario colectivo latinoamericano, como No + (1983-1989)" (Museo Reina Sofía)

La obra realizada en 1983, cuando se cumplían diez años de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, no fue más que la mecha que daría paso a una serie de demandas sociales. CADA propuso el eslogan 'NO +': NO más..., debía ser completado por los ciudadanos, exponiendo tras el eslogan sus exigencias. La difusión del eslogan se hizo masiva, en primera instancia por la ayuda de otros colectivos artísticos, y más tarde acogida en todo Santiago de Chile, como símbolo de resistencia política, lográndose ese objetivo primordial de incidir en la sociedad a través del arte para la consecución de los cambios, en este caso, hacia un sistema democrático.

El camino a través de las páginas anteriores, nos ha llevado a advertir, cómo las obras nacen del sufrimiento, pero sobre todo, como reclamo de una situación vivida como injusta, incomoda o prescindible, por parte del individuo. El sufrimiento, es el detonante para posicionarnos y adoptar una postura política con respecto a nuestro contexto. Introducir las na-

rrativas desde el posicionamiento político del arte no era gratuito, sino más bien, el leitmotiv que lleva al artista como persona social, a reaccionar y a reflexionar sin asumir ciertas estructuras normativas.

Y es con respecto al conflicto, armado o no, donde la postura política del artista se hace más palpable. Son muchos los artistas, que más allá de hacer arte, se construyen a sí mismos como activistas en lucha por diferentes causas, que en su disparidad, siempre tienen el poso común de la opresión y la merma de los derechos humanos. Un gran número de acciones, que, como mínimo, se han planteado llamar la atención sobre ciertos aspectos que se normalizan en nuestras sociedades, pasando impunes a lo largo del tiempo.

"... la liminalidad me interesó como una franja de alta contaminación y densidad experiencial -"el estado entre y en medio de las participaciones sucesivas en el ámbito social"- y como un concepto con el cual busqué expresar las arquitectónicas complejas de acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socioestéticas"(Dieguez, 2013, p. 25)

El Arte de acción orientado a la protesta frente al conflicto, crea sus cimientos desde el activismo más radical. En ocasiones, las acciones se revisten de polémica, incluso de ilegalidad. ¿Hasta que punto es lícito romper la norma? Ciertamente, algunos de los sistemas donde se llevan a cabo acciones que se podrían enmarcar fuera de la ley, son sistemas que precisamente plantean leyes rígidas y unos altos niveles de censura. Precisamente por ello, toda acción que se realice, generalmente nacerá desde la rebelión. Moverse en el límite se vuelve complejo, y posiblemente, para algunos, la vulneración de la ley, sea la opción más coherente para luchar contra ella, más que moverse dentro de los márgenes. En ello es experto el *performer* y activista, Pyotr Pavlensky. Nacido en Leningrado en 1984, Pyotr comenzó sus estudios en Arte monumental en San Petesburgo. Sin embargo, pronto centraría su trabajo en aspectos más relacionales y con un marcado carácter activista, creando junto a Oksana Shalygina, el periódico Propaganda Política en 2012.

Las acciones que Pavlensky viene desarrollando, han ido subiendo el todo de forma progresiva. Siempre con un compromiso firme con respecto a sus reivindicaciones, el artista ha buscado la confrontación directa con el sistema, logrando como mínimo, no solo la respuesta obvia de la justicia, sino también la reacción inmediata y la difusión. Desde la primera pieza, por la cual se popularizó su obra, Costura, en la cual se cosió la boca en respuesta al encierro del grupo Pussy Riot y como ejemplificación de la censura, hasta la más reciente, realizada en París en octubre de 2017, donde incendió una sucursal del Banco de Francia, no sólo como protesta ante el propio sistema capitalista, sino como una forma de evocar la revolución,

primero la Revolución Francesa, posteriormente en Rusia:

"La Bastilla fue destruida por el pueblo revolucionado; el pueblo la destruyó como símbolo del despotismo y el poder. En este mismo lugar, un nuevo núcleo de esclavitud ha sido destruido. El Banco de Francia se ha adueñado de la plaza de la Bastilla, los banqueros han tomado el puesto de los monarcas. La gran Revolución Francesa hizo de Francia un símbolo de libertad para el mundo entero. En 1917, gracias a ese símbolo, Rusia se lanzó a la libertad (...) El renacimiento de la Francia revolucionaria desencadenará el incendio mundial de las revoluciones. En ese fuego, Rusia comenzará su liberación", agrega el escrito del artista, publicado en las redes sociales entre otros por Inna Shevchenko, del movimiento Femen" (Ayuso, 2017)

¿Dónde reside entonces el límite entre la reivindicación y la provocación? Ciertamente, la transgresión es parte fundamental del arte de acción; pero quizás, en ocasiones se roza la polémica y la búsqueda de la figura del mártir sin un trabajo previo lo suficientemente consolidado, haciendo que algunas acciones se pierdan en el grueso de acciones vandálicas y restándoles legitimidad. La potencia de su pieza *Costura*, o la realizada también realizada en protesta por la censura, enfocada a la represión sexual *Cadáver*, en la cual se envolvía desnudo dentro de una malla de espinos, están dotadas de una presencia ensordecedora, con un claro mensaje que evidencia en los resultados (en estas acciones no hubo acción penal, pero si una gran repercusión) la gran capacidad de la acción en si misma, sin tener que recurrir a acciones como la realizada en París, donde el discurso en cierto modo se diluye, y finalmente, la acción penal ni siquiera cobra

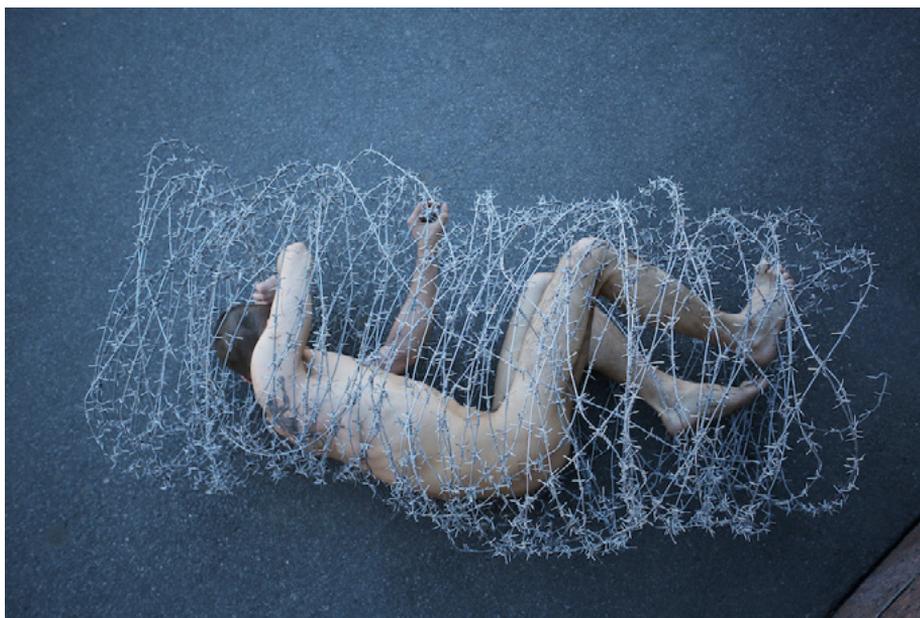


Fig. 53 Derecha. Pavlensky, P. 2013 Carcass. Imagen de: Maxim Zmeeb. Extraída de: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/no>

una importancia radical como lo pudo suponer su encarcelamiento en 2014 por la acción Libertad, donde igualmente acusado por vandalismo, la acción si se generó con un discurso claro en honor a los acontecimientos en Maidán y a los enfrentamientos callejeros en Kiev. En el contexto de París, la acción se podría equiparar a cualquier otra acción de vandalismo callejero; el contexto, el espacio, se torna fundamental en la implementación de estas obras, y si bien, se quería hacer un paralelismo con "La quemada de la Bastilla", la oportunidad de la acción podría ser dudosa.

En relación a como exhibimos situaciones de violencia o conflicto, siempre se genera cierto debate ético. Por un lado, porque en el mero hecho de exhibir el dolor ajeno, puede presentar una suerte de morbo, una forma de exhibir a la propia víctima. Ya que nos enfrentamos a una sobre exposición de esta. Nos encontramos frente a la paradoja de que para denunciar un acto vejatorio, se recurre a la exposición de las víctimas. Su cuerpo doblemente expuesto; primero ante el acto violento, segundo frente a los ojos del espectador. Y por otro lado, el hecho de que en ocasiones para presentar una situación violenta se recurre a mas violencia en la puesta en escena. Observamos en esta línea dos casos representativos, los cuales no han estado exentos de polémica (si es que no es la polémica, lo que en gran parte se busca también).⁵²

Doris Salcedo y Santiago Sierra. Ambos con una obra de marcado carácter político. Entre su basta producción artística, destacamos dos trabajos que tienen como fin, no ser un extracto de toda su obra, sino un vehículo ejemplificador de cómo ciertas acciones tienen una parte de incoherencia que hace que el discurso, en cierto modo flaquee.

Se criticó en cierto modo, el gran protagonismo que la artista cobró en la pieza, cuando se planteaba como un reconocimiento a los desaparecidos. El despliegue de medios, la documentación, la forma en que ella se desenvolvía en la escena, como directora (y no tanto como parte de la acción, favoreciendo un trabajo horizontal con los colaboradores), hace que el significado se pierda, para que finalmente prime la figura ensalzada de la artista, por encima de las víctimas. Es importante en este tipo de trabajos, que la esencia, que radica en la comunidad afectada, no se diluya entre una imagen puramente estética que solo se preste a la contemplación y no a la implicación de la sociedad. Los colaboradores, mas allá de ser colaboradores (si bien muchos tuvieron ese sentimiento de estar honrando a sus

⁵² Un debate, dentro de un debate. Nos encontramos con el continuo problema de cómo presentar el dolor. Pero a la vez, las obras que poseen una polémica en su propio contenido se pueden entender bajo un pro y un contra: el pro, que consiguen el efecto deseado. Captan la atención, de espectadores asiduos al mundo del arte, pero a su vez, la atención de gente que pertenece a otros círculos, provocándose una gran expansión de la obra y con ello su posible efecto o capacidad de reclamo. En contra, la incoherencia de realizar una obra que critica la violencia ejerciéndola. En este caso, parece que el artista fuera un ente extraño, que solo relata, en ocasiones, para si mismo y para una inclusión a nivel de la élite artística, pero alejado de aquello que realmente la comunidad a la que supuestamente representa necesita.

desaparecidos en una acción conjunta y solidaria) pasaron a ser mano de obra gratuita para la artista. El acto de solidaridad, de empatía, se produjo literalmente entre los asistentes, aquellos que dieron las puntadas, pero no parece que hubiera un *feedback* por parte de la artista. En un artículo del periódico *El Tiempo*, en relación a dicha polémica, incluye las siguientes palabras del curador Alejandro Martín sobre Salcedo:

"Es el trabajo del artista reaccionar a su contexto, al mundo en que se mueve. La cuestión moral es la pregunta de si lo hacía o no por su beneficio personal: yo creo que era sincera y que realmente lo hace pensando en el país y las víctimas; pero a la vez, en su infinito carácter, no parece darse cuenta del gran protagonismo que cobra, y cómo el debate se termina volviendo sobre ella y no sobre las víctimas o sobre este terrible momento que estamos viviendo; ese es un error que comete ella y quizás nosotros al darle tanta importancia a su figura" (El Tiempo, 2016)

Pese a esa voluntad de querer manifestar lo ocurrido en su contexto, sin dudar ciertamente su preocupación al respecto, las acciones en sí tienen indiscutiblemente esa problemática en la que ella es la directora de orquesta: es la compositora, ella ha creado la melodía. Pero poco sabe de violines y trombones. No llega a producirse ese estrecho acercamiento con las personas que sí han sufrido directamente la experiencia de la pérdida. En un artículo de Rosa Olivares, en el cual cuestiona precisamente la pertinencia de la última acción realizada por la artista en el Museo Reina Sofía, en 2017, curiosamente defiende la coherencia con el contexto en esta obra. Ciertamente, nadie cobró nada por realizar la acción; todo fue una suma de voluntades. Pero quizás, no hayamos contemplado completamente todo el contexto.

Hubo un segundo motivo para poner en duda la conveniencia de la pieza. Justo esa semana, en esa misma plaza, acampaban unos diez mil manifestantes que protestaban en contra del resultado del plebiscito por la paz en el cual el resultado fue "no". Lo llamaron "Campamento por la Paz" y decidieron quedarse ahí como media de presión y en pos de un acuerdo.

"Para José Roca, director artístico de Flora: "La acción de Salcedo hubiera podido coexistir con el campamento, lo hubiera podido rodear, arropar, integrar. En aras de una pureza formal, tal vez se perdió la oportunidad de mostrar que el disenso no es monolítico. Hay posiciones, actitudes y formas de accionar diferentes que pueden inclusive estar en pugna, pero que coexisten pacíficamente" (El Tiempo, 2016)

Las obras de Doris Salcedo, como obras en sí, son fuertes, potentes, pero efectivamente, como Olivares (2017) recalca en su artículo, tiene un fallo en la congruencia con el contexto (en la actualidad; no necesariamente en toda su carrera profesional):

"Estos días expone en Madrid, en el Museo Reina Sofía, Doris Salcedo (Bogotá, Colombia, 1958) su trabajo *Palimpsesto* (2013-1017). Salcedo se define a sí misma como una escultora al servicio de las víctimas y a su trabajo como "una oración fúnebre con la que trata de erigir los principios de una poética del



Fig. 54 Arriba: Salcedo, D. 2017. Sumando Ausencias. Plaza Simón Bolívar, Bogotá.
Fig. 55 Abajo: Manifestantes en la Plaza Simón Bolívar durante la realización de la obra Sumando Ausencias de Doris Salcedo

duelo". La obra consiste en una instalación en la que los nombres de los muertos en la larga y amplia guerra de Colombia, de todos los bandos (si es que se puede hablar de bandos entre las víctimas) aparecen como poesía y como denuncia en el suelo de la sala. Esta obra se ha podido realizar con el apoyo de las galerías White Cube y Alexandre Bonin y de la Fundación Sorigué. El coste de la instalación supera el millón de euros. Son muchos euros para un poema del duelo, para recordar a las víctimas, campesinos, soldados, gente humilde que murió sin que nadie supiera nunca sus nombres. El contexto está fallando"

El contexto sociopolítico, generó a su vez un contexto espacial en el lugar donde ser tuvo lugar la acción. Un lugar con unas características, y con unas personas que, a fin de cuentas, hacían la misma solicitud que la artista. ¿Por qué no plantear una forma de coexistencia? La mediática obra de Doris Salcedo ya tenía su peso, incluso antes de llevarse a cabo, a través de los medios de comunicación. ¿Podríamos hablar entonces, de un juicio estético de la obra por encima de la demanda social?

El otro caso al que nos enfrentamos, es el de las piezas de Santiago Sierra. Son varias de sus acciones, en la cuales recurre a contratar a personas para la realización de la pieza, en una crítica directa al sistema laboral, la inmigración o la prostitución. Genera cuadros donde la violencia se observa de forma patente, tanto es así, que es el mismo quien en la acción, reproduce dichas violencias. Se entiende que en esta evidencia, en esta forma de mostrar de forma directa al espectador lo que habitualmente le rodea pero se niega a ver (o reconocer), radica su reclamo. Obviamente, reaparece en estas piezas la cuestión ética, en la cual carece de coherencia establecer un discurso de la violencia ejerciendo la misma violencia.

"Sus obras reflejan su inconformidad ante el sistema social en el que vivimos y ponen en evidencia las diferencias sociales y raciales. El concepto principal en el que se basa su trayectoria artística está relacionado con el trabajo, sobre todo con el de los inmigrantes y



De arriba abajo:
Fig. 56 Sierra, S. 2002. 3000 huecos. Extraída de:
<https://www.lanacion.com.ar/2022884-claves-para-entender-la-obra-de-santiago-sierra>
Fig. 57 Sierra, S. 2000. Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas. Extraída de: <http://marianatsoto.tumblr.com/post/6508166474/santiago-sierra-linea-de-160-cm-tatuada-sobre>

los marginados sociales, con la falta de oportunidades y la sumisión a la actividad laboral con el fin de recibir un salario y permitir el funcionamiento del sistema capitalista. Siguiendo esta premisa, en algunos de sus trabajos, el artista ha contratado a trabajadores para realizar acciones inútiles durante una jornada laboral" (NMAC, 2017)

Sin embargo, si bien las obras evidencian esa fractura social, no hacen otra cosa que alimentarse de ella. Es la doble cara de las piezas de Santiago Sierra, donde de un lado se visibilizan a las víctimas, pero también su humillación y su vulnerabilidad; la de aquella persona que acepta ese dinero por necesidad, porque es algo mejor que lo que pueden llegar a tener en su día a día. Como sugiere Susan Sontag según Fernández Polanco (2007), "las cuestiones de la empatía, la compasión o la identificación de emociones sin límites pero también sin dirección concreta, [...] tiene que ver con el concepto de explotación"

Cabría pensar en las diferencias entre mostrar (ya no ver, ya que el espectador siempre observará el dolor del otro) el dolor ajeno o el propio. Quizás, en tal aspecto, la *performance* muestra cierta honestidad, siempre y cuando es el artista quien se expone y no solo retrata el dolor del otro. Presentar el dolor ajeno, sea con cuerpos reales, no es más que mostrar otra imagen violenta, pero no transmitir la sensación de que uno puede estar en el lugar del otro. Esa posición en la que el artista de acción tiene el arredo de posicionarse frente al dolor, es la que pone en la tesitura al espectador de pensarse a sí mismo en una situación traumática, es acercar aún más mediante un eslabón que es el artista.

Cuando iniciamos nuestra revisión del sufrimiento, desde diferentes enfoques, hablamos del trabajo de algunos artistas en relación a los límites del cuerpo. Pero sobre todo, pudimos advertir, como esa búsqueda del límite, era una forma tanto de transgresión, como de compromiso con la propia obra. Al trasladar el sufrimiento de los demás a través del conflicto, nos encontramos frente a la dificultad de transgredir sin transgredir a los realmente afectados. Hablar del conflicto con una base de compromiso con la pieza, mas allá de mostrar la realidad como un simple corresponsal de prensa, obliga al artista a plantear la obra con un estudio milimétrico de esta, ya que son múltiples los aspectos que inciden en este tipo de trabajos.

La implicación con la obra cuando hablamos de conflicto importa, y mucho. Cuando un colectivo se ve afectado por cualquier tipo de violencia, solicita que se le escuche. Y el acto de escuchar no se basa simplemente en difundir los hechos, que a día de hoy, quedan diluidos entre el exceso de información. Los colectivos se ven ayudados cuando se les escucha y se les da voz de forma empática. Ejemplo esta exposición, del propio cuerpo del artista y ante las situaciones traumáticas, ante las cuales se vuelven

permeable, así como de implicación en las reivindicaciones con las cuales trabajan, encontramos a los artistas Omar Jerez y Julia Martínez. Omar Jerez ha paseado por San Sebastián con un supuesto cuerpo muerto en brazos, víctimas ambos del terrorismo de ETA; ha sufrido el encierro que Ortega Lara sufriera en su día, o se ha encerrado a si mismo con un grupo de neonazis (recordemos que el artista es judío sefardi) o ha estado repartiendo comida en Tequisquiapan a los emigrantes que viajan en "la bestia". Todas las acciones han sido documentadas por la fotógrafa Julia Martínez. Todas ellas dotadas en partes iguales de compromiso, riesgo y ganas de remover conciencias.

"Yo me asimilo como un corresponsal de guerra en ocasiones. Y cuando trabajo con personas que han sufrido una situación de violencia, una situación de dolor, no creo que pueda subsanarlo, pero sí, que a través del testimonio se puede evitar que situaciones parecidas vuelvan a suceder. Eso es una tónica de toda persona que ha sufrido una situación traumática: que no le vuelva a suceder a nadie" (Jerez, 2016)

Su trabajo más reciente, *Paper twon*, presenta el testimonio, junto a retratos que plasman a sus protagonistas de forma sincera y sin artificios, de seis mujeres venezolanas exiliadas por el régimen político actual liderado por Nicolás Maduro.

Como refiere el artista, en la misma entrevista, la *performance*, deja de ser parte de él para ser parte del espectador. Una vez realizada la acción deja de ser suya para que el público, en un acto de empatía, haga de ella su propio dolor. A través de sus acciones se plantea el hecho de trasladar al espectador la experiencia traumática del otro, el dolor y las violencias sufridas, con el objetivo principal de remover conciencias y generar reflexión, en espera, de que no se vuelvan a repetir los mismos sucesos. Para ello se aproxima a los colectivos, realiza un exhaustivo trabajo de campo, habla con la gente, y trata de trasladar de forma coherente las atrocidades vividas por ciertos colectivos a través de la *performance* y bajo una estetización que busca confrontar al espectador con imágenes ya vistas, pero nunca interpretadas ni vividas de esa forma.

El efecto de estas acciones, desde un punto de vista político, radica en la compasión del otro.

"Desde una óptica distinta, aparece el sufrimiento ajeno, que es el sufrimiento concebido desde aquel que no lo padece, es decir, desde la mirada externa que ve cómo otro ser sufre. El sentimiento de incomodidad e injusticia es la reacción más común ante este sufrimiento. Presenciar el sufrimiento en el otro despierta pena y rabia [...] el sufrimiento ajeno solicita" (Cabòs Teixidó, 2013, p. 65)

Pero, ¿acaso se consiguen cambios reales en base a la compasión de los

demás? ¿Esta actitud de compasión y empatía es acaso compartida con los actores principales de toda barbarie? Más bien, este poder de ejercer la empatía en el otro, sea el germen de un movimiento mayor, de un movimiento de solidaridad que permita que los llamamientos realizados por ciertos colectivos y apoyados o visibilizados a través de la práctica artística se extiendan, a la vez que promueven la posibilidad de favorecer la sororidad entre todos los implicados en cualquier tipo de violencia.

"Pero quizás lo más importante, y así lo indicaron los conceptualistas, era que el arte más interesante se podía hallar en las energías sociales no reconocidas como arte: estas energías todavía estaban esperando a que los artistas conectaran con ellas; eran una materia prima de asombroso potencial que expandiría las posibilidades del arte" (Fernández Quesada, 2004, p. 136)

Nos encontramos frente a una expansión del concepto de arte y por ende de sus prácticas (no exento de discusión), dónde los actores se multiplican y la interacción entre artista y sociedad se diluye para generar movimientos de lucha que modifiquen representaciones normativas estancas.

La innovación en las formas expresivas y la experimentación con los modos de subjetivación alcanza en el actual ciclo, de manera potencial o manifiesta, una dimensión incluso de organización masiva que se articula con -pero no puede ser reducida a la intervención política en la dimensión molecular de la existencia (Expósito, 2014, p. 47)

Este enriquecimiento de las acciones y la pluralidad en las obras artísticas dónde ya no encontramos una voz única, se debe en parte al sentimiento de compasión que surge en el individuo. Es el *pathos* lo que permite a las personas el hecho de reconocerse en la situación del otro y mover el sentimiento de *communitas*, necesario para las acciones grupales y para movimientos con cierta fuerza y perdurabilidad.

"La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita. La pregunta es qué hacer con las emociones que han despertado,* con el saber que se ha comunicado. Si sentimos que no hay nada que «nosotros» podamos hacer— pero ¿quién es ese «nosotros»?— y nada que «ellos» puedan hacer tampoco —y ¿quiénes son «ellos»?— entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos" (Sontag, 2010, p. 44)





5.6. Belleza, placer, dolor. Nuevas modas, nuevos danos.

Cuentan que la bella durmiente,
jamás despertó de su sueño.

(Panero, 2016)

Cinzelé mi cuerpo,
Llegando hasta los huesos.
Ni la piel, ni la carne, ni lo que queda a dentro,
Sienten.

Me volví autómata,
Mi dolor surco las heridas hasta desvanecerse.

(Texto de la autora)



Fig. 58 Cheng Lin, Y. 2016. 3CM. Extraída de: <http://www.p4.no/bildene-av-disse-damene-far-deg-til-a-se-bort/artikkel/648216/>

Sin bien la obra de Yun Cheng Lin, no se podría definir como *performance* en su forma más purista, hemos seleccionado su obra en parte por el uso del cuerpo, pero sobretodo, por lo representativo de que queremos decir en este capítulo. Como socialmente, se generan estándares de belleza, históricamente más señalados en el cuerpo femenino, pero ya extendidos al masculino, que circulan en el sentido contrario del propio cuerpo, infringiendo un daño, obviado por la supuesta necesidad de adaptarse a unos cánones sociales. Como Omar Jerez sugería en la entrevista que le realizamos, vivimos instalados en una especie de dictadura de la belleza, camuflada de libertad, pero una dictadura finalmente a la que uno se ve sometido.

Yu Cheng Lin es clara al respecto:

"The main appeal is to discuss the morality issue especially in women(...) the definition this society nowadays has given to women is quite narrow, judgmental, and unfree, and the media has great influence on it particularly " (Armstrong, 2015)⁵⁴

A lo largo de la historia, el ser humano ha perseguido artificiales e imaginados ideales de belleza, con su resulta modificación del cuerpo. Cánones inexistentes que han obligado al ser humano a luchar contra su propia naturaleza. Curioso animal, que busca ser algo distinto. Observando las imágenes que nos acompañan, podemos incluso en pensar en estas prácticas como abominaciones: mujeres jirafa, pies de loto o alargamiento de miembros inferiores. Costumbres de otras culturas. El etnocéntrico individuo occidental podría realizar tal aseveración. Pero ninguna cultura escapa a la barbarie. Buena cuenta de ello dio Rudofsky, en sus observaciones en relación a la arquitectura. Arquitecturas que se enfrentaban a lo natural. Y dentro de la arquitectura, la moda, que moldea el cuerpo como algo que no es . Sus satíricos dibujos nos mostraban aquello que deberían ser los cuerpos para introducirse en los atuendos que eran tendencia. La consecución de un cuerpo perfecto, es sin duda la pandemia más extendida en la actualidad. Pandemia, que lejos de expandirse, ni tan siquiera tener una mínima intención de liberar a los cuerpos para ser ellos mismo, se complica y se extiende como un tumor.

Quizás la mejor manera de condensar la idea de este capítulo y como el sufrimiento se asume como normal cuando entra de por medio la estética, sería el refrán:

Para presumir hay que sufrir.

54 Traducido del original: El principal atractivo es discutir el tema de la moralidad especialmente en mujeres (...) la definición que esta sociedad hoy en día le ha dado a las mujeres es bastante limitada, crítica y libre, y los medios tienen una gran influencia en ella particularmente.

"Esta presión sobre el cuerpo queda expresada en sus figuras retóricas, en la cirugía, el dolor, su desdoblamiento en cuerpos artificiales. La pertenencia a un segmento, a una clase social, la movilidad social requiere de un esfuerzo y un sacrificio ejercido sobre el cuerpo. Es una necesidad, y es una coerción, es una violencia extrema sobre nuestros organismos, la que no termina en las extensas jornadas en el gimnasio, en dietas brutales, sino que se extiende hacia su mutilación y la inserción aún más bestial de todo tipo de prótesis.

Si el cuerpo es el sujeto, el horror a su deterioro es el horror a la exclusión social, a los márgenes del mercado. Es el temor al paso de los años, al desgaste físico, a la extinción de una vida que no tiene trascendencia. El oscurecimiento corporal es la evidencia de la muerte, de la finitud del sujeto" (Walder, 2004)

Vivimos en una sociedad, donde más allá de relacionarnos a nivel político desde un punto de vista eurocéntrico y capitalista, dichas formas de entender la realidad tocan todas las parcelas de la vida, llevándonos a conductas tales como el aspectismo⁵⁵ y el ostracismo.

"These appearance norms, and especially attractiveness, "good looks," and beauty, are based on and shaped by culture, cultural norms, and society and community standards (Mahajan, 2007; Steinle, 2006)" (Cavico, 2012, p. 791)⁵⁶

Si a nuestra concepción de la imagen se construye desde la sociedad, el artista como parte de la sociedad puede reconducir la forma en que se entiende la imagen. En primer lugar, por el simple hecho de mostrar alternativas, de mostrar "bellezas" dispares, y trabajar en como hemos concebido la idea de belleza. Y en segundo lugar, porque movimientos anteriormente citados, aspectismo y ostracismo, favorecen la discriminación, así como un estado de frustración permanente para quienes no consiguen adaptarse a los cánones de belleza marcados. Existe un gruero de gente, que se mira al espejo y no es capaz de aceptar lo que está



Fig.59 San Miguelito. 2011. Seducción III. Extraída de: <http://ladobe.com.mx/wp-content/uploads/2014/05/Seducccion-III-Miguel-Perez.jpg>

⁵⁵ Concepto proveniente del inglés Lookism. También hemos de mencionar el concepto anglosajón Lookphobia.

⁵⁶ Traducido del original: Estas normas de apariencia, y especialmente el atractivo, "buena apariencia" y belleza, se basan en la cultura, las normas culturales y los estándares de la sociedad y la comunidad.

viendo. No estamos acostumbrados a una imagen real del cuerpo, de los cuerpos. Cuerpos, que llegamos a relacionar incluso con lo grotesco y no con la cara visible de lo natural; han educado nuestro gusto, nuestra forma de ver hacia una idea de belleza artificial.

"A la mayoría le genera un shock ver un cuerpo desbordado, feo, grotesco. Si en la tele te presentan un cuerpo que se sale de tu canon, yo quiero generar esta contraparte en el arte: la idea del cuerpo común, del cuerpo uno a uno. Y no la idea del cuerpo idílico, del cuerpo santo, sagrado, que es imposible por las condiciones en las que vivimos, por nuestra alimentación, todo ese tipo de detalles por los que nunca vamos a tener ese cuerpo" (Santo Miguelito, 2017)

El mismo artículo donde se contienen estas declaraciones de San Miguelito, nombre artístico del artista de *performance* Miguel Pérez (Puebla, México), tiene por titular: Santo Miguelito, el artista que rompe la belleza canónica a través de lo grotesco. Podemos observar, como se hace una inclusión directa en una categoría que se define de la siguiente manera:

¿Esto nos llevaría a pensar, que todo lo que se aleje del canon de belleza occidental, queda relegado a esta categoría? La obesidad, la malformación, el color de piel, etc. Flaco favor hacemos si caemos en esta dura y dicotómica categorización entre lo bello y lo grotesco, en lugar de evolucionar hacia un lenguaje de la diversidad. Siendo ya conocedores de la Crítica del Juicio de Kant, de donde surge la estética, y se establecen las categorías de lo bello, lo sublime y lo grotesco, habríamos de profundizar en la propia raíz del tratado: crítica del juicio, de cómo construimos la educación del gusto a través de juicios. Y son los juicios lo que con el transcurso del tiempo nos ha llevado a "enjuiciar" un cuerpo natural, como un cuerpo "grotesco". Las obras de Santo Miguelito, no habría de calificarse como grotescas, sino como una forma de aceptación del propio cuerpo, así como la visibilización de los cuerpos que socialmente no son aceptados (pese a ser lo cuerpos habituales) debido, precisamente al prejuicio. En ese sentido, sería interesante retomar la idea de estética, según Bourriaud (2006):

"Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma" (p. 139)

Y de la misma forma que hemos construido nuestra idea de la belleza como categoría estética, también arrastramos la memoria intelectual que asocia la belleza con el dolor. Hasta un punto en el que el dolor, puede llegar a ser placentero, o bien, un dolor camuflado por la consecución de nuestros propios estándares supuestamente objetivos.

"En situaciones de estrés severo se puede producir un aumento brusco del umbral doloroso y se le conoce como Analgesia Inducida por Estrés, la cual está condicionada por una liberación de opioides endógenos (Flor y col., 1994). Ello explica porqué las heridas en combate pueden pasar desapercibidas, pero también la adicción comportamental de los buscadores de sensaciones

y deportistas de alto riesgo, así como el enorme goce en situaciones límites, donde puede haber dolor, temor y peligro real de perder la vida. La impresión que se recoge en la clínica, es que en dichas situaciones el cuerpo se transforma en un radar de sensaciones que obnubila el instinto de conservación y el principio de la realidad, generándose un goce ubicado "mas allá del principio del placer" (Rojas, Esser, & Rojas, 2004, p. 78)

El sometimiento del cuerpo a la cirugía estética, se considera la máxima hibridación entre dolor y belleza; la persona olvida lo cruento y traumático de la práctica, para alcanzar el ideal. En esta línea, nos remitimos a la obra de la artista (expuesta en nuestro trabajo con anterioridad) Regina José Galindo, con su obra, "Corte por la línea", donde uno de los más respetados cirujanos plásticos de Venezuela, Dr. Bill Spencer, fue señalando cada una de las intervenciones que la artista habría de hacerse para responder al canon de belleza impuesto por la sociedad.



Fig. 60 Izquierda. Galindo, R.J. 2005. Recorte por la línea. 1ª Bienal de Arte Corporal de Caracas. Extraída de: <https://www.wgsn.com/blogs/art-design-superhuman-at-welcome/10071037-regina-jose-galindo-recorte-por-la-linea/>

Fig. 61 Derecha: Yeo, J. 2013. Draw on me project. Extraída de: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/mar/18/ji-yeo-cosmetic-surgery-frontline>

Según en que localizaciones, observamos como esa decisión por tener un cuerpo determinado, ni siquiera atiende a los deseos de la mujer. La cultura de la narco estética, común en varias regiones de América Latina, con especial énfasis en Colombia, marca el cuerpo que la mujer del narco había de tener. Operaciones, que directamente pagaban los narcotraficantes para que "sus mujeres" lucieran de una forma determinada. Esa forma de entender el cuerpo femenino ha ido calando al resto de esferas de la sociedad, incentivando el número de cirugías estéticas. Obviamente la mujer está en su derecho de elegir sobre su propio cuerpo, pero, ¿hasta qué punto esta decisión no está mediada? El calado a nivel cultural es tan fuerte que incluso este tipo de cirugías se plantean como regalo en la fiesta de 15 años. Y la escena se repite en el resto del mundo. Una pieza similar,

realizada por la artista Ji Yeo, procedente de Corea del Sur, donde 1 de cada 5 surcoreanas ha pasado por el quirófano, algunas, pasando por dolorosos procesos como puede ser incluso el alargamiento óseo; todo orientado hacia la consecución del ideal de belleza occidental. Como reconoce la artista en una entrevista al Washington Post, "hasta donde llegaba a recordar, siempre había deseado ser otra" (Swanson, 2015). Toda su vida deseó ser otra, incluso llegó a la consulta médica, donde se hizo consciente, de que más que un acto de magia por el cual su cuerpo sería perfecto, la cirugía entrañaba en sí una agresión sobre el mismo. Fue entonces cuando orientó su obra a recopilar testimonios, fotografiar los procesos de estas cirugías, y finalmente, exponerse ella misma como elemento concienciador de cara al público de lo que supone alcanzar "determinada perfección".

Es por ello, que como mínimo, si las acciones en sí no están modificando a priori la gran producción a nivel de publicidad, cine, música, etc., donde se van generando las tendencias en relación a los estándares de belleza y moda, estas obras pueden hacer que nos situemos en una posición de reflexión y de comprensión de cómo se construyen nuestra noción de belleza, para, como mínimo, manejar nuestro cuerpo, si no desde una libertad plena, desde un conocimiento más profundo.

Acaso el cuerpo, no se torna en ocasiones más que como un lienzo donde expresar lo que somos o lo que debemos ser. Maquillaje, *piercing*, vestimenta, son solo las huellas de lo que queremos ser o creemos querer ser. Al fin y al cabo, el cuerpo pierde en cierto modo relevancia, cuando deja de ser nuestro verdadero interlocutor, para ser simplemente un intérprete. Un filtro, que a veces, o continuamente se ve empañado por todo aquello de lo que se ve impregnado, ya sean modas o condicionamientos sociales.

