



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# Los discursos de la abyección en la performance europea contemporánea

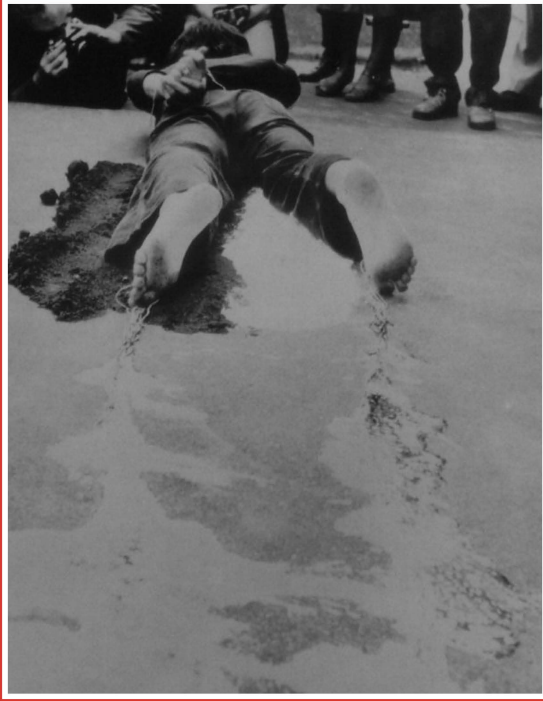
Desde 1945 hasta la actualidad

Víctor Ramírez Tur

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Petr Stembera. *Sin título*, 1978

Víctor Ramírez Tur  
LOS DISCURSOS DE LA ABYECCIÓN  
EN LA PERFORMANCE  
EUROPEA CONTEMPORÁNEA.  
Desde 1945 hasta la actualidad

TESIS DOCTORAL.

Directoras: Lourdes Cirlot Valenzuela  
y Laia Manonelles Moner

Facultad de Geografía e Historia  
Universidad de Barcelona



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



Víctor Ramírez Tur  
LOS DISCURSOS DE LA ABYECCIÓN  
EN LA PERFORMANCE  
EUROPEA CONTEMPORÁNEA.  
Desde 1945 hasta la actualidad

TESIS DOCTORAL.

Directoras: Lourdes Cirlot Valenzuela  
y Laia Manonelles Moner

Tutora: Laia Manonelles

Programa de Doctorado:  
Sociedad y Cultura

Departamento de Historia del Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad de Barcelona

Barcelona, 2018



*A la meva iaia*



Después de haber escapado de lo sagrado más ampliamente  
que las demás sociedades, hasta el punto de “olvidar”  
la violencia fundadora, de perderla por completo de vista,  
nos disponemos a reencontrarla; la violencia esencial regresa a nosotros  
de manera espectacular, no sólo en el plano de la historia sino en el plano del saber.

René Girard, *La violencia y lo sagrado*, 1972





## AGRADECIMIENTOS

En *From Ritual to Theatre* Victor Turner se refiere a la universidad como un espacio liminar, como un entorno de experimentación cognitiva similar al de algunos rituales de paso primitivos. Y en efecto, la realización de una tesis doctoral puede ser vista como un tránsito, -y al final del recorrido, también como un *trance*-, en el que uno crece, desprendiéndose de muchas cosas y alcanzando a su vez otras nuevas. Y como en algunos ritos de paso, es necesario apoyarse en un gran número de personas, a las que quiero agradecer con todo mi afecto su inspiración y su calor.

En primer lugar, si esta tesis está escrita en la primera persona del plural es porque no hubiera sido posible sin el diálogo constante, estimulante y afectivo con sus directoras, las doctoras Lourdes Cirlot y Laia Manonelles. Sin duda, estoy en deuda con Lourdes Cirlot por invitarme a formar parte del grupo de investigación *Arte, Arquitectura y Sociedad Digital* en mis primeros años de carrera, animándome desde un primer momento a implicarme en un recorrido académico, maratónico, que en aquel instante, ni tan siquiera contemplaba la posibilidad de llevar a cabo una tesis doctoral. Su guía y su confianza plena en todo momento han sido un motor indispensable a lo largo de casi ya una década. Uno de sus mejores consejos ha sido sin duda incorporar a Laia Manonelles como directora de la investigación. Su acompañamiento iluminador, su sintonía absoluta con aquellas prácticas extremas en torno al cuerpo y su cariño constante son otras de las piedras angulares de este trabajo.

Del mismo modo, también debo agradecer a todos aquellos profesores que me han hecho confiar en la fuerza de la educación y de las artes para hacer más humana, más amable y más enriquecedora mi experiencia vital. En orden cronológico debo agradecer a aquella entusiasta profesora de griego, Beatriz Herrero, que ha conseguido que un exalumno suyo se buscara una excusa para hacer una tesis salpicada de mitos y de monstruos. De la misma manera, sin las clases de Jaume Vidal, Albert Chillón y Meri Torras en la Licenciatura de Comunicación Audiovisual que cursé en la Universidad Autónoma de Barcelona, no me hubiera animado a cursar una segunda carrera de la que ya no me puedo desprender. El vestido de carne de Jana Sterbak con el que Vidal abrió una de sus asignaturas y las lecturas de género o la posibilidad de escuchar la fiebre de la Lupe en clave decolonial en las clases de Torras, son, sin duda, los mejores despertares que uno puede tener con veinte años.

Podría mencionar muchísimos nombres que en la Licenciatura de Historia del Arte, cursada en la Universidad de Barcelona, me hicieron comprender y sobre todo, querer aún más las artes.

Pero evidentemente debo hacer una mención especial a aquellos que han potenciado mi pasión por el arte contemporáneo: Martí Peran, Marisa Gómez y, por supuesto Anna Maria Guasch, la persona que, seguramente junto con Manonelles y Cirlot, sea la que haya acompañado y presenciado mi crecimiento en el ámbito académico relacionado con la visualidad contemporánea de un modo más cercano. De hecho, sin moverme de esta facultad, debo destacar también su implicación en el Master de Estudios Avanzados en Historia del Arte, junto con los agradecimientos a Joan Sureda, por enseñarnos, no solo el rigor metodológico, sino la necesidad de implicarnos y contribuir con nuestro talento a la investigación académica y a Enric Ciurans, por conseguir que después de cada clase fuéramos inmediatamente a la librería a comprar los libros de los autores teatrales del siglo XX de los que nos acababa de hablar.

La suerte es que se me ha dado la oportunidad de seguir compartiendo este espacio de trabajo con todos y cada uno de ellos. En este sentido, quiero agradecer al Departamento de Historia del Arte, y en especial a su directora Rosa Maria Terés y a su secretario, Enric Ciurans, que hayan depositado siempre confianza en mí, como becario del departamento y como docente.

Sin salir todavía de la Universidad de Barcelona debo agradecer la oportunidad de formar parte de un grupo de investigación, *Arte, Arquitectura y Sociedad Digital*, en el que seguir enriqueciendo el aprendizaje en torno a las prácticas creativas más actuales, gracias al contacto con compañeros inspiradores como Magda Polo, Alberto Estévez, Anna Rodríguez, Lara Portolés, Juan José Caballero, Vanina Hofman, Pau Alsina, Michela Rosso, Jenny Theuer, Marisa Gómez, Hermann Baschiron, Christina Grammatikopolou, Laia Manonelles y Lourdes Cirlot. Una mención especial se merece, Daniel López del Rincón. Su trayectoria es un referente tan importante que podría afirmar tranquilamente que, si no lo hubiera conocido no habría aceptado con tanta pasión enfrentarme a esta carrera de fondo que supone el ámbito académico.

A Magda Polo también debo agradecerle en especial que nos acercara el pensamiento de Roberto Fratini en torno al cuerpo en movimiento, invitándole a uno de los congresos internacionales organizados por el grupo. El diálogo que he mantenido con Fratini ha sido el último elemento iluminador que ha permitido pensar de un modo más rico los contenidos de estas tesis. En este sentido, le agradezco enormemente la generosidad de dejarme asistir como oyente a sus inspiradoras clases de Teoría de la danza en el Institut del Teatre. A esta amabilidad de profesores que permiten que las aulas sean un espacio abierto y de intercambio debo sumar la oportunidad de asistir, también como oyente, a la asignatura de Antropología Religiosa que Manuel Delgado imparte en la Universidad de Barcelona.

Desplazándonos al ámbito internacional estamos en deuda con Amy Bryzgel, especialista en performance en países de Europa del Este, quien me ha atendido siempre con una amabilidad fuera de órbita por vía email o Skype y quien ha tutorizado la recta final de esta tesis en mi estancia en la Universidad de Aberdeen, llegándome a entregar las llaves de su despacho para que pudiera utilizar siempre que quisiera las múltiples referencias sobre este ámbito de estudio que se encuentran realmente dispersas o algunas de ellas, prácticamente inaccesibles. De la misma manera agradecemos el asesoramiento constante de la historiadora del arte checa Pavlína Morganová e incluso su generosidad al regalarme materiales textuales y videográficos de difícil acceso en torno al arte de acción en la antigua Checoslovaquia. A estos agradecimientos debo sumarle la paciencia del artista rumano Ion Grigorescu contestando la extensa entrevista que le envié vía email, así como las rápidas respuestas a preguntas concretas que me han surgido en el transcurso de la investigación, junto con la ayuda otorgada por la investigadora rumana Ileana Pintilie.

Al margen de estos perfiles tan concretos, debo mostrar gratitud por la profesionalidad y la facilidad –junto con el asombro y consecuente entusiasmo- que me he encontrado en las instituciones o archivos en los que he buscado información necesaria para la tesis: el equipo del archivo DOX-Centre for Contemporary Art de Praga, las bibliotecas del MUMOK de Viena – desde donde me consiguieron incluso una entrevista con la comisaria Eva Badura-Triska- y de la Moderna Galerija de Ljubljana y del MG+MSUM –agradeciendo a Adela Železnik el envío de materiales documentales-, la Fundació Nitsch de Viena, y su directora en aquel momento, Susanne Geiger que me concertó la entrevista con Hermann Nitsch, llevándome incluso en coche hasta su castillo en Prinzenhof- y finalmente a la Demarco European Art Foundation de Edinburgo donde pude entrevistar a Richard Demarco y acceder a parte de su desbordante archivo y colección.

Volviendo al ámbito más cercano debo agradecer a todos aquellos perfiles e instituciones que han sido fundamentales para el estudio de Jordi Benito. En primer lugar, destacar la labor siempre generosa y amable de las profesionales del Centro de Estudios y Documentación del MACBA, Marta Vega, Noemí Mases, Andrea Ferraris, Sònia Monegal, y en especial Estel Fabregat, por su paciencia ante todas mis peticiones de consulta de las múltiples carpetas del Archivo Benito. En segundo lugar, al equipo del Museu de Granollers y a Glòria Fusté por facilitar también la consulta videográfica de las performances de Benito. Y finalmente a aquellas personas que se han prestado a dedicar parte de su tiempo a conversar sobre Jordi

Benito, entre otras múltiples cuestiones relacionadas con la tesis, como Teresa Grandas, Vicenç Altaió, Pilar Parcerisas y Ferran Garcia Sevilla.

Desplazándonos ya a un ámbito en el que lo profesional y la amistad se dan la mano, quiero agradecer todas aquellas recomendaciones generosas de mis otras compañeras becarias del Departamento de Historia del Arte que han enriquecido la tesis durante estos últimos cuatro años: Maria Moreno, Jenny, Juliane, Christian, Sara, Pablo, Marta, Júlia, Clara, Alba y el último y gran fichaje, Maria Bendito. Y sobre todo me alegra que, en un ámbito en el que es habitual competir por un inicio de trayectoria que es además de una precariedad lamentable, hayamos sido capaces de crear un grupo instalado en el cariño, en la generosidad y en el tan necesario esperpento. Algunas de estas compañeras que aún no han acabado sus tesis no se imaginan todavía lo bien que sienta todo ese afecto, comprensión y humor en la recta final de este proceso. Gracias también, por motivos muy similares, a mis antiguas compañeras de Historia del Arte y del Master Sonia, Pepe, Alba, Pilar, Mirely, Duda y Beli.

Mi agradecimiento a todas las personas increíbles que he conocido durante los cuatro años que trabajé en el MACBA podría ocupar un capítulo entero de esta investigación. De entrada es un privilegio que las personas de las que depende tu trabajo, como la responsable de Programas Públicos y Educación, Tonina Cerdà, y las Coordinadoras de Educación, Ariadna Miquel y Jolanda Jolis, hayan sido en todo momento tan generosas y cercanas. Gracias por seguir confiando además en mi pasión por divulgar contenidos relacionados con el arte contemporáneo. La cantidad de amigos excelentes que mantengo de ese periodo es casi innumerable, pero evidentemente en estos cuatro años han sido un amor constante Gloria, Ada, Mariona, Cloe, David, Aina y Victoria. Y de hecho, lo que uno no se imagina es que, en un trabajo de “subcontrata” en el que la gran mayoría aún estábamos con la hormona disparada, se generaran lazos que, para mí, ya son incluso similares a los que se viven en familia. Gracias Paula por vivir bailando, por ser desbordante, por los buenos alimentos y por la pintura en la cara. Gracias Carla y Alfo por esa –eterna- segunda adolescencia y por ese fin de semana inolvidable de la fertilidad, la sandía y el mar. Gracias Marina, Laura, Isa y Artur, por construir ese grupo de raíces y mitos que se mueve tan bien entre los tomates con hierbabuena y el *trap*. Y gracias, avalanchos –Sergi y Elena-, por vivir en una constante coreomanía y, sobre todo, por haber sido uns *santets* y un amor absoluto en ese año tan confuso para mí.

Dejando descansar un poco el mundo *arty*, doy más que las gracias a todos aquellos grupos de amigos, que también son familia, y que ya han integrado lo “abyecto” en su vocabulario con total normalidad. A mi pandilla de Ibiza con la que nos hemos visto crecer en la arena, a Ruth,

Almu, Gema, Santi, Jenny, Ana, Marga, Irene, Xico, Mari, Olivia, Marta, Clara y a sus respectivas parejas. Saber que el día que me canse de Barcelona me esperan más que encantadas estas personas para ir a nadar al mar es lo más tranquilizador que uno puede tener. A mi otra pandilla de comunicadores que también es ya otra gran familia bien avenida. Gracias Anna, Clàudia, Laura, Alba, Santi, Jamie, Josep, Mercè, Raquel, y las incorporaciones de Jordi y Sara y de las respectivas parejas, por estar siempre ahí –momento flamenco y confeti incluido-, por ayudarme a crecer y por ser absolutamente inspiradores en todo mi recorrido académico. Sois un amor, así sin más, y si aún no me he escapado de esta ciudad es por vuestra culpa. Volviendo a las islas, mil gracias a ese grupo de menorquines que tan bien me ha acogido y tratado en todos estos últimos años, en especial a Julia, Jaume, Carol, Inma, Toni y Jara. Se echa muchísimo de menos no tener una excusa tan fácil como “quedar con los amigos de la pareja” para poder veros y disfrutaros más.

Gracias también a aquellos fichajes de última hora, que han sido claves o estimulantes durante esta recta final de la tesis: a la fenómeno de Espe, a la fiera de Rosa y a este *cul de sac* que se ha montado y que se ha instalado por completo en la fiesta *batailleana*, y en especial, a Francesc y a Mariscal. Ahí también entra la primera persona que empezó a redactar la entrada de “chivo expiatorio” en la Wikipedia. Gracias Gary por descubrirme a Bachelard, al Orfeo de Pina, y sobre todo, el poder transformador del oro y del fuego.

Un agradecimiento especial se merecen algunas personas ya mencionadas pero que han sido FUNDAMENTALES en estos desquiciantes y agotadores últimos meses. Gracias Maria Bendito por estar mano a mano en unas semanas igual de intensas para los dos, por motivos diferentes y sobre todo, gracias por la cumbia en el despacho a las nueve de la mañana. Gracias Dani López porque sin ti, realmente, mi experiencia identitaria hubiera acabado siendo igual de abyecta que la de los artistas que centran esta tesis. Gracias por compartir generosamente conmigo todo tu talento, tu experiencia y tu sabiduría extraordinarias, y sobre todo, por no perder ni un solo día la capacidad de arrancarme una CARCAJADA, así en mayúsculas. Y por supuesto, gracias Laura Vila y gracias alineaciones de planetas por permitirme compartir piso con la persona más generosa que he conocido en mi vida. Gracias por cuidarme tanto, por la santa paciencia que debes tener y por esas hamburguesas gordas en plenos momentos de histeria. *Potentia gaudendi.*

Y finalmente, lo más importante por supuesto. Esta tesis no existiría sin el apoyo, de todo tipo, y sobre todo, incondicional de mi familia. Gracias papás y brother -y tus parejas que son como hermanas para mí-, por ser la mejor familia que uno podría haber imaginado. Gracias por

confiar ciegamente en todas y cada una de las decisiones que he tomado en mi vida, por haber sido capaces de crear un espacio en el que poder hablar absolutamente de todo, por ser tan cariñosos y por enseñarme tantos placeres de la vida. El año que viene nos vamos sí o sí a los carnavales de Cádiz a cantar chirigotas. Gracias papá por llevar el sur contigo, por tener siempre ese increíble buen humor que nos alegra todos y cada uno de los días que pasamos a tu lado, gracias mamá por tu empatía, por tu energía inagotable y por tus ganas contagiosas de seguir disfrutando de un buen vino y gracias Raúl por enseñarme el placer de leer y por introducirme a la que sería una de mis principales pasiones, el cine. Qué bien tener más tiempo ahora para poder escaparme a Ibiza y disfrutar de esa nueva incorporación a la familia con nombre de guerrera.

Como decía al principio, en este tránsito uno se desprende irremediamente de algunas cosas. Así que querría acabar mencionando a dos de las personas que más habré querido hasta día de hoy y que, por motivos diferentes, son menos visibles en mi día a día, aunque no por eso dejan de acompañarme. Gracias Albert Febrer por enseñarme a pasear. Recuerdo aquel día en el que propusiste ir a dar un paseo y ante mi pregunta nerviosa “val, però on anem?”, tú respondiste sorprendido y tranquilo, “com que on anam? A passejar”. Y gracias yaya porque si algo recuerdo y he aprendido de ti es que se puede querer con todas tus fuerzas salir a la terraza a tomar el sol, y hacerlo, aunque el día esté completamente gris. Aquesta tesi està dedicada a tu.







# ÍNDICE

RESUMEN

|  |           |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN   | 1         |
| <b>1. TÍTULO DE LA TESIS: ALGUNOS APUNTES TERMINOLÓGICOS</b>   | <b>5</b>  |
| <b>2. PLANTEAMIENTO DE LOS PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN</b>  | <b>10</b> |
| 2.1. Una investigación inscrita en el proyecto de L'Internationale   | 13        |
| 2.1.1. Sistema del arte incipiente y ausencia de procesos de historización en los países de Europa del Este  | 15        |
| 2.1.2. Procesos de historización antihegemónica y narrativas paralelas   | 18        |
| 2.1.3. Heterogéneos ejercicios de autohistorización  | 23        |
| 2.2. La ampliación del canon en el marco de L'Internationale: la incorporación de Jordi Benito y de otros performers europeos en el problema a plantear              | 29        |
| 2.3. Obstáculos y obstinaciones en el estudio de prácticas artísticas contemporáneas con contenidos religiosos   | 35        |
| 2.3.1. Caso de estudio: el cierre del Pabellón de Islandia de la 56ª Bienal de Venecia   | 36        |
| 2.3.2. James Elkins: <i>On the strange place of religion in contemporary art</i>   | 40        |
| 2.3.3. La recuperación de contenidos religiosos desde el Romanticismo  | 43        |
| 2.3.4. Rina Arya: una excepción en el estudio de prácticas artísticas contemporáneas desde la relación entre abyección y religiosidad                                | 47        |
| 2.4. Planteamiento de las preguntas  | 51        |
| <b>3. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>  | <b>53</b> |
| 3.1. Relatos curatoriales en torno a la performance en Europa del Este: de la <i>Bienal del disenso -1977-</i> a la muestra <i>Left Performance Histories -2018-</i> | 53        |

|  |            |
|--|------------|
| 3.1.1. Relatos curatoriales anteriores a 1989: La problemática Bienal de Venecia de 1977   | 54         |
| 3.1.2. Relatos curatoriales anteriores a 1989: Richard Dimarco y el Edinburgh Festival   | 56         |
| 3.1.3. Relatos curatoriales anteriores a 1989: la consolidación de rutinas en torno al carácter disidente de las prácticas artísticas de Europa del Este en el evento <i>Works and Words</i> | 60         |
| 3.1.4. Relatos curatoriales posteriores a 1989: <i>Body and the East</i> , la primera gran exposición sobre performance en Europa del Este   | 64         |
| 3.1.5. Relatos curatoriales posteriores a 1989: <i>Gender Check</i> , aproximaciones a la performance de Europa del Este desde las teorías de género   | 66         |
| 3.1.6. Relatos curatoriales posteriores a 1989: exposiciones de carácter compilador  | 69         |
| 3.1.7. Relatos curatoriales posteriores a 1989: la reciente <i>Left Performance Histories</i>  | 72         |
| 3.1.8. Exposiciones individuales centradas en los artistas del corpus de esta investigación  | 73         |
| 3.2. Otros relatos curatoriales en torno al arte de países de Europa del Este  | 77         |
| 3.3. Referencias bibliográficas al margen de los relatos curatoriales en torno a la performance en Europa del Este   | 82         |
| 3.4. Referencias bibliográficas en torno a Jordi Benito  | 90         |
| 3.5. La ausencia del corpus de artistas en las referencias bibliográficas sobre performance  | 96         |
| <b>4. ACLARACIONES SOBRE LOS MARCOS TEÓRICOS</b>   | <b>101</b> |
| 4.1. Los discursos de la abyección   | 101        |
| 4.1.1. La noción de lo informe según Georges Bataille  | 103        |
| 4.1.2. La abyección según Julia Kristeva   | 118        |

|  |            |
|--|------------|
| 4.2. Usos de lo abyecto y de lo informe en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas   | 127        |
| 4.2.1. <i>L'informe mode d'emploi</i> : la colaboración entre Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois   | 129        |
| 4.2.2. Críticas a los usos de lo abyecto y de lo informe en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas: Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois    | 136        |
| 4.2.3. Usos de lo abyecto y de lo informe en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas: Hal Foster   | 140        |
| 4.2.4. La fortuna crítica de lo informe y de lo abyecto en el Estado Español   | 144        |
| 4.3. Lo abyecto desde las aportaciones de la Antropología religiosa  | 152        |
| 4.3.1. Émile Durkheim y la religión como sistema de oposición entre lo sagrado y lo profano: de las afinidades y repulsiones al robustecimiento social | 155        |
| 4.3.2. Jean Maisonneuve: ritos religiosos y civiles  | 161        |
| 4.3.3. Mary Douglas: desarrollo del binomio pureza/impureza y conceptualización sistemática de la contaminación ritual                                 | 167        |
| 4.3.4. Marcel Mauss y Henri Hubert: la naturaleza y la función del esquema sacrificial   | 170        |
| 4.3.5. Michel Izard, Pierre Smith y Olivier Herrenschmidt: la función simbólica y el sacrificio eficaz   | 174        |
| 4.3.6. René Girard: la violencia y lo sagrado  | 176        |
| 4.3.7. Victor Turner: del ritual al teatro: hacia una antropología de la performance   | 180        |
| 4.4. La estética de lo performativo según Erika Fischer-Lichte   | 184        |
| <b>5. ANTECEDENTES</b>   | <b>201</b> |
| 5. 1. Introducción histórica: Europa apestada  | 201        |
| 5.2. Recuperando el surrealismo antropológico e informe  | 209        |

|   |            |
|---|------------|
| 5.2.1. Ultrajes al cuerpo en la plástica surrealista  | 210        |
| 5.2.1.1. Mutilaciones corporales en el marco de la violencia de lo sagrado  | 213        |
| 5.2.1.2. Decapitaciones: el <i>Acéfalo</i>  | 220        |
| 5.2.2. Violencia y confusión orgiástica en el tanático y dionisiaco erotismo surrealista  | 228        |
| 5.2.2.1. La tauromaquia como sacrificio y combate sexual  | 233        |
| 5.2.3. El cuerpo delicuescente: la noción <i>batailleana</i> de lo informe  | 242        |
| 5.2.4. El cuerpo caído: hacia el cadáver  | 249        |
| 5.2.4.1. El cuerpo excrementicio  | 253        |
| 5.2.4.2. El cadáver   | 261        |
| <b>6. LOS DISCURSOS DE LA ABYECCIÓN EN LA PERFORMANCE EUROPEA CONTEMPORÁNEA.</b>  | <b>273</b> |
| 6.1. Formas y funciones de reminiscencias ascéticas en la performance europea contemporánea   | 276        |
| 6.1.1. El caso checoslovaco: introducción   | 279        |
| 6.1.1.1. Antecedentes: la bisagra surrealista y el convulso contexto histórico de posguerra   | 280        |
| 6.1.1.2. Antecedentes: <i>Fluxus East</i> , Milan Knížák y los inicios de la performance de componentes rituales en la República Socialista de Checoslovaquia | 286        |
| 6.1.1.3. Land Art y Accionismo: diferentes estrategias creativas de huida posteriores a la Primavera de Praga   | 301        |
| 6.1.1.4. Petr Štembera y Jan Mlčoch: acciones que corporizan el corrompido contexto histórico   | 307        |

|  |     |
|--|-----|
| 6.1.1.5. Petr Štembera y Jan Mlčoch: la huida y el empoderamiento artístico de reminiscencias ascéticas durante el periodo de “normalización” checoslovaca | 322 |
| 6.1.2. El caso rumano: introducción  | 367 |
| 6.1.2.1. Land Art y Accionismo: diferentes estrategias de huida en la Rumanía de Nicolae Ceaușescu   | 371 |
| 6.1.2.2. Ion Grigorescu y la performance de reminiscencias ascéticas en la Rumania de Nicolae Ceaușescu  | 374 |
| 6.1.3. Jordi Benito: reclamando los contenidos políticos y rituales  | 403 |
| 6.1.3.1. Jordi Benito: la preparación ascética   | 415 |
| 6.1.4. Otros ejemplos de usos de formas y funciones de reminiscencias ascéticas en la performance europea contemporánea                                    | 430 |
| 6.1.4.1. Pruebas de resistencia en el marco del Accionismo Vienés  | 430 |
| 6.1.4.2. Marina Abramović como la asceta ejemplar  | 438 |
| 6.1.4.3. Gina Pane: una década de dolorosas pruebas de resistencia   | 448 |
| 6.1.4.4. Tibor Hajas: tortura y ascetismo de raíz tibetana en la performance húngara   | 453 |
| 6.1.4.5. Apneas, asfixias y pérdidas de conciencia en la performance croata: del descrédito religioso al activismo   | 457 |
| 6.2. Formas y funciones de reminiscencias sacrificiales en la performance europea contemporánea  | 460 |
| 6.2.1. Jordi Benito: contextualización de la violencia   | 462 |
| 6.2.1.1. Jordi Benito: el ensayo del esquema sacrificial en las <i>Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79</i>                                | 469 |
| 6.2.1.2. Jordi Benito: la corrida de toros como esquema sacrificial  | 504 |
| 6.2.1.3. Revisión de algunas interpretaciones previas de Benito a modo de síntesis   | 530 |

|  |            |
|--|------------|
| 6.2.2. Petr Štembera y Jan Mlčoch: el artista como víctima sacrificial en la República Socialista Checoslovaca   | 532        |
| 6.2.3. Ion Grigorescu: los dobles monstruosos y la castración como pérdida de las diferencias  | 549        |
| 6.2.4. Otros ejemplos de usos de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales en la performance europea contemporánea  | 566        |
| 6.2.4.1. El Teatro de las Orgías y los Misterios de Hermann Nitsch: sacrificio y mitos del desmembramiento   | 566        |
| 6.2.4.2. Marina Abramović como víctima entregada a las disensiones de la comunidad   | 577        |
| 6.2.4.3. La herencia de Štembera y Mlčoch: el sacrificio personal de Tomáš Ruller  | 578        |
| 6.2.4.4. Otros ejemplos en la performance de países de Europa del Este: usos de la sangre, el sacrificio y la carne animal en procesos de transición en torno y a partir de 1989 | 582        |
| 6.2.4.5. Orlan: sacrificios y resurrecciones posmodernas   | 588        |
| 6.3. Formas y funciones relativas a los rituales de ablución en la performance europea contemporánea   | 595        |
| 6.3.1. Ion Grigorescu: rituales de aseo personal a modo de oración   | 597        |
| 6.3.2. Petr Štembera y Jan Mlčoch: limpieza y baños en comunidad   | 609        |
| 6.3.3. Jordi Benito: de las sublimaciones ígneas y líquidas al rito funerario como forma de purificación   | 618        |
| 6.3.4. Marina Abramović: peste y limpieza en los Balcanes  | 630        |
| 6.3.5. Kwiekulik: cuando el agua ya no puede purificar   | 636        |
| <b>7. CONCLUSIONES</b>   | <b>639</b> |
| 7.1. Performar la experiencia de una identidad abyecta   | 640        |
| 7.2. La revisión crítica del concepto de lo abyecto  | 642        |

|   |            |
|---|------------|
| 7.3. Las modalidades de purificación de lo abyecto artístico-religiosas   | 644        |
| 7.4. Valoración de los resultados y modos de diálogo con el público de las estrategias planteadas   | 648        |
| 7.5. La abyección burlando la ley: rescate de formas y funciones de reminiscencias rituales en el interior de un contexto de quiebra de las instituciones cívicas | 657        |
| 7.6. El engarce entre lo performativo y lo abyecto a partir de lo liminal   | 663        |
| 7.7. Abyectar el canon  | 666        |
| <b>8. BIBLIOGRAFÍA</b>  | <b>671</b> |
| <b>9. ANEXO</b>   | <b>685</b> |
| 9.1. Entrevistas  | 685        |
| 9.1.1. Entrevista a Ion Grigorescu  | 685        |
| 9.1.2. Entrevista a Pavlína Morganová   | 692        |
| 9.1.3. Entrevista a Vicenç Altaió   | 708        |
| 9.1.4. Entrevista a Pilar Parcerisas  | 716        |
| 9.1.5. Entrevista a Hermann Nitsch  | 722        |
| 9.1.6. Entrevista a Teresa Grandas  | 729        |
| 9.2. Material documental  | 737        |
| 9.3. Índice de ilustraciones  | 755        |





## **RESUMEN**

El presente estudio investiga críticamente el concepto de lo abyecto junto con sus posibles usos para el estudio de un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas. Después de someter a una revisión crítica la noción de lo abyecto, reforzando algunos de sus contenidos desde las aportaciones provenientes de la Antropología religiosa de vertiente sociológica, se defenderá como paradigmático de la abyección un determinado corpus de obra relacionado estrictamente con algunas propuestas performativas desarrolladas en Europa en la segunda mitad del siglo XX. Este ejercicio permitirá al mismo tiempo realizar una serie de aportaciones en dos ámbitos diferenciados. Por un lado, se ofrecerán nuevas herramientas de interpretación para un conjunto de artistas que permanecen olvidados en los relatos canónicos en torno a la historia de la performance, poniendo un énfasis especial en el desarrollo del lenguaje performativo al lado este del Telón de Acero. Por el otro lado, se revisarán finalmente algunas definiciones normativas en torno a la ontología de lo performativo, para de nuevo observar cómo este lenguaje puede ser leído y aprehendido de un modo destacado desde la propia noción de lo abyecto.

## **ABSTRACT**

The present research investigates critically the concept of the abject together with its possible uses for the study of a group of contemporary artistic practices. After subjecting the notion of the abject to a critical review, reinforcing some of its contents from the contributions coming from the Religious Anthropology of sociological aspect, a certain body of work strictly related to some performative proposals developed in Europe from the second half of the 20th century will be defended as paradigmatic of the abjection. This exercise will allow at the same time to make a series of contributions in two different areas. On the one hand, new interpretation tools will be offered for a group of artists who remain forgotten in the canonical stories about the history of performance, with special emphasis on the development of performative language on the east side of the Iron Curtain. On the other hand, some normative definitions regarding the ontology of the performative will be revised, in order to once again observe how this language can be read and apprehended in a prominent way from the notion of the abject.



## INTRODUCCIÓN

La investigación *Los discursos de la abyección en la performance europea contemporánea. Desde 1945 hasta la actualidad* persigue defender y presentar de forma novedosa un corpus de obra como paradigmático de la abyección. Para alcanzar este objetivo se partirá, en primer lugar, del concepto teórico de lo abyecto desarrollado por Julia Kristeva -1941, Sliven, Bulgaria- en su ensayo *Pouvoirs de l'horreur –Poderes de la perversión*, 1980-, con la intención de someterlo a una revisión crítica.

En el ámbito de la historiografía del arte, la noción de lo abyecto se ha utilizado, fundamentalmente desde la década de los ochenta, para el estudio de un conjunto de prácticas que incorporaban la presencia de fluidos corporales o de elementos escatológicos, recreándose en los componentes repulsivos, en la zozobra identitaria y en la capacidad de estas obras para poner en jaque ciertas formas de la tradición artística heredada. Sin embargo, si se va a presentar ahora un nuevo corpus de obra como paradigmático de lo abyecto es precisamente porque se ha sometido a una revisión crítica, no tanto el concepto de lo abyecto pautado por Kristeva, como los usos que se han hecho de él por parte de la historiografía del arte dominante.

Así, este estudio va a demostrar cómo se ha procedido a una secularización y a una descontextualización de ciertos componentes integrados en la noción de lo abyecto desgranada por Kristeva. Reclamando una lectura más atenta y profunda del ensayo de la teórica de origen búlgaro, comprobaremos cómo en su problematización de lo abyecto aparece un componente fundamental que ha sido obviado en la gran mayoría de ejercicios de historia y teoría del arte en torno a prácticas artísticas que encarnarían de un modo ideal esta noción. Nos referimos a las modalidades de purificación de lo abyecto desde mecanismos artísticos y religiosos.

Prácticamente la mitad de su ensayo se centra en estas modalidades de purificación artístico-religiosas vehiculadas –y necesitadas- a lo largo de la historia de la Humanidad para sublimar experiencias, personales y colectivas, fundadas en lo repulsivo o en la zozobra. Esta investigación reclamará de un modo contundente la necesidad de reintroducir estas líneas de investigación obviadas, lo que condicionará el desarrollo específico de dos ejercicios, metodológicos e historiográficos.

Por un lado, observando cómo el concepto de lo abyecto y, sobre todo, el de sus modalidades de purificación, va estrechamente ligado a aportaciones provenientes de la Antropología religiosa, defenderemos la necesidad de recurrir a algunos de los textos fundamentales de esta

disciplina en torno a la violencia de lo sagrado, al ritual, a la impureza y a la relación entre ciertas prácticas religiosas y otras escénicas.

Este bagaje teórico nos permitirá comprender de un modo más complejo los múltiples niveles de interpretación que se integran en este concepto, proporcionándonos un conjunto de herramientas más ricas para la interpretación y la defensa de ciertas obras como paradigmáticas de lo abyecto. Sólo de esta manera podremos entender por qué el trabajo de Jordi Benito, Ion Grigorescu, Jan Mlčoch, Petr Štembera, Gina Pane, Hermann Nitsch, Günter Brus, Marina Abramović, Tibor Hajas o Kwiekulik -entre otros nombres que pondremos en relación- es asumido como paradigmático de lo abyecto.

Vamos a desarrollar y aprehender cómo estas trayectorias artísticas integran de forma completa todas las dimensiones del complejo concepto de lo abyecto: las zozobras identitarias producidas en paralelo a hostiles quiebras históricas, la presencia de violencias repulsivas que transfiguran de forma mimética horrores históricos, y finalmente, y sobre todo, las posibilidades de “redención” de lo abyecto desde una práctica que precisamente enlaza lo religioso y lo artístico. Por si no fuera suficiente, veremos cómo la selección del lenguaje performativo como base disciplinar que sustenta el corpus de obra de nuestra tesis no es azarosa. Su carácter liminal, de desplazamiento, de ruptura de lógicas binarias y monolíticas, tal y como ampliaremos a partir de varios textos, se complementa a la perfección con las propias definiciones y funciones de lo abyecto. Desarrolladas estas argumentaciones en el núcleo de la tesis, se derivará la conclusión lógica de que obras como las de Cindy Sherman o Robert Gober, presentadas hasta hoy como emblemas de lo abyecto, carecen de muchos de sus componentes clave.

Por otro lado, mencionemos que, mientras llevamos a cabo este proceso, nos plantearemos otros objetivos secundarios que funcionan a su vez como contrafuertes del principal: en primer lugar deberemos demostrar cómo la noción de lo abyecto, en su total complejidad, parte del engranaje teórico *batailleano*, y en especial de nociones como lo informe o lo heterogéneo. De hecho, someteremos también a una revisión crítica los usos de estas nociones en el ámbito de la historia del arte, constatando de nuevo ciertas estrategias secularizadoras y descontextualizadoras. Partiendo de esta premisa, en el capítulo de los antecedentes con el que abriremos el núcleo de esta investigación reclamaremos y subrayaremos que desde principios del siglo ya existe, en el marco del Surrealismo, el enlace entre un corpus de obra y un aparato crítico y filosófico en el que lo repulsivo y lo religioso se dan la mano.

Este punto de partida y una primera aproximación a la literatura consultada nos permite abrir otro objetivo fundamental: el corpus de obra europeo a investigar incorpora una especificidad que parece diferenciarlo de otros contextos, como el norteamericano. Nos referimos a la hipótesis de que, ante la pérdida de confianza en ciertas instituciones cívicas que garantizaban la protección del cuerpo, la identidad o la psique en el interior de un espacio geográfico donde sus ciudadanos sienten de un modo más intenso la aniquilación de la vida -en el siglo de mayor mortalidad de la historia-, un conjunto de artistas decide reintroducir en el ámbito de las artes ciertas funciones de lo religioso o de lo ritual como modo de supervivencia, como “legalidad paralela” y como último recurso para robustecer y/o apropiarse del cuerpo y fortalecer una comunidad. Las aportaciones de la Antropología religiosa nos dicen que la estructura ritual desaparece en el momento en el que el aparato legal nace y se consolida en la antigua Roma. El sistema legal permite vengar un crimen o un delito impidiendo que se encadenen círculos de venganza que hasta el momento sólo se veían interrumpidos gracias al mecanismo del ritual de sacrificio. En esta investigación se va a proceder a demostrar la inversión de esta premisa. En un contexto en el que las propias instituciones estatales no solo no garantizan la seguridad de la comunidad sino que la violentan y la aniquilan, comprobaremos cómo un conjunto de artistas reintroducen de nuevo aquellos otros mecanismos que garantizaban la calma y la protección.

Al margen de estos objetivos generales, la selección de un corpus de artistas novedoso también permite incorporar un conjunto de objetivos secundarios estrechamente relacionados con la reflexión crítica en torno a las propias rutinas de nuestra disciplina. En primer lugar, insistiremos en la pervivencia de ciertos procesos interpretativos que, en muchas ocasiones de un modo inconsciente, mantienen un canon artístico monolítico. En segundo lugar, el hecho de incorporar de forma retroactiva a un grupo de performers de países de Europa del Este que trabajaron en las décadas de los setenta y de los ochenta pero que no pudieron darse a conocer hasta la década de los noventa, permite revisar o ampliar algunos relatos en torno a la performance europea de la segunda mitad del siglo XX. De entrada, el corpus de artistas se enriquece de un modo considerable, sobre todo si tenemos en cuenta que, siguiendo ciertas apuestas teóricas y profesionales como las de la plataforma de *L'Internationale* –sobre la que profundizaremos más adelante-, la ampliación del canon se expande por el ámbito europeo para rescatar, poner en relación e interpretar de un modo exhaustivo el recorrido de un creador español que apenas consta en la historiografía oficial de la performance, como es Jordi Benito.

Al mismo tiempo se establece la posibilidad de tejer redes de conexión entre el Accionismo Vienés, –asumido como punto de partida de un conjunto de prácticas performativas de

connotaciones abyectas- y otros artistas que aún no forman parte de un modo contundente de las historias en torno a la performance internacional. Finalmente el mismo hecho de descubrir y poner en valor un corpus de trabajo desarrollado entre las décadas de los setenta y los ochenta cuestiona algunas convenciones historiográficas como la de un posible “retorno al cuerpo” en la década de los noventa, entre otras aportaciones que iremos revisando.

Así pues, ésta será una investigación enmarcada en el área de la Historia del arte, a pesar de que el diálogo constante con las aportaciones de la Antropología religiosa nos pueda acercar puntualmente a algunas rutinas propias de los Estudios Culturales. La línea de investigación se centra en aquellas propuestas performativas desarrolladas en la Europa contemporánea que incorporan elementos que enlazan lo violento o lo repulsivo, con sus múltiples posibilidades de purificación. Como se habrá intuido, el carácter de esta pesquisa es el de una investigación actual y al mismo tiempo panorámica. Ahora bien, el trabajo descriptivo y de original compilación se verá acompañado de la agrupación de materiales dispersos nunca antes puestos en común, planteados e interpretados desde nuevos enfoques, con el deseo de realizar una estimulante aportación en el ámbito de la Historia del arte.

Para ello recurriremos a la técnica documental de recogida de datos potenciando en primer lugar las fuentes primarias, ya sea entrevistando a aquellos performers que centran esta investigación y que aún siguen vivos -o a personas que estuvieron estrechamente vinculadas a su obra-, o bien consultando archivos en los que se recogen catálogos, imágenes y otros documentos de los contextos originales de las acciones a estudiar. En segundo lugar, será necesario dominar un conjunto de fuentes secundarias que nos permitan interpretar las piezas originales que centran esta investigación. En este sentido, debemos destacar el reto al que nos enfrentamos ante la aparentemente simple tarea de acceder a fuentes secundarias sobre los artistas a investigar. Y es que, si bien en el caso de Jordi Benito tenemos un acceso fácil tanto a estas fuentes como a las primarias, en el caso de los documentos para interpretar a artistas de países de Europa del Este nos enfrentamos, no solo a una dispersión contundente de materiales, si no directamente a su ausencia en las bibliotecas de todo el Estado Español. Ello confirma una vez más, no solo la necesidad y la relevancia de nuestro trabajo panorámico-compilador, sino también el escaso interés por parte de las universidades y las bibliotecas de instituciones de arte contemporáneo de nuestro país en este caso, en el estudio de prácticas artísticas de países que se alejen del canon heredado.

## 1. TÍTULO DE LA TESIS: ALGUNOS APUNTES TERMINOLÓGICOS

Si bien todas y cada una de las palabras usadas en el título *Los discursos de la abyección en la performance europea contemporánea. Desde 1945 hasta la actualidad* son indexables tal y como hemos comprobado al introducirlas en varias bases de datos o plataformas de búsqueda similares, se nos presentan algunas problemáticas que deseamos matizar.

En primer lugar, y aunque parezca un vocablo bastante específico, el término "abyecto" o "abyección" acarrea algunos problemas. Y es que, parece no existir consenso a la hora de establecer un vocabulario compartido en torno al análisis del cuerpo abyecto o de la abyección artística -performativa en este caso-. Por un lado, proliferan numerosos títulos de carácter poético, metafórico o sugestivo que en múltiples ocasiones dificultan nuestro proceso de búsqueda. Por el otro, veremos en el apartado dedicado al marco teórico cómo algunos historiadores contemporáneos toman directamente algunos conceptos desarrollados en torno o desde el Surrealismo para referirse a toda una serie de obras o prácticas repulsivas que exceden el marco temporal de este movimiento. El caso más evidente es el de Rosalind Krauss, cuyas obras en relación a lo abyecto suelen estar encabezadas directamente por el término *batailleano* de lo informe.<sup>1</sup> De esta manera, si uno desea encontrar información sobre los temas señalados siguiendo procesos de búsqueda medianamente reglamentados, se enfrenta a esta ausencia de necesario consenso, al menos a la hora de pautar los caminos de indexación. También es cierto que en aquellos textos que integran varias palabras clave al margen de las del título suelen aparecer algunos de estos términos más o menos compartidos -especialmente lo informe, lo abyecto o la abyección y el cuerpo mutilado, y en menor medida, lo repulsivo, lo siniestro, lo monstruoso o lo feo-.

Algo similar podría ocurrir con el término "performance", usado en nuestro título para dejar clara la disciplina artística que vamos a enfocar, pues podemos encontrar esculturas, pinturas o fotografías abyectas, entre diversas manifestaciones. Debemos señalar que en muchas publicaciones consultadas se usan indistintamente los términos "performance", "body art" y "accionismo" o "arte de acción", hecho que dificulta no solo la definición de estos conceptos sino también una indexación clara a pesar de que muchos buscadores ya enlazan estos vocablos en sus criterios de búsqueda mediante la entrada "materia". Sin entrar todavía en un debate sobre las diferencias entre estos conceptos, nos gustaría simplemente señalar que nos hemos

---

<sup>1</sup> En el artículo *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Abject* publicado en la revista *October* en 1994, uno observa la multiplicidad de vocablos adoptados en torno al arte más repulsivo por parte de los integrantes de este debate, tal y como profundizaremos más adelante.



decantado por la idea de "performance" pues nos parece más amplia, al abarcar un conjunto de prácticas parateatrales en las que no siempre se trabaja desde o sobre el cuerpo del propio artista -circunstancia que parece encajar de forma más precisa con la noción de "body art". Además, observaremos cómo la mayoría de autores consultados en torno al corpus de obra seleccionado también acaba tomando como referencia el vocablo "performance".

Del mismo modo, hemos evitado tomar como única referencia el sintagma "arte de acción", pues parece referirse de forma específica a trabajos extremos con el cuerpo. Sin embargo, tal y como intentaremos demostrar en este estudio, no toda trayectoria performativa abyecta va a integrar de forma obligada piezas donde el cuerpo es llevado a límites excesivos. Del mismo modo tampoco existe consenso en torno al uso de "arte de acción", y a veces aparece como vocablo perfectamente intercambiable con el de "performance", otras ligado a prácticas concretas como las del Accionismo Vienés o utilizado de forma contundente en la teoría y la crítica desarrollada en enclaves específicos.

Realmente no existe ningún tipo de consenso terminológico en torno a aquellas prácticas artísticas en las que interviene el cuerpo del artista o el de los participantes; entrar a resolver esta cuestión implicaría realmente iniciar otra investigación. Por citar algunas de estas derivas mencionemos por ejemplo cómo para una de las principales teóricas de la performance como es Amelia Jones el término "performance" implica de forma obligada la presencia de una audiencia –como también defenderá Erika Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo*- así como su ejecución en espacios próximos a la arquitectura teatral –ella habla de "proscenium-based setting"-. Es por ello por lo que la teórica se decanta por utilizar el término "body art", según ella mucho más amplio al abarcar un trabajo desde el cuerpo del artista que no tiene por qué suceder en un espacio teatral ni ante una audiencia, y que posteriormente puede ser visualizado gracias a su registro.

Por su parte, una de las principales historiadoras del arte de las prácticas corporales en países de Europa del Este, como es Zdenka Badovinac, intenta resolver esta ausencia de consenso utilizando en muchas de sus publicaciones la voz "body art performance". Según la autora, lo interesante es observar cómo tanto el "body art" como la "performance" están basados en el intercambio de lo visible y de lo invisible, de la presencia y de la ausencia. Dado que tres de los cuatro artistas que centran este estudio desarrollan su trayectoria en países de Europa del Este, debemos recordar también que en muchas ocasiones no existió al lado este del telón de acero un ámbito de trabajo y un sistema del arte contemporáneo sólido que permitiera enriquecer con

normalidad este debate. Una de las principales historiadoras del arte contemporáneo de países del Este como es Amy Bryzgel nos recuerda que, no solo en muchas ocasiones los artistas no usaron ningún término específico para sus prácticas performativas, sino que usaron indistintamente los vocablos “evento”, “acción” o “happening”. La autora nos confirma finalmente que, a pesar de estas cuestiones, el término que más ha encontrado utilizado es el de “performance” y que precisamente, el texto de Roselee Goldberg *Performance art: from Futurism to the Present* ha alcanzado cierta fortuna en el aparato teórico de este enclave. Sin desplazarnos de esta área geográfica nos encontramos además con ciertas especificidades o casuísticas como por ejemplo el hecho de que en la República Socialista Checoslovaca existiera cierto consenso para referirse como “arte de acción” a prácticas corporales que, como veremos, fueron llevadas a cabo en espacios clandestinos y, en ocasiones, sin ni tan siquiera la presencia de espectadores. Es por ello por lo que la principal historiadora checa de arte contemporáneo, Pavlína Morganová, titula su ensayo en torno a este tipo de prácticas como “Czech Action Art” -2014-. Sin embargo, la autora nos vuelve a complicar el posible consenso al definir ahora el “arte de acción” como un terreno que puede suceder sin espectadores y que asume en su definición “el proceso de hacer”, a diferencia de la “performance”.

Si nos desplazamos al contexto español observaremos como una de las principales historiadoras del arte para la historiografía de los conceptualismos españoles, como es Pilar Parcerisas, utiliza “acción” como término paraguas. Parcerissas se refiere al *happening* o al *body art* como matices diversos de la acción, definiendo esta última como el ámbito en el que el artista transportaba el movimiento al espacio mediante objetos, el propio cuerpo o utilizando al espectador como medio. El término “performance” es utilizado puntualmente sin profundizar en él cuando es usado de forma explícita por críticos o artistas como Daniel Charles o Esther Ferrer. En el caso concreto de la interpretación de Benito, podemos comentar cómo incluso Vicenç Altaió nos complica un poco más la ecuación, asegurando que entre 1978 y 1979 el artista pasó de la acción a la performance, definiendo la primera como más instantánea y la segunda como práctica de una duración de tiempo superior y de mayor complejidad.

Al margen de todas estas consideraciones, a veces contradictorias o con las que simplemente no nos mostramos siempre de acuerdo, vamos a comprobar precisamente cómo el corpus de obra estudiado en esta investigación y hasta el momento bastante alejado del canon oficial de prácticas artísticas en torno al cuerpo, altera, debido a un conjunto de particularidades históricas, buena parte de estas definiciones estrictas. Y en este sentido, vemos sintomático este

punto de partida de definiciones escurridizas y disensos pues consideramos que precisamente refuerza y configura la idiosincrasia de lo performativo.

Por todos estos motivos, se deberán ir matizando y contextualizando estos términos a lo largo del estudio, apostando de todos modos por un uso intercambiable de “performance” y “acción”.

Por su parte, deberíamos pensar que el adjetivo “europeo” no debería comportar tampoco ninguna problemática de indexación. Si bien eso es cierto, deseamos avanzar también algunos matices: desde las primeras páginas del planteamiento del problema observaremos cómo, al revisar la historia del arte de las prácticas europeas que hemos heredado, encontramos básicamente referenciadas las obras relativas a aquellas primeras potencias occidentales de la Unión Europea –Inglaterra, Alemania, Francia, Austria y en menor medida Italia, Holanda, España y Portugal-. Así, aunque de entrada el título pueda dar a entender que se trata de una tesis “eurocéntrica”, podemos ya avanzar que precisamente se va a apostar por una flexibilización de la idea de “Europa” en el ámbito de la historia del arte, anhelando en paralelo una ampliación del canon que incorpore y haga dialogar por primera vez la obra más conocida o estudiada de los Accionistas Vieneses o Gina Pane junto con la de performers de países de Europa del Este -que han sido relegados a posiciones de invisibilidad y alteridad en la historia del arte hasta hace apenas una década- o de Jordi Benito, único representante contundente de la performance de connotaciones abyectas en el Estado Español y olvidado también en las oficiales historias sobre la performance de la segunda mitad del siglo XX.

También debemos aclarar que, si se ha escogido el adjetivo “europeo” y no el de “occidental” -descartando por lo tanto la incorporación de la performance norteamericana- es precisamente porque la línea temática de esta investigación se centra en un conjunto de prácticas que dialogan con una violencia contextual –dos Guerras Mundiales, el Holocausto nazi, los regímenes autoritarios de corte fascista o comunista, las guerras balcánicas-, que nunca llegó a sentirse de forma directa en los Estados Unidos –a excepción del episodio de Pearl Harbor-. En esta investigación vamos a intentar demostrar además que este terror constante a lo largo de prácticamente todo el siglo va a repercutir en un trabajo performativo generando unas especificidades que lo alejarán de otros enclaves geopolíticos.

Finalmente, consideramos que tanto el marco geográfico como cronológico aparecen perfectamente detallados en el título de la tesis doctoral. Recordemos a su vez que esta investigación supone la continuación de nuestro trabajo final de Master *Surrealismo y cuerpo*

*abyecto. Causas, conceptos y familias de imágenes. 1924-1966*<sup>2</sup>, también dirigido por la doctora Lourdes Cirlot. Si bien no es una continuación cronológica exacta hemos escogido el final de la II Guerra Mundial como inicio de la tesis porque supone, por un lado, el punto de partida que se suele utilizar como marco cronológico para datar el arranque de lo que entendemos por "arte contemporáneo" y, por el otro, porque el trabajo performativo europeo de connotaciones abyectas que vamos a investigar se desarrolla de forma irremediable desde el trauma causado por el conflicto bélico y el holocausto nazi. El hecho de que aparezca el año 1945 como punto de partida no hace referencia al año de la primera performance interpretada en este estudio. Sin embargo, se observará cómo los trabajos performativos estudiados transfiguran violentas crisis de la Europa contemporánea, siendo precisamente la II Guerra Mundial la primera de estas sacudidas históricas que condiciona la aparición de un primer y contundente trabajo performativo de connotaciones abyectas.

---

<sup>2</sup> El estudio fue defendido el quince de marzo del 2013, con una comisión evaluadora formada por la Dra. Lourdes Cirlot, el Dr. Josep Casals y la Dra. Nuria Peist, quienes otorgaron la calificación de 10.

## 2. PLANTEAMIENTO DE LOS PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN

Consideramos oportuno ir a buscar una suerte de momento fundacional del que nace esta investigación, íntimamente ligado al descubrimiento de vacíos historiográficos.

Mientras cursaba los tres últimos años de la Licenciatura de Historia del arte en la Universidad de Barcelona estuve trabajando como educador en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona –MACBA-, teniendo acceso y difundiendo los contenidos de las diversas exposiciones temporales y presentaciones de la colección desde los múltiples proyectos educativos desarrollados por el museo. Una de las exposiciones temporales en las que intervine fue el *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional*, programada desde el catorce de mayo hasta el dos de octubre 2011, y comisariada por Zdenka Badovinac, directora de la Moderna Galerija de Ljubljana.

Podría señalarse, en primer lugar, que la muestra funcionaba en sí misma como el planteamiento de varios problemas de investigación. Las más de cien obras presentadas y correspondientes a unos setenta artistas, trazaban una panorámica del arte experimental producido en los países de la llamada Europa del Este<sup>3</sup> desde 1961 hasta 1986. Tal y como nos recordó Badovinac en una visita curatorial personalizada para el equipo educativo del museo, la exposición nos permitía acceder, por primera vez en el Estado Español, a las prácticas conceptuales, performativas o videográficas que se habían estado desarrollando en las últimas décadas en países como Polonia, Rumania o la antigua Checoslovaquia. De hecho, el criterio

---

<sup>3</sup> Consideramos totalmente necesario detenernos en la noción de “Europa del Este” desde su primera aparición en este estudio debido a la problemática que este sintagma implica. Es cierto que la mayoría de publicaciones y autores que centran este estudio y a los que hemos entrevistado van a tomar la idea de “Europa del Este” como una convención con la que trabajar y que nosotros vamos a mantener. Sin embargo, todos ellos insisten en que debemos tener en cuenta una serie de matices siempre que la deseemos utilizar. En primer lugar, Larry Wolff traza en su ensayo *Inventing Eastern Europe -1994-* toda una secuencia en la que demuestra cómo la idea de “Europa del Este” fue inventada por filósofos, escritores y viajeros occidentales desde la Ilustración, incorporando elementos exotizantes que ampliaremos más adelante. En segundo lugar, cuando desde la nueva configuración de la lógica de bloques después de la II Guerra Mundial se usa el término “Europa del Este” para referirse al “Bloque del Este”, se obvia que tanto la Yugoslavia de Tito como Albania dejaron de pertenecer al Pacto de Varsovia. Además, veremos cómo este uso durante la lógica de bloques siguió contribuyendo a presentar el lado este del telón de acero como un espacio de alteridad. En tercer lugar, se nos recuerda que, por parte de la misma población, el sintagma siempre se ha visto como un término vago y homogeneizador que no es capaz de acoger la heterogeneidad étnica, religiosa o nacional del territorio. De hecho, el ascenso de múltiples nacionalismos que llevó a la independencia de los estados post-comunistas vendría a confirmar esta premisa. Finalmente, y en relación a una nueva configuración global después de 1989, se ha cuestionado todo aquel vocabulario en torno a la “modernización” y “europeización” del Este en tanto que terminología que parece fagocitar la idiosincrasia de esos enclaves más orientales, borrando su pasado comunista y socialista y presentándolos al mundo como países “por fin” occidentalizados, democratizados y capitalizados. Más adelante incorporaremos otros matices relacionados además con la propia historiografía del arte de “Europa del Este”.

curatorial de la directora de la Moderna Galerija apostó por una agrupación de la piezas a partir de ciertas afinidades disciplinares.

Uno podía acceder en primer lugar a una muestra representativa de artistas relacionados con los lenguajes performativos -Marina Abramović, Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Tibor Hajas, Sanja Iveković, Kwiekulik, Jan Mlčoch, Karel Miler, Petr Štembera, Ilja Šoškić, y Raša Todosijević-. La documentación relativa a las acciones de estos creadores acercaba un corpus de obra en la que se encarnaba el aislamiento y la vulnerabilidad física y psíquica vivida en el marco de la violencia de los totalitarismos de la Europa del Este. En segundo lugar, se hacía énfasis en los trabajos de arte grupal -Josip Vaništa –Gorgona-, los colectivos integrantes de Neue Slowenische Kunst -IRWIN, Laibach, Scipion Našice Theatre-, el grupo OHO, Walter de Maria y Andrei Monastyrsky-, en los que, gracias a los modos creativos de organización comunitaria, se construían alternativas a la ideología normativa del colectivismo. En tercer lugar, se incorporaron obras en las que se documentaban procesos de acción e intervención en el espacio público -Braco Dimitrijević, Tomislav Gotovac, Jiří Kovanda, Milan Knižák, Paul Neagu, el movimiento OHO -Naško Križnar, Milenko Matanović, David Nez, y Drago Dellabernardina- y Goran Trbuljak-. Estas intervenciones alteraban, a veces de forma casi imperceptible, las rutinas de control establecidas por las contundentes fuerzas de seguridad de los regímenes autoritarios de los países de Europa del Este. En cuarto lugar, se reunió una serie de artistas paradigmáticos de aquellos conceptualismos lingüísticos -Stanislav Droždž, Dimitrije Bašičević Mangelos, Josip Vaništa –Gorgona-, Julije Knifer, Miklos Erdely, el movimiento OHO -Marko Pogačnik, I. G. Plamen, Franci Zagorčnik-, Nuša y Srečo Dragan, Vlado Martek, Jiří Valoh y Endre Tot-, emparentados con la poesía visual y la poesía concreta. En quinto lugar, la exhibición de un conjunto de obras fotográficas y audiovisuales -OM Production, Natalia LL, Tomislav Gotovac, Josef Robakowski, y Sanja Iveković y Dalibor Martinis-, acercaba la reflexión sobre la imagen mediática en el marco de un engranaje que, salvo algunas excepciones, evitaba a toda costa los nuevos imaginarios propios de la sociedad del espectáculo -Guy Debord- y del consumo de masas que se estaban consolidando en el lado más occidental del telón de acero. Y finalmente, la presentación de piezas de Borghesia, Marina Gržinić y Aina Šmid, Neue Slowenische Kunst, los grupos IRWIN, Laibach, New Collectivism y Scipion Našice Theatre, Vitaly Komar y Alexander Melamid, Alexander Kosolapov, entre otros, explicitaba una deriva hacia un arte más politizado antes de la caída de los regímenes comunistas a finales de la década de los ochenta. Unas prácticas artísticas que incorporaban

estrategias especialmente problemáticas como el uso mimético de los imaginarios de las diferentes sociedades totalitarias.