"Para Jean Baudrillard, por ejemplo, el cuerpo aparece dentro de la lógica del consumo narcisista de signos. A través de le ejercicio físico, no solo se busca estar sano y en forma, sino también, buena apariencia, ya que ésta es un signo que habla de su propietario y puede ayudarlo a obtener un mayor prestigio, como bien saben utilizar los medios de comunicación" Fernández Consuegra, 2014, p. 305)

En este sentido, si hemos de referirnos a una artista clave, aún vigente en sus acciones, es ORLAN. La artista francesa Mireille Suzanne Francette Porte, nacida en Francia en 1947, hace del cuerpo eje principal de su trabajo; el cuerpo como representación de identidad, y como una entidad capaz de ir más allá de los cánones impuestos (cánones que también cuestiona y plasma en sí misma hasta el ridículo), encaminada a hacerse dueña de sí misma. El ser, ha de ser capaz de hacerse a sí mismo, por encima de estereotipos determinados socialmente. En este sentido ORLAN refleja dos aspectos del cuerpo, contrarios entre sí, pero presentes por la presencia del otro: la libertad del cuerpo y por contra, lo hermético, o la condición de preso del cuerpo frente a lo estipulado. Una vez más, para combatir

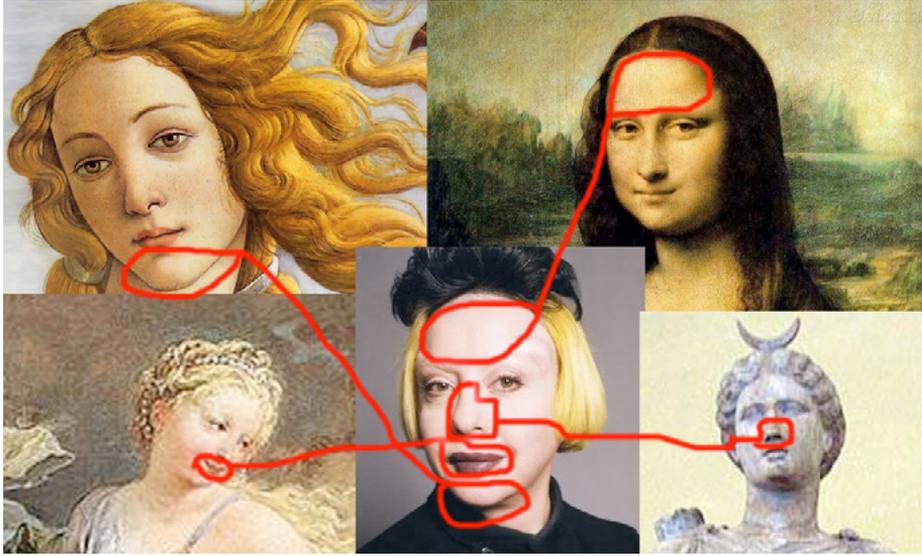


Fig. 62 Arriba: ORLAN.
1990. La reencarnación de
Orlan. Extraída de: [http://
liberatorio.org/?p=1873](http://liberatorio.org/?p=1873)
Fig. 63 Abajo: Beecroft,
V. 2001. KunsthalleWien,
Vienna. Extraída de:
[http://www.itслиiquid.com/
featured-artist-vanessa-
beecroft.html](http://www.itслиiquid.com/
featured-artist-vanessa-
beecroft.html)

esos límites impuestos, la artista juega con su propio cuerpo en un acto catártico capaz de llevarla a romper el envoltorio y así permitirnos ver que existe dentro.

"Para mí lo que llamamos belleza es el resultado de las presiones ideológicas, sociales, políticas y religiosas que se ejercen sobre el cuerpo y que son diferentes dependiendo del contexto histórico y geográfico. De hecho, he mostrado en mi trabajo, poniendo en perspectiva los diferentes standars de la belleza en la cultura occidental y las culturas no-occidentales, en diferentes épocas de su historia" (ORLAN, 2010)

Nos vemos pues, ante una forma de entender y disponer nuestro cuerpo en el espacio de una forma forzosa y estereotipada, que nos lleva a vivir nuestra corporalidad de forma extraña. Nos sentimos extraños en nuestro propio cuerpo, porque indudablemente, es un cuerpo que no se corresponde con la representación mental que hemos construido en base a toda una serie de patrones sociales. Ese paradigma del cuerpo idílico, del cuerpo que de ser alcanzado por todos nosotros sería un cuerpo seriado, podemos observarlo en las *performances* de Vanessa Beecroft, donde aparece "el efecto de clonación de los cuerpos evocando aquí visiones utópicas" según refiere Simó (2008):

"Dicta las condiciones y permite que el cansancio de las modelos, producido por una larga e incómoda sesión, desmenuce y haga decaer la formación inicial. Las frías y artificiosas imágenes, terminan doblegadas, transformadas en iconos más mundanos. Abatidas mujeres, aburridas, sin fuerzas, derrotadas, que miran al infinito y que terminan sentadas, en cuclillas o tumbadas. Como en las conocidas imágenes de VB 53, la *performance* realizada en un invernadero de cristal y hierro, el Tepidarium de Roster en el Giardino dell'Orticultura de Florencia, en junio de 2004" (p. 18)

Es entonces, cuando la esencia del cuerpo subyace, cuando el cuerpo se comporta de forma natural. Neutralizado por el tiempo, el cuerpo se muestra como es. Alejado de posturas perfectas, zapatos de tacón, corsets, dietas estrictas, etc., el cuerpo fluye porque no puede eternamente verse constreñido. Así, el individuo se ve inmerso en una estética imperante, resultado de la producción capitalista del valor de belleza, donde la restricción y la transformación del cuerpo en ideales reproducidos se produce de forma sistemática.

Aun así, nos empeñamos en forzar la máquina. Insistimos en forzar el cuerpo por encima del placer de sentirnos cómodos en él para instalarnos en el dolor, y más que en el dolor, en el sufrimiento de querer ser por encima de simplemente ser.

"Responding to the notion that Greek sculptors found their ideal form in marbled blocks.

The goal was to achieve a hyper masculine body.

I lifted heavy weights at Gold's Gym with bodybuilding guru Charles Glass"

(CASSILS, 2013)



Fig. 64. CASSILS. 2011. Fragmentos de *Cuts: A Traditional Sculpture*, Cassils. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=RZFumYzWYGA>

Así comienza la acción de Cassils, *Cuts: A Traditional Sculpture*, la cual trabaja el cuerpo mediante un severo ejercicio a lo largo de 23 semanas, con el fin de alcanzar el ideal de belleza masculino. Si bien su trabajo podría inscribirse como narrativa transgénero, el ideal de belleza, o como se supone que debe ser un cuerpo a nivel estético y su correspondencia, también es importante. Y por otro lado, la pieza *Cuts*, del artista, no solamente busca transmutarse en un cuerpo masculino; aborda la idea de ideal masculino. Si el cuerpo de la mujer se ve sometido a una regla el cuerpo masculino no queda atrás y queda amparado bajo diferentes normas. Además, es significativa esta obra del artista, en tanto que muestra a través del vídeo, todo un proceso sobre el cuerpo, con elegancia y sutileza, pero a la vez con franqueza: dieta, gimnasio y esteroides para cumplir con el ideal griego de belleza.

"It was, by all accounts, a deeply unpleasant process. "The project took over my life," says Cassils. "I had to force-feed myself to get enough nutrients, I couldn't leave the city because I'd vowed to take daily photographs, I needed to eat every three hours and train five times a week for at least two hours. My muscles became so tight my wife had to take my T-shirt off at night because I wasn't flexible enough to do it myself" (Frizzell, 2013)⁵⁷

⁵⁷ Traducido del original: Fue, a todas luces, un proceso profundamente desagradable. "El proyecto se hizo dueño de mi vida", dice Cassils. "Tuve que alimentarme de forma forzada, para obtener

Finalmente, la resolución de su propio cuerpo, ha ido evolucionando hacia una forma ambigua en la que se siente cómodo, dejando la idea de masculinidad que en su juventud podía tener, en relación a un aspecto físico en el cual sentirse identifica, para adueñarse de su cuerpo desde una ideología *queer*:

Como vemos, la belleza es parte de un juego retorcido. Una forma de formular nuestra superficie, que atiende a cuestiones culturales subyacentes, y que en ocasiones incluso, nos remiten a cuestiones como lo marginal, lo racial o el género. Todo esta conectado, y dependiente de los juegos de poder establecidos por occidente. Así, la belleza, no sólo tiene unas formas: también tiene un color. La artista visual colombiana, Margarita Ariza, comentaba en relación a su obra *Blanco porcelana*, cómo desde niña sentía que el tema de la apariencia física la marcaba, dejándola literalmente al margen. El hecho de ser negro, incluso en geografías donde la presencia afro es vasta, supone un elemento de marginalidad, que condena a muchas personas al no reconocimiento, no solo por parte de los demás, sino en ocasiones por ellos mismos, sumergiéndolos en una búsqueda de sus raíces y un proceso de empoderamiento desde esa profundización.

"A fines del siglo dieciocho, los pocos mulatos latinoamericanos que se habían enriquecido podían comprar certificados de blancura a la corona española, o cartas de *branquidão* a la corona portuguesa, y el súbito cambio de piel les otorgaba los derechos correspondientes a ese cambio social" (Galeano, 1998, p. 66)

Susana Delahante, artista cubana, presentó una fresca propuesta, para visibilizar el estigma a nivel estético que sufre la comunidad afrodescendiente, con su acción en la Doceava edición de la Bienal de la Habana, en la cual transformó un centro cultural de la ciudad en una pasarela que simulaba los concursos de belleza y en la que se premiaba el mejor peinado afro cubano. La artista, expresa en su web, en torno a la obra llamada *Lo llevamos rizo*, cómo en la sociedad cubana se está abandonando el canon de belleza afro, no solo eliminando el pelo natural tanto en mujeres



Fig. 66 Delahante, S. 2015. Lo llevamos rizo. Extraída de: <https://www.cosmopolitan.com/style-beauty/beauty/news/a42153/susana-delahante-art>

suficientes nutrientes, no podía salir de la ciudad porque había prometido tomar fotografías diarias, necesitaba comer cada tres horas y entrenar cinco veces a la semana durante al menos dos horas; los músculos, se volvieron tan compactos, que una noche mi esposa tuvo que quitar mi camiseta porque yo no tenía la suficiente flexibilidad para hacerlo"



Fig. 67 Daas, A. 2017. Education and outreach. Extraída de: <http://www.angelicadass.com/education-and-outreach/>

y hombres, como verse incluso sometidos a "exclamaciones abiertas de rechazo, en muchos casos proveniente de la población negra o mestiza hace que el estilo afro hoy en día sea visto como algo indecente, des canonizado, vulgar y fuera de 'tono'" (Delahante, 2015). Una necesidad dominante de reconocimiento de otras "bellezas", o simplemente de otras apariencias está cobrando poder. Y con una intención común, no desde el arte de acción entendido como *performance*, pero sí desde el arte en su dimensión relacional, la fotógrafa Angélica Daas, está realizando un proyecto educativo, *Education and Outreach*, en el que se cuestiona y se trabaja con colectivos infantiles cuál es el color de la piel, creando uno de sus grandes pantones donde se puede apreciar lo hermoso en la diversidad.

La belleza, el placer, el dolor

En ocasiones, las líneas son difusas, y especialmente la relación entre placer y dolor se vuelve complicada. No solo asumimos el dolor por una cuestión de estereotipación a nivel social. El dolor, trae consigo cierto placer asociado, ya que como sugiere Bataille, el dolor, la violencia, trae consigo una doble sensación: la emanación de la vida, que surge cuando entendemos su fragilidad a través del dolor y que nos exagera un apego especial con ella, y de otro, un elemento de terror, donde repudiamos el dolor y aparece el miedo a la pérdida. Cómo refiere José Navarro (2002), en relación a la obra del escritor Clive Barker:

"(...) el dolor no juega solamente como vector de la subjetividad que se proyecta a los objetos -e incluso a los cuerpos que parecen objetos -, sino a un reconfiguración de la subjetividad, la cual transgrede los límites de la violencia y el sexo simultáneamente. Una sexualidad proteica y polimorfa donde la corporalidad es el escenario pro excelencia de una transgresión (...)"

"En la representación *Árboles Sangrantes* (1979) de Jill ORR, un cuerpo mudo y sacrificado, colgado como si estuviera crucificado, trae a la memoria la imagen de una herida abierta. [...] La artista expone su cuerpo de mujer a la

mirada del otro, como evidencia del terror que se esconde detrás de nuestro placer" (Marsch, 2004, p. 33)

La asociación entre dolor placer es recurrente. Inclusive, a la hora de representar el placer, se ha llevado a cabo en ocasiones con una violencia intrínseca.

"...that the experience of the sublime is an 'elevation of mind' or 'transport', a 'vehement and inspired passion', but produced in response to 'great conceptions' or representations of human greatness"

[...]...the sublime is simply our delight at pain threatened but avoided, and is thus stimulated by all sorts of terrifying things as long as they do not actually injure or destroy us, while our positive pleasure in beauty is stimulated by properties that we find sexually attractive or that invite non-sexual companionship" (Burke, 2014, p.157)⁵⁸

Existen dolores, que racionalizamos como placenteros, en parte por la carga representacional que conllevan, en parte por que en sí radican en el límite soportable, en el límite donde el dolor se acepta. En un juego ambiguo, nos encontramos con la paradoja por la cual tatuamos nuestro cuerpo, pero tememos a las agujas de un hospital. El contexto, la situación, el fin de la acción, influye en nuestra percepción y aceptación del dolor. En este sentido, resulta evocadora, la imagen de la artista Grethell Rasúa, "Holding Onself, Full of Faith and Hope" realizada en 2012 la bailarina cubana Estheysis Menéndez se enfunda unas zapatillas de bailarina ensangrentadas; este "it is a moving testament to the sacrifices made by individual artists in pursuit of perfection"(Faber, 2016).⁵⁹ Esta, nos remite a la acción realizada por la bailarina Amelie Segarra, para el artista español Javier Pérez, en su obra "En puntas", cargada de belleza y violencia a partes iguales, y que nos lleva a pensar como la asociación entre belleza y dolor, pudiera estar más ligada de lo que pensamos, ya que en el dolor, en parte, existe no solo placer, sino cierta recompensa. Bailarinas, deportistas de élite, asumen ese dolor, como parte de un camino, una elección de vida, donde el sufrimiento, más allá de estar ligado al puro dolor físico, radica en la exigencia por la excelencia, y el dolor se entiende como parte del éxito.

58 Traducido del original: (...) la experiencia de lo sublime es una 'elevación de la mente' o 'transporte', una 'vehemente e inspirada pasión', pero producida en respuesta a 'grandes conceptos' o representaciones de la grandeza humana [...]lo sublime es simplemente nuestro deleite por el dolor amenazado pero evitado, y es así estimulado por todo tipo de cosas aterradoras siempre y cuando no nos dañen o destruyan, mientras que nuestro placer positivo por la belleza es estimulado por las propiedades que encontramos sexualmente atractivas o que invitan a un compañerismo no sexual.

59 Traducido del original: es un testimonio de trasladarse a los sacrificios hechos por artistas individuales en la búsqueda de la perfección.



Fig. 68. ORR, F.J. 1979 Bleeding trees. Tercera Bienal de Sidney. Extraída de: <http://jillorr.com.au/e/bleeding-trees>

Fig. 69 Pérez, J. 2013. En puntas. Extraída de: <https://www.sdpnoticias.com/estilo-de-vida/2013/09/02/entre-la-crueldad-y-la-belleza-javier-perez-y-su-video-instalacion-en-puntas>







6. DISECCIÓN DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO EN EL ARTE DE ACCIÓN.

El recorrido realizado a lo largo de *performances*, acciones y actividades comunitarias o relacionales, en torno, o mejor dicho, desde el sentimiento o planteamiento a nivel intelectual, de situaciones de sufrimiento, nos ha llevado a reconocer diferentes aproximaciones y resoluciones. Pero también formas, no solo de abordar la obra artística sino de plantear una resolución de vida. Establecer un desarrollo artístico que parta del dolor, no puede ser resuelto como si se tratara de un bodegón; una naturaleza muerta donde el modelo no tiene nada que decir. Presentar el sufrimiento, personal o ajeno, conlleva una serie de implicaciones y consecuencias, pero a su vez, existe un compromiso que se refleja en todo el abordaje de la obra del artista que a tal cuestión se aproxima. Desarrollaremos a continuación, una serie de aspectos, a modo de prolegómenos de las conclusiones, que atienden a un enfoque global de la acción artística, con los diferentes elementos que sobre ella influyen o se habrían de considerar, desde la temática que partimos.

Como introducción, para advertir en que posibles direcciones se puede dirigir el Arte de acción, nos detenemos ante esta reflexión de la crítica Avelina Lesper (2001):

"Las acciones están sometidas a fronteras preconcebidas, todas tienen una intención moral o una reflexión que justifica su resultado y se dividen entre las que creen que el arte es una ONG o es terapia de grupo, las que tratan de martirizar el cuerpo, las que imitan los programas de concurso o reality-show, las de sexo decente y las de tareas cotidianas mínimas"(Lesper, 2011)

Habríamos de pensar: ¿Cuál es el objetivo de la acción? Ejercer un punto de inflexión para posibilitar un resorte en el espectador que posibilite reflexionar sobre el problema que se le plantea. ¿Satisfacer el monólogo interno del artista? ¿Cómo una resolución a su propio conflicto con aspectos disruptivos de su entorno? ¿Realizar un acto que visibilice una problemática? Tales cuestiones, nos llevarían a pensar de forma paralela en quien observa, qué público es el receptor, y qué influencia puede alcanzar una acción en una sociedad donde estamos sometidos a la gran inundación de imágenes, e información. ¿Se pretende realizar un trabajo de reconciliación, de aceptación y superación con los colectivos afectados por situación de vulnerabilidad y dolor? Donde sería favorable pensar, si mi manera, como artista, de reconciliación, es la que espera el otro. Lesper, nos remite a un marco referencial del Arte de acción, que si bien encorsetado, no dista demasiado de como el artista se aproxima a la obra y como la presenta, cuando habríamos de replantearnos a día de hoy los interrogantes anteriores, incluso muchos otros, como nuestra propia moral, nuestra subjetividad, nuestros recursos estéticos y nuestros propios límites, para llegar

al epicentro del dolor, en un ejercicio de examen, que nos lleve a poder sacar algo más, de esta inmensa experiencia.

6.1 Ética y responsabilidad social. ¿Abriendo o cerrando heridas?

"Las directrices dadas por la National Endowment for the Arts en EEUU para los programas de arte público, sobre todo a partir del debate y polémica suscitada con el caso de la obra de Serra *Tilted Arc* (Candela 2007, Kwon 2004, Finkepearl 2001), así lo promueven. Como describe Filkenpearl (2001), las indicaciones de la NEA variaron en estos años desde la consideración de que la obra debía ser "apropiada para el sitio" en el año 74, a la necesidad de "informar al público" en el año 79 y a partir de ahí la participación comunitaria significaría la inclusión de representantes no artísticos de la comunidad en las comisiones y comités de selección y revisión de las obras" (Palacios, 2009, p. 200)

Este, podría ser un ejemplo, entre tantos, del continuo debate que se genera en relación a la responsabilidad social por parte del artista, así como contemplar aspectos éticos en la realización de ciertas obras. No existe ley alguna, que obligue al artista a ser un activo comprometido con su sociedad, a no ofender con su obra, o a hacer un trabajo políticamente correcto; no existe ley más allá del propio compromiso que el artista se decide a asumir, o bien, del compromiso que como persona establece desde su propio plan de vida. Esta sencilla idea que nos remite a la capacidad de elección de toda persona (con unos mínimos de libertades asociadas), como igualmente nos lleva a la idea de libertad de expresión (y con ella, todas sus posibilidades), no esta exenta de juicios, críticas y polémicas, teniendo en cuenta que en todo momento nos estamos refiriendo a obras y acciones que inciden sobre temas sociales sensibles, líquidos y que presentan el dolor y sufrimiento, ya sea de forma directa o a través de la evocación.

Y, como bien revisa Jose Vicente Aliaga (1999) en *A Sangre y hierro*:

"(...) a lo largo de este siglo, se puede observar que los ideadores de imágenes que denominamos artistas han fraguado una numerosa iconografía del dolor, hasta el punto de que se puede afirmar que existe una historia visual de la infamia, gran parte de ella olvidada, que conviene rescatar. Se trata de artistas que con presupuestos individuales (incluso individualistas) Y/o coleccionistas impregnados con el cieno del gragar cotidiano, incorpora en su obra la ruptura violenta de la vida y sus miserias" (p.83)

Esta manera de abordar el dolor como elemento disruptivo, aunque en ocasiones ajenos y visto completamente como espectador, no sólo nos habría de llevara una revisión como sugiere Aliaga, sino a una toma de conciencia de que elementos nos llevan a presentar el dolor de los demás y en qué forma. Nos encontramos frente a un replanteamiento continuo de la propia práctica artística desde un ejercicio ético, donde no solo se genere una obra de arte, un producto, sino que este aporte a la vez que

respete al colectivo del público. Tanto, más, estas consideraciones han de ser revisadas, o al menos contempladas, ante la realización de procesos artísticos que trabajan directamente con el sufrimiento personal y sobre todo ajeno. Este debate, en referencia a la oportunidad y la honestidad de la obra, toca, con mayor o menor acierto, a muchos autores, como pudimos ya hacer referencia al caso de Doris Salcedo, Santiago Sierra o Abel Azcona (sin constituir en sí una crítica negativa, sino una invitación a la reflexión de cómo se presentan algunas obras y qué se oculta tras de ellas).

Encontramos, que ese duelo entre lo ético, lo moral y lo socialmente establecido, denominado en ocasiones como "insitucional", lleva a ciertos artistas a trabajar desde lo que ellos mismos denominan, como círculos alternativos o marginales. Esta dicotomía, se plantea igualmente como problemática, en el sentido de, hasta que punto la realización de ciertas acciones, en ciertos contextos y con ciertos medios, se vuelven o no cuestionables. Retomando el ejemplo de Santiago Sierra, una de las críticas posibles, no tanto de la obra en sí, la cual a nivel conceptual, procesual y de resultado está bien construida, se cuestionan aspectos de forma o, mejor dicho, los canales a través de los cuales efectúa la obra: ¿qué tan ético es que un artista que establece una fuerte crítica social se sirva de premios y subvenciones del estado? O bien, Núria Güell, quien igualmente fue premiada en 2016 con el primer de la 14ª Mostra de Arte Gas Natural Fenosa. Sin embargo, de forma paralela a la aceptación de un premio financiado por una entidad eléctrica (con todas sus implicaciones en la política estatal), su declaración de principios reza así:

"La práctica artística de Núria Güell consiste en analizar cómo los dispositivos de poder afectan a nuestra subjetividad sometiéndola a través del derecho y la moral hegemónica. Los principales recursos que utiliza son el coqueteo con los poderes establecidos, la complicidad con diferentes aliados y el uso de los privilegios que tienen las instituciones artísticas con las que trabaja, así como los que le son otorgados socialmente por su condición de española y europea. Tácticas que, diluyéndose en su propia vida, desarrolla en contextos específicos con la intención de cuestionar las identificaciones asumidas y provocar una disrupción en las relaciones de poder" (Güell, 2017)

No podemos obviar, el derecho del artista, como cualquier otro individuo de tener un sueldo digno, y por ello, la necesidad de aceptar ciertas concesiones. En tal derecho, y libertad plena de decisión, si que se añade de forma inexorable la posibilidad de debatir la conveniencia, la coherencia de tales decisiones en relación a su base conceptual. Y en esa lucha entre la necesidad y la honorabilidad, muchos artistas contemplan el desarrollo de su actividad en circuitos alternativos o al desarrollo de su actividad artística en lo que podríamos llamar, ámbitos marginales; lo cual también es discutible en una sociedad, donde de alguna manera, todo está ligado a un sistema establecido. Lo que si es incuestionable, es que el papel, el posicionamiento que el artista ha venido a tomar en las últimas décadas en relación a la sociedad, ha cambiado hacia un papel más activo y sensible a

las necesidades y problemáticas que le rodean. Y en este trabajo por mantener una relación de reciprocidad y justicia, la ética se ha filtrado en los planteamientos de artistas y del discurso del Arte en general.

"La ética estudia los comportamientos moralmente correctos o incorrectos. Cuando los artistas y gestores culturales trabajan con los participantes en proyectos artísticos, cada participante tiene el mismo derecho a la libre determinación, a la participación, a un tratamiento integral y a la privacidad, así como el derecho y la responsabilidad para desarrollar habilidades profesionales y su propio bienestar. Por lo tanto, la cuestión fundamental es el respeto a estos derechos desde el comienzo de los proyectos, atendiendo a las necesidades y prioridades de todos los participantes" (Anttonen, R. Et all, 2016, p. 9)

Como bien se señala desde el Proyecto MAPSI: Gestión de procesos típicos en la sociedad (Anttonen, R. Et all, 2016), la ética no solamente se va reducir al comportamiento del artista para con su obra, sino que además, en este tipo de trabajos donde se manejan situaciones de dolor, duelo, violencia o sufrimiento, no podemos obviar en ningún momento que el trabajo se realiza con personas que se ven inscritas en un contexto determinado y con circunstancias y necesidades particulares. Repetimos la palabra necesidades, porque en el trabajo con la comunidad es una constante; y no se trata ya de la necesidad del artista, de su intención o propósito, que puede ser el mejor. Pero quizás, no el propósito que necesita el colectivo al cual va dirigido la acción. De esa manera "piezas artísticas, etiquetadas como políticas o sociales, y bendecidas en las altas esferas del mundo del arte, pueden haber provocado, sin embargo, efectos radicalmente opuestos para las comunidades afectadas" (López Aparicio I. , 2016, p. 21). Y, como añade Isidro López (2016) en su obra *Arte y Conflicto*:

"La utilización o incluso la provocación de situaciones de conflicto como base para el beneficio personal se convierte en un situación de dudosa moralidad. En este sentido, es fundamental que exista un equilibrio entre los objetivos propios del artista, que pretende proyectarse en su nicho de actividades genuinas, y las necesidades, la dignidad, de la comunidad con la que, y desde la que, trabaja" (p. 24)

Tener esta dimensión del trabajo con comunidades, o simplemente, en trabajos artísticos que se basan en problemáticas de individuos ajenos o colectivos con problemáticas concretas, es de vital importancia, porque, como bien afirma el autor en el mismo texto, se corre el riesgo de que una acción pueda generar conflictos añadidos, además de ocultar las problemáticas reales, tras el aura, elitista de la obra de arte, que finalmente se produce para "otro", y no tanto para los protagonistas del duelo.

Refiriéndonos al duelo, a las situaciones de violencia, una problemática también discutida, es como presentamos el cuerpo. La sobre exposición de la víctima para denunciar el delito, no hace más que exponerla; hasta que punto, uno ha de mostrarse así mismo para denunciar como su cuerpo ha sido dañado y ultrajado. No solo uno es víctima, sino que ha de se-

guir siendo exhibido para dar muestra de lo acontecido en el cuerpo. Esta disyuntiva se está observando recientemente en las campañas contra la violencia de género, donde las mujeres, comienzan no solo a denunciarla, sino a cuestionarse, por qué siendo ellas las víctimas, han de ser las que aporten soluciones, que pasan en ocasiones, por la exposición de su propia historia de vida, con su cara oscura, nada fácil de recordar.

Resulta interesante para el artista, captar elementos de otras disciplinas, dedicadas expresamente a trabajos de integración e inclusión social, los cuales disponen de metodologías adaptadas a la comunidad y a colectivos vulnerables, y donde se manejan tales cuestiones éticas, en un trabajo continuo de retroalimentación y evaluación. En el trabajo de campo realizado en Cali, durante la estancia promovida por el Programa Propio de Movilidad para doctorandos de la Universidad de Granada, tuve la ocasión de conocer de primera mano proyectos donde desde la educación social, se generaban sinergias con prácticas artísticas, como por ejemplo el desarrollado por Luz Elena Luna Monart: Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres (Luna Monart, 2011) y especialmente, los resultados del Grupo de Investigación para la Educación Popular, donde participan la profesora Rocío Gómez y Miriam Zúñiga (Zúñiga & Gómez, 2006); proyectos destinados a colectivos con diferentes causas de sufrimientos sociales, donde a través de prácticas artísticas se favorecía la reinterpretación de sus situaciones así como su resignificación y dignificación.

Revisando con la profesora Rocío Gómez, profesora titular en Comunicación Visual de la Universidad del Valle, atendimos a la necesidad de relaciones horizontales en este tipo de trabajos. Metodologías en las cuales, se establece un proceso de comprensión del contexto de los actores, una re-creación de los sentidos de la experiencia (la cual estará en continua construcción), así como una interpretación lógica de la situación, que de voz al colectivo, y que en base a sus necesidades y al diálogo que se establece por las dos partes, se potencien situaciones que favorezcan un proceso de reconciliación a raíz del sufrimiento que nos lleva a desempeñar la acción. Estas metodologías, que se están trabajando para realizarse de forma sistemática, a la vez que dinámica, bien pueden ser ejemplo, o elemento coadyuvante a la hora de generar obras artísticas, acciones, que nos hablen del dolor ajeno.

6.2 Emancipación y pedagogía como subsanadores del sufrimiento. Fortalezas del Arte de acción.

"(...) art is a powerful form of symbolic power, but it can "put itself at the service of domination or emancipation" (Bourdieu & Haacke, 1995)⁶⁰

El arte posee en sí una relevancia social, una capacidad inherente de flexibilidad que puede llegar al cambio y a la emancipación tanto colectiva como individual. Cuando hablamos de las prácticas artísticas que trabajan en torno al sufrimiento, no solo se cuestionan desde un punto de vista ético, sino también, desde un punto de vista productivo. ¿Hasta qué punto la práctica artística tiene la capacidad de ejercer un cambio, no digamos individual (que puede producirse a nivel puntual o mantenido en la persona), sino siendo ambiciosos, en la esfera social? Artistas y obras que plantean el dolor desde nuevas aproximaciones que desestabilizan la representación social de este, del sufrimiento; obviemos los para bien, para mal, conceptos dicotómicos carentes de sentido pleno. Digamos que el arte, nos lleva a construir nuevas representaciones más acordes a las realidades particulares.

En el estudio Gestión de Proyectos Artísticos con Impacto en la Sociedad (Managing Art Projects with Societal Impact), se detallan algunos casos de Arte comunitario o proyectos artísticos en la sociedad, donde se evaluaron los resultados, hallándose avances en diversas líneas, las cuales partirían de los mecanismos de impacto artístico detallados en la figura.

"El valor intrínseco es visto como "el arte por el arte". Esta perspectiva percibe el arte como algo valioso debido a su esencia estética, simbólica y espiritual.

Si el arte es visto como una herramienta para lograr otros objetivos más allá de la obra en sí misma, se considera que tiene un valor instrumental. El arte con fines sociales, regionales, económicos, políticos y medioambientales refleja un enfoque instrumental.

El valor institucional del arte hace referencia a técnicas, estructuras y procesos que las artes, proyectos y organizaciones artísticas crean para construir valores compartidos" (Anttonen, 2016, p. 6)

Esto es, en primer lugar, el valor intrínseco se refiere al hecho de realizar un trabajo artístico con un colectivo que está en situación de vulnerabilidad o sufrimiento, genera per se, una percepción de este de que está siendo reconocido. Por otro lado, el valor instrumental, es el que en ocasiones tiene un seguimiento más vago: como repercute una acción sobre un colectivo o comunidad, muchas veces se viene a analizar desde un punto cualitativo, en el que se asimila durante la acción la retroalimentación del

⁶⁰ Traducido del original: el arte es una poderosa forma de simbolismo, pero, esta "puede estar al servicio de la dominación o de la emancipación".

grupo sobre el cual se focaliza la obra. Sin embargo, encontramos con dificultad, proyectos en los que se genere una evaluación tiempo después, en parte, porque muchas de las acciones, bien son obras artísticas de carácter temporal que se plantean sin evaluación y sin los objetivos e indicadores que pudiera tener un proyecto más formal, y otras tantas dependen de subvenciones. El gran problema quizás en este tipo de acciones, radique en la continuidad de las mismas. Gran número de ellas, sin un gran presupuesto ni apoyo, acaban muriendo, dejando los proyectos en un punto en el que, si no se ha logrado calar en el colectivo, quedan sumergidos en el tiempo, a expensas de nuevas propuestas (si con suerte, vuelven a repetirse). En este último caso, una vez finalizado el soporte económico el artista o colectivo artístico, se ve condicionado por sus propias necesidades para hacer un seguimiento de la acción frente a involucrarse en nuevos proyectos que sigan dando resultados o bien, le o les permitan mantenerse a nivel personal.

En cuanto al valor institucional, las prácticas artísticas, planteadas como proyectos consolidados, pueden aportar estructuras que permitan la emancipación y reconciliación de ciertos colectivos.

Volviendo al valor instrumental, o qué puede aportar el artista o colectivo artístico desde el Arte de acción, procederemos con un ejemplo concreto. El colectivo ACT UP posee dos aspectos definitorios que se pueden extrapolar al resto de movimientos artísticos que asumen una responsabilidad social:

"Por una parte, se trata de un movimiento que abre un espacio antes inexistente de solidaridad y apoyo mutuo, donde el impacto de una crisis social sobre la afectividad y las vidas privadas de los sujetos puede ser mitigado mediante una puesta en común de las experiencias: un lugar donde trabajar juntos sobre la dimensión molecular de la existencia. Pero ese espacio común afectivo, por otra parte, se convierten una precondition de la emergencia política colectiva: la crisis vivida como una experiencia privada o un problema particular de ciertos colectivos se transforma en conflicto público que busca disputar hegemonías e influir en las relaciones sociales de poder" (Expósito, 2014, p. 50)

El trabajo que realizó el Colectivo Act Up, permitió, no solo visibilizar una problemática, sino generar un diálogo entre afectados por el VIH y la sociedad. Tuvo la capacidad de conectar sensibilidades de aquellos que viviendo juntos (es decir, en un mismo contexto), vivían alejados por representaciones prestablecidas que adjudicaron una carga negativa y victimizante a la enfermedad. "Acusados" y "testigos", afrontaron la epidemia desde un nuevo prisma. Pero a pesar de la fuerte campaña que el colectivo llevó a cabo, siempre se cuestionaron, hasta que punto el arte tenía la capacidad de transformar la representación que se había construido en torno al VIH; y con ello, podemos trasladar la pregunta a cualquier ámbito. El arte per sé, como obras aisladas, y habitualmente asignadas al ámbito

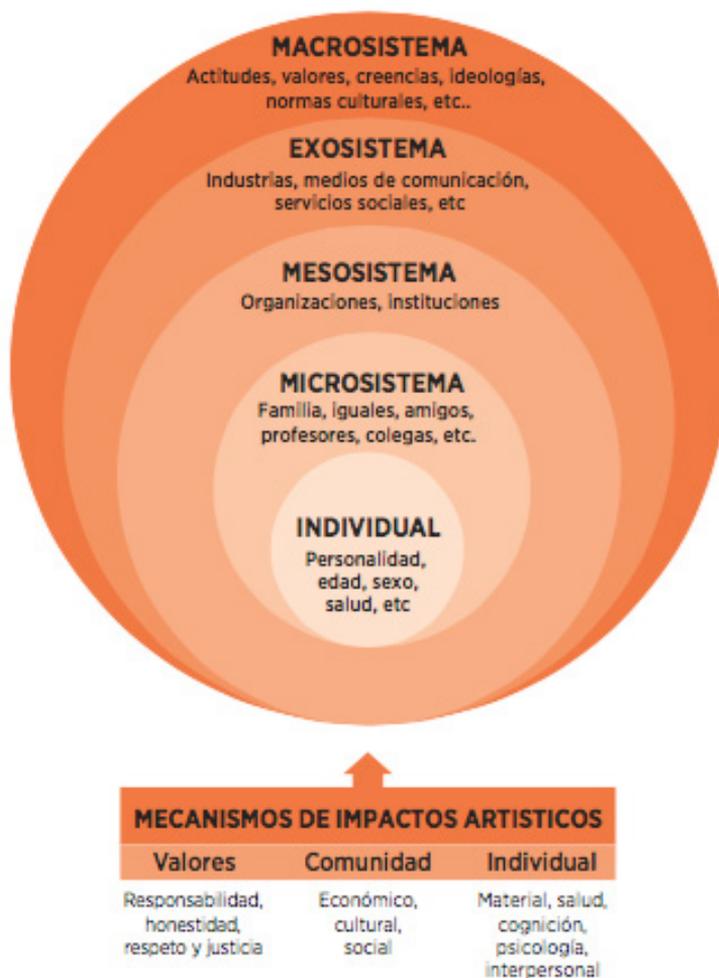


Fig.70 Interacciones de los individuos con sistemas más amplios
 Extraída de: Managin Art Proyeects with Societal Impact. Adaptado de
 Bronfennbenner (1979), Carthy (2002) y Talentia (2007)

museístico, con su sesgo de elitismo y de comunciación a sectores reducidos, no era suficiente, como observamos en el cartel correspondiente a la figura. Lo que nos dice el cartel no es que el arte no sirva para afrontar la crisis, sino que no es suficiente, y es por ello que se apelaba al trabajo colectivo, a acciones que incidieran directamente en él.

No podemos ser meros productores de imágenes sin establecer un vínculo real con los actores principales. El proceso de emancipación de los individuos en su sufrimiento particular y colectivo, no se basa a día de hoy en evidenciar sus realidades, hecho que ya se viene produciendo, pero que en la sobremasificación de imágenes y en concreto, de imágenes del sufrimiento, violencia y dolor, se pierde el reclamo. Obviamente, como artista, uno puede adoptar el simple papel de testigo de su época; y como advertimos en la dimensión ética del Arte de acción, no existe en el oficio, obligación ninguna de ser salvador de nadie. Pero en un ejercicio de cierta coherencia para el artista que presenta el dolor de los demás, se le podría presumir el compromiso de ser consciente de hasta qué punto sus obras pueden resultar gratuitas; hasta qué punto es coherente una insurrección sin acompañar y colaborar conjuntamente el empoderamiento de las víctimas. Y dicho empoderamiento, a día de hoy, no se logra solamente evidenciando las zonas de dolor. Se ha de hacer partícipes a las personas de su propio proceso, darles la oportunidad de ser partes intrínsecas del proceso artístico, y dejarles en un lugar óptimo para que el trabajo se siga realizando.

"El tipo de manifestaciones que dejan al sistema del arte inafectado por la dimensión política de una crisis y que reafirman la buena conciencia institucional del campo cultural. Si el arte "no es suficiente", ¿qué es aquello que el arte necesita ser además o qué necesita serle sumado para afrontar la crisis?" (Expósito, 2014, p. 52).

El trabajo directo con colectivos en situación de sufrimiento, permite, no solo la visibilización y dignificación del colectivo, sino que a su vez, posibilita en ellos un proceso de emancipación, a través de la potenciación de los activos del colectivo. No se trata solamente de subsanar un daño, sino de ofrecer herramientas que permitan a la persona o al colectivo, repensarse de una nueva forma, haciéndose conscientes de que la posibilidad es palpable. Es por ello que el reconocimiento de las necesidades que una persona o una comunidad tienen es indispensable para que se vean reflejados en la obra o acción.

El proyecto *En el morro*, del Colectivo Artístico Descarrilados, propuesta realizada en Medellín, en El Morro de Moravia, es un ejemplo real de cómo muta un proyecto hacia las necesidades, en este caso, de una comunidad. El proyecto se desarrolló en el contexto de una serie de acciones que habían de realizarse en el barrio del El Morro, con el objetivo de reactivar y en cierto modo "hacer un lavado de cara", de dicha zona. La gente del barrio, no esperaba tal "lavado"; no querían un blanqueamiento, sino que se reconociera que ellos siempre habían vivido allí, que eran parte de la ciudad, y que las personas, más allá de ser objetos móviles, son las que construyen los lugares y su historia. El colectivo, optó finalmente, por hacer una documentación de la gente del barrio tal y como era, y quizás, sin gustar demasiado la imagen se que podía dar. De hecho, esto produjo un rechazo

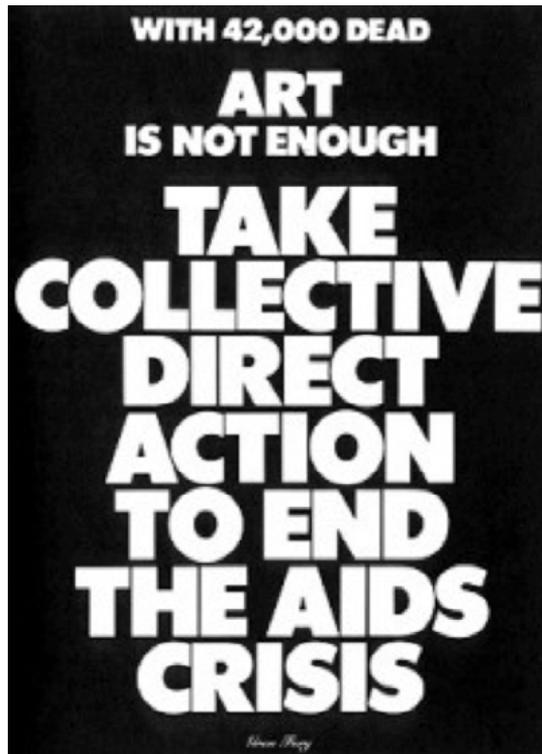


Fig. 71 ACT UP. 1973. Art is not enough. Extraída de: <http://www.romanovgrave.com/reviews/act-up-new-york-activism-art-and-the-aids-crisis-1987-%E2%80%931993>

Fig. 72 Descarrilados. 2010. En el morro. Barrio de Moravia, Medellín, Colombia. Foto extraída de: <http://colectivodescarrilados.blogspot.com.es/p/en-el-morro.html>

por parte de la alcaldía de Medellín. El álbum En El Morro-Abecedario, recoge la historia de poblamiento del lugar crecido en espiral al ritmo de la lucha por la sobrevivencia y la explosión de estéticas y relaciones entre los habitantes. El proyecto es un homenaje a la población de Moravia.

"Dada la complejidad de las políticas culturales y educativas en las que debemos desarrollar nuestra actividad, no nos podemos permitir el lujo de conformarnos con haber favorecido una experiencia motivadora a determinado número de participantes: hay que considerar cómo esta experiencia queda resignificada en el contexto político más amplio" (Sánchez de Serdio, 2015, p. 44)

En toda acción cuya finalidad sea incrementar la calidad de las personas, se ha de evaluar en todo momento, dónde reside el equilibrio entre favorecer una situación mejor y ofrecer herramientas que permitan a los individuos implicados una verdadera emancipación. Es por ello, que el artista se ha de adaptar al contexto, observando cuales son los recursos reales que la persona o colectivo tiene o puede llegar a tener para subsanar una situación de sufrimiento.

"La solidaridad del especialista con el proletariado, puntualizaba Benjamin, puede ser solamente solidaridad mediada; es decir: para poner al servicio de un movimiento social las herramientas y los conocimientos consustanciales a una tarea socialmente especializada, es necesario adaptar el aparato de producción. En definitiva, se hace inevitable pensar bajo qué tipo de mediaciones y dispositivos, de invenciones técnicas y de modificaciones del aparato productivo característico de su práctica, el especialista puede articular su trabajo con el trabajo de un movimiento social" (Expósito, 2014, p. 58)

El artista que pretende realizar una obra para normalizar situaciones abyectas, o bien restituir el sentimiento de bienestar en el otro y especialmente, que tenga la intención de promover movimientos de empoderamiento, no puede obviar el hecho de verse a sí mismo como uno más, que no solo va a dar, sino que se va integrar con el otro/otros, sin olvidar que "la espontaneidad e inmediatez de la *communitas* es abiertamente opuesta al carácter jurídico-político de las estructuras sociales (Turner, 1988,138)" (Dieguez, 2013, p. 26) y es en la mediación con la comunidad donde se pueden generar movimientos de cambio desde el trabajo que contempla la pequeña escala (minorías activas, líderes naturales) y la gran escala (comunidad, sociedad).

"Hacer política desde el arte, redestruir iluminando, conectando lo ancestral y lo contemporáneo, "lumpenizar" el arte; digerir lo social, lo político y lo económico desde el poder de lo marginal; desafiar el gusto, el dinero, el mito del arte y los viajes obligatorios a Norteamérica y Europa, hacen parte de un gran proyecto estético: convertir el arte en un sistema digno de interpretación de la realidad, ¡la moral como actitud, soporte y requisito para producir arte! De alguna manera el arte transpira el lugar donde se elabora y con su carácter pedagógico de salvación y orfandad es lo único que nos permite convivir con la barbarie, con la indigencia, con la locura y la muerte" (Sandoval, 2008)

Hemos situado de forma conjunta emancipación y pedagogía, ya que pensamos que el simple hecho de señalar, de presentar elementos disfuncionales en nuestra sociedad, no está siendo suficiente. Encontramos que un fuerte número de artistas que se desarrollan en el Arte de acción, tanto desde la *performance* como desde trabajos enfocados directamente a la comunidad es en Latinoamérica. Sin embargo, se apunta aun repunte de los feminicidios duplicándose las víctimas de violencia de género durante 2017 y donde "de acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas (ONU), durante el 2015, de 25 países del mundo con la mayor tasa de feminicidio, 14 son de Latinoamérica" (Arena, 2017). Todo ello, pese a las políticas y campañas frente a la violencia de género. El hecho de la gran cantidad de acciones desde lo artístico, en este campo concreto, radica precisamente en esa insuficiencia para subsanar el problema, en un intento continuo de evidenciar una realidad, que lejos de cambiar, se estanca o va en aumento, en sociedades, donde se atribuye como causa principal, una arraigada cultura heteropatriarcal. Hemos, por ello, confiar en el poder de la educación, y del Arte de acción como elemento pedagógico, siempre condicionado por el carácter dinámico de las problemáticas que afectan al individuo.

"El conflicto se mueve, se resuelve o se complica, se transforma, a partir de los aprendizajes y su transformación en saberes, en políticas, en elementos significantes de las estrategias y los sentidos de la vida" (Ceceña, 2008, p. 17)

Es por ello, que la emancipación, el empoderamiento de las víctimas y el cambio paulatino, quizás no venga solamente de la mano de campañas mediáticas y de concienciación, sino de políticas y en concreto a nivel artístico, acciones que incidan en el aspecto cultural de las problemáticas, que indudablemente pasa por un trabajo pedagógico desde la raíz de los problemas. Ya que en gran parte, la realización de acciones en relación a diversas temáticas (en este ejemplo concreto hemos hecho una reseña en base a la violencia de género, pero en realidad se puede extrapolar a cualquier tipo de violencia, incluso, a cualquier tipo de construcción normativa que produzca cualquier tipo de malestar tanto a nivel individual como colectivo).

Todos los trabajos que se han venido realizando en torno al carácter pedagógico del arte, se han venido realizando desde la pedagogía del arte en sí o bien, sobre la adaptación de modelos pedagógicos que partan de la práctica artística en el sistema educativo. Sin embargo, hemos hallado una carencia sobre estudios que es participen del carácter pedagógico del arte de acción concretamente en diferentes colectivos o, enfocado a la emancipación de ciertos colectivos, especialmente porque partiendo de la base, de cómo se analizan los resultados (entendiendo los resultados como la consecución de una serie de actitudes, conocimientos o habilidades), "no se evalúa la capacidad, ni la sensibilidad estética, menos su desarrollo en la escuela, puesto que mal se haría en hacerlo ya que el sistema no la incorpora, mucho menos como punto de partida y columna vertebral de la educación" (Ruiz, 2000, p. 78).

"Si de verdad consiguiésemos una comprensión de esta naturaleza en la conciencia, se haría necesario explorar otros caminos para educar, con la mira puesta en corregir las malformaciones espirituales que traemos como duro lastre. Y ahí es donde le debemos apuntar al Arte" (Ruiz, 2000, p. 82)

¿Pero, como traducimos esto a la práctica real? ¿Como podemos constatar la función pedagógica del arte en un plano general, hacía un cambio de la conciencia humana?

Sin tener resultados cuantitativos sobre los cuales sostenernos, si tenemos los testimonios de artistas que se han desenvuelto en proyectos artísticos con colectivos concretos, en donde se podría aplicar el concepto de minoría activa. Colectivos, donde, si bien no se ha podido traducir la acción en un cambio con una incidencia importante, si se han aportado cambios o reacciones a nivel de grupos de personas. Partes del colectivo, que asumen las acciones por un lado como terapéuticas, por otras restablecedoras en cierto modo de su equilibrio (por otorgarles voz, por visibilizar su problemática o bien por hacerles ver el problema con cierta perspectiva). Esto nos lleva a seguir promoviendo prácticas artísticas, tanto individuales como colectivas, y quizás ser conocedores de todas las herramientas de las que una obra puede verse enriquecida.

"La clave no es tanto la capacidad de llevar a cabo el propio proyecto a toda costa, sino la habilidad para mantener un diálogo en el que se pongan en juego las aportaciones de los diferentes agentes, así como para renegociar el proyecto a lo largo de todo el proceso de trabajo en relación"(Sánchez de Serdio, 2015, p. 42)

6.3 Empatía y responsabilidad social. Presentando el dolor de los demás.

"La "labor más arcaica" del arte consiste en "decirle al mundo palabras de reconciliación", en "hablarle del júbilo de encontrar la armonía y del eterno deseo de amar y ser amados" (Szczeklik, 2010, pág. 85)

"Y el conflicto al que se aproxima indirectamente, el "infinito", es perfecto para llevar a cabo una propuesta que no le conduzca al compromiso, más allá de solventar conceptos y cosificaciones formales" (López Aparicio I. , 2016, p. 61)

Uno de los principales objetivos del Arte de acción, como del arte en general, es el de ejercer como amplificador de las voces de ciertos colectivos, en un trabajo de visibilizar ciertas realidades donde existe un factor de violencia o de sufrimiento. Cuando, como artistas, nos enfrentamos ante la situación de presentar el dolor de los demás, no podemos más, que presentar una situación similar, pero radicalmente distinta o bien hacer una representación o una reinterpretación del suceso traumático. El dolor, que es una experiencia intransferible, y el sufrimiento, que, siendo un sentimiento común, también goza de sus factores contextuales.

Los objetivos son ambiciosos, pero desde la práctica artística, quizás solo alcancemos a cambiar, no digamos si quiera una parcela de la realidad, de la sociedad, cambiar el concepto de algunas personas. Trabajar desde el microrelato para tocar a algunos, eso sí, con la capacidad de generar mínimos activos que puedan seguir incidiendo en el resto del colectivo. Cuando el artista trata de trabajar desde y por el sufrimiento de los demás, ha de mantener un trabajo previo de severa contextualización, para conocer los alcances de su propia acción, hasta dónde puede llegar. Pero, además, y se ha de generar un proceso de empatía con el colectivo, con las personas o la persona a las que se les quiere dar voz.

La empatía se manifiesta como una compleja hazaña; la capacidad humana para vivenciar los sentimientos del otro. Con diferentes niveles de empatía, nos encontramos con personas capaces de vivenciar lo que el otro vive, sentir como el otro siente. Capacidad, que siendo trabajada desde un enfoque productivo, se constituye como una fuerza para el cambio. Habitualmente, se ha traducido la empatía con respecto a situaciones de sufrimiento como "compasión", sin embargo, como bien señala Susan Sontag (2010), cuando sentimos simpatía no nos sentimos cómplices de lo que causa el sufrimiento. Nuestra simpatía proclama tanto nuestra inocencia como nuestra impotencia". La compasión se define como el "sentimiento de tristeza que produce el ver padecer a alguien y que impulsa a aliviar su dolor o sufrimiento, a remediarlo o a evitarlo" (RAE), mientras que la empatía es la facultad sensible que nos lleva más allá del sentimiento de tristeza ante lo que vemos o interpretamos, hacia el hecho de sentir lo que el otro siente. ¿Cómo sería trabajar una obra, desde la empatía hacia un papel de resiliencia? ¿Acaso, situándonos desde la situación de dolor del otro, no podemos percibir un afrontamiento con muchos más matices que la simple tristeza? De la misma forma que no podemos confundir con la simpatía, donde nos encontramos frente a un contagio emocional, en el cual no reconocemos bien cuales son las emociones propias y las del otro.

Si en el Arte de acción, prima lo vital, en los trabajos que se vienen realizando en las últimas décadas, desde el Arte relacional y el "artivismo" (si alcanzamos a denominarlo como tal), la relación con la vida sufre una extravasación de lo personal a la conexión con la vida de los otros. Un exceso de vida, que, en ocasiones, se hace complejo asimilar, y donde a menudo, tendemos a personificar, más que a objetualizar para aportar un enfoque que parta del otro y no del propio artista. Entonces, ¿no sería necesario plantearnos, hasta qué punto el artista se ve inmerso en un acto de empatía? Es más, ¿cómo a través del arte, podemos trasladar estrategias a ciertos colectivos (responsables o víctimas de sufrimiento) la capacidad de incrementar su empatía? Ya que, si bien no existe a priori (como señalamos en el apartado anterior) una obligación tácita en el artista por trabajar estrategias para el cambio, si que sería cuestionable, hasta qué

punto resultan entonces coherente numerosas obras que nos presentan situaciones de vulnerabilidad externas al propio artista, y tomar en consideración la siguiente propuesta de Emmanuel Renault:

"...el proyecto de una política del reconocimiento no tiene sentido si no es entendido como un proyecto de transformación social. La teoría del reconocimiento, tal como la entiendo, es un intento de descripción de toda la variedad de formas de injusticia" (Renault, 2006)

El trabajo que se ha venido realizando desde la *performance* inicialmente, y el estudio de ciertas prácticas más complejas, denominadas actualmente como *Live Art* o Arte de acción, ha abordado el trabajo y la exploración del propio cuerpo, de sus límites y de su relación con el espacio. Este trabajo ha sido determinante para la evolución del Arte contemporáneo, en cuanto a un replanteamiento de que debe ser el arte. Y en ese camino de expansión, quizás habríamos de seguir profundizando, ya no solo en cómo entendemos, nos relacionamos con nuestro propio cuerpo y lo presentamos al público, sino cómo me relaciono con otros cuerpos y cómo es uno desde el otro (ya que difícilmente podremos llegar a ser el otro). Y a la vez, replantearnos qué efecto se busca en la producción de una obra artística: a quién queremos llegar versus a quién llega finalmente, y por otro lado, qué queremos y para qué, con respecto al deseo de la sociedad. Porque, si se entiende realmente el Arte de acción, como parte indisoluble de la vida y viceversa, el artista no se halla aislado. No hablamos del artista y la vida, como si la vida estuviera constituida de inmensidad vacua. La vida son los demás, cómo nos relacionamos con los demás y cómo influyen en nosotros; cómo, las relaciones constituyen nuestra vida, la vida.

"Ahora bien, si es cierto que Adorno asienta su reivindicación del arte en su relación con la libertad, también está claro que al reconocer la actualidad de este vínculo deja ver ya que la contribución del arte a la consecución de una realidad y un sujeto libres, su potencial emancipador, no consiste para él en procurar una expresión (sensible) perfectamente adecuada a ninguna verdad (ideal), sino más bien en poner de manifiesto la distancia que persiste entre el sujeto racional y su otro o, lo que es lo mismo, en hacer patente esa falta de racionalidad de lo real (de lo otro del sujeto) que torna imposible la mencionada reconciliación, que niega la posibilidad de la libertad (del sujeto). En definitiva: si para Adorno el arte es una morada del espíritu y de la libertad, lo es en virtud de su valor crítico" (Pérez, 2011)

"No tengo ninguna vocación de censor ni mucho menos de descalificador, pero creo que es necesario señalar que, dentro del Arte de acción, los componentes teatrales, espectaculares, y para-teatrales son contaminaciones que desvirtúan, o cuando menos deforman sus planteamientos básicos y definitorios" (Millan, 2007)

¿Hasta qué punto las acciones artísticas que hablan del dolor del otro, por encima del personal, llegan a restablecer el equilibrio emocional y la dignidad de los colectivos a los que se representa? Porque en estas situaciones el artista pasa a ser representante, una especie de abogado de las causas, no perdidas, pero si olvidadas, escondidas bajo la superficie.

El trabajo de la empatía en el trabajo artístico, no nos lleva solo a entender de una forma más profunda el material con el que estamos trabajando, sino que hace, que la obra se torne fuerte y con coherencia, a la vez de aportarle una mayor capacidad de transmitir al espectador el sufrimiento personal o del otro. Esa parte de verdad, a la cual nos podemos aproximar desde este proceso, es la que puede llegar a aportar el pleno significado al trabajo artístico que se teje con y a través del dolor. Hablamos de un proceso de retroalimentación continua, en el cual, mediante el acto de ponerse en la piel del otro, podemos llegar a un conocimiento más profundo de lo que puede llegar a ser entendido como dolor o sufrimiento en un plano general, y a la vez, permite al otro identificarse en aquello que tiene frente a sí.

Hemos de tener en cuenta de que el trabajo no se realiza con la ambición del cambio radical. Lejos de un cambio utópico, imposible dada la complejidad de las redes en las que nos vemos inmersos, la capacidad de realizar pequeños movimientos de ajedrez reside en el trabajo con la minoría, y centrar el trabajo desde la incentivación de las minorías activas, que son aquellas que pueden contagiar a su entorno de esa necesidad de evolucionar hacia construcciones más respetuosas. Es importante trabajar desde el microrelato, más que transportar grandes relatos de violencia o sufrimiento social a una minoría. Esto permite, que, a través de la empatía, se pueda trabajar en pequeños cambios, tanto a nivel de percepción, tanto del dolor como de los agentes que lo producen, como a nivel de transducción de las fricciones que provocan el malestar, el sufrimiento en cualquiera de sus variables. La cercanía de los relatos, por identificación, nos permite realizar una reflexión más profunda que trasladar narrativas generales que resultan algo imprecisas, y en cierto modo, hasta propagandísticas. La minoría no puede pasar a ser entendida como un ente colectivo, ya que los efectos de las acciones se podrían llegar a traducir como algo cultural y no diferencial.

"... cuando la población atribuye el discurso de la minoría a las características psicológicas explícitamente compartidas por varias minorías, la psicologización funciona como resistencia a la innovación social" (Moscovici, Mugni, & Perez, 1991, pág. 256)

La cercanía, el tú a tú, es fundamental en ese proceso empático que se produce entre el artista y la víctima (cuanto más cuando establece un diálogo consigo mismo); no hablamos de establecer grandes debates que se reducen a rondas de preguntas vagamente respuestas, sino al diálogo íntimos entre partes, entre personas involucradas en los relatos de dolor. En relación a cómo presentamos este, como presentamos el sufrimiento por medio del arte y de la acción del artista, hemos discutido la problemática de caer de nuevo en el exceso de imágenes cruentas que solamente refuercen el aspecto negativo de ambos elementos. Dado que determinar

un límite entre la utilidad de ciertas imágenes se torna igual de complejo que el hecho de definir en que momento el dolor es productivo o no, así como reconocer el factor positivo en un dolor que en sí mismo no sea productivo. Reconocer como "anormal" un tipo de dolor, quizás sea necesario por su propia evidenciación, de forma directa (o bien mediante un trabajo complejo entre la evidencia y la alternativa). Podríamos ejemplificarlo en la exhibición de imágenes producidas por la violencia de un conflicto armado: para quien esta inmerso en dicha dinámica, se encuentra en un estado anestesiado, en el que la violencia se ha llegado a normalizar, es parte del día a día. Es por ello, que en este tipo de dinámicas se torna necesario el reconocimiento del dolor y tal vez, la vía sea señalarlo y reconocerlo, más que disfrazarlo de forma sutil. Este equilibrio entre el establecimiento de representaciones "negativas" o "positivas" se refleja en el análisis de la obra de Joseph Beuys:

"Sin embargo, Gene Ray, argumenta de forma correcta en relación a lo que Adorno propone como "representación negativa", ha ocupado su lugar en función de las estructuras de poder que se adoptan, cuando los memoriales en torno al Holocausto se tornaban legión y en vacías manifestaciones declamatorias. Es entonces, el turno de una "representación positiva", que sea capaz de ser directa para muchos. Ray, como americana, también crítica, como existe una industria virtual de trabajos artísticos que evidencia por ejemplo el drama en Auschwitz, mientras no lo hacen tanto de Hiroshima" (Lerm-Hayes, 2006, p. 5)⁶¹

Encontramos que es necesario jugar con ambos tipos de representación, siempre teniendo en cuenta el contexto donde el trabajo artístico se va a implantar, a fin de que tenga la repercusión deseada, o como mínimo, que tenga alguna repercusión ya que el efecto en ocasiones radica simplemente en hace vibrar cierta conciencia social.

Y se añade en relación a Beuys:

"El punto más importante concerniente a la representación directa o subliminal, positiva o negativa de la memoria, el trauma y la diferencia es que Beuys tuvo en cuenta los contextos históricos y espaciales en el hecho de que su compromiso no se detuvo en montones de fieltros sugerentes o de apertura. Fundamentalmente, cuando se enfrentaba al mal que se estaba desarrollando -como en Irlanda en ese momento-, se esforzó por ser ahí.

Reaccionó directa, positiva, práctica y compasivamente, demostrando así que el primer imperativo de Adorno era válido para él. En esas circunstancias, utilizó el arte como un medio para un fin fuera de sí mismo y estaba ansioso por "salir de las páginas de las artes", como dijo" (Lerm-Hayes, 2006, p. 6)⁶²

61 Traducido del original: However, Gene Ray rightly argues that Adorno's "negative" representation has had its day when power structures adopt it, when oblique memoriales to the Holocaust become legion and empty declamatory manifestoes. Then it is time to turn to "positive" representation, to what will be too shockingly direct for many. Ray as an American also criticizes how there is virtually an industry of artworks responding to trauma in the shape of Auschwitz, rather than, say, on Hiroshima.

62 The most important point concerning direct or subliminal, positive or negative representation of memory, trauma and difference is that Beuys took into account historical and spatial contexts in the fact that his engagement did not stop at suggestive, openness-providing felt stacks or the like.

Y obviando en esta determinación del dolor como normal, anormal, productivo o no, negativo o positivo, queremos señalar como la capacidad que poseemos como personas, y qué en tanto podemos trasladar a la práctica artista, de entender un realidad desde la posición del otro, nos permite conocer formas alternativas de comprensión y afrontamiento del dolor, factor que encontramos determinante para una concepción de procesos complejos como son el dolor y el sufrimiento, y que finalmente son nuestra motivación principal para profundizar en las diversas formas de presentación y representación de ambos desde el arte.

El papel que las emociones ocupan dentro de la construcción de procesos, no debería de pasarnos por alto cuando queremos construir una obra que tenga un matiz de reivindicación o de cambio. Más bien, habríamos de contemplarla como una dimensión más, no prescindible, junto a la parte intelectual y estética de la obra.

"Cadena-Roa (2002 y 2005) analiza cómo determinadas emociones, como por ejemplo la indignación y el ultraje, juegan un rol importante en la emergencia e identidad de la Asamblea de Barrios en la Ciudad de México después del terremoto de 1985. Bayard de Volo (2006) destaca el rol del dolor en la formación de la identidad colectiva de las Madres de los Héroes y Mártires de la Revolución Sandinista en Nicaragua. Wood (2001) explica por qué en El Salvador a pesar de la violenta represión los campesinos seguían apoyando la guerrilla del FMLN. Erickson y Smith (2001) destacan como el proceso de reclutamiento del Movimiento por la Paz en América Central de EEUU es condicionado por determinados vínculos emotivos entre activistas centroamericanos y estadounidenses. Mientras, Adams (2003) evidencia el papel de las emociones para comprender qué pasa cuando un movimiento termina, aún siendo exitoso, analizando la experiencias de mujeres, las Vicarías de la Solidaridad, que lucharon en contra de la dictadura en Chile" (Poma & Gravante, 2017, p. 34)

La dificultad para trabajar a partir de la empatía, quizás radique en que se deben de dar dos situaciones para que esta se produzca de forma efectiva, de un lado la voluntad de apertura hacia el otro en un acto de comprensión (que resulta complejo cuando existen desavenencias, discrepancias, o simplemente salvas culturales) y por otro lado la paciencia para incrementar tanto la actitud empática, como para permanecer con el otro. Es por ello, que en ocasiones, el proceso de empatía, solamente ocurre en aquellos que tienen una voluntad previa, y quizás no tanto, en aquellos colectivos con los que sería más interesante un trabajo en esta línea. Así por ejemplo, con los movimientos, acciones y obras en relación a la violencia de género, nos encontramos grandes movimientos de sororidad, a la vez que una importante difusión de ideas y resignificación de la mujer. Sin embargo, encontramos que el capital social que compone estos movimientos, parte de una cierta sensibilidad, o se enfoca desde la acción de mujeres y

Crucially, when faced with wrong that was unfolding – as in Ireland at the time – he made a point of being there. He reacted directly, positively, practically and compassionately, thus showing that Adorno's first imperative was valid for him. Under those circumstances, he used art as a means to an end outside of itself and was eager to "get out of the arts pages", as he said.

para mujeres, cuando el trabajo, complejo, arduo, pero que posiblemente genere mejores resultados, radica en el trabajo con el adversario: con el hombre con perfil claramente heteropatriarcal, que no solo, no se implica en el movimiento, sino que se enfrenta abiertamente. Esto podemos observarlo en la obras de Lorena Wolffer, la cual trabaja directamente con grupos de mujeres afectadas por violencia de género, con un sensibilidad hacia las problemáticas del colectivo evidente, y donde la implicación tanto de las participantes como de la artista se realiza de una forma horizontal. Sin embargo, volvemos a la representación de mujeres en defensa de las mujeres y con las mujeres, cuando eso, habría de ser solamente, el primer párrafo. Quizás, poniendo en práctica el proceso empático, puede suponer una metodología de trabajo para posicionarse, en este caso, en el papel del maltratador (podría ser cualquier otro ámbito, que no sólo el de la violencia de género), no solo para valorar posibles abordajes de tales colectivos, como para comprender la forma en que se ha de producir dicho abordaje. Desde las humanidades, desde disciplinas como la sociología, la educación social o la antropología, se han realizado diversos estudios y aproximaciones metodológicas, dirigidas al trabajo con los colectivos responsables de la agresión y la violencia a otros, que pudieran servir de guía para el planteamiento de obras artísticas y arte comunitario, enfocados no tanto a la reivindicación de las víctimas, sino al trabajo con las representaciones sociales, que en los victimarios, llevan a cometer la agresión.

Es por ello, que cualquier acción artística que posea como pretensión un cambio profundo, habría de desarrollarse de forma estructurada y con cierta disposición a distendirse en el tiempo, para que no sólo se presente imágenes visuales o acciones que se constituyan como el detonante inicial, sino que se de pie a genera un pensamiento y un proceso de pedagogías críticas, para en última instancia hacer que el individuo o el colectivo al que se dirige la acción se implique en una fase más profunda a nivel emocional como sería el proceso empático. Estas nuevas formas de plantear la práctica artística, están llamadas a realizar un trabajo en la sociedad enfocado directamente a la gestión del pensamiento crítico, el cual, promueva formas de entender nuestra sociedad desde la diversidad y desde lo que en la mente y el cuerpo del otro, pueda llegar a acontecer:

"Para los defensores del Pensamiento Crítico, todos nosotros necesitamos ser mejores pensadores críticos, y a menudo existe la esperanza implícita de que el pensamiento crítico mejorado pueda tener un efecto humanizador general en todos los grupos y clases sociales" (Burbules & Rupert, 1999)⁶³

Es un esfuerzo añadido a todo el trabajo, pero que encontramos podría ser una resolución, al menos, de plantearse desde le arte, y desde el plano personal del artista, su grado de implicación en el trabajo y en las con-

63 Traducido del original: For Critical Thinking advocates, all of us need to be better critical thinkers, and there is often an implicit hope that enhanced critical thinking could have a general humanizing effect, across all social groups and classes.

secuencias que este posee. No es gratuito hacer tal inferencia, dado que cuando se realizan obras en torno al sufrimiento, si bien estas pueden tener la mejor de las pretensiones, y quizás con la clara determinación de reivindicar los derechos tanto personales como colectivos, puede llegar a convertirse en un insulto a estos, debido a la falta, precisamente de empatía, y de la ausencia de una intención de posicionarse desde una forma horizontal, que garantice llevar la obra hacia unos términos verdaderamente comunes, entendiendo verdaderamente comunes, como aquellos que se han consensuado y que, aunque alejados de una pretensión inicial, pueden suponer el verdadero inicio para restaurar la dignidad de un colectivo y que el cambio emerge, de una forma muy sutil, pero mas consistente. Así, pensamos oportuno retomar otra de las acusaciones de Lesper con relación a la *performance* y Arte de acción, diciendo de estas que:

"Abordan temas que se suponen de interés social o psicológicos banalizando los problemas y llevándolos hasta el ridículo, infantilizando sus argumentos para enfatizar que es el punto de vista de inteligencias inmaduras o arte emergente. Así los ataques del 11 S son avioncitos de papel, la problemática de los inmigrantes es convivir con una almohada y cito: "robada de casa de la madre del artista" como si ese dato fuera relevante en los resultados" (Lesper, 2011)

Si bien el trabajo critico de Lesper, a parte de incisivo, tiende a una generalización excesiva, ya que no todo el Arte de acción, *performance* o instalación se pueden incluir en una caja desastre, donde las acciones no se meditan, ni requieren esfuerzo alguno, esta consideración al respecto del arte de acción, en relación a los trabajos que presentan el sufrimiento de los demás, contiene una parte incuestionable de ácida verdad para el artista, y no es otra, que la asunción de coherencia de la obra de arte con su contenido. Y especialmente, si contemplamos el arte, como una realidad inclusiva, que este al alcance de todo público, y no solo como mero producto de disfrute, sino como un acto de inclusión en dinámicas que posibiliten un actitud crítica. ¿Cómo podemos plantear el arte para ciertos colectivos dolientes, si no somos capaces de atender a sus primeras necesidades?

Trasladar experiencias y metodologías desde otras áreas, como son la psicología o la sociología, puede llevar al artista a trabajar, en su propio desarrollo del discurso de la obra o bien, realizar un trabajo desde el campo artístico en íntima relación con otros actores. En este sentido, todo el trabajo que se viene llevando a cabo en torno al psicodrama, desde sus inicios como terapia extendida por J.Levy Moreno, se desarrolla en la dirección inversa. Es a través de lo corporal, de la teatralización, que se viene desarrollando desde diversos ámbitos, una estrategia para conectarnos con nuestras propias emociones y con las ajenas, por encima de lo que nuestra voz pueda permitirnos arrojar. Esta terapia, cuyo objetivo principal, es poner en contacto a la persona con sus conflictos patológicos a través de la representación, describe al individuo como un ser vincular,

tanto a nivel interno como a nivel contextual, y sostiene que "el Yo proviene de los roles que el sujeto desempeña a lo largo de su vida" (Mardone Carrasco, 2011). Si bien, desde el arte de acción, como trabajo artístico que parte del cuerpo, se puede llegar a realizar un trabajo de conciliación con situaciones de sufrimiento, como se ha demostrado en múltiples estudios de psicodrama, cuanto menos suponer el beneficio del trabajo con el sufrimiento desde el Arte de acción, dirigido al trabajo de la empatía y de concebir la dimensión real de los problemas que llevan al individuo a la situación de dolor, desequilibrio, malestar o sufrimiento.

6.4 Experiencias particulares que nos hablan de reconciliación.

Parte de nuestro trabajo particular como investigadores, pero además, como vehículo artístico e indivisible de la experimentación basada en la relación interpersonal, han sido las entrevistas realizadas a personas representantes de la estructura de nuestra investigación.

Como hemos revisado, en ocasiones desde la práctica artística, y en la humanidad generalmente, la investigación no viene dada de una forma cuantitativa, sino que nos servimos de herramientas cualitativas. Para ello, la entrevista es un estrategia que nos aporta luces y genera una rica información con respecto a qué hacemos, cómo lo hacemos y cuáles son sus resultados. En nuestra selección nos encontramos con: Omar Jerez, artista que ha desarrollado toda su carrera en el ámbito de la *performance*, dotando a la historia del arte de contundentes y reivindicativas acciones. Alba Garrido, artista multidisciplinar que ha concentrado su campo de acción en el área de la Arteterapia. El Colectivo Descarrilados cuyas acciones se centran en el Arte comunitario, reactivando núcleos urbanos y favoreciendo nuevas relaciones entre los individuos de la comunidad. Y Félix Raúl Tovar, psicólogo clínico, director de la Corporación Viviendo en Cali, el cual nos aportó sus conocimientos en el trabajo por la inclusión social.

Estas cuatro aportaciones nos permiten tener una visión general de cómo se esta trabajando desde, con respecto y para la subsanación del sufrimiento, tanto individual como socialmente. Experiencias que nos arrojan, ante todo, ideas esenciales: la eficacia real de las acciones artísticas en relación al dolor y el sufrimiento, y la importancia de desarrollar las mismas desde un enfoque global y un trabajo horizontal.

La experiencia de los artistas nos traslada a valorar, cómo la práctica artística nos conduce a una reconciliación con el dolor y el sufrimiento, desde su comprensión y su exposición. Además del reconocimiento de este aspecto positivo de lo personalmente vivido como artistas, los colectivos

con los que dichos artistas han trabajado o a los que han dirigido las acciones, se han visto reforzados. Las personas a las que se dirigen las acciones artísticas para establecer una nueva relación con el dolor, relatan un sentimiento de aceptación y de dignificación, a la vez, que se sienten ante todo, escuchados.

Y en esta escucha, reside la importancia de un trabajo horizontal, donde el artista se sumerge en la realidad que va a presentar y representar, y donde no sólo retrata, sino que recibe el *feedback* por parte del espectador. Para ello, indudablemente, se hace necesaria la escucha, y no solamente la implantación de una obra, como un producto más, premeditado y esquivo de la realidad que pretende representar.

A continuación, exponemos las entrevistas realizadas en su totalidad, dada la importancia de lo experiencial como elemento de conocimiento.

Entrevista a Omar Jerez

Muchas obras performativas conllevan de forma explícita o implícita el dolor. Sin embargo, la mayoría de ellas podrían resumirse en teatralizaciones del dolor o simples anécdotas de heridas pasajeras.

Por otra parte, toda obra o toda acción de la cual el cuerpo se haga partícipe, encierra en cierto modo el dolor (físico o mental), si bien este queda supeditado a la obra en sí, su objetivo y su mensaje.

En ocasiones, la forma y el contenido se ponen de acuerdo, para alcanzar su máxima expresión. Esto ocurre en la obra de Omar Jerez "asumiendo el hecho de poner rostro a los problemas de nuestro tiempo a través de la crítica. Llegando a ejecutar su desarrollo artístico al mismo nivel del tema cuestionado. Hasta llevar sus obras e ideas al extremo y situarlas por encima de la muerte como posible consecuencia"⁶⁴.

En una conversación personal con el artista, estas eran tus palabras con respecto a tu obra:

- Yo con mi obra me acerco a planteamientos y cuestiones cada vez más delicadas. Subo el volumen, por decirlo de alguna manera, de mi compromiso.

Y efectivamente, tal compromiso queda reflejado, sin necesidad de dar más explicaciones en toda su trayectoria. Y reforzado por su Manifiesto: La Teoría Involuntaria de una Muerte Confrontada (TIMC).