Así, en el contacto diario con esa exposición accedimos por primera vez y, en consecuencia, nos fascinamos, ante el trabajo performativo de autores como Jan Mlčoch y Petr Štembera - Checoslovaquia-, Ion Grigorescu -Rumania- o el dúo Kwiekulik -Polonia-. La documentación relativa a las performances de los artistas mencionados nos mostraba un campo de acción en el que el cuerpo era llevado a límites extremos de violencia mediante estrategias de automutilación o mediante el uso de fluidos corporales, entre otros recursos fácilmente emparentables con los discursos de la abyección. Prácticamente nada sabíamos de un corpus de obra que parecía ofrecer la misma calidad que otros trabajos similares por los que habíamos mostrado interés durante nuestro recorrido académico, como el de los Accionistas Vieneses, el de Gina Pane o el de Orlan. La exposición no generó ningún catálogo propio que contribuyera a arrojar más luz sobre las trayectorias de aquellos performers de Europa del Este que habían trabajado en la clandestinidad durante la mayor parte de su trayectoria.

De esta manera, en el 2011 se abría ante nosotros un caso de estudio en torno a la performance de connotaciones extremas en Europa del Este y se nos presentaba el reto de contribuir a la interpretación de un corpus de obra performativa prácticamente desconocido hasta el momento. Como indicamos, este caso de estudio nos aparecía desde un primer momento acompañado de vacíos historiográficos y de líneas vírgenes de investigación por explorar. De uno de estos vacíos nacerá esta tesis.

Y no solo eso. Podríamos decir que algunas de las estrategias que van a sustentar esta pesquisa académica y van a permitirnos enfocar de un modo específico el problema a investigar, se derivan también del planteamiento que fundamentó y enmarcó la muestra señalada. Es por ello por lo que, debemos comenzar este capítulo mencionando en qué marco institucional y de trabajo se desarrolló la exposición.

La clave aparece en el propio título de la muestra mediante la inclusión del apunte “En el marco de La Internacional”. Y precisamente podemos avanzar que el planteamiento del problema y la metodología a seguir en nuestra investigación van a enmarcarse en el espíritu de L’Internationale. Detengámonos pues en este proyecto.

## 2.1. UNA INVESTIGACIÓN INSCRITA EN EL PROYECTO DE L'INTERNATIONALE

En junio de 2009 se dio a conocer la creación del proyecto de L'Internationale<sup>4</sup>, que nació en primer lugar como una red museística europea centrada en el cuestionamiento de las narrativas del arte dominantes. En un primer momento, esta red tan solo estaba formada por los siguientes museos: la Moderna galerija -MG, Ljubljana, Eslovenia-, el Van Abbemuseum -VAM, Eindhoven, Países Bajos-, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona -MACBA, Barcelona- y el archivo Július Koller Society –Bratislava, Eslovaquia-. Actualmente también encontramos al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía -MNCARS, Madrid- al Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen -MHKA, Amberes, Bélgica- y al SALT -Estambul y Ankara, Turquía-, junto con varias instituciones del mundo académico y artístico que participan como asociadas al proyecto tal y como recogemos en el siguiente cuadro.

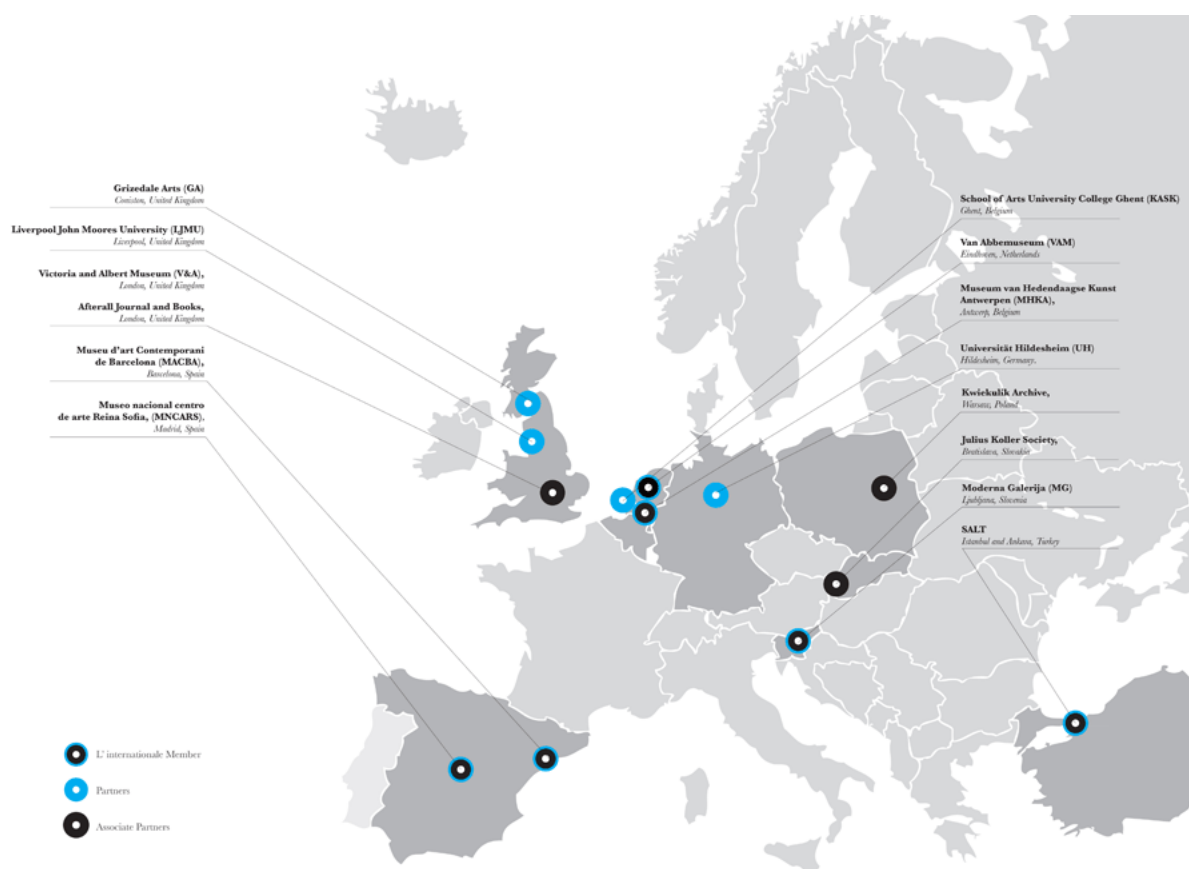


Fig.1. Mapa de instituciones integrantes de forma estable o puntual de la plataforma L'Internationale. Fuente: MACBA. <https://www.macba.cat/es/programas-colaboracion><sup>5</sup>

<sup>4</sup> Como puede intuirse, el nombre de esta red proviene del himno revolucionario y obrero del internacionalismo socialista y por lo tanto apela explícitamente a este movimiento obrero histórico.

<sup>5</sup> Puede consultarse un mapa más detallado y navegable en la página web oficial de L'Internationale: <http://www.internationaleonline.org/confederation>



Tanto en la página web del MACBA como en la página web oficial de la plataforma L'Internationale se nos indica que el objetivo de esta red es establecer una colaboración a largo plazo donde se potencie *un nuevo internacionalismo artístico, no jerárquico y descentralizado, fundamentado en el valor de la diferencia y el intercambio horizontal*.<sup>6</sup> Del mismo modo se justifica como fundamento el uso de “materiales artísticos” debido a su potencial crítico e imaginativo, necesario en tiempos de crisis de conceptos tan relevantes como “institución cívica”, “ciudadanía” y “democracia”. Para ello, desde el 2009 se han ido creando varias redes de trabajo planteadas como investigaciones transversales con metodologías compartidas y desde un arraigo local en el interior de conexiones globales –glocalidad-.<sup>7</sup>

Hasta el momento la plataforma, en funcionamiento gracias a una subvención de 2,5 millones de euros de la Unión Europea, se ha enmarcado en dos grandes proyectos: *1957-1986. Arte desde el declive del modernismo hasta el auge de la globalización*, llevado a cabo entre el 2010 y el 2012- y *Los usos del arte: el legado del 1848 y el 1989*, desarrollado entre el 2013 y el 2017.<sup>8</sup> Cada uno de ellos ha generado varias exposiciones –donde las colecciones y los archivos de las instituciones se han reorganizado en un diálogo constante-, publicaciones y el desarrollo editorial de contenidos desde la plataforma *online*.

La primera actividad que generó el MACBA en el interior de esta red fue la organización de la muestra *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional*. La exposición se inscribía a su vez en el primer proyecto *1957-1986. Arte desde el declive del modernismo hasta el auge de la globalización*, centrado en el análisis de la relación entre arte y sociedad a ambos lados de la división tradicional Este-Oeste. Tal y como hemos anunciado, esta primera exposición, arropada por el proyecto de L'Internationale, se presenta como un marco ideal para

---

<sup>6</sup> S.a, *L'Internationale, un nuevo concepto de red europea*. <<https://www.macba.cat/es/programas-colaboracion>> [Consulta: veintisiete de enero del 2018.]

<sup>7</sup> El término, acuñado por el sociólogo Roland Robertson implica la unión de los términos “global” y “local” con la intención de descartar una confrontación entre ellos, planteando en cambio la necesaria presencia de las nociones de hogar, comunidad y localidad en los procesos de globalización. Para una profundización del desarrollo del término véase el capítulo “Lo global y lo local” en Guasch, Anna Maria. *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.

<sup>8</sup> La esencia de este último proyecto es la propuesta de nuevas lecturas de la Historia del arte europeo tomando como ejes las revoluciones cívicas de 1848 y 1989 y las crisis económicas actuales. Desde la plataforma *online* se explica que los proyectos planificados se pueden dividir en aquellos que reflexionan sobre la formación de la sociedad civil a mediados del siglo XIX desde la perspectiva actual y exploran el papel del arte en la emergencia democrática; aquellos que vuelven a los años ochenta y se centran en la relación entre la experimentación artística y los comienzos de una sociedad civil transeuropea; y finalmente, aquellos que piensan en las posibilidades futuras de la sociedad europea basadas en referencias culturales comunes e identidades transnacionales. Para encontrar más información sobre los proyectos específicos véase la web oficial de L'Internationale: <http://www.internationaleonline.org/>

enfocar un conjunto de problemas fundamentales, estrechamente relacionados con los conflictos historiográficos existentes en torno a las prácticas artísticas de Europa del Este.

### **2.1.1. Sistema del arte incipiente y ausencia de procesos de historización en los países de Europa del Este**

En primer lugar, debemos explicar que aquel centenar de piezas al que nos hemos referido y en el que se integra la obra performativa que inspira esta tesis, provenía fundamentalmente de la colección Arteast 2000+ de la Moderna galerija de Ljubljana. La historia de esta colección evidencia en sí misma el incipiente desarrollo de un sistema del arte para aquellos artistas de Europa del Este que trabajaron entre las décadas de los sesenta y los noventa. Detengámonos un segundo en su historia para encarar esta problemática.

La Moderna galerija de Ljubljana se fundó en 1947 y se inauguró el tres de enero de 1948 como un museo de arte moderno centrado únicamente en producción artística eslovena. Dirigido entre 1948 y 1949 por el pintor Gojmir Anton Kos y entre el 1952 y el 1957 por Karel Dobida, el museo instaló desde 1951 una exposición permanente en torno al arte esloveno desde el impresionismo hasta la década de los cincuenta. Sin embargo, durante el periodo socialista yugoslavo, las tipologías de arte propias de la modernidad, especialmente la abstracción pictórica y escultórica funcionaron como artefactos amables en tanto que alejados de un explícito posicionamiento ideológico. *Interestingly, it was the formalism of Modernism with its apparent neutrality and lack of interest in current social problems that ultimately best suited the then authorities.*<sup>9</sup>

Con la independencia de Eslovenia en 1991, la Moderna galerija, llamada finalmente Moderna galerija/Museum of Modern Art –MG–, pudo volver a asumir una labor más intensa, flexible y posicionada en relación al arte moderno y contemporáneo. La institución podía ampliar ahora sus criterios patrimoniales para configurarse como el principal enlace entre la realidad artística de los países de la Europa Central y del Este y la escala internacional. El resultado de esta apuesta, liderada por la directora del museo desde 1991 Zdenka Badovinac, pivotará sobre la creación en el año 2000 de la colección internacional Arteast 2000+.

La colección Arteast 2000+ aparece en esta secuencia como la primera colección centrada en las prácticas artísticas de países de Europa Central y del Este. Si mantiene el año “2000”

---

<sup>9</sup> S.a., *MG+MSUM History*. <<http://www.mg-lj.si/en/about-us/682/history/>> [Consulta: veintiocho de enero del.] Para una descripción más exhaustiva de la historia de la colección hasta la desintegración de la nación yugoslava, véase el *link* mencionado.

como nombre de la colección es porque se toma conciencia de cómo este patrimonio nace y se inscribe en una nueva configuración geopolítica de carácter global. La Moderna galerija/MG asumirá Ljubljana como enclave ideal para pensar estas nuevas relaciones abiertas entre el Este y el Oeste, siendo esta premisa uno de los ejes de sus múltiples presentaciones, e integrándose evidentemente en el espíritu del proyecto de L'Internationale.

La cronología de esta nueva colección parte de la década de los sesenta y se centra fundamentalmente en aquellas prácticas experimentales –arte conceptual, performance, land art, etc.–, que en algunos países como la antigua Checoslovaquia o Rumania, permanecieron la mayor parte del tiempo en la clandestinidad hasta la caída del muro de Berlín y de los regímenes autoritarios comunistas y socialistas. Es cierto que Arteast 2000+ también se abre a la colección, presentación y preservación de artistas de países situados en un ámbito más occidental, con la intención de establecer siempre estos diálogos o vínculos. De hecho, durante la década de los ochenta, por citar un ejemplo, el museo adquirió piezas de artistas como Anish Kapoor, Cristina Iglesias, Pedro Cabrita Reis o Jean Marc Bustamante, justo después de haberlos expuesto en el mismo centro.<sup>10</sup>

Del mismo modo, es fundamental recordar la insistencia del equipo de la Moderna galerija de Ljubljana en la ausencia de un mercado del arte que acompañara las prácticas artísticas experimentales en la segunda mitad del siglo XX. Si se subraya este problema -que la creación de esta colección pretende empezar a solventar-, es porque va a condicionar de un modo consecuente los procesos de historización del arte experimental en los países de Europa del Este. Así, veremos cómo en múltiples de las exposiciones que luego compilaremos, se tiene en cuenta de un modo explícito y posicionado tales condiciones.

Es más, para confirmar la problemática en los procesos de historización del arte para los países de Europa del Este en relación a la ausencia de un sistema del arte contemporáneo, podemos remitirnos de nuevo a una exposición tan reciente como la organizada en el MACBA, *Museo de las narrativas paralelas*. Precisamente esta muestra se presentó como la primera presentación exhaustiva en diez años de una *perspectiva sobre la falta de un sistema artístico*

---

<sup>10</sup> A pesar de este hecho, en sus textos para el catálogo *2000+ Arteast Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana -2001-*, tanto Zdenka Badovinac como Piotr Piotrowski nos recuerdan que, hasta el momento, muy pocas instituciones de la Europa del Este incorporan piezas de artistas occidentales y viceversa. Según Piotrowski, esta dinámica es uno de los motivos principales por los que el arte de la Europa del Este no se instala con fuerza en el canon de la Historia del arte internacional.

*eficiente en Europa del Este, así como de los esfuerzos que se están realizando para establecer dicho sistema.*<sup>11</sup>

Es por ello por lo que la exposición integraba una reflexión sobre aquel frágil sistema artístico que acogió de un modo precario la producción, presentación y museización de las obras de arte presentadas. El texto de mano se preguntaba directamente si realmente existió algo parecido a un sistema del arte que acompañara estas piezas pioneras en el arte conceptual y performativo en Europa del Este, llegando a la conclusión de que éste era prácticamente inexistente. El carácter censor de las dictaduras del este imponía una práctica fundada en la herencia del realismo socialista y en el enaltecimiento del culto a los diversos líderes y a las diversas “revoluciones” comunistas y socialistas. Ello relegaba el desarrollo de las nuevas prácticas artísticas experimentales a partir de la década de los sesenta a la clandestinidad de las casas, de los bosques y de los sótanos. Para confirmar esta ausencia de un sistema artístico la muestra del MACBA incorporó en una de las paredes ubicadas fuera del espacio expositivo un vinilo que adjuntamos en el anexo –véase páginas 737-740-, relativo a esta ausencia de artistas conceptuales y performativos de la Europa del Este en las colecciones internacionales. Este mismo vinilo se presenta de forma estable en las paredes del +MSUM de Ljubljana, tal y como comprobamos en nuestro caso en la visita a la exposición *The Present and Presence – Repetition* el nueve de julio de 2015.

Así pues, desde la exposición organizada en el MACBA accedemos a un primer conflicto historiográfico más amplio que incide sobre nuestro planteamiento del problema: la ausencia de un sistema del arte y de procesos normalizados de historización del arte contemporáneo en los países de Europa del Este durante la segunda mitad del siglo XX; ausencia que, como observamos, no empieza a solventarse hasta la caída de los varios regímenes de tintes autoritarios y, prácticamente, hasta el cambio de siglo.<sup>12</sup> De esta manera, a buena parte del

---

<sup>11</sup> S.a., *Museo de las Narrativas Paralelas. En el marco de La Internacional*. <<https://www.macba.cat/es/expo-museo-de-las-narrativas-paralelas/>> [Consulta: treinta de enero del 2017.]

<sup>12</sup> Sin lugar a dudas, el año 1989 será una de las fechas claves a tener en cuenta en esta investigación. En primer lugar, porque evidentemente se toma la caída del muro de Berlín y la celebración de las primeras elecciones democráticas en un país de la Europa del Este –Polonia- como símbolos que confirman la caída del socialismo y el fin de la lógica de bloques, en favor de aquel engranaje capitalista o neoliberal que ahora dispondrá de mayor territorio para ampliar sus estrategias de mercado. En segundo lugar, tal y como nos recuerda Piotr Piotrowski en *Art and Democracy in Post-communist Europe -2012-*, porque esta fecha señalará la posibilidad de repensar la Historia del arte. Según el autor, si bien la crítica al sujeto cartesiano se estaba desarrollando desde hacía unas décadas, no será hasta la desaparición de esta lógica binaria de bloques cuando aparezcan contundentes textos teóricos que realmente alteren los modos de entender la identidad, tal y como ejemplifican las publicaciones de Judith Butler o Rosi Braidotti en la década de los noventa. Piotrowski argumenta que la consolidación de moviidades globales gracias a la libre circulación entre fronteras permitirá en general problematizar –pero no eliminar- la noción de identidad nacional, en paralelo al auge de otras políticas identitarias en torno al género, al sexo, a la subcultura y a lo local-regional. Del mismo modo, esta novedad contextual implicará para el autor el

corpus de artistas performativos seleccionados en esta investigación le va a acompañar un importante vacío historiográfico, una ausencia considerable de artículos, de textos de catálogo, de exposiciones y de material de trabajo, que no empieza a revisarse hasta hace realmente poco más de una década.

Identificado el primer problema y confirmado el primer vacío historiográfico, debe entonces comprobarse cuáles han sido los principales rasgos que han caracterizado estos incipientes ejercicios de construcción de historia del arte, en paralelo a la aparición de un -aún frágil- sistema del arte que los acompañen, refuercen y difundan. Tal y como veremos a continuación, el “qué se ha dicho” sobre las prácticas artísticas de países de Europa del Este, entre ellas las performativas que centrarán parte de este estudio, ha ido acompañado de forma irremediable de un reflexión en torno al “cómo se ha dicho” y el “quién lo ha dicho”.

### **2.1.2. Procesos de historización antihegemónica y narrativas paralelas**

All the most significant museum collections in the West offer the same history of art, with the same representatives following one another in the same developmental series. Does it suffice to have one sole history, and can we not question both existing authorities and the absolute histories? <sup>13</sup>

En una de las múltiples presentaciones de la 2000+ Arteast Collection a principios del siglo XXI, Zdenka Badovinac se mostraba contundente al afirmar que, a pesar de todos los cambios políticos, *Eastern European art still remains isolated, and we can still speak of a special space which still awaits definition and its proper place in the redefined history of Europe.*<sup>14</sup>

Sin embargo, esta premisa no va acompañada de una tendencia hacia un discurso derrotista o victimista, sino más bien de todo lo contrario. Hemos podido comprobar un compartido interés por asumir estas ausencias como un marco de posibilidad para generar nuevos procesos o nuevas metodologías en los ejercicios de escritura de Historia del arte contemporáneos. De nuevo Badovinac se presenta como una de las primeras voces profesionales en la Europa del Este que apuesta por esta posibilidad. En uno de los textos de presentación de la colección

---

paso de una Historia del arte a modo de “geografía del arte” centrada en países-regiones a una “topografía del arte” interesada ahora en una mirada más atenta sobre la producción artística desarrollada en las ciudades.

<sup>13</sup> Badovinac, Zdenka, “sin título” en VV.AA., *2000+ Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*. Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana, 2000, p. 62. “Las colecciones de los museos más relevantes de Occidente ofrecen la misma historia del arte, con los mismos representantes que se suceden uno detrás de otro en la misma serie de desarrollo. ¿Es suficiente tener una sola historia, y no podemos cuestionar tanto a las autoridades existentes como a las historias absolutas?” [La traducción es nuestra.]

<sup>14</sup> Badovinac, Zdenka, “sin título” en VV.AA. *2000+ Arteast Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*. Wien: Folio, 2001, p. 60. “El arte de Europa del Este aún permanece aislado, y aún podemos hablar de un espacio especial que espera ser definido y encontrar su lugar apropiado en la redefinida historia de Europa. [La traducción es nuestra]”

2000+ Arteast para una muestra organizada a principios del siglo XXI en Ljubljana, la autora nos recuerda que las principales colecciones de los museos más importantes de occidente ofrecen prácticamente los mismos relatos de Historia del arte. Sin embargo, a pesar de que la directora de la Moderna galerija de Ljubljana consideraba en el 2001 que los procesos de globalización no habían sido aún capaces de alterar esa homogénea hegemonía -con tintes de franquicia-, la preparación de exposiciones temporales y la gestación de nuevos sistemas interpretativos lidiando con la cultura global estarían empezando a anunciar la revisión de esas narrativas y la configuración de nuevos modelos museísticos.

Although no one denies the dominance of the Western system and we all affirm that the museum is a typical product of the Western world, we have to learn about and define the creativity of the cultural spaces that were previously excluded from world histories. And the mere decision to do this would also entail choosing for new interpretative systems, which consequently could only be compatible with new museum models. And when we speak of a new museum model, we do not think of a new universal museum, but rather of a museum which has developed the optimum conditions for the exploration of various local and global tendencies crossing at one point and nowhere else, and which gives rise to creativity and inspiration. This can provide every museum with a seal of uniqueness, especially important in the time when we fear global uniformity.<sup>15</sup>

Partiendo de esta premisa, Badovinac incorporará la noción de “historias paralelas” de la que dependerá el título de la exposición organizada por el MACBA, tal y como hemos señalado. Según ella, aquellos centros alejados de la hegemonía de París, Londres o Nueva York y de sus contundentes colecciones compitiendo por el mayor número posible de nombres-estrella, viven al menos libres de la carga de esos anhelos *of such authority and industry*, [and] *have the chance to create new and more creative models, and to offer names from the parallel histories*.<sup>16</sup>

En un artículo posterior, incorporado en la primera publicación en papel de L’Internationale, Badovinac cuestiona nociones como “historizar” y “narrador”, volviendo a insistir en que, para ella, la historización *is on the process that yields not a single objective history, but a plurality*

---

<sup>15</sup> Badovinac, Zdenka, “Untitled” en VV.AA., *2000+ Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*, op.cit., p. 18. “Aunque nadie niega el predominio del sistema occidental y todos afirmamos que el museo es un producto típico del mundo occidental, tenemos que aprender y definir la creatividad de los espacios culturales que antes estaban excluidos de las historias globales. Y la mera decisión de hacer esto también implicaría elegir nuevos sistemas interpretativos, que en consecuencia solo podrían ser compatibles con nuevos modelos de museo. Y cuando hablamos de un nuevo modelo de museo, no pensamos en un nuevo museo universal, sino en un museo que ha desarrollado las condiciones óptimas para la exploración de varias tendencias locales y globales que se cruzan en un punto y en ningún otro lugar, dando lugar a la creatividad y la inspiración. Esto puede proporcionar a cada museo un sello de singularidad, de especial importancia en un momento en el que tememos la uniformidad global. [La traducción es nuestra.]

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p. 19. “Anhelos de semejante autoridad e industria, [y] tienen la posibilidad de crear nuevos y más creativos modelos, y de ofrecer nombres de las historias paralelas”. [La traducción es nuestra.]

*of heterogeneous stories*.<sup>17</sup> Distinguiendo la noción de historia y la de historización, presenta a esta última como el ámbito en el que se pueden mantener en un primer plano las voces de múltiples narradores.<sup>18</sup>

En el catálogo de presentación de la 2000+ Artest Collection *2000+ Artest Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana -2001-*, Piotr Piotrowski también destacará el carácter de “work in progress” de la colección, valorándolo como una oportunidad ideal para insistir en cómo la Historia del arte no existe como narrativa que nos viene dada de forma objetiva, sino como construcción de múltiples y variados ejercicios de escritura. Partiendo de esta premisa, señalará precisamente las labores curatoriales de las instituciones museográficas como paradigmáticas de estos ejercicios, en un contexto además en el que se hace especialmente difícil creer en categorías patrimoniales objetivas que conduzcan a un discurso universalista.

Del mismo modo, el escritor y pensador alemán Boris Groys, en su texto “Back from the future” -2001- perteneciente al catálogo al que nos estamos refiriendo, encuentra en estas circunstancias de ausencia de Historia del arte contemporáneo en Europa del Este, una oportunidad para generar nuevas maneras de historizar las prácticas artísticas que huyan de las rutinas occidentales fundadas en nociones de jerarquía, canon o autoridad –centro/periferia, desarrollo teleológico desde la lógica de los –ismos, etc-. Groys incluso se atreve a proponer el modo en el que podemos aprehender las prácticas artísticas de la Europa Central y la del Este liberándonos de estos conceptos de jerarquía y dominación y proponiendo nuevos marcos de referencia que serán capaces de iluminar las especificidades de estos contextos más allá de la “influencia dominante del centro”. Éste se fundamentaría en el estudio exhaustivo de una triple problemática:

First the strategies of the local cultural policies of the authorities; second, the local artistic traditions and varieties of the mythologization of culture or, more precisely, of the autonomy of the work of art isolated

---

<sup>17</sup> Badovinac, Zdenka, “Histories and Their Different Narrators” en Höller, Christian (ed.), *L'Internationale: Post-War Avantgardes between 1957 and 1986*. Zurich: JRP/Ringier, 2012, p. 42. “Está en el proceso que no produce una sola historia objetiva, sino una pluralidad de historias heterogéneas”. [La traducción es nuestra.]

<sup>18</sup> Esta premisa establece una estrecha sintonía con otras voces que han reclamado un ejercicio similar, aunque no lo hayan hecho de forma específica en relación a la Historia del arte de los países de Europa del Este. Por citar un ejemplo mencionemos la obra de James Elkins *Stories of art -2002-*. En ella el autor cuestiona el carácter monolítico de algunas historias del arte canónicas como la *Historia del arte -1950-* de E.H. Gombrich –fundada además en el único criterio del realismo como paradigma- o *Art Through the Ages -1926-* de Helen Gardner, descrita como *the same essential story of the progress, the drama, and the importance of Western art*. Elkins, James, *Stories of art*. New York: Routledge, 2002, p.74. El autor, después de valorar las aportaciones del feminismo, las teorías *queer* o los estudios poscoloniales confía en la posibilidad de generar también múltiples narraciones que no aspiren a consolidarse como estándares totalizadores e inamovibles: *My own sense is that art history is interesting only when it can be seen as many stories made by many people*. *Ibidem.*, p.86.

from “evil history” and located somewhere beyond it, in the sphere of variously defined absolute values –from the modernist form to the metaphysical revival-; and third, the universalist ambitions of the local cultures attempting to find compensation for the traumatic reality experience.<sup>19</sup>

Según Groys, el seguimiento de esta metodología de trabajo permitiría transformar al crítico de arte en un “revisionist geographer” capaz de alterar los paradigmas tradicionales de nuestra disciplina y de proponer a su vez otros novedosos.

Al margen de estas potencias derivadas de las nuevas narrativas paralelas se insistirá en una rutina que, en esta ocasión, no será vista con el mismo tono esperanzador. Nos referimos a todos y cada uno de los ejercicios de escritura de Historia del arte para las prácticas artísticas de los países de Europa del Este que han cosificado esta producción desde componentes de exotismo y alteridad. Badovinac se refiere a esta rutina utilizando la expresión de “paternalistic multiculturalism”, descrita como el proceso mediante el que el aparentemente inocente interés por prácticas alejadas de la geopolítica del Oeste acaba mutando en un proceso de historización que refuerza sus componentes de alteridad.

Regardless of the fact that the decaying relationship between the centre and the periphery has been topical throughout the past decade, it is clear that the Western art system still preserves its position of power. However, global currents have started to change it both from within and without. Regardless of what kind of incentives are behind the respecting of the Other, this Other nevertheless brought about changes that urge the modification of the system. The proportional presence of numerous Africans, Eastern Europeans, or women, does not represent their power; on the contrary, it can even be the most cynical form of the new colonialism of the rich states.<sup>20</sup>

Una postura similar compartirá de nuevo Boris Groys. En el artículo “Back from the future” al que nos hemos referido anteriormente se lamenta de que las historias del arte del este se estén desarrollando después de la caída del muro de Berlín y del aparente final de la lógica de bloques

---

<sup>19</sup> Groys, Boris, “Framing” of Central Europe” en VV.AA, *2000+ Artest Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana.*, op.cit., p. 22. “Primero, las estrategias de las políticas culturales locales de las autoridades; segundo, las tradiciones artísticas locales y las variedades de la mitificación de la cultura o, más precisamente, de la autonomía de la obra de arte aislada de la “historia del mal” y ubicada en algún lugar más allá de ella, en la esfera de valores absolutos definidos de diversas maneras -desde el forma modernista al renacimiento metafísico-; y tercero, las ambiciones universalistas de las culturas locales que intentan encontrar una compensación por la experiencia traumática de la realidad.” [La traducción es nuestra.]

<sup>20</sup> *Ibidem.*, pp. 60-61. “Considerando el hecho de que la relación en decadencia entre el centro y la periferia ha sido una constante en la última década, está claro que el sistema artístico occidental aún conserva su posición de poder. Sin embargo, las corrientes globales han comenzado a cambiarlo tanto desde adentro como desde afuera. Al margen de qué tipo de incentivos estén detrás del respeto del Otro, este Otro, sin embargo, produjo cambios que instaron a la modificación del sistema. La presencia proporcional de numerosos africanos, europeos del este o mujeres no representa su poder; por el contrario, incluso puede ser la forma más cínica del nuevo colonialismo de los estados ricos”. [La traducción es nuestra.]



en un momento en el que el comunismo ya no es una opción política. Esta circunstancia genera, según el autor, que perdamos matices específicos de unas prácticas que se contextualizan en engranajes comunistas pero que empiezan a ser historizadas desde una configuración geopolítica posterior, mucho más homogeneizada y homogeneizadora.<sup>21</sup> *Where Eastern Europe is concerned, the denial of this aspect of communism goes hand in hand with an agenda of re-exotizing, re-orientalizing and re-antiquitizing former communist countries.*<sup>22</sup>

En una línea parecida e incorporado en el mismo catálogo, el texto de Piotr Piotrowski “Framing of the central Europe” -2001- nos ofrece incluso ejemplos alarmantes de estos procesos de dominación exotizante en los que la excusa aparentemente bienhechora de buscar categorías universales se pone al servicio única y exclusivamente de los estándares occidentales. Así, por citar el ejemplo más evidente, mencionemos el ataque al crítico de arte norteamericano Peter Schjeldahl, quien afirmó que el arte de Europa del Este no sería capaz de comunicar sus verdades hasta que no aprendiera el lenguaje occidental.

Es más, autores como Igor Zabel nos recordarán que incluso cuando los artistas de países de Europa del Este creen estar en mayor sintonía con los valores occidentales, éstos serán siempre cosificados desde la alteridad en tanto que pertenecientes al “bloque del Este”. En otro catálogo de la presentación de la 2000+ Arteast Collection, *2000+ Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*, -2000-, Zabel se refiere a aquellos artistas de países del Centro y del Este de Europa instalados en posiciones de disidencia que se consideraron más pertenecientes y próximos a la cultura occidental que a las rutinas de los sistemas comunitarios comunistas. Acto seguido se ve obligado a revisar esta premisa:

Inside the system of art [...], one's identity is not determined by one's feeling of belonging to the Western cultural tradition, but by one's relationship toward the West as the dominant part of the system and its power to accept or exclude. An Eastern European artist now understands his position and identity through the relation of otherness and exclusion from the phantasmal West. If the West is, in these relationships, essentially a phantasm, that does not mean that it is not real; on the contrary, it is exactly through such phantasm that the power operates-. [...] The starting point is, therefore, the recognition of the fact that, in

---

<sup>21</sup> En este sentido, deberemos tener en cuenta los comentarios de Groys en relación a prácticas artísticas relacionadas con componentes traumáticos. El autor nos recuerda que en estas rutinas de escritura de Historia del arte homogeneizadoras la lógica del “arte del trauma” se ha convertido en otro proceso más de borrado de especificidades. Frente a esta problemática se nos insta a tener en cuenta las circunstancias concretas de violencia histórica a referenciar en el estudio de las prácticas artísticas pertenecientes a diferentes países de Europa del Este, con particularidades contextuales diferenciadas.

<sup>22</sup> Groys, Boris, “Back from the future” en VV.AA., *2000+ Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*, op.cit., p. 11. “En lo que respecta a Europa del Este, la negación de este aspecto del comunismo va de la mano de una agenda de reexotización, reorientalización y del proceso de presentar como antigüedad a los antiguos países comunistas.” [La traducción es nuestra.]

the present system of art and culture, one is predetermined with the Eastern identity. [...] The conscious development of an Eastern European identity and a new infrastructure based on it could, at least partially, balance the asymmetry of the dominant West and its relationship toward the exotic “other” cultures. [...] In this respect, the very idea of the East and a specific Eastern identity is strategic in a similar way as the phantasm of a special identity of the West –which is used in the effort to preserve its unity and its dominant position-.<sup>23</sup>

Así las cosas, todo lo apuntado hasta el momento nos conduce a tener en cuenta dos movimientos diferentes. En primer lugar, cuando pasemos más adelante a comentar en el apartado relativo al estado de la cuestión los relatos curatoriales y las referencias bibliográficas que han historizado recientemente las prácticas performativas de países de Europa del Este, deberemos hacerlo acompañándonos de todas estas suspicacias. Será necesario observar en qué medida el estudio de la trayectoria de performers, de los que aún disponemos de poca información, como Petr Štembera, Jan Mlčoch o Ion Grigorescu responde aún a lógicas de exotización, de banalización, de homogeneización o de cualquier tipo de lectura sesgada.

En segundo lugar, debemos detenernos brevemente en la aparición de una rutina de historización del arte para las prácticas artísticas de Europa del Este que surge precisamente derivada de todo lo señalado anteriormente. Nos referimos a la apuesta por las estrategias de autohistorización desde las propias prácticas artísticas o desde proyectos específicos pensados para determinadas propuestas curatoriales.

### **2.1.3. Heterogéneos ejercicios de autohistorización**

Este término implica un sistema informal de historización desarrollado por artistas que, al carecer de una historia colectiva adecuada, se han visto obligados a buscar sus propios contextos históricos e interpretativos. Dado que las instituciones locales que deberían haber sistematizado el arte de vanguardia de posguerra y sus tradiciones no existían o bien lo menospreciaban, esos artistas tuvieron que recopilar y archivar documentación referida a su propio arte, al arte de

---

<sup>23</sup> Zabel, Igor, “sin título” en VV.AA. *2000+ Arteast Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*, op.cit., p. 32. “Dentro del sistema del arte [...], la identidad no está determinada por el sentimiento de pertenencia a la tradición cultural occidental, sino por la relación de uno hacia Occidente como la parte dominante del sistema y su poder de aceptar o excluir. Un artista de Europa del Este ahora entiende su posición e identidad a través de la relación de alteridad y exclusión del fantasmal occidental. Si Occidente es, en estas relaciones, esencialmente un fantasma, eso no significa que no sea real; por el contrario, es exactamente a través de ese fantasma que opera el poder. [...] El punto de partida es, por lo tanto, el reconocimiento del hecho de que, en el presente sistema del arte y la cultura, uno está predeterminado por la identidad “del este”. [...] El desarrollo consciente de una identidad de Europa del Este y una nueva infraestructura basada en ella podría, al menos parcialmente, equilibrar la asimetría del Occidente dominante y su relación con las “otras” culturas exóticas. [...] En este sentido, la misma idea del Este y una identidad del este específica es estratégica, de un modo similar al fantasma de una identidad especial de Occidente -que se utiliza con el esfuerzo de preservar su unidad y su posición dominante-.” [La traducción es nuestra]

otros artistas, a movimientos artísticos más amplios y a las condiciones de producción de este arte.<sup>24</sup> Partiendo de esta premisa se nos dice que, si hemos podido acceder a determinados artistas y obras de los países de Europa del Este es precisamente porque otros artistas las han comentado, reseñado o directamente exhibido. De esta manera, se ha configurado una historia paralela del arte de Europa del Este fundada en mecanismos de autohistorización.

De nuevo, estos procesos de autohistorización son vistos como la oportunidad para deshacerse de determinadas lógicas universalistas y de pretensiones objetivas que afectan a los ejercicios de escritura de Historia del arte dominantes y a los modos de entender la noción de archivo.

The archives of self-historicization include local marginalized art traditions presented by artist-archivists, not from some external, objective position; rather, their own personal involvement in these traditions is viewed as essential. The artists are not merely interested in correcting existing histories; they want to bring attention to the fundamental principle underlying the creation of these histories, the involvement of the individual, which always means excluding something. In place of universal collections based on the concept of power, they advocate universal archives, with all the heterogeneity, lack of system, and incompleteness inherent to such endeavours. Art archives created in self-historicization processes underscore not only local identities but, even more, the universal experience of otherness. They are not so much about documents that testify to the authenticity of present or past. Rather, the artistic traditions they represent are here collected together with the traumas of the region, with everything that was repressed by the collective consciousness and repeated in the unconscious.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> S.a., *Museo de las Narrativas Paralelas. En el marco de La Internacional*. <<https://www.macba.cat/es/expo-museo-de-las-narrativas-paralelas/>> [Consulta: treinta de enero del 2017.]

<sup>25</sup> Badovinac, Zdenka, “self-historization”. <<http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicization/self-historicization>> [Consulta: diez de marzo del 2017.] “Los archivos de autohistorización incluyen las locales tradiciones de arte marginalizadas, presentadas por artistas-archiveros, no desde una posición objetiva externa; más bien, su propia participación personal en estas tradiciones se considera esencial. Los artistas no están simplemente interesados en corregir las historias existentes; quieren llamar la atención sobre el principio fundamental subyacente en la creación de estas historias, en la implicación del individuo, lo que siempre implica excluir algo. En lugar de colecciones universales basadas en el concepto de poder, apuestan por los archivos universales, con toda su heterogeneidad, falta de sistematización y carácter completo inherente a tales esfuerzos. Los archivos de arte creados en procesos de autohistorización subrayan no solo las identidades locales sino, aún más, la experiencia universal de la otredad. No se trata tanto de documentos que atestiguan la autenticidad del presente o del pasado. Más bien, las tradiciones artísticas que representan se recogen aquí junto con los traumas de la región, con todo lo que fue reprimido por la conciencia colectiva y repetido en el inconsciente”. [La traducción es nuestra.]

La definición de este concepto se ubica en el proyecto Glossary of Common Knowledge, incorporado a su vez en el marco de trabajo de L’Internationale. Este proyecto es de especial utilidad para la comprensión de todas estas problemáticas historiográficas apuntadas. Se trata de una plataforma *online* donde diferentes profesionales del sistema del arte internacional desarrollan múltiples entradas relacionadas con bloques de trabajo específicos – historización, geopolíticas, subjetivización, otras institucionalidades, etc.-. El objetivo es proponer un vocabulario alternativo que difiera de los términos que podemos encontrar en la literatura artística hegemónica y que, según los responsables del Glossary, no siempre es capaz de aprehender con complejidad determinadas realidades artísticas. Una de las entradas de este vocabulario alternativo es la de “autohistorización”. En ella, al margen de la

Partiendo de estos comentarios debemos volver a señalar cómo en la muestra organizada por el MACBA *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional*, también se incorporaron varios proyectos centrados en esta estrategia de autohistorización. Así, mencionemos la incorporación de materiales relativos al Archivo de Arte Contemporáneo/Centro Análisis de Arte impulsado por la artista rumana Lia Perjovschi con la ayuda de Dan Perjovschi y la colaboración de artistas, conservadores de museo, historiadores del arte, instituciones y ONGs del mundo entero. Lia y Dan Perjovschi, se habían encargado de recopilar desde la década de los setentas una gran cantidad de materiales que servían para configurar esa narrativa paralela necesaria ante la ausencia de un sistema del arte normalizado de la que venimos hablando. En este caso nos referimos, según su propia definición, a una base de datos internacional centrada en la teoría del arte, en los estudios culturales y en la teoría crítica con una extensa colección que integra diapositivas de obras, cintas de vídeo, cedés, catálogos, libros, reseñas y documentos de eventos artísticos y culturales internacionales, regionales y nacionales.

Además, con la intención de enfatizar la ausencia de normalizados y sólidos procesos de escritura de Historia del arte en Europa del Este, mencionemos cómo los artistas rumanos responsables del archivo han descrito en múltiples ocasiones su labor comparándola con la de un detective:

Una investigación permanente desde la perspectiva de un artista oriental con carrera internacional. Siendo demasiado tarde en la historia común -un detective en búsqueda de sentido, ideas ocultas y perdidas, obras y artistas...a partir de historias locales, regionales e internacionales del arte y la cultura.<sup>26</sup>

Para la exposición en el MACBA se decidió invitar a los artistas a que desplegaran sobre las paredes de una de las salas del museo –gesto habitual de la práctica de estos dos artistas- algunos de los materiales que ellos consideraban oportunos para la historización de las prácticas artísticas experimentales en la Rumania de la segunda mitad del siglo XX. El resultado final, que también se acompañó de una mesa con los facsímiles de otros documentos del archivo, adquiriría la forma de una especie de *timeline* con fechas, nombres de piezas y mención a eventos de especial relevancia.

---

descripción del concepto que hemos sintetizado, también se recogen proyectos específicos desarrollados por colectivos artísticos como IRWIN.

<sup>26</sup> Material de comunicación de la exposición, incorporado en las salas de la muestra.

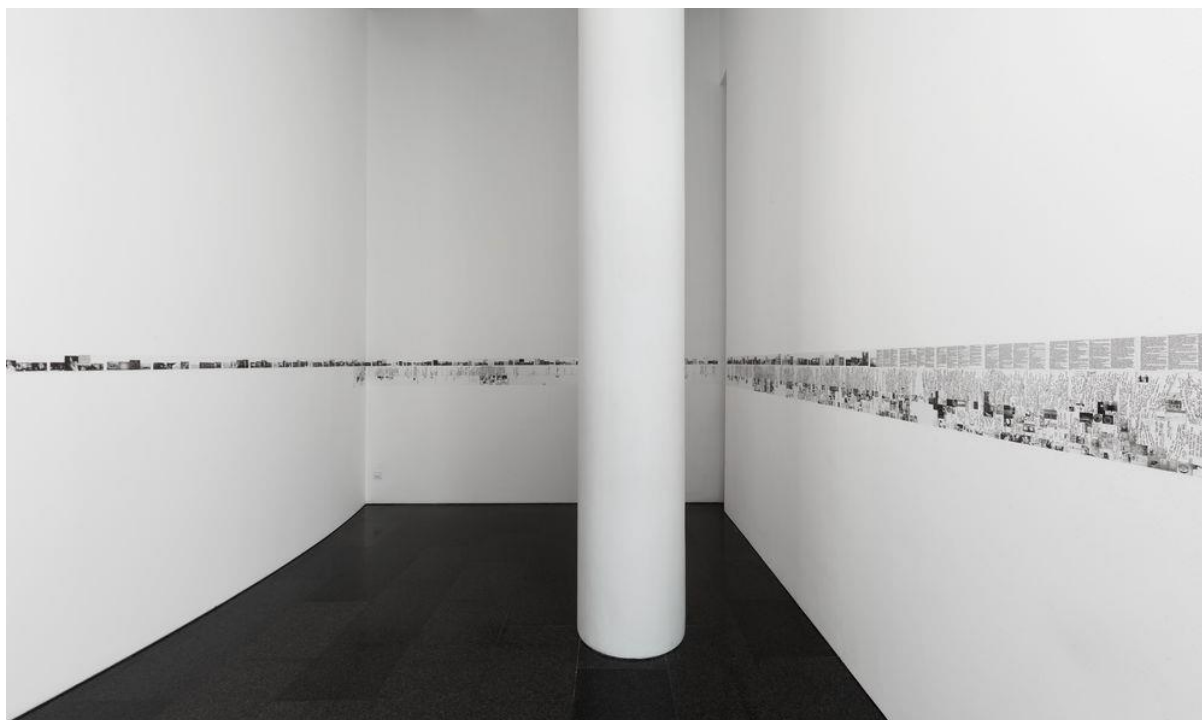


Fig.2. *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de L'Internationale*. Reportaje fotográfico. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Històric MACBA

Del mismo modo, podemos mencionar la presentación de materiales provenientes del archivo Artpool, creado por los artistas húngaros György Galántai y Júlia Klaniczay a finales de la década de los setenta a modo de instituto de arte alternativo para las nuevas tendencias del arte, evidentemente marginadas por los poderes oficiales húngaros. Artpool organizaba exposiciones, publicaba antologías y catálogos de arte, hacía circular “samizdat”<sup>27</sup> ilegales sobre la escena artística y sobre todo, compilaba materiales para que los artistas contemporáneos húngaros pudieran tener acceso a la mayor información posible, tanto del ámbito nacional como del internacional. Si bien este archivo funciona a día de hoy de forma institucionalizada y legalizada, en su momento sufrió múltiples casos de censura. Para que nos hagamos una idea de cómo lograban los artistas escribir su historia del arte contemporáneo en circunstancias adversas mencionemos uno de los materiales presentados en el MACBA: se trata de un informe de un agente de policía secreta que tenía como misión infiltrarse en la exposición organizada por György Galántai el veintisiete de enero de 1983. El documento ofrece una descripción exhaustiva de todo lo que aconteció el día de esa inauguración, presentándose así

---

<sup>27</sup> Los “samizdat” eran copias distribuidas de forma clandestina de aquella literatura o aquellos contenidos prohibidos por los gobiernos comunistas en los países de Europa del Este durante la Guerra Fría. La mayoría de estas copias eran mecanografiadas o directamente escritas a mano. Aquellos que las preparaban o las hacían circular se sometían a duras penas por parte de las autoridades.

como una de las pocas crónicas completas de un acontecimiento de arte contemporáneo en la Hungría anterior a 1989, escrita eso sí, desde las pulsiones de vigilancia y control autoritarias.

Finalmente, podemos referirnos también a la intervención del colectivo IRWIN, cuya práctica creativa acostumbra a girar en torno a la historización de la producción artística en Europa del Este. Éstos desarrollaron una propuesta curatorial específica para el museo en la que se hacían dialogar obras provenientes del lado occidental del telón de acero –y pertenecientes a las colecciones del Van Abbemuseum de Eindhoven y del Museum van Hedendaagse Kunst de Amberes (MHKA)- con otras del lado más oriental –y pertenecientes en su mayoría a la Moderna galerija de Ljubljana-. El colectivo de artistas era capaz de encontrar similitudes formales y de contenido en piezas que, en su gran mayoría, habían sido creadas en circunstancias de aislamiento. El museo afirmó que con propuestas como ésta se había comenzado *a poner a prueba nuevas posibilidades de comunicación entre varias colecciones de Europa del Este y Europa Occidental*.<sup>28</sup> Sin lugar a dudas, este gesto resulta especialmente inspirador y va a marcar también el modo de encarar y ordenar esta investigación.

Del mismo modo, nos gustaría referirnos a una exposición reciente que decidimos visitar, precisamente por su reflexión en torno a las estrategias de historización del arte en los países de Europa del Este. Nos referimos a *Sitting together. Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe*, muestra organizada del trece de diciembre del 2016 al veinticinco de febrero del 2017 por la red de trabajo independiente tranzit<sup>29</sup> en uno de sus múltiples espacios, esta vez ubicado en Bratislava.

El objetivo de esta exposición, comisariada por Zsuzsa László y Petra Feriancová en colaboración con historiadores del arte, críticos y artistas, consistía en poner en relación un conjunto de acciones y de cronologías paralelas que tuvieron lugar en varias escenas artísticas de Europa del Este, con la intención de convertir en ejercicios de escritura de Historia del arte más sólidos, o incluso en canon a estudiar, un conjunto de eventos que hasta el momento existían de forma atomizada. En este sentido, conviene destacar cómo desde la muestra se hacía referencia explícita a los procesos de autohistorización como metodología de trabajo: *In this*

---

<sup>28</sup> S.a., *Museo de las Narrativas Paralelas. En el marco de La Internacional*. <<https://www.macba.cat/es/expo-museo-de-las-narrativas-paralelas/>> [Consulta: dos de febrero del 2017.] En nuestra entrevista personal a Teresa Grandas –Conservadora de exposiciones y comisaria en el MACBA y *Project team* del MACBA en L’Internationale entre 2013 y 2017- se hace referencia y se destaca este ejercicio desarrollado por IRWIN, y se profundiza en el proceso de trabajo que ha desarrollado el MACBA en el marco de L’Internationale. Véase el anexo las páginas 730 y 731.

<sup>29</sup> Esta plataforma de trabajo se centra precisamente en los procesos de historización del arte de los países de Europa del Este desde la década de los sesenta, poniendo un énfasis especial en el desafío a los cánones, a las geografías y a las narrativas hegemónicas de la historia del arte europeo desde la posguerra.

*region, self-historization by international synchronicity or local asynchronicity was an important strategy to counterpoint the limited publicity of several progressive events.*<sup>30</sup>

Así, por mencionar algunas constelaciones de documentos relevantes señalemos cómo se contraponían dos modos muy diferentes de establecer redes entre los diferentes artistas del lado más oriental del telón de acero. Así, se incorporaban, por un lado, múltiples materiales relativos al “Meeting of Czech, Slovak, and Hungarian Artists”, organizado por György Galántai en Balatonboglár en 1972, presentado como un ejemplo loable a la hora de reunir artistas sin que éstos tuvieran la obligación de representar con su obra a todo un país entero.

De hecho, la documentación relativa a este evento se contraponía, por el otro lado, a una especie de cronología-diagrama desplegada en una de las paredes de la muestra, que analizaba críticamente el concepto de “Arte de Europa del Este”. En él se incorporaban imágenes sobre un conjunto de eventos internacionales, la mayoría organizados desde el lado oeste del telón de acero, y se añadían comentarios a mano realizados por el artista húngaro László Beke que cuestionaban las intenciones de algunos de estos acontecimientos. Así, se presentaban materiales relativos a la muestra “Works and words”, remitiéndose a la crítica que reseñaremos en el siguiente punto, o se incidía en cómo la Bienal de Venecia de 1977, presentada como la Bienal del Disenso, no tuvo en cuenta las consecuencias que pudo tener para muchos artistas de Europa del Este ser exhibidos como disidentes.

Todos y cada uno de estos ejemplos de autohistorización en el marco de un discurso curatorial tan reciente demuestran que nos enfrentamos a un ámbito de estudio especialmente virgen en el que además se está reclamando un ejercicio que rompa aquella visión de la historia del arte heredera de las dinámicas y las rutinas de la Guerra Fría. Esta investigación va a inscribirse y participar de este reclamo.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Feriancová, Petra; László, Zsuzsa, *Sitting together. Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe*. Bratislava: transit, 2016, p.5. “En esta región, la autohistorización por sincronidad internacional o asincronicidad local fue una estrategia importante para contraponer la publicidad limitada de varios eventos progresistas.” [La traducción es nuestra.]

<sup>31</sup> Evidentemente este reclamo se está produciendo desde todos aquellos enclaves geográficos que, hasta el momento se han asumido como “periferias” y, por lo tanto, también como lugares ajenos a la posibilidad de liderar el ejercicio de escritura de Historia del arte.

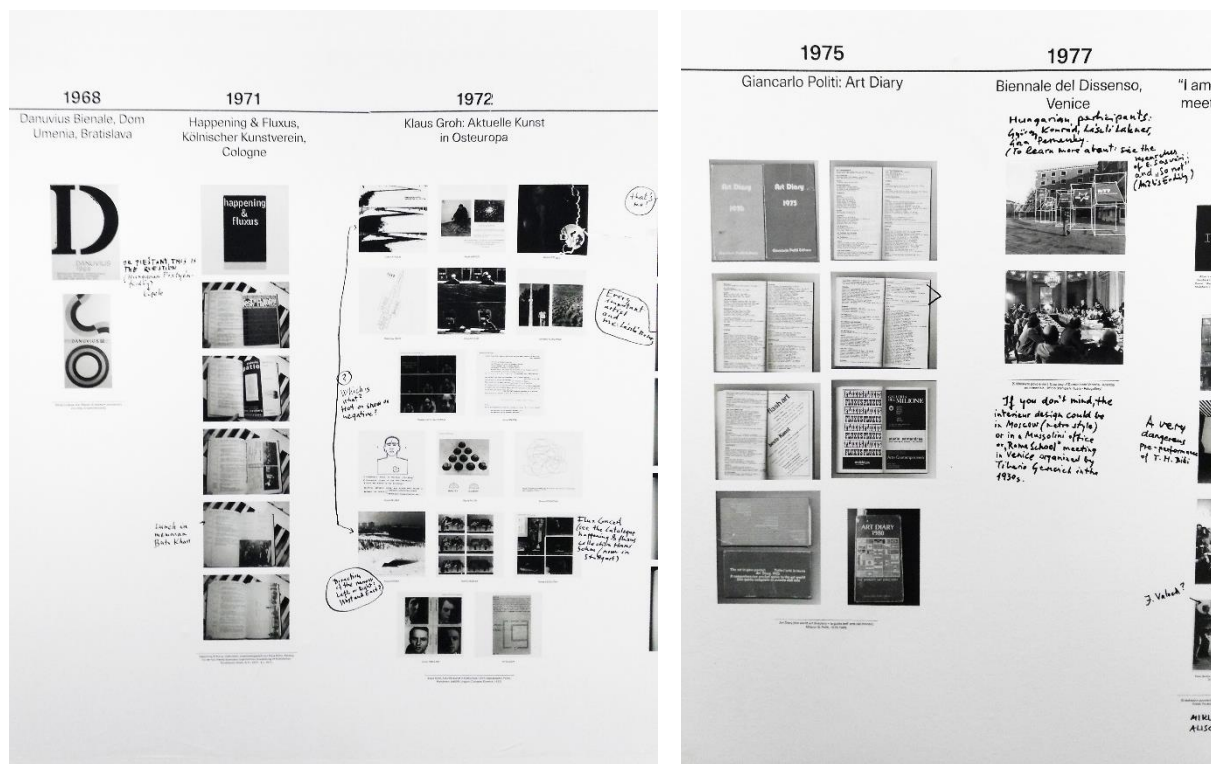


Fig. 3 y 4. Detalle de la cronología-diagrama intervenido por László Beke en la muestra *Sitting together. Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe*, 2016-2017. Fuente: fotografías personales tomadas en nuestra visita a la exposición.

Obviamente no va hacerlo desde el estudio global del arte de países de Europa del Este. Tal y como indicábamos desde el inicio de este capítulo, nuestro interés radica en el deseo de investigar y ofrecer novedosas interpretaciones para un conjunto de performers de países de Europa del Este de los que se ha generado una escasa literatura. De esta manera, nos aparece en primer lugar, un conjunto de nombres que van a centrar el corpus de obra a estudiar en esta tesis como Ion Grigorescu, Jan Mlčoch y Petr Štembera. Hemos comprobado cómo existe un vacío historiográfico en torno a estos creadores, -vacío que seguiremos ampliando en el apartado del estado de la cuestión- y hemos constatado cómo acercarnos a estos artistas nos permite a su vez replantear los modos hegemónicos –y en ocasiones autoritarios o exotizantes- de construcción de historia(s) del arte.

## 2.2. LA AMPLIACIÓN DEL CANON EN EL MARCO DE L'INTERNATIONALE: LA INCORPORACIÓN DE JORDI BENITO Y DE OTROS PERFORMERS EUROPEOS EN EL PROBLEMA A PLANTEAR

Una vez trazado todo el recorrido anterior debemos recordar que ésta no es única y exclusivamente una investigación en torno a la performance que se ha desarrollado en los países



de Europa del Este como ejemplo paradigmático de la abyección artística, tal y como veremos más adelante. Evidentemente éste va a ser un bloque de trabajo y de aportaciones fundamental, pero si hemos iniciado este planteamiento del problema con una exposición organizada en el marco de L'Internationale es precisamente porque nuestros procesos de investigación van a inscribirse en la idiosincrasia metodológica de este proyecto.

En el artículo “Writing History Without a Prior Canon” -2012- perteneciente a la primera publicación en papel del proyecto de L'Internationale y redactado por Bartomeu Marí cuando aún era director del MACBA encontramos la clave de tal premisa:

One of the characteristics that unites cultural contexts as geographically disparate as the Iberian Peninsula, the countries of Eastern Europe and a handful of Latin American nations is the absence of canons as a basis for writing recent art history. Dictatorial regimes have always put more effort into denying than affirming, and culture is one of those areas in which denial, censorship and the lack of freedom have been exercised more thoroughly in these contexts.<sup>32</sup>

En paralelo a los regímenes autoritarios de corte comunista o socialista en los países de Europa del Este, el Estado Español sufrirá una dictadura de corte fascista y una problemática transición democrática. Como bien indica Marí, esas cuatro décadas de aislamiento eliminarán la posibilidad de participar en los procesos “normales” de construcción de una Historia del arte contemporáneo, bloquearán la construcción de un sistema del arte complejo para las prácticas artísticas contemporáneas españolas y relegarán al olvido a muchos de aquellos pioneros del arte conceptual que trabajaron durante el régimen franquista en condiciones de inseguridad e invisibilidad.

De hecho, esta premisa llevará al exdirector del MACBA a afirmar que

one of the primary motivations for the creation of L'Internationale consortium has been to establish a vocabulary and a chronology appropriate for the writing of art history produced within the radius of the periphery. This is necessary because, even though these places are close to the centres of power, they are still external to their basic functioning. [...] The evolution of artistic creation in certain parts of Europe

---

<sup>32</sup> Mari, Bartomeu, “Writing History Without a Prior Canon” en Höller, Christian, *L'Internationale: Post-War Avantgardes between 1957 and 1986*. Zurich: JRP/Ringier, 2012, p. 34. “Una de las características que une contextos culturales tan dispares geográficamente como la Península Ibérica, los países de Europa del Este y un puñado de naciones latinoamericanas es la ausencia de cánones como base para escribir la historia del arte reciente. Los regímenes dictatoriales siempre han puesto más esfuerzo en negar que en afirmar, y la cultura es una de esas áreas en las que la negación, la censura y la falta de libertad se han ejercido con más contundencia en estos contextos.” [La traducción es nuestra.]

such as the Eastern countries and the Iberian Peninsula has not taken place in conditions similar to those in Central Europe and the Anglo-Saxon world.<sup>33</sup>

Esta es una tesis escrita en el Estado Español que, inspirada por el proyecto de L'Internationale, pretende ampliar vacíos historiográficos en torno al trabajo performativo de connotaciones abyectas que se han desarrollado en su interior con la intención de poner en valor nuestro patrimonio performativo, relacionándolo con otras trayectorias que tienen mucho que decir sobre esa Europa violenta y violentada de la segunda mitad del siglo XX y a las que tampoco se les ha prestado demasiada atención, tal y como ya hemos demostrado.

De esta manera, podríamos decir que una de las aportaciones de esta investigación consistirá en participar de todas aquellas embestidas a las dinámicas reguladoras y jerárquicas que han construido un canon artístico de similares características. En el artículo de Marí anteriormente mencionado se lleva a cabo una reflexión sobre los espacios, perfiles y estrategias de configuración de un canon y se rastrea en paralelo las recientes apuestas de alteración, ampliación o descentralización del mismo. Así por ejemplo, se menciona, presentándolo casi como el momento fundacional de estos necesarios cuestionamientos del canon, la introducción de los discursos feministas y poscoloniales en los círculos intelectuales anglosajones desde la década de los setenta. Según el exdirector del MACBA, estas nuevas perspectivas evidenciaron la dificultad de mantener una única visión –evidentemente blanca, masculina y poderosa- de la historia y de sus narrativas.

Partiendo de esta premisa, centros como el MACBA apostaron, desde su colaboración en red en el marco del proyecto de L'Internationale, por una variedad de narrativas que no produjeran *a stable and lasting canon but rather a network of ideas that interweave a system of interpretation within and amongst themselves*.<sup>34</sup> Es más, por si no se intuyera ya la sintonía que va a establecer esta investigación con la premisa apuntada, el mismo autor nos recuerda, refiriéndose a la entrada en el Museum of Modern Art de Nueva York entre 2009 y 2001 de las colecciones Gilbert and Lola Silvermann, Seth Siegelau y Daled Collection, de una deriva contundente hacia las “estéticas del comportamiento”.

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*, p. 40. “Una de las principales motivaciones para la creación del consorcio L'Internationale ha sido establecer un vocabulario y una cronología apropiadas para la escritura de la historia del arte producida dentro del radio de la periferia. Esto es necesario porque, a pesar de que estos lugares están cerca de los centros de poder, aún son externos a su funcionamiento básico. [...] La evolución de la creación artística en ciertas partes de Europa, como los países del Este y la Península Ibérica, no ha tenido lugar en condiciones similares a las de Europa Central y el mundo anglosajón.” [La traducción es nuestra.]

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 37. “No produjeran un canon estable y duradero, sino más bien una red de ideas que entrelazara un sistema de interpretación dentro y entre ellos mismos”. [La traducción es nuestra.]

En el mismo texto se apunta otra idea que va a marcar el planteamiento de esta tesis. Marí se refiere a las reorganizaciones de las colecciones del MNAM-Centre Georges Pompidou y de la Tate Modern a partir del año 2000 como una nueva tendencia a presentarlas huyendo de la lógica de las cronologías y de la sucesión de movimientos y estilos. En su lugar, habríamos asistido en los últimos años a una apuesta por las agrupaciones temáticas que, tal y como se puede intuir desde el índice de esta investigación, van a condicionar también la lógica estructural de nuestra tesis. Si nos limitáramos a señalar que el canon nacional e internacional ha olvidado una serie de obras de las décadas de los setenta y de los ochenta que pueden etiquetarse como “arte de acción” o “performance” no habría mucho más que decir. Lo estimulante del siguiente ejercicio es encontrar mediante el aparentemente extraño diálogo entre acciones llevadas a cabo en Barcelona, Praga o Bucarest, una constelación de actitudes y comportamientos compartidos que iluminan determinados aspectos de la Historia del arte y de la propia historia de Europa de la segunda mitad del siglo XX. Y es en este punto en el que surgió la trayectoria de Jordi Benito como pieza clave.

En paralelo a ese contacto que vivimos en la exposición *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional*, relatado como punto de partida de este planteamiento del problema, nos preguntamos por la posible correspondencia performativa en el Estado Español de ese trabajo extremo desarrollado al lado este del telón del acero. La primera y única respuesta fue Jordi Benito.

A pesar del intenso cuerpo de trabajo desarrollado por el artista de Granollers desde los últimos años del Franquismo hasta el año de su muerte -2008-, expuesto en la Documenta de Kassel, en el Centre Pompidou de París o en la Fundació Miró de Barcelona, notábamos que no se le había prestado aún la suficiente atención al que tal vez sea el único representante del accionismo de connotaciones abyectas en el Estado Español. Hasta el día de hoy ninguna de las grandes instituciones de arte contemporáneo del país –MNCARS, MACBA- le ha dedicado una gran exposición con el correspondiente catálogo que contextualice e interprete en profundidad las múltiples facetas de su trabajo, siendo finalmente asumida esta labor con mucho rigor por el Museu de Granollers. Del mismo modo, no existen apenas publicaciones monográficas que estudien en profundidad al autor tal y como ampliaremos en el apartado relativo al estado de la cuestión.

De todo lo apuntado anteriormente puede derivarse que los artistas que van a integrar el foco principal de nuestra investigación no aparecen incorporados en las principales referencias sobre la historia de la performance ni reseñados en los ensayos de los principales historiadores del

arte que han dedicado parte de su obra a este lenguaje, tal y como demostraremos en el siguiente capítulo.

De esta manera, el corpus de artistas que centrarán esta investigación se amplía: a los nombres de Ion Grigorescu, Jan Mlčoch y Petr Štembera le añadimos el de Jordi Benito. Y no solo eso. Tal y como veremos a continuación cuando avancemos en nuestra definición del problema, el corpus de artistas central deberá ser aumentado y puesto en relación con el de otros performers europeos que han trabajado en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.

Ello se debe a que no se trata únicamente de interpretar en profundidad un conjunto de obra con vacíos historiográficos evidentes para presentarla a su vez como paradigmática de la abyección artística, ni de hacer dialogar por primera vez una serie de performers en el marco de un ejercicio de Historia del arte que reclama “las periferias” y la necesidad de flexibilizar un canon normativo y autoritario. Al mismo tiempo, pretendemos ofrecer nuevos enfoques para un conjunto de prácticas escurridizas por un motivo que no hemos apuntado hasta el momento: el uso de contenidos, gestos y estrategias de aparentes funciones religiosas en el ámbito de la creación artística.

A simple vista, la obra de los artistas mencionados, no solo incorpora un trabajo extremo y en ocasiones repulsivo en torno al cuerpo, sino también el rescate de una serie de –heterodoxos– comportamientos propios de determinadas formas y funciones religiosas. El uso de códigos por parte de Jordi Benito, los altares construidos por Petr Štembera, los baños de purificación de Jan Mlčoch y Ion Grigorescu o las prácticas ascéticas practicadas por muchos de ellos nos confirman la adscripción, al menos desde un punto de vista formal, a determinados ritos de carácter religioso o espiritual. Este tipo de trabajos nos remite a su vez al de otros artistas, con actitudes compartidas, como el *Teatro de las Orgías y los Misterios* de Hermann Nitsch, las pruebas de resistencia ascéticas de Günter Brus o Gina Pane, los rituales inspirados en varias tradiciones religiosas de Marina Abramović o la “resurrección” de Orlan.

De esta manera, el canon de artistas performativos que durante la segunda mitad del siglo XX ha reincorporado ciertas funciones o formas religiosas en el ámbito de la creación se amplía, fundamentalmente desde el “descubrimiento” de todos aquellos performers de países de Europa del Este de los que no teníamos apenas información hasta hace algunos años. Nos aparece así una red de trabajo en la que violencia y religiosidad se entremezclan de un modo estrechísimo y que no ha sido compilada en profundidad en ninguna publicación reciente, tal y como

demostraremos en el estado de la cuestión. Resulta especialmente difícil encontrar historias del arte que encaren con rigor y profundidad estas acciones de violencia parareligiosa, más allá de los simples comentarios en torno al uso de “formas rituales”. Más adelante veremos cómo en muchas ocasiones esta dimensión está incluso eclipsada por el uso de otras herramientas teóricas y otros resultados interpretativos.

Asumidos todos estos vacíos, debemos anunciar el deseo de que esta investigación se inscriba en estas apuestas historiográficas y en estos anhelos de flexibilizar un canon, especialmente rígido hasta hace tan solo unos años. Lo haremos partiendo de aquella apuesta asumida por Marí en torno a la consolidación, no tanto de un nuevo canon como de una red de ideas entrelazadas. En esta constelación haremos dialogar por primera vez performers que han explicitado una existencia abyecta a ambos lado del telón de acero durante la Guerra Fría y después de la fecha clave de 1989. Las acciones de Jordi Benito llevadas a cabo en la bisagra entre la dictadura franquista y la transición democrática se estudiarán en paralelo a las performances que Ion Grigorescu realizó en la clandestinidad durante el régimen autoritario de Ceaușescu o a las que hicieron Petr Štembera y Jan Mlčoch durante el periodo de “normalización” checoslovaca. Se pondrán en común y se interpretarán lo que intuimos que son gestos compartidos, no solo entre los cuatro artistas principales que centran esta investigación sino estableciendo también conexiones con otros artistas europeos similares de Austria, Yugoslavia, Francia, Polonia o Hungría, desde el contexto de posguerra hasta la actualidad. Unos gestos que, a pesar de haberse realizado en contextos históricos diferenciados persiguen unos objetivos similares y nos hablan de una Europa violenta y violentada en la que se retoman desde las heterodoxas actitudes artísticas ciertas funciones de la religión.

Si realmente hoy es una tendencia normalizada trabajar desde dinámicas globalizadoras en las que pueden dialogar artistas de cualquier país del globo terráqueo –véase por ejemplo la última Documenta 14 de Kassel por citar tan solo un caso reciente-, también podemos asumir el reto de utilizar esta metodología de forma retroactiva, profundizando en artistas de décadas anteriores y conectándolos con otros contextos con los que aparentemente pocas cosas tienen en común. Esta investigación se instala en esa exigencia de generar narrativas paralelas de un modo transnacional, no solo en relación a las prácticas más recientes, sino también en torno a las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX.

In the era of globalisation it would be harmful to isolate our own culture from wider currents. Today the national culture can only survive and strengthen in dialogue with the art of other nations –the question is, of course, whether national cultures in a pure form still exist at all.<sup>35</sup>

Ahora bien, con este recorrido no hemos cubierto aún todos los problemas historiográficos a los que nos vamos a enfrentar. Una vez demostradas las ausencias en torno a los performers que centran esta investigación y a la dificultad de encontrar referencias que sean capaces de ponerlos en común, debemos desarrollar una última problemática relativa a la posibilidad de encontrar en la Historia del arte reciente una apuesta contundente por el estudio de prácticas artísticas instaladas sin ironía o distancia crítica en actitudes parareligiosas a las que nos estamos refiriendo. Así, al problema del estudio exhaustivo de performers que han desarrollado su trabajo en países “periféricos” y alejados de las construcciones hegemónicas de la Historia del arte contemporáneo, debemos sumarle un nuevo obstáculo: la dificultad de encarar con rigor y con las herramientas teóricas necesarias un conjunto de acciones fundadas en formas y actitudes religiosas.

### **2.3. OBSTÁCULOS Y OBSTINACIONES EN EL ESTUDIO DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS CON CONTENIDOS RELIGIOSOS**

The art world can accept a wide range of “religious” art by people who hate religion, by people who are deeply uncertain about it, by the disgruntled and the disaffected and the skeptical, but there is no place for artists who express straightforward, ordinarily religious faith. To fit in the art world, work with a religious theme has to fulfill several criteria. It has to demonstrate the artist has second thoughts about religion, and the religious ideas have to be woven into the work, because otherwise it looks as if art is playing propagandist for religion. It also has to appear that the artist is meditative and uncertain about both art and religion: ambiguity and self-critique have to be integral to the work. And it follows that irony must pervade the art, must be the air it breathes.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Badovinac, Zdenka, “Untitled” en VV.AA., *2000+ Artest Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*, op.cit., p. 16. “En la era de la globalización, sería dañino aislar nuestra propia cultura de las corrientes más amplias. Hoy la cultura nacional solo puede sobrevivir y fortalecerse en diálogo con el arte de otras naciones; la cuestión es, por supuesto, si realmente existen las culturas nacionales en forma pura.” [La traducción es nuestra.]

<sup>36</sup> Elkins, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Routledge, 2004, p. 47. “El mundo del arte puede aceptar una amplia gama de arte “religioso” realizado por personas que odian la religión, por personas que están profundamente inseguras al respecto, por los descontentos, los “desafectados” y los escépticos, pero no hay lugar para los artistas que expresan directa y ordinariamente la fe religiosa. Para encajar en el mundo del arte, trabajar con un tema religioso debe cumplir varios criterios. Tiene que demostrar que el artista tiene dudas sobre la religión, y las ideas religiosas tienen que ser tejidas en el trabajo, porque de lo contrario parece que el arte está funcionando como propaganda religiosa. También se debe dar que el artista sea dubitativo e inseguro sobre el arte y la religión: la ambigüedad y la autocrítica deben ser parte integral de la obra. Y se deduce que la ironía debe impregnar el arte, debe ser el aire que respira”. [La traducción es nuestra]

Así de contundente se muestra James Elknis en su ensayo *On the strange place of religion in contemporary art* -2004, en el que rastrea, a partir de su labor como profesor de alumnos de Bellas Artes, la incorporación de contenidos religiosos en una obra de arte contemporánea. El autor observa que tan solo si la actitud del artista es crítica o ambigua con los contenidos religiosos, la obra es bienvenida en el sistema del arte actual. Ampliemos esta problemática que, sin lugar a dudas, forma una pieza esencial en este rompecabezas de ausencias que estamos trazando en el planteamiento del problema.

En el año 2015 participamos en el *III Congreso Internacional Estética y Política. Metáforas de la multitud* –organizado del once al trece de noviembre en la Universidad Politécnica de Valencia- con la ponencia “¿Secularizar el accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura”. Con nuestra presentación, de la que recuperamos aquí algunos de sus fragmentos clave<sup>37</sup>, pretendíamos aportar una serie de mecanismos de interpretación para la comprensión de dos casos de censura institucional acontecidos con tan solo tres meses de diferencia en el año 2015 y estrechamente relacionados con la prohibición de la presencia de posibles comunidades morales en el espacio expositivo. En plena sintonía con la cita de Elkins podríamos decir que ambos casos se relacionaban precisamente con mecanismos y decisiones problemáticas por parte de las instituciones artísticas a la hora de programar obras con contenidos religiosos.

Detengámonos en uno de estos casos pues nos permite plantear un problema historiográfico que afecta de forma irremediable al estudio de los artistas que forman parte del corpus de esta investigación. Es más, este caso tal vez nos ayuda a entender o a justificar el porqué de tales ausencias en el canon normativo del que venimos hablando en todo este bloque de trabajo.

### **2.3.1. Caso de estudio: el cierre del Pabellón de Islandia de la 56ª Bienal de Venecia**

Si en el desarrollo del primer problema tomábamos la muestra *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional* como eje, ahora nos desplazamos y tomamos como faro la reciente 56ª Bienal de Venecia -2015-, comisariada por el crítico de arte, escritor, curador y editor nigeriano Okwui Enwezor, bajo el título-premisa de *All the World's Futures*. Sin necesidad de profundizar en el siempre generalizador *statement* curatorial del evento, centrémonos en el pabellón objeto de la discordia: el pabellón de Islandia, encargado al artista

---

<sup>37</sup> Algunas de las ideas de este punto se recogen y se ven ampliadas en nuestra publicación Ramírez, Víctor, “¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura” en Corella, Miguel y García Wenceslao (eds.), *Metáforas de la multitud. III Congreso Internacional Estética y Política*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, Colección Congresos UPV, 2015, pp.54-69.

suizo, Christoph Büchel y presentado con el título *The Mosque: The First Mosque in the Historic City of Venice -Moschea della Misericordia-*.

Büchel, acostumbrado a utilizar estrategias artísticas en torno a lo hiperreal, decidió convertir en una mezquita la antigua iglesia del siglo XIV Santa Maria della Misericordia, desligada oficialmente de sus funciones como espacio oficial de culto –católico- desde 1969.<sup>38</sup> El artista, con ayuda de intermediarios, estableció contacto y colaboró con la comunidad musulmana instalada en Venecia –e incluso con la ubicada en Islandia para ciertos preparativos- para dar forma al espacio en mezquita, -incorporación de todos los símbolos y la infraestructura religiosa necesaria-, e incluso organizar para la Bienal un programa de actividades pedagógicas y socio-culturales. Si la pieza hace referencia a “la primera mezquita en la histórica ciudad de Venecia”, es porque, en efecto, la ciudad seguía –y sigue- sin contar con un lugar de culto oficial para los entre quince mil y veinte mil musulmanes que se estima que viven en la urbe italiana y sus alrededores, provenientes de veintinueve naciones diferentes. La propuesta de Büchel vendría a solventar, temporalmente, este vacío.

El pabellón inauguró siguiendo el calendario oficial de la Bienal y se usó desde su apertura con normalidad y calma: grupos de musulmanes acudían al pabellón-mezquita de Islandia para rezar en común, para conversar, para beber una Meca-Cola de la máquina expendedora instalada, para cantar en colectivo –como ocurrió el día de la inauguración- o para informar de la cultura musulmana a aquellos interesados. Los visitantes de la Bienal que deseaban visitar el Pabellón de Islandia y se desplazaban hasta Santa Maria della Misericordia, podían contemplar desde la barrera formada por unas catenarias el “espectáculo” de una comunidad religiosa, de una iglesia. Sin embargo, este “espectáculo” duró tan solo dos semanas.

---

<sup>38</sup> La última misa celebrada en Santa Maria della Misericordia fue también en el año 1969. En 1973, el Patriarca de Venecia del momento –y futuro papa Juan Pablo I- decretó que la iglesia había sido clausurada para el culto y que, por lo tanto, se podía utilizar para usos profanos. Desde ese mismo año, el edificio dejó de pertenecer a la iglesia católica.





Fig.5 y 6. Cristoph Büchel, *The Mosque: The First Mosque in the Historic City of Venice -Moschea della Misericordia-*. Oración y encuentro en la mezquita instalada por el artista. Fuente: Casey Kelbaugh para el New York Times.

Unos catorce días después de su apertura, las autoridades venecianas cerraron el pabellón por órdenes del Ayuntamiento de la ciudad. Las razones que se comunicaron hacían referencia a cuestiones pragmáticas o burocráticas –exceso del límite del aforo, ausencia de los permisos necesarios para la transformación de ese espacio en lugar de culto-, pero también se instalaban en aquella cultura del terror paranoico, según la cual la ubicación de una mezquita en el centro de la ciudad y “alterando” un espacio que anteriormente fue culto católico, podía incitar a ataques terroristas desde varias posiciones.

El Icelandic Art Centre, encargado de la gestión del Pabellón, reaccionó inmediatamente enviando un comunicado donde desmentía todas y cada una de estas razones, aportando además más información en torno a las múltiples trabas que acompañaron al proyecto desde sus inicios. Sin embargo, todo el conflicto burocrático –y, por supuesto, moral- no llegó a resolverse durante el calendario de la Bienal, provocando que el pabellón-mezquita permaneciera cerrado el resto de la duración del evento.

Evidentemente, tomando herramientas teóricas propias de los estudios poscoloniales podrían plantearse múltiples y suspicaces lecturas de este enfrentamiento entre una comunidad musulmana y el aparato burocrático y estatal veneciano, esto es, blanco, occidental y de reminiscencias católicas. Sin embargo, deseamos incorporar algunos matices que nos permiten ir esbozando algunas de las apuestas metodológicas e interpretativas de nuestra investigación.

Así, mencionemos en primer lugar cómo ese “espectáculo” amable de la comunidad musulmana, generado en el Pabellón de Islandia, entraba en conflicto con aquellos imaginarios, cada vez más constantes, que cosifican a esta comunidad como alteridad abyecta. Y usamos

con una cierta suspicacia el término “espectáculo”, pues en efecto, la mezquita funcionaba como “pabellón-a-visitar” por los turistas o usuarios de la Bienal.

En este sentido, la fuerza deslegitimadora de la intervención operaba en dos niveles. En primer lugar, era capaz de intercambiar un imaginario de reminiscencias eurocéntricas y coloniales por un espectáculo hiperreal, afable e incluso con ánimo pedagógico. Deslegitimaba el imaginario árabe violento alzando una “iglesia” solidaria. En segundo lugar, su intervención delataba una violencia anterior ejercida por el Estado y los poderes religiosos italianos: la ausencia de una mezquita en Venecia a pesar de la más que evidente influencia árabe en su recorrido histórico y artístico. En Santa Maria della Misericordia se invertían los términos y los símbolos musulmanes pasaban a eclipsar el interior de un espacio que, a pesar de no funcionar desde hace casi medio siglo como iglesia católica, sigue ejerciendo su controlador influjo.<sup>39</sup>

A todo ello debemos añadirle un último riesgo: la permanencia de una comunidad robustecida gracias a la aparición por primera vez en Venecia en el siglo XXI de un espacio solidario de reunión, pues tal y como indica el antropólogo Émile Durkheim sobre el que volveremos más adelante,

en el seno de una asamblea caldeada por una pasión común nos volvemos susceptibles de sentimientos y actos de los que nos sentimos incapaces cuando nos vemos reducidos a nuestras propias fuerzas; y cuando se disuelve la asamblea, cuando nos encontramos de nuevo a solas con nosotros mismos, caemos otra vez en nuestro nivel ordinario, y entonces podemos calibrar toda la altura a la que nos habíamos encumbrado. [...] Por eso, todos los grupos políticos, económicos o confesionales procuran que tengan lugar periódicamente reuniones en las que sus adeptos puedan dar vida a su fe común, manifestándola en comunidad. Para reforzar sentimientos que, abandonados a sí mismos, se apagarían, basta con aproximar y poner en relaciones más estrechas y activas a quienes los comparten.<sup>40</sup>

Así, planteamos la hipótesis de que el rápido cierre del pabellón de Venecia atajaba el futuro problema del cómo y cuándo proceder de forma tranquila al desmantelamiento de la mezquita pues es evidente que aquella comunidad musulmana acabaría por reclamar ese nuevo espacio.

Una comunidad que subvierte los imaginarios escupidos por los poderosos regímenes escópicos eurocéntricos y que trampea el aparato burocrático para conseguir un espacio de asamblea robustecedora anteriormente prohibido, no es bienvenida en el ámbito de las instituciones artísticas. Éstas últimas se delatan como otro más de los brazos deslegitimadores de colectividades, subversivas en primer lugar en tanto que comunidades morales, y en segundo, en tanto que multitudes al servicio de “otro” programa ideológico. Las instituciones no solo confirman su rechazo a asumirse como espacios de disenso y explicitan sus funciones sino que, de forma colateral, nos ofrecen en sus múltiples y turbias decisiones y

<sup>39</sup> Ramírez, Víctor, “¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura” en Corella, Miguel y García Wenceslao –editores-, *Metáforas de la multitud. III Congreso Internacional Estética y Política*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, Colección Congresos UPV, 2015, p. 67.

<sup>40</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 2014, p.338.

argumentaciones censuradoras conceptos de valor para el juicio del hecho artístico. El director general del Ayuntamiento, Marco Agostini, no pudo ser más claro al respecto: *Ha terminado siendo un lugar de culto, no una obra de arte. No han respetado las reglas.*<sup>41</sup>

Y esta última cita nos devuelve al inicio de este apartado, esto es, a aquellas palabras de Elkins que afirmaban que una obra de explícito contenido religioso que no asumiera componentes de distancia crítica no sería bienvenida en el sistema del arte actual.

### **2.3.2. James Elkins: *On the strange place of religion in contemporary art***

El caso del pabellón de Islandia confirma, desde una cronología muy reciente además, la premisa planteada por Elkins. Este autor ha profundizado sobre estas dinámicas en el ensayo anteriormente mencionado *-On the strange place of religion in contemporary art-*, referencia que se nos presenta a su vez como uno de los pocos ejemplos que cuestiona críticamente la problemática apuntada.

En él se rastrea cómo la exclusión de lo religioso en el arte va más allá de una cuestión de gusto, ubicándose de forma endémica en la propia constitución de la definición de arte moderno. Partiendo de una breve y superficial secuencia, Elkins ubica en la Ilustración el golpe definitivo a la secularización de la práctica artística. *Gradually, the most inventive and interesting art separated itself from religious themes. By the time of the impressionists, it did not seem there was any room for religion.*<sup>42</sup> Un siglo después de la aparición del Impresionismo, el autor ve igual de desaparecida la presencia de lo religioso en la práctica artística contemporánea, con el golpe definitivo asestado por el arte de la posmodernidad. Ello le lleva a afirmar que *contemporary art, I think, is as far from organized religion as Western art has ever been.*<sup>43</sup>

Acto seguido señala que cuando la religión aparece en el mundo del arte actual es porque se ha producido un escándalo, tal y como demuestra el caso de estudio con el que hemos decidido iniciar este apartado. Los contenidos religiosos solo son traídos a colación, nos dice, cuando

---

<sup>41</sup> Ramírez, Víctor, “¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura” en Corella, Miguel y García Wenceslao –editores-, *Metáforas de la multitud. III Congreso Internacional Estética y Política*, op.cit., p.68. La cita de Marco Agostini proviene de: Fernández, Milena, “Venecia cierra la mezquita recreada en la Bienal de Arte” en *El País*. 22 de mayo del 2015. <[https://elpais.com/cultura/2015/05/21/actualidad/1432223256\\_921512.html](https://elpais.com/cultura/2015/05/21/actualidad/1432223256_921512.html)> [Consulta: diez de octubre del 2015.]

<sup>42</sup> Elkins, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, op.cit., p. 12. “Poco a poco, el arte más inventivo e interesante se separó de los temas religiosos. Cuando llegó el momento de los impresionistas, no parecía que hubiera más lugar para la religión.” [La traducción es nuestra.]

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 15. “El arte contemporáneo, creo, está tan alejado de la religión organizada de lo que el arte occidental nunca ha estado”. [La traducción es nuestra.]

están relacionados con la crítica, la distancia irónica, el escándalo, o bien tratados con escepticismo.

Partiendo de esta premisa pasa a analizar la problemática en profundidad a partir de varios casos de estudio que ha vivido desde su experiencia como profesor en el Art Institute de Chicago, donde algunos alumnos han incorporado de diversos modos los contenidos religiosos en su práctica artística.

En primer lugar, se refiere a una alumna perteneciente a la iglesia metodista que no separaba su fe de su práctica artística. Acto seguido pasa a comentar la exposición *Revelations: Artists Look at Religions* -1990- hablándonos de una pieza que había sido votada para que entrase a formar parte gracias a su simpático carácter kitsch pero que fue finalmente rechazada cuando descubrieron que la autora era una monja y que realmente ésa era su visión del cielo. Elkins recuerda que de un total de casi cien piezas, ninguna había sido realizada por creyentes-practicantes de las religiones mayoritarias. Estas circunstancias le llevarán a la conclusión con la que hemos iniciado este apartado.

Y no solo eso. Su comentario de la obra de otro de sus alumnos le lleva a ampliar el espectro y a afirmar que aquellos artistas con una sintonía muy estrecha con las nuevas fes –que pueden englobarse desde la noción de New Age- son excluidos del mercado del arte con mayor vehemencia que los que expresan contenidos católicos, judíos o protestantes. Sin lugar a dudas deberemos tener este comentario en cuenta a lo largo de esta investigación, pues algunos de los artistas estudiados podrían perfectamente conectarse con algunas de las tendencias New Age de las décadas de los sesenta, de los setenta y de los ochenta, especialmente aquellas emparentadas con la importación del Budismo Zen o de los valores asociados al yoga.

Work done in the name of new faiths is astonishingly diverse. It is arguably more challenging to study art inspired by New Religious Movements –NRM- than it is to study Catholic or Protestant work, because the range of references goes all the way from hypothetical Old European goddesses to the latest feminist theory. A history of NRM art has yet to be written, but I wonder if one ever will be. [...] Even if it were possible to define the art of new religious movements, writing its history would demand an historian as erudite and wide-ranging as Erwin Panofsky, Mario Praz, or Arnaldo Momigliano, scholars of the arcane symbols of the ancient world and the Renaissance—and at the same time it would require a writer who can remain interested in the artistic content of the work as Turner and other anthropologists need not-, even when the work has low artistic quality or functions more as illustration than art.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem.*, pp. 62-64. “El trabajo realizado en nombre de las nuevas fes es asombrosamente diverso. Podría decirse que es más difícil estudiar arte inspirado por los Nuevos Movimientos Religiosos -NMR- que estudiar el trabajo católico o protestante, porque el rango de referencias va desde las hipotéticas antiguas diosas europeas hasta la

Según la premisa de Elkins podemos empezar a plantear que, si se ha potenciado con tanto énfasis las lecturas de disidencia política o de género de algunos artistas de Europa del Este – tal y como veremos en el estado de la cuestión-, ha sido en parte para eclipsar esos otros componentes que seguramente, tal y como vamos a demostrar en este estudio, se emparentaban con ciertas actitudes religiosas o pseudorreligiosas sin ironía ni escepticismo. Este punto de partida también nos permite ir justificando la necesidad de hacernos con herramientas propias de la Antropología religiosa para encarar un corpus de obra performativa especialmente heterogéneo en cuanto a actitudes religiosas se refiere.

De hecho, tanto esta obra de Elkins como las múltiples publicaciones de la investigadora Rina Arya a las que nos referiremos más adelante nos permiten confirmar que nuestra apuesta teórica para el estudio de la performance europea contemporánea es perfectamente justificable.

Mauss's, James's, and Durkheim's social and psychological explanations of religion are another direction that is compatible with contemporary art, especially because they permit artists to discard even the transcendental moment and still address their work to religion.<sup>45</sup>

Por si no fuera suficiente, Elkins también defiende otra postura que vamos a integrar en esta investigación al proponer la comprensión del Surrealismo en su complejidad como un método útil para aprender a aunar ideas religiosas heterodoxas y artísticas. Además, en las conclusiones de su obra se nos anima a enfrentar la difícil tarea de estudiar prácticas artísticas que encaran lo religioso sin ironía o escepticismo.

Religion is so much a part of life, so intimately entangled with everything we think and do, that it seems absurd it does not have a place in talk about contemporary art. [...] It is impossible to talk sensibly about religion and at the same time address art in an informed and intelligent manner: but it is also irresponsible not to keep trying. To paraphrase the passage from Blanchot I quoted earlier: the name *God* does not belong to the language of art in which the name intervenes, but at the same time, and in a manner that is difficult to determine, the name *God* is still part of the language of art even though the name has been set aside. That is the stubbornness and challenge of contemporary art.<sup>46</sup>

---

teoría feminista más reciente. Aún no se ha escrito una historia del arte de los NMR, pero me pregunto si alguna vez será posible. [...] Incluso cuando fuera posible definir el arte de los Nuevos Movimientos Religiosos, escribir su historia exigiría un historiador tan erudito y de gran alcance como Erwin Panofsky, Mario Praz o Arnaldo Momigliano, eruditos de los símbolos arcanos del mundo antiguo y del Renacimiento -y al mismo tiempo requeriría un escritor que pudiera permanecer interesado en el contenido artístico de la obra, como Turner y otros antropólogos-, incluso cuando el trabajo es de baja calidad artística o funciona más bien como ilustración que como arte.” [La traducción es nuestra.]

<sup>45</sup> *Ibidem.*, p. 90. “Las explicaciones sociales y psicológicas de la religión de Mauss, James y Durkheim son otra dirección compatible con el arte contemporáneo, especialmente porque permiten a los artistas descartar incluso el momento trascendental pero seguir abordando la religión en su trabajo.” [La traducción es nuestra.]

<sup>46</sup> *Ibidem.*, pp.114-115. “La religión es una parte tan importante de la vida, tan íntimamente enredada con todo lo que pensamos y hacemos, que parece absurdo que no tenga cabida en los debates sobre arte contemporáneo. [...]

De hecho, partiendo de esta oportunidad que nos ofrece Elkins podríamos mencionar dos autores clave en el estudio de la reintroducción de contenidos religiosos en el ámbito de las artes que nos serán de especial utilidad para nuestro planteamiento del problema y las consecuentes hipótesis.

### 2.3.3. La recuperación de contenidos religiosos desde el Romanticismo

En primer lugar debemos mencionar los ensayos de Manfred Frank *El Dios venidero* -1994- y *El dios en el exilio* -2004-. En ellos se estudia de un modo riguroso y exhaustivo la recuperación de una nueva espiritualidad desde el ámbito de las artes –e incluso en la vida social-, en el interior de un contexto de Luces europeas donde se ha afirmado la muerte de Dios. Partiendo de esta premisa el autor se centrará en la recuperación por parte del Romanticismo de lo que él presenta como una Nueva Mitología.

Su análisis comienza ofreciendo un diagnóstico de las implicaciones del contexto ilustrado que son de especial utilidad pues acabarán por salpicar el contexto histórico de los artistas que centran esta investigación. De entrada, se menciona la capacidad del racionalismo, no solo para acabar con el pensamiento mítico, sino con *las propias disposiciones anímicas para la embriaguez y el entusiasmo nocturno*.<sup>47</sup> Frank hablará del totalitarismo de la racionalidad, capaz de emprender una instrumentalización que convierte a los ciudadanos en sus siervos.

Del mismo modo nos interesa destacar, pues será relevante en relación a nuestras hipótesis, la explicación del autor sobre cómo la sensación de protección y seguridad que ofrecía la religión había sido sustituida por la consolidación de sujetos narcisistas con sentimientos de omnipotencia. Ello habría comportado a su vez el aniquilamiento de la idea de comunidad humana y del consecuente sentimiento de solidaridad.

Norbert Elias ya mostró cómo con la caída de las grandes religiones –es decir, con la caída de una unanimidad del sentimiento religioso- se extendió un egocentrismo e individualismo que creyó que el poder divino habría de disolverse en favor del sujeto individual en lugar de en favor de la sociedad humana. Si el sujeto humano representa en sí mismo el poder de la totalidad, entonces sobra el elemento

---

Es imposible hablar con sensatez sobre la religión y al mismo tiempo abordar el arte de una manera informada e inteligente: pero también es irresponsable no seguir intentándolo. Parafraseando el pasaje de Blanchot que cité anteriormente: el nombre Dios no pertenece al lenguaje del arte en el que el nombre interviene, sino que al mismo tiempo, y de una manera que es difícil de determinar, el nombre Dios todavía es parte del lenguaje del arte aunque el nombre ha sido dejado de lado. Esa es la terquedad y el desafío del arte contemporáneo.” [La traducción es nuestra.]

<sup>47</sup> Frank, Manfred, *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p.32.

complementario que pueda aportar el otro. Y así cada uno se tornó de algún modo su propio Dios. La tradición monoteísta se prolongó en esa autodivinización del Yo individual.<sup>48</sup>

Frank incluso habla de la aparición de un hombre egoísta, absoluto e individual, *el hombre que se ha desatado del hermoso vínculo de la comunidad*,<sup>49</sup> y se refiere al periodo temporal que nace en este ámbito de luces ilustradas y que se extiende hasta nuestros días como la historia del absoluto egoísmo.

Este proceso también iría acompañado de una negación del subjetivismo y de la consolidación de una profunda división cartesiana en la que el Yo pensante y omnipotente cree prescindir de su apego a las sensaciones e impulsos corporales. Se nos dice que el cuerpo se verá reificado por la moderna medicina técnico-científico-natural y reducido a un objeto externo más del conjunto de elementos analizables por esta nueva ciencia de carácter analítica y divisionista. Del mismo modo, el Estado será descrito como un Estado-máquina totalmente opuesto a la noción de sociedad en la que la vida privada y pública puedan relacionarse mutuamente de modo orgánico.

Y frente a este diagnóstico Frank presenta al Romanticismo como el primer momento de la Edad Moderna que ha sido capaz de describir

el problema del distanciamiento entre el Estado y la sociedad [...] como problema de una pérdida de legitimación, empleando para ello una terminología religiosa. Si los románticos se ocuparon tanto del “mito” fue sobre todo porque se preguntaban lo siguiente: ¿a qué tipo de práctica social corresponde en realidad la transmisión de los mitos? Y la respuesta que obtuvieron fue: los mitos –y las concepciones religiosas del mundo- sirven para garantizar la permanencia y constitución de una sociedad a partir de un valor supremo. Se podría llamar a esto la función comunicativa del mito, puesto que lo que pretende es el acuerdo de los miembros de la sociedad entre sí y la unanimidad [...] respecto a las convicciones de valores.<sup>50</sup>

Además, Frank se muestra concreto en esta recuperación del mito ofreciéndonos un análisis en profundidad del interés por rescatar la figura de Dionisio por parte de los románticos. Según el autor, la época ilustrada y la Grecia de Eurípides comparten el hecho de ser contextos en los que la concepción religiosa del mundo se ha desvanecido en favor del pensamiento racionalista y en los que la figura del dios del vino pasa a encarnar una suerte de esperanza religiosa. Éste simbolizará la embriaguez capaz de insuflar de delirio un ámbito cultural de pérdida de magia

---

<sup>48</sup> *Ibidem.*, pp. 58-59.

<sup>49</sup> *Ibidem.*, p. 228.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 17.

y comunidad. *Se trata de la insubordinación, el anarquismo abstracto, la protesta mítica contra la reificación y la moral burguesa.*<sup>51</sup>

De esta manera, Frank se instala en un ejercicio del que partiremos en nuestra investigación y que consiste en el estudio de la función social de la recuperación de los mitos –y de sus relaciones con la cultura ritual- y en cómo una colectividad concreta da forma a sus preocupaciones regresando de nuevo a formas míticas o rituales. Los ejemplos artísticos analizados por Frank transfiguran anhelos sociales de recuperación de una noción de comunidad más orgánica y alejada de los nuevos valores en torno a sujetos individuales y autosuficientes.

Esto es, desde el momento en que la obra de arte dejó de ser al mismo tiempo servicio divino, tampoco le servía ya a la sociedad burguesa como lugar en que transformarse a sí misma en comunidad fundamentando esa concepción a partir de un pasado mítico –a partir de una pérdida de participación en lo absoluto-. Pero como la tragedia era la celebración, sublimada como obra de arte, del “dios venidero”, no puede extrañarnos que, por su parte, este proyecto –tan filosófico e histórico como poético- bosquejado por el Romanticismo se vinculara a la utopía del retorno de Dioniso: debía conjurar las señales de disolución de la sociedad burguesa y sustituirlas por una nueva síntesis social basada en una libertad y fraternidad universales.<sup>52</sup>

Y si aquí se refiere a un proyecto filosófico, histórico y poético, en otro momento de su disertación también menciona explícitamente el programa político que parece formular esta Nueva Mitología como *oposición del aspecto mecanicista inherente a la concepción analítica y racionalista de la interacción social.*<sup>53</sup>

En este sentido nos interesa destacar una afirmación que vamos a utilizar en esta investigación, complementándola además con las voces de otros autores provenientes de la Antropología religiosa. Nos referimos a la asunción del arte como espacio desde el que salvaguardar el núcleo de ciertas funciones sociales que asumía hasta entonces la religión. El propio Frank menciona a Durkheim en su ensayo y de hecho, será en la estela de la obra de este autor donde encontremos la posibilidad de asumir ciertas prácticas artísticas como sucedáneos de ciertas funciones propias de las religiones, tal y como ampliaremos más adelante.

Antes de desarrollar esa secuencia recordemos que Frank estira el “retorno de Dioniso” hasta nuestro días, presentándolo incluso como la “verdadera obsesión del siglo XX”.

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*, p. 47.

<sup>52</sup> *Ibidem.*, p.109.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 158.



Esta opción, que queda atestiguada ejemplarmente en ese tardío *come-back* de Dioniso –del que les he hablado en la última sesión-, no es privilegio del Romanticismo, sino que puede encontrarse en todos aquellos lugares en los que se ha llamado la atención sobre las consecuencias funestas para el hombre de una actividad que no está al servicio de ninguna ética.<sup>54</sup>

Y efectivamente, en el capítulo de los antecesores que dedicaremos al cuerpo abyecto en la plástica y el pensamiento surrealistas observaremos esta recuperación de Dioniso junto a otros mitos de componentes violentos o delirantes, como mecanismo para volver a plantear una comunidad de carácter orgánico y extático.

Partiendo de esta secuencia debemos avanzar hasta el arte de la segunda mitad del siglo XX, yendo a la búsqueda de autores que hayan apostado por una lectura rigurosa y compleja de ciertas prácticas actuales con contenidos religiosos o espirituales evidentes. En este sentido debemos recordar que, si bien es posible encontrar múltiples referencias a los contenidos espirituales en la obra de múltiples artistas de las vanguardias artísticas –Kandinsky, Malévich, Mondrian-, cuando nos referimos a las prácticas de la segunda mitad del siglo XX, los comentarios se reducen a algunos nombres muy específicos.<sup>55</sup> Así, podemos encontrar múltiples monográficos que han estudiado con rigor los componentes espirituales, místicos, rituales o parareligiosos de artistas como Mark Rothko, Hermann Nitsch, Joseph Beuys o Marina Abramović, que incorporaremos y citaremos más adelante. Sin embargo, resulta más difícil encontrar referencias que lean de forma transversal o compiladora este tipo de prácticas instaladas de forma explícita y sin actitudes irónicas en las actitudes parareligiosas. Si bien es cierto, tal y como apuntaremos en el estado de la cuestión, que algunas publicaciones sobre performance se refieren a los componentes rituales, ninguna de ellas estudia en profundidad estos elementos, apoyándose en las herramientas necesarias –por ejemplo, las provenientes de la Antropología religiosa-, y analizando en profundidad de qué actitudes rituales hablamos, de qué tradiciones beben, con qué funciones se recuperan, cómo intervienen los diferentes participantes u objetos o cómo se configura el “espacio ritual”, entre otras cuestiones. Del mismo modo ya hemos señalado la imposibilidad de encontrar una publicación que lea de forma grupal la performance europea de la segunda mitad del siglo desde el engarce entre religiosidad y abyección.

---

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 57.

<sup>55</sup> Además, no olvidemos que algunas de estas trayectorias de las primeras vanguardias establecían una relación con lo espiritual de carácter más bien formal y estético que “experiencial”, “comunal” o “performativo”.

### 2.3.4. Rina Arya: una excepción en el estudio de prácticas artísticas contemporáneas desde la relación entre abyección y religiosidad

La trayectoria académica más próxima al ejercicio que estamos reclamando en nuestra investigación es la de Rina Arya –University of Wolverhampton-. Esta investigadora ha centrado su recorrido académico en el arte abyecto, desarrollando un ejercicio similar al que plantearemos en nuestro marco teórico: el rescate de los componentes de purificación religiosa integrados en las definiciones de lo abyecto y lo informe por parte de Julia Kristeva y Georges Bataille.

La autora ha publicado múltiples artículos que siguen la estela de lo planteado por James Elkins, proponiendo, -del mismo modo que Manfred Frank pero en relación a las prácticas artísticas contemporáneas-, la posibilidad de leer sin pudor los componentes religiosos de la obra de algunos creadores actuales. Así, en “The Neglected Place of Religion in Contemporary Western Art” -2012- parte de un diagnóstico similar al de Elkins y afirma contundentemente que *in the twentieth and twenty-first century we can still talk about religious art but the definition that applies to traditional religious art needs to be re-evaluated to fit a contemporary context.*<sup>56</sup> De hecho, partiendo de esta premisa, la autora encuentra en el ámbito de los Visual Religious Studies el marco de actuación oportuno. Éste propone el estudio de los aspectos visuales y materiales de la religión como espacios que ilustran y articulan la compleja red de prácticas e ideas religiosas. De esta manera se vuelve a poner el foco en los componentes sociales que se derivan de la materialidad de la práctica religiosa y de hecho, se nos vuelve a citar la obra de Durkheim como paradigma.

En “Religion, Spirituality and Secularism” -2016- estudia cómo en determinados canales de comunicación actuales se rompen las fronteras que separan lo religioso de lo secular y lo sagrado de lo profano, configurándose una suerte de “bricolaje” de afiliaciones espirituales que no tienen que estar explícitamente enmarcadas en las religiones “oficiales”. Citando la publicación de Paul Heelas and Linda Woodhead, *Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality* -2005- se nos acerca una idea de la que ya nos había hablado Marí: la deriva hacia un “subjective turn” que en este caso va a permitir la variedad de modos personales en la construcción y reflexión sobre identidades religiosas y espirituales. En relación a este aspecto

---

<sup>56</sup> Arya, Rina, “The Neglected Place of Religion in Contemporary Western Art” en *Fieldwork in Religion*, 6 (1), January 2012, p. 28. “En los siglos XX y XXI todavía podemos hablar de arte religioso, pero la definición que se aplica al arte religioso tradicional debe ser reevaluada para adaptarse a un contexto contemporáneo”. [La traducción es nuestra.]

se vuelve a reclamar aquel ámbito de los Visual Religious Studies como un espacio en el que interpretar las actitudes religiosas en la creación artística “by showing images in action”. En plena sintonía con la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte a la que nos referiremos en el marco teórico, se apuesta por un

shift –from an “object-centered” to “practice-centered” approach has meant thinking not so much about what objects symbolize –as if they were mere instruments to get at “real” religious meanings- or what traditions of representation they reflect, but about the place, objects, images, and sounds in our lives.<sup>57</sup>

Partiendo de esta aproximación “practice-centered” se hace énfasis en un aspecto que nos será útil en el estudio de un corpus de obra de carácter performativo. Nos referimos a la importancia que esta apuesta le otorga a los procesos de corporización y a las posibilidades de transformación real sobre aquellos participantes en eventos religiosos o parareligiosos. Además, este artículo será de especial relevancia para la confirmación de algunas de nuestras hipótesis pues también se refiere a la recuperación de actitudes religiosas en contextos de vulnerabilidad o violencia contextual.

En “Contemplations of the Spiritual in Visual Art” -2015- y “Spirituality and Contemporary Art” -2016- rastrea la presencia de lo espiritual en las artes, contextualizando sus diferentes significados y usos. En este sentido nos interesa destacar la premisa según la cual la espiritualidad se habría desvinculado de las instituciones religiosas en las sociedades occidentales actuales, expresándose a través de toda una variedad de campos culturales, de entre los que se encuentra el arte. De hecho la autora estudia brevemente la presencia de espiritualidad en un icono medieval, en el ámbito de la abstracción pictórica y a partir de una video-instalación de Bill Viola con la intención de demostrar los múltiples avatares de la espiritualidad en el ámbito de las artes. Partiendo además de aquellas experiencias encarnadas de las que hablábamos antes, Arya nos ofrece un análisis exhaustivo de las diferentes potencialidades transformadoras que se activan mediante los procesos de mirar, interpretar y contemplar una obra de arte con contenidos o intenciones espirituales.

In the artworks here it is clear that any sense of the spiritual depends not only on the materiality of the artwork for transmission but also the materiality of the self as embodied in order to engage with the work.

---

<sup>57</sup> Arya, Rina, “Religion, Spirituality and Secularism” en *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, Volume 24, Issue 1, 1 January 2016, p. 99. “Cambio -desde un enfoque “centrado en el objeto” a uno “centrado en la práctica” ha significado pensar no tanto en lo que simbolizan los objetos -como si fueran meros instrumentos para llegar a significados religiosos “reales” o qué tradiciones de representación reflejan, sino en el lugar, los objetos, las imágenes y los sonidos en nuestras vidas.” [La traducción es nuestra.]

Each of the three examples requires a sensory engagement and viewing is a thoroughly embodied experience.<sup>58</sup>

Aunque más adelante –en el apartado del marco teórico- nos volvamos a referir a esta autora, ahora nos interesa destacar de su trayectoria la posibilidad de leer sin prejuicios y con las herramientas adecuadas los componentes religiosos de un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas.

The boundaries of both religion and art have changed and are invariably more fluid. Then there needs to be a meeting in the middle, where art is not regarded as being merely illustrative of religion but about the articulation of a practice that should be regarded as on the same footing as religion. [...] And equally, there needs to be an acknowledgement that religion has a much broader and inclusive definition, which accommodates spirituality that may fall outside the traditions of the Church. In both cases we need to rethink the limitations of institutionalization, which has been partly responsible for the schism in the first place.<sup>59</sup>

Sin embargo, también debemos hacer notar que todo su aparato metodológico se pone fundamentalmente al servicio del análisis de artistas no emparentados con los lenguajes performativos. La autora ha llevado a cabo múltiples análisis sobre lo religioso principalmente en relación a dos artistas: Francis Bacon y Bill Viola. A pesar de que algunos de los textos mencionados incluyan breves referencias a performers como Gina Pane, Chris Burden, Ron Athey, o los Accionistas Vieneses, su obra nos sigue dejando la puerta abierta para que pongamos a trabajar estas nociones de una religiosidad o espiritualidad heterodoxa y maleable al servicio de los lenguajes performativos en la Europa de la segunda mitad del siglo XX.

Además, su obra nos vuelve a entregar una de las pistas fundamentales que debemos seguir en este planteamiento del problema y que se extenderán de hecho hasta el marco teórico y por lo tanto, a los capítulos centrales de la tesis. Nos referimos a los breves apuntes que Arya rescata de autores provenientes de la Antropología religiosa como Émile Durkheim. El hecho de que

---

<sup>58</sup> Arya, Rina, “Contemplations of the Spiritual in Visual Art” en *Literature and Theology*, Volume 29, Issue 1, March 2015, p. 91. “En las obras de arte aquí, está claro que cualquier sentido de lo espiritual depende no solo de la materialidad de la obra de arte para la transmisión, sino también de la materialidad del yo como encarnado, para establecer una conexión con la obra. Cada uno de los tres ejemplos requiere un compromiso sensorial y la visualización es una experiencia completamente encarnada”. [La traducción es nuestra.]

<sup>59</sup> Arya, Rina, “The Neglected Place of Religion in Contemporary Western Art” en *Fieldwork in Religion*, op.cit., p. 44. “Los límites de la religión y el arte han cambiado y son invariablemente más fluidos. Es por ello por lo que debe haber un punto de encuentro en el medio, donde el arte no se considere meramente ilustrativo de la religión, sino como la articulación de una práctica que debe considerarse en la misma medida que la religión. [...] E igualmente, debe haber un reconocimiento de que la religión tiene una definición mucho más amplia e inclusiva, que se adapta a la espiritualidad que puede quedar fuera de las tradiciones de la Iglesia. En ambos casos, tenemos que repensar las limitaciones de la institucionalización, que en parte ha sido responsable del cisma.” [La traducción es nuestra.]

se utilicen aportaciones de este ámbito de estudio nos obliga a tomar conciencia de una serie de evidencias historiográficas. En primer lugar, notamos que siempre que se ha mencionado el carácter ritual de ciertos artistas contemporáneos no se ha hecho tomando estas herramientas que son las que permitirían aprehender con complejidad y rigor estos componentes parareligiosos. En segundo lugar, y de forma consecuente, intuimos que en las referencias propias de la Antropología religiosa encontraremos las premisas que nos permitirán defender la posibilidad de leer el corpus de obra seleccionado como un espacio en el que se movilizan contenidos religiosos, sin que este proceso sea irónico, crítico o escéptico.

Asumida esta necesidad hemos procedido a la lectura de algunos de los nombres fundamentales de la Antropología religiosa del siglo XX, poniendo una especial atención a aquellos autores vinculados a una vertiente sociológica, tal y como ampliaremos en el apartado relativo al marco teórico. En estas lecturas, ubicadas al margen de la Historia del arte, encontraremos la base argumental que nos permitirá desarrollar el engarce entre contenidos parareligiosos o pararrituales, los lenguajes performativos contemporáneos y los discursos teóricos en torno a lo abyecto.

Así, las diversas secuencias trazadas nos han permitido esbozar dos problemas historiográficos que acompañan al corpus de obra seleccionado. En primer lugar, hemos confirmado cómo el normativo canon de la Historia del arte está aún salpicado de ausencias y de rutinas exotizantes o reduccionistas, especialmente cuando nos referimos al arte de países alejados de los principales espacios en los que se ha construido y fijado ese rígido canon. En segundo lugar, hemos planteado la dificultad de interpretar un conjunto de piezas que participan de lo religioso en un ámbito secularizado sin integrar componentes de ironía o de distancia crítica.

Desplegados estos conflictos historiográficos hemos ido a la búsqueda de aquellas voces que apuestan por una flexibilización del canon y nos ofrecen una serie de pautas a tener en cuenta para el desarrollo de unas narrativas paralelas rigurosas e innovadoras. De la misma manera, hemos tenido que recuperar aquellas pocas voces que nos permiten confirmar la posibilidad de llevar a cabo una investigación sobre el lenguaje performativo en relación a contenidos religiosos. Y estas pocas voces nos han abierto a su vez el camino argumental y teórico a seguir, recordándonos la importancia de apoyarnos en la literatura específica proveniente del ámbito de la Antropología religiosa, que nos permitirá –tal y como veremos en el apartado del marco teórico- acceder a un conjunto de referencias en las que la práctica artística y performativa contemporáneas son leídas desde su relación con el ritual, lo sagrado o lo espiritual.

## 2.4. PLANTEAMIENTO DE LAS PREGUNTAS

Partiendo del deseo de recuperar aquellas capas de lectura relacionadas con lo religioso que se integran en el concepto de lo abyecto abriremos dos bloques de problemas diferenciados. En primer lugar, deberemos resolver si es posible volver a poner a este concepto, y de qué manera, en el centro de algunas rutinas interpretativas. En este proceso leeremos de forma crítica los usos de lo abyecto desde la historia del arte y cuestionaremos ciertos procesos de secularización, descontextualización y puritanismo a los que se ha sometido el término, sobre todo desde la academia norteamericana. En segundo lugar, observaremos cómo dialogan los múltiples niveles de contenido de este concepto con las obras seleccionadas.

En este sentido, cabe recordar que el objeto de la investigación es un corpus de obra performativa desarrollado en la Europa contemporánea que incorpora de un modo simultáneo elementos de violencia repulsiva o de zozobra identitaria junto con posibilidades artísticas y religiosas de purificación, instalándose así de pleno en el concepto teórico de la abyección.

Establecido así este punto de partida podremos plantear una pregunta principal: ¿Es posible reivindicar un determinado corpus de obra performativa europea –novedoso y flexible- como paradigma de la abyección? ¿Qué especificidades asume este lenguaje performativo europeo como paradigma de la abyección? ¿Se puede presentar la performance europea como el lugar más explícito en el que se reintroducen en el ámbito de las artes ciertas posibilidades de purificación de lo abyecto desde el engarce arte-religión? ¿Qué elementos del contexto histórico europeo contemporáneo transfigura este conjunto de piezas en las que se reintroducen funciones religiosas, algunas incluso provenientes de culturas primitivas? ¿Se puede afirmar que ante un contexto de pérdida de confianza en aquellas instituciones cívicas que deberían garantizar los derechos humanos fundamentales y velar por la seguridad del cuerpo, de la identidad o de la psique, algunos artistas han decidido rescatar ciertas funciones propias de la religión –en sus múltiples formas y derivas-? ¿Cuáles son realmente todas estas funciones y de qué modo se están retomando? ¿Pueden clasificarse estas funciones desde las herramientas que nos otorga la Antropología religiosa? ¿De qué tradiciones beben estas piezas de carácter ritual, con qué funciones se asocian, cómo intervienen los diferentes participantes u objetos, cómo se configura el “espacio ritual”? ¿En qué contextos y en qué cronologías se produce este proceso? ¿Se mantiene hasta la actualidad?

De un modo consecuente y en paralelo a la resolución de estas preguntas, se generarán otros problemas más específicos que afectan a la propia disciplina de la Historia del arte: ¿Nuestras

hipótesis ponen en entredicho o cuestionan ciertos usos anteriores de lo abyecto en el ámbito de las artes? ¿Cuáles? ¿Qué aporta nuestra investigación a los usos de lo abyecto o de lo informe en el estudio de ciertas prácticas artísticas contemporáneas? ¿Qué nuevos elementos se van a introducir en los relatos en torno a la performance contemporánea una vez hayamos ampliado el canon mediante la interpretación en profundidad de artistas como Ion Grigorescu, Jan Mlčoch, Petr Štembera o Jordi Benito? Por ejemplo ¿se puede seguir hablando de un retorno al cuerpo en la década de los noventa cuando realmente estos artistas olvidados por el canon están precisamente trabajando con este material de un modo contundente en las décadas de los setenta y los ochenta?

Como puede deducirse de las preguntas incorporadas, la investigación espera ser relevante en dos ámbitos paralelos. Por un lado, deseamos ofrecer nuevas capas de significado interpretando un corpus de obra performativo acompañado aún de vacíos historiográficos. Por el otro, se persigue ofrecer una serie de aportaciones que repercutirán en la propia disciplina, ya sea compilando una serie de artistas que flexibilizan los cánones heredados o revisando y cuestionando los usos de algunas herramientas teóricas como las de lo abyecto o lo informe.

Los dos siguientes capítulos relativos al estado de la cuestión y al marco teórico se encargarán precisamente de completar el porqué de esta investigación, rastreando los vacíos de conocimiento existentes sobre el tema, y el cómo, mediante la valoración crítica y la selección de las herramientas teóricas a utilizar para responder nuestras preguntas y demostrar nuestras hipótesis.

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una vez planteado el problema debemos revisar la literatura publicada al respecto, separando de un modo ordenado aquellas aportaciones en torno a los performers de los países de Europa del Este escogidos, para ampliar después el espectro hacia la bibliografía en torno a Jordi Benito, y finalmente hacia aquellas publicaciones relevantes sobre performance en las que pueden aparecer comentarios sobre nuestro corpus de obra seleccionado. En este estado de la cuestión no solo incorporaremos qué se ha dicho, quién lo ha dicho y cómo se ha vehiculado ese contenido; también leeremos de un modo crítico las referencias bibliográficas observando cómo dialogan con los temas planteados en el apartado anterior: cómo participan de las narraciones exotizantes en torno al arte de países de Europa del Este, en qué medida contribuyen a flexibilizar los cánones heredados, cómo enfocan los contenidos religiosos de las obras a estudiar y en qué momentos aparece lo abyecto como herramienta teórica, entre otras cuestiones.