64 La Teoría Involuntaria de una Muerte Confrontada (TIMC) (Jerez & Azcona, 2013) Disponible en: <https://sadcomunicacion.files.wordpress.com/2013/08/nota-de-prensa-teor3ada-involuntaria-de-una-muerte-confrontada.pdf>

Ahora bien, a través de esta entrevista, pretendemos centrarnos en una parte fundamental de tu obra: el papel del dolor en la *performance*. Todo tu discurso versa sobre el terrorismo y la represión, cuyas derivas son el sufrimiento del individuo dentro una sociedad, digamos "corrompida" por ciertas políticas e "ideales". Como mencionábamos en un principio, muchas *performances* se sirven del dolor como parte ritual, como expresión de los límites del cuerpo o bien como parte de la acción en sí (sin revestir mayor importancia); pero en tu caso, observamos un compromiso certero con el dolor, no como un elemento pasajero que quedará sin más documentado en alguna galería, sino como parte del argumento y posible consecuencia.

Enfocando primordialmente esta entrevista hacia la visión del dolor (desde tu postura individual y como artista), encontramos fundamental que previamente nos comentes ¿cómo o qué te llevo hacia el ámbito de la *performance*?

Desde que tengo uso de razón siempre he indagado en torno a la naturaleza humana no visible (no es terrestre, o simplemente no vemos a pie de calle).

Así por ejemplo, con 20 años era adicto a las sectas, como un ejercicio de investigación sociológica, psicológica o clínica, tratando así de ver como funciona la mente de nuestra especie (una especie más pero racional). Quería conocer ese paralelismo de gente que entraba en otros organigramas, lo cuales para ellos eran normales. Sin establecer un juicio de si era bueno o malo, observaba como se establecía un paralelismo entre estos grupos y el resto, en donde finalmente solo cambia el vocabulario y la forma. Así incluso cuando estuve en Siria, conocí a miembros de Al-Qaeda, los cuales me quisieron captar como miembro intelectual de la organización (año 2003-2004). En 2007 voy a Tokyo donde contacté con un jefe jakuza. Así en todo este tiempo de contacto con sectas, Elio Sanabria, me comentó que me introdujera en el arte, cuando yo no tenía con 21 años unos conocimientos muy amplios del arte. Comencé a investigar sobre la *performance* y me pregunté si podía hacer algo más, aportar algo más y me dije a mi mismo que si. La *performance* me permitía trasladar lo que hacía (introducirme en ciertos lugares y ámbitos en los cuales el ciudadano medio por así decirlo no llega).

De modo, que hiciste el camino al revés. En lugar de partir del deseo de hacer *performance* y de ahí profundizar en un tema concreto, trasladas toda tu experiencia hacia un trabajo de conceptualización y estetización por así decirlo.

Exacto. Todo lo que llevaba haciendo años, le comencé a dar un conte-

nido textual, intelectual y visual, trasladándolo a un contexto artístico. Pensé que todo lo que había hecho antes, podía trasladarlo a la *performance*. Así fueron mis primeras *performances*, sobre ETA o la anorexia, las cuales fueron bien acogidas por el público y funcionaban. Aun así, hablamos o lo denominamos como *performance* para entendernos; sin embargo es algo que es parte de mí, no se trata de algo exógeno que haya incorporado a mi vida. A fin y al cabo, para mí todo aquello que considere inescrutable dentro de la mente humana, le otorgo un sentido *performativo*.

Comentas que las acciones llegaban bien a la gente. ¿Quizás sea por esa veracidad que existe en tus acciones y en esa capacidad de meterte en la piel del otro?

La gente muchas veces piensa que yo soy frágil. Porque soy el elemento que esta entre los malos, cuando de repente realizo un giro *performativo* dentro de la acción. Efectivamente, se produce en el espectador un proceso de empatía: esta frente a ETA, esta frente a la Camorra, esta frente a Neonazis. Eso genera una reacción en el espectador. Cuando ven que te convierte en elemento desestabilizador se chocan con la realidad. Frente a las posibles lecturas, existe esa crudeza. Existe esa empatía, porque no existen filtros.

En relación a la fragilidad de la cual hablas, ¿crees que se produce un efecto por el cual trasladas tu fragilidad al propio espectador? Y por otro lado, presentas la fragilidad de una forma curiosa, de enfrentamiento; asumes tu vulnerabilidad pero la afrontas de forma directa.

Es de alguna manera poner el ojo de esa persona en el visor y que a la vez que se cuestiona tu propia locura o piensa que ellos tal vez no lo haría, se inicia un proceso en el que empiezan a cuestionarse ante todo. Lo importante es que exista un eje de reflexión posterior a la *performance*. Sobretudo, porque en cierto modo, vivimos en una sociedad cobarde en el contexto español.

Cobardes porque en cierto modo estamos sometidos a un miedo continuo, ¿no? Tras la apariencia de estabilidad, siempre esta ese miedo a enfrentarse, a perder cierta comodidad.

Estamos realmente en un estado de represión. Una suerte de fascismo encubierto y una cultura de lo políticamente correcto. Mientras estemos en la sociedad de confort, estaremos muy bien. Pero yo necesito salir de esa zona, evolucionar y generarme a mi mismo preguntas. Encuentro que una persona siempre ha de posicionarse en la tesitura de la incomodidad, de la sospecha. La mejor forma de evolucionar, no voy a decir que es necesariamente la búsqueda de peligro, pero si ese salir de la zona de confort; especialmente uno como artista, si desea que su obra transmita realmente algo.

La obra ha de hablar por si sola, ser sólida en su recorrido.

En relación a esa zona de confort, en nuestra sociedad existe un miedo latente al sufrimiento. Pero muy a menudo ese sufrimiento esta directamente relacionado con esa salida de la zona de confort, con una frustración frente al cambio. Siempre huímos del dolor y el sufrimiento, precisamente porque lo enfocamos de partida como algo negativo, y no como una situación de cambio capaz de aportarnos un aprendizaje, un bagaje.

Como decía Buda, "la vida es dolor". Esa es nuestra esencia. El dolor no tiene porque ser necesariamente destructivo. También puede ser pedagógico, constructivo, corporativo. Pero si es cierto que le hemos otorgado tal carácter negativo que nos impide observarlo desde ese punto. Y por otro lado, vivimos tan blindados frente al dolor que al más mínimo hecho doloroso nos derrumbamos, cuanto más cuando nos enfrentamos a cuestiones verdaderamente dolorosas. Uno principalmente ha de asumir que la vida es dolor. Todos finalmente vamos a morir, y tanto la muerte como el dolor se han de asumir como elementos naturales, cuando en realidad vivimos en una huida constante.

Ciertamente ese enfoque de huida, de negación, de lucha constante contra el dolor tiene una fuerte base en la cultura occidental. Frente a tal orientación, desde otras culturas, como la oriental, donde la medicina china por ejemplo tiene un enfoque completamente holístico, el dolor se entiende como desequilibrio, como una señal que algo no funciona. Pero es el cuerpo el que habla a través del dolor, mientras que nosotros nos empeñamos en callarlo, en dejarlo sin palabras.

Ese es el ego occidental. Tenemos mucho conocimiento superficial, pero estamos vacíos de contenido. Pero el dolor esta presente todos los días, así que hazlo tuyo, hazlo parte ti, al igual que lo es tu brazo. El dolor no es un concepto, es un proceso que conlleva emociones y contenidos. En mi opinión, gran base del dolor en Occidente, radica en la búsqueda continua de perfección.

Y teniendo en cuenta, que esa búsqueda de la perfección no atiende siquiera a un planteamiento personal de lo que supone ser perfecto, sino una búsqueda de una perfección socialmente aceptada.

Aquí lo que pasa al final, es que este tipo de dolor, se basa en aspectos superficiales. Hay otros estándares de dolor, la mayoría subsanables. Pero uno está tan metido, que al final se magnifica. Un sufrimiento muy banal. El dolor en occidente se relativiza. Incluso en ocasiones se estetiza, o se clasifica como un sufrimiento de primera o segunda clase. Ocurre un atentado en París y todo son banderas y divulgación en los medios; ocurre

una catástrofe en Filipinas y apenas sale en dos o tres medios.

Por ejemplo, una de mis piezas, en la cual figura una mujer con un Burka, la mujer come durante 5 minutos. Es un prenda racista, pero desde un punto de vista eurocentrista; lo que para mí atenta para la integridad de la mujer. La manera de medir la medida del sufrimiento de esa mujer quizás sea diferente. Aquí, en cierto sentido, vivimos otro tipo de dictadura, la dictadura estética. Como han de vestir las mujeres, como han de ser sus cuerpos, con grandes consecuencias como es la anorexia es otro tipo de dictadura. Es un trasbase de prejuicios.

¿Cuál es tu relación con el dolor?

Yo padezco un trastorno obsesivo compulsivo. Es un dolor constante. Pero creo que el dolor se mitiga con el mismo dolor, es como una forma de equilibrarse uno mismo. Para mí llega a ser cómodo, porque mi estilo de vida se convierte en una especie de vasos comunicantes, donde mi dolor habitual se mezcla con aquello que hago.

Cuando uno siente el dolor, existe una empatía con el resto de dolores.

Yo por mi enfermedad, no me atrevería a decir que sea una especie de redención, ni catarsis. Simplemente es una asunción del sufrimiento.

Hay momentos de lucidez, de comprensión del sufrimiento. Yo asumo que es algo que forma parte de mí y no huyo.

¿Dirías que es otra forma de relacionarse con el dolor?

Si, porque en cierto modo, se sustituye el dolor con otro tipo de veneno. No huyo, no me escondo, me relaciono con mi dolor, y a parte con la violencia que me rodea. Al final, la gente alberga sufrimiento, estén enfermos o no, pero no lo asumen. Nacer es nacer con dolor. ¿Y es malo? No. No tiene porque ser malo. Simplemente trato de ser consciente cada momento de mi vida, tanto lo bueno como lo malo.

Por ejemplo, cuando murió mi madre, dentro del dolor, hubo algo de serenidad, entendiéndolo que era parte de la vida. Pensamos que el dolor, la muerte, es solo cosa de los demás, pero todos lo viviremos en algún momento.

Cuando trabajas con el dolor de los demás, ¿se desdibuja tu propio dolor?

Yo me asimilo como un corresponsal de guerra en ocasiones. Y cuando trabajo con personas que han sufrido una situación de violencia, una situación de dolor, no creo que pueda subsanarlo, pero sí, que a través del testimonio se puede evitar que situaciones parecidas vuelvan a suceder.

Eso es una tónica de toda persona que ha sufrido una situación traumática: que no le vuelva a suceder a nadie.

En ocasiones incluso, uno ha de ser frío, que no empático. Escucharle, pero no contagiándonos de su dolor, sino aportándoles ayuda y un enfoque constructivo y pedagógico, para realmente prestar la ayuda.

Creas que el dolor que impregna tu obra, crees que puede tener ese enfoque constructivo.

Que venga una mujer de 80 años, diciéndote: bien, yo sé lo que es una *performance*, pero esto que has hecho me ha llegado. Yo creo que en esta sociedad de la sobreinformación, un trabajo que realizo, que creo es constructivo, asociativo, sin pretensiones de ser dañino, llegué a la población, para mí es revolucionario. Porque al final, cuando uno trabaja sobre el dolor, la obra no te pertenece, la obra es de los demás; el dolor, ya forma parte de los demás.

Estamos sobre expuestos a imágenes continuas de violencia. Y con el Arte de acción de repente ¿se puede generar un choque frente a ellas? o, ¿por el contrario exacerbarlas?

Hay una especie de campo de batalla de reflexión, donde la gente empieza con la acción de ETA hubo incluso personas, que habían sufrido el terrorismo, que me llegaron a decir que en cierto modo se pudieron reconciliar a través de esa acción. Aunque sea por una persona, ese tipo de acciones merecen la pena. Y trabajar siendo consciente de la capacidad que tiene cada uno para trabajar desde pequeños ámbitos.

No tienes subvenciones. Todo fuera del sistema. ¿Para ti es importante?

Obviamente creo que en muchas piezas existe una contradicción entre lo que muestran y como se realizan. El estar subvencionado por otros, hace que te sumes en cierto modo a un pensamiento único. Yo me muevo al borde de la legalidad, siempre en la legalidad; sin que me puedan recriminar que he dicho o que he hecho, porque al moverme fuera de los ejes oficiales puedo trabajar bajo mis propios códigos y otorgarle coherencia a mi trabajo.

Al no solicitar subvenciones, no me pueden decir que debo de hacer ni condicionar mi obra. Hay unas normas de coherencia, de respeto, de dureza, de índole visual, pero yo soy quien dicta las normas.

Las diferentes formas de enfocar el dolor. Lo has vivido en varios sitios.

Cuando me pongo frente a una situación de violencia, soy como una suerte de pasaporte de las víctimas. A través de mí que estoy vivo, hago a través de la *performance* memoria de los muertos. El dolor es muy diferente en cada sitio. Lo que aquí puede ser una tortura, en Afganistán quizás sea algo banal. El dolor es tan complicado como número de personas. Incluso analizándolo desde todos los puntos de vista, psicológico, filosófico, científico, jamás tendremos una completa certeza de lo que es el dolor.

Cuando uno expone su propia vida, ¿cuál es tu propio cuestionamiento de la vida? Porque en ocasiones se puede pensar frente a artistas que realizan este tipo de acciones, se piensa que uno está loco, que es inconsciente.

El valor de la vida. Dentro de un minuto pueda contestarte y seguir consciente de lo que me has preguntado. El valor de la vida es estar aquí, frente a ti. El hecho de estar aquí, tiene valor. El hecho de estar vivos es valioso.

Y la gente está en su derecho de opinar que uno está loco por hacer cosas así, pero dentro de la locura en ocasiones puede haber una gran cordura, quizás por la gran grandilocuencia de los pensamientos que puede haber dentro de la locura.

Cuando todo el mundo te diga que es una gran locura, entonces es cuando esa obra ha de ser ejecutada. Ahí es cuando hay reflexión. Es necesario salir de la linealidad de pensamiento.

Como decía un poema de Jesús Lizano:

No me gustan las cosas rectas

ni la línea recta:

se pierden todas las líneas rectas;

no me gusta la muerte porque es recta,

es la cosa más recta, lo escondido

detrás de las cosas rectas;

ni los maestros rectos ni las maestras rectas:

a mí me gustan los maestros curvos,

las maestras curvas.

Tenemos que buscar más lo curvo.

He de añadir, que esta entrevista se realizó cuando aún no conocía la otra parte de Omar Jerez. Y es que este realiza actualmente su trabajo de forma conjunta, con la fotógrafa Julia Martínez; artista, que no solo demuestra una gran destreza en lo visual, sino que además, adquiere junto con Omar los mismos riesgos, haciendo ambos un trabajo comprometido, en el cual la investigación y el trabajo de campo previo, les lleva considerable tiempo antes de realizar la acción. Todo ello, en un ejercicio de coherencia, o al menos eso defienden en todo momento, entre lo que presentan a la sociedad y el propio trayecto de cada proyecto artístico. Ambos, asumen el mismo grado de responsabilidad.

Entrevista a Alba Garrido.

Alba Garrido Lázaro (Segovia, 1989). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada (UGR) y formada como Arteterapeuta en el Máster inter universitario de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social (UCM, UAM Y UVA)

Se define como feminista, activista, artista y a menudo formadora. Socia colaboradora de la Asociación de Arteterapia Entrama y la Asociación Órbita Diversa centrada en la perspectiva de géneros, interculturalidad e intergeneracionalidad. Cuenta con formación de Teatro Social (Escuela La Dinamo), Técnicas Psicodramáticas (ITGP) y Promoción Comunitaria (Proyecto Miradas).

Desde hace 5 años viene desarrollando una línea de creación artística basada en la Arteterapia como línea personal de investigación. Sumándole a esto el posicionamiento como feminista y mujer, integrando la perspectiva de género dentro de su trabajo creativo, personal y social, a menudo a través de la técnica de collage y el audiovisual.

Resulta interesante, como con tu obra concluyen un ciclo terapéutico. Con asiduidad, la Arteterapia se centra especialmente en dos fases: catártica o de emergencia de los sentimientos y emociones y una segunda de análisis de esto. Pero se hecha en falta un trabajo más profundo hacia el cambio de los pensamientos hacia una realidad concreta o hacia sí misma; pensamientos que provocan angustia y dolor. En tu trabajo, sin embargo, se establece un proceso narrativo y de análisis para finalmente plantear posturas alternativas.

¿En qué medida crees que la Arteterapia habría de dirigirse hacia generar posicionamientos alternativos? Cuanto más, cuando una de las características del arte en sí es su capacidad para trasladarnos a enfoques alternativos.

Pienso que la Arteterapia es un canal a través del cual poder explorar

la realidad desde la metáfora y el juego, permitiendo elaborar y presentar imágenes de diversos estados y emociones que de otra manera sería muy doloroso e incluso agresivo.

Por ello sí creo que la practica en sí genere posicionamientos alternativos pues explora a través de los materiales de manera no invasiva, respetando tiempos y espacios al tiempo que se adapta a las necesidades de las personas, poniendo en marcha las capacidades de las personas para construir algo nuevo y poder revalorizar sus diferentes experiencias personales.

En cuanto a tu trabajo en torno a la medicalización en todo el proceso de enfermedad, si bien el tratamiento tiene un papel concreto ¿Crees que es una forma más de controlar al sujeto? ¿De hacer que viva la enfermedad de una forma determinada?

La experiencia que hemos tenido y tenemos (hablo de mi familia por eso el plural) es la sensación de no llevar el control sobre lo que te sucede, de pasar de médico a especialista, esperando de manera pasiva y generando cada vez más expectativas en las siguientes consultas sin saber bien como afrontar las derrotas de no saber un diagnostico (Sin quitar el mérito y las buenas practicas de los y las profesionales con los que hemos coincidido)

Al pasar de mano en mano, de consulta en consulta, de espera a espera sin resultados durante años, la protagonista mi madre es objeto pasivo de la práctica médica no contemplando ni incluyendo el sistema de salud en muchos casos la proactividad de los pacientes. Pienso que se les asiste de manera asistencial y capacitista sin fomentar una medicina más holística, siendo la enfermedad un lastre que toca arrastrar a quién la padece.

¿Según tu punto de vista, la sociedad marca una forma de ser enfermo? Y en tal caso, ¿crees que favorece una vivencia constructiva de la enfermedad?

Dentro del sistema hegemónico en el que vivimos y de las relaciones de poder en las que se halla la sociedad y el ser humano, pienso que el sistema en general y también el de salud, marcan una supremacía de control sobre el paciente convertido en muchas ocasiones en víctima u objeto pasivo.

Por lo tanto la sociedad en muchas ocasiones vive el hecho de estar enfermo o tener una diversidad funcional como algo raro, tratando a éstas personas de manera infantil o subestimada, cayendo en el pobrecito/a o en la lástima.

Generando en muchos casos dependencia y perdiendo cada vez más au-

tonomía y poder de decisión.

También pienso que en nuestra sociedad no hay educación para la muerte ni tampoco para la enfermedad, por lo tanto muchos de los procesos vinculados con las mismas generan miedo y rechazo, con lo cual esto no ayuda a generar una visión más diversa y una convivencia más constructiva con respecto a las mismas.

A través del trabajo de Segunda piel, trabajas no solamente con el dolor, sino como este influye en lo cotidiano. Incluso en el espacio. Sin embargo, la sutileza de la obra radica en ese traje, capaz de hacer a quien lo porta que empatice con la persona enferma, sin la necesidad de mostrar imágenes simbólicas asociadas al dolor (sangre, heridas, cuerpos atados, lesionados,...)

¿Crees que a través de esta estética, a mi en una línea más metafórica, tiene más poder en el espectador que estéticas más carnales o viscerales? Es decir, ¿crees que a través de una metáfora de la enfermedad, sin mostrarla tal cual, es capaz de remover conciencias y generar reflexión en el espectador?

Por supuesto. La experiencia que he tenido cuando he mostrado la obra, ha sido de simpatizar con las personas que la observaban. Quiero decir que ya no es solo que la persona empatice desde la observación distante y externa con la obra, si no que es capaz de simpatizar, tomándose la libertad de entrar en la experiencia vivida por ella misma, sienten emociones y establecen analogías entre sus vidas y la de la artista, generando una comunicación interna y transitiva con respecto a la obra y a la experiencia de la persona que la contempla.

El traje opresor está pensado, como bien has comentado antes, para que quien quiera pueda pasar por la experiencia de la limitación del movimiento al llevarlo puesto, es una acción sencilla que confronta directa e indirectamente desde el hecho del vestir, sin necesidades de recrearse en la violencia explícita de la enfermedad, sin embargo la acción explícita la limitación del cuerpo y del movimiento a través del traje metáfora de la sintomatología de la enfermedad.

Por otro lado pienso que ya hay demasiada violencia y morbo sensacionalista en nuestra sociedad como para incluirla en mi trabajo, puesto que es un proceso de duelo que necesita mimo y cuidado para su elaboración y que al final es lo que el/ la espectador/a me ha transmitido.

Cada cual conecta con la obra desde su propia experiencia, esa creo que es una de las potencialidades del arte, utilizarlo como fin social a través de la metáfora siempre es todo más llevadero.

Y por otro lado, sin tener relación directa con esta última pregunta.

¿Cómo crees que se puede representar el dolor, el sufrimiento a través de algo efímero como una acción, o una obra de la que solo nos queda una imagen, cuando es un proceso más complejo y que implica un tiempo, normalmente prolongado?

Pienso que el dolor es un sentimiento muy simbólico que se lleva representando siglos lo trágico genera expectación. Al utilizar técnicas que utilizan el cuerpo como herramienta, como es la *performance*, el teatro, la danza, la experiencia es vivida a tiempo real, simpatizando y conectando con nuestras vivencias y procesos personales.

Pienso que es necesario contextualizar una obra, tomándose el tiempo suficiente como si de un caldeamiento se tratase para luego pasar a mostrar lo que al artista en cuestión le interesa, no hace falta contar todo el proceso que ha conllevado la obra, no hay nada como una bomba de racimo artístico-cultural y reivindicativa para generar conciencia personal y colectiva.

¿Cómo el dolor afecta a la persona en relación a su día a día, a su relación con los demás y el espacio que habita? ¿Cómo te planteaste trasladar esa sensación a tu obra?

Vivir dentro de un sistema familiar, en dónde una de las piezas claves, la madre tiene una enfermedad neurodegenerativa ya de por sí es doloroso, poco a poco te vas dando cuenta que es una carrera de fondo y una lucha constante que no terminará en la siguiente consulta del siguiente profesional.

Familiares, amigos y personas cercanas se ven afectadas por la situación que en un principio asusta e impone y poco a poco se intenta normalizar y afrontar con resiliencia. Supone cambiar, desde la adaptación arquitectónica hasta los tiempos que dedicamos a cada cosa, por pequeña que sea; hablar, escuchar, caminar.

Cuando decidí realizar ésta obra en 2012 yo tenía 23 años y estaba en mi último año de carrera, tras una propuesta en una de las asignaturas de la carrera, decidí trabajar con la situación de mi madre, que por aquel entonces ya era evidente que algo sucedía. Comencé un proceso de investigación desde la no comprensión y el enfado, buscando razones; Recopilé prospectos de los medicamentos, los estudié y archivé. Registré de manera audiovisual como se desenvolvía mi madre en su vida cotidiana, a través de fotografías, lo que me llevó más tarde a trabajar con la cotidianidad. Le expliqué que quería trabajar sobre ella y con ella, por aquel entonces yo ya pensaba a pequeña escala en términos de Arteterapia. Lo que comenzó como un trabajo final de carrera ha acabado siendo el proceso de duelo de la enfermedad de mi madre.

Utilicé el arte como vehículo a través del cual poder expresarme, de forma irónica en un principio y más emotiva después, lo cual me permitió tomar cierta distancia de seguridad para poder contar lo que estaba viviendo sin decirlo textualmente.

Ha sido y todavía hoy es un proceso largo y doloroso, de hurgar en la herida, que gracias al apoyo de personas cercanas, profesores, amigas y familiares me han ayudado e impulsado a contarlo. Encontré un canal con el que me sentía cómoda y sobre todo a salvo; el arte.

Han pasado ya 5 años desde que realicé ese traje, recuerdo cuando atravesé todo Granada de la Chana al Zaidin, junto a mi amiga y cámara Paula, transité con él en el Cubo edificio donde grabamos, el traje me reconfortaba cuando transitaba, me reconfortaba encontrarme con el dolor.

En 2013 lo retomé en Madrid, desde otro momento vital, lo vestí y volví a experimentar la sensación de estar dentro. Tuve que recomponerlo pues el traje me asfixiaba y se rompía ya no me sentía cómoda ni reconfortada pero podía acudir a él, me permitía echar la vista atrás y poner atención en lo sucedido hasta ese momento. Era el momento de liberar al cuerpo, era el momento de aceptación de lo ocurrido, quería reconciliar ambas partes, una oscura y dolorosa y otra algo más liviana y actual, querer volar, sentir y también disfrutar desde ahí.

Quería compartirlo y mostrarlo a través de otra obra que igual que la anterior se grabara en mi biografía, atendiendo al proceso vital que acontecía realicé otro traje *Liberating Suit*, obra que me permitió seguir avanzando en mi camino personal y artístico desde un lugar un poco más liviano.

Hoy en día, sigo trabajándome como terapeuta de diferentes expresiones artísticas, como persona, como mujer y como hija por eso dejo la puerta abierta de un proyecto que para mí es vital y como he comentado antes autobiográfico.

Entrevista a Raul Felix Tovar.

Esta reunión con Raul Felix Tovar, psicólogo con especialización en psicología comunitaria y Director de la Corporación Viviendo (en su sede de Cali) se planteó como un ejercicio de aproximación a los contextos de alta vulnerabilidad, donde el concepto de sufrimiento social se ve perfectamente contextualizado.

Los contextos donde nosotros trabajamos, donde tenemos presencia con dispositivos comunitarios, concretamente los Centros de escucha, son contextos que son considerados de alta vulnerabilidad y de exclusión social. Las personas que habitan en estos espacios, tienen una serie de condiciones que infortunadamente pesan sobre el como habitar ese territorio. Son territorios que regularmente están marcados por asuntos relacionados con delincuencia, prostitución, pobreza extrema, y una serie de eventos que también, infortunadamente se dan en nuestro contexto. Eso es lo que hemos llamado desde nuestra intervención, como situación que llevan a situación de sufrimiento social, y que producen en las personas una serie de respuestas que se normalizan, porque se podría decir que son resultado de habitar estos contextos, que podríamos significar o determinar como desesperanza aprendida, donde hay una actitud rígida, dificultad de ubicarse en el tiempo, dificultad para encontrar alternativas y se afecta de manera cierta la capacidad de tener esperanza, la capacidad de sentir que uno se merece algo mejor. Esto lleva a la asunción de conductas autolevisivas, como sería el consumo de drogas, la delincuencia, practicas como la prostitución y en muchos casos, asuntos en que la vida deja de tener valor, e incluso la vida deja de tener valor, en tanto que en cualquier momento pueden "quitársela" o simplemente, no valorarla.

Ese asunto desde el dispositivo hemos querido tener una atención que garantice la accesibilidad en todo momento al servicio, y en la oferta de servicios, sino que podamos trabajar con las personas de forma directa, para garantizar que aspectos que se han visto tocados en un momento dado, podía decirse, que se afectan de forma grave, se vean recuperados. Un asunto que podría ser considerado menor, como recuperar capacidad de soñar, volver a tener esperanza o tener un lenguaje más optimista, no se pueden simplemente pedir, digamos que hay que reconstruirlos y en ese sentido hacer un trabajo continuo, que permita que esa situación de sufrimiento social, que genera este tipo de conductas, que hace que ciertos aspectos se normalicen en términos de volverse cotidianos, o se naturalicen, no se vuelvan esa camisa de fuerza, sino que logren trascenderla.

Pero eso implica hacer un trabajo continuo, que es lo que los dispositivos comunitarios pretenden; no solamente ser accesibles a las personas, de los servicios que se ofertan, pero que no necesariamente está accesible y lo que llamamos procesos de inclusión social real y desde algo que nosotros mencionamos como acciones positivas, que son esos puentes que hay que construir, para garantizar que en esas condiciones que tienen estas personas (baja educación, dificultades en términos de competencia de habilidades, formación, habilidades básicas, etc.), no haga que estas sigan siendo las mismas barreras que impiden a estas personas acceder a este sistema de oportunidades. Estas son las acciones que desarrollamos cotidianamente. Para eso, nos hemos propuesto, lo que llamamos cinco

áreas fundamentales: una sería acceso a lo terapéutico, y en lo terapéutico definimos tanto lo emocional como lo físico, un área que llamamos trabajo (no solo enfocado a la entrada de ingresos, sino también a la formación y habilitación para el trabajo), otro que es educación, entendiendo que la educación no es solo la formal, sino toda la información que permite a la persona una serie de recursos para una mejor toma de decisiones, y eso pasa por información útil y funcional sobre algunos asuntos. El otro es la asistencia básica, las necesidades prioritarias de forma urgente, lo que les facilita el poder pensar en otros asuntos, entendiendo que la asistencia tiene que tener un elemento de nos sustituir a la persona, sino como facilitadores para que ellos resuelvan el caso. No nos podemos quedar simplemente en la resolución, no podemos ser quienes lo resuelvan eternamente. Y el último es el que llamamos como trabajo de redes: como las personas para poder resolver sus problemas, donde la resolución pasa por una lógica de redes.

Esas son las cinco áreas principales. Es principal entender, que el sufrimiento social es el que ancla a las personas a no poder resolver las problemáticas. Para ello tenemos una diversidad de formas, que promueven prácticas concretas que permitan que las personas entiendan lo que ocurre y su propio papel. Y existen tres conceptos que nos interesan principalmente:

Uno es, necesario actuar sobre representaciones sociales que los individuos tienen sobre asuntos problemáticos. Porque si entendemos la lógica de las representaciones sociales podemos entender como se originan y tener acceso a ciertos comportamientos. Es más importante incidir sobre la construcción de una representación social, que sobre la manifestación que se origina derivada de esa representación. Es la representación social la que hace que la representación social permanezca.

En segundo lugar, nos encontramos con la percepción crítica. Es la comprensión que tiene una comunidad sobre los factores que originan las problemáticas por las que se ven afectados. Cuando uno hace un diagnóstico de la comunidad, lo que se recibe es un dictado de las necesidades percibidas. Sin embargo, en este diagnóstico que se realiza, se presenta como un diagnóstico engañoso, ya que las necesidades no tiene porque hablarme de la comunidad. Hay que conocer a la comunidad y generar una percepción crítica en esta comunidad por encima de lo que ellos perciben como sus necesidades y entender el nivel de responsabilidad que debe adquirir la comunidad para subsanar esas necesidades. El trabajo con la percepción crítica, es realmente un balde de agua fría, pero necesario, ya que de lo contrario persiste una aptitud demandante que no nos ofrece una solución, no la cambia. Y esto, en cierto modo, nos conecta con el tercer punto.

El tercer componente sería el concepto de minoría activa, proveniente de la psicología social de Moscovici, que esa evidente responsabilidad que genera la percepción crítica ha de llevarse o llevar a un nivel de movilización que garantice que la comunidad efectivamente puede vencer. Esto va en contra del miedo al cambio y la resistencia que se pueda ofrecer. Lo más común en una comunidad es la resistencia al cambio; esto es, que lo que yo les vengo a explicar, no sera recibido o aceptado de buen grado, y en principio dirían que sí (mientras se mantiene lo que se tiene, y mantiene un discurso de víctima, demandante). Por ello trabajar con una minoría activa, nos lleva a trabajar con gente que habiendo desarrollado esa percepción crítica sea capaz de iniciar modificaciones. Según Moscovici, frente a la resistencia al cambio es importante incidir en dos cuestiones que pueden debilitar a las minorías activas: la normalización y la confrontación. La normalización sería aquel proceso por el cual, un individuo, pese a tener una percepción crítica, acaba normalizando y naturalizando ciertas situaciones problemáticas y volver a pensar como el resto del colectivo. Y la conformidad es la situación por la que el individuo se acaba conformando, por el hecho de, que o acepta esa realidad, o se puede ver condicionado a sufrir confrontación y efectos adversos por parte del resto de la comunidad y ciertos activos. Aparecen la amenaza y la manipulación.

Estos son los elementos teóricos desde los que la Corporación trabaja, y de hay ejercemos nuestra práctica diaria.

Entrevista al Colectivo Descarrilados.

¿Cómo surge el colectivo y cuál es su principal objetivo?

El Colectivo surge a raíz de los procesos pedagógicos llevados a cabo, en la asignatura Metodología de Investigación, que cursaron estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura, en la ciudad de Cali. Los distintos trabajos de grado de 14 estudiantes, se juntaron en un proyecto que se denominó "el tren de los curados", por el tren, por la cercanía de la escuela a la carrilera y a la estación del ferrocarril, que tuvo mucho auge en el proceso de industrialización de Cali. El colectivo se llamó Descarrilados, por la acción del descarrilamiento de tres vagones, que fueron transportados hasta la calle de la escuela, para que fueran habitados por la gente de cinco barrios, durante treinta días, de talleres, de acciones, de encuentros, de charlas, de fiesta, de comidas. Treinta días de encuentro de comunidades alrededor del arte y la cultura.

Sois un grupo donde la transversalidad es patente: artistas plásticos, diseñadores, ingenieros, poetas. ¿En que enriquece el grupo y los proyectos desarrollados esa diversidad?

La diversidad enriquece el grupo porque las distintas voces dialogan, se entrecruzan y potencian las acciones, desde los saberes, desde las historias de vida, desde los deseos de todos y de cada uno; los sueños compartidos, transforman las ideas, multiplican posibilidades. Por ello, en esa transversalidad, los procesos implican la conversación (conversar: dar vueltas juntos) y el compromiso colectivo de llevar a cabo lo propuesto.

Como conocedores del ámbito artístico en Colombia, y la colaboración en proyectos de curaduría, diríais que los artistas que trabajan con lo que podríamos llamar Arte comunitario, o bien realizando acciones basadas en problemáticas de ciertos colectivos, ¿se involucran en las necesidades reales de dichos colectivos, o más bien se concentran en la obra como resultado?

Estos artistas se interesan más en los procesos; lo que los anima es el encuentro. La posibilidad de pensar y construir en colectivo, les da la dimensión política de provocar, transgredir, convocar, con la acción (las acciones) y develar una situación social. Se podría decir que el "resultado" es el carácter procesual de su trabajo, que involucra voluntades, emociones, deseos, etc.

¿Qué os habéis encontrado que acontece en trabajos artísticos de carácter relacional, más allá de la obra que había planificada?

Lo más importante en cada proceso ha sido constatar el compromiso de la gente con el arte, con su capacidad de soñar, de transformar su cotidianidad a través de las acciones que el arte promueve, por ejemplo, en *Canómada*; la gente escribió, dibujó, para tejer una red de afectos a través de cartas que fueron llevadas en canoa, hacia los distintos pueblos ubicados a orillas del río Cauca. Lo que siempre decimos, con esperanza, es que el arte dimensiona la capacidad de afectar y afectarnos, colectivamente, en la simplicidad, en la metáfora, en los sueños intactos de la gente, que se involucra alegremente. Solemos decir: "qué hermosa la gente...con sus sueños que se potencian".

¿Existe un trabajo previo de documentación y detección de problemáticas o necesidades, de los colectivos o comunidades donde posteriormente realizáis la actividad?

El proceso de documentación se hace de manera colectiva, en la implicación, desde el comienzo del proyecto. No hay "observadores externos" que diagnostican, racionalmente, las necesidades de una comunidad. Todo proceso colectivo se reafirma precisamente, en la necesidad de juntarnos (desde el comienzo), para movilizar y emprender acciones conjuntas, que involucren las poblaciones y que dejen una huella propia.

¿Lleváis a cabo algún tipo de evaluación posterior, para valorar el impacto del trabajo realizado en dichas comunidades?

Cultivamos el contacto con la gente, preservamos los lazos de amistad, que nos permiten planear acciones futuras. Lo que se preserva es la amistad, la posibilidad de juntarnos otra vez, en otro proyecto.

¿Tenéis la sensación de haber aportado algo a los colectivos con los que realizáis los proyectos? ¿De qué manera sabéis que algún aspecto ha mejorado o se han subsanado ciertas necesidades?

Creo que hemos aportado en la visibilidad de procesos culturales, en la transformación del panorama del arte, en la ampliación de las fronteras del arte, en su dimensión política y estética. También en su potencia pedagógica.

¿Creéis que los artistas o colectivos de artistas contemplan las necesidades reales de los colectivos o comunidades con los que en ocasiones trabajan?

Sí, en tanto del trabajo sea conjunto. En tanto la transversalidad significa que además el entrecruzamiento de propuestas, el hacer colectivo.

¿Hasta que punto el Arte de acción puede tener un carácter pedagógico?

La relación que propone el arte, es de naturaleza pedagógica. Ante todo porque esta relación acontece en el encuentro de artistas, público, sociedad, gestores, etc. Lo pedagógico significa aproximación, acuerdo, des-acuerdo, acompañamiento conjunto.

¿Creéis que la pedagogía, puede ser una herramienta útil para la emancipación de las personas y colectivos?

Sí. Es una herramienta que fortalece la dimensión política de la gente; que facilita la multiplicación de afectos, compromisos, acciones, que llevados de manera colectiva, empoderan a la gente, en su sensibilidad, en la necesidad de dar cauce a sus deseos.