#### 3.1. RELATOS CURATORIALES EN TORNO A LA PERFORMANCE EN EUROPA DEL ESTE: DE LA BIENAL DEL DISENSO -1977- A LA MUESTRA *LEFT PERFORMANCE HISTORIES* -2018-

Señaladas aquellas problemáticas historiográficas principales que salpican al arte de Europa del Este y que nos confirman el terreno aún bastante virgen por explorar, debemos detenernos en algunos de los ejercicios de historización reales que se han desarrollado en las últimas décadas desde la labor curatorial. Y empezamos desde las narrativas curatoriales pues confirmamos cómo, hasta hace apenas una década, el ámbito académico, a ambos lado del telón de acero, no pudo o no deseó desarrollar investigaciones exhaustivas sobre el arte de países de Europa del Este.<sup>60</sup> En su lugar, la organización de exposiciones temporales o de festivales en los que se presentaron obras de artistas que debían trabajar a veces desde la clandestinidad absoluta en países como la antigua Checoslovaquia o Rumania, permitieron generar lecturas incipientes que debemos rastrear como primeros ejemplos de ejercicios de Historia del arte para este enclave geopolítico.

---

<sup>60</sup> Autores como Charles W. Haxthausen han desarrollado la distancia que aún se produce entre ciertos procesos de historización del arte llevados a cabo por las instituciones expositivas y la academia. Si bien es cierto que plantea algunos casos de estudio en los que se han desarrollado diálogos y colaboraciones estrechas, nuestro estado de la cuestión –sobre todo el bloque en relación a la bibliografía en torno a la performance en países de Europa del Este– nos confirmará la distancia entre las múltiples aportaciones llevadas a cabo en primer lugar desde el ámbito expositivo desde finales de la década de los noventa y las contribuciones más recientes vehiculadas desde la academia. Para una reflexión más general véase “Beyond the two art histories” de Charles W. Haxthausen en *Kritische Berichte* 48, no. 1, abril del 2014.



La selección escogida para este estado de la cuestión incorporará algunos ejemplos relevantes de la historia de las exposiciones del arte de Europa del Este, pero se centrará evidentemente en aquellos casos en los que se han exhibido obras o documentación relativas a los lenguajes performativos, sin necesidad de que sean fácilmente enmarcadas desde los discursos de la abyección –pues la muestra se reduciría prácticamente a cero-. Para ello necesitaremos referirnos tanto a publicaciones de diversas tipologías como a todas aquellas exposiciones que han supuesto un espacio ideal para iniciar las narrativas en torno al arte de estos países, relegados a una posición de invisibilidad, alteridad y exotismo hasta hace apenas unos años.

En primer lugar, debemos volver a explicitar la diferencia entre los procesos de historización llevados a cabo durante la Guerra Fría y aquellos producidos después de la caída del muro de Berlín y de las dictaduras del Este. Ya hemos señalado que apenas existió un sistema del arte sólido en países como Rumania, Checoslovaquia o Hungría que permitiera desarrollar procesos normalizados de historización para las prácticas artísticas contemporáneas de estos enclaves geopolíticos. Salvo algunas excepciones como el Centro Cultural Estudiantil de Belgrado o la Galería Remont de Varsovia, la mayoría de artistas conceptuales o performativos de los países del Este tuvieron que llevar a cabo sus prácticas artísticas en la clandestinidad o en otras instituciones internacionales.

De hecho, estas circunstancias, junto con la ausencia de un interés importante por el estudio de estas prácticas a ambos lados del telón del acero, nos encara el difícil reto de llevar a cabo un exhaustivo y completo estado de la cuestión. Sabemos que en la actualidad se están llevando a cabo otras tesis doctorales centradas única y exclusivamente en la presencia y la recepción de los artistas de países de Europa del Este en el sistema del arte internacional. La dispersión de los materiales o la pérdida de muchos de ellos hacen especialmente ardua esta tarea. Así, si bien es cierto que en el caso del corpus de artistas que centra esta investigación se va a proceder a una búsqueda lo más completa posible de sus movimientos y lugares de exhibición, ahora vamos a ofrecer una síntesis de las exposiciones más destacadas o al menos, de las que sus materiales son lo suficientemente accesibles.

### **3.1.1. Relatos curatoriales anteriores a 1989: La problemática Bienal de Venecia de 1977**

Así, como acontecimientos anteriores a 1989, Badovinac destaca en su artículo “Histories and Their Different Narrators” -2012- la presencia esporádica de artistas de países de Europa

del Este en algunas ediciones de la Bienal de Venecia. Y en este sentido deja constancia de que en su gran mayoría se trataba de artistas pertenecientes aún a las vanguardias artísticas.<sup>61</sup> Sin embargo, debemos detenernos en la edición de 1977 pues fue especialmente problemática para algunos artistas de Europa del Este. Esa edición, que tuvo lugar del quince de noviembre al quince de diciembre y estuvo dirigida por Carlo Ripo di Meana se presentó bajo el epígrafe de “la Bienal del disenso”. Las líneas curatoriales principales apostaron por el estudio de un arte alternativo a las estéticas oficiales de los regímenes comunistas y socialistas de Europa del Este. Para ello se organizaron tres grandes líneas de trabajo centradas en una programación de cine y en dos muestras, una de ellas dedicada a las publicaciones alternativas “samizdat” y la otra a las artes visuales. Ésta última, comisariada por Enrico Crispolti y Gabriella Di Milia Moncada bajo el título *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, presentaba fundamentalmente artistas soviéticos muy influidos por las estéticas de las primeras vanguardias y alejados de las tendencias del realismo socialista oficial que se habían vuelto a imponer en los países del lado este del telón de acero.<sup>62</sup>

Como puede intuirse, la premisa generó tensiones entre la organización de la Bienal y las autoridades soviéticas, obligando a atrasar su programación como nunca antes había ocurrido. Y de hecho, justo después de la organización de la rueda de prensa en marzo de 1977, el embajador de la Unión Soviética en Roma envió un comunicado expresando su desaprobación. Las autoridades del este llevaron a cabo un conjunto de intervenciones para impedir la presencia de artistas de países de Europa del Este a modo de disidentes, negando cualquier visa de viaje e incluso controlando y rechazando sin consultarlo previamente con los artistas las cartas de invitación. Todo ello provocó que las piezas disponibles para la muestra de artes visuales provinieran únicamente de colecciones occidentales.

---

<sup>61</sup> Esta afirmación ha condicionado que no busquemos exhaustivamente qué artistas contemporáneos de países del Este han sido expuestos en la Bienal de Venecia antes de la caída del muro de Berlín. Tal y como se verá más adelante, tan solo hemos ampliado la búsqueda en relación a la presencia de los artistas del corpus de obra que centra esta tesis.

<sup>62</sup> La muestra de artes visuales se dividía a partir de diferentes estrategias como “figuración expresionista y figuración lírica”, “gesto, materia, imagen”, “abstracción post-constructivista y abstracción orgánica”, “cinetismo”, “figuración surreal”, “ironía y más, en torno a la vida cotidiana” y “mediación conceptual, comportamiento y acción colectiva”. La mayoría de las piezas incorporadas pertenecían a las décadas de los sesenta y de los setenta y tan solo el último bloque mencionado incorporaba documentación relativa a obra performativa. Sin embargo, como ahora anotaremos, las diferentes problemáticas de gestión que acompañaron a la muestra no facilitaron la incorporación de muchos artistas de países de Europa del Este y en efecto, ninguno de los performers que centran esta investigación pudo ejecutar o exhibir su obra en la Bienal. En su lugar, nos aparecen nombres principalmente vinculados a la escena alternativa de Moscú como Valerij Gerlovin, Rimma Gerlovina, Nikita Alekseev, Georgij Kizeval’ter, Andrej Monastyrskij, Gennadij Donskoj o Viktor Skersis. El texto del catálogo relativo a este bloque performativo enfatiza los componentes de comunicación colectiva y utopía de gran parte de las acciones, además de los rasgos de ironía y crítica.

Además, las crónicas de la Bienal recogen el hecho de que se presentaran piezas de artistas checoslovacos bajo la etiqueta de “disidentes” sin haber contado previamente con el consentimiento de estos. Se nos dice que muchos de ellos llegaron incluso a escribir cartas pidiendo la retirada de sus nombres y de sus piezas, debido a las consecuencias que les podía acarrear en sus países de origen. Del mismo modo, el comisario Enrico Crispolti aseguró en una entrevista que ellos en ningún momento apostaron por la noción de “disidencia” como paraguas y que fue de hecho una decisión del director de la Bienal.

Sin necesidad de estudiar en profundidad todos los matices de esta Bienal –que podría centrar varios capítulos de una tesis doctoral-, hagamos notar que una de las primeras muestras organizadas en torno al arte de Europa del Este ya anuncia una de las problemáticas historiográficas que va a aparecer como constante: la insistencia por parte de los profesionales occidentales –en este caso con implicaciones estratégicas evidentes en el marco de la Guerra Fría- en la presentación del arte producido en los países de Europa del Este bajo las etiquetas de “disidente”, “crítico” o “politizado”, entre otras nociones similares.

Retomando el texto de Badovinac encontramos la mención a la presencia regular de prácticas artísticas de la vanguardia de posguerra en varias ediciones de la Bienal de París, junto a comentarios superficiales de dos acontecimientos anteriores a 1989 y que en nuestro caso son de especial relevancia, debido a su vinculación con las artes performativas. Nos referimos a la programación de Richard Demarco durante varias ediciones del Edinburgh Festival y al evento internacional celebrado en Ámsterdam en 1979 *Works and Words*.

### **3.1.2. Relatos curatoriales anteriores a 1989: Richard Dimarco y el Edinburgh Festival**

Centrándonos en primer lugar en el Edinburgh Festival debemos detenernos de forma obligada en uno de sus principales responsables: Richard Demarco –Edimburgo, 1930-. Este artista y promotor de las artes se nos presenta como una de las figuras clave en los escasos intercambios entre artistas de países del este y otros enclaves más occidentales durante la guerra fría. Demarco abrió su propia galería en 1966, mostrando ya desde sus inicios un interés que iba más allá de las artes visuales, para expandirse al ámbito de lo teatral y de lo performativo. Del mismo modo, desde los inicios de este proyecto, el galerista también decidió apostar por una versión más internacional que sorteara ciertas lógicas excluyentes de la Guerra Fría cultural.

Así, debemos destacar su estrecha y constante colaboración con Joseph Beuys y otros artistas de la Escuela de Düsseldorf, así como con un conjunto de artistas de países del Este, especialmente de Polonia, Rumania y Yugoslavia. Demarco visitó Polonia en 1968 y

posteriormente, en 1972, hizo un viaje de nueve días por Yugoslavia en el que aseguró haber visitado cinco ciudades y veinte estudios de artistas, conociendo a cincuenta un artistas y veinticinco críticos de arte y directores de galería.<sup>63</sup>

Justo un año después organizaría en su galería la que podríamos considerar como una de las primeras exposiciones de performance de artistas de países de Europa del Este. Nos referimos a “Eight Yugoslav Artists”, que tuvo lugar entre el diez de julio y el nueve de septiembre de 1973 con una programación regular de performers yugoslavos que tuvieron la oportunidad de viajar hasta Edimburgo. El público escocés se convertía en un privilegiado, al ver casi por primera vez en el bloque occidental acciones de Zoran Popović o la primera performance de Marina Abramović fuera de su país natal, “Rhythm 10”. En ella, una joven Abramović preparaba veinte cuchillos de diferentes medidas en el suelo sobre una manta blanca y dos grabadoras. Después de encender la primera grabadora procedía al juego de mover lo más rápido posible los diferentes cuchillos entre los espacios de los dedos de su mano abierta y desplegada. Evidentemente la velocidad de esta acción provocaba que en muchas ocasiones el cuchillo impactara sobre uno de sus dedos, siendo este momento el que implicaba un cambio de cuchillo. Una vez había procedido a usar todos los cuchillos, rebobinaba la cinta y ejecutaba en el mismo orden y con el mismo ritmo todos y cada uno de los cortes en el dedo de la primera parte de la acción. Una vez acabada esta fase volvía a rebobinar la cinta y escuchaba simplemente el sonido de los cuchillos. Así, en esta acción en la que se repetían a modo de ritual los errores ya cometidos, la artista aseguró que entendió por primera vez lo que significaba la energía del público, cómo apropiarse de ella y llevársela a su terreno. Del mismo modo Abramović ha afirmado que en esta pieza logró por primera vez no sentir dolor ni malestar, anticipando así aquella serie de trabajos en los que llevará al límite, pero de forma impasible, su trabajo con el cuerpo.<sup>64</sup>

No debemos olvidar, sin embargo, que Abramović no se encontraba sola cuando realizó esta acción el diecinueve de agosto de 1973. Y es que, al mismo tiempo que ella procedía a su juego ritual de cuchillos tuvieron lugar dos acciones de otros dos performers yugoslavos: Gera Urkom y Raša Todosijević. Urkom permanecía prácticamente todo el tiempo sentada en una silla mientras Todosijević ejecutaba una acción titulada *Decision as Art* en la que se restregaba por

---

<sup>63</sup> Se pueden encontrar múltiples imágenes de este viaje en los archivos online del galerista. Véase <http://www.demarco-archive.ac.uk>.

<sup>64</sup> Sobre estas afirmaciones de la artista véase s.a, *Listening to Marina Abramović: Rhythm 10* <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10/)> [Consulta: tres de noviembre del 2015.]

el suelo, se tumbaba poniéndose un pez encima del estómago y jugaba con varias pancartas en las que podían leerse palabras como “ritual,” “movement”, “time” o “silence”.<sup>65</sup> En este sentido debemos destacar que siempre que se estudia o, sobre todo, siempre que se ofrece documentación gráfica de la acción de Abramović, parece una acción aislada, cuando realmente funcionó a modo de performance a seis manos, donde los componentes rituales jugaron un papel evidente.

Ese mismo verano de 1973 fue especialmente rico para la presentación de performance de artistas de países de Europa del Este en el otro lado del muro. En paralelo a la muestra apuntada, Demarco decidió apostar por el formato “festival”, participando con una programación de actividades, de nuevo de vocación performativa, en el “Edinburgh Festival 73”, también conocido como The Fringe. El festival había sido creado en 1947, en parte con la intención de consolidarse como una plataforma para curar las heridas de la guerra a través de los lenguajes artísticos. En la edición de 1973, en la que se usaron varios espacios de la ciudad como era habitual, se exhibieron durante seis semanas piezas destacadas del ámbito de la instalación y de la performance, como la “12 Hour Lecture: A Homage to Anacharsis Cloots” de Joseph Beuys –llevada a cabo el veinte de agosto de 1973- o la pieza “Lovelies and Dowdies” de Tadeusz Kantor.

Finalmente, podríamos destacar de entre las múltiples actividades que llevó a cabo Demarco en relación a las prácticas artísticas de países de Europa del Este, la muestra *ASPECT'75*, que tuvo lugar en su galería del veintinueve de septiembre al veintiocho de octubre de 1975. La exposición, organizada en colaboración con el Museo de Arte Moderno de Zagreb volvía a centrarse en la exhibición de arte contemporáneo yugoslavo, presentando la obra visual de artistas como Janez Logar, Miroslav Šutej, Slobodan Tadic, Jospi Stosic o Boris Bucan, entre otros.<sup>66</sup> Evidentemente no faltó la presencia del lenguaje performativo, representado en esta ocasión casi de forma exclusiva por Marina Abramović. En la muestra se expuso documentación de algunas de sus acciones recientes como “Rhythm 2” -1974- y la artista regresó a Escocia para realizar otra de sus acciones, *Hot/Cold* –el 27 de septiembre-.

---

<sup>65</sup> Para consultar las fechas exactas de cada una de estas acciones véase de nuevo el archivo online del galerista perfectamente ordenado: [http://www.demarco-archive.ac.uk/collections/341-eight\\_yugoslav\\_artists](http://www.demarco-archive.ac.uk/collections/341-eight_yugoslav_artists)

<sup>66</sup> La muestra itineró además por el Municipal Gallery of Art de Dublin la Turnpike Gallery de Leigh, el Ulster Museum de Belfast y el Third Eye Centre de Glasgow. Se puede consultar documentación visual de la muestra y una versión escaneada del catálogo de la misma en [http://www.demarco-archive.ac.uk/collections/77-aspects\\_75](http://www.demarco-archive.ac.uk/collections/77-aspects_75)

Expuesto todo lo anterior debemos hacer notar que, si nos hemos detenido para explicar algunas piezas es porque el enfoque de Demarco hacia el ámbito performativo se aposenta en una constelación que gira en torno a las nociones de espiritualidad, política y violencia. La selección de sus artistas evidencia esta postura, que se halla además reforzada por un profundo sentimiento católico:

What perhaps amalgamates his wide interests is his religious faith, through which he seeks to unify individuals, nations and ideas with the unwavering belief that the horror of the Second World War should never ravage Europe again, to be allowed to destroy civilisation, and respect for fellow human beings.<sup>67</sup>

Evidentemente su trabajo de promoción cultural no se acercó ni lo más mínimo a un intento de propaganda o de panfleto católico. Sin embargo deseáramos destacar el hecho de que una de las primeras y escasas apuestas por la exhibición y promoción del arte –y en este caso además, de los lenguajes performativos- de artistas de países de Europa del Este, se haya llevado a cabo desde una sensibilidad abierta a las creaciones de connotaciones religiosas y espirituales. Al margen del componente de “novedad” y “descubrimiento” que incorporaban las muestras de Demarco, podríamos señalar que su comisariado en torno a lo performativo y lo teatral adquiría unos rasgos muy específicos vinculados a nociones de violencia –ritual como en el caso de Abramović o Todosijević o absurda y politizada como en el caso de Kantor-, misticismo, utopía y crítica y reflexión política.

De esta manera, es curioso observar cómo uno de los primeros ejercicios de historización del arte de las prácticas performativas de artistas de países de Europa del Este, no solo ha tenido en cuenta, sino que ha potenciado esta dimensión de carácter ritual o parareligiosa que posteriormente será eclipsada por otras rutinas –o más bien tendencias- de la historiografía del arte –sobre todo reciente-, tal y como comprobaremos a continuación mediante la comprensión del evento *Works and Words*.

---

<sup>67</sup> McKenzie, Janet. *10 Dialogues: Richard Demarco, Scotland and the European Avant Garde*. <<http://www.studiointernational.com/index.php/10-dialogues-richard-demarco-scotland-and-the-european-avant-garde>> [Consulta: diez de febrero del 2017.] “Lo que tal vez amalgama sus amplios intereses es su fe religiosa, a través de la cual busca unificar individuos, naciones e ideas con la firme creencia de que el horror de la Segunda Guerra Mundial nunca debería devastar a Europa de nuevo, impidiéndole destruir la civilización y el respeto por los seres humanos.” [La traducción es nuestra.]

### **3.1.3. Relatos curatoriales anteriores a 1989: la consolidación de rutinas en torno al carácter disidente de las prácticas artísticas de Europa del Este en el evento *Works and Words***

Pero antes de centrarnos en este segundo evento clave, debemos mencionar el acontecimiento precedente que lo inspiró y que también supone un hito reseñable para nuestro estado de la cuestión. Nos referimos al encuentro internacional *I AM* organizado entre el veintinueve de marzo y el seis de abril de 1979 y formulado por el artista Henryk Gajewski, director de la Galería Remont de Varsovia. El evento se planteó como una red de trabajo interna –y sin presencia de público no profesional por lo tanto–, en la que intervinieron unos cincuenta artistas, críticos, promotores y otros perfiles del ámbito internacional y otros treinta del contexto polaco, la gran mayoría relacionados con los lenguajes performativos. La encrucijada entre la acción y la reflexión en el ámbito de lo performativo se presentó como una de las líneas de trabajo a poner en común.

Cabe remarcar que si este acontecimiento pudo tener lugar al lado este del telón de acero cuando estamos haciendo referencia todo el tiempo a los contextos de censura y clandestinidad, fue porque se llevó a cabo en el país más flexible con las artes experimentales del bloque comunista. El hecho de que el régimen permitiera cierta libertad de expresión en el ámbito artístico propició que Polonia fuera un lugar en el que artistas de ambos lados del telón de acero pudieran encontrarse.

Este evento inspiró y permitió la preparación del acontecimiento *Works and Words* organizado por la De Appel Foundation de Amsterdam del veinte al treinta de septiembre en 1979. Esta institución fue fundada en 1975 como iniciativa de Wiess Smals, encargado también de la dirección entre 1975 y 1983, periodo en el que se desarrollará el evento señalado. La línea curatorial de Smals se caracterizará por la promoción de los lenguajes performativos, la instalación y el videoarte, aún muy poco presentes en la Holanda del momento.

La muestra *Works and Words* es de especial relevancia para nuestro estado de la cuestión por dos motivos principales: por un lado, porque se nos vuelve a presentar como uno de los pocos ejemplos de exhibición de obra performativa de artistas de países de Europa del Este al otro lado del telón de acero y, por el otro, por las problemáticas historiográficas que el enfoque de los comisarios acarreó.

Los encargados de comisariar este proyecto fueron Frank Gribbling y Josine van Droffelaar, quienes plantearon este evento de diez días en el que se programaron performances, charlas,

instalaciones, proyecciones de video, documentación histórica y presentación de proyectos fotográficos.<sup>68</sup> En un principio la muestra iba a estar centrada única y exclusivamente en artistas de países del lado este del telón del acero. Tal y como indica el catálogo del evento<sup>69</sup>, la Fundación De Appel ya había mostrado desde sus inicios interés por la trayectoria de artistas de Alemania del Este, Checoslovaquia, Polonia, Hungría y Yugoslavia. De hecho, en las páginas del catálogo se destaca la participación de la fundación con la presencia de artistas holandeses en el *International Artists Meeting -IAM-*, al que nos hemos referido anteriormente y en el que el director de De Appel empezó a establecer una primera red con artistas de países de Europa del Este.

En la primera página del catálogo de la muestra se dice que los artistas del bloque occidental eran invitados a algunos eventos al lado este del telón de acero pero que prácticamente era imposible encontrar el proceso a la inversa. *Works and Words* pretendía ser una oportunidad para solventar esta problemática. Partiendo de esta premisa los comisarios afirmaban que el principal objetivo era el de proporcionar información al público holandés y promover un espíritu de encuentro entre diferentes artistas y profesionales de diversos países. Del mismo modo, se ponía un énfasis especial en el deseo de generar herramientas teóricas en torno a las piezas mostradas, motivo que justificaba la presencia de múltiples charlas llevadas a cabo por historiadores del arte y críticos.

Sobre el papel las intenciones no podían ser mejores. Sin embargo, la configuración de este evento acabó haciendo emerger aún con más fuerza determinadas problemáticas historiográficas derivadas de la lógica de bloques y sobre todo, de la lógica de la autoridad del canon occidental. En primer lugar, debemos subrayar que los artistas checoslovacos que fueron invitados a participar, entre ellos algunos artistas que van a formar parte del corpus de estudio de esta investigación, no pudieron finalmente acudir a la cita por ausencia de permisos por parte de su país.<sup>70</sup> Este hecho volvía a evidenciar la enorme dificultad a la que debían enfrentarse los artistas que vivían en países bajo regímenes autoritarios, condenados no solo a la clandestinidad

---

<sup>68</sup> En el evento participaron no solo artistas sino también historiadores del arte y críticos. La mayoría de las charlas y de las performances se llevaron a cabo en un espacio de 20 x 20 metros, ubicado en De Kapel, la antigua House of Detention de Amsterdam. Los trabajos fotográficos se mostraron en la Fundatie Kunsthuis y los de video en el Stedelijk Museum y en el Filmmuseum.

<sup>69</sup> Existen muy pocos ejemplares que puedan consultarse de este catálogo. En nuestro caso hemos tenido que desplazarnos hasta la British Library de Londres para poder acceder a él.

<sup>70</sup> La organización decidió exponer documentación sobre las acciones de algunos de estos autores de la antigua República Socialista de Checoslovaquia como Petr Štembera o Jan Mlčoch.



en sus países de su origen, sino también a la imposibilidad de promoción o de escapatoria internacional.

A esta ausencia debemos sumarle la negativa de los jóvenes artistas de la República Democrática de Alemania a participar en la muestra por motivos políticos. A pesar de que este hecho solo se menciona de pasada en el catálogo, podemos intuir el carácter de ese rechazo, gracias a otro conflicto de tintes historiográficos que los artistas yugoslavos invitados al evento se encargaron de poner en evidencia.

Tal y como habíamos indicado, en un principio los comisarios tan solo pretendían desarrollar un evento en torno a la “performance de la Europa del Este”, agrupando la obra performativa de artistas de la República Democrática Alemana, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia bajo la etiqueta común de “arte disidente del este del telón de acero”. Sin embargo, un conjunto de artistas yugoslavos invitados, relacionados con el Student Cultural Center de Belgrado -SKC- mostraron desde un primer momento cierto recelo ante tal premisa. Uno de ellos en concreto, Goran Đorđević envió una carta a los organizadores como respuesta a la invitación recibida.

En ella se explicaba en primer lugar que la etiqueta de arte de “Europa del Este” era especialmente problemática a la hora de incluir a Yugoslavia, país que precisamente se desmarcó muy pronto de la influencia soviética -Pacto de Varsovia-, para integrarse en la lógica de los Países no Alineados bajo el liderazgo de Tito. Del mismo modo, Đorđević les recordaba a los organizadores que la mayoría de artistas que habían invitado seguramente no disfrutaban de ningún tipo de reconocimiento como artistas en sus países de origen. Si a ello le sumamos sus escasas posibilidades de acceder a otras escenas culturales internacionales, nos dice el artista, nos encontramos de un modo consecuente con el hecho de que ninguno de estos artistas estaba en disposición de poder escoger a qué evento podía ir, si le interesaba y por qué.

They are practically forced to accept any offer since these are rare occasions when their work has a recognized artistic status, and on the other hand, this exhibition should explicitly or implicitly reaffirm the ‘unlimited’ freedom of artistic activities and ‘universality’ of cultural/artistic practice of the West. In that way the significance of such ‘ghetto’ exhibition is mainly reduced to its political dimension -dissident, exotic-, while the nature of the works themselves, their character and significance, are pushed to background. I am of the opinion that a much better and more honest way of presenting these artists would

be through their participation in the exhibition of problematic rather than geopolitical character, on equal terms with the artists from other countries.<sup>71</sup>

La cita anterior también nos permite comprobar cómo el planteamiento de *Works and words* y las respuestas derivadas explicitan una vez más aquella rutina historiográfica que tanto va a molestar a los artistas de países del lado este del telón de acero y que consiste en homogeneizar toda la producción artística desde un cierto exotismo disidente. En este caso, sin embargo, la organización reaccionó rápidamente tomando la decisión de incorporar también en el evento a performers y artistas holandeses. De esta manera, el planteamiento se alejaba del carácter monográfico en torno a una cierta idea de “Europa del Este” para abrirse a un diálogo de performers y artistas que estaban alterando las nociones tradicionales de los lenguajes artísticos a ambos lados del telón de acero por motivos y con intenciones diferenciadas. O al menos así se expresaba en el prefacio del catálogo publicado un año después del evento.

The objective of “Works and words” was to create a confrontation between artists who share a common sensibility from Hungary, Czechoslovakia, Poland, Yugoslavia and the Netherlands. It was a manifestation, which focused on the dialectical interaction of reflection and action, of works and words.<sup>72</sup>

Al margen de este comentario curatorial tan vago, también se añaden elementos más concretos afirmándose que la selección de artistas de ambos lados del telón de acero se justificaba por el desarrollo paralelo de comportamientos artísticos que cuestionaban, pensaban o confrontaban el aumento del control burocrático a ambos lados del telón de acero.

Dejando de lado estos dos eventos podríamos decir que el resto de muestras en torno al trabajo performativo de artistas de países de Europa del Este antes de 1989 se reducirá a exposiciones colectivas en galerías privadas o centros de arte, sin adquirir las dimensiones de

---

<sup>71</sup> Vesić, Jelena, *Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions*. <[http://tranzit.org/exhibitionarchive/?attachment\\_id=4620](http://tranzit.org/exhibitionarchive/?attachment_id=4620)> [Consulta: diez de febrero del 2016.] “Están prácticamente obligados a aceptar cualquier oferta, ya que son raras las ocasiones en que su trabajo tiene un estatus artístico reconocido, y por otro lado, esta exposición debe reafirmar explícita o implícitamente la libertad “ilimitada” de actividades artísticas y la “universalidad” de la cultura/práctica artística de Occidente. De esta forma, la importancia de tal exhibición de “ghetto” se reduce principalmente a su dimensión política -disidente, exótica-, mientras que la naturaleza de las obras en sí mismas, su carácter y significado, se dejan de lado. Opino que una forma mucho mejor y más honesta de presentar a estos artistas sería a través de su participación en la exhibición a partir de problemáticas en lugar de hacerlo a partir de su carácter geopolíticos, estando así en igualdad de condiciones con los artistas de otros países.” [La traducción es nuestra.]

<sup>72</sup> Gribling, Frank, “Preface” en Van Droffelaar, Josine y Olszanski, Piotr (ed.). *Works and words: International art manifestation Amsterdam*. Amsterdam: Foundation of Appel, 1980, p. 3. “El objetivo de “Works and Words” fue crear confrontar artistas que compartían una sensibilidad común de Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Yugoslavia y los Países Bajos. Fue una manifestación que se centró en la interacción dialéctica de reflexión y acción, de obras y palabras.” [La traducción es nuestra.]

los dos acontecimientos descritos. Más adelante, cuando estudiemos en profundidad el corpus de artistas seleccionado, nos referiremos a estas muestras.

### **3.1.4. Relatos curatoriales posteriores a 1989: *Body and the East*, la primera gran exposición sobre performance en Europa del Este**

Pasemos ahora al segundo bloque de esta secuencia en el que encontramos de nuevo exposiciones de unas dimensiones considerables en las que la historización de las prácticas performativas de artistas del lado este del telón de acero recupera el protagonismo.

Del siete de julio al veintisiete de septiembre de 1998 la Moderna Galerija de Ljubljana organizó la muestra *Body and the East*, comisariada por la también directora de la institución desde 1993, Zdenka Badovinac. La exposición se presentaba como el primer gran resumen de arte corporal en Europa del Este, e incluía la obra de ochenta artistas provenientes de catorce países diferentes.

En primer lugar conviene destacar el hecho de que la directora y comisaria considerase que uno de sus primeros y principales relatos expositivos, asumido como necesario punto de partida historiográfico, debía pivotar en torno a las prácticas performativas. De hecho, en las diversas presentaciones de la colección llevadas a cabo tanto en la Moderna galerija como en el +MSUM de Ljubljana, los relatos expositivos desde el ámbito de la performance y el happening han sido y siguen siendo unas constantes.

En todas estas narraciones configuradas desde el relato expositivo, el cuerpo del artista se asumía como un objeto de estudio fundamental para la comprensión de las múltiples problemáticas culturales y políticas de ciertos países de Europa del Este, desde la década de los sesenta hasta la actualidad.

Is it possible to avoid the “representational” role of the Eastern artist? And why is it that it is precisely art based on the artists’ own body that appears to be the best guide if we attempt to answer this question? The answer runs as follows. It is because the artist’s body is necessarily defined only in terms of the relation with the other, and because –due to its inherent intersubjectivity and performativeness- it can be a model of another representational economy. The artist body in body art is not self-sufficient –his/her identity acts within a context, but at the same time his/her body is also the location for projections of viewer’s desires. The intersubjectivity and dependence deny directness and the unique presence of body in body art -and performance-.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Badovinac, Zdenka, «Body and the East», en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 10. “¿Es posible evitar el rol "representacional" del artista del este? ¿Y por qué es precisamente el arte basado en el propio cuerpo de los artistas el que parece ser la mejor guía si

Siguiendo esta premisa la muestra presentaba estas otras “representational economies” e “intersubjetividades performativas” agrupadas en un conjunto de estrategias diferenciadas. Badovinac habla en el catálogo de piezas que giran en torno a las manifestaciones invisibles del poder y de cómo éstas atraviesan los cuerpos; se refiere a múltiples prácticas en las que la agresión, el dolor o el trauma no son representados, sino encarnados; menciona también recursos emparentados con el psicoanálisis y con el chamanismo, en el que se liberan elementos suprimidos por la moral pública y finalmente, se centra en las relaciones entre el arte performativo y la noción de colectividad en Europa del Este.

La autora enfatiza el carácter marginal de la mayoría de las prácticas incorporadas en la exposición y, de hecho, en su texto del catálogo nos recuerda que la mayoría de las piezas fueron compradas directamente a los artistas pues prácticamente ninguna institución había dado aún muestras de interés por ellas. Ello nos recuerda de nuevo la ausencia de un sistema del arte y de espacios normalizados de exhibición para los artistas performativos, no sólo durante las dictaduras del este, sino incluso extendiéndose mucho más allá de 1989. La primera gran exposición contundente sobre performance en Europa del Este no llega hasta una década después de la caída del muro de Berlín y de nuevo depende del principal propulsor de los ejercicios de Historia del arte de la Europa del Este como es la Moderna galerija de Ljubljana.

De hecho, podríamos decir que ésta es la exposición de referencia en cuanto al estudio de prácticas performativas de la Europa del Este, tanto por la magnitud de la muestra, como por la coherencia de la propuesta y la riqueza del catálogo. No sólo es la primera muestra que reúne tal cantidad de documentación en torno a obra performativa, sino también la primera que lo hace con consciencia historiográfica crítica, presentando un aparato teórico y documental complejo que por primera vez es capaz de ir más allá de la simple etiqueta de “el arte disidente de Europa del Este que estábamos esperando”. Es más, algunos textos del catálogo, tal y como se irá ampliando a lo largo de este estudio, suponen uno de los primeros ejemplos en el uso de “metáforas” relacionadas con lo espiritual y lo religioso para leer el trabajo de algunos performers de Europa del Este. El acceso a estos comentarios supuso desde un primer estadio

---

intentamos responder a esta pregunta? La respuesta continuaría de la siguiente manera. Es porque el cuerpo del artista se define necesariamente solo en términos de la relación con el otro, y porque, debido a su intersubjetividad y performatividad inherentes, puede ser un modelo de otra economía representacional. El cuerpo del artista en el body art no es autosuficiente: su identidad actúa dentro de un contexto, pero al mismo tiempo su cuerpo también es el lugar para las proyecciones de los deseos del espectador. La intersubjetividad y la dependencia niegan la idea de obra en directo y presencia única del cuerpo en el body art -y en la performance-.” [La traducción es nuestra.]

del desarrollo de esta investigación la confirmación de que podríamos desarrollar nuestras hipótesis y nuestra metodología.

Así pues, podemos concluir nuestro comentario en torno a “Body and the East” afirmando que, si algo ofrecía esta muestra es precisamente aquello que reclamaba Goran Đorđević en su carta a los organizadores de *Works and words*: un estudio sobre el trabajo performativo que, sin perder evidentemente los elementos contextualizadores, fuera más allá de la lógica del enclave geográfico para plantear problemáticas compartidas. La exposición comisariada por Badovinac y, sobre todo, los dos estimulantes y complejos primeros textos del catálogo firmados por ella misma y por Kristine Stiles asientan, gracias a esta perspectiva general, las bases para el futuro estudio de la práctica performativa de Europa del Este desde múltiples líneas de trabajo posibles.<sup>74</sup>

### **3.1.5. Relatos curatoriales posteriores a 1989: *Gender Check*, aproximaciones a la performance de Europa del Este desde las teorías de género**

Desgraciadamente se tuvo que esperar una década entera para volver a encontrar una propuesta curatorial capaz de generar conocimiento de un modo complejo en torno al arte corporal de Europa del Este, aunque en este caso sin limitarse exclusivamente al lenguaje performativo. Nos referimos a la muestra *Gender Check. Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, organizada por el Mumok de Viena del trece de noviembre del 2009 al catorce de febrero del 2010.

La exposición se presentó como la primera gran muestra sobre las relaciones entre el cuerpo y el género en el marco del socialismo en el arte de Europa del Este desde la década de los sesenta hasta la actualidad. Para ello, la comisaria serbia Bojana Pejić colaboró con un equipo de expertos de veinticuatro países diferentes, con la intención de lograr la mayor complejidad posible en la contextualización de las problemáticas de género que se derivan de la obra de artistas de Europa del Este y en sintonía con aquellas polifonías narrativas que venimos referenciando desde el primer capítulo. Para asumir tal tarea se seleccionaron cuatrocientas piezas de múltiples lenguajes –pintura, escultura, fotografía, video, instalación– correspondientes a cerca de doscientos artistas.

---

<sup>74</sup> No debemos obviar que al margen de estos dos textos introductorios mencionados, el catálogo también integraba una posterior división por países, pero de nuevo desde una perspectiva coherente y compleja. Badovinac invitó a los principales especialistas en performance de los países integrados en la muestra a realizar una suerte de estado de la cuestión y una primera y rigurosa apuesta historizadora.

La selección de piezas incorporadas pretendía demostrar que, frente a los modos hegemónicos de pautar la concepción y las relaciones de género por parte de los estados socialistas, un conjunto de artistas proponía modos alternativos y subversivos de masculinidad y feminidad capaces de *de-mask the “egalitarian”, “emancipating” and “progressive” socialist society as a culture, which remained rooted in patriarchal ideas.*<sup>75</sup> Para lograrlo, la muestra combinó sabiamente ejemplos representativos del arte oficial y esas otras contranarrativas, muchas de las cuales no salieron jamás del terreno de la clandestinidad.

Además, la muestra apostaba por un planteamiento metodológico sobre el que deseamos detenernos en nuestro estado de la cuestión. En el texto introductorio del catálogo “Proletarians of all Countires, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art”, la comisaria explicaba una de las principales problemáticas a las que se enfrentaron organizando la muestra: la dificultad de enmarcar la gran mayoría de las piezas incorporadas como feministas por dos motivos principales. Por un lado, antes de la caída del muro de Berlín y del inicio de la desintegración de la URSS el feminismo fue visto en muchos países de Europa del este como una importación occidental. Artistas que en la muestra se presentaban como estandartes de los inicios de una práctica artística crítica con las narrativas de género oficiales, como la polaca Natalia LL, por citar tan solo un ejemplo evidente, rechazaron en su momento de forma explícita una adscripción al movimiento feminista. Por el otro lado, Pejić señalaba que después de la caída del muro de Berlín ninguna sociedad post-comunista había sido capaz de crear un partido de izquierdas sólido que promoviera nuevas estructuras de pensamiento crítico en torno a la idea de nacionalismo, de globalización, de feminismo o de activismo LGTBI.

De todo ello se deriva que buena parte de las lecturas feministas o de género incorporadas en la exposición respondieran más bien a un ejercicio de lectura “teórica” que a un trabajo de contextualización histórica en el que se tuvieran en cuenta las fuentes originales. Y no nos referimos a una suspicacia personal. La propia comisaria se muestra así de explícita al respeto:

---

<sup>75</sup> Köb, Edelbert y Fuchs, Rainer, “Preface. Checking Gender and Verifying History” en Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check. Fertility and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009, p.8. “Desenmascarar la “igualitaria”, “emancipadora” y “progresista” sociedad socialista como una cultura que permaneció enraizada en las ideas patriarcales”. [La traducción es nuestra.]

It is true that our procedure does not –always- take into account the intention of the artists, be they male or female. What we do is not to search for artists who identified themselves as feminists or to ask whether their works impart feminist messages. *Gender Check* is concerned with the logic of interpretation.<sup>76</sup>

Es cierto que Pejić asumía de un modo honesto que el relato curatorial no pretendía ser una narrativa totalizadora ni definitiva, sino, según sus palabras, una más de estas narrativas paralelas –retomando la terminología de Badovinac- que se están configurando en torno a las prácticas artísticas de Europa del Este. Además, no nos enfrentamos tampoco a un ejercicio de libre interpretación fundamentado de un modo superficial o banal. La exposición generó un catálogo y un *reader* con múltiples textos de investigadores especialistas en el arte de países de Europa del Este que realmente arrojan muchísima luz sobre el tratamiento del cuerpo en el arte de ese enclave geopolítico desde la década de los sesenta hasta la actualidad.

Sin embargo, y a pesar de todo lo señalado anteriormente, nos gustaría hacer notar que, si bien la teoría feminista o de género no es aún un terreno sólido en algunos países de Europa del Este, esta narrativa está copando gran parte de los ejercicios de escritura de historia del arte que se están llevando a cabo en torno al lenguaje performativo, tal y como vamos a ir encontrando a lo largo de esta investigación. Y cuando decimos “copando” no lo hacemos por supuesto con la intención de rechazar esta perspectiva, tan necesaria para replantear nuestro patriarcal presente y para repensar una Historia del arte heredada de similares características. Simplemente deseamos apuntar que la fuerza de esta herramienta teórica a veces eclipsará algunos componentes fundamentales del trabajo performativo de artistas de Europa del Este como el engarce entre abyección y religión, componentes que precisamente, después de confirmar estas ausencias, deseamos aprehender y visibilizar en nuestro proceso de investigación.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Pejić, Bojana, “Proletarians of all Countires, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art” en Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check. Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, op.cit., p. 27. “Es cierto que nuestro procedimiento no tiene en cuenta –siempre- la intención de los artistas, ya sean hombres o mujeres. Lo que hacemos no es buscar artistas que se identifiquen como feministas o preguntar si sus obras integran mensajes feministas. *Gender Check* se preocupa por la lógica de la interpretación”. [La traducción es nuestra.]

<sup>77</sup> La muestra incorporaba la obra de Ion Grigorescu *Delivery/Birth -1977-*, leída desde una perspectiva de género. Como veremos, esta pieza va ser de las más exhibidas o integradas y comentadas en publicaciones de todo el grueso de trabajo del artista rumano, siempre desde una perspectiva de género. De esta manera, uno podría pensar que su trayectoria artística pone un énfasis especial en la redefinición de los estereotipos de género, cuando realmente, tal y como demostraremos en esta investigación, son las nociones vinculadas a la espiritualidad las que toman el protagonismo y fundamentan su obra.

### 3.1.6. Relatos curatoriales posteriores a 1989: exposiciones de carácter compilador

Sin desplazarnos del Mumok podríamos apuntar que este centro ha mostrado un cierto interés posterior por seguir conectado parte de su colección—fundamentalmente aquellas piezas en torno al Accionismo Vienés- con la performance de Europa del Este. Así, en agosto del 2015 tuvimos la oportunidad de visitar la exposición *My body is the event. Vienna Actionism and International Performance*, abierta desde el seis de marzo hasta el veintitrés de agosto del 2015, y comisariada por Eva Badura-Triska junto con Marie-Therese Hochwartner. Si nos desplazamos hasta Viena para visitar la muestra fue porque su planteamiento nos parecía fundamental para el desarrollo de nuestra investigación.

La premisa de las comisarias era conectar el trabajo performativo de los Accionistas Vieneses con el de otros performers internacionales de entre los que se encontraban artistas de Europa del Este como Ion Grigorescu, Ewa Partum o Marina Abramović. La mayoría del material seleccionado, presentado en dos plantas diferentes del museo y ordenado por bloques temáticos era material videográfico, junto con algunos proyectos fotográficos. Sin embargo, la realidad de la exposición pareció finalmente ser otra.

La exposición tan solo generó una breve guía online con tres páginas introductorias generales y descripciones breves de las piezas. Este hecho implicaba que no hubiera realmente una sólida base documental y teórica -como sí ocurría en *Body and the East* y *Gender check*- para la puesta en común de artistas tan dispares como Paul McCarthy, Ion Grigorescu o Hermann Nitsch. En ningún momento se hacía referencia clara a las diversas capas de significado concretas de cada acción dependiendo de su contexto, o a las relaciones reales o no que podrían establecerse entre los artistas. En su lugar parecía primar un interés por presentar al Accionismo Vienés como grupo fundador de una serie de gestos performativos que se desarrollarían a posteriori, estrategia un tanto problemática si tenemos en cuenta que algunos de los performers expuestos han mostrado un rechazo directo a la producción de los artistas vieneses, como es el caso de Ion Grigorescu, tal y como veremos en el núcleo de esta investigación.

De esta manera, uno podía encontrar guiños más o menos formales pero sin un trabajo complejo que lo acompañara. Por citar un ejemplo, mencionemos cómo en una visita a la que pudimos acceder con una de las comisarias –Eva Badura-Triska-, se comparaban dos piezas en las que un performer hombre asumía gestos similares a los de un parto: nos volvía a aparecer la obra fotográfica *Delivery/Birth* -1977- de Ion Grigorescu junto al video *Osmose* –1967- de Günter Brus. Ambas eran presentadas simplemente bajo la coincidencia de la acción pero en



ningún momento se procedió a contextualizar las múltiples diferencias que llevaron a cada artista a desarrollar este gesto; un gesto que además, desde una simple mirada superficial no parece tan similar pues la pieza de Brus aparece como un “parto” tranquilizador ubicado en una sala toda pintada de blanco y la obra de Grigorescu incorpora una suerte de feto –en forma de pan- mutilado y ensangrentado.

El hecho de que no se generase un catálogo y que la información del librito *online* y de las salas fuera superficial –e inexistente en el caso de las segundas- hizo que no fuera posible profundizar en ese juego de relaciones que podría haber sido especialmente enriquecedor. De hecho podríamos decir incluso que nuestra investigación parte de un planteamiento comparativo similar pero, evidentemente, fundado en la necesidad de contextualizar y profundizar en la obras.

El mismo año y tan solo unas semanas después de la finalización de esta muestra el MOMA de Nueva York organizó una exposición que, si bien no se centraba únicamente en el lenguaje performativo, consideramos oportuno reseñar en este estado de la cuestión. Nos referimos a *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*, organizada desde el cinco de septiembre de 2015 hasta el tres de enero de 2016 y comisariada por Stuart Comer, Roxana Marcoci y Christian Rattemeyer con la colaboración de Giampaolo Bianconi y Martha Joseph. En este caso el planteamiento se centraba en las conexiones establecidas entre artistas en activo provenientes de Latinoamérica y el Este de Europa entre 1960 y 1970. Más que desde un simple planteamiento de coincidencia de gestos como encontrábamos en *My body is the event*, en este caso se potenciaba el estudio de redes de intercambio –evidentemente independientes y clandestinas en su mayoría- mediante las que poder hacer circular las obras haciendo tambalear la rígida lógica de bloques. De hecho, conviene hacer notar cómo, en plena sintonía con el proyecto de L’Internationale, esta muestra también adquiriría el compromiso de explorar narrativas paralelas en los ejercicios de escritura de historia del arte contemporáneo.

Many of the recent acquisitions in the exhibition were the result of research initiated through C-MAP - Contemporary and Modern Art Perspectives-, MoMA's cross-departmental initiative aimed at expanding curatorial expertise in a global context. Challenging established art-historical narratives in the West and frameworks dictated by the Cold War, the works included suggest counter-geographies, alternative models of solidarity, and correspondences linking art practices in different parts of the world.<sup>78</sup>

<sup>78</sup> S.a., *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532?locale=es#installation-images>> [Consulta: uno de febrero del 2017.] “Muchas de las adquisiciones recientes en la exposición fueron el resultado de una investigación iniciada a través de C-MAP-Perspectivas contemporáneas y de arte moderno, la iniciativa interdepartamental del MOMA

En la muestra se integraron diversos lenguajes, incorporándose la obra de algunos performers que formarán parte del corpus de esta tesis como Ion Grigorescu, acompañados de otros nombres como Jiří Kovanda, Tomislav Gotovac o Milan Knížák. Si bien es cierto que la premisa es la descrita, no encontramos en los textos que acompañan a la muestra y que pueden consultarse desde la página del museo una descripción en profundidad de tales redes. Por citar tan solo un ejemplo, el texto “Species of Spaces in Eastern European and Latin American Experimental Art” de Klara Kemp-Welch explica de forma completa algunas piezas exhibidas pero no desarrolla cuáles fueron estas posibles redes de intercambio.

Al margen de esta apreciación debemos destacar el hecho de que una de las instituciones más importantes en la historización del arte de los siglos XX y XXI empieza a mostrar un interés contundente en la exhibición y colección de arte de Europa del Este. Así, mencionemos también, por citar tan solo algunos ejemplos emparentados con esta investigación, la presencia de varias piezas de video del artista rumano Ion Grigorescu en la muestra *Performing Histories*, organizada entre el doce de septiembre de 2012 y el cinco de agosto de 2013 y comisariada por Sabine Breitwieser y Martin Hartung. O cómo, a raíz de estas exposiciones, el museo ha adquirido cinco piezas del artista de la década de los setenta.

Partiendo de esta premisa observamos por fin una tendencia por parte de otras instituciones de arte contemporáneo relevantes en la exhibición y colección de obra performativa de Europa del Este. Así, mencionemos cómo en el nuevo edificio de la actual ampliación de la Tate Modern –Blavatnik Building- se ha destinado una planta entera al lenguaje performativo en torno a la idea de “Performer and Participant”, con una contundente presencia de performers de Europa del Este. En febrero de 2018 visitamos esta institución y comprobamos cómo la comisaria Juliet Bingham había comisariado en esta tercera planta una sala con el título “Unofficial Actions”, centrada única y exclusivamente en performers de Europa del Este como Július Koller, Jiří Kovanda, Ewa Partum, Milan Knížák o Endré Tot.

El discurso curatorial se centraba en la respuesta performativa desarrollada en la Europa del Este –la Tate Modern utiliza el término Central Europe- durante los diversos regímenes totalitarios. Sin embargo, deseamos destacar que, casi a modo de excepción, se matizaba que la gran mayoría de estos gestos estaban más cercanos a la necesidad de construir otros espacios

---

destinada a ampliar la experiencia curatorial en un contexto global. Desafiando las narrativas histórico-artísticas establecidas en Occidente y los marcos dictados por la Guerra Fría, las obras incluidas sugieren contra-geografías, modelos alternativos de solidaridad y correspondencias que relacionan las prácticas artísticas en diferentes partes del mundo.” [La traducción es nuestra.]

vitales en el interior de la violencia de los regímenes, que de configurarse como gestos de confrontación política directa. Así, agradecemos que la información incorporada en las salas del museo explicara que muchos de los artistas presentados nunca se consideraron “políticos” en absoluto.

### **3.1.7. Relatos curatoriales posteriores a 1989: la reciente *Left Performance Histories***

Finalmente deberíamos detenernos en la que se nos presenta como la última exposición centrada única y exclusivamente en performance de Europa del Este. Nos referimos a *Left Performance Histories*, organizada por el centro comunitario de autogestión artística Neue Gesellschaft für bildende Kunst –nGbK- de Berlín y programada desde el tres de febrero hasta el veinticinco de marzo de 2018.

El planteamiento de esta exposición que pudimos visitar la misma semana de su inauguración se centra en la recuperación de una serie de temáticas que, según los organizadores –en este caso no aparece ningún nombre propio debido al funcionamiento comunitario de la asociación-, han sido descartadas de los debates críticos en torno a las prácticas performativas de la Europa del Este. En concreto, se apostaba por un distanciamiento de todos aquellos relatos que habían insistido en los componentes de corporización de la opresión social, cultural y política. En su lugar, se apostaba por la asunción del ámbito performativo como un espacio también abierto al goce y a la celebración, en el que las narrativas hegemónicas de identidad de género, sexualidad o estándares de belleza pueden ser revisadas o directamente evitadas.

Para lograrlo se procedió a la selección de un conjunto de piezas de veinticinco artistas de varios países de Europa del Este, siendo por ello una exposición de dimensiones más reducidas que *Body and the East* o *Gender Check*. La mayoría de ellas eran piezas que han circulado bastante por otras exposiciones o que se acostumbran a presentar en catálogos sobre la materia, como la serie de Mladen Stlinovič *Artist at work -1977-* o la pieza de Sanjia Iveković *Triangle -1979-*, a pesar de que se incorporaba bastante material poco conocido de grupos de arte y activismo *underground* de la República Democrática Alemana. Y seguramente estos materiales de artistas como el colectivo ccc –chic, charming and durable- o de Christine Schlegel son los más cercanos al componente festivo que se reclamaba en el planteamiento. El resto de piezas volvía a instalarse en un ejercicio similar al de *Gender check*, esto es, en el interés de los replanteamientos de las nociones hegemónicas de género y sexualidad desde la práctica performativa. Además, a pesar de haber apuntado el deseo de evitar aquellas lecturas insistentes

en la disidencia política de las piezas, era inevitable tener que acudir a componentes de crítica política para poder acceder de un modo complejo al contenido de las piezas.

Y de nuevo, y de especial relevancia para nuestra investigación, el componente ritual, espiritual y religioso brillaba por su ausencia. En la exposición se integró de nuevo la obra de uno de los artistas del corpus de esta investigación, Ion Grigorescu, en concreto la obra *Mirrors -1975-*, explicada únicamente desde la puesta en jaque de la construcción fálica del sujeto masculino, sin hacer referencia a la dimensión religiosa de su trayectoria. Del mismo modo, la pieza *Supper -1984-* de Christine Schlegel centrada en una teatralización excéntrica de la Última Cena –entre otros episodios bíblicos- y asumida como confrontación crítica de la maquinaria estatal socialista, era explicada desde la teoría feminista simplemente porque en un momento del filme una de las performers fingía dar a luz una especie de bola amorfa de color rojo.

### **3.1.8. Exposiciones individuales centradas en los artistas del corpus de esta investigación**

Dejando de lado estos pocos ejemplos de exposiciones colectivas centradas en la performance de Europa del Este, Zdenka Badovinac nos recuerda que es seguramente en el terreno de las exposiciones individuales en el que se ha llevado a cabo de un modo más exhaustivo el estudio de determinados performers –y artistas en general- de la Europa del Este. Así, si nos centramos en los artistas principales del corpus de obra de nuestra investigación debemos destacar, en primer lugar, que es el rumano Ion Grigorescu el que ha gozado de mayor fortuna en lo que a organización de exposiciones temporales se refiere.

El Museum of Modern Art de Varsovia organizó del seis de febrero al quince de marzo del 2009 la primera gran retrospectiva del artista, *Ion Grigorescu. In the body of the victim. 1969-2008*. La muestra fue el resultado de más de dos años de trabajo en torno a los archivos del artista por parte de la comisaria austriaca Kathrin Rhomberg, en colaboración con el equipo del museo polaco. Tanto la exposición como el catálogo aprehenden en profundidad la obra del artista y nos ofrecen múltiples líneas de investigación mediante las que podemos estudiar su obra –comentarios políticos, transformaciones urbanas, etc.- de entre las que debemos destacar el bloque “vida familiar y rituales cotidianos” debido a su sintonía con algunas lecturas de énfasis espiritual o religioso que vamos a llevar a cabo en el cuerpo de esta investigación.

Si bien esta muestra se centraba principalmente en el desarrollo de la práctica conceptual y performativa del artista, una exposición más reciente que además hemos podido visitar nos

acercaba la producción pictórica de Grigorescu, parte de la cual se realizó como miembro de la Unión de Artistas Visuales Rumanos durante el régimen de Ceaușescu. La exposición *Ion Grigorescu: the painted work, 1963-2017*, organizada por el Museo Nacional de Arte de Rumanía del nueve de julio al veintidós de octubre del 2017 y comisariada por Erwin Kessler, presentaba cerca de unas ochenta pinturas que el artista realizó a lo largo de su trayectoria. A pesar de que el material presentado parecía alejarse de entrada del trabajo performativo del artista, nos confirmaba de nuevo el interés del artista por determinadas actitudes espirituales.

Del mismo modo debemos mencionar la presencia de múltiples piezas de Grigorescu en el pabellón rumano de la 54 edición de la Bienal de Venecia -2011-, comisariado por la crítica de arte y comisaria rumana Maria Rus Bojan. Bajo la premisa de *Performing history*, se hacían dialogar piezas de toda la trayectoria de Grigorescu con las de dos artistas más jóvenes, Anetta Mona Chișa y Lucia Tkáčová, en las que la reevaluación constante de la historia se configuraba como el eje curatorial del proyecto. En este caso nos vuelve a interesar destacar la presencia de múltiples piezas del artista en las que se hace referencia explícita a componentes espirituales y rituales o a la influencia del yoga o del budismo en algunas de sus obras principales.

Todos estos relatos curatoriales de carácter monográfico en torno al autor confirman la posibilidad de desarrollar lecturas que enfatizen los contenidos religiosos o espirituales de su práctica. Ahora bien, debemos subrayar que ninguno de los catálogos mencionados toma como referencia de interpretación los discursos de la abyección, confirmándose así la originalidad de nuestra apuesta teórica.<sup>79</sup>

Por su parte, Jan Mlčoch y Petr Štembera no han gozado de tanta atención expositiva en las últimas décadas. A diferencia de Grigorescu, ambos artistas pudieron enviar fotografías relativas a sus acciones durante la década de los setenta a varias exposiciones internacionales, gracias a los contactos de los que gozaba Štembera y que mantenía por vía postal.<sup>80</sup> Sin embargo, después de la caída del muro de Berlín, de la Revolución de Terciopelo checoslovaca

---

<sup>79</sup> De hecho, se puede decir lo mismo de otras publicaciones sobre el artista, desvinculadas del relato curatorial. Así, en *Textures of thought -2015-* se analiza el trabajo de tres artistas rumanos, entre ellos Ion Grigorescu. Los dos textos de Hélène Cixous y Kristine Stiles se nos presentan más bien como relatos poéticos –en el caso de la primera- y de historia personal de relación con el artista –en el caso de la segunda-, más que como textos de compleja y rigurosa interpretación de su obra. Sin embargo, ya veremos en el núcleo de la tesis cómo el monográfico sobre el artista *Ion Grigorescu. The Man with a Single Camera -2013-* se presenta como la referencia más completa. Los diferentes textos vuelven a incidir en lecturas politizadas si bien es cierto que la contextualización e interpretación de su obra –donde por fin aparece un capítulo sobre la espiritualidad en su obra de mayor trascendencia-, aparece aquí de un modo profundo y riguroso.

<sup>80</sup> En los bloques centrales de esta investigación nos referiremos a estas muestras que no plantearon tantas problemáticas interpretativas u organizativas como las de Grigorescu u otras a las que nos estamos refiriendo.

y de las caídas de los regímenes socialistas y comunistas, su presencia ha sido mucho más tímida.

En este sentido, debemos destacar que la exposición más completa que se ha llevado a cabo hasta el momento no adquiere ni tan siquiera carácter monográfico. Nos referimos a *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera* comisariada para la Prague City Gallery por Karel Srp, del veinticinco de noviembre de 1997 al veinticinco de enero de 1998. Esta muestra, centrada en lo que se ha denominado la “troika” –Miler, Štembera y Mlčoch-, recogía documentación en torno a la gran mayoría de performances que llevaron a cabo durante la década de los setenta. Gracias a la entrevista personal realizada a Pavlína Morganová<sup>81</sup> sabemos que lo que se expuso en esa muestra fueron una serie de documentos impresos a modo de “libretos” en los que se incorporaban imágenes y las descripciones habituales que desarrollaron los artistas para acompañar esas estampas.