¿Qué opináis de la responsabilidad social del artista?

Quizás la responsabilidad del artista tenga que ver, con la necesidad de transgredir y transformar, en la acción y el pensamiento, un estado de cosas que se pretende absoluto, inalterable y fijo.

¿Pensáis que el arte, en cualquiera de sus formas, pero en concreto a través de acciones, tiene la capacidad de cambiar ciertas representaciones ancladas en la sociedad?

Sí. Creo en el mecanismo movilizador del arte, en la capacidad de movilizar deseos, de multiplicar acciones y afectar íntimamente a la gente.

¿Qué opináis con respecto al arte como forma de reconciliación con procesos de duelo, dolor o sufrimiento?

El arte en sus distintas expresiones, puede avivar o sanar, las heridas de la gente; hace poco pude ver una acción en la que se trajo la ausencia de un ser querido, que falleció por la violencia. La artista se planteó "la presencia", mientras el público, en la catarsis, trajo a la memoria, hechos acontecimientos, diversos.⁶⁵

⁶⁵ En referencia a la acción realizada por la artista visual y bailarina, Mérida González Garzón. En esta acción se hace referencia al dolor desde la ausencia. Es la ausencia la que nos remite a la presencia de quien hace mucho tiempo, ya no está. "Yo le daré un nombre que nunca será olvidado" es una cartografía que integra la instalación, *performance*-danza, video arte y textos que propone un paisaje entendido como mapa emocional construyendo nichos o lugares poéticos, donde el espectador y la artista pueden buscarse y perderse, para volverse a encontrar o para no hacerlo"(González Garzón, 2017)







7. CONCLUSIONES

Con estas palabras, Rosemberg Sandoval (2008), responde ante la pregunta de cómo convivir con la violencia:

"En Colombia uno nace y muere en medio de todas las modalidades de violencia, incluidas la indiferencia, el olvido y la no construcción como individuo. Te das cuenta del mierdero donde estás cuando sales del país, hay temor de volver porque de repente tienes conciencia de cómo es el transcurrir de un día en Colombia. La violencia en mi país y en el mundo es un negocio de las multinacionales, es una mafia como el fútbol y el arte. Siempre hay gente interesada en echarle cebo al candil y el tema se vuelve más confuso porque tenemos muchos frentes de corrupción, mediocridad y masacre: el narcotráfico, la delincuencia organizada, la iglesia y su cola de cristianismos de fe, esperanza y caridad, el estado, la guerrilla, los paramilitares, gerencian de manera conjunta el país. Nunca sabes con quien estás hablando en Colombia, es imposible que la guerra y la corrupción no te salpiquen porque todo el tiempo estás sumergido y así no quieras, algún pariente o amigo de alguna manera hace parte de estos focos de exterminio" (Sandoval, 2008)

Existen personas atravesadas. Lugares donde el dolor confluye y el sufrimiento se narra. Si bien ubicamos a Rosemberg Sandoval, para hablar del límite y lo ritual en el Arte de acción, toda su obra es una imagen protesta. Con el desarrollo de la investigación, hemos podido observar que las narrativas, si bien para reconocer ciertos agentes de dolor nos han sido facilitadoras del trabajo, no se mantienen aisladas ni pueden ser circunscritas. Los discursos en los artistas se hibridan, demostrándonos, que el sufrimiento y el afrontamiento de este son parte angular de su discurso. El sufrimiento es el detonante para la acción y finalmente, la razón de la que parte el arte, particularmente, en un buen número de artistas:

Rosemberg Sandoval, como hemos señalado, pero también, Regina José Galindo, Carlos Martiel, María José Arjona, Omar Jerez, Heather Cassils o Edinson Quiñones, son (entre la muestra que hemos propuesto para nuestro estudio) algunos de ellos. Artistas donde el sufrimiento, sin nombrarse como tal, ya que sería una forma reductible de presentar su trabajo, es el germen del mismo. El conflicto, en la obra de Edinson Quiñones, se alimenta de lo marginal, de la pobreza.

La investigación nos llevó de forma irremediable a observar cómo el sufrimiento era el hilo argumental de las narrativas de muchos artistas. El hecho de dividir el trabajo en narrativas se llevó a cabo por una cuestión operativa, no tanto orgánica. Ya que en realidad, encasillar a un artista en una u otra resulta antinatural, como tan antinatural es que la mente de una persona se presente de forma inamovible, perpetua. Es cierto que algunos expresan un tema concreto, pero es habitual que las preocupaciones, los elementos que generan la reflexión en cada artista sean múltiples y muchas veces entrelazados entre sí. Belleza y marginalidad, conflicto y

violencia de género, colonización y violencia sobre ciertos colectivos, etc. Las conexiones pueden ser de un par a contemplar todos los elementos disruptivos a nivel individual y colectivo, como hemos podido revisar en el preámbulo a las conclusiones.

Aunque ciertamente, esta forma estructural de manejar la investigación nos ha llevado a plantearnos cuestiones que se complementan, pero que a su vez nos han permitido extraer conclusiones precisas de cada una de estas articulaciones.

De partida, trabajar sobre el dolor y el sufrimiento, así como concebirlos desde un punto holístico, nos ha llevado a corroborar lo inconmensurable de estas experiencias, pero permitiéndonos acceder a ellas desde una fuerte conexión con el concepto de representación, a nivel mental y de construcción de la realidad. Cómo representar el dolor más allá de lo externo ha sido una constante durante toda la investigación. Una eterna pregunta, inconclusa, ya que posee tantas respuestas como personas, como artistas que se aventuran hacia una resolución plástica o visual que arroje sentido a la experiencia del dolor. Sin embargo, y no en vano, se nos han arrojado múltiples respuestas: algunas de ellas nos llevan a sugerir, que el dolor y el sufrimiento poseen tantas caras y formas de abordarlo como cuerpos y voces para vivirlo y presentarlo. La revisión de diversos trabajos, propuestas y artistas, nos ha llevado a observar, cómo en cierto modo, se ha producido una coexistencia de formas estéticas, no tanto estereotipadas (aunque en ocasiones rozan el estereotipo de la *performance* que habla del dolor, a través del cuerpo, desnudo, expuesto y autolesionado) pero del todo, recurrentes: la sangre, la herida, la cicatriz, el entrecejo fruncido, el cuerpo doblegado. Lo visceral se ha venido a relacionar estrechamente con el dolor, y esta escenificación del dolor ha llegado a ser traducida como sufrimiento. El dolor físico, como metáfora del espiritual y el sufrimiento personal y colectivo. El cuerpo doliente y la carne dejan de lado a los procesos internos, complejos a la hora de ser representados. Ciertamente, decir que el dolor y el sufrimiento son experiencias complejas, únicas e intransferibles, no son conclusiones novedosas, pero sí el hecho que desde el arte se puede enriquecer e investigar tales experiencias manteniendo un abordaje ajeno a las disciplinas que habitualmente lo han abordado, ya sea la medicina, psicología, sociología o antropología por ejemplo. El arte, tanto a nivel teórico como artístico, emerge como forma de investigación cualitativa para aproximarnos a múltiples realidades.

Desglosando las conclusiones, iniciaremos nuestra disertación en torno a nuestra profundización en los conceptos de dolor y sufrimiento. Ambas experiencias, se constituyen de un modo tan personal y a la vez complejo, que llegan a ser igualmente complejas en su traducción a una sola respuesta formal; si bien, como podíamos observar en el mapa de ideas afines

que desarrollamos en el desarrollo del dolor, existen conceptos que se asocian entre sí, dentro de la compleja amalgama de conceptos, sensaciones y emociones que se desprenden de la experiencia del dolor y el sufrimiento. Por otro lado, y más asociado a las formas estéticas, visuales, de presentar ambos procesos, existe una conexión entre dolor y sufrimiento constante, en tanto que habitualmente, se ha llegado en el arte de acción al sufrimiento, a través de metáforas presentadas desde el cuerpo y que en sí, habrían de remitirnos directamente al dolor en un principio, como pueden ser la presencia de la herida o de la sangre. La metáfora se presenta de forma constante, tanto en la literatura como en el plano visual, para hablar del dolor y el sufrimiento: así por ejemplo, la recurrente expresión de la sociedad "anestesiada", toma el término "anestésiar", para hablarnos de forma figurada de la insensibilidad, la falta de percepción del dolor (efecto provocado a nivel médico por los fármacos anestésicos), de una sociedad sobre expuesta a este. En diversas acciones artísticas, como hemos podido observar, se recurre igualmente a acciones autolesivas: es el empleo de la herida, para presentar de forma directa al espectador el dolor. Y este dolor del otro, no solamente habla del dolor físico, sino que trasciende a este, para hablarnos de un dolor más profundo, de un sufrimiento complejo y que advierte a diversas causas.

"Aunque subjetivo y difícil de clasificar, el dolor puede exteriorizarse mediante manifestaciones musculares (mímica facial, gestos, gritos, actitudes); secretorias y circulatorias (lágrimas, sudor, palidez, rubor, palpitaciones) y de tipo nervioso (temblor, fiebre, convulsiones)"(Lugones, 1997, p. 78)

Podríamos también resolver este continuo empleo de formas más viscerales y relacionadas con el cuerpo físico, como un vehículo encauzado a generar una simbología inconsciente del dolor, dirigida directamente a provocar el "*pathos*" del espectador. Representar, recrear, o presentar el dolor o bien el sufrimiento a través de manifestaciones de dolor físico, supone la creación de un vínculo, una conexión con el observador, el cual, traslada su experiencia vital a la escena que se encuentra frente a sí. Todos en algún momento hemos sentido un dolor punzante, un dolor que abrasa, nos hemos sentidos asfixiados, como si nos aprisionaran. Es el nudo en la garganta, son los labios que no pueden moverse, es la sangre derramada, propia y de aquellos que están, o no. Las manifestaciones corporales, la somatización del dolor es un elemento común a todo individuo y es por ellos, que podemos establecer una relación entre las manifestaciones sensoriales que produce el dolor y el sufrimiento y su traducción a formas visuales.

Observando las imágenes del cuadro superior, y haciendo un breve análisis a título de ejemplo, podemos encontrar una simbología recurrente del dolor en las prácticas *performativas*, así como también, ciertas hibridaciones de transfondo teórico-filosófico en relación a la comprensión y

abordaje del dolor, entre visiones occidentales y orientales; siempre con las variaciones y aportaciones locales que alimentan la obra particular de cada artista, contagiado de su contexto.

Nos encontramos con el cuerpo ante todo. El cuerpo abierto, el cuerpo herido, el cuerpo violentado. Es curioso como desde occidente, se trabaja con el cuerpo para ir más allá del límite, para buscar una resistencia que atiende a un plano superior, haciendo referencia a filosofías orientales, cuando desde oriente, los medios se vuelven también cercanos a la protesta de occidente. Así por ejemplo, Petr Stembera:

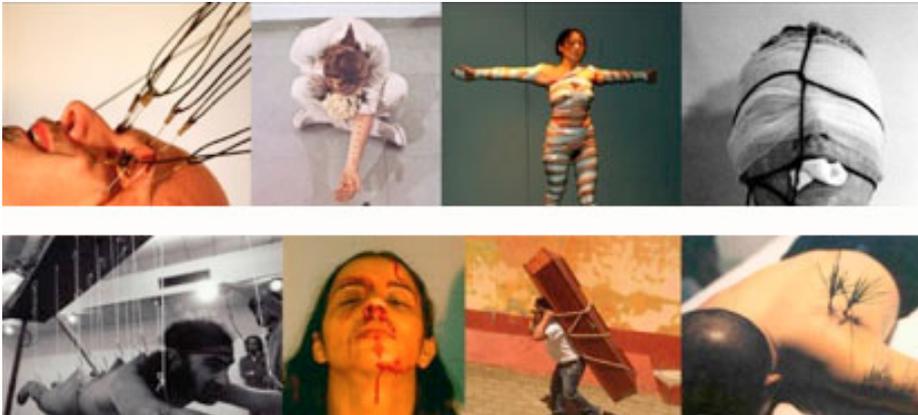
"Comenzó a trabajar con su propia sangre y a someterse a durísimos programas de entrenamiento y resistencia física: "es importante estar preparado para las agresiones físicas y psicológicas: preparado a través de la meditación y el yoga" (Vilar, 2000, p. 12)

Es el caso también de la etapa última de Marina Abramovic, muy centrada en la meditación y la resistencia del cuerpo, llevando a cabo talleres en esta línea con artistas de la *performance*. Pareciera que acudimos a un intercambio cultural, donde sociedades opuestas se hacen eco de contemplar y representar el sufrimiento en dos vías que finalmente se complementan: la denuncia occidental, todo el bagaje de los inicios de la *performance* como protesta y la superación estoica de la filosofía oriental.

Hemos podido observar, que muchos de estos elementos se asocian a otra serie de cuestiones relacionadas con el dolor, con el sufrimiento no físico en el Arte de acción; especialmente, recurrir a los fluidos o a expresiones de dolor ha sido una herramienta metafórica del arte. Mediante la asociación directa con el dolor físico, se establece un diálogo con el dolor a otro plano.

Interesante para entender esta recreación de ciertos elementos, la disertación de Úrsula Ochoa (Ochoa, 2014) sobre la repetición del gesto, donde analiza la repetición de ciertos elementos en la *performance*. Si bien el empleo de dichos elementos aparecen como necesarias para establecer ciertas narrativas, el exceso de su empleo hace caer a muchas acciones en la repetición sin sentido. Es por ello interesante, el plantearnos como presentamos y representamos el dolor, y si es posible plantear nuevas estéticas que nazcan de la metáfora o al menos, no repetidas y manidas.

El empleo de la simbología tiene un fuerte arraigo, a la vez que una fuerza vital a la hora de transmitir ideas, dado el fuerte carácter metafórico y psicodramático como vimos, capaz de hacer al espectador empatizar con la acción realizada. La sangre para representar la violencia, objetos sobre el cuerpo para remitirnos a la presión, o bien la nada como elemento simbólico de muerte y ausencia (recurrencias que aluden a lo



Imágenes de izquierda a derecha:
Fig. 73 Athey,R.2014. Majesty of Flesh.
Fig. 74 Pane,G.1973. Azione sentimentale.
Fig. 75 Chengyao, H.2004. Exercise
Fig. 76 Schwarzkogler, R. 1965. 4th action untitled.
Fig. 77 Sterlac. 1977. Event for stretched skin
Fig. 78 Mendieta, A. 1973 Untitled (Self Portrait with Blood)
Fig. 79 Galindo, R.J. 2010.Joroba (Hunchback) 2010
Fig. 80Zhichao,Y. 2002 Planting Grass

ritual, parte que hemos estudiado y a la que aludiremos con posterioridad en estas conclusiones).

Pero volviendo a ese desarrollo del dolor, hacia una comprensión de este desde la complejidad, nos trasladamos a la elaboración de piezas igualmente complejas, desde su planteamiento o desde su resolución. Elaboraciones que nos remiten al dolor y al sufrimiento sin presentarlos directamente, pero que a su vez, nos evocan a ellos, nos remiten desde la fuente que lo origina, y se generan una serie de conexiones que nos presenta una narración, más que un hecho performático aislado. De la misma forma que se producen obras, especialmente desde el arte comunitario y relacional, donde el siendo el eje el sufrimiento del colectivo, el resultado puede adoptar diversa formas estéticas. Quizás, en esa profundización sobre qué es dolor y que es sufrimiento, así como la advertencia de todos los factores que sobre tales procesos influyen, sea el factor determinante para crear obras igualmente complejas y ricas, tanto a nivel conceptual como formal.

En tanto, no podemos obviar una reflexión en torno a los conceptos que hemos manejado como objeto de estudio, y como cuerpo teórico de las obras y artistas revisados. Con respecto a los términos centrales de nuestro objeto de estudio, y los principales que hemos venido a desarrollar, hemos podido observar cómo la definición del concepto (o los conceptos) dolor/sufrimiento, conlleva una serie de dificultades. Como concluye Jor-

di Cabòs (2013) "se podrían diferenciar tres tipos de dificultades en el estudio del sufrimiento: las dificultades epistemológicas, las terminológicas y las contextuales" (p. 44). Dificultades que se corroboran en los abordajes que se han venido realizando y que apostillan más que atisbos de resolución, las bases para manejar el dolor y el sufrimiento desde un enfoque de la complejidad. Las diferentes formas de conocerlos, no son más que partes del inmenso rompecabezas que suponen, y que se va resignificando de forma continua, ya que a su vez, las dificultades contextuales, no son tanto dificultades, sino la realidad en continuo cambio, que provoca el cambio mismo en la concepción del dolor y el sufrimiento. Por ello, no podemos más que aceptar ambos, como elementos inherentes al hombre, multifactoriales, dinámicos y continua construcción desde lo social y cultural.

Es por ello, que en las dificultades para la una definición, un entendimiento pleno que otorgue sentido al dolor y el sufrimiento, las mismas diferencias parecen suponer un aporte, más que un obstáculo, a la hora de plantear el hecho artístico, donde la hibridación da lugar a narrativas más ricas y complejas, que permiten al artista y el espectador, tejer una red de ideas en torno a dichos conceptos y afrontarlos desde nuevos enfoques. Es así, como un trabajo profundo de comprensión, por parte del artista como activo que aborda el tema, ha de rasgar la superficie, para superar las heridas, entender las historias que nos cuentan las cicatrices y aprender a ver que queda sumergido tras la piel.

Por medio de la comprensión y el estudio de ambos conceptos, también hemos llegado a ver como se ha venido realizando históricamente su construcción (por los contextos geopolíticos, culturales, religiosos, etc.) y a raíz de está, su diseminación a través del colectivo, de ciertas representaciones mentales de que es el dolor y el sufrimiento y como ha de abordarse. En dicha construcción el arte, también ha aportado bastante, como por ejemplo, señalábamos, a través de imágenes de mártires o la pasión de Cristo. Y de la misma forma, el mismo arte, ha resignificado con el tiempo las imágenes de dolor, ampliando los significados y haciendo que el afrontamiento de dolos y sufrimiento se vea enriquecido con nuevas posturas, si bien, hemos podido ver, que ciertos tópicos, signos, gestos, se siguen repitiendo, quedándose anclados en cajones estancos, que aportan poco tanto al concepto como al discurso del arte.

"Por muy violentamente que la compasión nos invada, en cierto sentido es ella, sin embargo, la que nos salva del sufrimiento primordial del mundo, de igual modo que es la imagen simbólica del mito la que nos salva de la intuición inmediata de la Idea suprema del mundo, y son el pensamiento y la palabra los que nos salvan de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente" (Nietzsche, 2007, p. 66).

Ciertamente, en esta profundización sobre la cuestión del dolor y el sufrimiento, el Arte de acción se nos ha presentado, como la forma artística

que más íntimamente se relaciona con estos; una relación, en ocasiones directa, donde no solamente nos encontramos frente a hechos formales, visuales, sino a experiencias que transcriben el dolor y el sufrimiento. El Arte de acción, nos permite hablar de representación y presentación, pero a su vez, de reconfiguración de ciertas representaciones sociales, mentales, a través de la presentación de cuerpos en los que acontecen nuevos procesos y desde nuevas perspectivas que buscan resignificar constantemente toda experiencia humana.

Encontramos de esa manera, en nuestra segunda etapa de la investigación donde profundizamos en torno al Arte de acción (no de forma extensa, pero sí con una intención clara de claridad y concreción), que a raíz de una evolución corta y rápida en su desarrollo (40 años de *performance* aproximadamente), tal campo de actuación es extenso y de límites dudosos. Esos límites difuminados, porosos, son los que a su vez, confieren al Arte de acción una inmensa simpatía con el dolor y el sufrimiento, ya que por cada agujero de esta disciplina, se nos presentan nuevas formas artísticas, que no sólo se interesan por presentar/representar o ejercer un juego mimético de la realidad, sino interactuar de forma incisa sobre esta, en una voluntad de cambio y posicionamiento, que en el caso de nuestro estudio, permita establecer los medios que dignifiquen de un lado a colectivos o personas individuales en situación de vulnerabilidad, y que incluso puedan corregir situaciones de sufrimiento a través de la práctica artística. A través del Arte de acción, no solamente se presenta o incide en nuevas representaciones sociales del dolor y el sufrimientos, sino que se trabaja de forma directa con tales experiencias, aportando de una un abordaje holístico del conflicto.

Cómo es habitual y prácticamente ya efecto colateral cuando abordamos el Arte de acción, surgió el debate de qué es o no Arte de acción, *performance* (especialmente este último término) en sus formas de definirlo; se define como acciones efímeras, pero en cierto modo nada a día de hoy y concretamente en el Arte Contemporáneo cae en el olvido. La acción tiene principio y fin, pero la documentación de la misma permanece a lo largo del tiempo. Así mismo, podríamos encontrar acciones documentadas, en las que el protagonista de la escena no es el autor, pero que igualmente desarrolla una acción guionizada con una acotación dada. ¿Hasta que punto podemos definir ciertos trabajos de videoarte como *performance*? ¿O porque no? ¿No podría serlo la obra de Bill Viola, con las imágenes del nacimiento de su hijo y la agonía de su madre: *The Passing* (1991)? Es más, de seguro no hay acción más efímera que la de la muerte de una persona, ya que cualquier otra acción, en mayor o menos medida, puede sufrir una replica; la muerte, sin embargo, es única e intransferible. Por ello, para nosotros lo indispensable en el Arte de acción es la implicación directa del cuerpo y en lo que en este acontece, ya sea antes, durante o después de la

acción, en cualquiera de los soportes empleados y que entendemos, son los pertinentes para un trabajo en relación con el cuerpo: núcleo central de este tipo de arte vivo.

Una vez inmersos en las narrativas asociadas al Arte de acción en relación con el dolor y el sufrimiento, con un inicio pertinente en torno al límite y o ritual (dado que son las primeras manifestaciones del Arte de acción donde el dolor se presenta evidente y radical), hemos encontrado, dentro de la basta cantidad de acciones relacionadas, los siguientes elementos concluyentes. Encontramos que la importancia de la radicalidad en ciertas acciones y el hecho de transgredir el propio cuerpo, es que ese trabajo del artista lo catapulta a la realización de otra serie de acciones. El hecho de exponer el cuerpo y tornarse vulnerable, lleva al artista a asumir ciertos riesgos que posibilitan la realización de diversas acciones con un compromiso muy alto. Lo que pudiera parecer un desapego a la vida, un acto de locura, o simplemente, desconocimiento de los riesgos, se identifica como un compromiso fiel del artista con la obra. Al hablar de dolor y sufrimiento, dicho aspecto no es carente de importancia, dado que habitualmente, lo que se cuestiona es como se muestra el dolor de los demás, tanto por la imposibilidad de reproducir el dolor del otro, como por cuestiones éticas. El artista habla del dolor desde su propio dolor, presenta su sufrimiento, con dos riquezas inherentes en dicho acto: de un lado, la coherencia de la obra, la exigencia de uno mismo de presentar la obra desde la propia experiencia y no desde la presunción; de otro lado, la posibilidad de presentar realidades cruentas al espectador, de una forma tan directa, que genere en ese un proceso de empatía, un proceso de identificarse en el artista. Forzar los límites supone forzar los planteamientos, no solo del artista, sino del espectador, ya que a través del shock que supone llevarlo al extremo, la acción tiene el efecto de producir una sensación inmediata en el espectador: ya sea odio, empatía, asco, miedo,... Sensaciones capaces de conectar con la emoción para posteriormente desarrollar una representación de lo vivido.

Por otro lado, hemos de establecer una estrecha relación entre el trabajo del límite en el cuerpo, por parte de artistas que tienen una historia de violencia en su contexto más cercano. La ruptura con el límite del cuerpo queda sobradamente sobrepasada por la idea de transgresión y de ruptura frente al sistema establecido. Después de todo, detrás de tanta violencia, el hecho de ser uno mismo el que decide sobre su propio cuerpo, aunque paradójicamente sea con más daño, supone un acto liberador.

La *performance*, llega a ser la forma más cercana al dolor, desde un punto de vista experimental. Posiblemente, el artista de la tenga más autoridad para hablar del dolor en tanto que su probeta es su propio cuerpo. Es la persona, que más allá de cualquier estudio puede hablar del dolor como su

propia investigación; junto con cualquier persona que lo haya experimentado. Aun así, ¿hasta que punto es viable, dado que la experiencia del dolor es única e intransferible y dotada de una feroz transversalidad? Quizás, por encima que lo que el artista en la *performance* pueda transmitir al espectador, esta el poso de su propia experiencia.

"Esa dimensión de lo Real es también denominada por Lacan *das Ding*, la Cosa, el vacío primordial que se encuentra fuera del lenguaje, y que, precisamente, por estar «más-allá-del-significado», no puede ser simbolizado. Es ese real de la Cosa lo que sustenta al sujeto, el centro ausente en torno al cual éste gira sin cesar, aquello que aquél persigue, el objeto causa del deseo, el lugar de la *jouissance* suprema a la que aspira el sujeto" (Hernández, 2003)

Pensemos que hablamos de dolor, pero hagámoslo con el cuerpo. Retomemos la obra de ORLAN, y como ella pretende hacerse a sí misma. Define su propio cuerpo. Pero ¿cual es su cuerpo real? Acaso, lo que ella ha decidido, aun con un trasfondo crítico, ¿no es más que una representación de representaciones anteriores? ¿Cómo representamos el dolor, si nos encontramos con la dificultad de llegar al dolor como realidad?

La representación del dolor en el Arte, finalmente es la ejemplificación de la ambigüedad a nivel semántico del término. Como de lo físico, pasamos a lo emocional e incluso a lo espiritual, para finalmente detenernos en lo más íntimo del individuo. Una realidad tan compleja, que no podemos más que tratar de transmitir a través de la metáfora, cual poeta con sus versos.

Encontramos, que pese a la idea principal o hilo argumental de la obra artística, confluyen una serie de elementos simbólicos como mencionábamos en un principio, en la mayoría de las acciones. Podríamos definirlo en líneas generales como una recurrencia de lo corporal y lo ritual:

De un lado lo corporal que atiende al empleo o exposición de fluidos, así como a la presencia de autolesiones (o teatralización) del cuerpo del artista.

Por otro lado, las acciones rituales. Acciones en las que se emplea la tierra, el agua, acciones rítmicas, incluso compulsivas, que en parte poseen un matiz ritual arcaico y por otro se constituyen de los rituales personales que el individuo emplea a modo de anulación (a modo de compulsión frente a obsesión).

Sin embargo, encontramos que con frecuencia se puede caer en un exceso de simbolismo sin una correlación con la idea que ofrezca fuerza y coherencia a la obra. Esta idea, la desarrolló perfectamente Ursula Ochoa, *performer* y escritora, en su artículo, La incesante repetición del gesto, donde repasa los diez gestos más repetidos en el Arte de acción, como el des-

nudo, la sangre, el hecho de atarse o bien, el empleo de fluidos corporales, sobre el cual refiere lo siguiente, pudiendo ser extensivo a la aseveración expuesta con anterioridad:

"El asunto es saber en qué *performance*, en qué momento y con qué sentido es este un acto coherente o necesario, puesto que se ha convertido en otro amaneramiento repetitivo hecho por quienes desean proponer una *performance* con algún grado de "transgresión" (Ochoa, 2014)

Existen acciones, que a modo de experimento plasman una relación metafórica con el dolor; aun así, sin desvincularse completamente de elementos formales correspondientes con el simbolismo del dolor en el Arte de acción.

Es interesante en esta línea el trabajo evolucionado en primera instancia de Marina Abramovic, la cual evolucionó desde lo simbólico, catártico y ritual, hacia un arte de acción donde prima la consciencia y los tiempos. Se trabaja con el cuerpo, y se fuerzan los límites desde un plano más profundo. De la misma manera que la artista María José Arjona, que desde el trabajo con el límite del cuerpo, se extrapolan conflictos más complejos y externos a este, como es el conflicto o la violencia de género. Inclusive, encontramos acciones donde el cuerpo se aísla, se ausenta para dar paso a otros cuerpos. Ocho días. 200 horas y 43 minutos. Cuatro ciudades, tres continentes. 312.000 nombres propios, son los datos de una acción organizada por el artista español Santiago Sierra, bajo la que late un horror difícil de imaginar. Los nombres son los de las víctimas de la guerra siria contabilizadas por el Observatorio Sirio de Derechos Humanos hasta diciembre de 2016, cuando el conflicto se aproximaba a su sexto año.

Encontramos pues, una obra donde el cuerpo es vehículo comunicador de la masacre. No es necesario mucho más, el tiempo, la cantidad, la magnitud llena toda la acción y sobrecoge al espectador, el cual quizás, si acaso aguante ¿unos minutos, unas horas? Que supone ese tiempo en relación al invertido por Sierra en la acción. El espectador queda derrotado. Pero es más, ¿qué suponen 200 horas frente a 312.000 muertes? Tras tal esfuerzo, solo podemos decir que son 200 horas de vida frente a 312.000 vidas perdidas.

Una forma de presentar el sufrimiento que no se puede medir, aunque se contabilice en números, en personas, en este caso muertas; pero el dolor que se arrastra va mucho más allá. La repetición del acto, y la acumulación de nombres, se convierte en estrategia para transportar al espectador hacia la inmensidad de personas, de cuerpos ausentes que dejan a su vez otros tantos padeciendo su desaparición.

En cada una de las formas que hemos decidido analizar, como fuente de dolor y sufrimiento, hemos podido encontrar algunas conclusiones particulares, sobre las cuales se abre un camino para seguir trabajando.

En relación con la enfermedad, queremos enfatizar, no tanto en la labor que se ejerce en el ámbito de la Arteterapia, sino como previamente la representación influye en nuestra concepción de enfermedad. Así, la forma en que presentamos la enfermedad se presenta como herramienta de cambio en torno a concepciones estancas y peyorativas de la enfermedad, que en absoluto favorecen un afrontamiento de esta constructivo y alejado del regodeo. Es por ello que nos interesa incidir en la capacidad del arte como transductor de las imágenes y de las realidades, y no solo cómo elemento favorecedor de la catarsis.

En cuanto a las áreas señaladas en torno a los cuerpos abyectos, nos situamos en una posición expectativa; y señalamos esta posición, como concedores de la incursión fugaz realizada, que si bien no pretendía hacer un análisis pormenorizado, si atender a tales cuestiones como agentes de dolor⁶⁶. En torno a la construcción del género y sus problemáticas derivadas, podemos intuir una ausencia de obras que hablen sobre la construcción de la masculinidad desde una orientación heterosexual. Esto nos lleva a pensar que aun existe un importante vínculo de la sexualidad en el hombre con su propia interpretación de la masculinidad; hecho que daría pie a una investigación exclusiva al respecto. Pero lo hallamos importante y significativo, porque la ausencia nos habla de una negación y de un posible conflicto; la vulnerabilidad del hombre que teme a adoptar otra forma de masculinidad por la simple asociación a una orientación sexual que no sea la heterosexual.

"En este ser y representar "ser hombre" podemos afirmar que existe una estrecha relación entre la sexualidad y la identidad de género masculina. Esto es, en la definición de la identidad masculina adquiere un papel central la sexualidad, siendo especialmente significativo el éxito en las relaciones sexuales en los procesos de confirmación y reconocimiento de la hombría (citando a Flood, 1996)" (Ranea Triviño, 2012, p. 1576)

Los trabajos en torno al género, se han venido desarrollando con fuerza en los últimos años, tratando de retratar toda la pluralidad que en otros tiempos fuera negada. El conflicto que se genera, tanto en el reconocimiento como en la inclusión de dicha pluralidad, ha dado lugar a un posicionamiento de lucha, empoderamiento y emancipación, doloroso en sí mismo. Pero los afrontamientos para tales reconocimientos y normalización de la diversidad sexual y de género, pueden llevarse a cabo, no solo desde la reivindicación y la lucha, sino también desde el humor, el absurdo o la parodia; alternativas, que se presentan a través del arte que nos sugieren que la lucha puede hacerse desde distintos frentes, como pudimos obser-

66 Sobre esta cuestión realizaremos una reseña en el epílogo.

var a través de la obra de Pilar Albarracín. O, pasando a otras narrativas, encontramos de la misma forma, la propuesta artística de Bob Flanagan.

Estas obras nos incitan a replantearnos la convivencia con el sufrimiento desde la resiliencia, y desde un empoderamiento sumamente positivo, en el que el artista, y en extensión de este, el espectador, el colectivo, ofrecen la otra mejilla en un giro desconcertante.

Es la gran baza que nos ofrece el arte, y que concretamente el Arte de acción, porto como elemento principal y representativo desde el principio: la descontextualización y la transgresión, como elemento de conflicto que nos lleva a ver la realidad con una visión caleidoscópica, ectópica. Así, frente a los estereotipos en relación a la representación del dolor, hemos visto no solo alternativas individuales, sino también aportaciones que en un mundo global, nos pueden aportar ese plus en nuestra mirada, presentándose obras desde diferentes entornos geográficos, de donde podemos encontrar ciertas diferencias a nivel cultural, las cuales otorgan nuevamente, riqueza y complejidad a la experiencia del dolor y el sufrimiento. Tales diferencias, han sido estudiadas y demostradas a través de estudios antropológicos donde la forma de exteriorizar el dolor, así como la relación que con este se establece, varían de unas sociedades a otras.

"There are interesting similarities and differences across cultures in the types of messages for which there are emblems. Every society we have studied has some emblem (although the specific movement varies), for greeting and departure, for insults, for replies (such as yes, no, uncertainty), for directing locomotion, for referring to the physical state of the person (tiredness, pain, etc.), and to the affective state of the person (angry, surprised, etc.)"

(Blaikie, Hepworth, & Holmes, 2004, p. 14)⁶⁷

Haciendo una alusión a nuestra sesgada visión occidental, si queremos advertir que hemos podido observar ciertos elementos diferenciadores. Elementos culturales, étnicos, pero que finalmente se diluyen en el relato del artista. Sin embargo, las estéticas del dolor en el Arte de acción se hermanan unas con otras para hacer frente a conflictos mayores.

"Para muchos artistas e investigadores resulta indiscutible que el Arte acción en Latinoamérica posee características que lo diferencian del practicado en otras zonas del mundo. Una de las primeras en analizar esta cuestión fue Aracy Amaral, cuando en el marco del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual, realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín, en Colombia, en 1981, se atrevió a sostener que el no-objetualismo latinoamericano estaba dotado de una identidad no subsidiaria de las directrices del arte acción internacional. "Parece posible afirmar -dijo entonces- que las acciones que distinguen, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica, respecto de los demás realizados desde los años sesenta en Europa y los Estados

67 Traducido del original: Hay similitudes y diferencias interesantes entre las culturas en los tipos de mensajes para los cuales hay emblemas. Cada sociedad que hemos estudiado tiene algún emblema (aunque el movimiento específico varía), para saludar y partir, para insultos, para respuestas, para dirigir la locomoción, para referirse al estado físico de la persona (cansancio, dolor, etc.), y al estado afectivo de la persona (enojado, sorprendido, etc.).

Unidos, son las puestas en que emerge, integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio (...). Al manifestar esa intencionalidad política se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora (...)" (Gracia de, 2007)

Hemos podido destilar, cómo las distintas fuentes de sufrimiento para el ser, son en gran parte generadas por el mismo individuo. No como individuo particular, sino como sociedad, que a lo largo de la historia ha formado una serie de arquetipos que articulan toda nuestra forma de vivir y relacionarnos. Arquetipos, estereotipos, que bajo el escudo de "la naturaleza", se tornan de todo menos naturales. La marginalidad, la opresión, la obligación, son en gran parte producto de la sociedad disciplinaria que describiría ya Foucault. Y que independientemente de las diferencias geopolíticas que influyan en la producción de sufrimiento, parten de esa forma de "normalizar" y "normativizar" la sociedad.



Fig. 81 Algovi, J. 2001-2002. Proyecto Sísifo. Extraída de: <https://www.jesusalgovi.es/acciones-performances-v%C3%ADdeo/>

Quizás, la fortaleza mas grande del Arte de acción, del arte en general como elemento, sanador en ocasiones y otras, conciliador, radique en su capacidad para transformar ciertos elementos normalizados. Desde la crítica, el arte favorece que ciertos colectivos adopten una posición de emancipación, y de otra, que otra gran parte alcance a reflexionar desde puntos de vistas alejados de lo común. Se permite de un lado esa discusión sobre aquello que nos desestabiliza, para buscar formas mas amables de afrontar nuestra realidad.

Y de otro lado, el Arte de acción se presenta como elemento de acción, por encima de un mero producto artístico, con una potente fuerza de interacción con aquellas comunidades e individuos que sufren un daño, mas allá de un simple ejercicio de presentación o representación. Se permite reelaborar directamente con dichas comunidades ciertos conceptos en un ejercicio pedagógico, en el cual si se eligen bien los actores, se podrá llegar a un cambio mas profundo que permita orientarnos hacia formas menos agresivas de plantear nuestras propias vidas. Ello lo hemos podido valorar en los últimos capítulos dedicados a formas transversales del Arte de acción para incidir en el dolor y el sufrimiento.

Y como efecto sanador, el Arte de acción posee la virtud de explorar en las emociones de las personas de forma directa. Lo que la voz no alcanza a decir, el arte permite que surja, en forma de emoción, de movimiento, de palabras escritas,... Son diversos los medios, pero la *performance* o practicas de acción, se entienden como forma de psicodrama, capaz de generar un movimiento en la persona, capaz de licuar bloqueos y avanzar en la resolución de conflictos.