De esta manera, observamos cómo la muestra funcionaba más bien como un archivo y seguramente ésta no se diferenciaba demasiado del catálogo publicado. Esta referencia, especialmente difícil de encontrar y que hemos podido consultar en el archivo de DOX-Centre For Contemporary Art de Praga, incorpora documentación gráfica de la gran mayoría de acciones realizadas entre 1970 y 1980 y un texto del comisario que rastrea con precisión las trayectorias de los tres performers. El artículo de Srp, seguramente por el hecho de haber compartido con los performers la escena creativa checoslovaca de las décadas anteriores a 1989, aborda con rigor los componentes de las acciones de esta “troika”, haciendo referencia explícita a ciertas técnicas corporales de reminiscencias religiosas.

Sin embargo, junto con el ensayo de Morganová éste es el texto más exhaustivo sobre las trayectorias de estos performers y ambos son realmente referencias breves en las que prima el retrato de conjunto por encima de la interpretación exhaustiva de sus obras. Ni Štembera ni Mlčoch han gozado desde 1989 de una presencia en grandes eventos como la Bienal de Venecia o la Documenta, a diferencia por ejemplo de Grigorescu. Ninguno de los dos ha gozado de

---

<sup>81</sup> Pavlína Morganová –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts. Hemos intentando entrevistar a Štembera y Mlčoch pero ambos, vía email, han compartido su negativa a hablar del trabajo performativo llevado a cabo durante la década de los setenta. Del mismo modo, los dos creadores nos han remitido a la historiadora del arte checa, Pavlína Morganová, como la persona más indicada para obtener información rigurosa sobre su trabajo. Tan solo dos meses antes de depositar la tesis, en julio del 2018, Štembera ha accedido a responder algunos detalles específicos, tal y como veremos más adelante.

exposiciones individuales retrospectivas ni de catálogos monográficos que estén a la altura de los muchos generados en torno al performer rumano.

Todo ello nos lleva a evidenciar que, si bien los relatos curatoriales recientes en torno a estos creadores no son tan problemáticos, son realmente escasos, confirmándose así la necesidad de profundizar en el estudio de sus acciones.

De esta manera, podemos finalizar este apartado identificando algunas constantes en estos ejercicios de historización llevados a cabo desde los relatos expositivos. En primer lugar, hemos confirmado cómo, tanto antes como después de 1989 existe la rutina de presentar las nuevas tendencias artísticas de países de Europa del Este –arte conceptual, performativo, land art, etc.- desde la homogeneidad del criterio geográfico –“esta es una exposición de arte yugoslavo”- y desde la insistencia en las lecturas que enfatizan posibles componentes de disidencia o crítica política. Y hemos reseñado de forma crítica las problemáticas y las reticencias a estos criterios curatoriales por parte de muchos artistas de países de Europa del Este quienes se han visto reducidos en muchas ocasiones al exotismo disidente.

Del mismo modo, hemos confirmado cómo, uno de los marcos teóricos más fuertes y necesarios para el avance de nuestra disciplina, como son los estudios de género o las *teorías queer*, se ha instalado como herramienta para interpretar la práctica performativa de muchos artistas de Europa del Este, incluso cuando algunos de ellos se han alejado explícitamente de estos marcos. Si bien en este caso no hemos encontrado tantas reticencias por parte de los artistas, es cierto que podemos identificar algunas lecturas forzadas o simplemente “eclipsadoras” de otras capas de contenido fundamentales.

Al mismo tiempo hemos identificado el deseo de empezar a romper la lógica expositiva fundada en el criterio de la división por países, apostando en su lugar por las posibles conexiones, redes de intercambio o actitudes compartidas entre varios enclaves geopolíticos. Seguramente este tipo de relato curatorial sea el que goce de una mayor continuidad o fortuna en el futuro, pero también es posible, tal y como hemos rastreado de forma crítica, que los ejemplos encontrados hasta la fecha presenten aún algunas carencias a resolver.

Y finalmente parecemos encontrar cierto consenso a la hora de valorar las exposiciones temporales monográficas sobre artistas de países de Europa del Este como el ámbito en el que se suelen desarrollar aportaciones de carácter más complejo y riguroso. Ya hemos señalado cómo, será precisamente en el interior de estos relatos curatoriales, donde encontremos apuntes similares a los que deseamos ampliar y compilar en esta investigación.

### 3.2. OTROS RELATOS CURATORIALES EN TORNO AL ARTE DE PAÍSES DE EUROPA DEL ESTE

Al margen de este primer bloque de exposiciones centradas en los lenguajes performativos que hemos reseñado, hemos considerado oportuno incorporar la revisión de un conjunto de muestras que, a pesar de no centrarse únicamente en trabajos corporales o en artistas de países de Europa del Este, proponen algunas ideas clave que debemos mencionar para que este estado de la cuestión sea lo más completo y útil posible.

Una de las primeras grandes exposiciones colectivas que pretendía rastrear el arte de Europa del Este desde el periodo de posguerra hasta la caída del muro de Berlín fue *Europa Europa*, comisariada por Ryszard Stanislawski y Christoph Brockhaus para el Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik –Alemania- y organizada entre el veintiocho de mayo y el dieciséis de octubre de 1994. En la muestra se presentaron más de setecientas obras, correspondientes a doscientos artistas del ámbito de las artes visuales, pero también del teatro, de la música, de la arquitectura, del cine o de la literatura. Si bien supuso una primera apuesta contundente en la exhibición e interpretación de aquel grueso de prácticas de los países de Europa del Este capaz de ampliar la estrecha historiografía del arte occidental, no estuvo tampoco exenta de críticas. En el artículo de Piotr Piotrowski “Framing” of the Central Europe” -2001- se hace referencia por ejemplo a la ausencia de piezas de la República Democrática Alemana –entre otras-, se cuestiona el hecho de haber aplicado retrospectivamente la lógica de la división de bloques a un periodo incluso anterior a la IIGM, y se critica especialmente el deseo de leer toda la producción del “Este” mediante resultados universalizantes:

As a matter of fact, *Europa, Europa* did not put forward any new aesthetic categories applicable to the discussion of the European art in the twentieth century. Expanding the range of material, it did not modify the paradigm of the artistic geography, and what’s even worse, did not even articulate such possibilities. On the contrary, the question of European art was formulated on this occasion in terms of universalism, that is, of the common experience and repertoire of meaning.<sup>82</sup>

A la crítica apuntada por Piotrowski podríamos añadirle la prácticamente nula presencia de las prácticas performativas. A pesar de incorporarse un bloque expositivo dedicado a lo teatral, los únicos performers presentes en la muestra y en el catálogo son, -evidentemente- Marina Abramović –incorporada en el bloque “Transitoriche Aspekte”-, Tadeusz Kantor, Milan

---

<sup>82</sup> Groys, Boris, “Framing” of Central Europe en 2000+ *Arteast Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*, op.cit., p. 17. “De hecho, *Europa, Europa* no presentó ninguna nueva categoría estética aplicable a la discusión del arte europeo en el siglo XX. Ampliando el rango de materiales, no modificó el paradigma de la geografía artística, y lo que es peor, ni siquiera articuló tal posibilidad. Por el contrario, la cuestión del arte europeo se formuló en esta ocasión en términos de universalismo, es decir, de la experiencia común y el repertorio de significado.” [La traducción es nuestra.]



Knížák, Petr Štembera, Alex Mylnarcik –incorporados en el bloque “Expression und intuition”-, y Tibor Hajas –incorporado en el bloque “Fotografie”.

También podemos destacar en esta secuencia *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europa*, organizada por el Museum of Contemporary Art de Chicago del veinticuatro de junio al tres de septiembre de 1995. Comisariada por Laura J. Hoptman, esta muestra que también itineró por Ohio, Philadelphia y Omaha, se presenta como una de las primeras exposiciones en los Estados Unidos interesadas en la exhibición de arte contemporáneo de Europa del Este, centrada en esta ocasión en el arte posterior a la caída de los regímenes comunistas. Las obras escogidas se correspondían con tan solo seis países en esta ocasión – Bulgaria, República Checa, Hungría, Polonia, Rumanía y Eslovaquia-, sin incorporar referencias al lenguaje performativo.

Esta exposición se ha reseñado en muchas ocasiones en paralelo a la de *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, por algunas similitudes evidentes. La exposición, comisariada por Bojana Pejić y David Elliot se organizó en primer lugar para el Moderna Museet de Estocolmo –del dieciséis de octubre de 1999 al dieciséis de enero del 2000- y después itineró al Max Liebermann Haus y al Hamburguer Bahnhof de Berlín –del uno de octubre del 2000 al cuatro de febrero del 2001-.<sup>83</sup> La premisa era similar a la de *Beyond Belief* con las diferencias de que aquí se ampliaba el espectro a todos los territorios que habían tenido contacto con el imperio soviético, se apostaba especialmente por artistas jóvenes evitando sobre todo algunos nombres que ya gozaban de importante popularidad como Marina Abramović o Krzysztof Wodiczko y se procedía a una ordenación curatorial que intercambiaba la división geográfica por la temática –“crítica social”, “historia reciente”, “subjetividad e identidad”,

---

<sup>83</sup> Pejić también participó en la muestra organizada para el mismo centro –del catorce de febrero al diecinueve de abril de 1998- *Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art*. El catálogo de la exposición incorporaba un texto de Michael Newman “Flesh, wounds and the divided body” que utilizaremos más adelante pues nos es de especial utilidad para comprender los usos de la herida en el Cristianismo. Sin embargo, lamentamos que éste no se pusiera al servicio de la interpretación de algunas de las piezas de la exposición. Del mismo modo, podemos destacar el otro texto incorporado, “Unmaking sex: bodies in/of Communism” firmado por Pejić. Éste elabora de una forma lúcida los diferentes modo de aprehender el cuerpo y la identidad por parte de los poderes y de las estéticas oficiales de algunos países comunistas y socialistas de Europa del Este, centrándose especialmente en el caso Yugoslavo. A pesar de ello, sus comentarios tampoco corren en paralelo al análisis de la producción artística de estos países. De hecho, si miramos la lista de artistas incorporados en esta muestra, destacada como paradigma de una de las primeras aproximaciones curatoriales contundentes a la creación contemporánea –supuestamente- más repulsiva, o herida, comprobaremos de nuevo dos hechos. Por un lado, de entre los artistas incorporados –Carl André, Diane Srbus, Günter Förg, Rodney Graham, Andy Warhol, Gerard Richter, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Larry Clark, entre otros-, tan solo identificamos dos nombres relativos a la creación en países de Europa del Este: Marina Abramović e Ilya Kabakov. Por el otro, y dejandode lado el dudoso carácter abyecto o violentado de la gran mayoría de piezas incorporadas en la muestra, observamos cómo tan solo se incorporó un documento videográfico relativo al lenguaje performativo: *Spirit House* -1997- de Abramović.

“cuerpo y género”-. La muestra incorporaba fundamentalmente piezas objetuales, fotográficas y de instalación con una presencia tímida del lenguaje performativo –Rassim Kristev, Oleg Kulik, Azat Sargsyan, entre otros-.

La exposición se celebraba justo una década después de la caída del muro de Berlín de forma completamente intencionada. Y es que, como han apuntado autores como Piotrowski o los propios comisarios en la introducción al catálogo de la muestra, ésta parecía ser el canto de cisne a la idea de un mundo post-comunista a punto de desvanecerse por completo ante las inminentes rutinas globalizadores, la fagocitación capitalista de los engranajes económicos de países de anterior raíz comunista y socialista y las dinámicas de entrada en la Unión Europea a modo de “bautismos” en el capital y la ideología neoliberal.

De hecho, el mismo año, el Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien de Viena organizó desde el dieciocho de diciembre de 1999 hasta el veintisiete de febrero del 2000 la muestra *Aspects/Positions: 50 years of Art in Central Europe 1949-1999*, comisariada por Lóránd Hegyi, en la que se planteaba salir ya de la lógica divisoria entre este y oeste y observar simplemente las similitudes y diferencias entre artistas de ambos lados del telón de acero. Así, la exposición, acompañada de un catálogo con los textos tan solo en alemán, hacía dialogar a algunos performers como Marina Abramović, Tomislav Gotocav o Hermann Nitsch, en un ejercicio similar al que deseamos plantear en esta investigación, entre otros artistas alejados del ámbito performativo.

Unos meses antes de la preparación de esta muestra en Estocolmo se inauguraba en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles una de las exposiciones de mayor fortuna crítica en torno a los lenguajes performativos. Nos referimos a *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, comisariada por Paul Schimmel y abierta del ocho de febrero al diez de mayo de 1998.<sup>84</sup> En ella se procedía a un trabajo exhaustivo sobre el lenguaje performativo y sus múltiples avatares a partir también de su relación con otros lenguajes. Tanto la muestra como el catálogo recogían grandes nombres del canon de la performance como los Accionistas Vieneses, Yves Klein, Chris Burden, Paul McCarthy, Joseph Beuys, Vito Acconci, Bruce Nauman, Valie Export o Yoko Ono, por mencionar tan solo algunos.

---

<sup>84</sup> La muestra itineró por varios centros, entre ellos el MACBA. De hecho, en la entrevista personal a Teresa Grandas, se destaca el hecho de que fuera la primera muestra en Barcelona que pensara con complejidad las relaciones entre la performance, los materiales de documentación o los objetos derivados de la misma, el público y, finalmente, el espacio expositivo. Véase el anexo, página 729.

Sin embargo, también debemos destacar el hecho de que la muestra exhibiera prácticamente por primera vez en una exposición de estas dimensiones en los Estados Unidos, el trabajo de algunos performers de Europa del Este como Ion Grigorescu, Jan Mlčoch, Petr Štembera, Raša Todosijević o Milan Knížák. Además, en su texto para el catálogo “Uncorrupted Joy: International Art Actions”, Kristine Stiles incorporaba el apartado “Balancing Between a Dusthole and Eternity” en el que profundizaba en la obra de estos artistas.<sup>85</sup>

Con una perspectiva aún más global si cabe pero centrada ahora en los diversos conceptualismos debemos mencionar *Global conceptualism: points of origin: 1950-1980*, exposición coordinada por Luis Camnitzer, Jane Farcer y Rachel Weiss para el Queens Museum of Art de Nueva York, que contó con el asesoramiento de once comisarios internacionales expertos en el arte conceptual de sus respectivos países de trabajo. La exposición, celebrada del veintiocho de abril al veintinueve de agosto de 1999, se planteaba ampliar de nuevo el canon de la historia del arte heredado y dependiente de la autoridad de Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Alemania, demostrando en este caso cómo el desarrollo del lenguaje conceptual en las artes de la segunda mitad del siglo XX se produjo de forma simultánea y con rasgos diferenciados en países del ámbito global. Así, la muestra incorporaba piezas de arte conceptual japonés, australiano y de Nueva Zelanda, surcoreano, ruso, latinoamericano y europeo –en toda su magnitud-.

A nosotros nos interesa destacar en esta secuencia la presencia de artistas y sobre todo, de performers de Europa del Este. Así, debemos señalar que en la muestra se exhibió el trabajo – más performativo verdaderamente- de autores como Petr Štembera, Tibor Hajas, Marina Abramović o Tadeusz Kantor, junto al de otros artistas de Europa del Este más alejados de los conceptualismos corporales. El catálogo incorpora el texto de László Beke “Conceptual Tendencies in Eastern European Art” en el que se rastrea desde la segunda mitad de la década de los sesenta el origen de las prácticas conceptuales en países como la antigua Checoslovaquia, Yugoslavia, Polonia, Hungría o la República Democrática Alemana. En este texto se contextualiza brevemente la presencia de algunos performers que forman parte de nuestro corpus de obra, como es el caso de Petr Štembera o Jan Mlčoch, quienes son comparados con otros nombres propios de los orígenes más activistas del conceptualismo checo como Milan Knížák.

---

<sup>85</sup> Este apartado formará posteriormente parte del catálogo de *Body and the East*, tal y como ya hemos reseñado.

Todas y cada una de estas exposiciones confirman que, si bien es posible encontrar referenciados algunos nombres que integrarán nuestro corpus de obra, los ejemplos existentes aún son escasos y no incorporan realmente interpretaciones profundas sobre su trabajo. Del mismo modo, podemos corroborar que los apuntes relativos a los componentes parareligiosos o al posible uso de los discursos de la abyección como marco teórico oportuno, no aparecen en ningún momento como posibilidad o como apuesta explícita y contundente.

### **3.3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS AL MARGEN DE LOS RELATOS CURATORIALES EN TORNO A LA PERFORMANCE EN EUROPA DEL ESTE**

Si bien es cierto que la mayor producción de conocimiento en torno la performance de Europa del Este parece estar elaborándose desde el ámbito curatorial, encontramos una serie de referencias clave para la comprensión de nuestro objeto de estudio, ubicadas al margen de los relatos expositivos.

Sin lugar a dudas, el ensayo más completo hasta la fecha es *Performance art in Eastern Europe since 1960*, publicado por Amy Bryzgel en el 2017. Éste se presenta como el primer intento de una comprensión exhaustiva de la performance en Europa del Este desde la década de los sesenta hasta la actualidad. La autora desarrolló un competente e intenso trabajo, entrevistando a cerca de doscientos cincuenta artistas, historiadores del arte y críticos, entre otros profesionales que le permitieron acceder a la información de un modo riguroso y complejo. En este sentido nos interesa especialmente destacar el modo en el que se distribuyen los contenidos, evitando el discurso teleológico de la cronología y el de la división por países, para apostar en su lugar por una ordenación temática.

Así, las actitudes performativas son agrupadas desde su relación con el “cuerpo”, el “género”, la “política e identidad” y la “crítica institucional”, después de haber accedido a un primer y especialmente útil capítulo contextualizador desde la premisa de las “fuentes y los orígenes”. Evidentemente la autora no puede profundizar en la trayectoria de los artistas, pero no por ello deja de ser esta referencia un mapeo riguroso y útil para aprehender un amplio cuerpo de trabajo performativo desarrollado en los países de Europa del Este.

Con un enfoque más específico debemos destacar dos publicaciones especialmente útiles. En primer lugar, un ensayo anterior de Amy Bryzgel del 2013, *Performing the East: performance art in Russia, Latvia and Poland since 1980*, centrado en esta ocasión en el estudio de algunas prácticas performativas en los países mencionados en el título, situadas en la bisagra de la desintegración del telón de acero y de la URSS. De nuevo deseamos destacar el original

enfoque por problemáticas, tomando la obra de artistas específicos para plantear encrucijadas temáticas clave como el modo de performar la identidad post-soviética en Rusia o de enfrentarse corporalmente a las cuestiones de género en Polonia.

En segundo lugar mencionemos *Czech Action Art*<sup>86</sup> -2014- de Pavlína Morganová, principal volumen sobre el estudio de la performance en la antigua Checoslovaquia. Morganová se ha consolidado como la voz de referencia en el estudio de lo que ella denomina como “accionismo checo” gracias no solo a ésta sino a otras publicaciones que ha ido editando en los últimos años. El ensayo, del mismo modo que los de Bryzgel, permite una primera aproximación al estudio de estas prácticas que huye de la ordenación cronológica para apostar en su lugar por una distribución según las diversas estrategias performativas desarrolladas.

En este caso se presentan tres grandes bloques de trabajo en torno a las prácticas relacionadas con la vida cotidiana, a las acciones que dialogan con el mundo natural y a las experiencias más extremas con el cuerpo. A pesar de enfrentarnos a un trabajo compilador, el hecho de que éste se vea reducido ahora a la producción performativa de un único país permite, a diferencia del ensayo más general de Bryzgel, que podamos profundizar en la trayectoria artística de los artistas incorporados. En este sentido debemos señalar que esta publicación es, hasta la fecha, la que más información proporciona para el estudio de algunos performers que centran este estudio como Petr Štembera o Jan Mičoch.

Por si no fuera suficiente, con la intención de ofrecer información aún más específica, Morganová editó el mismo año en el que presentó la publicación anterior, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, monográfico donde se recogen más de un centenar de performances que tuvieron lugar en la antigua Checoslovaquia. La autora ha documentado una por una todas estas acciones con la ayuda de los performers, localizando en qué lugar, qué día y en qué circunstancias se desarrollaron todas y cada una de ellas.

Al margen de estas referencias debemos reseñar algunos títulos clave que nos son útiles tanto para el planteamiento del problema como para el estado de la cuestión.

---

<sup>86</sup> La autora había publicado anteriormente –en el año 2009- una versión similar en checo, *Akční umění*. En el prólogo de Jiří Valoch se insistía ya en la ausencia de los performers checoslovacos en exposiciones internacionales durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, a excepción de algunas oportunidades en galerías de Polonia o Hungría. Si bien se nos recuerda que algunos de aquellos accionistas han disfrutado de exposiciones retrospectivas en la década de los noventa, se sigue asumiendo que la adquisición de documentación relativa a arte de acción se concentra en su mayoría en torno a las galerías de arte de este país.

Comencemos por la publicación *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950's*, editada por Laura Hoptman y Tomás Pospiszyl en el 2002. Esta referencia se nos presenta especialmente útil en tanto que recoge algunos textos escritos de modo coetáneo a la producción artística de Europa del Este, traducidos por primera vez al inglés. De esta manera, accedemos a algunas fuentes originales y seguramente algunos de los ejemplos esporádicos que han ido desarrollando ese aún frágil proceso de construcción de Historia del arte para los países de Europa del Este.

El volumen está dividido en bloques temáticos –“the secret life of people's culture”, “pioneers and their manifestos”, “conceptual art and times of transition”, etc.- del que nos interesa destacar “Body Unbound”, debido a su relación con textos en torno al lenguaje performativo. Por un lado, se presentan textos escritos por los mismos artistas como el guión de la pieza de Geta Brătescu “Sleep-Awakening-the Game” -1978- o el relato autobiográfico de Sanja Iveković “Double Life: Documents for Autobiography 1959-75”. Por el otro, se incorporan textos de críticos e historiadores del arte que nos son de especial utilidad. De entre ellos destaquemos en primer lugar “Encounters with Action Artists”, redactado en 1977 por el intelectual y psicólogo checo Petr Rezek. En él se recogen algunos primeros apuntes del trabajo performativo de los principales accionistas checos como Jan Mlčoch o Petr Štembera. Así, según Rezek, los performers le invitaron a leer sus piezas como si fueran sueños y, en efecto, desarrolla una de las primeras lecturas de piezas como *Suspension-The Great Sleep* de Mlčoch -1974- o *Narcissus I* -1974- de Štembera, más próximas al ejercicio poético o al del psicoanalista que interpreta los sueños que al del historiador del arte. Así por ejemplo, en el caso de la pieza de Mlčoch se entretiene en la descripción de la buhardilla en la que tiene lugar comparando las connotaciones de oscuridad y aislamiento de ese espacio con la misma lógica del sueño.

En segundo lugar mencionemos “Male Artist's Body: National Identity vs. Identity Politics” de Piotr Piotrowski, que sintetizaremos más adelante en relación a la publicación del mismo autor “In the Shadow of Yalta” pues prácticamente se trata de una versión del mismo contenido.

Otro de los primeros grandes compendios de material original y reciente para la historización del arte de Europa del Este en el que también se incluyen referencias al lenguaje performativo es *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, editado por el colectivo de artistas IRWIN en el 2006, quienes precisamente han centrado su línea de trabajo en torno a los ejercicios de escritura de Historia del arte para los países de Europa del Este, tal y como ya hemos comentado en relación a las estrategias de autohistorización. Este completo *reader*

llevado a cabo en colaboración con numerosos artistas integra una primera parte con documentación visual sobre diferentes obras de arte y eventos que tuvieron lugar en Europa del Este desde la década de los sesenta. A continuación incorpora una división por países en el que cada capítulo, de forma bastante heterodoxa, -pues tal y como nos recuerdan los editores, esta publicación tiene también algo de su flexible proyecto artístico-, presenta biografías breves de artistas y relatos en primera persona sobre eventos artísticos o sobre procesos de producción, entre otros elementos. En este segundo bloque encontramos brevemente referenciados algunos artistas que integran nuestro corpus de obra como Ion Grigorescu, Petr Štembera o Jan Mlčoch.

Finalmente, la publicación incorpora un conjunto de ensayos más específicos y extensos sobre aspectos generales del mercado del arte o de las narrativas en torno al arte de Europa del Este y sobre artistas específicos –OHO, Moscow Conceptualism, etc-. En este sentido, podríamos destacar el texto “Mapping Czech Art” de Jana y Jirí Sevcík, centrado en el lenguaje performativo de la antigua Checoslovaquia y su relación con la disidencia *underground*, en el que se hace un énfasis especial en nombres que nos aparecerán en esta investigación como Milan Knížák y Jiří Kovanda.

Del mismo modo, debemos citar una de las publicaciones más rigurosas en el estudio de prácticas artísticas de países vinculados a la Conferencia de Yalta desde 1945 hasta la caída del muro de Berlín. Nos referimos al ensayo de Piotr Piotrowsky *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, publicado en el 2009. En este texto el autor volverá a insistir en la necesidad de entender las particularidades de cada país ubicado al este del telón de acero:

Because real socialism took a different form in each country, especially concerning cultural policies, individual neo-avant-garde trends such as conceptual art or body art had different meanings in different areas of East-Central Europe.<sup>87</sup>

Partiendo de esta premisa el autor dedica un capítulo entero a los procesos de escritura de Historia del arte, reseñando algunas exposiciones a las que ya nos hemos referido anteriormente y reclamando que cada país sea estudiado desde sus particularidades y no como una pieza más

---

<sup>87</sup> Piotrowsky, Piotr, *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009, p. 10. “Debido a que el socialismo real tomó una forma diferente en cada país, especialmente en lo que respecta a las políticas culturales, las corrientes neovanguardistas como el arte conceptual o el body art asumieron diferentes significados en diferentes áreas de Europa del Este y Central.” [La traducción es nuestra.]

de un engranaje aparentemente homogéneo que hemos englobado bajo la reduccionista etiqueta de “Arte de Europa del Este”.

The new geography of East-Central Europe must, therefore, encompass not only the metaphysics of place but also the entire range of historic factors appearing at the juncture between traditions, definitions of the place situated within local tensions, mythologies, inferiority complexes, political and social structures and, on the other side, cultural trajectories, reception of cultural models, and export and import of artistic and other processes. Culture of a given region, in this case of the post-war East-Central Europe, cannot be comprehended without such a complex analysis. Or, to put it in a different way, without it will be perceived exclusively as a periphery of the Western Europe.<sup>88</sup>

Piotrowski tendrá en cuenta este planteamiento en el desarrollo de su ensayo, distribuido en dos bloques principales, uno relativo a las relaciones entre Modernidad y totalitarismo -con referencias al Informalismo o a las tendencias abstractas y geométricas- y otro centrado en las relaciones entre la neovanguardia y el realismo socialista a partir de la década de los setenta. En este último apartado se dedica un capítulo entero al lenguaje performativo bajo el epígrafe “The Politics of Identity: Male and Female Body Art”. Éste supone otro de los escasos precedentes útiles para nuestra investigación pues es capaz de rastrear múltiples ejemplos performativos en los que las condiciones físicas y psicológicas son llevadas a repulsivos extremos de violencia. Así, aunque por el título parece que vaya a volver a imponerse una lectura desde las perspectivas de género, el autor es capaz de ofrecer algunas claves introductorias para el trabajo de algunos artistas que van a centrar esta investigación como Jan Mlčoch o Petr Štembera, incorporando además la influencia del Budismo Zen en el caso del segundo.

Sin embargo, parece como si Piotrowski acabara rechazando alguno de estos trabajos al no haber sido capaces de cuestionar los hegemónicos y falocéntricos roles de género, participando además de algunos estereotipos propios de lo masculino. Partiendo de esta crítica, el autor se centrará en dos performers que, según él, sí pueden leerse desde una perspectiva de género: el polaco Jerzy Bereś y el rumano Ion Grigorescu. De nuevo nos encontramos con el hecho de que se han querido destacar dos piezas de este último –*Masculine/Feminine*, 1976 y *Delivery/Birth*, 1977- que realmente pueden ser leídas desde el deseo de trastocar las lógicas

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*, p. 29. “La nueva geografía de Europa Central y del Este debe, por lo tanto, abarcar no solo la metafísica del lugar, sino también toda la gama de factores históricos que aparecen en la unión entre tradiciones, definiciones del lugar situadas dentro de las tensiones locales, mitologías, complejos de inferioridad, estructuras sociales y políticas y, por otro lado, trayectorias culturales, recepción de modelos culturales y exportación e importación de procesos artísticos y de otro tipo. La cultura de una región determinada, en este caso de la Europa Central y del Este de la posguerra, no puede ser comprendida sin un análisis tan complejo. O, para decirlo de otra manera, sin él se percibiría exclusivamente como una periferia de la Europa occidental.” [La traducción es nuestra.]



binarias en torno al género y al sexo y pueden ser puestas en relación a determinados componentes de crítica política. Ahora bien, por este motivo confirmamos otra vez la ausencia total de referencias al componente religioso en la obra de Grigorescu, componente que también sobrevuela estas piezas. Leyendo este capítulo uno podría pensar que el artista rumano se avanza al arte *queer* desde el lado este del telón de acero cuando realmente es difícil concebir así su trayectoria, tal y como comprobaremos en nuestra investigación.

También encontramos algunas referencias al lenguaje performativo de artistas de Europa del Este en la publicación *Contemporary Art in Eastern Europe*, editada por Phoebe Adler, Duncan McCorquodale y Boris Grois en el 2010. En ella se incorporan varios textos que insisten en la reflexión sobre la etiqueta “Europa del Este”, sobre la ausencia de un mercado del arte sólido aún a día de hoy en este enclave geopolítico, sobre la cultura *underground* como único medio de supervivencia y sobre las relaciones con el bloque capitalista y su dialéctica de la dominación, entre otras cuestiones. La publicación incluye referencias a performers de Europa del Este como Oleg Kulik, Jiří Kovanada o el dúo Kwiekulik, y se incluye además el apéndice “An artist’s life manifestó” redactado por Marina Abramović.

Un gran número de obras performativas centra también el complejo ensayo de Klara Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art: reticence as dissidence under post-totalitarian rule 1956-1989 -2014-*. Éste se centra en los componentes politizados de varias trayectorias artísticas experimentales desarrolladas en la antigua Checoslovaquia, en Polonia y Hungría. En este sentido debemos destacar la definición de “antipolítica” que desde el título de esta publicación sobrevuela todo el ensayo, pues nos será útil para defender algunas de nuestras hipótesis. Kemp-Welch parte de varios textos y autores –Barbara Falk, György Konrád o Václav Havel- centrándose en la capacidad de los creadores pertenecientes a países de Europa del Este sometidos a regímenes autoritarios de raíz comunista, para crear formas políticas alternativas a las generadas por las instituciones oficiales.

Así, la historiadora del arte se muestra especialmente rigurosa a la hora de etiquetar algunas de las obras de estos artistas representantes de los nuevos comportamientos artísticos desde la década de los sesenta como “disidentes” o “politizadas”. Por citar algún ejemplo evidente, mencionemos su uso de la noción de “cultura paralela” desarrollado por Ivan Jirous y recogido por Havel que también tomaremos para el estudio de la obra de Štembera y Mlčoch. A pesar de que la autora no profundiza en ninguno de los performers que centra este estudio, nos entrega un par de claves fundamentales. Por un lado, la distribución de su ensayo a partir de posturas o estrategias creativas –“desinterés”, “duda”, “disidencia”, “humor”, “reticencia”, “diálogo”- nos

estimula a pensar aquellos otros relatos a los que nos estamos refiriendo, que huyen de las lógicas geográficas o estilísticas. Por el otro, aunque no centre ninguno de sus seis capítulos principales en los performers estudiados en nuestra investigación, profundiza en algunos mecanismos compartidos como el uso de formas y funciones de reminiscencias rituales para generar nuevos y más puros modos de relacionarse –en su caso a partir del estudio del artista polaco Jerzy Bereś-.

Del mismo modo, podemos mencionar el ensayo de Claire Bishop *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship* -2012- en el que se rastrea de manera compleja las prácticas de arte participativo con componentes de implicación social en múltiples contextos diferenciados. La autora dedica un capítulo a la noción de lo social en el interior del socialismo y a su relación con ciertas prácticas performativas que incorporan estrategias de participación o incorporación del público. En este sentido, nos interesa destacar en primer lugar la incorporación de una serie de hipótesis que tendrán repercusión en esta tesis. Nos referimos fundamentalmente a la necesidad de tener en cuenta que los componentes de diálogo con el público y el entorno serán diferentes en la práctica artística de Europa del Este debido a que ésta se enmarca en un engranaje ideológico en el que la idea de colectivismo se halla directamente impuesta por el estado. Así, la tesis de este capítulo gira en torno a la idea de que

Unlike the dominant discourse of participatory art in Western Europe and North America, where it is positioned as a constructive and oppositional response to spectacle's atomisation of social relations, the participatory art of Eastern Europe and Russia from the mid 1960's to late 1980's is frequently marked by the desire for an increasingly subjective and privatised aesthetic experience.<sup>89</sup>

La autora además se consolida como otra de las pocas voces que reclama la necesidad de leer estas prácticas participativas en términos más complejos que los de la disidencia política, incorporando capas de lectura ligadas a lo existencial e incluso a lo apolítico. Partiendo de esta premisa se centra en tres casos de estudio ligados a Praga, Bratislava y Moscú, de entre los que debemos destacar sus comentarios sobre el artista checo Milan Knížák, de especial relevancia como antecedente de los performers checoslovacos en los que se centrará este estudio. Las acciones de Knížák son leídas ahora, no tanto desde sus posibles componentes de crítica

---

<sup>89</sup> Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso, 2012, p. 129. “A diferencia del discurso dominante del arte participativo en Europa occidental y América del Norte, donde se posiciona como una respuesta constructiva y oposicional a la atomización de las relaciones sociales provocadas por el espectáculo, el arte participativo de Europa del Este y Rusia desde mediados de los años 60 hasta finales de los 80 está habitualmente marcado por el deseo de una experiencia estética cada vez más subjetiva y privatizada.” [La traducción es nuestra.]

política, como desde su capacidad para generar nuevas poéticas cotidianas y espacios de reposo interior fundados por ejemplo en el silencio meditativo o en la soledad.

Finalmente, nos gustaría destacar las dos únicas publicaciones que hemos encontrado en español que se refieran con un mínimo de profundidad a performers de Europa del Este. Así, mencionemos en primer lugar la publicación *Arte Acción -2004-* de la colección IVAM Documentos. Éstos pretenden abarcar de un modo retrospectivo las diferentes tendencias performativas desarrolladas desde 1958 hasta 1998. Para ello se editaron dos volúmenes, uno de ellos centrado en las prácticas de arte de acción desde 1958 a 1978 con capítulos dedicados a figuras clave del canon performativo –Fluxus, Yves Klein, los Accionistas Vieneses-, y un segundo tomo que abarcaba desde 1978 a 1998 y que sobre todo destaca por ampliar el canon mediante el estudio de la performance en países que escapan del marco normativo occidental. En este segundo volumen se incorporan referencias a la performance australiana, escandinava, tailandesa y mexicana, además de presentarse en español casi por primera vez algunos nombres de artistas de Europa del Este que aparecerán en esta investigación como Tibor Hajas –en relación a otros performers húngaros a los que se les dedica un capítulo-, Jerzy Bereś, Przemistaw Kwiek –en el capítulo sobre arte, política y performance en Polonia- o Marina Abramović y Raša Todosijević. Además, debemos también enfatizar que se trata de la única publicación en la que conviven performers españoles con estos nombres del arte de Europa del Este. En el volumen se incorpora un capítulo dedicado al arte de acción en España en el que se menciona brevemente la obra de Jordi Benito. De esta manera, y a pesar de que no se pongan en común los diferentes performers pues la publicación sigue una lógica divisoria por capítulos monográficos sobre países, ésta es la única referencia encontrada donde hemos visto convivir en sus páginas el nombre de Jordi Benito con el de Tibor Hajas o Ive Tabar.

En segundo lugar reseñemos el artículo de Pilar Montero Vilar “El cuerpo en peligro” publicado en la revista académica *Arte, Individuo y sociedad* en el año 2000. En él se procede a la interpretación de un conjunto de artistas que han sometido su cuerpo a circunstancias de violencia con implicaciones rituales o sagradas y que han asumido también posturas más iconoclastas a modo de denuncia de los mecanismos de la sociedad del consumo de masas. Lo interesante de este artículo es que se trata tal vez de la primera referencia en español en la que aparece comentada la obra de performers de países de Europa del Este como Petr Štembera o Jan Mlčoch. Así, encontramos que de forma pionera se pone en relación el trabajo de artistas más conocidos como los Accionistas Vieneses, Ana Mendieta o Gina Pane con el de estos otros nombres que aún están bastante alejados de formar parte del canon normalizado de la historia

de la performance internacional. Además debemos resaltar que, si bien debido a las dimensiones del artículo los comentarios sobre Štembera o Mlčoch ocupan poco más de tres páginas, éstos incorporan y potencian las lecturas de carácter religioso –ascético- que ampliaremos en esta investigación.

Llegados a este punto debemos concluir confirmando la existencia de una serie de vacíos que abren el camino a que futuras investigaciones como la presente incorporen otras narrativas en el estudio de la performance Europa del Este. En primer lugar, no hemos encontrado una sola publicación que se centre única y exclusivamente en ejemplos performativos que impliquen un uso extremo o repulsivo del cuerpo. En todas ellas acostumbraban a convivir varias estrategias corporales o somáticas muchas de las cuales se alejan bastante de un lenguaje performativo que puede ser aprehendido desde los discursos de la abyección. De hecho, esta primera premisa conduce irremediable a que no hayamos encontrado una referencia centrada únicamente en el estudio de ciertos ejemplos de la performance de los países de Europa del Este a partir de las herramientas teóricas derivadas del concepto de abyección y de sus múltiples avatares. Y de nuevo, esta asunción nos conduce a un tercer vacío.

No solo resulta difícil encontrar una bibliografía abundante en torno a la performance de Europa del Este sino que, además, determinadas lecturas parecen no haber gozado de especial interés. Nos referimos a la ausencia de estudios pormenorizados sobre los componentes espirituales o incluso parareligiosos de algunas acciones llevadas a cabo en el lado este del telón de acero. Ya hemos señalado y comprobado –y es algo que iremos ampliando a lo largo de este estudio- la predominancia de lecturas que han puesto énfasis en los posibles contenidos de crítica política y de reflexión sobre cuestiones de género y sexualidad.

Precisamente nuestra apuesta por el uso de los discursos de la abyección para enfocar estas prácticas servirá para solventar tal vacío historiográfico. En el apartado relativo al marco teórico vamos a demostrar cómo todo el engranaje teórico que se deriva del concepto de abyección permite aprehender con complejidad un corpus de obra performativa en el que, aunque pueda parecer extraño, conviven armónicamente la repulsión y la religiosidad. De hecho, ya hemos dedicado un apartado a esbozar esta problemática pues hemos identificado cómo el estudio de prácticas artísticas contemporáneas que se instalan sin componentes de ironía o crítica en actitudes parareligiosas implica una encrucijada historiográfica que deseamos tener en cuenta y ampliar –véase el apartado 2.3-.

Del mismo modo, las múltiples referencias reseñadas en este estado de la cuestión nos confirman que desde el estudio del lenguaje performativo podemos llevar a cabo una tasación de las violentas circunstancias históricas que han sacudido la Europa de la segunda mitad del siglo XX. Precisamente todas aquellas lecturas centradas en los componentes de crítica o de disidencia política nos han acercado la posibilidad de leer el trabajo performativo de los artistas de Europa del Este como la encarnación de múltiples conflictos contextuales emparentados con la censura, la vigilancia y la violencia de los totalitarismos del Este, con la precariedad económica vivida en algunos países, con el forzado aislamiento o con la experiencia obligada de una identidad en torno a la idea de colectividad o de líder autoritario. Sin embargo, volviendo de nuevo a nuestra apuesta metodológica, defenderemos que en múltiples ocasiones, esta “antipolítica” disidente –Kemp-Welch-, se integra, no de forma explícita, sino velada a través de performances de reminiscencias rituales que implican, desde sus múltiples estrategias, el diagnóstico o la mimesis de un contexto abyecto y violento.

Todas las referencias sintetizadas y pensadas críticamente confirman que la fuerza y la calidad del trabajo performativo en Europa del Este hacen que éste se convierta en un objeto de estudio privilegiado con el que empezar a consolidar estas nuevas narrativas paralelas que permiten flexibilizar el canon heredado.

#### **3.4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN TORNO A JORDI BENITO**

Centrándonos ahora en la revisión de la literatura más relevante que se ha generado en torno a la obra de Jordi Benito, debemos destacar en primer lugar la labor del Museu de Granollers para poner en valor la trayectoria del artista. Así, al margen de las múltiples ocasiones en las que el artista expuso en su pueblo natal, debemos mencionar la organización de la exposición *Jordi Benito. Idees com a imatges/Documents com a obres d'art* celebrada del veintiséis de marzo al veintisiete de septiembre del 2015 y comisariada por Vicenç Altaió en colaboración con el Museu.

Esta exposición se presenta como la única retrospectiva que se le ha realizado al autor al integrarse, en el espacio no demasiado amplio del Museu de Granollers, una muestra representativa de sus trabajos desde la experiencia conceptual en la década de los setenta, pasando por la documentación relativa a las acciones extremas de la década de los ochenta y llegando finalmente a algunas piezas del siglo XXI en las que empezó a trabajar con neones. Pero lo que debemos enfatizar es la publicación de dos catálogos que por primera vez recogían de un modo exhaustivo y cronológico toda la obra del artista. Un documentalista contratado por

el Museu de Granollers –Carles Toribio-, con la ayuda de Vicenç Altaió –encargado más bien de los comentarios sobre las obras- pusieron orden a los más de mil quinientos documentos y tres mil fotografías que forman parte del Fons Benito, actualmente consultable en el MACBA.

Las publicaciones se consolidan realmente como dos manuales de referencia para ubicar el trabajo de Benito, incluso aquel que no llegó a realizarse. Sin embargo, podríamos decir que, por motivos evidentes, se ha decidido primar esta labor compiladora y ordenadora, por encima de una apuesta interpretativa más compleja o profunda.

Algo similar ocurre con la segunda referencia a destacar que anunciábamos antes. Nos referimos a la, hasta la fecha, única tesis monográfica sobre el artista publicada en el Estado Español: *El arte de acción en Catalunya: Jordi Benito y su contexto*, realizada por Sonia Lombao bajo la dirección de Pere Salabert en el 2015. Mencionemos que no solo hemos leído la tesis, sino que tuvimos la oportunidad de presenciar su defensa escuchando los comentarios críticos que le apuntaron los miembros del tribunal -Pilar Parcerisas, Anna Maria Guasch y Antonio Salcedo-. Todos ellos coincidían en que se había procedido a una rigurosa y completa contextualización de la trayectoria del artista pero que la tarea interpretativa aún no era del todo profunda, dejando la puerta abierta a futuras investigaciones.<sup>90</sup>

Al margen de estas publicaciones principales debemos mencionar el ensayo de Pilar Parcerisas del 2007 *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, pues en él se contextualizaba de un modo exhaustivo, por primera vez, el trabajo de Benito en el marco de los conceptualismos españoles. La autora presenta en primer lugar al artista en el marco de lo que ella denomina “conceptualismos poéticos”, relacionados con la aparición de nuevas prácticas como el arte de acción, de las que el artista de Granollers sería uno de los representantes. Sin embargo podríamos decir que tan solo se apuntan brevemente algunas de sus primeras acciones y se añaden comentarios sobre el futuro camino del artista hacia una práctica ritual y sacrificial en la década de los ochenta, pero

---

<sup>90</sup> La interpretación de algunas piezas del artista aparece incorporada de un modo más tangencial pero de nuevo, inteligentemente contextualizada, en otras tesis doctorales. Por mencionar aquellas que consideramos más relevantes destaquemos en primer lugar la tesis doctoral de Pilar Parcerisas *Les poètiques pobres, efímeres i conceptuals a Catalunya (1964-1980)* publicada posteriormente sin apenas modificaciones con el título *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980* y que pasaremos a reseñar a continuación. Del mismo modo, citemos la tesis de Juan Albarrán *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España, 1970-2000*, presentada en el 2012. Si bien esta última focaliza en las relaciones entre fotografía y performance y la obra de Benito centra poco más de unas cinco páginas, es especialmente útil para establecer relaciones entre la violencia contextual vivida en la España de la dictadura y aún de la transición democrática –incorporando la pervivencia de casos de tortura- y aquellas prácticas performativas que integran elementos de autoagresión.

sin profundizar en ningún momento en estos aspectos. Sus comentarios se centran más bien en la adscripción de sus primeras piezas a los diferentes nuevos comportamientos o lenguajes de la década de los setenta –que ella agrupa bajo el paraguas de “conceptualismos poéticos”: la relación de *Església-Paisatge* -1972- o *Descoberta Frègoli* -1972- con el arte de ambientes, el trabajo de performance de piezas como *Acción-transformación* o *Pes i volum d'un cos* -1972-1975- y la mezcla de acción o instalación en obras como *TRASA V =B.P.L.W.B.78.79* -1978-1979-.

El nombre de Benito también aparecerá de forma puntual pero nunca como apartado aislado en los otros bloques del ensayo de Parcerisas. Así, en los capítulos dedicados a los conceptualismos políticos y periféricos y luego en su cronología del arte conceptual, su trabajo aparece reseñado en relación a algunas acciones del Grup de Treball o a acontecimientos como los Encuentros de Pamplona o la Documenta 5 de Kassel, pero en ningún momento se procede a una interpretación exhaustiva, primándose el inventariado de lugares, relaciones y eventos del conceptualismo español.

A continuación, también debemos mencionar otra publicación no monográfica sobre el artista que se nos presenta como la referencia más inspiradora y en sintonía con nuestra tesis. Nos referimos al monográfico *Sacrifici* publicado por la sala Metrònom en 1987, con el que la Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro –a través del Centre de Documentació d'Art Actual- inauguraba una colección de monográficos sobre artistas que hubieran desarrollado su obra en un “campo alternativo”. En este primer número centrado en el sacrificio se incorporaba un “Dossier Jordi Benito” con imágenes de algunas de sus acciones más vinculadas a los rituales de sacrificio, una conversación entre el artista y Carles Hac Mor, un poema de este último y dos textos muy breves de Carles Ruiz y de Hac Mor.

Si bien estos textos no profundizan demasiado en los componentes religiosos de las acciones de Benito, en el resto de páginas de la publicación encontramos algunas claves fundamentales para el desarrollo de esta investigación. En primer lugar, el monográfico también integra información sobre artistas como Hermann Nitsch, Gina Pane, Joseph Beuys o Rudolf Schwarzkogler, anunciado un diálogo sobre gestos creativos de connotaciones sacrificiales que retomaremos en nuestra tesis pero con un énfasis especial en la flexibilización y ampliación del canon por supuesto.<sup>91</sup> En segundo lugar, mencionemos cómo se incorporan también textos

---

<sup>91</sup> En este sentido nos gustaría destacar el texto de Lourdes Cirlot pues este se inicia asumiendo una premisa fundamental para el desarrollo de nuestras hipótesis: “Si en los primeros años del siglo XX las realizaciones de los pueblos primitivos poseen una clara incidencia sobre las obras de vanguardia, a partir de finales de la década de

específicos sobre el ritual, algunos redactados por historiadores y antropólogos, como “Sacrificio humano y civilización en Mesoamérica” de Jordi Gussinyer o “Sobre el asesinato ritual de dioses y su teoría” de Manuel Delgado. Ninguno de ellos establece una conexión con los artistas que van a aparecer posteriormente en la publicación, pero nos dan algunas claves interpretativas que sí vamos a movilizar en este estudio. Así por ejemplo, Delgado lleva a cabo una disertación donde rastrea la pérdida del ritual en las sociedades secularizadas, recogiendo comentarios de Bataille e incluso incorporando imágenes de la fiesta de los toros, elementos ambos en plena sintonía con el trabajo de Benito que el autor no hace dialogar, a diferencia de lo que ocurrirá en esta investigación.

Del mismo modo, podemos incluir algunas publicaciones fundadas en el engarce entre el relato curatorial y la maquinaria interpretativa. Así, empezamos mencionando los diferentes catálogos que se generaron en torno a la muestra *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa: Caixa de Pensions*, que se organizó en Barcelona del dieciocho de febrero al seis de marzo de 1983. Uno de estos volúmenes recogía material únicamente sobre la serie de performances que realizó Benito con el nombre del título de la muestra, incorporando un conjunto de textos de Simón Marchán Fiz, Lluís Utrilla y Alexandre Cirici, estos dos últimos a modo de reflexión poética. El elemento más destacado de esta publicación es la incorporación de una entrevista que le realiza Rosa Queralt, pues es el único elemento que nos permite realmente acceder, y en este caso desde la fuente original además, a herramientas interpretativas útiles para el estudio de su obra. Un año después se editó otro catálogo titulado *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa. Murmuris del bosc* en el que se incorporaba el texto de Manel Clot “Natura morta i tesi sacrificial”. Éste analiza la producción del artista en relación al género de la naturaleza muerta o se relaciona su uso de la cruz con el de otros artistas como Beuys, Nitsch o Tàpies. El artículo de Clot es especialmente relevante para esta investigación pues recoge por primera vez una descripción más completa –unas tres páginas– en la que su uso de animales –vaca/toro– es relacionado con Picasso, con el culto mitraico y con el mecanismo de la víctima propiciatoria a partir de comentarios de René Girard.

Algo similar ocurre con el catálogo de *Les portes de Linares*, relacionado con la exposición que tuvo lugar en la Sala Metrònom de Barcelona del veintidós de junio al treinta de septiembre

---

los cincuenta se aprecia un creciente interés no por la obra primitiva, sino por el modo de comportarse de los pueblos primitivos. Sin duda alguna ese interés se halla íntimamente conectado con la divulgación de las nuevas teorías antropológicas. En ese sentido, la obra de Lévi-Strauss puede considerarse como un auténtico hito y como un punto de arranque para otros muchos antropólogos. No es simple coincidencia que *Antropología estructural* date del año 1958.” Cirlot, Lourdes, “El autosacrificio de Joseph Beuys” en VV.AA, *Sacrifici*, Barcelona: Centre de Documentació d'Art Actual, Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro, 1987, p.46.



de 1989 y en la que Benito presentó una instalación del mismo nombre. Los textos incorporados no arrojan demasiada luz para la interpretación compleja de la obra del performer. La aportación de Manel Clot se limita a profundizar en las tendencias artísticas del contexto que circunda a Benito pero sin apenas profundizar en su obra<sup>92</sup>, y el texto de Carles Hac Mor vuelve a ser también una deriva poética antes que interpretativa.<sup>93</sup>

En el caso de la instalación para el Palau de la Virreina *Die Partituren des Wannsees* –del doce de febrero al veintidós de marzo de 1992- se generó un catálogo del mismo nombre. En él, debemos destacar el texto de Hubert Besacier “Els principis d’un muntatge actiu i perillós”, centrado fundamentalmente en la descripción de algunas piezas específicas –como *La desesperació del tocador de llaüt* de 1978 o los diferentes opus de *Baiard Jaç Impacient* en torno 1981-. El autor lleva a cabo una interpretación coherente del recorrido del artista, a pesar de que enfoca algunas de sus piezas con un énfasis especial en los componentes de reflexión metaartística que no consideramos que estén tan presentes en algunas de las performances del artista de Granollers. Sin embargo, debemos subrayar el hecho de que, sin llegar a profundizar y con algunas licencias poéticas, relacione los componentes rituales de algunas de las estrategias utilizadas por Benito.

La convenció teatral assumeix simplement la part del ritu. En la *performance*, en l’òpera o en la *corrida*, el ritu no és un veritable distanciament; és, per contra i simplement, l’execució, l’acopliment de gestos convinguts que condueixen socialment a la imparable cruesa de l’acte, que ens col·loquen en presència directa d’allò inoït, d’allò innomenable, que obren un accés legítim a la indecència: la de la nuesa –del cos o de la veu-, la de la sang, la de l’acoblament o de l’homicidi.<sup>94</sup>

Al margen de estas referencias debemos remarcar que, a diferencia de los artistas de Europa del este que centran esta investigación, la obra de Benito pudo ser expuesta en múltiples espacios nacionales e internacionales y lo sigue estando en el marco de múltiples exposiciones colectivas, a pesar de que aún no se le haya organizado una gran retrospectiva. Así, por apuntar algunos ejemplos destacados, mencionemos la exposición *Idees i actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, organizada en el Centre d’Art Santa Mònica del quince de

<sup>92</sup> Algo similar ocurre en su texto “Arrelant-se arrelat” para la publicación *Jordi Benito* que editó la Galeria Carles Taché en 1990. En esta ocasión se ofrece una panorámica del recorrido del artista de Granollers, pero no se profundiza ni se mencionan obras específicas.

<sup>93</sup> El poeta también será el responsable de la publicación *Accions paraparamèmicament ictòpiques de Jordi Benito* - 2011-, configurada como una especie de hagiografía extravagante del artista que recoge episodios difíciles de comprobar –y de crear-. De hecho la propia publicación asume que no pretende ningún rigor historicista ni ninguna valoración crítica o aproximación objetiva.

<sup>94</sup> Besacier, Hubert, “Els principis d’un muntatge actiu i perillós” en VV.AA. *Jordi Benito. Die Partituren des Wannsees*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992, p. 16.

enero al uno de marzo de 1992 y comisariada por Pilar Parcerisas. La muestra se presentaba como una de las grandes exposiciones capaces de revisar y profundizar en el arte conceptual en Catalunya durante los años sesenta y setenta. Éste era presentado por la comisaria, a diferencia del arte conceptual del “norte” como un ámbito más propenso a privilegiar la materia, los contactos con la naturaleza, la acción o la ideología política. Evidentemente Jordi Benito aparecía integrado en la exposición como representante de ese conceptualismo del que nos habla Parcerisas que hace una deriva hacia el cuerpo y lo performativo, mediante la presentación de documentación de piezas como *Baiard, jaç impacient. Opus II -1981- o Barcelona. Toro Performance. Trasa V BPLWB -1979-*. Como es de suponer, este tipo de propuestas potencian el retrato de conjunto antes que la interpretación exhaustiva de los artistas presentados. Y en ese sentido debemos confirmar que ninguno de los textos del catálogo, algunos incluso centrados exclusivamente en el arte de acción como “1964-1980: Moments d’acció en les trajectòries dels artistes catalans” de Annemieke Van de Pas, presentan una lectura compleja de Jordi Benito.

Si nos desplazamos a otras muestras más recientes que hemos podido visitar, debemos reseñar *Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar-se*, comisariada por Manuel Segade en la Fundació Joan Miró de Barcelona del trece de marzo al veinticinco de mayo del 2014. En ella se recogían algunas de las obras que habían formado parte de la historia del Espaci 10 y el Espai 13 de la Fundación, de entre las que debemos destacar aquí la documentación relativa a *Barcelona. Toro Performance. Trasa V BPLWB* que Benito llevó a cabo durante tres días en el Espacio 10 en 1979.

En segundo lugar, mencionemos que, seguramente como consecuencia de la llegada del Archivo Benito al MACBA, la presentación de colección número 30 –*Colección MACBA 31*– incorporaba en una sala relacionada con los inicios de la performance en el ámbito nacional e internacional, documentación relativa a las primeras obras performativas de Benito aún alejadas de su futuro lenguaje más ritual y violento. Así, obras como *Transformació del gel en aigua mitjançant l’escalfor del cos -1972-* o *Transformación d’un terròs de terra mitjançant la descomposició i la humitat -1972-*, dialogaban con las de otros performers como Fina Miralles, Esther Ferrer o Joan Jonas.

De hecho, otra muestra reciente, casi solapándose cronológicamente a la presentación de colección del MACBA, decidió potenciar también este aspecto del trabajo de Benito, justificándose en este caso por la propia cronología de la muestra. Nos referimos a *Del segon origen. Arts a Catalunya 1950-1977*, comisariada por Valentín Roma y organizada por el

MNAC entre el dos de julio y el veinticinco de octubre del 2015. En esta ocasión lamentemos que, debido el marco cronológico, no se pudieran incorporar ni pensar las obras más violentas y rituales de Benito llevadas a cabo durante los primeros años de la transición democrática, precisamente en una exposición centrada, entre otras cosas, en la efervescencia de la cultura libertaria y *underground* durante el proceso de restitución democrática.

### **3.5. LA AUSENCIA DEL CORPUS DE ARTISTAS EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE PERFORMANCE**

Con la intención de insistir en los vacíos historiográficos que acompañan al corpus de obra escogido y sobre todo, con el deseo de demostrar que no es posible encontrar una referencia donde convivan los performers que vamos a hacer dialogar en esta investigación, hemos considerado oportuno reseñar otras publicaciones clave en torno al lenguaje performativo.

Así, por mencionar algunas de las múltiples ausencias que podríamos reseñar empecemos anotando como *Performance Art. From Futurism to the Present*, de RoseLee Goldberg no incorpora a ninguno de los artistas principales del corpus de nuestra investigación. Este manual en torno a la historia de la performance de bastante fortuna posterior fue publicado por primera vez en 1988, hecho que podría justificar la ausencia de performers provenientes de Europa del Este. Sin embargo, el libro fue revisado y ampliado en el 2001, presentando prácticamente las mismas ausencias. Es cierto que en esta ampliación se incorporan un par de nombres de la práctica performativa de Europa del Este, como Tomáš Ruller, Vlasta Delimar o Oleg Kulik, y que incluso se cita el catálogo de la muestra *Body and the East*. Sin embargo, éstos ocupan poco menos de una página, en la que además se vuelve a reducir todo este complejo y heterogéneo cuerpo de trabajo a las lecturas de crítica política. Así de contundente se muestra el comentario:

Performance in the late eighties and early nineties was frequently used as a form of social protest, but it was the influx of artists from former Communist countries to the West that made it evident that performance art had functioned almost exclusively in the East as a form of political opposition in the years of repression.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 214. “La performance a finales de los años ochenta y principios de los noventa se utilizó con frecuencia como una forma de protesta social, pero fue la afluencia de artistas de los antiguos países comunistas a Occidente la que hizo evidente que el arte de performance había funcionado casi exclusivamente en Europa del Este como una forma de oposición política en los años de represión.” [La traducción es nuestra.] En su ensayo *Czech Action Art. Happening, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, Pavlína Morganová se muestra especialmente crítica e irónica con el ensayo de Goldberg. Morganová titula una de sus secciones “Czech Performance Art From Futurism to the Present”, remitiéndose de forma explícita al libro de la autora norteamericana. Y de hecho, en un fragmento de este capítulo la historiadora del arte checa cuestiona la noción de “art history as a solo” y las ausencias de performers del otro lado del telón de acero, tal y como hemos señalado.

La misma autora publicó también en 1998 *Performance: live art 1960*, en una línea muy similar a la publicación anterior pero ahora con una distribución temática más específica –ritual, políticas, identidades, multiculturalismo, etc.-. En este ensayo se incluyó el nombre del performer checo Milan Knížák –que no aparecerá en cambio en la otra publicación reseñada-, presentándolo de nuevo, en un comentario de un par de líneas, como un artista que debe leerse desde la disidencia política.

Algo similar ocurre con otro de los primeros textos en torno al lenguaje performativo que ha sido reeditado y ampliado a posteriori. Nos referimos a *Body Art and Performance. The Body as Language*, publicado por Lea Vergina por primera vez en 1974 y reeditado y ampliado con nuevos nombres en el año 2000. En él se recogían breves textos redactados por los mismos performers que nos permitían acceder a algunas de las claves de su trabajo con el cuerpo. De nuevo el canon de nombres se reducía a los nombres habituales –Gina Pane, Gilbert & George, Günter Brus- a pesar de la mención a Marcel·lí Antúnez o a La Fura dels Baus, poco habitual en estas referencias en torno a la historia de la performance redactadas desde la academia angloamericana. Los nombres de Jordi Benito, Ion Grigorescu, Petr Štembera y Jan Mlčoch vuelven a permanecer en el olvido.

Del mismo modo, podemos referirnos a una de las voces de referencia en el estudio sobre performance: Amelia Jones. En sus múltiples publicaciones sobre el lenguaje performativo, todos y cada uno de los artistas que centran nuestro corpus de trabajo brillan por su ausencia.

En *Performing the body/performing the text* -1999- se propone estudiar cómo ha afectado la aparición de la performance en los procesos de producción artística y en las rutinas de interpretación desde la teoría o la historia del arte. La autora se plantea hacerlo, tal y como ella misma afirma, “across Euro-American visual culture”, a pesar de que los nombres que centran la publicación no se escapan prácticamente del contexto anglosajón –Jasper Johns, Eleanor Antin, Vito Acconci- y del germánico –Accionismo Vienés-. En el posterior *Self/image: technology, representation and the contemporary subject* -2006- investiga cómo diferentes artistas han desarrollado nuevas tecnologías de la representación, de entre las que incluye la performance, con la intención de explorar y articular desafiantes modos de subjetividad. De nuevo, la lista de nombres emparentados con el lenguaje performativo que se incluyen en el ensayo son aquellos que han pasado a engrosar un canon muy concreto y poco flexible desde

---

Morganová propone en cambio apostar por la idea de “art history as a duo”, reclamada también por otros autores como Hans Belting.

la aparición de la performance: Orlan, Cindy Sherman, Sophie Calle, Vito Acconci o Joan Jonas.

Amelia Jones también participa en la publicación *The artist's body* -2012-, firmando junto a la editora del libro Tracey Warr uno de los dos textos principales que funcionan a modo de historia canónica sobre el uso del cuerpo del artista en las prácticas performativas desde la década de los cincuenta hasta la actualidad. Este ensayo, que funciona de un modo similar al de Goldberg, incorpora la descripción breve de algunos artistas que escapan del canon anglosajón habitual, como Petr Štembera, Milan Knížák u Oleg Kulik, sin acabar de contextualizar en profundidad sus condiciones de trabajo.

Otro de los nombres de referencia en el estudio del ámbito de la performance como es Tomas McEvelley tampoco ha pretendido flexibilizar un canon que vaya más allá del Accionismo Vienés, Vito Acconci o Marina Abramović. Si bien debemos reconocerle que es de los autores más afines a leer ciertas prácticas performativas desde su relación con lo religioso o lo espiritual –véase el capítulo “Art in the dark”, en su ensayo del 2005 *The triumph of anti-art: conceptual performance art in the formation of post-modernism*-, éste nos vuelve a ofrecer un corpus de artistas que no altera las rutinas habituales del canon occidental con nombres como Joseph Beuys, James Lee Byars, Hermann Nitsch, Robert Rauschenberg o Carolee Schneemann.

En *The body in contemporary art* -2009-, Sally O'Reilly se centra en el estudio de las prácticas performativas desde el inicio de la década de los noventa hasta la actualidad, mediante una distribución temática –naturaleza y tecnología, lo grotesco, políticas identitarias, etc.-. En esta ocasión es cierto que el canon se amplía incorporando artistas del ámbito latinoamericano como Regina José Galindo o Ernesto Neto, pero volviendo a asumir como ausencia nombres como Jordi Benito o Ion Grigorescu, que van a centrar esta investigación. De nuevo el único representante de países de Europa del Este es Oleg Kulik.

En esta secuencia también podemos incorporar *Estudios sobre performance*, compendio de textos a modo de estado de la cuestión sobre lo performativo, coordinado por Gloria Picazo en 1993. La publicación recoge algunos textos sobre el nacimiento y evolución de los lenguajes performativos, tanto de críticos o historiadores nacionales –Gloria Picazo, Teresa Camps, Manel Clot, etc.- como traducciones de textos de autores y performers internacionales-Hermann Nitsch, Roselee Goldberg, Laurie Anderson-. Y en este sentido nos gustaría destacar de nuevo una esta obra como una de las pocas publicaciones en las que pueden convivir comentarios en

torno a uno de los artistas de nuestro corpus seleccionado -Jordi Benito- junto con los relacionados a la obra de los Accionistas Vieneses, Joseph Beuys o Gina Pane.

Sin embargo, de nuevo justificado por el carácter de “descripción global”, las descripciones, a pesar de avanzar ideas clave en el estudio del artista de Granollers, no profundizan en su obra. Picazo lo presenta como *el seguidor directo del teatro orgiástico de Nitsch*<sup>96</sup> y Camps como una *víctima y verdugo de sí mismo* capaz de configurar *un ceremonial dotado de escenografía y ritual propios donde el artista es el único ejecutante*.<sup>97</sup> Del mismo modo, i al igual que el resto de publicaciones reseñadas, el canon vuelve a reducirse a los nombres que forman parte de la historia oficial de la performance que hemos heredado, sin ninguna mención a performers de Europa del Este, de América Latina o del ámbito oriental –a excepción del Grup Gutai-: Bruce Nauman, Fluxus, Marina Abramović, Vito Acconci, etc.

Al margen de las referencias específicas sobre performance, también podemos incorporar un manual fundamental del ámbito internacional en la consolidación de un canon para las prácticas artísticas contemporáneas. Nos referimos al volumen publicado en el 2004 *Arte desde 1900* de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh pues es, sin lugar a dudas, una de las obras más relevantes para la consolidación de un canon artístico en el contexto global. En él se dedican varios años a las prácticas performativas pero de nuevo la lista de nombres se ve reducida, aún más que en relación a las otras publicaciones reseñadas, al canon formado por el Accionismo Vienés, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Chris Burden y Vito Acconci, entre otros. Lo más parecido a una flexibilización del canon por parte de los historiadores del arte y críticos –y podríamos plantear serias dudas al respecto-, es la mención a Marina Abramović o a Ulay, a los que simplemente mencionan de pasada sin tan siquiera explicar algunas de sus acciones.

Obviamente, teniendo en cuenta la ingente cantidad de publicaciones en torno al cuerpo en el arte contemporáneo, la secuencia podría alargarse de un modo innecesario. Es por ello por lo que, llegados a este punto, consideramos necesario desplazarnos hacia el desarrollo de las herramientas teóricas que vamos a usar para poder defender la obra de Benito, Grigorescu, Štembera y Mlčoch como paradigmáticas de la abyección. En este sentido, mencionemos que,

---

<sup>96</sup> Picazo, Gloria, “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta” en Picazo, Gloria (ed.). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro. Productora Andaluza de Programas, 1993, p. 27.

<sup>97</sup> Camps, Teresa, “Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad “performance” en Cataluña” en Picazo, Gloria (ed.). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro. Productora Andaluza de Programas, 1993, p.273.

si no hemos insistido en este apartado en publicaciones en torno a los usos de lo abyecto en la Historia del arte contemporáneo es porque consideramos más oportuno desplazarlas al apartado del marco teórico, en tanto nos van a ser útiles para someter a una revisión crítica la compleja noción de lo abyecto, junto con la discusión planteada a la hora de utilizarla como herramienta para interpretar determinadas obras de arte.

#### 4. ACLARACIONES SOBRE LOS MARCOS TEÓRICOS

*Abjection is now a theoretical project.*<sup>98</sup> Así de explícita se mostraba Rosalind Krauss en la conversación colectiva “The politics of the signifier II: a conversation on the "informe" and the abject”, publicada en la revista *October* en 1994. En efecto, la abyección se instaló en la década de los noventa del ámbito occidental como un proyecto teórico que permitía aprehender múltiples realidades. Evidentemente, Krauss y sus colegas de *October* se atribuían tal responsabilidad, asumiendo que eran los incitadores de ese “now” y también los instigadores de esa aparentemente nueva actualidad de lo abyecto como marco teórico. Ahora bien, semejante afirmación y semejante movimiento estratégico no surgen de la nada. Lo abyecto, asumido como herramienta teórica no nace espontáneamente a mediados de la década de los noventa, goza de cierta popularidad y desaparece como si de un producto de consumo anticuado se tratara. Por este motivo y, en tanto que “proyecto teórico”, debemos rastrearlo, preguntándonos por su genealogía, por sus matices, por sus complejas capas de interpretación y por sus múltiples derivas, interesándonos evidentemente por aquella fuga que permitirá poner lo abyecto al servicio del estudio de las prácticas artísticas performativas europeas de la segunda mitad del siglo XX.

##### 4.1. LOS DISCURSOS DE LA ABYECCIÓN

Cualquier investigación en torno al engarce entre abyección y procesos artísticos en el siglo XX debe arrancar irremediabilmente de la literatura *batailleana*. Y es que, si bien es cierto que el concepto de “abyección” parece haber sido monopolizado en el ámbito de la filosofía por la obra de Julia Kristeva y en el ámbito del pensamiento artístico por los usos estratégicos de autores como Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois o Hal Foster, es George Bataille –Billom, 1897-París, 1962- el primero en analizarlo explícitamente, en un contexto en el que precisamente la filosofía y el arte se dan la mano: el movimiento surrealista.

El autor francés tan solo desarrolla este vocablo en su artículo inacabado “La abyección y las formas miserables” -1934-, dedicando tan solo un par de páginas a las definiciones de “los miserables” y “las cosas abyectas”. Avanzándose a las consideraciones de Kristeva parece que la definición que enlaza ambos términos haga referencia a aquella confusión o pérdida de distancia entre lo estable y lo puro –él habla de una existencia imperativa- y lo abyecto.

---

<sup>98</sup> AA. VV, "The politics of the signifier II: a conversation on the "informe" and the abject" en *October*, Londres: the MIT Press, nº 67,1994, pp. 3-21. p.5. “La abyección es ahora un proyecto teórico.” [La traducción es nuestra.]



La abyección de un ser humano es incluso negativa en el sentido formal de la palabra, puesto que tiene como origen una ausencia: es, simplemente, la incapacidad de asumir con una fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas –que constituye la base de la existencia colectiva-. La mugre, los mocos, los piojos bastan para convertir en innoble a un niño de corta edad, cuando su naturaleza personal no es responsable de ello. [...] En su conjunto, el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas es obra de todos los hombres, pero su eficacia y su rigor varían según las condiciones sociales debido a la tensión que exige. [...] No sólo las innumerables víctimas de las enfermedades físicas o mentales, sino también la mayoría de los trabajadores están en la incapacidad de reaccionar fuertemente contra la porquería y la podredumbre que les invade.<sup>99</sup>

Sin embargo, a pesar de esta primera tentativa definitoria, Bataille se instala en una aproximación más difusa, en completa sintonía con todo un conjunto de estrategias conceptuales que pasaremos a ampliar a continuación.

Es imposible dar una definición positiva, a un tiempo general y explícita, de la naturaleza de las cosas abyectas. Las cosas abyectas pueden ser definidas -empíricamente- a través de enumeraciones y descripciones sucesivas -negativamente- como objetos del acto imperativo de exclusión.<sup>100</sup>

Así, puede parecer extraño que comencemos afirmando categóricamente que los proyectos de investigación en torno a la abyección artística deben remitirse a la literatura *batailleana* cuando el término tan solo aparece ampliado en un solo texto, que además está inacabado. Del mismo modo, puede parecer inconsistente abrir un marco teórico avanzando una primera definición del concepto instalada en su idiosincrasia heterogénea y escurridiza.

Sin embargo, consideramos completamente necesario rastrear la complejidad del término, precisamente desde el estudio de la obra de aquel autor pionero en el despliegue de sus enumeraciones. Pero además, podemos justificar la necesidad de acudir a este antecedente incorporando otro argumento: Bataille es el primer teórico del siglo XX que no sólo conceptualiza lo abyecto –en su caso en relación a toda una constelación de nociones enlazadas y sobre todo a partir de un concepto-contenedor más amplio como es el de lo “informe”-, sino que además lo usa como marco teórico para la crítica, la interpretación e incluso el trabajo en paralelo de un grueso de prácticas artísticas visuales de la primera mitad del siglo XX.

De todos modos, debemos asumir una distinción que facilitará la ordenación de nuestras ideas, separando, por un lado, los desarrollos teóricos en torno a lo abyecto y, por el otro, sus

---

<sup>99</sup> Bataille, Georges, "La abyección y las formas miserables" en *Obras escogidas*, Barcelona: Barral Editores, 1974, pp.326-327.

<sup>100</sup> *Ibidem.*, p.327.

usos estratégicos para el estudio de las prácticas artísticas del siglo XX. Abordemos el primer problema.

#### 4.1.1. La noción de lo informe según Georges Bataille

El escritor, antropólogo y pensador francés Georges Bataille tan solo desarrolla –brevemente– en uno de sus textos el vocablo “abyecto”. Sin embargo, esta escasez no implica que el término no esté pensado a lo largo de su producción, enmascarado bajo otras voces. Su cita incorporada señalaba de hecho que la definición de la naturaleza de las cosas abyectas puede llevarse a cabo mediante *enumeraciones y descripciones sucesivas -negativamente- como objetos del acto imperativo de exclusión*. Y en efecto, su literatura está plagada de estas descripciones y enumeraciones sucesivas, puestas al servicio de otra constelación conceptual con la noción de lo “informe” como faro, completamente emparentada con lo que después monopolizará Kristeva bajo el paraguas de lo “abyecto”. Así, a diferencia de la obra de la autora de origen búlgaro, la constelación de lo “informe” se verá desarrollada desde múltiples y diversas disciplinas que van desde la teoría, la literatura, la crítica de arte o una pseudoetnografía y pseudoantropología religiosa. Su perfil heterogéneo como archivista y bibliotecario en la Bibliothèque Nationale –encargado de las colecciones de medallas–, como miembro del Collège de Sociologie o como pieza clave del Surrealismo, entre muchas otras cosas, le permitirán desplegar una constelación en torno a lo repulsivo, mucho más heterodoxa que la de Kristeva.

De hecho, como punto de partida, debemos remitirnos a uno de los principales proyectos *batailleanos* que anuncia aquel gusto postestructuralista por lo intertextual o el desplazamiento de significados. Nos referimos a un nada ortodoxo proyecto de diccionario que fue desarrollando en las páginas de la revista *Documents*, publicación en serie que lanzó quince números entre 1929 y 1930. Esta revista, de la que Bataille asumió la dirección, amplió las estrategias del surrealismo mediante el engarce entre la antropología, la arqueología, la etnografía y las artes visuales. Así, junto a textos teóricos de colegas habituales de Bataille como Michel Leiris o Marcel Griaule, también se presentaba el trabajo artístico de autores como André Masson, Joan Miró, Hans Bellmer, Picasso o Eli Lotar, entre muchos otros. La mayoría de los artículos y de las imágenes seleccionadas insistían en una provocadora y desconcertante línea que potenciaba lo violento, lo repulsivo y lo religioso –especialmente aquella espiritualidad de connotaciones más convulsas–.

En cada uno de los números Bataille desarrolló la sección “Dictionnaire critique”, en la que escogía una palabra que pasaba a definir brevemente. Esta aportación siempre se veía

complementada por alguna imagen, la mayoría realizada por autores del surrealismo más disidente. Ello nos lleva a tomar conciencia desde un primer momento de que no estamos únicamente ante un proyecto teórico que nos va a permitir pensar una constelación conceptual en torno a lo repulsivo. La revista *Documents* funciona como un proyecto teórico-artístico, un trabajo editorial que hoy incluso calificaríamos de “curatorial”, a medio camino entre una cierta heterodoxia académica y una propuesta artística de sucias connotaciones en las que participan múltiples lenguajes como la literatura, la poesía, la fotografía, la pintura o la escultura. Esta diferencia será clave para distinguir el trabajo de Bataille del de Kristeva, especialmente cuando observemos más adelante que la propuesta del autor francés es también una propuesta de repulsión literaria y por lo tanto, siguiendo las premisas de la teórica de origen búlgaro, de sublimación de lo abyecto/informe.

De entre todas las palabras que el autor incorpora en este diccionario –y que ampliaremos más adelante-, debemos detenernos en un término que el autor va a utilizar en varios de sus textos y que gozará de una importante fortuna posterior para el estudio de ciertas prácticas artísticas contemporáneas: lo informe. En el número 7 de la revista *Documents*, publicada en París en diciembre de 1929, se incorpora esta definición, de una extensión tan breve que consideramos oportuno incorporarla:

un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto -para que los académicos estén contentos- que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe* significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.<sup>101</sup>

De esta manera, observamos cómo el punto de partida de esta definición incorpora aquella dimensión performativa del lenguaje, capaz de multiplicar sus potencias y sus significados, tal y como recogerán y ampliarán los autores del postestructuralismo, entre ellos, Julia Kristeva. Además, observamos cómo precisamente la propia noción de lo “informe” incorpora aquella capacidad de “descalificar” significados, de transformarlos en algo delicuescente. El lenguaje

---

<sup>101</sup> Bataille, Georges. "Informe" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Ariadna Hidalgo Editora, 2003., p. 55.

y su capacidad programática que tiene como emblema el proyecto ilustrado del diccionario o el de la enciclopedia, se ve recubierto ahora por la saliva de un escupitajo.

Partiendo de esta breve definición de lo informe, -que al mismo tiempo integra el funcionamiento de lo que Bataille entiende por un diccionario-, podemos incorporar otras definiciones integradas en la sección “Dictionnaire critique” de la revista *Documents*. Ello nos permitirá prestar atención a tres estrategias fundamentales para el desarrollo de nuestro marco teórico. En primer lugar, mencionemos cómo la selección de los vocablos –boca, matadero, desgracia, polvo, el dedo gordo- responde a un claro posicionamiento y de hecho, podríamos decir que se corresponde con esas enumeraciones que nos permitirán ir matizando la naturaleza de las cosas abyectas e informes. En segundo lugar, los “usos” de esos términos que va a describir el autor francés van a establecer correspondencias directas con aquellas “enumeraciones” de Kristeva que ampliaremos más adelante. Y finalmente, el hecho de presentar estas definiciones siempre en paralelo a obras visuales relacionadas con la órbita de aquel surrealismo de contenidos más escatológicos, nos permitirá establecer puentes con todos aquellos otros autores contemporáneos que han usado los términos “informe” y “abyecto” para leer un conjunto de prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX.

Comencemos mencionando la descripción de “ojo”, integrada en el número 4 de la revista en septiembre de 1929. Las dos primeras palabras presentadas en esta definición dinamitan de un solo golpe aquella asunción del ojo como símbolo del sentido primordial del hombre y de la elevación, de la luz y la razón: Bataille comienza describiendo el “ojo” presentándolo como una *golosina caníbal*. Así, el autor inicia esta definición evidenciando la frágil materialidad del ojo y lo hace remitiéndose de nuevo a una obra visual: *Un perro andaluz* –Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929-. Así, partiendo de aquella primera imagen en la que a la protagonista se le rasga un ojo con una navaja, el autor insiste en una posible relación del ojo con lo cortante y el horror que este acto instala en el espectador, mencionando incluso el hecho de que Buñuel estuviese ocho días enfermo después de rodar la escena.

Junto a esta especie de ojo morbosos o sádico también nos recuerda que el ojo, como emblema del “ojo de la conciencia” *es para nosotros objeto de tanta inquietud que nunca lo morderíamos*<sup>102</sup> y por ello, cuando comemos animales, se nos oculta ese órgano. Sin embargo, con la intención de reincidir en los aspectos repugnantes que pueden salpicar a este órgano primordial, veremos cómo la literatura *batailleana* se va a inundar de episodios en los que el

---

<sup>102</sup> Bataille, Georges. “Ojo” en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op.cit., p.38.

ojo no solo se ve mutilado sino que también es ingerido, teniendo como guarnición la putrefacción fluida de los huevos, la orina, el flujo vaginal y el esperma.

Del mismo modo, como anunciaban las primeras palabras que aprehendían la definición del ojo, el órgano se convierte también en manos del autor francés en un elemento fagocitador. Para lograrlo, Bataille incorpora en su sección una mención a un poema de Víctor Hugo inspirado en un dibujo onírico de Grandville. En él, un ojo enorme persigue a un criminal hasta el fondo del mar donde lo devora tras haberse convertido en una especie de pez piraña. En ese instante, han aparecido otros peces multiplicados con un ojo enorme.

Grandville escribe al respecto: “¿Serían acaso los mil ojos de la multitud atraída por el espectáculo del suplicio inminente?” ¿Y por qué esos ojos absurdos se sentirían atraídos, como una nube de moscas, por algo repugnante?<sup>103</sup>

El ojo se va ahora atraído, ya no por aquello que le hace leer el mundo con claridad y lucidez, sino por nauseabundos espectáculos.

Y junto al ojo nos aparecen dos partes del cuerpo especialmente relacionadas con uno de los rasgos claves de las constelaciones de lo informe y de lo abyecto: la liminalidad. En primer lugar, refirámonos a "El dedo gordo" –definición integrada en el número 6, diciembre de 1929- y asumido como un órgano forzosamente bajo, *sometido generalmente a suplicios grotescos que lo vuelven deforme y raquítrico. Es imbécilmente destinado a los callos, a las durezas y a los juanetes*<sup>104</sup>, y obviamente, salpicado una y otra vez por el mal olor y la suciedad que le produce el contacto constante con la tierra. Según Bataille, frente a la consideración de las manos como herramientas de habilidad y firmeza, los dedos de los pies se imponen como emblema de la torpeza y de la baja idiotez.

El autor lleva al límite el carácter humillante y deforme de los dedos de los pies, hasta el punto de volver a inyectar un profundo halo de muerte al comparar -psicológicamente- este órgano con la caída brutal de un hombre, es decir, con la muerte. En efecto, las múltiples imágenes de dedos de pies realizadas por Jacques-André Boiffard -algunas de ellas acompañando en *Documents* al artículo *batailleano*- confirman este aspecto sucio, *repulsivamente cadavérico y al mismo tiempo llamativo y orgulloso*<sup>105</sup> que se corresponde además, según Bataille, con el escarnio y con una expresión del desorden del cuerpo humano.

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*, p. 39.

<sup>104</sup> Bataille, Georges. "El dedo gordo" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 45.

<sup>105</sup> *Ibidem.*, p. 48.

En segundo lugar, mencionemos que la definición de “boca”, integrada en el número 5 de la revista, va a potenciar precisamente todo aquello que entra o sale salvajemente de la boca, órgano que según Bataille debemos mantener blindado la mayor parte del tiempo para nuestra seguridad en una postura *hermosa como una caja fuerte*.<sup>106</sup> Mientras el autor francés se refiere especialmente al carácter violento de los gritos que abren la boca de par en par e incluso hacen arquear nuestro cuerpo en una posición de bestial animalidad, el fotógrafo encargado de complementar visualmente esta definición se muestra mucho más repulsivo al respecto: la fotografía de Jacques André Boiffard que acompañaba la definición *batailleana* de "boca" para *Documents* nos muestra una cavidad bucal abierta en primer plano preparando lo que parece ser una buena bola de mucosidad -vulgarmente conocida como "pollo"-. De hecho, el vocablo “escupitajo” también fue aislado e incorporado en el "diccionario" que Bataille iba desarrollando en las páginas de la revista *Documents*. Sin embargo, en esta ocasión fue su colega Michel Leiris el encargado de matizar las subversivas implicaciones del escupitajo, presentándolo como aquel gesto que degradaba la sagrada boca al convertirla en órgano de eyección -(ab)yección-. Así,

el escupitajo es, en fin, por su inconsistencia, sus contornos indefinidos, la imprecisión relativa de su color, su humedad, el símbolo mismo de lo informe, de lo inverificable, de lo no jerarquizado, piedra de choque blanda y pegajosa que hace caer, mejor que cualquier obstáculo, todos los supuestos de quien se imagina al ser humano como algo diferente a un animal calvo y sin músculos, el gargajo de un demiurgo en el delirio, riendo a mandíbula batiente por haber expectorado esta larva vanidosa, cómico renacuajo que se infla en carne soplada de semidios.<sup>107</sup>

Por si no fueran suficientes los paralelismos con los comentarios a los fluidos humanos en la obra de Kristeva, mencionemos cómo en *El Erotismo -1957-* también se refiere Bataille al carácter repulsivo de la sangre menstrual y a la del parto, avanzándose a las apreciaciones recientes de la autora de origen búlgaro. Además, el autor también ofrece una explicación que entronca con la antropología, recordándonos cómo, desde tiempos prehistóricos, elementos como el incesto, el cadáver y la sangre vaginal habían sido asumidos como ámbitos de prohibición, terrenos repugnantes de los que la comunidad debía alejarse sin establecer ningún tipo de contacto físico. Según el autor, la sangre menstrual y la del parto son consideradas manifestaciones de violencia interna y, de hecho, la sangre en sí misma es asumida como una sustancia agresiva que nos remitiría a la herida y a la fragilidad del cuerpo.

---

<sup>106</sup> *Ibidem.*, p. 68.

<sup>107</sup> Leiris, Michel, "Crachat" en *Documents*, 7, 1929. Citado en RAMÍREZ, Juan Antonio, "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza" en *La balsa de la medusa*, Madrid: Ediciones Machado, pp. 59-111.

Y esta presencia de un fluido sanguíneo nos conduce finalmente a la selección del término “matadero”, donde de nuevo, como podemos ir intuyendo, no va a primar simplemente su definición como lugar donde se mata y desuella al ganado destinado al abasto público. En el breve texto publicado en el número seis de la revista *Documents* publicada en 1929, Bataille explica que

el matadero depende de la religión en el sentido de que los templos en época romana -sin mencionar a los hindúes en nuestros días-, tenían una doble función: servían al mismo tiempo para las plegarias y las matanzas. De donde resultó sin duda alguna -lo podemos juzgar por el aspecto caótico de los mataderos actuales- una perturbadora coincidencia entre los misterios mitológicos y la grandeza lúgubre característica de los lugares donde corre la sangre. [...] No obstante, en el presente el matadero es maldito y puesto en cuarentena como un barco infectado de cólera. Pero las víctimas de esa maldición no son los matarifes o los animales, sino esa misma buena gente que ha llegado a no poder soportar más que su propia fealdad, una fealdad que responde en efecto a una enfermiza necesidad de limpieza, de pequeñez biliosa y de tedio: la maldición -que sólo aterroriza a quienes la profieren- los obliga a vegetar tan lejos como sea posible de los mataderos, a exiliarse por corrección en un mundo amorfo donde ya no existe nada horrible y donde, sufriendo la indeleble obsesión de la ignominia, se ven reducidos a comer queso.<sup>108</sup>

Si consultamos el número original de la revista francesa, observamos cómo esta definición se ve además acompañada por la secuencia fotográfica que Eli Lotar realizó en el matadero parisino de La Villette, acompañado en su visita por André Masson. Si bien la serie está formada por varias estampas, nosotros debemos destacar aquella en la que se ve a una res atada y tumbada en el suelo junto a todo un conjunto de vísceras desparramadas sin orden alguno, y aquella otra en la que solo aparece en el encuadre una enorme y laberíntica maraña intestinal.

De esta manera, esta última palabra incorporada abre otro campo semántico que vuelve a enriquecer la noción compleja de lo “informe”, estableciéndose además otro paralelismo estricto con lo “abyecto” en Kristeva, tal y como veremos más adelante. Nos referimos al uso del cuerpo mutilado o directamente de lo mórbido y cadavérico como paradigmas de lo informe y de lo abyecto. Así, después de tomar conciencia de esta consolidada secuencia de materias corporales fluidas que nos instalan en una suerte de pensamiento y experiencia de repugnante liminalidad, podríamos incluso decir que, en sintonía con la producción literaria -y la propia existencia- de Antonin de Artaud, toda la obra de Bataille se ve atravesada por un profundo halo de muerte.

---

<sup>108</sup> Bataille, Georges. "Matadero" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 50.

Por múltiples motivos que serán ampliados en el capítulo relativo a los antecedentes, la literatura *batailleana* va a incorporar el rescate apasionado de todo un conjunto de mitos del desmembramiento, al mismo tiempo atravesados por un conjunto de estrategias de tanático erotismo. Junto con aquellos fluidos anteriormente mencionados, ahora aparecen cuerpos con heridas profundas –Adonis-, mutilados –Atis- o desmembrados –Dionisos, Osiris, Orfeo-. En paralelo a la producción visual del pintor francés André Masson, Bataille va a explicitar lo que para Kristeva será uno de los principales elementos de terror fóbico frente a lo abyecto: el mórbido y material recordatorio de la fragilidad de nuestro cuerpo. Para lograrlo, se describirán y representarán cuerpos desollados, figuras degolladas y anatomías ultrajadas que desparraman las vísceras intestinales.

Sin embargo, estas apreciaciones junto con las imágenes mencionadas, presentan anatomías ultrajadas de repulsiva liminalidad, pero aun manteniendo un cuerpo a medio camino entre la vida y la muerte. Es por ello por lo que debemos ir un paso más allá para encarar la imagen explícita y definitiva del cadáver en la producción *batailleana*.

En primer lugar debemos confirmar la conciencia de los artistas surrealistas del carácter repulsivo del cadáver. De hecho, Bataille, avanzándose de nuevo en su conceptualización de lo informe a Kristeva, nos recuerda que este asco frente al muerto es precisamente un rasgo constituyente de aquel hombre que, desde tiempos prehistóricos, ha pautado la necesidad de apartar y esconder el cadáver del resto de objetos circundantes. Su contemplación nos recuerda nuestro inevitable destino, testimonia una violencia que nos destruirá a todos. Es más, creemos incluso que el contacto con el cuerpo en descomposición puede contagiarnos:

El muerto es un peligro para los que se quedan; y si su deber es hundirlo en la tierra, es menos para ponerlo a él al abrigo, que para ponerse ellos mismos al abrigo de su "contagio". La idea de "contagio" suele relacionarse con la descomposición del cadáver, donde se ve una fuerza temible y agresiva. El desorden que, biológicamente, la podredumbre por venir, y que, tanto como el cadáver fresco, es la imagen del destino, lleva en sí mismo una amenaza. Ya no creemos en la magia contagiosa, pero ¿quién de entre nosotros podría asegurar que no palidecería a la vista de un cadáver lleno de gusanos?<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, Barcelona: Tusquets Editores, S.A, 2005, pp. 50-51. Esta premisa remite a una figura que será fundamental para completar el desarrollo de imaginarios abyectos en el seno de la órbita surrealista más escatológica. Nos referimos a Antonin Artaud, y en especial a su ensayo-manifiesto *El teatro y su doble* - 1938-. Precisamente, en las primeras páginas de este texto en torno a las relaciones entre el teatro y la peste, el autor reclamará una propuesta escénica que provoque lo mismo que le ocurre a un cadáver afectado por la peste, esto es, que en su apariencia externa permanezca intacto, pero que esconda en su interior unas entrañas convulsas, ennegrecidas. En el caso de Artaud se persigue, no tanto la protección del contacto con ese tipo de cadáver, sino precisamente su acercamiento para sacudir las identidades de una Europa adormecida o, como diría Bataille en su definición de lo informe, que come queso.



Bataille nos recuerda que, para los pueblos arcaicos, el momento de la angustia extrema se producía ante la contemplación de la fase de descomposición del cadáver, ante la presencia intolerable de las carnes corrompidas que sirven de aliento a los parásitos. Sentimos, según el autor, que el muerto se venga de nosotros jugando su mejor baza: la de la repulsiva crueldad.

Así las cosas, anunciamos que la secuencia *batailleana* en torno a la conceptualización de lo informe entroncará a la perfección con la síntesis que ofreceremos de la obra de Kristeva. Y en efecto, podemos observar desde las apreciaciones en torno al cadáver cómo todo el abanico de motivos repulsivos que desgranaremos en relación al ensayo de Kristeva, también se asume aquí como principio alterador del orden individual y del orden social.

Mencionando en primer lugar la alteración de las construcciones identitarias personales debemos destacar que varios autores han leído la producción literaria *batailleana* al servicio de la crisis contemporánea de la noción cartesiana del sujeto. Más adelante ampliaremos el conjunto de episodios en los que la anatomía humana se confunde en el furor de la fiesta dionisiaca y del desmedido ritual de sacrificio; encararemos un cuerpo difícil de leer debido a estrategias de manipulación delicuescente; nos instalaremos en una propuesta erótica en la que los protagonistas del acto son proyectados fuera de sí por la plétora sexual en actos salvajes de plena con-fusión. Y, en definitiva, accederemos a un mundo teórico y literario donde constantemente se excede lo que nuestros límites prohíben.

En segundo lugar, los cadáveres del surrealismo escatológico que acerca el grupo de Bataille evidencian aquella fragilidad de la ley a la que se referirá Kristeva. Si la autora de origen búlgaro señalará al holocausto nazi como episodio abyecto, el pensador francés, sobre todo en compañía de su colega André Masson, desarrollará un conjunto de obras a medio camino entre el pensamiento literario y las artes visuales, inspiradas en los desastres de la guerra civil española. Veremos cómo algunas de las pinturas de André Masson se mostrarán explícitas al respecto, en especial aquellas relativas a las masacres españolas durante la Guerra Civil y a la violencia del régimen franquista. Justo antes de estallar la Guerra Civil -que, de hecho, coincidirá con su estancia en Tossa de Mar-, Masson se avanza a la tragedia plasmando toda una serie de paisajes desolados y de exasperante atmósfera solar, protagonizados por esqueletos invadidos de insectos -*Sierra de Guadix*, 1934- o pastores convertidos en personificaciones cadavéricas de la muerte -*Tarragona*, 1934-. Durante la Guerra Civil establecerá comparaciones entre el cerco romano a la ciudad de Numancia y la atmósfera de muerte y destrucción de la España del momento, tal y como veremos en *Por Numancia* -1937-, donde

una cabeza de Minotauro ubicada en un paisaje desolado sostiene entre sus cuernos una calavera.

Del mismo modo, autores como Martin Jay –véase *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, 1993-, leerán la presencia de imaginarios literarios y visuales en torno al ojo mutilado en paralelo a la experiencia de la I Guerra Mundial. El autor conectará el motivo del ojo mutilado con el paisaje sombrío y la potencia sonora por encima de la visual del campo de batalla durante las dos Guerras Mundiales. Jay afirma que, frente a la iluminadora y desesperada "llamada o retorno al orden", se imponía un empobrecimiento real de la experiencia visual, sobre todo, en aquel hombre de las trincheras que perdía la capacidad de ordenar visualmente, traumatizado por angustias enterradas, imágenes animistas y asociaciones incoherentes e inesperadas. Autores como Bataille serán en este sentido capaces de recoger esta tanática alteración de nuestra experiencia visual. Desgraciadamente, a los artistas surrealistas, junto con aquellos performers a los que dedicaremos este estudio, les ha tocado vivir un contexto de zozobra colectiva de la integridad física y psíquica, de derrumbamiento de la seguridad y de la ley debido a múltiples episodios de abyección beligerante.

Pero la alteración del orden social desde las estrategias repulsivas en la producción *batailleana* asume también otras connotaciones. Y es que sus informes propuestas no solo se aprehenden como un ámbito de repulsión fóbica; el autor francés apostará por instalarse en lo informe como proyecto vital y político. Así, mencionemos de entrada cómo algunas de sus repulsivas estrategias aparecen como armas combativas contra la burguesía, pues

aquellos en los que se acumula la fuerza de erupción se sitúan necesariamente abajo. Los obreros comunistas parecen a los burgueses tan feos y tan sucios como las partes sexuales y velludas o partes bajas: tarde o temprano tendrá lugar una erupción escandalosa en el curso de la cual las cabezas asexuadas y nobles de los burgueses serán cortadas.<sup>110</sup>

Es más, Bataille parece incluso avanzarse a las fundamentales apreciaciones *foucaultianas* en torno a los cuerpos dóciles, apostando por un embate muy directo y concreto al cuerpo de la ciencia y al cuerpo militar:

---

<sup>110</sup> Bataille, Georges. *El Ojo pineal; precedido de El año solar y Sacrificios*, Valencia: Pre-Textos, 1997, p. 22. En el breve y único artículo en el que desarrolla una posible definición de lo abyecto –“La abyección y las formas miserables”-, Bataille también sitúa el concepto desde lo que parece ser una cierta noción de clase: “El elemento de base de la subversión, la población desafortunada por la producción y apartada de la vida por una prohibición de contacto es imaginada desde fuera con asco, como la hez del pueblo, populacho y arroyo.” Bataille, Georges, “La abyección y las formas miserables” en *Obras escogidas*, op.cit., p.325.

Lo que la ciencia no puede hacer: plantear el significado excepcional, el valor expresivo de un orificio excremental sobresaliendo de un cuerpo velludo como las brasas, como en los retretes un trasero humano sale de los calzones. [...] Si a la rigidez automática de un militar uniforme como el culmen de lo alto se le opone, por el contrario, a esta verdad militar matemática el orificio excrementicio del mono, que parece ser su compensación inevitable, el universo, que parecía amenazar el esplendor humano bajo una forma penosamente imperativa, no recibe más respuesta que la descarga ininteligible de una carcajada.<sup>111</sup>

Estas alteraciones dirigidas contra los poderes, de un modo similar al de aquellas salvajes cartas que Artaud envió al Papa, al Director de los Asilos de Locos o a los Redactores de las Universidades Europeas –*Carta a los poderes*, 1925-, también se explican desde la capacidad de estas materias excesivas para poner en jaque al ámbito productivo. El autor francés va a encontrar en los episodios informes un elemento de subversión fundamental, debido a su carácter improductivo de exceso y desmedida. Escenas de salvaje erotismo repletas de delicuescentes fluidos o momentos de violencia sacrificial como la crucifixión o la muerte de animales, son asociadas a otros gastos denominados improductivos como el lujo, los juegos, las artes o los cultos -que exigen según Bataille un derroche sangriento de hombres y de víctimas de sacrificio-. *La pérdida debe ser la mayor posible para que la actividad adquiera su verdadero sentido.*<sup>112</sup> De este modo, el autor se propone restituir todas estas desaparecidas formas de gasto improductivo y orgiástico que según él, son capaces de desestabilizar las obsesiones utilitaristas y productivas completamente herederas del positivismo ilustrado.

De hecho, la apuesta por un erotismo de connotaciones tanáticas asume embestidas más precisas al respecto. La puesta en jaque del cuerpo productivo-reproductor propio de la Modernidad ilustrada también es asumida de forma explícita por Bataille cuando éste concibe y defiende el erotismo voluptuoso y excesivo como una actividad que hace tambalear la obligación de mantener el cuerpo cargado de energía para facilitar el máximo rendimiento en el trabajo. Y es que, *en la sexualidad es incluso donde no podemos ser reducidos, como bueyes, a fuerza de trabajo, instrumento, cosa.*<sup>113</sup> Este erotismo salvaje, violento y transgresor hace zozobrar al cuerpo *fordista* y por supuesto, al cuerpo obligatoriamente reproductor. En *El Erotismo* Bataille nos recuerda que la Iglesia debe oponerse al erotismo debido, tanto a los

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*, p.72.

<sup>112</sup> Bataille, Georges. "La noción de gasto" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 114.

<sup>113</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, op. cit., p. 164.

continuos impulsos "malvados" que conducen a la actividad sexual fuera del matrimonio, como al goce de una práctica que no conduce a la reproducción ni a la conservación de la familia.<sup>114</sup>

Llegados a este punto debemos detenernos en el siguiente giro: del mismo modo que en Kristeva, donde después de presentar un conjunto de enumeraciones de lo abyecto y de sus capacidades para alterar tanto el orden identitario-individual como el social se procede a la presentación de dos mecanismos de purificación de lo abyecto –el arte y la religión–, la obra de Bataille encarnará en sí misma estas dos últimas capas de interpretación enmascaradas ahora tras la noción de lo informe.

Y es que la producción literaria del pensador francés, en paralelo a la de aquellos artistas del denominado Surrealismo disidente, no es simplemente un heterodoxo compendio de imaginarios repulsivos capaces de alterar leyes individuales y colectivas. Insistamos, la obra *batailleana* es literatura abyecta, y como tal, según las apreciaciones de Kristeva, se pone al servicio de la sublimación de lo abyecto. Este proceso es además autoconsciente en la obra del pensador francés en la que encontramos una apuesta artística que decide sumergirse estratégicamente en lo informe.

En "El caballo académico", publicado en el primer número de *Documents* -1929-, Bataille establece una comparación entre ciertas formas del mundo animal diferenciando entre aquellas configuraciones que son propias o aceptadas por el estilo académico y clásico y las que, por el contrario, deben ser asumidas como dementes o bárbaras. Así, señala al caballo como el animal perfecto y académico por excelencia y lo enlaza además con la perfección ideal griega. La figura opuesta la encuentra en el hipopótamo o en la araña, asumidos como cuerpos repulsivos o cómicos que jamás alcanzarán la elevación espiritual de lo académico, de lo ideal o de lo perfecto. Del mismo modo, menciona a los innobles monos y gorilas, alabándolos al mismo tiempo como emblemas de la fealdad y como apariciones grandiosas y prodigios perturbadores

---

<sup>114</sup> Recordemos además que la noción de lo informe se ve completada por las constantes insistencias *batailleanas* sobre lo heterogéneo. El autor va alternando los términos "informe" o "heterogéneo" para reivindicar una y otra vez aquellos elementos imposibles de asimilar y que por lo tanto, son desatendidos por la ciencia. Según el autor, el inconsciente -o esos elementos que la censura excluye del yo consciente- también deben considerarse como uno de los aspectos de lo heterogéneo. Del mismo modo, los individuos agresivos que violan la norma, los sueños, la desmesura, las neurosis o el erotismo también se asumen como espacios de subversiva heterogeneidad, en absoluta sintonía, tal y como podemos intuir, con el ensayo de Kristeva. En resumen, para Bataille, lo heterogéneo -como lo informe- son todos aquellos elementos o formas que la parte homogénea -esto es, el idealismo, la ciencia, la razón, la matemática, la lógica- no puede asimilar. El autor nos confirma además el carácter abyecto de estos elementos pues los asume de forma explícita como potencialmente repulsivos en tanto quebrantan las leyes de la homogeneidad social.

que representan *una respuesta definitiva de la noche humana, burlesca y espantosa, a las simplezas y a las arrogancias de los idealistas*.<sup>115</sup> Obviamente el autor se posiciona con las arañas, las selvas pútridas, los pantanos cenagosos y con todo aquello capaz de suponer un profundo embiste a lo armonioso, lo autoritario y lo reglamentado.

Es más, al final de este artículo -que consideramos aún más relevante para la tematización de lo informe que la propia definición adjuntada-, Bataille propone instalarse, precisamente, en este tipo de (in)formas plásticas, nauseabundas según él debido a su indeterminación y bajeza. En paralelo asume que el hombre está viviendo una época que ya no se corresponde con la de los ideales de la Modernidad ilustrada pues

las alteraciones de las formas plásticas representan a menudo el principal síntoma de los grandes trastornos: de modo que hoy podría parecer que nada se modifica, si la negación de todos los principios de la armonía regular no estuviese revelando la necesidad de una mutación. No hay que olvidar, por un parte, que esa negación reciente ha provocado las más violentas indignaciones, como si las bases mismas de la existencia hubieran sido cuestionadas, y por otra parte, que las cosas han pasado con una gravedad todavía insospechada, expresión de un estado espiritual absolutamente incompatible con las condiciones actuales de la vida humana.<sup>116</sup>

Finalmente, Bataille acaba proponiendo un proyecto estético desde la reivindicación de ciertos aspectos de la gnosis como un terreno donde se confunde al espíritu humano y al idealismo con algo bajo. El autor reinstala en el siglo XX aquellas reacciones específicas a la gnosis y a aquella representación de formas que ya ponían en jaque al academicismo antiguo:

con la representación de formas en las cuales es posible ver la imagen de esa materia baja que por sí sola, por su incongruencia y por una perturbadora falta de consideración, le permite a la inteligencia escapar de la coacción del idealismo. Y actualmente, en el mismo sentido, las representaciones plásticas son la expresión de un materialismo intransigente que recurre a todo lo que compromete a los poderes establecidos en materia de forma, ridiculiza las entidades tradicionales, rivaliza ingenuamente con esperpentos que causan estupor.<sup>117</sup>

El desarrollo de una literatura y unas artes visuales informes permite, gracias a la duplicación artística de materias bajas, separarlas y sublimarlas con la intención de obtener nuevos beneficios que irían desde el potencial improductivo de lo catártico hasta los embistes al coaccionador idealismo. Esta operación se nos presentará, según Kristeva, como la versión

---

<sup>115</sup> Bataille, Georges. "El caballo académico" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p.16.

<sup>116</sup> *Ibidem.*, p.18.

<sup>117</sup> *Ibidem.*, p.63.

secular de aquel ámbito del ritual religioso en el que el hombre separa lo abyecto para poder cambiar su estatus, obteniendo, de su nuevo carácter sagrado, todo un conjunto de beneficios.

Y precisamente lo que interesa aquí es que, por si no fuera suficiente, toda la obra *batailleana* se va a ver atravesada por una heterodoxa aproximación a determinadas concepciones repulsivas de lo sagrado, lo religioso o lo mítico, desplegando en consecuencia y de forma doble los dos mecanismos de purificación de lo abyecto de los que nos hablará Kristeva: el arte y la religión. Si bien en el capítulo relativo a los antecedentes surrealistas accederemos a múltiples comentarios en torno a lo religioso en la literatura *batailleana* -y en las prácticas artísticas influidas por la misma-, ahora debemos detenernos de un modo sintético en su teoría de la religión, en la que observaremos incluso cómo, en Bataille, lo informe se corresponde precisamente con la esfera del mundo sagrado.

En sintonía con la mayoría de teorías de la Antropología religiosa que ampliaremos más adelante, y con la propia definición de lo abyecto que vehiculan tanto Bataille, como Kristeva, la *Teoría de la religión* -1948- que nos disponemos a sintetizar se fundamenta en la existencia de una estructura de carácter excluyente en el que se separan los elementos profanos de los de la esfera sagrada.

El pensador francés describe el mundo profano como aquel relativo al orden de las cosas, asumidas éstas como elementos “cerrados” y reales puestos al servicio de la utilidad. El mundo profano se corresponde con el ámbito de la individualidad, de la discontinuidad, de la productividad y de la tiranía del trabajo, tan cuestionados constantemente desde la literatura *batailleana*. En este orden de las cosas, la naturaleza en general es presentada como un terreno cerrado y domesticado, y el cuerpo del hombre como una cosa, como algo profano en tanto que materia anatómica real. Todo aquello que se presenta en el mundo de lo profano es un desecho, una caída del mundo sagrado. El mundo de lo sagrado –mencionado indistintamente y con poca precisión antropológica como “divino” o “mítico”-, es descrito a su vez como el lugar de lo ininteligible, como el mundo sin cálculo, como el espacio en el que reencontrarnos con nuestra intimidad y con la generosidad violenta.

Separados ambos ámbitos deberemos preguntarnos mediante qué mecanismos podemos acceder a ese mundo de “pura gloria”. Y es justamente en la respuesta por parte de Bataille donde nos vuelve a aparecer una inmersión en lo mórbido. Para el autor, tal y como nos indica desde su ensayo *El Erotismo*, aquel sacrificio que integra el asesinato y la muerte supone una oportunidad privilegiada para que el ser -animal o humano- recupere su esencia continua

desprendiéndose de cualquier rasgo de particularidad que lo ate a la realidad; así, en el sacrificio se le otorga a la víctima el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada.<sup>118</sup> Además, el autor se refiere a la plétora de órganos llenos de sangre que se desparan en el sacrificio como símbolo de la plétora impersonal de la vida, pues

desaparecido el ser individual, discontinuo, del animal, había aparecido, con la muerte de ese mismo animal, la continuidad orgánica de la vida; es lo que el ágape sagrado encadena gracias a la vida en comunión de quienes asisten a él.<sup>119</sup>

Sin embargo, el autor nos recuerda que no podemos entregarnos por completo como víctimas sacrificiales pues eso supondría nuestra muerte definitiva. Ello nos obliga a asumir que, mediante estos mecanismos violentos, tan solo podemos participar de lo sagrado de un modo provisional, como espectadores que se arrebatan momentáneamente. Y es que

lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la continuidad del ser, a la cual se devuelve a la víctima.<sup>120</sup>

Tengamos también en cuenta que en la participación/contemplación del sacrificio no estamos solos y que por lo tanto, la revelación de nuestra continuidad se ve compartida, convirtiéndose según Bataille en una suerte de continuidad espiritual pues

lo sagrado no es más que un momento privilegiado de unidad comunal, momento de comunicación convulsiva de lo que ordinariamente está sofocado. Muerto Dios, aquel que crea, que pinta o que escribe ya no puede admitir ningún límite para la representación o para la escritura: dispone de pronto de todas las convulsiones humanas posibles.<sup>121</sup>

Avanzándose de nuevo a Kristeva, el autor francés también es consciente del terror que nos inspira la posibilidad de perdernos en el interior de un mundo informe, pues *el hombre tiene miedo del orden íntimo, que no es conciliable con el de las cosas*.<sup>122</sup> Las intensas experiencias de continuidad espiritual que se desarrollan en el mundo de lo sagrado asumen además un peligroso halo de contagio, azuzando una y otra vez las llamas de la destrucción improductiva.

---

<sup>118</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, op. cit., p. 95.

<sup>119</sup> *Ibidem.*, p.96.

<sup>120</sup> *Ibidem.*, p.22.

<sup>121</sup> Bataille, Georges. "Lo sagrado" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op.cit., p. 263.

<sup>122</sup> Bataille, Georges, *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus Ediciones, 1998, p.55.

Lo sagrado *sin tregua amenaza romper los diques, oponer a la actividad productora el movimiento precipitado y contagioso de una consumación de pura gloria.*<sup>123</sup>

Así, el marco del sacrificio se nos presenta como una primera opción para la penetración provisional en la esfera informemente divina. Ahora bien, ésta no será la única de las posibilidades para alcanzar tal empresa. El pensador francés incorpora dos estrategias más que, junto con el mecanismo de la víctima sacrificial van a salpicar la gran mayoría de su producción literaria: el erotismo y la fiesta.

La concepción *batailleana* del erotismo será violenta y tanática. En el capítulo relativo a los antecedentes ampliaremos sus apreciaciones en torno al erotismo, y sobre todo cómo éstas influyen en todo un grueso de artistas visuales de la órbita del surrealismo. Ahora simplemente avancemos cómo el pensador francés distingue las experiencias de erotismo de la práctica coital reproductiva. Apostando e instalando aquella violencia que nos acerca provisionalmente a la mórbida continuidad de los seres en la práctica del erotismo, se alcanza de nuevo la negación de las perspectivas individuales. Los encuentros sexuales que defiende Bataille y que plasmarán a la perfección André Masson, Salvador Dalí, Hans Bellmer, Max Ernst o incluso Joan Miró, nos permiten salir de la situación humana, arrebatándonos de aquel mundo de la utilidad que tanto despreciaba.

Del mismo modo la fiesta es presentada como la fusión de la vida humana, como *el crisol en que las distinciones se funden al calor intenso de la vida íntima.*<sup>124</sup> En este caso, los componentes de desenfreno de la fiesta –que puede además verse solapada con la fiesta ritual o con el festejo opulento de la orgía- son los que permiten este acceso espontáneo a la comunión de intimidades; espontáneo, pues del mismo modo que el sacrificio o el encuentro erótico, la fiesta tiene un límite, una duración determinada que nos lleva siempre de vuelta a la limitación del orden de las cosas.

Finalmente, destaquemos cómo, desde las apreciaciones en torno a la fiesta se vuelven a enlazar de un modo explícito los dos mecanismos para purificar y participar catárticamente de lo informe pues

la fiesta reúne hombres que el consumo de la ofrenda contagiosa –la comunión- abre a un abrasamiento, empero limitado por una sabiduría de signo contrario: es una aspiración a la destrucción la que estalla en la fiesta, pero es una sabiduría conservadora la que la ordena y la limita. De un lado, todas las

---

<sup>123</sup> *Ibidem.*, p.56.

<sup>124</sup> *Ibidem.*, p.58.



posibilidades de consumación están reunidas: la danza y la poesía, la música y las diferentes artes contribuyen a hacer de la fiesta el lugar y el tiempo de un desenfreno espectacular.<sup>125</sup>

De esta manera, observamos cómo en el pensamiento y la literatura *batailleanas* el mundo de lo informe, plagado de fluidos, de chorros de sangre y plétoras de órganos que ponen en jaque las concepciones unitarias y de blindaje corporales, de rituales de sacrificio en los que nos identificamos con víctimas expiatorias en arrebatos de comunión íntima, de orgías y fiestas desenfrenadas que nos separan angustiosamente del mundo profano de la productividad y la utilidad, es un mundo sagrado potenciado por las diferentes artes. Las múltiples disciplinas artísticas con las que dialogará Bataille –la poesía, la literatura, la pintura, el grabado, la fotografía, la escultura- se ponen al servicio de los tres mecanismos que nos permiten acceder al mundo santo y mítico de lo informe sin salir perjudicados.

#### 4.1.2. La abyección según Julia Kristeva

Sin lugar a dudas, el texto más completo y de mayor fortuna hasta la fecha que se ha planteado desplegar teóricamente la noción de lo abyecto es *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection –Poderes de la perversión. Ensayo sobre la abyección-* publicado por Julia Kristeva en 1980.

El ensayo puede enmarcarse en aquella secuencia de apuestas teóricas de orden postestructuralista. En paralelo a las “muertes del autor” –Roland Barthes-, a las “aberturas textuales” –Umberto Eco- y a todo tipo de intertextualidades y significados suspendidos o pospuestos –Jacques Derrida-, aparece un concepto central para los desplazamientos viscosos de significado y para la exclusión de lo pensable: lo abyecto.

*Poderes de la perversión* se presenta como la primera pieza de la llamada “trilogía psicoanalítica”, completada a posteriori por *Histoires d'amour -Historia de amor, 983-* y *Soleil noir. Dépression et mélancolie –Sol negro. Depresión y melancolía, 1987-*, y centrada en los procesos de construcción del sujeto. De ello se deriva una de las claves metodológicas de la obra de Kristeva: el uso de herramientas provenientes del psicoanálisis, revisadas y puestas al servicio de la crítica postestructuralista. Ello nos permite entender por qué el concepto de lo abyecto es desgranado en las primeras páginas del ensayo desde la revisión de la herencia psicoanalítica freudiana y lacaniana.

Las primeras concreciones de lo abyecto en el ensayo mencionado se plantean en relación a los procesos de construcción identitaria –con un énfasis especial en los procesos de

---

<sup>125</sup> *Ibidem.*, p. 58.

autoconciencia, en la reflexión en torno a la sexualidad y en los usos del lenguaje-. En este ámbito, lo abyecto se va a relacionar con aquellas vivencias en las que los tranquilizadores procesos de construcción identitaria y de aprehensión del mundo basados en la distinción entre objeto y sujeto o el yo y el otro, se desploman.

Cuando me encuentro invadida por la abyección, esta torsión hecha de afectos y de pensamientos, como yo los denomino, no tiene, en realidad, *objeto* definible. Lo abyecto no es un ob-jeto<sup>126</sup> enfrente de mí. [...] Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. [...] Lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. [...] Lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar -le-, solicita una descarga, una convulsión, un grito. A cada yo -moi- su objeto, a cada superyó, su abyecto.<sup>127</sup>

Lo abyecto se presentará como un estadio “arcaico” en la construcción identitaria, una “pre-condición” antes de habernos constituido, de habernos desvinculado de la madre y del mundo de los objetos distinguiéndolos como ajenos al sujeto. *Antes de ser como, “yo” no soy sino que separo, rechazo, ab-yecto.*<sup>128</sup> Kristeva ubica el punto de partida de lo abyecto en una “violenta y oscura rebelión” que amenaza al ser -ya sea desde un “afuera o un adentro exorbitante”- hasta arrojarlo al terreno de lo inasimilable, al ámbito donde el sentido se desploma.

La autora también ofrece un conjunto de imágenes muy específicas como ejemplos de lo “abyecto”, todas ellas emparentadas con el imaginario de lo sucio, lo fluido, lo putrefacto y lo cadavérico. Así, menciona la comida como la forma más elemental y arcaica de la abyección, en especial aquellas formas alimenticias como la superficie lechosa de la nata que, en su carácter incompleto y de indeterminación fluida a punto de penetrar el cuerpo del ser, nos invade de confusión inasimilable y de una suerte de materialidad que nos remite a los fluidos que anuncian lo mórbido.

La misma carga de suciedad y polución aniquilante para el ser la encuentra en aquellos desechos corporales -sangre menstrual, orina, escupitajo, semen, excremento- capaces de poner en jaque el orden simbólico y, por lo tanto, al sujeto. Según la autora, estos fluidos que nuestro propio cuerpo incorpora y escupe constantemente ante nuestra mirada, cuestionan, desde su idiosincrasia liminal o marginal, nuestros esfuerzos por sabernos “sólidos”, tanto física como psíquicamente. Debemos mencionar que, de entre todos ellos destacará especialmente dos

<sup>126</sup> La traducción del ensayo nos recuerda que el texto original en francés juega con la partícula *jet* -verbo *jeter*: arrojar, expulsar-, intentando dar cuenta de la construcción del yo como resultados de las fuerzas de atracción y repulsión entre el yo y el no-yo.

<sup>127</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004, p.8.

<sup>128</sup> *Ibidem.*, p.22.

materias: por un lado, la potencia de lo excrementicio y sus equivalentes –putrefacción, enfermedad- para hacer peligrar la identidad desde un exterior infeccioso; por el otro, la asunción de la sangre menstrual como representación del “peligro proveniente del interior de la identidad”.

Partiendo de esta secuencia que nos lleva desde la comida viscosa a los fluidos corporales, no es de extrañar que la autora encuentre en el cadáver la imagen definitiva, el paradigma de lo abyecto pues

el cadáver -cadere, caer-, aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. [...] Tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. [...] Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quien expulsa, yo es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? [...] El cadáver -visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abjecto. Es algo rechazado del que uno se separa, del que uno no se protege de la misma manera que un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos.<sup>129</sup>

Partiendo de esta definición de lo abyecto en relación a las consecuencias de la presencia del cadáver, la autora enriquecerá las capas de interpretación del concepto al ampliar el marco de actuación desde las zozobras individuales hasta las sociales, pues

no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia.<sup>130</sup>

En este *zoom out* desarrollado por la autora se llega incluso a mencionar “el crimen nazi” como el apogeo de la abyección, comentario que, como iremos viendo a lo largo de esta tesis, será clave para la comprensión de una práctica artística específica que consideramos anclada en un contexto histórico de abyecta fragilidad de la ley y de la seguridad física y mental.

---

<sup>129</sup> *Ibidem.*, p.10.