"El artista *performer* trabaja la capacidad psicológica perceptiva, y se prepara para crear desde ese "dentro-fuera", estableciendo un sentido direccional que concuerda con la razón, percepción-representación. Durante la acción se da lugar a una re-narrativa de su secuencia vital a través de los momentos más significativos a nivel experiencial, estos son reconsiderados y expuestos a la sazón de un segundo lector que puede diversificar su aporte de igual modo" (Muñoz, 2013)

Si hablamos de una sociedad anestesiada, inundada de imágenes violentas, ¿hasta qué punto infligir más violencia en el arte, en la imagen, (al menos bajo las mismas fórmulas ya observadas a lo largo de la historia social y artística) es útil para presentar los rincones ocultos del dolor?

"Ya hay demasiada violencia y morbo sensacionalista en nuestra sociedad como para incluirla en mi trabajo, puesto que es un proceso de duelo que necesita mimo y cuidado para su elaboración y que al final es lo que el/ la espectador/a me ha transmitido. Cada cual conecta con la obra desde su propia experiencia, esa creo que es una de las potencialidades del arte, utilizarlo como fin social a través de la metáfora siempre es todo más

llevadero. [...] La experiencia que he tenido cuando he mostrado la obra, ha sido de simpatizar con las personas que la observaban. Quiero decir que ya no es solo que la persona empatice desde la observación distante y externa con la obra, si no que es capaz de simpatizar, tomándose la libertad de entrar en la experiencia vivida por ella misma, sienten emociones y establecen analogías entre sus vidas y la de la artista, generando una comunicación interna y transitiva con respecto a la obra y a la experiencia de la persona que la contempla" (Garrido Lázaro, 2017)

El marco del cual partimos no puede ser otro que el de la realidad actual a nivel nacional y mundial, con la convicción de que lo que vivimos hoy día, son los dolores de parto de un mundo nuevo, y que la renovación del pensamiento es el primer paso para crear ese nuevo mundo.

"En tal sentido, la principal urgencia de nuestro tiempo como nota Morín, es una REFORMA DEL PENSAMIENTO cuya tarea no sea acumular saberes en términos de sistemas y totalidad, como se ha venido haciendo, sino en términos de organización y articulación, que lleva no tanto a fijar la totalidad de los conocimientos en cada disciplina, sino en los conocimientos cruciales, los puntos estratégicos, los nudos de comunicación, las articulaciones organizacionales entre órbitas disjuntas" (López Ramírez, 1998, p. 102)

Sería interesante, observar los pros del Arte de acción en relación con el tratamiento del dolor y el sufrimiento, desde un prisma holístico, que los integre para impulsar sus efectos, muy en paralelo con líneas de actuación de disciplinas orientadas a una función puramente social. En este sentido, adaptar los preceptos de la psicología social de una forma sistemática y evaluable, podría llevar a muchas de las prácticas que se realizan, no solamente desde el Arte comunitario, a consolidar una forma eficaz de afrontar el sufrimiento, individual o colectivo.

Quizás, el siguiente paso es centrar nuestra investigación en la empatía. En como pasamos de la simpatía en el espectador, para situarle en la piel del otro. No solo visibilizar y reivindicar, sino implicar a otros activos en la comprensión del sufrimiento para alcanzar unas relaciones que lo mitiguen. Eso nos lleva a trabajar el Arte de acción, no solamente desde las acciones *performativas*. No solo pensar la acción como una obra, sino resignificar el proceso desde un trabajo continuo, incluso que posibilite el relevo, no a otros artistas, sino al mismo público, al colectivo que representan. El campo de trabajo es vasto, como hemos podido observar. Pero para ello, es importante, asimilar el concepto de minorías activas. Abandonar la idea de la gran obra de arte (si lo que se pretende es ejercer una función social duradera), para hacer pequeñas obras que entren en diálogo directo con estas minorías, que a su vez, tendrán la capacidad de extender los planteamientos expuestos y favorecer la reflexión en su entorno. Hemos de tener en cuenta el gran potencial de estas minorías, como dice Moscovici:

"...ahora debemos mirarlos también como emisores de influencia y creadores de normas en potencia. La naturaleza de la vida social es tal que "la herejía de una generación se convierte en lugar común de la siguiente" (Moscovici, 1996, p. 96).

A su vez, es crucial el trabajo del artista, no solamente desde un trabajo directo con la comunidad, con un carácter de facilitar el empoderamiento o bien establecer dinámicas pedagógicas, sino desde la propia labor de resignificar las imágenes. Estas, como parte del imaginario social y común, influyen directamente en nuestra forma de constituir una representación social de un asunto concreto. En una entrevista con el psicólogo Raúl Félix Tovar, nos incidía, en que uno de los aspectos más importantes en el trabajo con la comunidad, para tratar la problemática del sufrimiento social, es la de resignificar las representaciones sociales que estos colectivos poseen con respecto a realidades concretas: la representación de masculinidad (con derivas en ciertas actitudes, violencia de género, incluso en ciertos contextos, ligadas a la violencia como forma de poder), la representación de la violencia, la representación de ciertos colectivos en resumidas cuentas, influyen directamente en como se relacionan, y como asumen su papel en la vida. En ese campo de actuación trascendental, el artista posee un papel importante, a la hora de plantear nuevas alternativas desde lo visual, desde la reflexión, desde una pedagogía crítica, y generar nuevas realidades visuales que capaciten al individuo para generar un imaginario social, una representación en torno a la diversidad y no al estereotipo.

Podríamos concluir, que el arte se convierte en testigo del dolor, narrador de historias, y a su vez, favorecedor de la reconstitución del equilibrio, y un mapamundi de las diversas experiencias que en torno a tales experiencias se generan ampliando nuestra visión y comprensión del dolor y el sufrimiento, no como hechos asociados a causas concretas, sino como una experiencia única y contaminada de todo aquello que rodea al ser.



GLOSARIO

Afrontamiento: Del verbo afrontar, es la acción de poner "cara a cara", "hacer frente al enemigo" o "hacer cara a un peligro, problema o situación comprometida". De modo general, el afrontamiento se refiere a la serie de «pensamientos y acciones que capacitan a las personas para manejar situaciones difíciles» (Stone y cols.,1988, pág. 183).

La investigación sobre las estrategias de afrontamiento ha estado conceptualmente dirigida tanto por una serie de estereotipos culturales respecto a cómo creemos que la gente normalmente se comporta o «debe comportarse» ante un suceso aversivo determinado como por teorías apoyadas en escasos datos o en medidas poco fiables y válidas (tabla 31-1). Ante una enfermedad crónica o la muerte de un hijo, por ejemplo, se espera que haya una reacción de profunda desesperación) y, en consecuencia, el enfoque de estudio se ha centrado en estas reacciones negativas de duelo, desesperanza y depresión. Sin embargo, investigaciones recientes sobre el afrontamiento de sucesos negativos irreparables demuestran que estas características visiones pueden responder más a un estereotipo que a lo que realmente ocurre (véase una detallada descripción en Avia y Vázquez, 1998).

Arquetipo: "Tomado del lat. Archetȳpum y éste del griego αρχετυν "modelo original" (Coromias & Pascual, 1980, p. 345), se define como arquetipo, al "modelo original y primario en un arte u otra cosa. El punto de partida de una tradición textual. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos". En psicología, aquella "representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo".

"Jung los definió como «factores y motivos que ordenan los elementos psíquicos en ciertas imágenes (...) pero de tal forma que sólo se pueden reconocer por los efectos que producen» (Jung citado por Sharp, 1994: 29), en tanto las «representaciones arquetípicas» serían «las variaciones personales que se remiten a esas formas básicas que son los arquetipos en sí» (Jung, 1991a).

El yo está situado en los límites entre la conciencia y el inconsciente personal. Según su teoría, este último estaría conformado por los complejos mientras que el inconsciente colectivo lo estaría por los arquetipos. Entre los complejos y los arquetipos, Jung siempre vio una relación funcional muy estrecha, pues concebía los complejos como "personificaciones" de los arquetipos" (Alonso, 2004 , p. 60)

Arte:

"El Arte es un concepto filosófico que se insinúa en el Renacimiento italiano, crece y se hace adulto durante la Revolución francesa y el imperio napoleónico, y absorbe todo cuanto quedaba de las artes en el período romántico y positivista. La unión, o mejor dicho, la fusión de las artes en un Arte único y superior se encuentra en el origen mismo de lo que llamamos "Vanguardias"
(Azúa, 2011, p.44)

Lo interesante de remontarnos a la definición de Azúa sobre el Arte, con A mayúscula, (aquí solamente mostramos un extracto de toda su disertación), es que el Arte de acción, en cierto modo, se puede escribir siempre en mayúscula, ya que se sirve de todas las artes. De cualquier herramienta que le sea necesaria para su desarrollo, ya sea el movimiento (danza), la voz (poesía, teatro), la música, la pintura (*body painting*), la escultura (instalación) y el mismo cuerpo.

No obstante, que es arte, en términos absolutos, sigue siendo la eterna disyuntiva, tanto para artistas, como para críticos o estetas.

Arte de acción: El concepto de Arte de acción, fue creado por el artista Allan Kaprow, quien desarrollo instalaciones y *happenings* en las décadas de los años 50 y 60. El término atiende a una modalidad de práctica artística, en la cual se hace especial énfasis en la acción, ya sea llevada a cabo por uno o varios artistas, e incidiendo en la relación que se establece entre artista y espectador, a raíz de una interacción más directa.

"Quizás, como elemento diferenciador del arte de acción sobre otras disciplinas, como la danza o el teatro, es la ejecución de la acción desde un guión decidido por el propio artista, que en ocasiones no tiene una lectura única, y que además, se puede incluso concebir, como acciones aisladas, denominadas *performativas* "El arte procesual concibe el proceso de acción de acuerdo a una estrategia preconcebida. El artista establece una total separación entre actor y receptor que le permite aislarse y decidir en solitario la estructura de su demostración" (Domínguez & Giralt, 2003, p. 12)

Encontramos como términos asociados *body art* (arte en el que el medio constituye el medio de expresión), Behaviour art (tendencia artística moderna que pretende enseñar al observador formas de conducta utilizando los gestos y la mímica corporal conscientemente manipulados por el artista), *happening* (forma artística accional surgida en la década de 1950, en el que se disuelve la línea entre artista y espectador a través de acciones cotidianas) o *Live Art* (acepción acuñada por la Live Art Development Agency, en 1999).

Nos quedamos con un matiz que aporta Richard Martel sobre el Arte de acción, ya que, precisamente, la búsqueda de alternativas y afrontamientos es aquello que nos mueve en esta investigación:

"El arte de acción es aquella necesidad artística de encontrar alternativas a los modelos actuales, tanto artísticos como políticos o económicos. Esto forma parte del trabajo del artistas" (Martel, 2004a, p. 66)

Arte relacional: El Arte relacional se constituye como una forma de Arte de acción, o corriente artística, en la cual la importancia de la obra radica en las relaciones interpersonales que se establecen. Como a través de la práctica artística surgen conexiones, no solo entre el espectador y la obra, sino entre el espectador y el artista, o bien con el propio contexto, entendiéndolo el conjunto artista, espectador, contexto (espacial e histórico) como un todo rizomático. El concepto se comenzó a manejar a raíz del ensayo de Nicolás Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Estética relacional) publicado en 1998.

Arte comunitario: Como extraemos del trabajo de Marian López (2015), el Arte comunitario se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. "Si el arte comunitario es algo, es la manifestación de una ideología" (Morgan, 1995:18). Una ideología que podríamos describir como una confianza en la relevancia social del arte y en la posibilidad de alcanzar una auténtica democracia cultural: trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje las necesidades y particularidades de las comunidades.

Biopolítica: El geógrafo y politólogo sueco, Rudolf Kjellén, en los años 20 publicó una serie de escritos que integraban los nuevos saberes, intentando pensar al Estado como un organismo. Buscando nombres apropiados para las diferentes ramas de la nueva ciencia política que vislumbraba, acuñó los términos 'geopolítica' y 'biopolítica'. Este último concepto lo aplicó a la vida social, a las luchas de ideas e intereses entre grupos y clases que transcurren en la sociedad. Sin embargo, fue con la obra de Michel Foucault, cuando el concepto cobró importancia, definiéndose como la forma específica de gobierno marcada por la intencionalidad de gestión de los procesos biológicos de la población.

Biopoder: Término originalmente acuñado por el filósofo francés Michel Foucault para referirse a la práctica de los estados modernos de explotar numerosas y diversas técnicas para subyugar los cuerpos y controlar la población, "a partir de una tecnología política del cuerpo donde pudiera leerse una historia común de las relaciones de poder" (Foucault, 2002, p. 17). Hablamos de biopoder para nombrar las formas a través de las cuales, se ejerce una mediación en la vida de las personas desde lo político, desde los organismos de gobierno.

Body Art: *Body Art*, o Arte Corporal, atiende a una compleja acción artística, donde el cuerpo, se vuelve la materia plástica de la obra. En el *body art*, que como disciplina artística comenzó a cobrar importancia a raíz de los años 60, emplea el cuerpo como materia y soporte de la obra, lo cual nos lleva a una rica amalgama de resultados estéticos, cuya categorización es difusa. Así, como Nicholas Thomas plantea en su obra *body art*, "If body art means the temporary or permanent aesthetic modification of the body, for some expressive or other purpose, the rubric ought strictly to embrace a range of practices that are mind-boggling in their variety" (Thomas, 2014, p. 11)

Conciencia colectiva: Se denomina conciencia colectiva, aquella conciencia, noción que el individuo posee de sí mismo y de su contexto, en base a creencias compartidas y a posicionamientos morales, que se producen de forma generalizada en la sociedad. Separada de la noción individual que de nosotros poseemos (conciencia individual), sin embargo ejerce una gran influencia sobre el individuo. Como Durkheim propone en sus estudios, los individuos son producto de esta influencia, esta fuerza social, que en sí es un ente complejo, y que por ello, no se puede entender al individuo y su forma de ser o relacionarse con el otro, sin establecer una relación con el contexto que le rodea, produciéndose así una conciencia, y en deriva una serie de actuaciones, o hechos sociales, que serían "toda manera de hacer, fija o no, susceptible de ejercer sobre el individuo una coacción exterior" (Durkheim, 1999, p.14).

Compasión: del latín *compassio*, (sufrir con el otro), la compasión se refiere al "sentimiento de pena, de ternura y de identificación ante los males de alguien" (RAE, 2014)

"Cuando nuestro interés se centra en los demás, en nuestro deseo de liberarlos de su desdicha, entonces hablamos de compasión. La compasión aparece cuando nos centramos en los demás, en nuestro deseo de liberarlos de su desdicha" (Lama, 2016, p. 14)

Conflicto: Hablar de conflicto nos puede llevar irremediablemente a una primera acepción, que concierne a la guerra o aspectos bélicos. Pero existen conflicto, en cualquier situación donde se manifiesta una oposición, desacuerdo o confrontación entre dos o más personas. Es más, el conflicto, surge de la simple oposición entre ideas o comportamientos. Así, el conflicto no ha de implicar necesariamente a varias personas; el individuo puede experimentar una situación de conflicto consigo mismo, siempre y cuando, sus acciones no se correspondan con sus pensamientos o convicciones.

"La idea es identificar el conflicto como problema, pero también como naturaleza desencadenante de oportunidades creativas. Un factor natural, estructural y permanente en la vida. [...] El conflicto es propio del ser humano, tanto en su individualidad como en su relación y estructura social, y con todo

lo que implica a nivel cultural, empresarial, educativo, de salud, emocional,..."
(López Aparicio I., 2016, p. 13)

Cuerpo: la definición simple, literal de cuerpo nos remite directamente a lo material. Al conjunto de estructuras y órganos que conforman al ser humano. Sin embargo, la concepción de cuerpo, no se reduce a esta esencia material, sino que arrastra una serie de atributos y connotaciones, planteados desde los inicios de la filosofía con Platón o Aristóteles. El cuerpo se construye de forma paulatina, más allá de su propia corporeidad e identidad, a través de atribuciones culturales, sociales, antropológicas, incluso metafísicas, conformándolo como una entidad compleja, cargada de múltiples significados.

Cuerpo colectivo: podemos entender el cuerpo colectivo, de una forma concreta, como la unión de los muchos cuerpos. Una fuerza establecida por la comprensión del propio cuerpo en relación con los otros cuerpos. No hablamos ya del yo, sino del "yo" con respecto al "otro", sumados todos en comunidad, con sus elementos de fuerza, pero también con sus condicionamientos. Sin embargo, este cuerpo, pierde su materialidad, siendo más cercano a la abstracción de consciencia colectiva; "un «Cuerpo colectivo» nunca es una entidad corporal, es más bien una de esas abstracciones que el odiado guardián, «lo espiritual», impone al Cuerpo" (Heller & Fehér, 1995, p. 28)

Cuerpo vivido:

"El cuerpo propio, aquel que percibe y que se percibe a sí mismo, no es un simple objeto en el mundo; él es un cuerpo vivo y vivido, él es el punto cero a partir del cual se organiza la espacialidad y en cuanto tal, es la estructura fundamental de la experiencia y de la acción humana. Él es nuestro camino de acceso a las cosas y a nosotros mismos; mi apertura originaria al mundo, mi saber consciente, aunque prerreflexivo, sobre el mundo" (Herrera Restrepo, 2010, p.265)

Cuerpo doliente: hablamos de cuerpo doliente, haciendo referencia a la noción de cuerpo sentido, del cuerpo no solo vivo, sino vivido según Husserl. Aunque no todo dolor es dolor del cuerpo, éste es su sede o el lugar en el que irradia; por otra parte, el dolor hace tomar conciencia del cuerpo como pocos fenómenos; finalmente, el cuerpo vivido no sólo siente el dolor como algo estrictamente físico y localizado, sino como una afección global que le obliga a replantear su vida: "la vivencia del dolor no puede distinguirse de su cumplimiento, porque el perceptor y el dolor percibido se funden en una sola carne doliente" (López Saenz, 2010, p. 105)

De modo que el cuerpo doliente hace referencia a ese cuerpo donde acontece el dolor, la enfermedad, la violencia; todo aquello que lo hace sufrir, vivir el dolor.

Dolor: Dado que dedicaremos un capítulo completo a profundizar en dicho concepto, solamente queremos señalar las dos acepciones que figuran en el diccionario de la Real Academia Española, donde cita así:

Del lat. dolor, -ōris.

1. m. Sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior. 2. m. Sentimiento de pena y congoja.

Dos sencillas frases que nos orientan hacia la complejidad de la experiencia del dolor, la cual, más allá de atender al plano físico, se expande al emocional, inclusive al espiritual, presentándose como una situación de disconfort, de desequilibrio.

Aún así, queremos remarcar una acepción que Elaine Scarry (1999) hace del concepto, diciendo de este que "es pura experiencia física de negación, presentación sensorial del "en contra de", algo que existe en contra de alguien, y de algo a lo que es necesario oponerse" (p.253).

Emancipación: "Emancipación", que originalmente sólo designaba en el derecho romano el proceso jurídico de la liberación del *mancipium*, ha evolucionado desde la ilustración europea hasta convertirse en un concepto humanístico de primer orden [...] si "razón" y "libertad" se presentan como las características decisivas de una filosofía del hombre, "emancipación" representa el problema práctico del mismo" (Stallmac, 1980)

Empatía: si bien existe cierta discusión para generar una definición determinante sobre empatía, nosotros optamos por reflejar las dos vertientes, entendiendo que no ha de existir una negación o exclusión de una por parte de la otra, sino más bien, una complementariedad. Una primera vertiente, viene dada por autores que entienden la empatía como una disposición del individuo, en la cual este adopta la perspectiva cognitiva de otro individuo, o lo que coloquialmente se viene a decir "ponerse en los zapatos del otro". Por otro lado, nos encontramos frente a una tendencia situacional, donde:

"la propuesta fundamental aquí es la de Batson (1991), quien entiende la empatía como una emoción vicaria congruente con el estado emocional del otro, o en otras palabras, como sentimientos de interés y compasión orientados hacia la otra persona que resultan de tener conciencia del sufrimiento de ésta" (Fernández, López, & Márquez, 2008, p. 285)

Empoderamiento:

"El término de empoderamiento tiene significados diversos según el contexto sociocultural y político, y no se traduce fácilmente a todas las lenguas. Se puede entender como un proceso, como un producto, como un enfoque o como un fin. Además, es multidimensional ya que tiene implicaciones a nivel

individual, organizacional, político, sociológico, económico y espiritual. Tiene valor por sí mismo aunque también puede ser utilizado como un instrumento. Se puede entender como un proceso personal a través del cual el individuo toma control sobre su vida o bien como un proceso político en el que se garantizan los derechos humanos y justicia social a un grupo marginado de la sociedad" (FRIDE, 2006)

Ética: la ética, viene a ser definida, según el Diccionario de la Lengua Española (RAE, 2014), como el "conjunto de normas morales que rigen la conducta de la persona en cualquier ámbito de la vida" o bien, como la "parte de la filosofía que trata del bien y del fundamento de sus valores". No nos extenderemos aquí en este concepto, ya que eso conllevaría reflejar asuntos complejos como la moral, y sobretodo, la definición en términos absolutos (lo cual se torna de hecho, imposible) de "bien" y "mal".

Estereotipo: nos referimos a la palabra estereotipo, para denominar, aquella "idea, expresión o modelo estereotipados de cualidades o de conducta", es decir, aquello "que se repite sin variación y se emplea de manera formularia" (RAE, 2014). Los estereotipos son ideas, las representaciones mentales, que nos llevan a repetir ciertos modelos de forma sistemática.

Happening: el *happening* se define como la acción artística que se deriva de la interacción, tanto con el espectador como con el entorno. Lleva implícitos valores tales como la improvisación, la provocación y la participación, contando con elementos teatrales, e influencias de movimientos como DADA y el surrealismo. Iniciado en la década de los 50, debe su nombre al artista Allan Kaprow, quien la empleó en el año 1959, para su obra *18 Happenings in 6 Parts* which took place on six days, 4-10 October, en la Ruben Gallery de Nueva York. Una de las ideas del artista, que define esta práctica artística, es la siguiente:

"The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps, indistinct, as possible. The reciprocity between the man-made and the ready-made will be at its maximum potential this way. Something will always happen at this juncture, which, if it is not revelatory, will not be merely bad art - for no one can easily compare it with this or that accepted masterpiece" (Kaprow, 1966, p. 260)

Live Art:

"Live Art is a research engine, driven by artists who are working across forms, contexts and spaces to open up new artistic models, new languages for the representation of ideas and new strategies for intervening in the public sphere. Evolving from experiments within 'live' practices by a range of artists in the 20th century, and particularly the Performance Art methodologies of visual artists, Live Art in the 21st century is an ever expanding field that spans time based installation at one extreme and the limits of the theatrical at the other. In between, it touches upon the edges of dance, film and video, performance writing, socio-political activism and the emerging languages of the digital age" (Keidan, 2004)

Metáfora:

"Las metáforas son el sistema nervioso, no sólo de la poesía, sino del lenguaje. Las metáforas forman la red de distribución de impulsos que une el pensamiento con la gramática. [...] La metáfora es un transporte. Tal sería el significado si lo tradujéramos directamente del griego *meta-forein*, es decir, "trans-llevar", "trans-poner" (Azúa, 2011, p.198)

Naturaleza:

"No creo que hoy pueda nadie jactarse, sin embargo, de una íntima relación con la naturaleza, porque la humanidad se ha ido apartando de ella, humanizándola, es decir, pedantizándola. El hombre primitivo le era más próximo, la naturaleza hablábale con mayor vivacidad y por eso sabía poner nombres a las cosas. Para nosotros la naturaleza es un gran muerto, es como el esqueleto petrificado de un brontosauro y sólo podemos llegarnos nuevamente a ella con una preocupación, científica o artística que la deforma. La naturaleza es la despreocupación perfecta, y así la llamamos "Naturaleza" por antonomasia" (Ortega y Gasset, Obras completas. p. 56)

Performance: palabra de origen anglosajón, la *performance* se define como aquella práctica artística, donde el propio artista es el elemento principal de la obra, siendo fundamentales en las acciones realizadas por este, el lugar, la durabilidad de la acción/obra, el cuerpo del artista y la relación que se genera con el espectador.

"More recently, performance has been understood as a way of engaging directly with social reality, the specifics of space and the politics of identity. In 2016, theorist Jonah Westerman remarked 'performance is not (and never was) a medium, not something that an artwork can be but rather a set of questions and concerns about how art relates to people and the wider social world'(TATE)

Performatividad: denominamos *performativa*, o hecho *performativo*, aquel que tiene la capacidad de transformar la realidad, por el hecho mismo de presentarse la acción. Un acto es *performativo*, cuando permite un cambio en el desarrollo sistemático y aprendido de ciertas realidades.

El concepto *performatividad* hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno.

En 1955, el filósofo estadounidense John L. Austin (1911-1960), dictó una serie de conferencias en la Universidad de Harvard en las que reflexionaba sobre un tipo de expresiones que más que describir o enunciar una situación parecían constituir, en sí mismas, una acción. En la primera conferencia que llevaba el título "¿Cómo hacer cosas con las palabras?" llamó a dichas expresiones "*performativas*" (en español se ha traducido a veces como "realizativas") (GRANER, 2010)

Política: como refiere Solazabal (1984), y pese a la dificultad que entraña una definición concisa del concepto, podemos proponer una definición de política basada en sus raíces etimológicas:

"Política serían las actividades referentes a la ciudad, o más concretamente al gobierno de la ciudad. Y aplicaríamos el calificativo de político, para designar aquella condición necesario de los seres humanos que viven, como consecuencia de su propia naturaleza, en una forma específica de la sociedad humana, la ciudad" (Solazabal, 1984, p. 139)

Presencia: ciñéndonos a la definición de presencia, como "asistencia personal, o esta de la persona que se halla delante de otra u otras en el mismo sitio que ellas" (RAE, 2014), es inexcusable hacer referencia a dicha definición, en tanto, que el Arte de acción, en todo caso, y por encima de los recursos implícitos en el desarrollo de la obra, tiene un importante componente de presencia. Presencia del cuerpo del artista se muestra frente al espectador, de forma directa y sin intermediarios, a la vez, que presenta situaciones no reproducidas con anterioridad.

Es interesante también advertir, como se puede "hacer algo presente", o como sugiere Gumbrecht (Gumbrecht, 2004), "producir presencia" a través, irónicamente de la ausencia, ya que "también puede usarse de forma simbólica para nombra a la sensación de que alguien ausente se encuentra" (Pérez & Merino, 2012). A través de ciertas sensaciones, y en el Arte de acción, a través de ciertas acciones, se nos evocan "realidades" o "personas" no presentes en la escena.

Presentación: "hacer manifestación de algo, poner en presencia de alguien" (RAE, 2014). La presentación es aquel acto, por el cual hacemos presente algo; bien a nosotros mismos, presentando a la persona, bien objetos. Situamos, ponemos frente al otro algo, cualquier tipo de entidad, adquiriendo dicha acción, cierta materialidad, o cuanto menos, con la intencionalidad de hacer tangible aquello que se pretende manifestar.

Representación:

"... cabe pensar que la representación no sea siempre una mera ficción, sino, cosa distinta, una aparición. O la aparición de una verdad específica con su propio protocolo de desocultación. Y que la creencia en las representaciones no depende de la mayor o menor ingenuidad o interés del sujeto, sino de la necesidad de lo que comparece en la representación. Si hay aparición, hay visión, ciertamente, pero en cualquier caso ha de ausentarse el sujeto " (Azúa, 2011, p. 262)

Representación mental: la representación mental, es el significado que otorgamos, a nivel lingüístico y visual, a una palabra, experiencia o realidad en nuestra mente, y que atiende a aspectos emocionales, social y culturales. Si bien, existen disidencias con respecto al empleo de forma sistematizada de la palabra "representación en psicología", encontramos

interesante, de cara al ámbito artístico, y como podemos llegar a traducir las imágenes en nuevas significaciones, la siguiente elaboración del concepto:

"Por un lado, aquellos que están a favor de recurrir a esta noción para explicar los procesos de conocimiento, llamados representacionistas. Estos se resisten a abandonar el modelo computacional representacional de la mente, más allá de nutrirse de los avances producidos en los últimos años. Thagard (2005) entiende que el conocimiento se basa en un conjunto de representaciones mentales sobre las que operan procesos computacionales. El modelo computacional representacional de la mente instala una interfaz entre la percepción y la acción, la cual opera según las leyes de la informática: las representaciones mentales se entienden como estructuras de datos; los procesos computacionales como algoritmos; y el pensamiento vendría a ser la ejecución de un programa" (Castellaro, 2011, p. 60)

Representación social: las representaciones sociales, en tanto remitiéndonos al concepto de representación mental, son aquellas significaciones que se generan de acuerdo a nuestra propia relación con otros, siendo producto de nuestra interacción a nivel social.

"In other words, we perceive the world, such as it is, as all our perceptions, ideas and attributions are responses to stimuli from the physical or quasi-physical environment in which we live" (Moscovici, 2000, p. 19)

Resiliencia: la resiliencia se basa en la capacidad que posee el individuo, para extraer aspectos positivos frente a una situación de dolor o sufrimiento. En psicología, tras su estudio en la últimas décadas, se ha llegado a concluir que "se trata de una respuesta común como forma de ajuste frente a situaciones dolorosas, violentas o traumáticas; un afrontamiento positivo frente a acontecimientos adversos.

Símbolo: según el Diccionario de la Lengua Española (RAE, 2014):

"Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc.

Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes"

Sublime: se define como sublime aquello "excelso, eminente, de elevación extraordinaria" (RAE, 2014). Podríamos decir que la definición del sublime, posee tanto de complejo, como diversas son las formas en que se presenta, tornándose una entidad abstracta, en ocasiones, solamente identificada por la emoción. Como bien advertía Kant (Kant, :

"Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta. La expresión del hombre, dominado por el sentimiento de lo sublime, es seria; a veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tran-

quilo, y en otro un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último, lo magnífico" (Kant, 1919)

Sufrimiento: "El sufrimiento es el padecimiento, la pena o el dolor que experimenta un ser vivo. Se trata de una sensación, consciente o inconsciente, que aparece reflejada en padecimiento, agotamiento o infelicidad" (Pérez, 2014)

Sufrimiento social: el sufrimiento social, se traduce en el hecho de padecer, sufrir, o ser sujeto de daño alguno, de forma dependiente de la esfera social. Esto es, es la estructura sociopolítica la que incide de forma directa en la generación de sufrimiento, tanto a nivel individual como colectivo:

"(...) transcending the sphere of the psychological individual, allows to observe from the same perspective human problems which, albeittits differences, have a common origin in the damage inflictedby social forces on the human experience, butalso a structuring element of today's society, itsforms of social and institutional subjectivisation and intervention" (Abad, 2016)

Violencia: según la Organización Mundial de la Salud, entendemos por violencia:

"el uso intencional de la fuerza física, amenazas contra uno mismo, otra persona, un grupo o una comunidad que tiene como consecuencia o es muy probable que tenga como consecuencia un traumatismo, daños psicológicos, problemas de desarrollo o la muerte" (OMS, 2018)

Vulnerabilidad:

"El primer paso para analizar a fondo el término vulnerabilidad es proceder a determinar su origen etimológico. En este caso, tenemos que resaltar que dicha palabra emana del latín pues está conformada por tres partes latinas claramente diferenciadas: el sustantivo *vulnus*, que puede traducirse como "herida"; la partícula *-abilis*, que es equivalente a "que puede"; y finalmente el sufijo *-dad*, que es indicativo de "cualidad". De ahí que vulnerabilidad pueda determinarse como "la cualidad que tiene alguien para poder ser herido.

Vulnerabilidad es la cualidad de vulnerable (que es susceptible de ser lastimado o herido ya sea física o moralmente). El concepto puede aplicarse a una persona o a un grupo social según su capacidad para prevenir, resistir y sobreponerse de un impacto. Las personas vulnerables son aquellas que, por distintos motivos, no tienen desarrollada esta capacidad y que, por lo tanto, se encuentran en situación de riesgo" (Pérez, 2014)

Vulnerabilidad social: definimos vulnerabilidad social, como el grado de vulnerabilidad a la que un colectivo se ve sometido. Es tanto, la posibilidad, como la probabilidad que un colectivo determinado sea susceptible de padecer daño o violencia.







EPÍLOGO

Hemos puesto los primeros adoquines, del que será nuestro propio camino a recorrer. Sólidos, pero aún, insuficientes, somos conscientes de que el campo de estudio es vasto. Aun así, la realización de una tesis de carácter generalista, es oportuna para el estudio que se propuso en un principio: valorar los posibles afrontamientos que desde el arte de acción se pueden generar frente al dolor y el sufrimiento. Esos afrontamientos, pasan de forma necesaria, por entender estas experiencias de forma holística y compleja, y por ello, aunque la concreción no pueda ser llevada a su extremo, es conveniente valorar la problemática con vista de pájaro. Precisamente, porque ante la experiencia del dolor y el sufrimiento, el individuo tiende a focalizar su experiencia en su propio dolor y en la causa que, desde un enfoque individual y cognitivo, lo desemboca, sin valorar en un gran medida, el contexto general. Así, la concepción amplia del dolor y sus agentes desencadenantes, nos permite hacer una valoración no tendente a la magnificación del problema, a la vez, que nos permite extraer recursos elaborados desde otros posicionamientos. Es por ello, que nos arriesgamos a trabajar bajo un ámbito de estudio extenso.

No obstante, ello nos lleva a plantearnos nuevas líneas de trabajo, para desarrollar ciertos aspectos de forma más precisa, a la vez que proponer nuevas estrategias desde el arte y su crítica.

Inicialmente, continuar con nuestra línea de trabajo desde un enfoque fenomenológico, con una especial incidencia en la noción del "cuerpo vivido" y "cuerpo sentido", y en cómo, desde el Arte de acción, se contribuye a la experiencia fenomenológica por la cual llegamos a un conocimiento de nuestro "cuerpo doliente", así como el posterior desarrollo del concepto propuesto como "identidad asumida" frente a "identidad vivida", y las correspondientes aportaciones desde un enfoque del mundo del arte. Desde un aspectos más ligado a un enfoque filosófico, nos invitamos a revisar la noción de culpa con respecto al dolor ajeno, desde la posición de testigos, ya que como espectador, y como artista que presenta el dolor de los demás, nos situamos en la posición del "otro" que asiste al dolor, con sus implicaciones perceptivas y el desencadenamientos de una serie de disyuntivas.

Otra cuestión que queda abierta, y que ciertamente es indivisible del Arte de acción, y especialmente, en su desarrollo, es la noción del tiempo. Dado que el Arte de acción se concibe en sus principio asociado al performance y este parte de los principios: cuerpo, espacio, tiempo e interacción, sería interesante desarrolla cómo el tiempo se realaciona de forma simultanea con el dolor, exacerbándolo o asumiéndolo. El tiempo también ocupará su lugar: pero no por su carácter efímero, sino por la cualidad intrín-

seca de la temporalidad que estas obras poseen, y que por supuesto, dota de una significación distinta a la performance, al Arte de acción e incluso otras disciplinas performativas (video, teatro, danza,...) de la que pueda tener una obra estática. Especialmente si relacionamos la línea de tiempo con nuestro objeto de estudio: la herida y la cicatriz, dolor y sufrimiento, pudiendo correlacionarlos, dado que el dolor es una experiencia que se circunscribe a una causa (si bien la temporalidad puede extenderse) y el sufrimiento puede extenderse en el tiempo. Cada uno de los elementos hace cobrar de significado a la obra;

La temporalidad del tratamiento y afrontamiento del dolor se constituye como un vector, recorrido de sensaciones, vivencias y percepciones individuales, pero socialmente afectadas. Como sugiere Serrano, en el prefacio para el Catálogo Espacio-Fluido de Alfonso del Río (2001), "el cuerpo ocupa su espacio y el tiempo viene a redefinirlo y a enfatizarlo tras su huella, a veces llena de dolor, otras de placer, pero siempre dejando su presencia".

Toda acción, todo el planteamiento de la acción, desde el lugar, el tiempo, el espectador, etc., nos habla del dolor y el sufrimiento en toda su dimensión, más que en pequeñas fracciones. Quizás, esa capacidad de trascender el gesto, sea la aportación más interesante del Arte de acción a la exposición del sufrimiento, ya que en un intento de plena conciencia, el artista se aproxima al límite, al dolor corporal, como forma de establecer un vínculo con el mensaje que presenta a su interlocutor.

La acción es el paso final de una conciencia plena de la parte marginal del ser, y la acción es el vehículo profetizador para el espectador que aun sigue ciego al control social. A través de la expiación del artista, se genera una imagen directa, que casi roza la propia piel del observador en pos del desarrollo del pathos del artista, en busca de forzar la compasión del espectador. Existe una búsqueda porque este se ponga en el lugar de la persona que padece, que sufre, que experimenta el dolor.

Así mismo, cada narrativa que hemos sugerido, se plantea en si misma como un bloque de trabajo susceptible de ser revisado, incluyendo de forma por menorizada otra serie de artistas, con el objetivo de poder realizar un análisis a niveles formal y conceptual más exhaustivo de obras que nos ofrezcan aportes a nuestra idea del arte como elemento generador de nuevos afrontamientos frente al dolor y el sufrimiento.

Igualmente, queríamos hacer especial hincapié, en como lo tradicionalmente calificado como "distinto", fuera de lo "natural", ha sido víctima precisamente de esa normalización instaurada a nivel social. Víctima de la "naturalización" de estructuras sociales y modelos vitales complejos, que

por en contrario, han sido simplificados hasta la visión cartesiana en que lo uno es bueno y lo otro, en consecuencia, malo. Y lo malo, el pecado o la pena, poseen su correspondiente castigo, el cual se presenta en las más variopintas presentaciones. Esto nos lleva a plantearnos una revisión profunda, como trabajo concreto, de una posible reelaboración de la noción de dolor y sufrimiento a diversas escalas (como hemos venido a plantear en esta investigación), estableciendo paralelismos entre producción artística y las disertaciones en torno a la construcción social de la realidad.

Podemos reseñar a posteriori de nuestra investigación, y con especial énfasis, como el capítulo 7.4. correspondiente a los cuerpos abyectos, podría encontrarse incompleto, o carente de referentes esenciales. Somos de pleno conscientes de ello y en absoluto, era nuestra pretensión hacer un desarrollo por menorizado de las luchas que desde los referentes de género se han llevado a cabo en las últimas décadas. Aun así, tampoco podíamos obviar, que las problemáticas asociadas al género, fueron y siguen siendo, motivo de sufrimiento para muchas personas y colectivos, y nuestra especial intención, iba dirigida a reseñar esta realidad, y como desde el Arte de acción se han venido a plantear nuevas representaciones de la masculinidad y la feminidad, realizando un magnífico trabajo inclusivo y en pro de la diversidad.

Encontramos una serie de referencias bibliográficas, a las cuales acumulamos fugazmente, y que en consecuencia, nos quedan, junto con otras muchas, pendientes para nuestra profundización en el tema, tales como *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y la acumulación originaria*, de Silvia Federici, *La huella del dolor. Estrategias de prevención y afrontamiento de la violencia de género*, de Javier Urra, *Masculinidades disidentes*, de Rafael Mérida Jiménez, o, especialmente, la obras de Jesús Martínez Oliva, *El desaliento del guerrero Orden Fálco*. *Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* de José Vicente Aliaga, dónde se genera una estupenda revisión de la representación de la masculinidad a través del arte y donde se establecen sinergias con nuestra investigación, tales como la relación entre género y raza, o género y masoquismo, (equiparándose a nuestras conexiones, dolor/sufrimiento y raza o dolor/sufrimiento y género) a la vez que se revisan autores comunes, como Bob Flanagan o Félix González Torres. Sin embargo, encontramos que una línea de actuación rica para posteriores investigaciones radica en valorar con profundidad, como la figura del hombre heterosexual y culturalmente amparado por el heteropatriarcado, que se ve inmerso en el proceso de cambio por la igualdad de género, y en tanto se puede corresponder con otra alteridad, se ve afectada ya no solo en la construcción de su identidad como en los efectos colaterales de esa disidencia frente al habitual sistema hegemónico. Según la clasificación que Joan Sanfélix lleva a cabo en su estudio en torno a Las

nuevas masculinidades (Sanfélix, 2012), podríamos decir que queda aún mucho margen de estudio y de trabajo por la inclusión de ámbitos de la masculinidad y preguntarnos si dentro del colectivo que este denomina como "masculinidad cómplice", son todos cómplices o temerosos de una posible exclusión.

"Inciendo en las aportaciones de Connell (Gil Calvo, 2006; Lomas, 2003), encontramos una clasificación de las masculinidades bastante difundida que nos sirve para entender mejor la complejidad de la heterogeneidad masculina en la actualidad:

- Masculinidad hegemónica: es la practicada por los varones heterosexual se que monopolizan el poder, el prestigio y la autoridad legítima.
- Masculinidad subordinada: Hace referencia a masculinidades divergentes de la posición de poder hegemónica de los varones. Se suele asociar a los homosexuales o a los "afeminados".
- Masculinidad cómplice: Es la masculinidad silenciosa que no forma parte de la minoría hegemónica pero que disfruta de las ventajas del sistema patriarcal con la sumisión de la mujer (los denominados dividendos patriarcales).
- Masculinidad marginada: Se suele relacionar con los grupos étnicos minoritarios y frecuentemente marginados: negros en los EE.UU, miembros de la etnia gitana, etc.

También a los individuos con conductas delictivas o patológicas como pederastas. Esta tipología de las masculinidades nos obliga a preguntarnos cuál es la masculinidad mayoritaria actualmente en nuestra sociedad y si en ella se pueden estar produciendo procesos de redefinición" (Sanfélix Albelda, 2012, p.231)



Fig.82 Logo empleado por la Asociación Homes Valencians per la Igualtat. Extraída de: <http://www.lavanguardia.com/local/valencia/20161125/412141889953/entrevista-joan-sanfelix-homes-valencians-per-la-igualtat-hombres-feministas.html>

Este tipo de trabajos nos invita a seguir ampliando nuevas representaciones que permitan al individuo convivir con su propia realidad y ser participes de construcciones de la realidad desde los microrelatos que surgen de cuerpo reales y no tanto de construcciones sociales estereotipas y artificiales.

Así, nuestros objetivos seguirán el camino para presentar un imaginario que sea fuente de reconciliación y herramienta discursiva para vencer discursos estancos, traspasar la piel, la carne, hasta llegar a los huesos, ahondado en el dolor en toda su complejidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, B. (2016). La producción socio-institucional de sufrimiento. *RIMCIS. Multidisciplinary Journal of Social Sciences*, 5 (1), 1-25. doi: <http://dx.doi.org/10.17583/rimcis.2016.1802>
- Abramovic, M. (29 de Marzo de 2015). *El cuerpo al límite*. (S. Almiroty, Entrevistador, & R. Anfibia, Editor) Recuperado el 30 de Julio de 2015 de: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/abramovic-el-cuerpo-al-limite/>
- Adaro, M. (06 de Julio de 2007). En memoria: el rito simbólico de los fotógrafos Zaida González y Mauricio Goya en Galería 64. *Revista escaner*. Recuperado el 10 de Octubre de 2017 de: <http://revista.escaner.cl/node/6229>
- Adell, A. (2011). *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro.
- Adorno, T. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Agüero, G. (2015). Prácticas y representación. En Varios., *Representación en Ciencia y Arte*. Brujas: DistriBooks Editores.
- Aguilar, F. (Abril de 2013). Una mirada sobre la performance de guerra. La irrupción de lo real en sus múltiples formas. *Revista digital Territorio Teatral* Núm. 9. Recuperado el 13 de Septiembre de 2017 de: http://territorioteatral.org/art/html.2/dossier/pdf/n9_05.pdf
- Aguilar, H. (2007). La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad. *Revista Borradores*, 7. Recuperado el 22 de Octubre de 2015 de: <http://unrc.edu.ar/publicar/boradores/Vol7/pdf/La%performatividad%20o%20la%20técnica%20de%20la%20construcción%20de%20la%20subjetividad.pdf>
- Alonso, J.C. (2004) La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia. *Univ. Psychol. Bogotá* (Colombia) 3 (1): 55-70. Recuperado el 25 de Septiembre de 2017 de: http://sparta.javeriana.edu.co/psicologia/publicaciones/actualizarrevista/archivos/V3N106la_psicologia.pdf
- Alonso, R. (1997). Performance: Fotografía y video. La dialéctica entre el acto y el registro. CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de investigadores. Recuperado el 26 de Septiembre de 2017 de http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/dialectica.pdf
- Aliaga, J. (1999) A sangre y fuego. Valencia: Espaid´ArtContemporani de Castelló.
- Aliaga, J. & García Cortés, J. (2014) *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el Arte en América Latina y España: 1960-2010*. Barcelona-Madrid: Cervantes

- Antich, X. (22 de 08 de 2012). Representar el sufrimiento. *La vanguardia*. Recuperado el 18 de Enero de 2015 de: www.lavanguardia.com/cultura/20120822/54339699073/representar-el-sufrimiento.html
- Anttonen, R. et. all (2016). *MAPSI. Guía de estudio. Evaluación de proyectos artísticos*. Bilbao: Unigrafía.
- Arena, M. (10 de Marzo de 2017). La cultura patriarcal en tela de juicio. *Aleteia*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2017 de: www.aleteia.org/2017/03/10/la-cultura-patriarcal-en-tela-de-juicio
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles (2016). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Armstrong, A. (14 de Julio de 2015). The manipulated female body explored by Taiwanese photographers 3 cm. *Creators*. Recuperado el 6 de Mayo de 2016 de: www.creatorsvice.com/en_au/article//wnpzkn/the-manipulated-female-body-explored-by-taiwanese-photographer-3cm
- Arribas, E. (2010). *Enciclopedia de la vida*. España: Cultiva Libros.
- Artaud, A. (1990). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Astacio, M. (2001). ¿Qué es un cuerpo? *A Parte Rei. Revista de filosofía*. (14). Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cuerpoasta.pdf>
- AECID (2010). *Alteridad de la mirada. La imagen como construcción social*. Recuperado el 19 de diciembre de 2017 de: http://www.ub.edu/sociologia_visual/recerca/2009.pdf
- Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Ayuso, S. (19 de Octubre de 2017). Cuando la banca arde como protesta artística. El artista ruso Piotr Pavlensky, arrestado en París tras incendiar una sucursal del Banco de Francia. *El País*. Recuperado el 4 de Noviembre de 2017 de: https://elpais.com/internacional/2017/10/17/mundo_global/1508237_223_338018.html
- Aznar, S. (2000). *El Arte de Acción*. San Sebastián: Nerea.
- Bacan, D. (1968). *Disease, Pain And Sacrifice: toward a Psychology of Suffering*. Chicago: University of Chicago.
- Badiou, A. (2 de Mayo de 2004). Conferencia pronunciada por el filósofo francés Alain Badiou. *La idea de justicia. UBA Sociales. Facultad de Ciencias Sociales*. Recuperado el 2016 de Enero de 15 de: www.catedras.fsoc.uba.ar/heler/justiciabadiou.htm
- Bal, M. (2007). El dolor de las imágenes. En M. N. Sofía, *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX* (págs. 145-181). Madrid: MNCARS.

- Barrera Sánchez, O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* (11), 121-137. Recuperado el 6 de Junio de 2016 de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211019068007>
- Barrientos, M. (61 de 2017). La construcción estética de la imagen en la performance "Zonas de dolor " de Diamela Eltit. *Aisthesis* , 144-166. Recuperado el 18 de Agosto de 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.8>.
- Barrios, C. (2014). Performatividad y representación fotográfica. *Antítesis*, 7 (13), 440-466.
- Bastidas Urresly, E. (2015). *El aura poética y Babel*. California: Windmills Edition.
- Benalba, Y. (2014). *Nacidas para llorar. El dolor en el Arte de acción desde una perspectiva feminista*, (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España.
- Benito Climent, J. I. (2013). *El Arte-carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*. Madrid: Devenir .
- Betancourth, G., & Calvo, E. (Agosto de 2010). Mecanismos performativos del género como poder: la ortopedia social y la normalización de la masculinidad. *Palabra: Palabra que obra*, 182-197.
- Blaikie, A., Hepworth, M., & Holmes, M. (2004). *The Body: Critical Concepts in Sociology*. New York: Routledge.
- Blair Trujillo, E. (2002). Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública. *Estudios Políticos* (21), 9-28. Recuperado el 21 de noviembre de 2015 de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/1413>
- Blanca, R. M. (2016). Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *Cadernos Pagu* (46), 439-460. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201600460439>.
- Blatner, A. (2013). Fundamentos teóricos del psicodrama. *Psicoterapia y psicodrama*, 2 (1), 32-44. Recuperado el 17 de octubre de 2017 de: http://www.revistapsicoterapiaypsicodrama.org/archivos/Anterior02/Fundamentos_teoricos_del_Psicodrama_Adam_Blatner.pdf
- Bourdieu, P., & Haacke, H. (1995). *Free exchange*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Bredenkamp, Horst (2008) Actes d'images commetémoignage et comme jugement, *Trivium*. Recuperado el 08 Abril 2017 de: <http://trivium.revues.org/226>

- Bronski, M. (Noviembre de 2003). Reagan's AIDSGATE. *ACTUPNY*. Recuperado el 12 de Enero de 2016 de: www.actupny.org/reports/reagan.html
- Buck-Morris, S. (1996). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. En: Buck-Morris, S. *Dialéctica de la mirada*. (55-98) México: Antonio Machado
- Burkye, E. (2014). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: Oxford World's Classics.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Cabodevilla, I. (2007). Las pérdidas y sus duelos. *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 3 (30), 163-176. Recuperado el 27 de Julio de 2016 de: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1137-66272007000600012&lng=es&nrm=iso
- Cabòs Teixidó, J. (2013). *Fenomenología del sufrimiento: Por una comprensión filosófica a partir de la obra de Arthur Schopenhauer*. (Tesis doctoral) Universidad de Barcelona, Barcelona, España.
- Camacho López, S. (2010). La tumba gloriosa y el cadáver esparcido: dos caras de la Gorgona en el arte de la representación. *El Artista* (7), 165-178.
- Cambridge University, P. (23 de Abril de 2008). *Cambridge online dictionary*. Recuperado el 29 de Octubre de 2015, de Cambridge dictionary online: <http://dictionary.cambridge.org/>
- Cambridge Studies in Philosophy and the Arts (2001) *Aesthetics and ethics*. Maryland: Jerrold Levinson
- Canghilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: S. XXI.
- Cano Arroyo, A. (19 de Abril de 2016). El fotógrafo que te hará sentir esquizofrenia a través de su arte. *Cultura colectiva*. Recuperado el 22 de Noviembre de 2016 de: <https://culturacolectiva.com/aduto/el-fotografo-que-te-hara-sentir-esquizofrenia-a-traves-de-su-arte/>
- Carranza López, R. (2011). *Evolución histórica del colectivo LGBT de las leyes represivas a la aprobación de la Ley 13/2005, de 1 de Julio*. (Tesis de pregrado) Universidad de Salamanca. Salamanca, España.
- CASSILS. (2013). *CASSILS*. Recuperado el 10 de Julio de 2015 de: cassils.net/portfolio/cuts-a-traditional-sculpture/
- Castellaro, M. (2011). El concepto de representación mental como fundamento epistemológico de la psicología. *Límite. Revista de filosofía y psico-*

- logía*, 6 (24), 55-67. Recuperado el 10 de Junio de 2016 de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=8362247005>
- Castro, E. (2011). Biopolítica: orígenes y derivas de un concepto. *Cuaderno de trabajo. Biopolítica, gubernamentalidad, educación, seguridad. III Coloquio Latinoamericano de Biopolítica*. Buenos Aires.
- Cavico, S., & Muffler, B. M. (2012). Appearance discrimination, "Lookism" and "Lookphobia" in the workplace. *Journal of Applied Business Research (JABR)*, 28, 791-802.
- Ceceña, A. E. (2008). De saberes y emancipaciones. En A. E. Ceceña, *De los saberes de la emancipación y la dominación*.(15-36) Buenos Aires: Clacso.
- CID (28 de Abril de 2009). Gripe porcina empeora panorama económico mundial. *Centro de Investigaciones para el Desarrollo*. Recuperado el 16 de Noviembre de 2015, de: www.cid.unal.edu.co/cidnews/index.php/noticias/207-gripe-porcina-empeora-panorama-economico-mundial.html
- Charmani, A. (2015). Carlos Martiel: the extremist of performance Art. *Art Sheep*. Recuperado el 23 de Junio de 2017 de: <http://art-sheep.com/carlos-martiel-the-extremist-of-performance-art-nsfw/>
- Constela, T. (01 de Diciembre de 2013). Los museos las prefieren monas. *El país*. Recuperado el 10 de septiembre de 2015 de: http://elpais.com/sociedad/2013/12/01/actualidad/1385921484_501196.html
- Cornago, Ó. (2013). Dolor, ira y violencia. A partir de San Jerónimo, de Angélica Liddel. *Revista Afuera* (13).
- Corripio, F. (1983). *Diccionario de ideas afines*. Barcelona: Herder.
- Cortés, J. M. (2012). Dolor y sociedad. *Crítica* (981), 17-20.
- Cruz, M. (2 de Febrero de 2017). Muxes: una comunidad en Oaxaca desafía los conceptos tradicionales de identidad y género. *Verne. El País*, 1-11. Recuperado el 29 de septiembre de: https://verne.elpais.com/verne/2017/01/31/mexico/1485834145_612368.html
- Cruz, S. (2006). *Masculinidad y diversidad sexual*. Recuperado el 12 de septiembre de 2017 de: <http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/paginas/reportedalvadorcruz.htm>
- Dagerman, S. (2016). *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable*. Bogota: La baliya de fuego.
- Delahante, S. (s.f.). *Susana Pilar Delahante*. Recuperado el 16 de diciembre de 2017 de: <http://susanapilardelahantematienzo.blogspot.com.es/>
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Londres: Athlone.

- Deleuze, G., & Sachers Masoch, L. (1989). *Masochism: Coldness an Cruelty / Venus in Furs*. New York: Zone Books.
- Díaz Casas, R. (18 de Abril de 2013). The Performance Art of Carlos Mariel: Blood, Epiphany, Revelation. *The Farber Foundation. Cuban Art News*. Los Ángeles. Recuperado el 18 de Julio de 2017 de: <http://www.cubanartnews.org/news/105-the-performance-art-of-carlos-martiel-blood-epiphany-revelation-105>
- Diéguez, I. (2017). Liminalidades y communitas para llorar la muerte, para imaginar la vida. *BP15 Primera Bienal de Performance*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Dieguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Estética.
- Domínguez, J., & Giralt, D. (2003). *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Globo.
- Domínguez, V. (2006). *El dolor: los nervios culturales del sufrimiento: ensayos de cine, filosofía y literatura*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Dong, C. H. (10 de Mayo de 2011). *The body is the candy - After Félix González-Torres*. Recuperado el 2017 de Junio de 10, de Chun Hua Chatherine Dong: www.chunhuacatherinedong.wordpress.com/2011/05/10/the-invalid-testmony/
- Donguy, J. (2004). Arte Corporal. En R. Martel, *Arte de acción* (Vol. 1, págs. 158-184). Valencia: IVAM.
- Durkheim, É. (1999). *Les règles de la méthode sociologique*. París: Quadrige/ Presses Universitaires de France.
- Ehrenreich, B. (1973). *Dierdre. Brujas, parteras y enfermeras. Una historia de las sanadoras*. USA: The feminist press.
- El Mundo (01 de Octubre de 2008). Si crees en Dios, sientes menos dolor. *El mundo*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2016 de: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2008/10/01/dolor/1222885797.html>
- El Tiempo. (2016 de Octubre de 2016). El disenso por la obra colectiva Sumando ausencias de Doris Salcedo. *El tiempo*. Recuperado el 13 de Agosto de 2017 de: <http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/polemica-por-obra-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-46460>
- Endnotes. (September de 2013). *The logic of the gender on the separation of spheres and the process of abjection*. Recuperado el 18 de octubre de 2017 de: <https://endnotes.org.uk/issues/3/endnotes-the-logic-of-gender>
- Eslava, D. &. (2002). Representaciones sociales de salud y enfermedad: investigando el estado del arte. *Ciencia y Enfermería*, 2(8). Concepción. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-95532002000200007>.

- Española, R. A. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Autor.
- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En M. Botey, & C. Medina, *Estética y emancipación*. (pág. 286). México: Grupo Editorial S.XXI.
- Éxodo, 13:1-5. Versión de Deuteronomio.
- Faber, J. (Octubre de 2016). *CubaTRADE*. Recuperado el 2 de Febrero de 2017, de: www.cubatrademagazine.com: www.cubatrademagazine.com/Cuba_ahora_the_next_generation
- Fahey, T. (Marzo de 2014). A taste for the Transgressive: Pushing body limits in Contemporary Performance Art. 17 (1). Recuperado el 20 de agosto de 2017 de: <http://journal.media-culture.or.au/index.php/mc-journal/article/view/781>
- Falcuqueo, S. (10 de Septiembre de 2016). *Sebastian Falcuqueo*. Obtenido de <http://www.sebastianfalcuqueo.com/2016/09/10/291/>
- Fernández Polanco, A. (2007). *Cuerpo y mirada, huellas del Siglo XX*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Fernández Quesada, B. (2004). *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona. Barcelona, España.
- Fernández, I., López, B., & Márquez, M. (2008). Empatía: Medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de psicología*, 24 (2), 284-298. Recuperado el 13 de diciembre de 2017 de: <http://www.redalyc.org/pdf/167/16711589012.pdf>
- Fernández-Savater, A. (2008). Politizar el sufrimiento. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (7), 111-112. Recuperado el 11 de noviembre de 2015 de: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=233>
- Fernández Consuegra, C. B. (2014). El simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos). *Revista de Antropología Experimental* (14), 301-317. Recuperado el 12 de Febrero de 2016 de: <http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2014/21fernandez14.pdf>
- Fom Kraemer, F., Donizete Prador, S., Veiga Soraes, M., & Gracia Arnaiz, M. (2014). Restaurantes populares en Brasil y comedores sociales en España: diversas expresiones de la asistencia a través del alimento. *Periferias, fronteras y diálogos. Actas del XIII Congreso de Antropología de la FAAEE* (págs. 1656-1674). Tarragona: Universidad Rovira i Virgili.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica I*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Framis, A. (15 de 03 de 2014). *Alicia Framis. Hacer arte por el arte es incestuoso*. (Achiaga, P. Entrevistador. El cultural) Recuperado de: www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Alicia-Framis/6023
- FRIDE. (Mayo de 2006). El empoderamiento. *FRIDE. A European Think Tank for Global Action*. Madrid. Recuperado el 3 de Mayo de 2016 de: http://fride.org/descarga/BGR_Empowerment_ESP_may06.pdf
- Frizzell, N. (3 de Octubre de 2013). Heather Cassils: the transgender body-builder who attacks heaps of clay. *The Guardian*. Recuperado el 10 de octubre de 2017 de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/03/heather-cassils-transgender-bodybuilder-artist>
- Güell, N. (2017). *www.nuriaguell.net*. Recuperado el 30 de 10 de 2017, de: www.nuriaguell.net
- Galeano, E. (1998). *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*. México: S. XXI.
- Galindo, R. (2013). Regina José Galindo: Piedra. *Hemisphere Institute Encuentro*. Recuperado el 1 de Febrero de 2016 de: hemisphereinstituteencuentro.org/hemi/es/enc13-performances/iten/2015-enc13-rjgalindo-piedra
- García Cortés, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado: la angustia de la muerte en el Arte*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- García Cortés, J. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- García López, A. (2006). Performing arts: acción, presentación, representación. En F. García Gil, & M. Peña Méndez, *Imagen/Imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*. (págs. 76-86). Granada: Universidad de Granada.
- García, M. G. (2010). *Filosofía y dolor*. Madrid: Tecnos.
- García, O. (29 de Marzo de 2016). Disculpenme, pero esto es fascismo. *Plataforma de Arte Contemporáneo*. Recuperado el 15 de Junio de 2016 de: www.plataformadearteconemporaneo.com/pac/omar-jerez-disculpenme-pero-esto-es-fascismo/
- García-Baró, M. (2006). *Del dolor, la verdad y el bien*. México: Sigüeme.
- Garrido Lázaro, A. (30 de Agosto de 2017). *Arte de acción como arteterapia y transformador de la representación del enfermo*. (Martínez, M.J. Entrevistador)
- Garza Saldivar, A. (2017). La muerte del otro. *Andamios*, 14 (33), 15-22. Recuperado el 6 de Diciembre de 2017 en: Abad, B. (2016). La producción socio-institucional de sufrimiento. *RIMCIS. Multidisciplinary Journal of Social Sciences*, 5 (1), 1-25. doi: <http://dx.doi.org/10.17583/rim->

- Gasparín, M., & Perez Rial, A. (Junio de 2015). Ojos protésicos, difracción y articulación. *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires, Argentina
- Giraldo Díaz, R. (2012). Política y estética en lo estoico. *Criterio Libre Jurídico* (17), 59-71. Recuperado el 30 de Abril de 2016 de: http://www.unilbrecali.edu.co/images2/revista-criterio-libre/pdf_articulos/volumen9-1/CRITERIO_1794-7200_vol-9-1_59-71.pdf
- Goldberg, R. (2002). *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, Grupo Planeta.
- González Garzón, M. (2017). *Yo le daré un nombre que nunca será olvidado*. Huila: Universidad Surcolombiana.
- Gracia de, S. (Octubre de 2007). *Arte de acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2017: <https://performancelogia.blogspot.com.es/2007/10/arte-accin-en-latinoamerica-cuerpo.html>
- GRANER, C. (12 de Mayo de 2010) *Centre de creació del cos i el moviment*. Recuperado el 16 de Julio de 2016, de: granerbcn.cat/performativad-1-segun-john-l-austin-y-roland-barthes/
- Gumbrecht, H. (2004). *Production of Presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Gómez García, P. (2002). El ritual como forma de adoctrinamiento. *Gaceta de Antropología* (18). Recuperado el 5 de Septiembre de 2017 de: http://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.pdf
- Hale, E., Theharne, G., & Kitas, G. (2007). The Common-Sense Model of self regulation of Health and Illnes: How can we use it to understand and responds to our patient's needs. *Rheumatology*, 46, 904-906. DOI: 10.1093/rheumatology/kem06
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Cyborg*. Recuperado el 14 de octubre de 2015 de: http://www.icesi.edu.co/blogs/antro_conocimiento/files/2012/02/MANIFIESTO-CYBORG.pdf
- Haraway, D. (1997). *Modest-Witness: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.
- Heller, A., & Fehér, F. (1995). *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*. Barcelona: Península.
- Henry, M. (2001). *Encarnação: por una filosofia da carne*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Henry, M. (2003). *Souffrance et vie*. In *Phénoménologie de la vie* (Tomo 1). París: PUF.
- Hernandez, M. Á. (2003). El Arte Contemporáneo: entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista Occidente* (297), 7-25.
- Herrera Restrepo. (2010). Husserl y el mundo de la vida. *Franciscanum. Revista de la Ciencia del Espíritu*, 52 (153), 247-274
- Hing Chan, S.; Huang, P. (2014). Religion and homosexuality in contemporary China. En S. Hing Chang, & P. Huang, *Globalized religion and sexual identity: Contexts, Contestations, Voices*. UK: Brill.
- Hobbes, T. (2003). *Leviatan*. Argentina: Losada.
- Iorondo, M. (2009). Cine y violencia. La representación del dolor ajeno. *Revista Internacional de Filosofía*, 47, 27-47. Recuperado el 5 de Enero de 2016 de: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/97421/93511>
- Itzigueri, V. (2011). El dolor corporal. Reflexiones filosóficas en torno a Micher Henry. (U. Facultad de Filosofía y Letras, Ed.) *Open Insight* (2), 131-143.
- Jarque, F. (16 de Noviembre de 1992). El arte de vivir el sida. *El pais Digital*. Recuperado el 6 de Marzo de 2016 de: https://elpais.com/diario/1992/11/16/cultura/721868416_850215.html
- Jee, K. D. (2003). The ritual of Zero Jigen in Urban Space. *In R*, 32-37. Recuperado el 10 de Julio de 2016 de: <http://www.kanazawa21.jp/tmpImages/videoFiles/file-52-2-e-file-2.pdf>
- Jerez, O. (12 de Diciembre de 2016). Entrevista a Omar Jerez. (Cano, M.J. Entrevistador)
- Jerez, O., & Azcona, A. (2013). *Teoría involuntaria de una muerte confrontada*. Recuperado el 13 de octubre de 2015 de: <https://sadcomunicacion.files.wordpress.com/2013/08/nota-de-prensa-teorc3ada-involuntaria-de-una-muerte-confrontada.pdf>
- Jerez, O., & Martínez, J. (27 de Septiembre de 2017). *SKIN. Plataforma de Arte Contemporáneo*. (O. G. García, Entrevistador)
- Jones, A. (2000). *The artists's body*. Barcelona: Phaidon.
- Kant, I. (1919). *De lo bello y lo sublime. Ensayo de estética y moral*. Madrid: MCMXIX.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblages, Enviroments and Happenings*. New York: H.N.Abrams.
- Keidan, L. (October de 2004). *Live Art UK Vision Paper*. London, UK.
- Kleiman, A., Das, V., & Lock, M. (1997). *Social suffering*. California: University of California.

- Knudsen, B., & Stage, C. (2015). *Global Media, Biopolitics, and Affect: Politicizing Bodily Vulnerability*. New York: Routledge.
- Konstan, D. (2004). Las emociones en la Antigüedad Griega. *Pensamiento y cultura* (7), 47-54.
- Kozak, A. (2011). *¡Está asqueroso!... Dame más. 108 metáforas para la conciencia plena*. Madrid: Editorial.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Kuppers, P. (2007). *Scar of visibility: Medical performances and contemporary Art*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Lackoff, G. (2004). *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.
- Laddaga, R. (2016). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Lacy, Susan (1995) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press
- Lama, D. (2016). *El Arte de la compasión*. México: De Bolsillo.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Lesper, A. (12 de Septiembre de 2011). *Avelina Lesper. Crítica de arte*. Recuperado el 12 de Agosto de 2016 de: <https://www.avelinalesper.com/2011/09/performagia-6-catalogo-de-performance.html>
- León, D. (2012). El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad. *Telar* (10), 53-74. Recuperado el 9 de Agosto de 2016 de: https://www.academia.edu/10251073/El_cuerpo_herido._Algunas_notas_sobre_poes%C3%ADa_y_enfermedad
- Levi, P. (1986). *Los hundidos y los salvados*. Roma: Giulio Einaudi.
- Lévinas, E. (2002). *De otro modo de ser, o más allá de la esencia*. Madrid: Nacional.
- Lévinas, E. (1995). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme.
- Lévi-Strauss, C. (2000). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós.
- Lewis, C. (2003). *El problema del dolor*. Chile: Editorial Universitaria.
- Limorte, C. (25 de Mayo de 2005). *El arte del devenir. Nicolas Bourriaud y la estética relacional*. Recuperado el 15 de Junio de 2016, de: <http://exist-express.com/el-arte-del-devenir-nicolas-bourriaud-y-la-estetica-relacional/>

- Loke, L., Khut, G., & Kocaballi, B. (2 de Julio de 2014). Bodily Experience and Imagination: Designing Ritual Interaction for Participative Live-Art Contexts. *Proceeding of the Designing Interactive Systems Conference, DIS '14*.
- Lloret, J. (2001). *Visiones del dolor y rituales del cuerpo: transgresión, enfermedad y muerte en el Arte Contemporáneo*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España
- López Aparicio, I. (2016). *Arte político y compromiso social. El Arte como transformación creativa de conflictos*. Murcia: Cendeac.
- López Fdz. Cao, M. (2006). *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Fundamentos.
- López Fdz. Cao, M. (2015). Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para la inclusión social*, 10, 209-234. Recuperado el 25 de noviembre de 2017 de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/51693/47936>
- López Ramírez, Ó. (1998). El paradigma de la complejidad en Edgar Morin. *Revista del Departamento de Ciencias NOOS* (7), 98-115. Recuperado el 12 de septiembre de 2017 de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/11086/1/01235591.1998.pdf>
- López Saenz, M. (2010). Hermenéutica del cuerpo doliente-dolido desde la fenomenología del sentir. *Cuerpo y alteridad*, 89-123. Recuperado el 12 de septiembre de 2017. DOI: <https://doi.org/10.5944/rif.2.2010.5575>
- López Timoneda, F. (1996). Definición y clasificación del dolor. (U. C. Madrid, Ed.) *Clínicas Urológicas de la Complutense* (4), 49-55. Recuperado el 13 de Julio de 2017 de: <http://revistas.ucm.es/index.php/CLUR/article/view/CLUR9596110049A/1479>
- Lowenhaupt Tsing, A. (2004). *Friction: An Ethnography of Global Connection*. New York: Paper Back.
- Lugones, M. & Quintana, T.Y. (1997). El dolor: su expresión en artes y letras. *Revista Cubana Medicina General y Integral*, 13 (1), 78-80. Recuperado el 17 de Agosto de 2017 de: <http://www.medigraphic.com/pdfs/rma/cma-2014/cma142e.pdf>
- Luna Monart, L. (2011). *Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres*. Cali: Universidad del Valle.
- Maillard, C. (2003). Sobre el dolor. *Humanitas*, 1 (4), 353-360. Recuperado el 28 de Septiembre de 2015 de: <https://es.scribd.com/document/239979238/Chantal-Maillard-Sobre-El-Dolor>
- Mardone Carrasco, R. (2011). Narración y performance: el psicodrama ante el trauma psicococial en niños, niñas y adolescentes por desastres naturales. *Cuadernos de crisis*, 2 (10). Recuperado el 14 de octubre de 2017 de: [- 310 -](http://www.cuadernosdecrisis.com/docs/2011/Num-</p></div><div data-bbox=)

10vol2_2011_narracion_y_performance.pdf

- Maresca, S., Magliano, R., & Ons, S. (2006). *Placer y bien*. Buenos Aires: Biblos.
- Markova, I. (2017). The making of the theory of social representations. *Cadernos de pesquisa*, 47 (163), 358-374. Recuperado el 17 de Agosto de 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/198053143760>
- Marsch, A. (2004). Australia. En R. Martel, *Arte de acción* (Vol. 2, págs. 22-39). Valencia: IVAM.
- Martel, R. (2004a). *Arte Acción 1*. Valencia: IVAM.
- Martel, R. (2004b). *Arte de Acción 2*. Valencia: IVAM.
- Martiel, C. (2017). *Carlos Martiel*. Recuperado el 23 de Octubre de 2017, de www.carlosmartiel.net: www.carlosmartiel.net/es/lamento-ka-yapo-2/
- Martín, R. (2012). El cuerpo enfermo. Una aproximación al Arte sobre el SIDA/VIH. *Revista de Filosofía* (46), 693-705. Recuperado el 29 de Octubre de 2015 de: http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_67.pdf
- Martín, R. (2010). *El cuerpo enfermo. Arte y VIH/Sida en España*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Martín Morillas, J., & Muñoz, F. (2007). Complejidad, fragilidad y conciencia agónica. En I. López Aparicio, *Brecha de fragilidad: The fragility gap*. Granada: Universidad de Granada.
- Martínez Oliva, J. (2005) *El desaliento del guerrero*. Murcia: Cendeac
- Martínez, M. (1978). El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles, ensayo de semántica estructural - funcional (II). *Cuadernos de filosofía clásica*, (14). Recuperado el 21 de Febrero de 2016 de: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCA/article/view/CFCA7878120121A/3211>
- Martínez Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Proceso de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Mazzuchelli, A. (2005). La producción de presencia y las humanidades. Entrevista a A.H.U. Gumbrecht. *Nómadas* (23), 185-191. Recuperado el 3 de Diciembre de 2017 de: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1NBNQD33J-ZTB5MG-5GM>
- Medicina21. (30 de Abril de 2013). *Un estudio revela que se mantienen los tópicos que relacionan las personas afectadas por enfermedades mentales con personas peligrosas y violentas*. Recuperado el 07 de Mayo de 2015 de: www.medicina21.com/Notas_De-Prensa-V5584-Un_estudio_reve-la_que_se_mantienen_los_topicos_que_relacionan_las_personas_

afectadas_por_enfermedades_mentales_con_personas_peligr
osa_y_violentas.html

- Medrano, A. (2014). *La politicación de la sociedad y de la vida*. Recuperado el 13 de Marzo de 2016 de: www.antonimedrano.net/doc/Medrano%20Anto- nio%20-%20La%20politización.pdf
- Moane, G. (2013). Politicizing the personal: Citizenship in a mediated and globalized world. *POWS Annual Conference*. Windsor: Cumberland Lodge.
- Molina Ávila, C. (2003). *Give sorrow words: reflexiones semánticas y lexicológicas en torno al dolor en la lengua inglesa desde la diacronía cognitiva*. (Tesis Doctoral) Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Montero, N. (2013). *Introducción al psicodrama*. Recuperado el 9 de Agosto de 2017: <http://escuelasistemica.com.ar/wp-content/uploads/2013/01/13-PSICODRAMA-MORENO.pdf>
- Monterroso, S. (2015). Del arte político a la opción de Decolonial en el Arte Guatemalteco. *Iberoamerica social*, 127-135. Recuperado el 23 de Octubre de 2017 de: <https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2015/11/Monterroso-S.-2015.-Del-arte-pol%C3%ADtico-a-la-op- ci%C3%B3n-Decolonial-en-el-arte-contempor%C3%A1neo-Guatemalte- co.-Iberoam%C3%A9rica-Social-revista-red-de-estudios-sociales-V- pp.-127-135.pdf>
- Mora, C. E. (2014). *Relaciones entre arte y contexto social. La pintura como crítica, transgresión y reflexión de la sociedad: el caso de Débora Arango y su pintura en el contexto antioqueño*. (Tesis de grado) Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Mora, M. (Otoño de 2002). La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici. *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social*. México. Recuperado el 19 de septiembre de 2017. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n2.55>
- Morris, D. (1993). *La cultura del dolor*. Barcelona: Andrés Bello
- Moscoso, J. (2011). *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus.
- Moscovici, S. (2000). *Social representations. Exploration in Social Psychology*. UK: Polity Press.
- Moscovici, S., Mugni, J. G., & Perez, A. (1991). *La influencia social inconsciente: estudios de psicología social experimental*. Barcelona: Antrophos.
- Mourin, A. M. (2005). El organismo y sus conocimientos. En J.-J. Courtine, *Historia del cuerpo* (Vol. III). Taurus.
- Morris, D. (1994). *La cultura del dolor*. Barcelona: Andrés Bello
- Muñoz, A. (6 de Octubre de 2016). *Yo he legalizado cocaína con el Arte*.