<sup>130</sup> *Ibidem.*, p. 11. Más adelante, en la página treinta del mismo ensayo, la autora afirmará que *la abyección es provocada por aquello que trata de hacer buenas migas con la ley burlada.*

El siguiente paso integrado en el funcionamiento de lo abyecto nos lleva a las formas de protección que éste mismo genera/necesita. Aquí nos aparece un fluido –el vómito- y un gesto –la arcada-, no como materias abyectas sino precisamente como “espasmos” protectores. La arcada, según Kristeva, es una reacción que asume el cuerpo ante esos alteradores espacios de impureza e inmundicia. Ante el miedo a perdernos física, psíquica y moralmente nuestro cuerpo se sacude, pues

de este elemento, signo de su deseo, “yo” nada quiero, “yo” nada quiero saber, “yo” no lo asimilo, “yo lo expulso” [...] en este trayecto donde yo devengo, doy luz a un yo en la violencia del sollozo, del vómito.<sup>131</sup>

Y junto a la sacudida protectora, la autora francesa nos desplaza hacia una última relación con lo abyecto: la posibilidad de su purificación. En esta última capa de contenidos en torno a lo abyecto nos va a aparecer además una de las claves teóricas para el desarrollo de nuestra tesis doctoral:

las diversas modalidades de purificación de lo abyecto -las diversas catarsis- constituyen la historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión. Desde esta perspectiva, la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica, aparece como el componente esencial de la religiosidad. Quizá por ello está destinada a sobrevivir al derrumbamiento de las formas históricas de las religiones.<sup>132</sup>

Si bien vamos a dilatar esta idea y aplicarla al ámbito de las prácticas performativas europeas de la segunda mitad del siglo XX, debemos recordar en este apartado que para Kristeva, el paradigma de los procesos de purificación de lo abyecto se encuentra en “la gran literatura moderna”. La propia autora llegará incluso a definir al artista como la figura socializada de lo abyecto y, en su análisis de ciertos autores de la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX - Fiódor Dostoyevski, el Conde de Lautréamont, Marcel Proust, Franz Kafka, Antonin Artaud o Céline-, acabará encontrando unas estrategias narrativas que, al sublimar la abyección, se presentan como la sustitución secular de las funciones que antes cumplía lo sagrado.

---

<sup>131</sup> *Ibidem.*, pp. 9-10. Evidentemente debemos tener en cuenta como precedente la novela de Jean-Paul Sartre, *La náusea*, publicada en 1938 e influida a su vez por un autor que será fundamental para la problematización de lo abyecto en Kristeva como es Louis-Ferdinand Céline. La novela, paradigmática de la filosofía existencialista, visibiliza precisamente una identidad que, a pesar de innumerables esfuerzos, se ve expulsada, vaciada y condenada a la ansiedad de la zozobra, en plena sintonía con algunas tematizaciones de lo abyecto en Kristeva. La autora de origen búlgaro describirá el espasmo anterior al vómito –náusea- como un mecanismo protector ante los procesos de construcción identitaria amenazados o inestables, en plena sintonía con la descripción de las emociones sentidas por el protagonista de la novela de Sartre.

<sup>132</sup> *Ibidem.*, p. 27.

En relación a esta última capa de lectura es importante que nos detengamos en los mecanismos mediante los que la literatura alcanza esta purificación de lo abyecto. Así, partiendo de esa “experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica”, la autora menciona la noción estética de catarsis aristotélica. Una catarsis de carácter mimético y orgiástico en la que, mediante la imitación de las pasiones, *desde el entusiasmo hasta el dolor [...] el alma accede simultáneamente a la orgía y la pureza*.<sup>133</sup> Se produce pues, no una liquidación de lo abyecto, sino un proceso en el que, gracias a un mecanismo de repetición o de duplicación, se nos permite volvernos a separar momentáneamente de lo abyecto y, por lo tanto, trascenderlo, sublimarlo.

A lo largo de la tesis confirmaremos la importancia de esta premisa teórica para el desarrollo de nuestra investigación. En primer lugar, el hecho de encarar prácticas performativas nos permitirá emparentar los mecanismos de la catarsis teatral planteados por Aristóteles y recogidos por Kristeva, con este lenguaje de evidentes características parateatrales. Veremos cómo en las obras de los artistas estudiados, las catarsis también son escenificadas mediante recursos de repetición y convulsión. En segundo lugar, una de las apuestas de nuestra investigación consistirá además en leer un corpus performativo desde la totalidad de las funciones de lo abyecto, partiendo del estudio de un gran número de piezas capaces de integrar la doble catarsis de purificación de lo abyecto: la artística y la religiosa.

Del mismo modo, antes de dedicarse a ampliar y profundizar en las diversas codificaciones y variantes del concepto –impureza, tabú alimenticio, pecado–, la autora también nos recuerda cómo funciona la purificación de lo abyecto en el ámbito religioso. Kristeva tendrá en consideración algunas de las aportaciones del ámbito de la Antropología en las que se integran nociones que van a completar la riqueza semántica de lo abyecto como “suciedad” e “impureza”, puestas en relación a los ámbitos de lo “profano” y de lo “sagrado”.

La autora se centra de nuevo en la lógica de la exclusión, en tanto que

la "suciedad" profana, hecha "impureza" sagrada, es lo excluido a partir de lo cual se constituye la interdicción religiosa. En numerosas sociedades primitivas los ritos religiosos son ritos de purificación destinados a separar grupos sociales, sexuales o de edad, por medio de la interdicción de un elemento sucio, que manca. [...] Entonces el rito de purificación aparece como aquella culminación esencial que, prohibiendo el objeto sucio, lo extrae del orden profano e inmediatamente lo sitúa en una dimensión sagrada. Por haber sido excluida como objeto posible, declara no-objeto del deseo, abominada como

---

<sup>133</sup> *Ibidem.*, p. 41.

ab-yecto, como abyección la suciedad se transforma en impureza fundando, sobre la vertiente de lo "propio", desde este momento desprendido, el orden por ende sagrado y por lo tanto siempre ya allí.<sup>134</sup>

La impureza a trascender en los rituales investigados por la Antropología religiosa refuerza especialmente aquella capa de lectura centrada en lo abyecto como alteración del orden social, como puesta en jaque del orden simbólico de dimensiones colectivas. En este marco ritual de actuación, al igual que en la literatura o en el arte, también se producen unos mecanismos de repetición, de duplicación y de inmersión en lo abyecto que permiten transformar lo impuro en sagrado. Y son precisamente estos dos movimientos de sublimación de lo abyecto, desde lo religioso y lo artístico, los que suponen la mitad del ensayo de la autora, a pesar de que apenas aparezcan mencionados en los comentarios posteriores sobre esta obra, tal y como comprobaremos en esta secuencia. Y son también estos dos caminos conceptuales en torno a lo abyecto aquellas capas de interpretación que deseamos rescatar y movilizar en el transcurso de esta investigación.

Así, recordemos ahora y en primer lugar, aquellos capítulos en los que la autora de origen búlgaro amplía las enumeraciones de lo abyecto y sus posibilidades de purificación en el ámbito de la historia de las religiones. Por un lado, en el capítulo "Semiótica de la abominación levítica" se procede a un análisis del Levítico –recogiendo la influencia de Mary Douglas tal y como veremos más adelante-, en tanto que texto fundamental para el compendio de los rituales de sacrificio y de las leyes referidas a la pureza –impureza- y a la santidad. Partiendo de este texto fundamental para el judaísmo, Kristeva explica la lógica del funcionamiento de lo puro y lo impuro:

Vamos a tratar de demostrar que no hay oposición entre abominación material y referencia topológica –lugar santo del Templo- o lógica –Ley santa-. Una y otra constituyen dos aspectos, semántico y lógico, de la imposición de una *estrategia de la identidad* que en rigor es la del monoteísmo. [...] El lugar y la ley del Uno no existen sin una *serie de separaciones* orales, corporales, e incluso, de una manera general, materiales, y en última instancia relativas a la fusión con la madre. El dispositivo puro/impuro es testigo de la lucha severa que el judaísmo debe librar, para constituirse, contra el paganismo y sus cultos maternos. En la vida privada de cada uno este dispositivo guía el filo de la lucha que cada sujeto debe librar a lo largo de su historia personal para separarse, es decir para llegar a ser sujeto hablante y/o sujeto de la Ley.<sup>135</sup>

Así, las purificaciones de lo abyecto en el Levítico no solo se explicarían desde las funciones sacrificiales a las que se referirán un conjunto de autores sobre los que trabajaremos más

---

<sup>134</sup> *Ibidem.*, p.89.

<sup>135</sup> *Ibidem.*, p.126.

adelante, sino también desde todo un dispositivo de interdicciones. Kristeva sintetiza algunos de estos binomios en los que las materias abyectas son acotadas religiosamente para que pueda mantenerse estable la identidad del sujeto propia del judaísmo: interdicciones en torno a la carne animal, a la sangre, al cuerpo femenino y a sus procesos de alumbramiento, a la enfermedad –lepra- o a los cuerpos mutilados. Acto seguido, se aparta del registro material para centrarse en aquellas abyectas profanaciones que conllevan un ataque a la unidad simbólica de la ley judía, emparentadas con las formas de los simulacros, los dobles y los ídolos. Para concretar esta secuencia se referirá en exclusiva a aquellas interdicciones relacionadas con el incesto.

De esta manera, Kristeva hará referencia al judaísmo como una propuesta religiosa que ubica la abyección siempre en una suerte de exterior. Su control, su purificación, obligará a alzar trincheras de tabúes que configurarán las de los sistemas de leyes judaicas.

El objeto abyectado, del que me separo por abominación, si bien me asegura con una ley pura y santa, me desvía, me suprime, me expulsa. Lo abyecto se arranca a lo indiferenciado y me sujeta a un sistema.<sup>136</sup>

En cambio, en el capítulo “...Qui tollis peccata mundi” presenta al cristianismo como un nuevo paradigma religioso en el que lo abyecto se desplaza hacia el interior del sujeto, estableciendo así otro sistema de sentido y otro sujeto hablante. La dicotomía puro/impuro muta en la de afuera/adentro. Y sabemos perfectamente qué nociones acompañan a esta abyección introyectada: el pecado y la culpa. Del mismo modo que también conocemos cómo trascenderlos: mediante la confesión que absuelve los pecados, fundamentalmente gracias a los procesos sacramentales.

Esta nueva estructura implicará, según Kristeva, un desplazamiento de lo jurídico –normas del levítico para el atrincheramiento frente a un abyecto exterior- a lo verbal –confesión y absolución mediante las palabras de los actos sacramentales-.

Testimonio, pacto con aquel que absuelve, gracias a la palabra del otro en nombre del Otro, y la codicia, el juicio erróneo, la abyección fundamental son perdonados. No suprimidos, sino subsumidos en una palabra que reúne y frena. ¿Rito de iniciación? ¿o de júbilo? Es por la palabra, en todo caso, que la falta tiene la posibilidad de tornarse feliz: la *felix culpa* es sólo un fenómeno de enunciación.<sup>137</sup>

Y en esta premisa se encuentra precisamente la semilla de otro de los movimientos de lo abyecto en Kristeva que van a ser reclamados como herramienta fundamental en el desarrollo

---

<sup>136</sup> *Ibidem.*, p.146.

<sup>137</sup> *Ibidem.*, p.174.

de esta investigación: las posibilidades artísticas de purificación de lo abyecto. Partiendo del dispositivo de la enunciación como mecanismo de trascendencia de lo abyecto en el cristianismo, la autora de origen búlgaro da un salto para recordarnos que el arte también “ha resplandecido en todas las cúpulas” como otro avatar enunciativo de ese pecado hablado como pecado feliz.

Incluso en las épocas más odiosas de la Inquisición, el arte brindó a los pecadores la posibilidad de vivir, abierta e interiormente por separado, la alegría de su desborde hecho signo: pintura, música, palabra.<sup>138</sup>

Alcanzamos así lo que configura casi una cuarta parte del ensayo de Kristeva: la posibilidad de sublimar lo abyecto desde las artes, tomando como paradigma la literatura, y en concreto la obra de Céline. La autora dedica varios capítulos a este asunto, de los que necesitamos rescatar sus ideas principales.

En primer lugar, la autora se refiere a la literatura de Céline como otro avatar de aquellas reminiscencias arqueológicas que se han descrito como impurezas, abominaciones o pecados. Un avatar, sin embargo, aún más punzante pues se inscribe en una época en la que las instancias religiosas que juzgaban y prohibían se han desplomado. Sin divinidades y prácticamente sin moral en el siglo de mayor mortalidad de la historia<sup>139</sup>, su literatura nos haría hundirnos en la fragilidad *de nuestra subjetividad donde las defensas desplomadas descubren una piel lastimada bajo la apariencia de una fortaleza*.<sup>140</sup> Partiendo de este punto de partida, varios capítulos del ensayo se centrarán en el estudio de las diferentes temáticas –el dolor físico y psíquico, las atrocidades de la guerra, lo escatológico, los asesinatos, las madres repulsivas- y en los diversos recursos formales del lenguaje usados por el autor.

Sin embargo, en paralelo a esta descripción se insistirá una y otra vez en la potencia de la escritura creativa –ahora como enunciación laica-, para sublimar esta inmersión en las fragilidades identitarias y sociales. De hecho, Kristeva habla de “escritura sublimación”, capaz de transportar al cuerpo, y *con más razón el cuerpo enfermo, hacia un más allá hecho de sentido y de medida*<sup>141</sup>; se refiere a la posibilidad de calmar el miedo y el asco encadenándolos en una historia literaria, en el “veredicto jovial de la escritura”. Y del mismo modo que en los marcos

---

<sup>138</sup> *Ibidem.*, p.174.

<sup>139</sup> En los capítulos relativos a la obra y la biografía de Céline se insiste especialmente en la relación entre los contenidos abyectos de su literatura y la experiencia de las dos guerras mundiales. Así, la segunda parte del ensayo de Kristeva en torno a este concepto confirma la necesidad de contextualizar históricamente las formas y las estrategias abyectas, ejercicio que, como veremos en este capítulo, no es asumido del mismo modo por todos aquellos autores que han empleado esta noción teórica.

<sup>140</sup> *Ibidem.*, p.180.

<sup>141</sup> *Ibidem.*, p.193.



religiosos sacrificiales, tal y como ampliaremos en el apartado dedicado a las aportaciones desde la Antropología religiosa, las purificaciones de lo abyecto se inscriben en una lógica de ambigüedad, en tanto que es necesario reproducir, enunciar o hundirse en su inmundicia, para poder atrincherarla, aislarla y apropiarse de ella con otros fines.

Como si la escritura celiniana sólo se apoyara en su enfrentamiento con “ese otro absoluto” de la significancia; como si sólo pudiera ser haciendo existir como tal ese “ese otro” para separarse de él pero también para beber en su fuente; como si sólo pudiera nacer del cara a cara que recuerda las religiones de la *impureza* de la *abominación* y del *pecado*.<sup>142</sup>

El arte de Céline produce una denegación de la abyección, pero, nos dice Kristeva, no le queda más remedio, *sobre todo en el estado de quiebra de los códigos religiosos entre las dos guerras y de manera muy especial en los medios nazi y fascista*<sup>143</sup>, que producir una denegación “perversa”.

Así las cosas, la segunda parte de la obra de Kristeva, pasada por alto en muchísimos comentarios posteriores, profundiza en las dos estrategias principales que se han desarrollado a lo largo de la historia para denegar o sublimar lo abyecto: la religión y las artes. Sin lugar a dudas, la toma de consciencia de esta capa de interpretación en torno a lo abyecto será fundamental para nuestras tesis, pues, si deseamos presentar como paradigma de lo abyecto un corpus de trabajo fundado en lo performativo y enmarcado en Europa, deberemos tener en cuenta todos y cada uno de los niveles de interpretación implicados en este concepto.

Finalmente, nos interesa mencionar en esta síntesis conceptual de lo abyecto desplegada por Kristeva que, precisamente en el capítulo dedicado a la suciedad y a la impureza en el ámbito de lo sagrado, la autora inicia sus aportaciones mencionando a Bataille. A pesar de incorporar tan solo unas notas breves en torno al pensamiento *batailleano* y de referenciarlo puntualmente en los comentarios a Céline y en sus conclusiones, éste es presentado como

el único que ha vinculado la producción de abyecto con la *debilidad de esta interdicción* que, además, constituye necesariamente cada orden social. Relaciona la abyección con la “incapacidad de asumir con fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión”. Bataille también es el primero en especificar que el campo de la abyección es el de la relación *sujeto/objeto* –y no sujeto/otro sujeto-.<sup>144</sup>

Regresamos de esta manera al inicio de este apartado, como si de un pez que se muerde la cola se tratara: Kristeva se refiere a las nociones de lo abyecto como “excluyente/excluido”

---

<sup>142</sup> *Ibidem.*, p.197.

<sup>143</sup> *Ibidem.*, p.206

<sup>144</sup> *Ibidem.*, p.87.

tomando como referente la producción *batailleana*. De hecho, podríamos decir que la autora asume aquella máxima apuntada según la cual *las cosas abyectas pueden ser definidas - empíricamente- a través de enumeraciones y descripciones sucesivas -negativamente- como objetos del acto imperativo de exclusión*.<sup>145</sup> En esta síntesis hemos rastreado las enumeraciones propias de la teórica postestructuralista: los alimentos delicuescentes –la nata de la leche recalentada-, los fluidos corporales –el excremento, la sangre menstrual-, el cadáver, y las formas de purificación de lo abyecto en la literatura y la religión.

Así las cosas, después de comentar algunos textos *batailleanos* –que posteriormente ampliaremos desde la obra de Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois- y de desgranar la noción de lo abyecto en el ensayo de Kristeva, confirmamos el paralelismo que se establece entre ambas trayectorias. Ambos describen el carácter liminal de ciertas materias o cosas –leche, escupitajos, sangre, excremento- como elementos capaces de alterar los procesos de construcción del sujeto. Ambos insisten en la presencia del cadáver como paradigma de ese mismo proceso. Ambos amplían las potencias desestabilizadores de lo informe y de lo abyecto al ámbito de lo social. Ambos se mueven entre la descripción de estas potencias y un cierto deseo de instalarse en ellas, Kristeva desde ciertas posiciones feministas que anhelan la capacidad de lo abyecto para alterar el orden patriarcal y Bataille desde las embestidas a las concepciones utilitaristas de la existencia. Ambos ofrecen la posibilidad de sublimar lo repulsivo, obteniendo beneficios momentáneos, ya sea desde lo religioso como desde su versión secular: las artes.

#### **4.2. USOS DE LO ABYECTO Y DE LO INFORME EN EL ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS**

Después de reivindicar la figura de Georges Bataille como la pionera en el engarce entre lo informe y ciertas prácticas artísticas, –premisa que centrará un capítulo relativo a los antecedentes-, y de observar los comentarios que hunden la literatura moderna en lo abyecto problematizado por Kristeva, debemos desplazarnos hasta la década de los noventa, asumiéndola como el siguiente momento en esta cronología en el que se produce un movimiento de fuerza similar. El punto de partida lo encontraríamos en la organización de la muestra *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art* comisariada por Craig Houser, Leslie C. Jones y Simon Taylor en el Whitney Museum de Nueva York desde el veintitrés de junio hasta el veintinueve de agosto de 1993.

---

<sup>145</sup> Bataille, Georges, "La abyección y las formas miserables", op.cit, pp.324-329.

La exposición asumía de un modo explícito que la “abyección” había aparecido en la década de los noventa como una novedosa herramienta teórica, fundamental para la comprensión de determinadas prácticas artísticas. El texto introductorio del catálogo explicitaba desde sus primeras páginas la necesidad de leer en paralelo a Kristeva y a Bataille si se deseaba aprehender la complejidad del término. Del mismo modo se confirmaba que el “arte abyecto” no era un movimiento, sino que podía describir

a body of work which incorporates or suggests abject materials such as dirt, hair, excrement, dead animals, menstrual blood, and rooting food in order to confront taboo issues of gender and sexuality. This work also includes abject subject matter –that which is often deemed inappropriate by a conservative dominant culture.<sup>146</sup>

Partiendo de esta declaración de principios se exhibieron varias piezas de la Colección del Whitney Museum of American Art siguiendo dos criterios curatoriales que nos interesa subrayar y poner en relación a nuestra investigación. Por un lado, mencionemos cómo la herramienta de lo abyecto se usó en esta muestra, no solo para leer algunas prácticas coetáneas de finales de la década de los ochenta y principios de los noventa –Kiki Smith, Mike Kelley-, sino para reinterpretar a la luz de esta herramienta un conjunto de obras realizadas desde la década de los cincuenta –Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Jackson Pollock, Robert Morris, Cy Twombly-. Por el otro, el texto del catálogo al que nos estamos refiriendo también planteó la posibilidad de que el comisariado de obras agrupada bajo el epítome de lo abyecto sirviera, debido a su fuerza desclasificadora, para alterar el canon heredado. En este sentido, conviene destacar que, según los comisarios, ante una creciente ola de neoconservadurismo en los Estados Unidos, era urgente *to talk dirty in the institution and degrade its atmosphere of purity and prudery by foregrounding issues of gender and sexuality in the art exhibited*.<sup>147</sup>

Sin embargo, a pesar de mostrarnos completamente en sintonía con la posibilidad de usar lo abyecto como herramienta teórica para revisar algunas prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX –o incluso antes-, debemos incorporar dos suspicacias. En primer, la selección de obras, desvinculadas en todo momento, –pues ningún texto del catálogo asume esta aproximación-, de las posibles modalidades de purificación artístico-religiosas de lo impuro,

---

<sup>146</sup> Ben-Levi, Jack; Houser, Craig; C.Jones, Leslie; Taylor, Simon. “Introduction” en VV.AA. *Abject art: repulsion and desire in American Art: selections from the permanent collection*. New York: Whitney Museum of American Art, 1993, p.7. “Un cuerpo de trabajo que incorpora o sugiere materiales abyectos como suciedad, pelo, excrementos, animales muertos, sangre menstrual y comida podrida para enfrentar los tabúes de género y sexualidad. Este trabajo también incluye materia abyecta, que a menudo se considera inapropiada por parte de la cultura dominante conservadora”. [La traducción es nuestra.]

<sup>147</sup> *Ibidem.*, p. 7. “Hablar sucio en la institución y degradar su atmósfera de pureza y prudencia poniendo en primer plano cuestiones de género y sexualidad en el espacio expositivo.” [La traducción es nuestra.]

acababa por instalar un ejercicio que posteriormente cuestionarían Krauss o Bois: la reificación de lo abyecto en torno a la basura o lo excrementicio. En segundo lugar, nos preguntamos en qué momento debió darse la tan anhelada alteración del canon cuando la selección de artistas incorporaba nombres tan “canónicos” como los que acabamos de citar. Consideramos así que la aparición de una nueva herramienta teórica en el ámbito de las artes servía para seguir desarrollando más y más capas de interpretación en torno a los mismos artistas –norteamericanos- sobre los que se venía produciendo contenido desde el final de la II Guerra Mundial. Es más, seguramente este punto de partido acabó por condicionar y mantener una rutina de similares características.

#### **4.2.1. *L'informe mode d'emploi*: la colaboración entre Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois**

Dos años después de la organización de esta exposición, algunas de las figuras del comité editorial de la revista *October* empezaron a publicar una serie de artículos que problematizaban conceptos como lo “informe”, lo “abyecto”, pero también el “trauma” o lo “siniestro”. Podríamos decir que este proceso culminó con la exposición *L'informe mode d'emploi* comisariada por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois para el Centre Pompidou desde el veintidós de mayo hasta el veintiséis de agosto de 1996. A la exposición le acompañó un catálogo con textos en francés e inglés, con el mismo título que el de la muestra. El ejercicio conceptual desarrollado en ese catálogo es tal vez el más útil y complejo para comprender el modo en el que se usarán los conceptos de lo informe y de lo abyecto para la lectura de ciertas prácticas artísticas del siglo XX. Comencemos pues por la síntesis de esta propuesta.

El punto de partida de la exposición para el Centre Pompidou se centra en la asociación original de ciertos conceptos *batailleanos*, no solo con ciertas prácticas paralelas a su pensamiento –la obra de Alberto Giacometti o la fotografía surrealista- sino también con la trayectoria de otros artistas ajenos al Surrealismo como Jackson Pollock, Lucio Fontana, Robert Morris, Cy Twombly, Andy Warhol o Ed Ruscha. Si esta asociación es posible para Krauss y Bois es precisamente por la “operativa fuerza performativa de lo informe”. Según los autores, lo informe, tal y como ya hemos desgranado en el punto anterior, no es un tema o una sustancia concreta, sino una operación para desordenar o degradar varios elementos del mundo. Así, *the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene wounds, the*

*violence of which derives less from the semantics than from the very act of their delivery.*<sup>148</sup>

Partiendo de esta premisa, su intención no será pues definir lo informe, sino “ponerlo a trabajar”, mapeando y “performando” ciertas trayectorias artísticas.

La forma que adquirirá esta relación es la de un diccionario, obviamente teniendo como referente el proyecto de Bataille y sus colegas para la revista *Documents*. Un diccionario mucho más estricto tal vez que el *batailleano*, pues se va a articular en el catálogo mediante un orden alfabético, dividido por cuatro grandes operaciones –que configuraban a su vez los cuatro ámbitos de la exposición en el Centre Pompidou-: la horizontalidad, el bajo materialismo, el pulso –ritmo- y la entropía. Igualmente, es cierto que Krauss y Bois presentan estas cuatro operaciones como “porosas”, la función de las cuales *is to declassify the larger unities that are at the very stuff of art history: style, theme, chronology, and, finally, ouvre as the total body of an artist’s work.*<sup>149</sup>

De esta manera, se observa una clara diferencia con el proyecto de Bataille: los usos de lo informe y sus derivas conceptuales en la literatura *batailleana* no están al servicio de la reflexión artística. Es cierto que en algunos momentos, como en el famoso análisis de “El juego lúgubre” -1929- de Salvador Dalí, su pensamiento se utiliza para el análisis de determinadas prácticas o formas artísticas, y que su sección del “Dictionnaire critique” en la revista *Documents* va irremediabilmente asociada a los diálogos visuales. Pero su literatura es ante todo un proyecto teórico en torno a la vida; un proyecto que se pregunta y ofrece respuestas a cómo alcanzar experiencias vitales desligadas de la discontinuidad y de la utilidad del mundo profano de las cosas. La operación que llevarán a cabo Krauss y Bois será la de una apuesta contundente de empleo de lo informe al servicio de la reflexión artística con componentes metarreflexivos o historiográficos. Comentaremos algunas de sus aportaciones más relevantes para nuestra investigación.

La primera operación del diccionario se centra en el “bajo materialismo” y arranca con su definición de matadero –*abattoir*-. Y precisamente, en esta primera y personal aproximación “performativa” y “operacional” al término de matadero, encontramos una de las apuestas más sospechosas en su modo de empleo de lo informe *batailleano* fundada en lo que consideramos

---

<sup>148</sup> Bois, Yve-Alain, Krauss, Rosalind, *Formless: a user’s guide*. New York: Zone Books, 1997, p.18. “Lo informe tiene solo una existencia operacional: es performativo, como heridas obscenas, cuya violencia deriva menos de la semántica que del acto mismo de su entrega”. [La traducción es nuestra.]

<sup>149</sup> *Ibidem.*, p. 21. “Es desclasificar las unidades más grandes que forman parte de la historia del arte: estilo, tema, cronología y, finalmente, obra, como el cuerpo total del trabajo de un artista.” [La traducción es nuestra.]

como proceso de secularización. Bois, encargado de esta entrada, comienza mencionando las imágenes de Eli Lotar en el matadero de La Vilette, leyéndolas desde la definición *batailleana* donde este espacio de tratamiento de la carne es asumido, tal y como hemos visto, en clave sacrificial y de soberano exceso de sangre y energía capaz de poner en jaque las formas de vida insulsamente utilitarias. Una vez presentado el diálogo que Bataille y Lotar establecieron en *Documents*, Bois pasa inmediatamente a deshacerlo afirmando que las imágenes de Lotar contradicen el texto de Bataille pues no hay nada en ellas que nos remita al sangriento sacrificio de hombres o animales. Es curioso este tipo de afirmación en el punto de partida de su proyecto, precisamente en una primera entrada en la que van a defender el “doble uso” que propone Bataille de los términos y de las imágenes -¡y de todas las cosas llegan a afirmar!-. O más que curioso, es incluso contradictorio pues su primera apuesta consiste precisamente en negar esta posibilidad en las lecturas de las fotografías de Lotar sobre el matadero. Y aún es más extraño si tenemos en cuenta que en la siguiente definición del catálogo, “bajo materialismo”, Bois introduce la noción de heterología y de bajo materialismo, -integradas en lo informe-, definiéndolas del siguiente modo:

Base materialism –of which the *informe* is the most concrete manifestation- has the job of de-clas(ify)ing, which is to say, simultaneously lowering and liberating from all ontological prisons, from any “*devoir être*” –role model-. It is principally a matter of de-classing matter, of extracting it from the philosophical clutches of classical materialism, which is nothing but idealism in disguise.<sup>150</sup>

Realmente, no tiene mucho sentido esta primera operación en torno al “matadero” cuando todo su proyecto gira en torno a cómo lo informe es capaz de alterar los significados existentes. La definición de Bataille de matadero dialogando con las imágenes de Lotar en el mismo número de la revista *Documents* puede lograr que, a partir de ese momento, pensemos el espacio del matadero como un lugar en el que ya se ejecutan sangrientos rituales de sacrificio. ¿Por qué decide Bois negarnos tajantemente esa posibilidad al hablar de “un horror plano ausente de melodrama”, pareciéndose además a aquellos hombres insulsos condenados a comer queso de los que nos hablaba Bataille en su convulsa definición del matadero?

En este bloque se incorporarán también las nociones de “cadáver”, “dialéctica”, “entropía” y “figura”. En ellas se alude en numerosas ocasiones a la literatura *freudiana*, relacionándola con algunos pensadores de la órbita *batailleana*. Así, se menciona por ejemplo el artículo de

---

<sup>150</sup> *Ibidem.*, p. 53. “El bajo materialismo- del cual lo informe es la manifestación más concreta- tiene la tarea de desclasificar, es decir, al mismo tiempo rebajar y liberarse de todas las prisiones ontológicas, de cualquier “deber ser” –modelo a seguir-. Se trata principalmente de desclasificar la materia, de extraerla de las garras filosóficas del materialismo clásico, que no es más que idealismo disfrazado.” [La traducción es nuestra.]

Roger Caillois sobre la capacidad mimética de ciertos animales emparentada con la confusión entre figura y fondo, poniéndola en relación con determinadas descripciones de la esquizofrenia. Partiendo de esta premisa se refieren a aquellas piezas en las que se alcanza una visualidad confusa, tal y como ocurre en la pintura matérica de Jean Dubuffet. Esta entrada se verá ampliada con la voz posterior de “Isotropía” en la que se aplica la hipótesis de Caillois al estudio de las imágenes “derretidas” de Raoul Ubac o al de las imágenes en las que se desdibuja la diferencia sexual en la obra de Hans Bellmer o Man Ray.

El segundo bloque que estructura su informe diccionario parte de la noción de “horizontalidad”. En él se incorporan un conjunto de definiciones que en la mayoría de ocasiones apenas mencionan elementos de la literatura *batailleana*. Así, en la entrada “Gestalt” se establece una relación entre determinadas hipótesis de la Gestalt y las apreciaciones en torno a la construcción del yo en la obra de Jacques Lacan, para pasar finalmente a comentar desde la obra de Sigmund Freud cuestiones sobre la verticalidad de la mirada humana, en contraposición a la animal. De hecho, parece que este bloque sirve de preámbulo a la siguiente entrada, “Horizontalidad”, centrada en un comentario sobre la obra de Jackson Pollock como paradigma de los inicios de una obra que plantea un nuevo esquema visual fundado en lo horizontal. Los autores se centran en la influencia de las pinturas de Pollock sobre creadores como Andy Warhol y finalmente sobre algunas imágenes de Cindy Sherman.

De hecho, se seguirá hablando de Pollock y de sus lecturas por parte de Clement Greenberg en la entrada “Liquid Works”, donde de nuevo Bataille y los surrealistas se ven reducidos a un comentario sobre la relación entre el lenguaje y lo líquido en relación además a la obra de Ed Ruscha, Andy Warhol, Morris Louis y Robert Smithson. Por si no fuera suficiente, en el comentario de “Kitsch” vuelven a la que es una de sus obsesiones: la revisión de las lecturas *greenberianas* de la visualidad moderna desde las aportaciones de aquellos creadores y de aquellos conceptos que han sido capaces de alterarla, como en este caso, Jean Frautrier y su posible relación con una pintura kitsch.

Sin embargo, el comentario que más nos sorprende de este bloque nos lleva de nuevo a una operación un tanto extraña por parte de sus autores. Nos referimos a la explicación generada a partir de la entrada “El juego lúgubre”, título de una pintura de Salvador Dalí que fue ampliamente comentada por Bataille, sobre todo en relación a la presencia de manchas excrementicias en uno de los personajes, tal y como ampliaremos más adelante. Partiendo en un principio de los textos *batailleanos*, Krauss ofrece una definición del modo de empleo de lo escatológico en Bataille, según la cual,

the operations of the scatological are, like those of deconstruction, performative: they *do something* to neutralization; they *lower* it. Or rather they produce the low, the base, as having always already been part of the high, as the stain it carries within it.<sup>151</sup>

A pesar de partir de esta definición, y habiéndose entretenido antes en una serie de comentarios sobre Hegel, sobre la lingüística estructural, sobre la deconstrucción y sobre la influencia de Bataille asumida por Jacques Derrida, Krauss pone el matiz escatológico de lo informe al servicio de comentarios en torno al lenguaje:

In his study of Bataille, Denis Hollier examines this methodical strategy of scatology, saying that one of its operations is to search for the dirty word, the word that will not only elude the world of concepts of ideas, but will attack as well the order and propriety of that world. Accordingly he writes: "If a metaphor always refers to a *proper* name, restricting in advanced the field of its transpositions, scatological deconstruction of this sublimation process is produced by a contact with an untransposable unspeakable: the search for the *dirty name* is a conclusive component of this tactic. The dirty word is a word exposing its impropriety, but, rather than doing it by moving toward some desired proper name, it exposes what is not proper and unclean about the proper name, exposing the transposition every name, by itself, is already the transposition betraying the unspeakable, that which cannot be named."<sup>152</sup>

Partiendo de esta definición, el componente escatológico de lo informe y del "juego lúgubre" daliniano se pone a trabajar aquí al servicio del estudio de ciertas piezas de Cy Twombly donde la estrategia del grafiti está presente.<sup>153</sup>

Y este "modo de empleo" de nuevo nos parece un tanto sorprendente. Y es que, si bien es cierto que hay un juego *batailleano* con el lenguaje, con sus dobles usos, o con las con alteraciones de significados en paralelo a ciertos mecanismos emparentados con el pensamiento visual –pensemos en esa cadenas de metáforas circulares que enlazan el ojo, el sol, el ano y el huevo en *Historia del ojo* y que tanto fascinarán a Roland Barthes-, también lo es que éste tiene

<sup>151</sup> *Ibidem.*, p. 114. "Las operaciones de lo escatológico son, como las de la deconstrucción, performativas: le *hacen algo* a la neutralización; la degradan. O más bien producen lo bajo, la base, como si siempre hubieran sido parte de lo alto, como la mancha que llevan dentro". [La traducción es nuestra.]

<sup>152</sup> *Ibidem.*, pp. 114-115. "En su estudio de Bataille, Denis Hollier examina esta estrategia metodológica de la escatología, diciendo que una de sus operaciones es buscar la palabra sucia, la palabra que no solo eludirá el mundo de los conceptos de ideas, sino que atacará también el orden y la propiedad de ese mundo. Por consiguiente, escribe: "Si una metáfora siempre se refiere a un nombre adecuado, restringiendo en avanzado el campo de sus transposiciones, la desconstrucción escatológica de este proceso de sublimación es producida por un contacto con un indecible indescriptible: la búsqueda del *nombre sucio* es un componente concluyente de esta táctica. La palabra sucia es una palabra que expone su incorrección, pero, en lugar de hacerlo moviéndose hacia un nombre adecuado deseado, expone lo que no es apropiado y sucio sobre ese nombre, exponiendo la transposición de cada nombre, por sí mismo, que es ya la transposición traicionando lo indecible, lo que no se puede nombrar." [La traducción es nuestra.]

<sup>153</sup> En la entrada posterior de "Olympia" también se hace referencia a un conjunto de piezas de Twombly emparentadas con el grafiti en las que se alteraría la noción de superficie defendida por lo que ellos entienden como Modernidad pictórica canónica.



en múltiples ocasiones explícitas connotaciones excrementicias o, por lo menos, un fundamento en la repulsiva lubricidad.

Esta capa de lectura que también afecta a la noción *batailleana* del “bajo materialismo” es apartada de nuestra vista en esta guía de uso de lo informe desarrollada por Krauss y Bois. Es más, en el bloque relativo a este concepto, la propia Krauss apunta que podrían haber incorporado la obra excrementicia de Piero Manzoni en su proyecto pero que no lo han hecho para evitar la fetichización del excremento, fetichización en la que además creen que ha caído la obra de Julia Kristeva. Si bien es debatible hasta qué punto lo abyecto se ha fetichizado desde el excremento o los fluidos corporales, nos parece un tanto sospechoso, después de haber analizado la operación llevada a cabo en la definición de “matadero”, este último movimiento. Parece que aquellas sustancias –del excremento a la sangre sacrificial-, fundamentales para algunos capítulos del pensamiento *batailleano*, no solo se han secularizado, sino que también se han limpiado y apartado de la vista. Parece que Krauss y Bois se comporten con Bataille del mismo modo que lo hacía André Breton, quien lo despreciaba acusándolo de “filósofo del excremento”.

En relación al tercer bloque del catálogo, centrado en la idea de “pulso” o “latido” –concepto que la propia Krauss asume como ajeno a la literatura *batailleana*- debemos destacar dos operaciones. Por un lado, nos volvemos a encontrar con un comentario que insiste en la secularización de lo informe en el pensamiento de Bataille. En la entrada “No to...Joseph Beuys” se afirma que este artista, del mismo modo que el performer Hermann Nitsch, se aleja de la noción de lo informe y que, *as should be more than clear by now, the formless is inimical to this drive toward the transcendental, which always tries to recuperate the excremental, or the sacrifice fall, by remaking it as theme.*<sup>154</sup> Tal y como insistiremos en el siguiente apartado, y como se deduce de nuestra síntesis de Bataille y de Kristeva de los puntos anteriores, no podríamos estar más en desacuerdo con esta afirmación. No solo porque en la literatura *batailleana* aparece una y otra vez una determinada concepción de lo sagrado sino porque la caída sacrificial es precisamente el tema principal de un trabajo conjunto llevado a cabo entre Bataille y su colega André Masson: *Sacrifices* -1936-.

Por el otro, nos gustaría celebrar una de las pocas entradas en las que se hace referencia al erotismo como una de las capas de lectura integradas en la complejidad de lo informe y de otras

---

<sup>154</sup> *Ibidem.*, p. 146. “Como debería ser más claro a estas alturas, lo informe es hostil a este impulso hacia lo trascendental, que siempre trata de recuperar lo excrementicio, o la caída del sacrificio, rehaciéndolo como tema.” [La traducción es nuestra.]

nociones relativas. Nos referimos a “Objeto parcial”, en la que se explica la novela *Historia del ojo* -1944- desde el estudio que llevó a cabo Roland Barthes, destacándose el logro de colapsar los anhelos de una identidad sexual diferenciada. Partiendo de esta obra se menciona también el trabajo escultórico de Alberto Giacometti desde su capacidad operacional para desplazar la identidad y los órganos en un todo informe. Como decíamos, “celebramos” que, prácticamente por primera vez en todo el catálogo se haga referencia al erotismo en relación a lo informe pues de nuevo creemos que supone una de las principales capas de interpretación que no entendemos por qué aparece oculta en este “modo de empleo”.

Finalmente, el giro de este proyecto que nos interesa destacar nos remite a la entrada “Conclusion. El destino de lo informe” en la que se confirma contundentemente que,

if the *informe* has a destiny that reaches beyond its conceptualization in the 1920s to find its fulfilment and completion within contemporary artistic art production, it is in the domain of what is now understood as “abjection”.<sup>155</sup>

Krauss, encargada de redactar esta conclusión, parece emparentar los diferentes niveles de interpretación de lo abyecto en Kristeva con algunos de los que se han traído a colación para ampliar los usos de lo informe. Así, después de hacer referencia a algunas exposiciones que a su parecer encajarían en este paraguas conceptual –*Naked Shit Pictures* de Gilbert and George en la South London Gallery o la muestra *femeninmasculin* del Centre Pompidou, ambas de 1995-, menciona el texto de Laura Mulvey “A Phantasmagoria of the Female Body: The World of Cindy Sherman” –*New Left Review*, nº 188, Julio/Agosto 1991-, como uno de los primeros en utilizar la noción de lo abyecto para el comentario de ciertas prácticas artísticas contemporáneas, en este caso, sobre una serie de piezas de Cindy Sherman de los ochentas.

El catálogo finalizará de hecho con una descripción en profundidad de la trayectoria de Sherman, usando de un modo alterno tanto la complejidad conceptual de lo informe *batailleano* como la de lo abyecto en Kristeva, ambos a su vez presentados como conceptos operacionales, *as a process of “alteration”, in which there are no essentialized or fixed terms, but only energies within a force field.*<sup>156</sup> Sin embargo, en el último párrafo del ensayo, Krauss se distanciará de lo abyecto de Kristeva, considerando que todos los procesos de alteración, de “deviance”, que es capaz de llevar a cabo lo informe, tal y como ellos han desplegado en su

---

<sup>155</sup> *Ibidem.*, p. 235. “Si lo informe tiene un destino que va más allá de su conceptualización en la década de 1920 para encontrar su realización y su término dentro de la producción artística contemporánea, está en el dominio de lo que ahora se entiende como “abyección”. [La traducción es nuestra.]

<sup>156</sup> *Ibidem.*, p. 245. “Como un proceso de “alteración”, en el cual no hay términos esenciales o fijos, sino solo energías dentro de un campo de fuerza.” [La traducción es nuestra.]

proyecto, no son asimilables a lo que el mundo del arte está presentando en ese momento como “abyecto”.

Así las cosas, y a pesar de algunos malentendidos historiográficos posteriores, Krauss y Bois no son partidarios de tomar la noción de lo abyecto de Kristeva para el uso de determinadas prácticas contemporáneas. En este proyecto queda más que evidenciado este distanciamiento y su apuntalamiento en la complejidad de la noción *batailleana* de lo informe, abriendo puertas al menos a posibles nuevos usos en un futuro pues

it is our position that the *formless* has its own legacy to fulfil, its own destiny –which is partly that of liberating our thinking from the semantic, the servitude to the thematics, to which object art seems so thoroughly indentured. The present project is only one chapter of that continuation.<sup>157</sup>

#### **4.2.2. Críticas a los usos de lo abyecto y de lo informe en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas: Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois**

Ya se habrá podido intuir que no estamos del todo de acuerdo con algunos usos de lo informe *batailleano* en manos de Krauss y Bois ni con algunas de sus consideraciones en torno a lo abyecto en Kristeva. Y podríamos decir además que no somos los únicos que han planteado ciertas suspicacias al respecto. Si nos desplazamos hacia la conversación colectiva entre Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Hal Foster y Helen Molesworth "The politics of the signifier II: a conversation on the *informe* and the abject" publicada en la revista *October* en 1994, tomaremos conciencia de la multiplicidad de discursos desde los que poder abordar lo abyecto.

La conversación es, en muy buena medida, guiada por Krauss, quien empieza afirmando contundentemente que cree ilegítimo el uso de Bataille a la sombra de lo abyecto y que el proyecto teórico de Kristeva lleva a cabo una interpretación errónea de las fuentes *batailleanas*, pues según ella

the notion of the informe, as Bataille enunciates it, is about attacking the very imposition of categories, since they imply that certain forms of action are tied to certain types of objects. But Kristeva's project is all about recuperating certain object as abject -waste products, filth, body fluids, etc.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> *Ibidem.*, p. 252. “Nuestra posición es que lo informe tiene su propio legado que cumplir, su propio destino, que es en parte el de liberar nuestro pensamiento de lo semántico, la servidumbre a lo temático, a lo que el arte abyecto parece tan completamente contratado. El presente proyecto es solo un capítulo de esa continuación.” [La traducción es nuestra.]

<sup>158</sup> AA. VV., "The politics of the signifier II: a conversation on the "informe" and the abject", op. cit., pp. 3-21. “La noción de lo informe, tal y como la enuncia Bataille, trata de atacar la misma imposición de categorías, ya que implican que ciertas formas de acción están ligadas a ciertos tipos de objetos. Pero el proyecto de Kristeva tiene

Tanto Krauss como Bois insisten en que las descripciones de lo abyecto vehiculadas por Kristeva suponen una reificación de los fluidos corporales, contraponiéndose así al carácter operacional y performativo de lo informe *batailleano*. En sintonía con esta premisa Denis Hollier reclamará que el concepto de abyecto también debería ser relacionado con el orden de lo performativo pues puede desarrollarse perfectamente una pragmática de la abyección. Del mismo modo, Buchloh le arrebató a lo abyecto su dimensión social para entregársela exclusivamente a la noción de lo informe *batailleana*.

Después de nuestra síntesis del ensayo de Kristeva nos sorprende encontrar semejantes afirmaciones. Si alguien leyera esta conversación sin haber leído previamente el texto de la filósofa pensaría que la autora se centra única y exclusivamente en las relaciones entre ciertos fluidos corporales –especialmente el excremento y la sangre menstrual- y los procesos de construcción identitaria. Sin embargo, ya hemos desgranado brevemente la complejidad de niveles de interpretación integrados en lo abyecto, deteniéndonos además en su capacidad performativa de alterar un orden social, de desestabilizar la ley. Es curioso que en ninguno de los textos relativos a lo abyecto de los autores que forman parte de esta conversación se haga referencia a la imagen explícita del “crimen nazi” como paradigma de lo abyecto. Si tan solo existiera una dimensión de reificación de fluidos corporales en lo abyecto, Kristeva no se entretendría en ampliar sus capacidades y potencialidades hacia al ámbito de lo social, acercándonos además un episodio de horror tan concreto y tan reciente. Encontramos evidente la dimensión de alteración del *status quo* que se encuentra tanto en lo informe *batailleano* como en lo abyecto en Kristeva, y no entendemos por qué no quiere asumirse por parte de otros autores de la órbita de *October* esta dimensión compartida.

Es más, a pesar de vehicular de un modo tan contundente esta crítica a Kristeva, podríamos también preguntarnos si el “modo de empleo” de lo informe por parte de Krauss y Bois potencia realmente esta dimensión de alteración social que, aparentemente, tanto brilla por su ausencia en el texto de la filósofa de origen búlgaro. Y planteamos esta suspicacia porque ya hemos visto cómo el proyecto desarrollado en la muestra y el catálogo para el Centre Pompidou se centra única y exclusivamente en las operaciones de lo informe para alterar los modos hegemónicos de aprehender la forma y el contenido por parte de la modernidad artística. De hecho, así lo confirman al afirmar que

---

que ver con la recuperación de ciertos objetos como abyectos: productos residuales, suciedad, fluidos corporales, etc.”. [La traducción es nuestra.]

Our project is to redeal all modernism's cards – not to bury it and conduct the manic mourning to which a certain type of “post-modernism” has devoted itself for many years now, but to see to it that the unity of modernism, as constituted through the opposition of formalism and iconology, will be fissured from within and that certain work will no longer be read as they were before.<sup>159</sup>

Y de hecho, podríamos decir que los propios autores son conscientes de hasta qué punto están forzando la maquinaria interpretativa, viéndose obligados a justificarse de una forma un tanto rudimentaria:

We could treat the *informe* as a pure object of historical research, tracing its origins in *Documents*, noting its occurrences there; this work will be useful and, like all those interested in Bataille's thought, we are not neglected it. But such an approach will run the risk of transforming the formless into a figure, of stabilizing it. That risk is perhaps unavoidable, but, in putting the formless to work in areas far from its place of origin, in displacing it in order to sift modernist production by means of its sieve, we wanted to start shaking – which is to say, to shake it up.<sup>160</sup>

Y es posible que Bataille se alegrase de ver cómo sus nociones teóricas se ponen a trabajar al servicio de la crítica de cierta “modernidad artística”, del mismo modo que se podría alegrar de ver cómo un investigador emplea lo informe en el estudio de las especies animales en peligro de extinción o en el de las posturas del Kamasutra. Lo que tal vez no le satisfaría tanto es ver sus conceptos funcionando al margen del contexto social, histórico, político, ideológico, económico o espiritual. Y es que, prácticamente no existe ni un solo comentario a los hechos históricos en el catálogo de Krauss y Bois, como si la historia de las formas artísticas fuese una abstracción autónoma en la que discursos teóricos, críticos y formas artísticas subsisten en una relación de independencia con respecto al contexto histórico que las abraza. Krauss y Bois son conscientes, y aunque dicen no haber descuidado este aspecto *–not neglected it–*, lo cierto es que, finalmente, la contextualización de los conceptos de Bataille como “objetos de investigación histórica” brilla por su ausencia. De hecho, el propio Hal Foster le plantea una suspicacia similar en la conversación mencionada:

---

<sup>159</sup> Bois, Yve-Alain, Krauss, Rosalind, *Formless: a user's guide*, op. cit., p. 21. “Nuestro proyecto es redefinir todas las cartas del modernismo, no enterrarlo y llevar a cabo el duelo maníaco al que se ha dedicado un cierto tipo de “posmodernismo” durante muchos años, sino ver que la unidad del modernismo, tal como se constituyó a través de la oposición entre el formalismo y la iconología, se fisurará desde adentro condicionando que ciertos trabajos ya no se leerán como se habían leído hasta el momento.” [La traducción es nuestra.]

<sup>160</sup> *Ibidem.*, p. 40. “Podríamos tratar lo informe como un objeto puro de investigación histórica, rastreando sus orígenes en *Documents*, y anotando allí sus ocurrencias; este trabajo será útil y, como todos los interesados en el pensamiento de Bataille, no nos descuidamos. Pero tal enfoque correrá el riesgo de transformar lo informe en una figura, de estabilizarlo. Ese riesgo es tal vez inevitable, pero, al poner lo informe en áreas alejadas de su lugar de origen, al desplazarlo para cribar la producción modernista por medio de su tamiz, queríamos empezar a temblar, es decir, a moverlo.” [La traducción es nuestra.]

- Rosalind Krauss: I have a lot of problems with this kind of decision that representation is always attached to specific politicized referential fields.
- Hal Foster: When is representation not a politicized field?<sup>161</sup>

Es más, al margen de la evidente crítica a la operación deshistorizadora de Krauss y Bois, y al rechazo a su profundo carácter endogámico –volviendo una y otra vez a Pollock, a Greenberg, a Warhol o a Twombly-<sup>162</sup>, Foster nos abre también otra vía de suspicacias al ser prácticamente el único que rescata de un modo positivo los comentarios de Kristeva sobre la obra de la antropóloga Mary Douglas *Pureza y peligro*. Si bien es cierto que lo hace para recordar cómo Douglas presenta el estatus del cuerpo en tanto que imagen del cuerpo social y que, por lo tanto, siempre hay una cadena de significantes en torno al cuerpo que debe ser historizada/contextualizada, a nosotros nos permite tomar conciencia de otra de las ausencias notables en los comentarios sobre lo informe *batailleano* y lo abyecto en Kristeva.

Nos referimos a la total ausencia de observaciones sobre lo sagrado en relación a lo informe *batailleano*. En el capítulo correspondiente a los antecedentes observaremos la profunda importancia de la Antropología religiosa en la obra de Bataille. Y de hecho, ya hemos explicado que existe en Bataille y en su obra una búsqueda de una determinada concepción de lo sagrado, alcanzable mediante tres ejes principales interconectados: el erotismo, los rituales de sacrificio y la fiesta. Bataille ha escrito además una *Teoría de la religión* que es completamente obviada en todos y cada de los textos consultados de Krauss, Bois o Foster.

Del mismo modo sorprende que, de entre todos los artistas que interpretan “en profundidad” Bois y Krauss a la luz de lo informe, no aparezca André Masson –quien tan solo es mencionado de pasada en tres contadas ocasiones-, cuando es precisamente el artista que colaboró de un modo más estrecho con Bataille. Obviamente están en su pleno derecho, y más después de aquellas justificaciones que hemos incorporado relativas a poner a trabajar lo informe en ámbitos alejados del original. Pero también es cierto que, si se van a mostrar después tan contundentes sobre “cómo funciona lo informe”, “cómo se define lo informe”, o “cuándo es

---

<sup>161</sup> AA. VV, "The politics of the signifier II: a conversation on the "informe" and the abject", op. cit., pp. 3-21. “-Rosalind Krauss: Tengo muchos problemas con este tipo de decisiones según las cuales la representación siempre se asocia a campos referenciales politizados específicos. - Hal Foster: ¿Cuándo la representación no es un campo politizado?”. [La traducción es nuestra.]

<sup>162</sup> Este profundo carácter autorreferencial o metarreflexivo tal vez explique también por qué no aparece ni un solo comentario a algún tipo de trabajo performativo. Tal y como veremos más adelante, de forma casi obligada la performance abre una serie de juegos relacionales que difícilmente pueden comprenderse si se intentan estudiar únicamente desde referencias a una historia de las formas y de sus teorías asociadas, desvinculadas del ámbito socio-histórico.

ilegítimo hacer determinados usos de lo informe”, tal vez sería idóneo tener en cuenta la multiplicidad de discursos que se integran en lo informe –y en lo abyecto, por supuesto-.

Así, creemos que si se obvia de un modo estratégico la obra de Masson es precisamente para contribuir a este proceso de secularización de lo informe y de lo abyecto que venimos cuestionando. En ninguno de los textos mencionados se hace referencia por ejemplo al fundamental proyecto del *Acéphale* o a la serie a cuatro manos entre Bataille y Masson *Sacrifices* –por citar tan solo algunas ausencias impactantes-. Evidentemente no pueden aparecer cuando se pretende obviar la dimensión religiosa y política de los conceptos *batailleanos*, pues son precisamente dos de los proyectos más explícitos al respecto. La obra de Masson, desarrollada en un estrechísimo diálogo a la de su colega Bataille, gira en torno al sacrificio, al ritual y a la fiesta, tres componentes claves de la teoría *batailleana* que han desaparecido en los modos de empleo de autores como Krauss, Bois, o Foster. Obviamente esta operación va a afectar también a sus consideraciones en torno a lo abyecto.

Ya hemos señalado cómo en el ensayo de Kristeva el concepto de lo abyecto también implicaba la posibilidad de purificarlo por vía artística o religiosa y cómo la autora dedicaba un gran número de páginas a esta última cuestión. Sin embargo, confirmamos de nuevo cómo, en la operación llevada a cabo por Krauss, Bois o Foster, se obvia a esta dimensión, procediéndose de nuevo a una secularización del término. Estas sospechas nos llevarán, tal y como ampliaremos más adelante, a la necesidad de reclamar determinadas herramientas de la Antropología religiosa que nos permitirán aprehender los matices de los conceptos de lo informe y de lo abyecto, poniéndolos a trabajar en toda su complejidad en el estudio de ciertas prácticas performativas.

#### **4.2.3. Usos de lo abyecto y de lo informe en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas: Hal Foster**

Algo similar podríamos encontrar en la obra de Hal Foster, con algunos matices diferenciados. En 1996, el crítico de arte estadounidense publicó dos textos que volvían a poner a trabajar lo abyecto y lo informe en relación al estudio de determinadas prácticas artísticas contemporáneas. Nos referimos al ensayo *The return of the real: the Avant-Garde at the End of the Century* y al artículo “Obscene, Abject, Traumatic” publicado en el número de otoño de la revista *October* del mismo año como un texto prácticamente similar al de uno de los capítulos del ensayo mencionado.

Los capítulos de Foster que nos interesan son aquellos centrados en las prácticas artísticas que reaccionaban desde la década de los ochenta a *la doble inflación del texto y de la imagen* mediante *un giro hacia lo real en cuanto evocado a través del cuerpo violado y del sujeto traumático*.<sup>163</sup> Y es precisamente en relación a estas prácticas cuando aparece la mención a los términos de lo informe y de lo abyecto. Y decimos “mención” pues realmente la mayor parte de su desiderata se centra más bien en la profundización de ciertos conceptos *lacanianos*.

Foster define lo real a partir de la terminología *lacaniana* sobre el trauma y lo pone en relación a un conjunto de prácticas artísticas de “realismo traumático” –Andy Warhol- o de “ilusionismo traumático” –Richard Estes-. Acto seguido, en el punto sobre “el retorno de lo real” afirma que en el giro a lo grotesco de la obra de Cindy Sherman se da por primera vez lo abyecto,

una categoría del (no)ser definida por Julia Kristeva como ni sujeto ni objeto, sino que antes uno aún no es –antes de la total separación de la madre- y después uno ya no es –como cadáver entregado a la objetualidad-. Estas condiciones extremas son sugeridas por algunas escenas de desastre, llenas como están de significantes de sangre menstrual y descarga sexual, vómitos y mierda, decadencia y muerte. Tales imágenes evocan el cuerpo del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado.<sup>164</sup>

Y partiendo de varias síntesis e interpretaciones de lo abyecto, Foster emplea esta noción en el estudio de otras prácticas artísticas interesadas sobre todo en perturbar los *ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad*.<sup>165</sup> El crítico estadounidense, a diferencia de sus colegas Krauss y Bois, habla explícitamente de arte abyecto y se detiene en algunas de sus manifestaciones y en las direcciones que éste habría tomado.

Además, la obra de Foster también permite establecer un diálogo entre los conceptos de lo abyecto y de lo informe. En sus comentarios sobre la obra de Sherman introduce una fuga hacia lo informe *batailleano* y, unas páginas más adelante, recurre al enfrentamiento de posturas entre André Breton y Georges Bataille para profundizar precisamente en esas dos direcciones que habría tomado el arte abyecto a las que nos acabamos de referir. Así, el crítico estadounidense diferencia entre una mayor propensión a la travesura edípica o a la actuación sórdida *con el secreto deseo de ser azotado* –Breton- y la perversión infantil emparentada con el gusto por

<sup>163</sup> Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, p.XV.

<sup>164</sup> *Ibidem.*, pp.152-153.

<sup>165</sup> *Ibidem.*, p.157.