- Recuperado el 19 de Octubre de 2017 de: http://www.playgroundmag.net/cultura/Edinson-Quinones_0_1841215877.html
- Muñoz, N. (12 de Julio de 2013). *Marina Abramovic, el performance tiene nombre de mujer*. Recuperado el 2 de Agosto de 2017 de: <https://www.culturacolectiva.com/arte/marina-abramovic-el-performance-tiene-nombre-de-mujer>
- Müller-Granzotto, M., & Müller-Granzotto, R. (2013). *Biopoder, totalitarismo y clínica del sufrimiento*. São Paulo: Summus.
- Museo Reina Sofia. (s.f.). *Para no morir de hambre. Grupo Cada*. Recuperado el 4 de marzo de 2017, de: www.museoreinasofia.com/coleccion/obra/no-morir-hambre-arte
- Navarro, J.A. (2002). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NMAC. (2017). *Santiago Sierra*. Recuperado el 13 de Julio de 2017 de: <http://www.fundacionnmac.org/es/3000-huecos>
- Nussbaum, M. C. (2006). *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Ochoa, U. (2014). La incesante repetición del gesto (los 10 gestos y elementos formales utilizados en el Arte de acción. Esfera pública. Recuperado el 15 de Noviembre de 2015 de: <http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>
- Olivares, R. (7 de Noviembre de 2017). El contexto. *Exit Express*. Recuperado el 14 de Diciembre de 2017 de: <https://exit-express.com/el-contexto/>
- OMS, O. M. (2018). *www.who.int*. Recuperado el 14 de Enero de 2018 de: www.who.int/topics/violence/es/
- ONU. (1996). Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer. *Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*. Beijing: Naciones Unidas, Nueva York.
- ORLAN. (s.f.). *ORLAN*. Recuperado el 6 de Agosto de 2017, de: www.orlan.eu/texts/
- ORLAN. (Abril de 2010). Orlan on Beauty. *Beautystreams*. (L. Vu, Entrevistador)
- Ortiz, J. M. (2013). Metodología de Investigación en Bellas Artes. Madrid, Madrid: Universidad Complutense
- Oviedo Soto, S., Parra Falcón, F., & Marquina Volcanes, M (2009). La muerte y el duelo. *Enfermería Global* (8), 1. Recuperado el 24 de Enero de 2017 de:

<http://revistas.um.es/eglobal/article/view/50381>

- Páez, D. & Adrian, J.(1993). *Arte, lenguaje y emoción*.Madrid:Fundamentos.
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución. *Papeles de Arteterapia. Arteterapia y educación para la inclusión social. 4.* 197- 211. Recuperado el 18 de Junio de 2017 de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641>
- Panero, L. (2016). *Lepoldo María Panero. Antología poética*. Ed: Alma_Perro. Recuperado el 6 de Noviembre de 2016 de: <https://somalxspiratas.files.wordpress.com/2016/07/antologc3ada-poc3a9tica-de-leopoldo-marc3ada-panero.pdf>
- Pérez, M. (2016). *Tras la carne, otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y Arte Contemporáneo*. (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Pérez Royo, V. (2010). El giro performativo de la imagen. *SIGNA 19. Revista de la Asociación Española de Semiótica* , 143-158. Recuperado el 24 de Abril de 2017.
DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6232>
- Pérez Rull, J. C. (1998). La conceptualización de la causa emocional del dolor y de la alegría. *Revista Española de lingüística aplicada, 13*, 273-286. Recuperado el 17 de Enero de 2016 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=227016>
- Pérez Soba, J. M. (Septiembre/Octubre de 2012). El dolor y el sufrimiento en las grandes religiones. *Revista Digital, Revista Crítica*. Recuperado el 31 de Marzo de 2016 de: <http://www.revista-critica.com/la-revista/monografico/analisis/389-el-dolor-y-el-sufrimiento-en-las-grandes-religiones>
- Pérez, J. (2014). *Definición.de*. Recuperado el 23 de Marzo de 2017 de: <https://definicion.de>
- Pfaltzgraff, R. (2011). Karl Deustch and the study of political sciences. *Political Science Reviewer, 2*, 90-111.DOI: 10.1111/j.1467- 9248.1982.tb00552.x
- Phelan, P. (2007). *La ontología de performance: representación sin reproducción*. Recuperado el 9 de Agossto de 2017, de:<http://peformancelogía.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>
- Picazo, G. (1993). La performance: de las rpimeras acciones a los multimedia de los ochenta. En G. Picazo, *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- Pichardo, F. (29 de Mano de 2017). *Creators*. Recuperado el 5 de Septiembre de 2017, de: <https://creators.vice.com/esmx/article/paejwy/carlos-martiel-hace-sacrificios-con-su-cuerpo-para-criticar-el-mundo>
- Platón. (1871). *Obras Completas*. Madrid: Medina y Navarro Editores.

- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal.
- Portilla, I. (13 de Julio de 2011). La vision de la belleza. *El espectador*. Recuperado el 26 de Septiembre de 2016 de: <http://www.elespectador.com/content/la-vision-de-la-belleza>.
- Poska, A. M., & Lehfeltdt, E. A. (2002). Las mujeres y la Iglesia en la España de la Edad Moderna. En S. E. Dinan, & D. Meyers, *Mujeres y religión en el Viejo y el Nuevo Mundo, en la Edad Moderna* (págs. 36-60). Madrid: Narcea.
- Preciado, B. (2009). *Terror anal*. España: Melusina.
- RAE, R. A. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Autor.
- Ranea Triviño, B. (2012). La demanda en disputa. La construcción social de la masculinidad heterosexual y la prostitución femenina. *Investigación y género, inseparables en el presente y el futuro: IV Congreso Internacional Universitario Investigación y Género* (págs. 1569-1586). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Raza, M. (31 de Marzo de 2016). La "yihad", amenaza global... sobre todo para los musulmanes. *El Español*. Recuperado el 10 de Febrero de 2017 de: https://www.elspanol.com/mundo/20160330/113488965_0.html
- Renault, E. (2008) *Souffrances sociales. Philosophie, psychologie et politique*. París: La Découverte
- Rico, M. (2017). *Enfermedades, arte y espacio público: estrategias artísticas en los procesos de significación de las enfermedades mediáticas y periféricas a partir de la segunda mitad del siglo XX*. (Tesis Doctoral). Programa de Historia y Artes de la Universidad de Granada. Granada, España.
- Ricoeur, P. (2011). *Finitud y culpabilidad*. Argentina: Trotta.
- Río-Almagro del, A. (2001) *Espacio-Fluido*. Catálogo. Granada: Universidad de Granada.
- Río-Almagro del, A. (2002) *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliu*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Río-Almagro del, A. (2013). LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar. *Arte, individuo y sociedad*. (3), 424-439. Recuperado el 16 de Julio de 2016 de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/39524/40669>
- Rodríguez Perea, Á. (26 de Julio de 2016). *Faustin Linyekula: El arte no debe ser un lujo para aquellos que tiene el estómago lleno*. Recuperado el 13 de Noviembre de 2016 de: <http://www.afribuku.com/faustin-linyekula-danza-contemporanea-artista-na-cidade/>
- Rodríguez Prieto, Z. (2011). El otro cuerpo: ausencia y bipresencia en el

- arte de acción. *Artea*. Recuperado el 14 de Noviembre de 2017 de: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/475/el-otro-cuerpo-ausencia-y-bipresencia-en-el-arte-de-accion.pdf
- Rojas, C., Esser, J., & Rojas, M. (2004). Complejidad del dolor y el sufrimiento humano. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 7 (3), 70-81.
- Romero, V. (1993). *Entrevista al SIDA*. Santa Fé de Bogotá: Hojas e Ideas Ltda.
- Rubiano, E. (26 de Enero de 2011). *Arte#Vida: Archivos Artísticos de América Latina, el Caribe y Estados Unidos*. Recuperado el 23 de Septiembre de 2016 de: esferapublica.org/nfblog/arte#vida-archivo-artisticos-de-america-latina-el-caribe-y-estados-unidos/
- Rutter, M. (1999). Resilience concepts and findings: implications for family therapy. *Journal of Family Therapy* (21), 119-144. Recuperado el 18 de Noviembre de 2016. DOI: 10.1111/1467-6427.00108
- Sánchez de Serdio, A. (2015). Prácticas artísticas colaborativas: comprender, negociar, reconocer, retornar. *Transductores 3: Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. 39-44.
- Sánchez Palencia, Á. (1996). "Catarsis" en la Poética de Aristóteles. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, 127-147. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/ASHF.5837>
- Sanfélix, A. (2012). Las nuevas masculinidades: los hombres frente al cambio de las mujeres. *Prismasocial. Revista de Ciencias Sociales*. (7), 220-247. Recuperado el 16 de Diciembre de 2017 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3806207>
- San Martín, F. (2005). Cuerpos extraños. *Arte y Parte* (54). Recuperado el 14 de Octubre de 2015 de: http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/02/San_Martin_Francisco_J-cuerpos_extranos.pdf
- Sancho Ribés, L. (2017). *Regina José Galindo: la performance como arma*. Valencia: ARS Universitat Jaume I.
- Sancho, L. N. (2014). *Atracción hacia nuevas masculinidades alternativas para prevenir y superar la violencia de género*. Valencia: Facultad Jaume I.
- Sandoval, R. (14 de 08 de 2008). Entrevista con Rosemberg Sandoval. (E. Centro Documental del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo. Guayaquil, Entrevistador)
- Sanguino, J. (5 de Julio de 2015). *Cultura Colectiva*. Recuperado el 12 de Noviembre de 2016 de: <https://www.culturacolectiva.com/arte/el-performance-de-la-muerte-de-marina-abramovic/>
- Santo Miguelito (7 de Abril de 2017). *Santo Miguelito: el artista que rompe la belleza canónica a través de lo grotesco*. (Alarcón, Oscar, Entrevistador. Leviatan México . México D.F.) Recuperado de: <http://leviatan.mx/2017/04/07/santo-miguelito-el-artista-que-rompe-la-belleza-ca>

- nonica-a-traves-de-lo-grotesco/
- Scarry, E. (1985). *The body in pain. The making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press.
- Scarry, E. (1999). La estructura de la tortura: la conversión del dolor real en ficción de poder. En: Aliaga, J. *A Sangre y fuego*. Valencia:Espai d'Art Contemporani de Castelló
- Schopenhauer, A. (2013). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza.
- Schopenhauer, A. (2009). *Parerga y Paralipomena*. Madrid: Trotta.
- Scott, J. (2010). *Artist-Who-Care! Shared Perspectives on Social and Ethical Responsibility*. Viena: Artists in Labs Networking.
- Serrano de Haro, A. (2012). A propósito de la fenomenología del dolor. *Crítica* (981), 12-16.
- Serrano, R. (2 de Mayo de 2009). La gripe común mata entre 1000 y 4000 personas cada año en España. *La razón*. Recuperado el 13 de septiembre de 2015 de: https://www.larazon.es/historico/la-gripe-comun-mata-entre-1-000-y-4-000-personas-cada-ano-en-espana-FLLA_RAZON_128343
- Shanon, B. (2013). *The representational and the presentational: an essay of cogition and the study of mind*. UK:HarvesterWheatsheaf
- Simó, T. et. all (2008). Videoarte y performance: género, cuerpo y emancipación. *Material Docente*. (U. d. Murcia, Ed.) Murcia.
- Soláns, P. (2000). *Accionismo Vienés*. Guipúzcoa: Nerea.
- Solazabal, J. J. (1984). Una nota sobre el concepto de política. *Revista de estudios políticos* (42), 137-162.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- Sontag, S. (2011). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo.
- Spizona, B. (2017). *Ética*. Valencia: Espuela de plata.
- Stallmac, J. (1980). Emancipación: realidad y utopía. Ética y teología ante la crisis contemporánea. *I Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra* (págs. 475-490). Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Swanson, A. (16 de Mayo de 2015). Stunning photos show why S.Korea is the plastic surgery capital in the world. *The Whashington Post*. Recuperado el 26 de Julio de 2016 de: <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/05/16/stunning-photos-show-why-south-korea-is-the->

plastic-surgery-capital-of-the-world/

- Szasz, T. (1968). The painful person. *The journal lancet*, 88 (1), 18-22.
- Szczeklik, A. (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*. Barcelona: Acantilado.
- TATE (1 de Octubre de 2017). *TATE*. Recuperado el 2017, de www.tate.org.uk: www.tate.org.uk/art/art-terms/1/live-art
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thomas, N. (2014). *Body Art* London: Thames & Hudson world of art.
- Tijoux, M. (Noviembre de 2007). El cuerpo inscrito en la existencia: dominación, sufrimiento social, resistencia(s). *Revista digital interdisciplinaria*. Recuperado el 26 de Septiembre de 2017 de: <http://www.elarbol.cl/001/a=02.html>
- Toplisek, A. (2014). *Crisis, Depoliticisation and Emerging Forms of Repoliticisation*. London: Q. M. London
- Torralba Rosello, F. (2013). Hacia una antropología de la vulnerabilidad. *Revista Forma*, 2, 25-32.
- Trueba Atienza, C. (2009). La teoría Aristotélica de las emociones. *Signos Filosóficos*, 11, 147-170. Recuperado el 14 de Enero de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242009000200007
- Universal, D. (2015). *La mujer en la religión*. Recuperado el 24 de Septiembre de 2017, de: www.diosuniversal.com/Conceptos/La-Mujer-en-la-Religion
- Urta, J. (29 de Agosto de 2016). El dolor y el sufrimiento. *Revista digital Diario Crítico*. Recuperado el 18 de Febrero de 2016 de: <https://www.diariocritico.com/el-dolor-y-el-sufrimiento-javier-urta>
- Velázquez Rivera, I. (2016). Desentrañando el dolor. *IV International Congress of Pain EFHRE SINE DOLORE*. Menorca.
- Vidiella, J. (2012). Espacios y políticas culturales de la emoción. Pedagogías de contacto y prácticas de experimentación feministas. *Transductores* 2. 78-97.
- Vilar, P. M. (2000). El cuerpo en peligro. *Arte, individuo y sociedad* (12), 143-170. Recuperado el 15 de Febrero de 2017 de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110143A/5925>
- Wailoo, K. (2014). *Pain: a Political History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Walder, P. (2004). El cuerpo fragmentado. *Revista Digital Polis Núm. 7*. Recuperado el 27 de Mayo de 2016 de: <http://journals.openedition.org/polis/6278>
- Whitman, W. (1972). *Hojas de Hierba*. (J. L. Borges, Trad.) Logroño: Arnaut.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona-México: Crítica-UNAM
- Wilkinson, I. (s.f.). *Social Suffering as an Approach to human Understanding*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2017, de www.academiaedu.com/2521946/Social_Suffering_as_an_Approach_to_Human_understanding
- Yúdice, George. (2009) *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Colombia: Gedisa.
- Zúñiga, M., & Gómez, R. (2006). *Mujeres paz-íficas de Cali: la paz escrita en Cuerpo de Mujer*. Cali: Universidad del Valle.

Sporte audiovisual.

- ABC News, Atralia (10 de Diciembre de 2015). AiWeiwei on art, imprisonment and the power of Twitter. [Archivo de video] Recuperado el 2 de Octubre de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=JqIc-Q7zagk>
- Adrianafer84 (7 de Julio de 2010). Beth Moisés: Recuerdos Velados. [Archivo de video]. Recuperado el 12 de Diciembre de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=03iYfSfcds0>
- Aguilar, J. (28 de Diciembre de 2015). Pilar Albarracín. Lunares. [Archivo de video] Recuperado el 12 de Septiembre de 2016 de: https://www.youtube.com/watch?v=0_URdfJnQP4
- Arte Actual Flacso. (7 de Diciembre de 2016). Mares. Gustavo solar, Carlos Martiel. [Archivo de video]. Recuperado el 13 de Marzo de 2017 de: <https://vimeo.com/194750220>
- ARTIUM. (9 de Febrero de 2012). Regina José Galindo. Piel de gallina en Artium. [Archivo de video] Recuperado el 6 de Marzo de 2016 de: <https://www.youtube.com/watch?v=bC10kFAJpp4>
- Athey, R. (19 de Noviembre de 2010). St. Sebastian. Ron Athey. [Archivo de video] Recuperado el 3 de Agosto de 2015 de: <https://www.youtube.com/watch?v=NQzI9oV0cT4>
- Blankspace09 (3 de Enero de 2009) To b Franko. [Archivo de video] Recuperado el 11 de Febrero de 2016 de: <https://www.youtube.com/watch?v=3BIURKdpkIw>

- Canal Antigua (17 de Abril de 2017) Fragmentos audiovisuales de performances por Regina José Galindo. [Archivo de video] Recuperado el 28 de Diciembre de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=RdCdZn-VB6bw>
- El País. (3 de Octubre de 2017). "Palimpsesto", el homenaje a los migrantes muertos en el mar de Doris Salcedo. [Archivo de video] Recuperado el 18 de Octubre de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=ttlieb-7v5DY>
- Hemispheric Institute. (2016) Entrevista con Carlos Martiel. [Archivo de video] Recuperado el 20 de Junio de 2017 de: <https://vimeo.com/190261450>
- Metropolis. (20 de Marzo de 2006). Pilar Albarracín. [Archivo de video] Recuperado el 27 de Septiembre de 2016 de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pilar-albarracin/4429568/>
- Metropolis. (12 de Diciembre de 2010). Tania Bruguera. [Archivo de video] Recuperado el 15 de Marzo de 2016 de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-tania-bruguera/961913/>
- Metropolis (8 de Marzo de 2015). Sigalit Landau. [Archivo de video] Recuperado el 13 de Enero de 2018 de:
- Morris and Helen Balkin Art Gallery (4 de Marzo de 2014). Grethell Rasúa. [Archivo de video] Recuperado el 27 de Julio de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=UdAX1oPWQSM>
- Muséed'artcontemporain de Montréal(30 de Marzo de 2017). Teresa Margolles. En el aire. [Archivo de video] Recuperado el 21 de Julio de 2017 de: https://www.youtube.com/watch?v=2cRR_pgXw1U
- MUSAC (1 de Marzo de 2016). Gina Pane. Intersecciones. [Archivo de video] Recuperado el 10 de Junio de 2016 de: <https://www.youtube.com/watch?v=5wkUuoPoa-A>
- Nietzsche, F. (1993). *Así hablo Zarathustra*. Barcelona: Planeta
- Nietzsche, F. (2013). *El origen de la tragedia*. Barcelona: Espasa Calpe
- Liberatorio Arte Contemporáneo (12 de Julio de 2017). Doris Salcedo y el vampirismo artístico. [Archivo de video] Recuperado el 12 de Septiembre de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=i-HKe3onwclE
- RT. (16 de Octubre de 2017). Piotr Pavlensky incendia la entrada del Banco de París.[Archivo de video] Recuperado el 26 de Noviembre de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=tfKMPTb7z3c>
- RTHK (30 de Noviembre de 2011). 29-11-2011 The works Yang Zhichao. [Archivo de video] Recuperado el 30 de Julio de 2016 de: <https://www>.

[youtube.com/watch?v=KOSfcWZlupo](https://www.youtube.com/watch?v=KOSfcWZlupo)

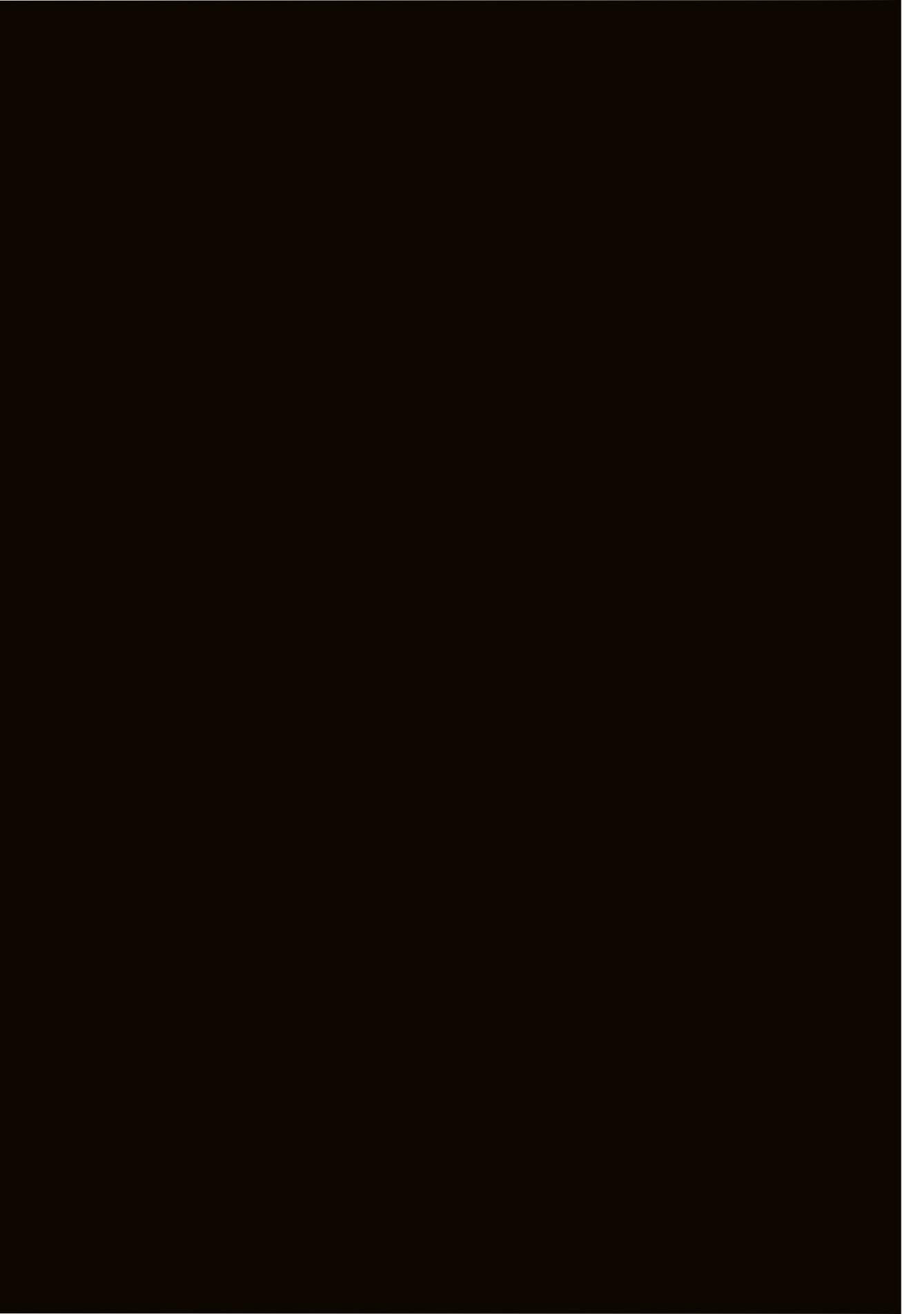
Sagazan, O. (24 de Octubre de 2008). Transfiguration. Performance Oliver de Sagazan. [Archivo de video] Recuperado el 16 de Diciembre de 2015 de: <https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY>

TED. (22 de Diciembre de 2015). An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection. Marina Abramović [Archivo de video] Recuperado el 29 de Abril de 2016 de: https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0

Vanegas, E. (14 de Septiembre de 2014) María José Arjona. Performance Museo de Bogotá. [Archivo de video] Recuperado el 18 de Octubre de 2017 de: https://www.youtube.com/watch?v=UCMJG4_Is_4&t=183s

Walch, R. (8 de Noviembre de 2007). Butoh dance performance in Japan. [Archivo de video] Recuperado el 10 de Noviembre de 2017 de: [https://www.youtube.com/watch?v=97MGs2Nh\(&t=42s](https://www.youtube.com/watch?v=97MGs2Nh(&t=42s)





ANEXO 2: ARTISTAS REVISADOS

En este listado, se puede advertir la presencia de artistas que no se desenvuelven expresamente en el Arte de acción. Sin embargo, encontramos significativo aportar todos los artistas revisados durante la investigación, ya que precisamente, uno de los factores que nos llevó a concretar esta en el Arte de acción, fue la importante proporción de artistas que podrían enmarcarse en dicho ámbito artístico.

Nombre	Lugar de nacimiento	Fecha de nacimiento	Disciplina artística
Abramovic, Marina	Belgrado, Serbia	1974-	Performance
Aborawi, Matug	Tripoli, Libia	1980-	Pintura
Albarracín, Pilar	Sevilla, España	1968-	Performance, video, pintura, técnicas mixtas
Allgood, Lindsey	Oklahoma, Estados Unidos	Sin datos	Performance, video
Alonso, Ana	Caracas, Venezuela	1982-	Performance, instalación
Algovi, Jesús	Jerez, España	1968-	Performance, instalación
Alexander, Jane	Johanesburgo, Sudáfrica	1959-	Escultura
Althamer, Pawel	Varsovia, Polonia	1969-	Escultura
Angulo, Liliana	Bogotá, Colombia	1971-	Performance, fotografía, instalación
Arjona, María José	Bogotá, Colombia	1973-	Performance, danza
Athey, Ron	Connecticut, Estados Unidos	1961-	Performance
Avendaño, Lukas	Oaxaca, México	1977-	Performance
Azcona, Abel	Pamplona, España	1988-	Performance
Balka, Miroslav	Varsovia, Polonia	1958-	Escultura, video
Beecroft, Vanessa	Génova, Italia	1969-	Performance, fotografía, dibujo, video

ESCONDIDO TRAS LA PIEL
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Belmore, Rebeca	Upsala, Canadá	1960-	Performance, instalación fotografía
Bevan, Tony	Bradford, Reino Unido	1951-	Pintura
Bischof, Wermer	Zúrich, Suiza	1916-1954	Fotografía
Boliver, Rocío (Congelada de uva)	México D.F., México	1956-	Performance
Boltansky, Christian	París, Francia	1944-	Instalación
Bruguera, Tania	La Habana, Cuba	1968-	Performance
Burden, Chris	Boston, Estados Unidos	1946-2015	Arte de acción
Burning Museum	Ciudad del Cabo, Sudáfrica	2013-	Arte de acción, activismo
Burgeois, Louis	París, Francia	1911-2010	Escultura
Burrows, Larry	Londres, Reino Unido	1926-1971	Fotografía
Brus, Günter	Viena, Austria	1938-	Arte de acción
Calatayud, Adriana	México D.F., México	1967-	Fotografía, video, multimedia
Calfuqueo, Sebastián	Santiago de Chile, Chile	1991-	Performance, video, fotografía
Cappa, Robert	Budapest, Hungría	1913-1954	Fotografía
Cao, Santiago	Buenos Aires, Argentina	1974	Performance
Cartier-Bresson, Henry	Chanteloup-en-brie, Francia	1908-2004	Fotografía
CASSILS	Montreal, Canadá	Sin datos	Performance, video, fotografía
Chengyao, Ha	Beijing, China	1964-	Performance
Codesal, Javier	Hueca, España	1958-	Videoarte
Cordero, Oihana	Ordizia, España	1979-	Escultura, instalación, fotografía
Córdoba, Soledad	Avilés, España	1977-	Fotografía
Daas, Angélica	Río de Janeiro, Brasil	1979-	Fotografía, arte relacional
De Bruyckere, Berlinde	Gante, Bélgica	1964-	Escultura, instalación
Delahante, Susana	La Habana, Cuba	1984-	Arte de acción

ESCONDIDO TRAS LA PIEL
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Descarrilados (Colectivo)	Calí, Colombia	2005-	Arte comunitario, Arte relacional
Devos, Danny	Vilvoode, Bélgica	1959-	Performance, fotografía
Dijkstra, Rineke	Sittard, Países Bajos	1959-	Fotografía
Emin, Tracey	Croydon, Reino Unido	1969-	Instalación, dibujo
Escalona, David	Málaga, España	1981-	Escultura
Espaliu, Pepe	Córdoba, España	1955-1993	Arte de acción, escultura, dibujo, poesía
Finley, Karen	Illinois, Estados Unidos	1956	Performance
Flanagan, Bob	Nueva York, Estados Unidos	1952-1996	Arte de acción, video, dibujo, escritor
Forero, Yuri	Bogotá, Colombia	1963-	Performance, videoarte, netart
Fini, Francesca	Italia	Sin datos	Performance
Framis, Alicia	Barcelona, España	1967-	Instalación, arte de acción
Francés, Alex	Valencia, España	1962-	Fotografía, video, dibujo
Franko B	Milán, Italia	1960-	Performance, body art, escultura, video
Galindo, Regina José	Ciudad de Guatemala, Guatemala	1974-	Performance, escritora
Garrido, Alba	Logroño, España	1989-	Collage, video, arte de acción, arteterapia
González Torres, Félix	Guáimaro, Cuba	1957-1996	Escultura, instalación
González, Zaida	Santiago de Chile, Chile	1977-	Fotografía
Güell, Nuria	Vidreras, España	1980-	Arte de acción
Guerrilla Girls	Nueva York, Estados Unidos	1985-	Arte de acción
Grassino, Paolo	Turín, Italia	1967-	Escultura, instalación

ESCONDIDO TRAS LA PIEL
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Grupo Voina	Moscú, Rusia	2005-	Arte de acción, activismo
Grupo CADA	Santiago de Chile, Chile	1979-1985	Arte de acción, activismo
Grupo Neo Dada El techo de la ballena	Caracas, Venezuela	1961-1969	Arte de acción, activismo
Grupo Escombros	Buenos Aires, Argentina	1988-	Arte de acción, multidisciplinar, activismo
Hatoum, Mona	Beirut, Líbano	1952-	Escultura, instalación, arte de acción
Hebron, Siobhan	Los Angeles, Estados Unidos	Sin datos	Fotografía, video, instalación
Hill, Gary	California, Estados Unidos	1951-	Videoarte
Hirst, Damien	Bristol, Reino Unido	1965-	Escultura, instalación,
Ho, David	Nueva Jersey, Estados Unidos	Sin datos	Pintura, arte digital
Huan, Zhang	Shanghai, China	1965-	Performance, fotografía, escultura
Jerez, Omar	Granada, España	1981-	Performance
Kela, Leena	Kuusamo, Finlandia	1979-	Performance
Kentridge, William	Johannesburgo, Sudáfrica	1955-	Dibujo, collage, animación
Khalo, Frida	Coyoacán, México	1907-1954	Pintura
Klaman, Gregorz	Nowy Targ, Polonia	1959-	Instalación, escultura
Książek, Pawel	Andrychow, Polonia	1973-	Pintura
Kusmirowski, Rober	Lodz, Polonia	1973-	Instalación, escultura
La Pocha Nostra	California, Estados Unidos	1993-	Arte de acción, activismo, multidisciplinar
Lan, Anne	Oslo, Noruega	1972-	Performance, video, fotografía
Landaut, Sigalit	Jerusalén, Israel	1969-	Performance, video, escultura
Libera, Zbigniew	Pabianice, Polonia	1959-	Fotografía, escultura

ESCONDIDO TRAS LA PIEL
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Maclennan, Alastair	Blair Atholl, Reino Unido	1943-	Performance
Magema, Michele	Kinsasa, República del Congo	1977-	Performance
Matuska	Nueva York, Estados Unidos	1954-	Fotografía, escritora, modelo
Margolles, Teresa	Sinaloa, México	1963-	Performance, instalación, video, fotografía
Marmolejo, María Evelia	Cali, Colombia	1958-	Performance
Martiel, Carlos	La Habana, Cuba	1989-	Performance
Martínez, Daniel Joseph	Los Ángeles, Estados Unidos	1957-	Video, escultura, site-specific
Martínez, Julia	Madrid, España	1981-	Performance, fotografía
Matuschka	Los Ángeles, Estados Unidos	1957-	Instalación, performance
McCullin, Don	Finsbury Park, Reino Unido	1935-	Fotografía
Medu Art Ensemble Group	Botswana, Sudáfrica	1979-	Arte de acción, activismo
Mendieta, Ana	La Habana, Cuba	1948-1985	Performance
Mikhailov, Boris	Járkov, Ucrania	1938-	Fotografía
Moysés, Beth	São Paula, Brasil	1960-	Performance, video, fotografía, instalación
Montijano, Marc	Vic, España	1978-	Performance
Mujeres creando	La Paz, Bolivia	1992-	Performance, arte urbano
Muehl, Otto	Mariasdorf, Austria	1925-2013	Arte de acción, pintura
Nebreda, David	Madrid, España	1952-	Fotografía
Nieslony, Boris	Grimma, Alemania	1945-	Performance
Nitsch, Herman	Viena, Austria	1938-	Performance, pintura
Nixon, Nicholas	Michigan, Estados Unidos	1947-	Fotografía
Núñez, Marina	Palencia, España	1966-	Pintura, digital

ESCONDIDO TRAS LA PIEL
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Ono, Yoko	Tokio, Japón	1933-	Performance, escultura, arte conceptual
Opie, Catherine	Ohio, Estados Unidos	1961-	Fotografía
ORLAN	Saint-Etienne, Francia	1947-	Performance, fotografía, instalación
ORR, F.Jill	Melbourne, Australia	Sin datos	Performance, site-specific
Oursler, Tony	Manhattan, Estados Unidos	1957-	Instalación, videoarte, performance
Page, Ariana	Nueva York, Estados Unidos	Sin datos	Body art, fotografía, instalación
Pane, Gina	Biarritz, Francia	1939-1990	Performance
Pavlensky, Piotr	San Petesburgo, Rusia	1984-	Arte de acción, activismo
Pérez, Javier	Bilbao, España	1968-	Escultura, performance, video
Peng, Zhang	Shandong, China	1981-	Pintura, digital
Pinoncelli, Pierre	Saint-Etienne, Francia	1929-	Performance
Posada, Libia	Medellín, Colombia	1959-	Escultura, fotografía, performance
Proceso Pentágono	México D.F., México	1968-	Arte de acción
Raidpere, Mark	Tallinn, Estonia	1965-	Fotografía
Rasúa, Grethell	La Habana, Cuba	1983-	
Riots, Pussy	Moscú, Rusia	2011-	Activismo
Rose, Tracey	Durbán, Sudáfrica	1974-	Video-intalación, fotografía
Rossler, Martha	Nueva York, Estados Unidos	1943-	Performance
Sádaba, Ixone	Bilbao, España	1977-	Fotografía
Sagazan, Oliver de	Brazzaville, República del Congo	1959-	Performance, videoarte
Saiz Ruiz, Simeón	Cuenca, España	1956-	Pintura
Salcedo, Doris	Bogotá, Colombia	1958-	Arte de acción, instalación, escultura

ESCONDIDO TRAS LA PIEL
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Santo Miguelito	Puebla, México	Sin datos	Fotografía, performance
Sanabria, Ehrrior	Madrid, España	1985-	Videoinstlación, escultura
Sandoval, Rosemberg	Cartago, Colombia	1959-	Arte de acción, performance
Sarmiento, Joao	Lisbora, Portugal	1948-	Pintura, escultura
Schneider, Gregor	Rheydt, Alemania	1969-	Instalación, escultura
Schwarzkogler, Rudolf	Viena, Austria	1949-1969	Arte de acción, insalación
Serrano, Andrés	Nueva York, Estados Unidos	1950-	Fotografía
Sierra, Santiago	Madrid, España	1966-	Arte de acción, instalación
Sterlac	Limasol, Chipre	1946-	Netart, Arte de acción, body art
Stipls, Richard	Sternbeck, República Checa	1968-	Escultura
Stipls, Richard	Sternbeck, República Checa	1968-	Escultura
Ter Heijne, Mathilde	Estrasburgo, Francia	1969-	Escultura, instalación, performance
Thek, Paul	Nueva York, Estados Unidos	1933-	Pintura, escultura, instalación
Upadhyaya, Udit	Mumbai, India	1988-	Insatalación, performance
Vasa, Falak	Kolkata, India	1995-	Performance
Velasco, Javier			
Viola, Bill	Nueva York, Estados Unidos	1951-	Videoarte
Wilke, Hannah	Nueva York, Estados Unidos	1940-1993	Fotografía, body art
Wei Wei, Ai	Pekín, China	1957-	Arte de acción, escultura, instalación
Wojnarowicz, David	Nueva Jersey, Estados Unidos	1954-1992	Fotografía, performance
Wolfer, Lorena	México D.F., México	1971-	Arte de acción

ESCONDIDO TRAS LA PIEL
REPRESENTACIONES Y AFRONTAMIENTOS DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Woodman, Francesca	Denver	1958-1981	Fotografía
Xia, Liu	Beijing, China	1961-	Fotografía, video
Yeo, Ji	Seoul, Corea	Sin datos	Fotografía, performance
Yung Cheng, Lin	Taiwan, China	Sin datos	Fotografía
Yungchang, He	Lianghe, China	1967-	Performance
Zhichao, Yang	Lanzou, China	1963-	Performance