*restregarse en el mierda con la secreta fe de que lo que es más profano podría convertirse en lo más sacro, lo más perverso en lo más potente* –Bataille-.<sup>166</sup>

Partiendo de esta diferenciación Foster retoma aquella capacidad de lo abyecto para alterar la ley, distinguiendo entre un conjunto de mujeres artistas que *tantean el cuerpo maternal reprimido por la ley paterna* y un grupo de hombres creadores más próximos a una *postura infantiloides para burlarse de la ley paterna*.<sup>167</sup> Y, si bien es cierto que el crítico pasa a desarrollar este segundo bloque en relación a nociones psicoanalíticas como la represión anal *freudiana*, destacamos que sea de los pocos autores pioneros en los usos de lo abyecto y lo informe en las artes que tiene en cuenta la dimensión social de ambos conceptos. De hecho, podríamos decir que, de todos los autores mencionados hasta el momento, es el único que se atreve a ofrecer causas históricas que puedan explicar el auge de este engranaje teórico-artístico, pues

hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto –cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo-.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibidem.*, p. 163. No olvidemos además que en 1993, Foster publicó *Belleza compulsiva*, centrado en exclusiva en el estudio de algunas prácticas surrealistas leídas desde la noción *freudiana* de lo *unheimlich* –él utiliza la voz inglesa *uncanny*-. Partiendo así de una relectura del Surrealismo en términos de lo siniestro *freudiano* y por lo tanto desde un marco teórico fundado en la teoría psicoanalítica, Foster diseña su investigación sometiendo los siguientes aspectos a estudio: el encuentro entre el Surrealismo y el psicoanálisis junto al análisis de las teorías de lo siniestro y la pulsión de muerte en Freud; la consideración en términos de lo siniestro de las categorías surrealistas de lo maravilloso, la belleza convulsiva y el azar objetivo, especialmente en relación a la configuración de objetos surrealistas o al trabajo del *collage*; el análisis de un conjunto de obras que según Foster son dejadas de lado y que para él constituyen un resumen ideal del Surrealismo, como son las escenas de *poupées* de Hans Bellmer; el estudio de la dimensión socio-histórica de lo siniestro a través de su relación con los traumas de la sociedad capitalista, entre otras cuestiones. Así pues, y a pesar de que las conclusiones e interrogantes que abre finalmente Foster se encaminan más bien hacia una comparación de ciertas estrategias surrealistas y la ciudad posmoderna a la luz del simulacro, nos interesa especialmente su estudio por dos motivos principales: por un lado, nos permite rastrear un concepto que salpica la práctica surrealista y que es utilizado en varias publicaciones como herramienta de análisis y justificación de la representación abyecta del cuerpo en el Surrealismo; por el otro, nos ofrece puntualmente un ejemplo de su aplicación en el estudio de determinadas obras surrealistas al mismo tiempo que arroja una luz interesante sobre algunos artistas del movimiento. En este sentido destacamos el inteligente capítulo en el que dialogan Bellmer, Bataille y lo siniestro *freudiano*. Recordemos además que el mismo autor complementará años más tarde este ensayo con la publicación de *Dioses prostéticos* –edición original en inglés de 2004-, donde se sigue ahondando en algunas aspectos de la práctica surrealista, poniendo más atención al ámbito fotográfico y evidenciando de nuevo el uso de una terminología o unas estrategias provenientes del Surrealismo para el estudio de la práctica artística contemporánea. El estudio de la obra de Robert Gober en el capítulo "Una parte que falta" constituye el ejemplo más evidente.

<sup>167</sup> *Ibidem.*, p.163.

<sup>168</sup> *Ibidem.*, p. 170.

Sin embargo, a diferencia de Krauss y Bois, que al menos le entregaban una dimensión de futuro a lo informe, Foster se pregunta sobre un posible callejón sin salida al que habría llegado ese arte abyecto aparentemente instalado en el nihilismo o en lo moribundo.

¿Es este punto de nihilidad el epítome del empobrecimiento, donde el poder no puede penetrar, o un lugar del que el poder emana en una forma nueva? ¿Es la abyección un rechazo del poder, su treta o su reinención? Finalmente, ¿es la abyección un espacio-tiempo más allá de la redención, o la vía más rápida de los santos-pillos contemporáneos a la gracia? <sup>169</sup>

Foster cierra con estas preguntas su capítulo en torno al retorno de lo real. Y debemos mencionar que son preguntas derivadas del análisis de ciertas obras de Mike Kelley en las que él considera que no hay espacio para la sublimación cultural ni para la redención social. Y realmente, es difícil encontrarlo en las obras de Kelley. Sin embargo, si simplemente mirásemos con más atención las diferentes capas de interpretación de lo informe y de lo abyecto, en paralelo además a otro corpus de obra en sintonía con esta complejidad, observaríamos cómo estas nociones son capaces de incorporar componentes sublimadores o redentores y pueden emplearse y reforzarse en paralelo al estudio de un gran número de trayectorias, fundamentalmente performativas. Foster, de nuevo, seculariza el concepto y le sustrae parte de sus potencialidades que sí son asumidas por Bataille, Kristeva y el conjunto de artistas que nos disponemos a interpretar. <sup>170</sup>

Además, no olvidemos que Foster ha mantenido esta lectura de lo abyecto en su reciente publicación *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia -2017-*, en la que rastrea un conjunto de términos que él considera fundamentales para orientar algunas prácticas artísticas realizadas en los últimos veinticinco años. A pesar de que realmente su capítulo sobre lo abyecto sea una síntesis de aquellas aportaciones de sus textos anteriores a los que nos acabamos de referir, la publicación confirma la importancia de esta herramienta para el estudio de prácticas artísticas recientes.

Del mismo modo, insistamos en el mantenimiento de un canon que él mismo reconoce con autoironía como “provinciano”, en tanto que se centra de nuevo y en exclusiva en artistas de América del Norte y Europa Occidental. De hecho, esta decisión acaba por condicionar también

---

<sup>169</sup> *Ibidem.*, p.172.

<sup>170</sup> El único comentario que se le escapa a Foster sobre esta posibilidad lo encontramos en el artículo “Obscene, Abject, Traumatic” donde confirma que *edged with the sublime, the abject is used to test the limits of sublimation, but the task remains to sublimate the abject, to purify it*. Foster, Hal, “Obscene, Abject, Traumatic” en *October*, Cambridge: The MIT Press, nº 78, 1996, p. 115.

que su contextualización de un supuesto “boom” de prácticas artísticas instaladas en lo abyecto dependa de la crisis del SIDA y de las primeras voces contundentes por el derrumbe del Estado del Bienestar a partir de la década de los ochenta. En el transcurso de esta investigación comprobaremos cómo, al estudiar un corpus performativo anterior a estas fechas, y ampliando la zona geográfica de los artistas a tener en cuenta, será posible defender otra cronología y otros contenidos relacionados con la consolidación y desarrollo de un arte abyecto.

#### **4.2.4. La fortuna crítica de lo informe y de lo abyecto en el Estado Español**

Una vez sintetizada la secuencia en torno a algunas de las principales figuras que han pensado los conceptos de lo informe y de lo abyecto, poniéndolos al servicio del estudio de las prácticas artísticas del siglo XX, debemos rastrear su fortuna crítica, tanto en nuestro ámbito geográfico más próximo, como en uno de alcance internacional. Evidentemente existen múltiples catálogos de exposición, obras compilativas, críticas de arte o artículos académicos en los que se usan los términos “abyecto” o “informe” para interpretar determinadas obras de las últimas décadas. A lo largo de este estudio veremos algunos de estos ejemplos. Sin embargo, debemos especificar que ahora nos proponemos destacar, no aquellas referencias que simplemente emplean las estrategias de Krauss, Bois y Foster para el comentario de ciertas obras contemporáneas, sino aquellos textos en los que se integra además una reflexión especulativa sobre las nociones que centran nuestro marco teórico.

Así, si nos centramos primero en el Estado Español deberemos destacar a José Miguel G. Cortés como la figura que ha trabajado de un modo más exhaustivo tanto el desarrollo de nociones teóricas relacionadas con lo informe o lo abyecto, como su aplicación en el estudio de determinadas prácticas del siglo XX. En este sentido, debemos comenzar citando su ensayo *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* –Finalista XXV Premio Anagrama de Ensayo en 1997, es decir el mismo año que se publicó el catálogo *L’informe mode d’emploi* de Krauss y Bois-.

Es cierto que el término paraguas que va a acoger nociones como lo informe, lo abyecto, lo repulsivo, lo traumático, etc., es en este caso la de lo monstruoso. Sin embargo, desde la primera página del prólogo observamos el paralelismo estrecho entre su uso de lo monstruoso y las definiciones de Bataille y Kristeva de lo informe y de lo abyecto. Y es que, en los dos primeros párrafos del ensayo se establece ya un punto de partida fundado en lógicas de exclusión: G. Cortés hace referencia a aquellos individuos que, al poner en duda los modelos de representación del mundo que cada época histórica impone como normativos, deben ser

excluidos, perseguidos y eliminados, permaneciendo como *devaluados* y finalmente convertidos en *monstruos*.

Lo que además nos interesa aquí es que, a pesar de tomar el concepto de lo monstruoso como eje principal de su estudio, desde el tercer párrafo del ensayo éste es emparentado con lo abyecto –y con la estrategia ritual del chivo expiatorio- pues

estos seres [los monstruos] encarnarán lo abyecto en la sociedad, sobre ellos los poderes públicos se encargarán de crear una imagen altamente negativa que la colectividad interiorizará hasta el punto de llegar a parecer *normal* y necesaria su exclusión. Los *modelos monstruosos* existen para pacificar las conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer.<sup>171</sup>

De esta manera, *Orden y caos* se convertirá en un compendio sobre los múltiples avatares de la abyección corporal. El autor potenciará además aquella zozobranante dimensión de alteración del orden social que encarnarán los monstruos. En plena sintonía con el texto de Kristeva, G. Cortés menciona un conjunto de estructuras que la pensadora también veía alteradas por lo abyecto, al definir lo monstruoso como

aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza –los aspectos físicos-, otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral. La dualidad bondad/maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien/mal, es una fuente de inspiración clásica que, también, adquiere otras dicotomías como vida/muerte, instinto/razón, orden/desorden, antropomorfismo/bestialidad, naturaleza/ciencia o humano/mecánico. Lo monstruoso perturba –desde la transgresión hasta la agresión- las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión.<sup>172</sup>

Partiendo de esta premisa, el autor ofrece incluso un esquema que resume aquellas estrategias que nos repelen al poner en jaque nuestra aparentemente inamovible identidad y nuestra blindada y comprensible anatomía. G. Cortés partirá de tres principales catalogaciones de lo repulsivo, emparentándolas a su vez con las operaciones artísticas desde lo informe y lo abyecto que hemos mencionado y que ampliaremos en esta investigación.

En primer lugar, Cortés se refiere al horror que nos produce la presencia de seres configurados por una combinación de diferentes formas a modo de una operación de bricolaje anatómico. El autor establece seis modalidades al respecto: la confusión de géneros, en especial

---

<sup>171</sup> G. Cortés, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, cop. 2003, p.13.

<sup>172</sup> *Ibidem.*, p.18.

la humano-animal, pero sin que exista modificación en la forma externa, por ejemplo, una estatua o un animal que habla; la exagerada transformación física -enanos, gigantes-; el desplazamiento, la supresión, la multiplicación o el aislamiento de órganos del cuerpo humano; la composición de nuevos seres formados con elementos animales y humanos; la indeterminación de las formas que se reblandecen, licuan o desaparecen y, finalmente, la transformación del cuerpo vía metamorfosis.

En segundo lugar, se refiere a aquellos cuerpos repulsivamente amenazadores desde un plano simbólico. En este sentido, el autor da un paso más allá recordándonos que aquellos cuerpos esbozados en el punto anterior han sido enlazados a lo monstruoso, lo tenebroso, lo abisal, las intenciones impuras y lo feo. De hecho, insiste en la asociación que ha establecido la visión cristiana entre lo feo y desfigurado y el pecado y el mal monstruoso.

Finalmente añade un embiste al cuerpo y a la identidad desde su propio núcleo, refiriéndose a los fantasmas y a los deseos reprimidos de la mente. Partiendo fundamentalmente de Freud, menciona la prevención del hombre frente a la sexualidad femenina -tanto por el supuesto riesgo de que su falo sea engullido o mutilado/castrado, como por el hecho de que ésta pueda engendrar un monstruo-; también insiste en el pavor a que nuestro cuerpo se vea ultrajado, hecho que nos induce a sentir repugnancia frente a todas aquellas imágenes que nos recuerdan la fragilidad de las fronteras corporales, aquellas estampas en las que *la unidad del ser humano se rompe y se instituye el desorden, el caos y lo impuro. Lo monstruoso es entonces lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia.*<sup>173</sup> Cortés se muestra específico separando el terror a la mutilación en un campo físico -en especial la del ojo y el falo- y en un campo psíquico -confusión de la razón y la sinrazón que puede llevar a la escisión de la personalidad-. En relación a esto último, recordemos que la abyección producida por desajustes internos o psíquicos se enmarca desde las consideraciones *freudianas* en torno a lo siniestro a las que nos referiremos más adelante.

Todas y cada una de estas operaciones, nos dice el autor, van a implicar componentes de asco y repugnancia. De hecho, la clasificación se amplía al insistirse en el carácter repulsivo de todo aquello que haga referencia a la posibilidad de atravesar o diluir los límites y las fronteras del cuerpo, en especial, los restos corporales -pelo, uñas, piel-, o las materias que éste expulsa -esputos, sangre, leche, semen, excrementos-. Estos elementos, en plena sintonía con el texto de Kristeva, son asumidos como impuros, sucios, decadentes o putrefactos, como terrenos

---

<sup>173</sup> *Ibidem.*, p.28.

altamente peligrosos para la integridad de la identidad y de la anatomía humanas. Remitiéndose a la obra de Mary Douglas<sup>174</sup>, G. Cortés vuelve a establecer puentes claros entre la terminología *batailleana* y la de Kristeva al confirmar que

el sujeto ante lo informe, desordenado y caótico se siente amenazado, percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad -física y psíquica- y no puede soportarlo. [...] Pues todo lo que aparece como diferente es *impuro* y representa un desafío para el estatus establecido. [...] Con su presencia ponen en entredicho las nociones de belleza y proporción, cuestionan al ser humano como un ser superior y abren espacios abismales sobre la animalidad de las personas.<sup>175</sup>

Una vez pautadas estas definiciones, pondrá a funcionar la compleja maquinaria conceptual de lo monstruoso al servicio del estudio de determinadas prácticas artísticas de los siglos XIX y XX que han problematizado figuras como “la mujer castradora”, “la sombra” o “los gemelos”. En su desarrollo nos interesa destacar finalmente dos operaciones puntuales.

Por un lado, debemos destacar que el autor parte de forma explícita de la noción de lo informe *batailleano* para el estudio de aquellas piezas de Max Ernst y Salvador Dalí plagadas de metamorfosis delicuescentes. Por el otro, también debemos mencionar que G. Cortés se presenta como uno de los primeros autores en el Estado Español en aplicar la noción de lo abyecto en Kristeva al estudio de determinadas prácticas artísticas. Lo hace destacando tanto el carácter de alteración psíquica como social del mismo, y lo pone al servicio del estudio de la cinematografía de David Lynch, de la literatura de William Burroughs y de la pintura de Francis Bacon. Además, confirma nuestra hipótesis teórica en torno a la posibilidad de aunar herramientas de la Antropología religiosa –Mary Douglas en este caso-, lo abyecto –Julia Kristeva- y lo informe –Georges Bataille-, pues

desde los estudios de Mary Douglas sobre la visión sagrada de la *suciedad* en los ritos de las sociedades primitivas, a la *abyección*, analizada por Julia Kristeva en la literatura moderna -especialmente Céline- pasando por los trabajos sobre lo *informe* de Georges Bataille, encontramos que todos ellos tienen en común no solamente la referencia relativa al límite o al margen de un orden, sino también a aquello que amenaza ese orden o demuestra su fragilidad. Lo *abyecto* –como la *suciedad* o lo *informe*- aparece siempre en una situación de oposición, no define tanto un objeto como una cualidad posicional, una estructura de oposición, e indica un lugar o una práctica transgresiva.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> G. Cortés parte, en relación a sus comentarios sobre lo impuro, de la obra de Mary Douglas, referenciada a su vez por Kristeva en su desarrollo del concepto de lo abyecto. De esta manera, aparece en esta secuencia de forma insistente la deriva hacia las posibles lecturas de lo abyecto desde la Antropología religiosa.

<sup>175</sup> *Ibidem.*, pp.35-36.

<sup>176</sup> *Ibidem.*, p.185.

Así las cosas, podríamos decir que, mientras Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Hal Foster empezaban su proyecto de uso de lo informe y/o lo abyecto en el estudio de determinadas prácticas artísticas del siglo XX, fundamentalmente desde las páginas de la revista estadounidense *October*, José Miguel G. Cortés desarrollaba desde España un ejercicio muy similar. Es más, un año antes de la publicación de *Orden y caos*, el historiador del arte valenciano había presentado *El cuerpo mutilado. La angustia de Muerte en el Arte*. Si en el ensayo finalista del Premio Anagrama G. Cortés se había centrado en la literatura del cambio de siglo, en la producción pictórica de la primera mitad del siglo XX y en la cinematografía de la segunda mitad del siglo XX, en este texto anterior desarrollaba un ejercicio aún más similar al de los editores de *October*, pues dedicaba su estudio al comentario de Cindy Sherman, Robert Gober, Louise Bourgeois y Bruce Nauman.

*El cuerpo mutilado* desarrolla teóricamente las representaciones de cuerpos fragmentados, incorporando una primera secuencia introductoria que va desde el Gnosticismo hasta Foucault, y desde el mito de Frankenstein hasta los surrealistas<sup>177</sup>, para centrarse finalmente en los artistas mencionados. En este ejercicio, G. Cortés también utiliza nociones *batailleanas* para el estudio, por ejemplo, de determinadas piezas de Louise Bourgeois –leídas desde aquella metafóricidad circular de la *Historia del ojo* batailleana-, o de Bruce Nauman –retomando ciertas apreciaciones etnográficas del pensador francés sobre la máscara-. Del mismo modo, se suma a la lista de autores que aprehenderán la obra de Cindy Sherman desde lo abyecto, tal y como ampliaremos a continuación.

En el capítulo “Cindy Sherman: el rostro de lo abyecto”, el autor rastrea algunas de sus series más conocidas a la luz de la definición de lo abyecto integrada en los *Podere de la perversión*. Según G. Cortés, lo abyecto, en la obra de Sherman debe entenderse como

un cuestionamiento de las nociones totalizantes y homogeneizadoras de la identidad, el género y el orden. Como un elemento tendente a oscurecer las fronteras entre el *yo* y el *otro*. Lo abyecto se enfrenta y transgrede las prohibiciones sociales y los tabúes, desafiando la estabilidad de la Gestalt del cuerpo.<sup>178</sup>

De nuevo en sintonía con Foster, G. Cortés no solo asumirá lo abyecto como noción útil para leer trabajos como el de Sherman, sino que lo enlazará cómodamente con otras nociones *batailleanas*. El autor amplía su comentario en torno a la obra de Sherman desde sus

<sup>177</sup> De todos los autores surrealistas, G. Cortés escogerá precisamente a Hans Bellmer y Alberto Giacometti, leyendo a este último desde los comentarios de Rosalind Krauss en relación a lo informe *batailleano*.

<sup>178</sup> G. Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996, pp.183-184.

paralelismos con Hans Bellmer leídos a su vez desde determinadas concepciones eróticas presentes en la literatura de Bataille.

De esta manera, la literatura de José Miguel G. Cortés se nos presenta útil en tanto que aúna fácilmente las aportaciones de Bataille y de Kristeva, sin olvidar la herencia de autores del ámbito de la Antropología religiosa como Mary Douglas. Sin embargo, debemos volver a hacer notar que, sus comentarios no profundizan en las potencialidades sublimadoras de los conceptos mencionados ni en las aportaciones en torno a lo impuro o lo liminal desde la Antropología. Si bien no descarta tampoco esta posibilidad, su interés se centra especialmente en las capacidades de alteración de la identidad y de lo social que integran lo informe y lo abyecto.

En paralelo a la figura de G.Cortés debemos mencionar la trayectoria de Pere Salabert. Este autor ha centrado sus líneas de investigación en torno a aquellas prácticas extremas que incorporan elementos repulsivos. Sin embargo, a pesar de asumir la herencia y de usar nociones como lo abyecto o lo informe, el autor también va a apostar por el desarrollo de otra terminología que agrupe todos estos conceptos que aparecen en la secuencia que estamos trazando.

Así, tanto en *Pintura anémica, cuerpo suculento* -2003- como en *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición* -2004-, el autor se centra en la comparativa de dos movimientos diferentes en relación a su vez a ciertas concepciones cartesianas del sujeto. Así, desarrollará por un lado la idea de “pintura anémica”, definida como aquella tradición pictórica obsesionada por suprimir la carne de los cuerpos representados, mostrándose “tacaña con los volúmenes”. Por el otro, le opondrá la noción de “cuerpo suculento” para referirse a aquellas prácticas artísticas contemporáneas que han sido capaces de recuperar la materialidad del cuerpo en el ámbito creativo,

indagando en sus debilidades o dolencias, sus achaques, su corrupción. Es suculento el arte que pone sobre la mesa, a poder ser directamente, la substancialidad de la carne, su presencia copiosa, el cuerpo en toda la opulencia de su estricta realidad y sus funciones.<sup>179</sup>

Partiendo de estas definiciones Salabert rastrea y compara ejemplos que ilustran estas tendencias a lo largo de la historia del arte, mostrando evidentemente un interés especial por aquellas prácticas actuales “suculentas”. Así, parte de la ausencia y de la ocultación intencionada de la materialidad carnal en la plástica medieval y renacentista y abre después,

---

<sup>179</sup> Salabert, Pere, *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: Cendeac, 2004, p. 12.



desde una mayor incorporación de pasta en autores como Rembrandt, un camino hacia la potenciación de la materialidad pictórica –Tàpies, Saura, Millares- y finalmente la explicitación de la carne en los lenguajes performativos y de instalación –Jana Sterbak, Gina Pane-.

Su aproximación está más cercana a la teoría y a la estética que a los ejercicios de escritura de historia del arte, hecho que comporta que el autor se centre en diferentes propuestas filosóficas en las que, o bien el cuerpo ha sido rechazado –como contenedor, como material efímero, como losa- o bien se ha reclamado como lugar material desde el que también se vehicula el pensamiento. En este sentido nos interesa destacar cómo, sin entrar en su profundización, Salabert retoma algunas aportaciones de Bataille, en especial aquellas relacionadas con la apuesta por una estética de lo convulso y de lo extático. En el capítulo “Lo fresco y lo podrido, nota sobre la abyección. El cadáver contagioso” de *La redención de la carne*, el autor también conecta el texto inacabo de Bataille sobre “la naturaleza de las cosas abyectas” con la obra de Kristeva y sobre todo sintetiza las apreciaciones de esta última en torno al cadáver como paradigma de la abyección. Esto le sirve a Salabert para potenciar la presencia de lo podrido en el arte actual, estudiando la obra de artistas como Artur Barrio o Marcel·lí Antúnez, capaces de alterar las configuraciones identitarias desde una exhibición succulenta de lo carnal caduco y putrefacto.

Sin desplazarnos del ámbito nacional, destaquemos también la trayectoria de Anna Maria Guasch como un ejemplo relevante en el que el análisis exhaustivo de las prácticas artísticas realizadas desde la década de los sesenta ha tenido siempre en consideración la herramienta de lo abyecto para el estudio de determinadas obras que tomaban el cuerpo como fundamento. Así, en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural -2000-* se recogerá el ejercicio planteado por Krauss, Bois y Foster, compilándose aquellas nuevas estrategias corporales de retorno al cuerpo que desarrollaron múltiples artistas desde la década de los ochenta, en plena sintonía con las nociones de lo informe y de lo abyecto. Guasch se muestra más cercana a la postura de Foster, conciliando ambos términos para la lectura de la obra de artistas ya mencionados, como Cindy Sherman, Robert Gober o Kiki Smith. Sin embargo, incorpora algunas diferencias al ubicar a Mike Kelley y Paul McCarthy “huyendo de lo abyecto” para asumir la influencia del Accionismo Vienés o de otras prácticas de arte corporal.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Para un estudio completo, no solo de artistas que podemos interpretar desde las herramientas de lo abyecto y de lo informe, sino también de aquellas exposiciones fundamentales para la problematización de cuestiones identitarias o corporales, véase todo el capítulo de la autora “El cuerpo como lugar de prácticas artísticas.”

Del mismo modo, debemos destacar que en la publicación *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo -2004-*, Guasch sea la única autora que problematice de un modo complejo esta noción, en paralelo a un conjunto de artistas similares a los incorporados en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. De hecho, aquí se amplían las referencias a Bataille, reforzándose así sus conexiones con lo abyecto de Kristeva, mencionándose además su relación con André Masson –completamente obviada en la obra de Foster y Bois-. En este capítulo, titulado “Los “cuerpos” del arte de la Posmodernidad”, se incorporan algunos matices en relación a algunos artistas concretos, de los que deseamos destacar la asociación de Kelley, ahora sí, con la búsqueda de la representación de la “condición” de la abyección. De hecho, en la conferencia “L’abjecte, el pervers i els seus enganys en el desordre actual”, enmarcada en el curso *El bo, el lleig, el dolent*, dirigido por Joan Sureda –CCCB, 2015-, Guasch confirmó un posible desplazamiento hacia lo abyecto en la producción del artista, a partir de la muestra *The uncanny* –Mumok, Tate Liverpool 2004-.

Por su parte, en el mapeo del cuerpo en el arte contemporáneo que lleva a cabo Juan Antonio Ramírez en *Corpus Solus -2003-*, se toma la noción de lo abyecto de Kristeva para leer la obra de Cindy Sherman. A pesar de que en el prefacio “Arma y laberinto. Fragmentos de un mapa irrealizable”, Ramírez asume no haber dedicado intencionadamente mucha atención a cuestiones como los fluidos corporales, la muerte, la monstruosidad o la enfermedad, en su cartografía de lo corporal en las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX, el autor dedica un capítulo entero a lo que él denomina “los maniqués abyectos de Cindy Sherman”. Sin embargo, en su comentario de algunas de las piezas clave de la artista sorprende que no se mencione en ningún momento –ni se desarrolle por lo tanto-, ni las nociones de lo informe o de lo abyecto, ni tan siquiera sus respectivos autores.

Finalmente debemos mencionar a una autora del ámbito internacional que, al margen de Foster, Krauss y Bois, ha llevado a cabo un conjunto de aportaciones en torno a las relaciones entre las prácticas artísticas contemporáneas y lo informe y lo abyecto. Nos referimos a Rina Arya, autora que ya hemos mencionado en nuestro estado de la cuestión.

Si incorporamos en este marco teórico una mención a esta investigadora británica es porque se nos presenta como el único precedente contundente en la recuperación de los componentes religiosos de lo abyecto y de lo informe, puestos además al servicio del estudio de un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas. Así, en su ensayo *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature -2014-* se procede a una síntesis conceptual de lo abyecto de Kristeva y de lo informe *batailleano* en el que debemos destacar el

énfasis en aquellos componentes purificadores desde la religión y las artes a los que nos hemos referido anteriormente. Esta publicación se presenta como uno de los pocos ejemplos explícitos en los que se recupera la *Teoría de la religión* de Bataille y sus consideraciones sobre lo sagrado, incorporándolas en el análisis profundo y exhaustivo de estas nociones desclasificadoras.

De hecho, en otros artículos de la misma autora como “Ritualized Violence and the Restoration of Community” se sigue insistiendo en los comentarios *batailleanos* en torno al ritual de sacrificio, poniéndolos en relación con la teoría del sacrificio de René Girard, en un ejercicio muy similar al que llevaremos a cabo en esta investigación. Además, ya hemos visto en el apartado anterior cómo Arya se nos presenta como una de las investigadoras fundamentales en torno al engarce entre las prácticas artísticas de contenidos parareligiosos y ciertas herramientas de la Antropología religiosa o de los Visual Religious Studies.

Sin embargo, la principal diferencia que encontramos en relación a nuestro estudio es que la autora no utiliza, la por fin desgranada complejidad de lo abyecto y de lo informe para el estudio de prácticas performativas contemporáneas. En su lugar, la mayoría de sus publicaciones y artículos se centran en la interpretación de artistas como Bill Viola o Francis Bacon. De esta manera, Arya se nos presenta como una referencia inspiradora y al mismo tiempo nos abre el camino para que utilicemos estas herramientas conceptuales en un ámbito en el que no se han usado en toda su complejidad y en concreto, para el estudio de un corpus de artistas que aún no han sido leídos desde estos discursos.

#### **4.3. LO ABYECTO DESDE LAS APORTACIONES DE LA ANTROPOLOGÍA RELIGIOSA**

El propio Bataille afirma en su único texto en el que piensa explícitamente lo abyecto, “La abyección y las formas miserables”, que las cosas abyectas coinciden con lo que es rechazado por los primitivos, haciendo especial énfasis en la exclusión de lo podrido como elemento constitutivo del hombre y, por lo tanto, como pieza clave para su comprensión. Y es precisamente en la literatura *batailleana* en la que se produce de un modo más natural el engarce entre una teoría en torno a lo informe y las disciplinas de la Antropología religiosa o la etnografía, tal y como ya hemos ido desgranando. Es más, podemos confirmar que algunas de las contribuciones de la Antropología religiosa de la primera mitad del siglo XX se cuelan en la conceptualización de lo informe y de lo abyecto, así como en la prácticas de todo un conjunto de artistas a lo largo del mismo siglo. Por mencionar tan solo un ejemplo, expliquemos cómo Manuel Delgado, en su introducción crítica al texto de Marcel Mauss y Henri Hubert *Essai sur*

*la nature et la fonction du sacrifice* -1899-, asume la influencia de este texto en la evolución de la etnología francesa. Según él, este ensayo habría condicionado la obra de un conjunto de autores claves para la tematización de lo informe como Georges Bataille, Michel Leiris, Roger Caillois o Pierre Klossowski.<sup>181</sup>

Sin embargo, la complejidad de este diálogo entre varias disciplinas, que alcanzó un punto climático en las experiencias de los proyectos editoriales de *Documents* y *Acéphale* y que se mantiene en cierta medida en el ensayo de Kristeva, va apagándose en la posterior secuencia en torno a lo informe y lo abyecto, tal y como hemos trazado.

En el apartado relativo al conflicto historiográfico del análisis de obras de contenido “religioso” y en este capítulo ya hemos profundizado en esta operación de secularización de lo informe y de lo abyecto y hemos confirmado la necesidad de encarar sin pudor un conjunto de prácticas en el que se movilizan explícitamente sistemas de –heterodoxas- creencias. Tanto ese capítulo como las suspicacias planteadas hasta ahora en el desarrollo del marco teórico permiten justificar la necesidad de ampliar nuestro marco general mediante la incorporación de determinadas aportaciones de la Antropología religiosa como marco referencial. Ya hemos apuntado, por ejemplo, que comentarios como el de “esta obra presenta connotaciones rituales” son insuficientes.

El uso de herramientas propias de la Antropología religiosa nos permitirá asumir un conjunto de operaciones novedosas en el desarrollo de esta investigación. En primer lugar, se enriquecerá la complejidad de los diferentes niveles de interpretación de lo informe y de lo abyecto, potenciándose aquella capa relativa a sus posibilidades de sublimación desde lo religioso –y en especial desde los rituales de sacrificio-. En segundo lugar, esta estrategia permitirá reivindicar con rigor y profundidad la necesidad de volver a entregarle a lo informe y lo abyecto algunos de sus contenidos de temática religiosa que le habían sido arrebatados. En tercer lugar, las aportaciones de la Antropología religiosa, junto con las de las teorías de la abyección y las de los estudios performativos, permitirán interpretar con matices y profundidad un conjunto de

---

<sup>181</sup> Es cierto que Delgado asume esta influencia pero presentándola casi como una banalidad. Hablará por ejemplo de “concesiones generalizadoras y reduccionistas” que condicionan apropiaciones puramente filosóficas o especulativas en torno a los contenidos de la Antropología religiosa. Del mismo modo se referirá a algunos miembros del Collège de Sociologie agrupados en torno al *Année* como representantes de un “sociologismo elevado a un nivel insuperable de misticismo”, mezclado con ideas de Nietzsche y con el irracionalismo surrealista, y como “usurpadores de la teoría del sacrificio” desde una inventiva filosófica y pseudo-antropológica. Delgado hablaría aquí desde el interior de uno de aquellos “trajes matemáticos” que tanto despreciaba Bataille, y que le llevan a atrincherar o a blindar los usos posibles que se derivan de su disciplina. Ya hemos visto como el proyecto *batailleano* es precisamente, no una teoría antropológica que se pretende totalizadora y definitiva, sino un proyecto vital y político en torno a las potencias de la informe desclasificación.

prácticas performativas en las que este aspecto ha sido tan solo mencionado de un modo superficial. Y finalmente, potenciar y poner a trabajar todas las capas de lectura de lo abyecto permitirá responder con rigor a la pregunta de si nuestro corpus de obra se configura precisamente como paradigmático de lo abyecto.

Ahora bien, también somos conscientes de los riesgos que implica esta operación, sobre todo porque no somos antropólogos y, por lo tanto, debemos ser cuidadosos con la bibliografía escogida. En este sentido debemos destacar y agradecer la oportunidad de haber seguido como oyentes la asignatura de Antropología Religiosa de Manuel Delgado en el Grado de Antropología de la Universitat de Barcelona. El seguimiento de sus clases y el acceso a la bibliografía de la asignatura nos ha permitido trabajar con referencias “autorizadas” y, sobre todo, con rigurosas ediciones críticas sobre las cuestiones que centran este estudio.

Todo ello también nos ha permitido entender que no podemos rescatar al completo las teorías en torno al origen de lo religioso –por ejemplo- de autores como Émile Durkheim o René Girard, pues son tesis revisadas desde la propia disciplina. Las ediciones críticas consultadas nos facilitan la identificación de aquellas aportaciones que aún se mantienen y que, por lo tanto, pueden ser movilizadas para seguir pensando prácticas parareligiosas. Los comentarios de Durkheim, Mauss, Hubert, Douglas, Izard, Herrenschmidt o Girard, entre muchos otros, permitirán profundizar en algunos aspectos claves de lo informe y de lo abyecto.

Si lo informe y lo abyecto se presentan como categorías operacionales en torno a las clasificaciones de lo desechado, de lo impuro o de lo profano, será pertinente estudiar cuáles son las aportaciones al respecto desde la Antropología religiosa. Dado que autores como Bataille o Kristeva se remiten en sus textos a los rituales de sacrificio, desde las culturas aborígenes –*Documents*- hasta los contenidos del Levítico –*Poderes de la perversión*-, será idóneo observar cómo se ha pensado este mecanismo desde algunos de los textos clave de la Antropología religiosa. Si la teoría de la religión *batailleana* en la que se asocia lo informe a lo sagrado y el desarrollo de la noción de abyección de Kristeva incorporan comentarios sobre la posibilidad de sublimar lo repulsivo desde lo religioso, habrá que aprehender las aportaciones que hace al respecto la Antropología religiosa. Si se integran comentarios en torno a prácticas artísticas de “connotaciones rituales” habrá que rastrear algunas de las principales teorías en torno al rito, estudiando sus funciones y sus múltiples tipologías derivadas. Si la noción de liminalidad nos aparece como una constante en este marco teórico habrá que acceder a sus conceptualizaciones desde la Antropología religiosa, observando además cómo se ponen al servicio de lo performativo. Si vamos a estudiar un conjunto de prácticas aparentemente

pseudorreligiosas en un contexto de artes seculares, habrá que observar si existen textos desde la Antropología religiosa que nos hablen de la pervivencia de lo ritual en un contexto aparentemente secular.

Iniciamos pues esta secuencia, centrada en primer lugar en teorías generales basadas en documentación etnológica o psicosociológica sobre las conductas rituales, para pasar en un segundo momento a aportaciones que potenciarán un aspecto privilegiado del rito, como las funciones sacrificiales –Mauss, Hubert, Girard- o la noción de liminalidad a partir de los rituales de paso –Turner-.

#### **4.3.1. Émile Durkheim y la religión como sistema de oposición entre lo sagrado y lo profano: de las afinidades y repulsiones al robustecimiento social**

De forma inevitable el recorrido debe partir de *Las formas elementales de la vida religiosa*, publicado por Émile Durkheim en 1912. Y decimos inevitable por múltiples razones. En primer lugar porque, como uno de los padres fundamentales de la disciplina sociológica, el autor francés desarrollará una aproximación sociológica a la religión que nos permitirá ponerla al servicio de la metodología de la historia social con la que nos movemos habitualmente los historiadores del arte. En segundo lugar, porque su obra, a pesar de haber sido cuestionada por proceder de un modo basto e inductivo a generalizaciones de carácter universal, va a marcar la de otros autores como Marcel Mauss y Henri Hubert, -a cuyas clases acudió Georges Bataille-, Mary Douglas, hasta llegar a Julia Kristeva o René Girard. Del mismo modo, hemos comprobado que historiadores del arte y críticos de arte contemporáneos como James Elkins o Rina Arya siguen tomándolo como herramienta posible para interpretar determinadas prácticas artísticas actuales.

Para desarrollar su tesis en torno al descubrimiento de la naturaleza religiosa del hombre, Durkheim se centrará en el análisis de lo que él considera la religión más primitiva y más simple que se conoce actualmente, el totemismo. En ella creará encontrar aquellos elementos permanentes “que constituyen lo que de eterno y de humano hay en la religión”. Así, después de descartar determinadas concepciones de lo religioso como fenómenos en torno a lo sobrenatural o a la divinidad, el autor francés se centra en el estudio de aquellas partes que constituirán “elementalmente” lo religioso. En este ejercicio, fundado en lógicas clasificatorias y excluyentes se encuentran dos binomios fundamentales para el desarrollo de nuestra tesis. En primer lugar, se nos dice que

los fenómenos religiosos se ordenan de forma natural en dos categorías fundamentales: las creencias y los ritos. Las primeras son estados de opinión y consisten en representaciones; los segundos son determinados modos de acción. Entre estas dos clases de hechos existe toda la diferencia que separa el pensar del movimiento.<sup>182</sup>

Y acto seguido nos recuerda que los ritos se definen y distinguen de otras prácticas humanas por la naturaleza especial de su objeto, lo que implica que éstos fijen diferentes formas de actuación y se orienten por tanto a objetos de diferente género. Sin embargo, asumida esta primera división, Durkheim subraya que es en la creencia donde se expresa la naturaleza especial del objeto ritual, motivo por el cual no se puede definir el rito hasta haber profundizado en la definición de creencia. Y es justo aquí, en la definición de las creencias religiosas, donde aparece un segundo binomio, que enlazará con el sistema de exclusiones incorporado en lo informe y en lo abyecto.

Todas las creencias religiosas conocidas, sean simples o complejas, presentan un mismo carácter: suponen una clasificación de las cosas, reales o irreales, que se representan los hombres en dos clases o en dos géneros opuestos, generalmente designados por dos términos diferentes, que traducen bastante bien las palabras *profano* y *sagrado*. La división del mundo en dos dominios, uno que comprende todo lo que es sagrado y otro todo lo que es profano, es el rasgo distintivo del pensamiento religioso; las creencias, los mitos, los dogmas o las leyendas son representaciones, o sistemas de representaciones, que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y los poderes que se les atribuyen, su historia y sus relaciones entre sí y con las cosas profanas. Pero por cosas sagradas no hay que entender simplemente esos seres personales que se llaman dioses o espíritus; [...] cualquier cosa puede ser sagrada. [...] Hay gestos o movimientos que no pueden ser ejecutados por todo el mundo. [...] El círculo de los objetos sagrados no puede, pues, ser determinado de una vez por todas; su extensión es infinitamente variable, según las religiones.<sup>183</sup>

De la siguiente cita se derivan dos consecuencias fundamentales que nos permiten poner en relación las aportaciones de Durkheim con las de Bataille o Kristeva. Por un lado, debemos ampliar esta clasificación recordando cómo en otros pasajes del texto el sociólogo se va a referir a lo profano como lo impuro, lo sacrílego y lo diabólico y a lo sagrado como lo puro, lo santo y lo divino. Por el otro, la premisa implicará una heterogeneidad de oposiciones posibles entre lo sagrado y lo profano, variable según las religiones. Lo universal para Durkheim será el hecho mismo de la oposición. En el interior de esta oposición y mediante la práctica ritual se va a posibilitar el paso de los elementos de un sistema al otro, no sin por ello evidenciar la rivalidad hostil que se establece entre ambos mundos. Una cosa impura puede convertirse en una cosa

---

<sup>182</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 2014, p. 79.

<sup>183</sup> *Ibidem.*, pp. 79-80.

santa sin apenas cambiar de naturaleza –y viceversa-, tal y como ejemplifica aquel cadáver que en un principio tan solo genera terror pero que luego se trata como reliquia venerable.

Así que lo puro y lo impuro no son géneros separados, sino dos variedades de un mismo género, que comprende todas las cosas sagradas. Hay dos clases de sacralidad: una fausta y otra infausta, y entre estas dos formas opuestas no sólo no hay solución de continuidad, sino que un mismo objeto puede pasar de una a otra sin cambiar de naturaleza. Con lo puro se hace lo impuro y al revés. La ambigüedad de lo sagrado reside en la posibilidad de tales transformaciones.<sup>184</sup>

Tal es la pervivencia de estas concepciones que en la teoría de la religión de Bataille se incorporará una definición similar de las cosas sagradas y profanas y de los mecanismos mediante los que acceder al terreno de lo sagrado. Del mismo modo, el concepto de lo abyecto en Kristeva recogerá las nociones de repugnancia de lo confuso y asumirá su posibilidad de purificación, precisamente en el ámbito religioso y en el artístico. Notemos de nuevo el paralelismo con la obra de Durkheim.

El espíritu siente una invencible repugnancia a que los objetos correspondientes se confundan o simplemente entren en contacto; pues una tal promiscuidad, o incluso una contigüidad demasiado directa, contradicen con excesiva violencia el estado de disociación en el que estas ideas se encuentran en las conciencias. La cosa sagrada es, por excelencia, aquello que lo profano no debe, no puede tocar impunemente. Sin duda, esta prohibición no puede llegar hasta el punto de hacer imposible toda comunicación entre los dos mundos; pues si lo profano no pudiera entrar de ningún modo en relación con lo sagrado, éste no serviría para nada. Pero, además de que esta puesta en contacto es siempre una operación delicada por sí misma, que reclama precauciones y una iniciación más o menos complicada, no puede llegar a ser posible sin que lo profano pierda sus caracteres específicos, sin que se vuelva a su vez sagrado en alguna medida y hasta cierto grado. Los dos géneros no pueden aproximarse conservando, al mismo tiempo, su propia naturaleza.<sup>185</sup>

Esta premisa permitirá una definición de las cosas sagradas como aquellas protegidas y aisladas por las prohibiciones y las cosas profanas como aquellas a las que se aplican las prohibiciones. Las creencias religiosas expresarán así la naturaleza de las cosas sagradas y profanas y el tipo de diálogo que deben mantener; los ritos se presentarán como marcos de conducta para la determinación del comportamiento del hombre en relación a estas cosas.

Una vez establecido este punto de partida, la definición de religión en Durkheim se nos hace fácilmente comprensible:

---

<sup>184</sup> *Ibidem.*, p.624.

<sup>185</sup> *Ibidem.*, pp.84-85.



cuando cierto número de cosas sagradas mantienen entre sí relaciones de coordinación y subordinación, formando un sistema con cierta unidad, pero que no entra, a su vez, en ningún otro sistema del mismo género, el conjunto de creencias y sus correspondientes ritos constituye una religión.<sup>186</sup>

Sin embargo, apuntado todo lo anterior, lo que realmente será esencial para Durkheim en esta definición de las creencias religiosas es su dimensión de pertenencia colectiva, pues, según él, es necesario de entrada que éstas sean admitidas por todos los miembros de una comunidad. A pesar de que también asumirá la creciente presencia de religiones individuales tal y como ya hemos visto en el estado de la cuestión, esta premisa le llevará a definir la idea de iglesia de un modo muy flexible, entendida como una

sociedad cuyos miembros están unidos porque se representan de la misma manera el mundo sagrado y sus relaciones con el mundo profano, y porque traducen esta representación común en prácticas idénticas.<sup>187</sup>

El siguiente paso que da Durkheim en su investigación le lleva a preguntarse sobre lo que constituye la naturaleza religiosa del hombre. Descartando las teorías animistas y naturalistas en torno a esta cuestión, que el sociólogo cuestiona pues éstas presentan la religión como producto de una interpretación delirante, el eje de la obra se desplaza al estudio del totemismo en el interior de Australia, asumido como una de las formas elementales de vida religiosa.

Sin necesidad de entrar en el detalle de la investigación *durkheimiana*, podemos detenernos en aquellos apartados de fortuna posterior que nos serán de especial utilidad. En primer lugar, destaquemos cómo, al penetrar en el estudio de la religión totémica, el sociólogo ofrece una descripción de su sistema clasificatorio –siempre entre lo sagrado y lo profano– que parece anunciar ciertas apreciaciones *gestaltistas* en torno a la forma. Según el autor, los australianos ligados al totemismo clasifican las cosas a partir de las imágenes similares que se atraen y de las opuestas que se repelen y que, *siguiendo el sentimiento de las afinidades y las repulsiones, clasifica él aquí o allá de las cosas correspondientes*.<sup>188</sup>

En segundo lugar mencionemos que, después de ofrecer una explicación sobre las creencias religiosas totémicas –a modo de fuerza anónima e impersonal que se encuentra en hombres, animales y plantas, sin confundirse con ninguno de ellos–, el sociólogo encuentra el origen de las mismas en un deseo de cohesión social.

---

<sup>186</sup> *Ibidem.*, p.85.

<sup>187</sup> *Ibidem.*, p.89.

<sup>188</sup> *Ibidem.*, p.246.

Ya que la presión social se ejerce por vías mentales, no podría dejar de sugerir al hombre la idea de que, fuera de él, hay una o varias potencias, morales y eficaces, de las que depende. Él debía de representarse esas potencias, en parte, como exteriores a él, puesto que le hablan con tono de mando, y le fuerzan a veces a violentar sus inclinaciones naturales. Sin duda, si pudiera ver inmediatamente que las influencias que sufre provienen de la sociedad, no habría surgido el sistema de las interpretaciones mitológicas. [...] Así que debe construir pieza a pieza la noción de todas las potencias con las que se cree en relación, y por ahí podemos ya entrever cómo acabó representándose bajo formas que les son extrañas, transfigurándolas con su pensamiento.<sup>189</sup>

Partiendo de esta hipótesis el autor enumera un conjunto de marcos de actuación como la asamblea o la reunión –ya sea política, económica o confesional-, asumiéndolos como los espacios ideales en los que la fe, al estar manifestada en comunidad, aviva las pasiones compartidas y otorga al hombre fuerzas que no poseería individualmente. El sociólogo se referirá incluso a este uso de lo religioso en tanto que ámbito de robustecimiento y “energización” social como algo característico de las épocas revolucionarias o creadoras. Es más, se procede a una comparación explícita entre los procesos mentales que están en la base de la religión y los que motivaron las Cruzadas o la Revolución Francesa. Si las creencias religiosas nacen es debido a un proceso de hipostasiado de aquellas fuerzas –religiosas- que existen fuera de los hombres, dominándolos y al mismo tiempo sosteniéndolos.

El hombre no puede evitar el sentimiento de que existen fuera de él causas eficientes que le proporcionan los atributos característicos de su naturaleza, y una especie de potencias benévolas que le ayudan, le protegen y garantizan su privilegio. Necesariamente, debía asignar a estas potencias una dignidad que estuviera en relación con la alta estima de los bienes que se les atribuían.<sup>190</sup>

Para Durkheim la idea religiosa nace de la efervescencia del contacto social y de sus circunstancias de fervoroso robustecimiento, hecho que él confirma al observar cómo en el totemismo australiano la actividad propiamente religiosa está casi enteramente concentrada en los momentos en los que se producen esos contactos comunitarios.

Descritas las creencias y su origen, Durkheim podrá entretenerse en aquellos ritos que se dirigen al tótem, convertido en un receptáculo donde esas emociones cohesionadoras se perpetúan y se reavivan continuamente. Sin necesidad de extendernos en este apartado, pues tomaremos algunas de las apreciaciones del sociólogo en el desarrollo de la tesis, mencionemos simplemente su clasificación general de las formas más generales de los ritos en torno a los ritos de culto negativos –ascetismos- y los ritos de culto positivo –ofrendas, sacrificio, ritos

---

<sup>189</sup> *Ibidem.*, p.247.

<sup>190</sup> *Ibidem.*, p.342.

miméticos, ritos piaculares, etc.- Más adelante observaremos cómo esta clasificación ha influido profundamente en la ordenación de esta tesis.

Finalizado este recorrido, lo que nos interesa de un modo definitivo es que, siguiendo su tesis, Durkheim otorga a todos los ritos estudiados funciones sociales y morales, y por lo tanto fácilmente movilizables para el estudio de actitudes rituales similares posteriores, como las que centrarán este estudio. Su lectura sociológica se hace tan contundente como para afirmar justo antes de las conclusiones de su ensayo que

los dos polos de la vida religiosa corresponden a los dos estados opuestos por lo que atraviesa la vida social. Entre lo fasto y lo nefasto hay el mismo contraste que entre los estados de euforia y de disforia colectivas. Pero como unos y otros son colectivos por igual, las construcciones mitológicas que los simbolizan guardan un íntimo parentesco. Los sentimientos comunicados varían desde el extremo abatimiento a la extensa alegría, de la irritación dolorosa al entusiasmo extático, pero, en cualquier caso, se produce una comunión entre las conciencias, con el mutuo consuelo que resulta de esa comunión. [...] En definitiva, la unidad y la diversidad de la vida social constituyen también la unidad y la diversidad de los seres y las cosas sagradas.<sup>191</sup>

Para el sociólogo, esta ambigüedad es específica tanto de la noción de lo sagrado como de los diferentes tipos de ritos mencionados.

El giro definitivo –y cuestionado posteriormente- se produce en las conclusiones, cuando el autor extrapola sus consideraciones sobre la religión totémica a otras formas religiosas posteriores, en las que sigue hallando como función elemental el ayudar a actuar, a vivir y a robustecer grupos sociales. Nos dice que no importa de qué religión estricta hablemos pues ésta, *nunca ignora la sociedad real ni hace abstracción de ella, sino que es su imagen y refleja todos sus aspectos, incluso los más vulgares y repulsivos.*<sup>192</sup>

Al margen de esta última consideración nos interesará rescatar lo que autores como Santiago González Noriega han asumido como una de sus principales aportaciones:

La relación estrechísima entre la delimitación de grupos humanos y el sistema de creencias compartidas por sus miembros, creencias que se hacen visibles en *símbolos* sensibles. Los grupos afirman su realidad y mantienen su “identidad” [...] gracias a una serie de símbolos y de ceremonias. No hay grupo humano sin simbolismo y la materialidad del símbolo es la carne visible de esa “identidad”, lo que explica que un hombre pueda verter su sangre y hasta dar su vida por algo que físicamente no es más que un pedazo de tela.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> *Ibidem.*, p.518.

<sup>192</sup> *Ibidem.*, p.637.

<sup>193</sup> *Ibidem.*, pp.18-19.

Tal y como puede deducirse, tanto esta premisa, como los comentarios en torno a la ambigüedad de lo religioso, serán de especial utilidad para la interpretación del corpus de obra seleccionada. Un corpus que podremos escudriñar desde el estudio de las creencias implicadas y desde los tipos de ritos que se prescriben en consecuencia.

#### 4.3.2. Jean Maisonneuve: ritos religiosos y civiles

Asumiendo una tarea similar a la de Durkheim pero desprendiéndose de la titánica y arriesgada tarea de explicar al mismo tiempo los orígenes de lo religioso, Jean Maisonneuve –Francia, 1918- configura un corpus de obra central en la descripción de las diferentes tipologías de ritos. En sintonía con la herencia sociológica *durkheimiana* se dará un paso más al incorporar como objeto de estudio ciertos comportamientos civiles que, según el autor, también pueden ser leídos a la luz del ritual. Evidentemente será ésta la aportación del autor que nos interesa movilizar, teniendo en cuenta el carácter “pseudorreligioso” de algunas de las prácticas que centran esta investigación y que se han desarrollado en un contexto secular.

El autor partirá en un principio de las definiciones estructurales del ritual de figuras claves de la etnología y la sociología –él menciona a Durkheim, Lévi-Strauss y Turner-, presentándolo como

un conjunto –o un tipo- de prácticas prescritas o prohibidas, ligadas a unas creencias mágicas y/o religiosas, a unas ceremonias y a unas fiestas, según las dicotomías de sagrado y profano, de puro e impuro.<sup>194</sup>

Del mismo modo, Maisonneuve incorpora comentarios recientes del psicoanálisis centrados en las formas y las funciones privadas del ritual y de la etiología –ritualización como emanación de un proceso de evolución de las especies-, para pasar a asumir como definición común la puesta en marcha de *unas conductas específicas vinculadas a situaciones y reglas precisas, marcadas por la repetición, pero cuyo papel no es evidente.*<sup>195</sup>

Tal y como anunciábamos, lo que nos será especialmente útil es su ampliación del marco de actuación de lo ritual hacia el ámbito de terrenos no exclusivamente religiosos, incorporando nociones adyacentes que enriquecerán su definición de ritual. Así, Maisonneuve empieza incorporando la idea de código propia de la lingüística estructural –Saussure- para recordarnos la presencia de múltiples códigos como elementos susceptibles de ritualización, no solo religiosos o mágicos sino también jurídicos o mundanos. Ello le llevará a plantear incluso una

---

<sup>194</sup> Maisonneuve, Jean. *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1991, p.11.

<sup>195</sup> *Ibidem.*, p. 12.

definición transversal para los rituales religiosos, civiles o cotidianos a modo de técnicas sociales simbólicas.

Acto seguido pasa a comentar lo que él asume como correlatos del rito. Entre ellos debemos destacar su definición de lo sagrado, de nuevo presentado como un concepto fundado en la ambigüedad al estar situado en los confines de lo puro y lo impuro, del orden y del desorden, del respeto y de la transgresión. Del mismo modo, será fundamental para nuestra investigación tener en cuenta los correlatos de la fe y del cuerpo. Definiendo la primera noción como un conjunto de “creencias” dirigidas a un ser supremo, a fuerzas ocultas o a valores que revisten para el creyente un carácter sagrado, la fe se nos presenta como un elemento complementario del rito, dependiente a su vez de un conjunto de comportamientos corporales –posturas, gestos, danzas, vocalizaciones-. En sintonía con algunas de las apreciaciones de Victor Turner que nos permitirán enlazar comentarios de la Antropología religiosa con las teorías performativas, Maisonneuve confirma que

no existe, indudablemente, ningún ritual que no tome el cuerpo como soporte directo o indirecto de su acción y de su proyecto. Ya sea como lugar donde fijar unos signos, unas señales, o donde, incluso, practicar unas intervenciones; ya sea como fuente de energía y de influencia –miradas, contactos, llamadas, lamentaciones-; ya sea a menudo como sujeto de sexualidad, campo en el que la cultura y sus reglas se articulan en pulsiones. Todos los trabajos dedicados a los rituales subrayan esta vinculación fundamental de la fe y de la corporeidad.<sup>196</sup>

Una vez desarrollada esta secuencia de nociones adyacentes y de correlatos, el autor francés ofrece una definición englobante y transversal del ritual como

un sistema codificado de prácticas, con ciertas condiciones de lugar y de tiempo, poseedor de un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y testigos, que implica la colaboración del cuerpo y una cierta relación con lo sagrado.<sup>197</sup>

Es cierto que esta definición parece contradecir algunas de sus premisas anteriores pues descarta la definición de las prácticas rutinarias como rituales. Ahora bien, su siguiente paso nos permite entrever a qué dimensiones se refería al incorporar lo secular en el ámbito de actuación del ritual. En plena sintonía con la escuela sociológica en Antropología religiosa, Maisonneuve también asume el estudio del ritual desde las funciones que cumple o moviliza para un grupo social en tanto que esquema de expresión y de regulación de un clima colectivo y de un conjunto de situaciones, sentimientos y representaciones.

---

<sup>196</sup> *Ibidem.*, pp.17-18.

<sup>197</sup> *Ibidem.*, p.18.

Partiendo de esta aproximación psicosocial que evidentemente será clave como metodología en el desarrollo de nuestra investigación, el autor diferencia tres funciones mayores del ritual:

1. La función del dominio de lo inestable y de seguridad contra la angustia. Ésta engloba aquellas conductas rituales que *expresan y liberan la inquietud humana ante el cuerpo y el mundo, su transformación y su aniquilamiento y que permiten canalizar emociones poderosas –como el odio, el miedo, la pena, la esperanza-*.<sup>198</sup> El autor confirma que los ritos conjuratorios, los propiciatorios, los del duelo, los de iniciación o los de cuidados corporales se justifican principalmente por esta función.
2. Función de mediación con lo divino o con ciertas formas y valores ocultos o ideales. Ligada evidentemente a la anterior pues las funciones pueden entrelazarse entre sí, consistente en el recurso de un conjunto de operaciones simbólicas que, de un modo eficaz, permiten a los hombres captar unos escurridizos poderes que no poseían previamente. Y aquí sí que vuelven a flexibilizar las definiciones y funciones rituales al hablar de la permanencia de una *cierta dimensión sagrada en los rituales laicos y seculares en forma de “valores” y de “ideales” a los que se tributan sacrificios o pruebas de respeto*, mencionado los congresos políticos y las fiestas conmemorativas como ejemplos paradigmáticos.
3. Función de comunicación y de regulación, por la atestación y el refuerzo del vínculo social. Tal vez la función definida de un modo más laxo, se refiere a la necesidad que tienen los grupos de cierta cohesión identitaria, preocupándose por el mantenimiento y la reafirmación de las creencias y los sentimientos que la fundamentan. Y de nuevo aquí los ejemplos nos llevan tanto al ámbito religioso como al civil, mencionándose las fiestas religiosas junto a las manifestaciones o a los grandes juegos y competiciones.

Partiendo de estas funciones Mauss se plantea el problema de la clasificación de los ritos. Después de rescatar la clasificación de Durkheim ya expuesta y de mencionar la del sociólogo Jean Cazeneuve, el autor francés se dispone a ofrecernos la suya. Su principal aportación consistirá en separar y tener en cuenta los rituales seculares, junto a los que él denomina mágico religiosos.

Así, debemos hacer notar como, en su caso, se emparenta la religión y la magia –nítidamente diferenciada y separada en la obra de Durkheim-, desde su similitud en móviles y prácticas. En este marco desarrollará el comentario sobre un conjunto de rituales, de nuevo en sintonía con

---

<sup>198</sup> *Ibidem.*, p.19.

la obra de Durkheim, a los que nos referiremos ahora de un modo sintético pues sus consideraciones serán rescatadas en el cuerpo de esta investigación. Maisonneuve empieza mencionando los ritos generados en torno al tabú y en especial al control, separación o sublimación de lo impuro, como los ritos de purificación, dentro de los que distingue los ritos de ablución, los de confesión y penitencia, los de inversión, los de expulsiones y el del chivo expiatorio.

A este primer grupo lo presentará como un conjunto de actos que, en muchas ocasiones, sirven para preparar otros actos más expansivos, capaces de establecer lazos simbólicos con la divinidad, tal y como ocurre con los rituales sacrificiales. Del mismo modo, Maisonneuve se detiene en la descripción de los ritos de paso y de iniciación –cuya función consistiría en suprimir o compensar las impurezas de los devenires personales, sociales o naturales- y en la de los ritos festivos –pensados para rejuvenecer el sistema gracias a actos de transgresión y de liberación del deseo-. En relación a estos últimos nos interesa volver a destacar como, de nuevo, un autor se refiere a la ambigüedad de lo sagrado. En esta ocasión se hace en referencia a la capacidad del ritual festivo de integrar la reversibilidad de lo puro y lo impuro mediante el contacto con lo sagrado a través del desenfreno o la promiscuidad.

Además, destaquemos la aportación de incorporar un capítulo dedicado en exclusiva a los rituales seculares y cotidianos, pues nos será de especial utilidad para la aprehensión de unas prácticas artísticas que defenderemos como parareligiosas, en un contexto de “obligación de un arte secular y desacralizado”. En él, Maisonneuve empieza reconociendo que los procesos de secularización propios de la Modernidad no han implicado una aniquilación completa de lo sagrado, sino un desplazamiento. Lo sagrado seguiría estando presente en diversos objetos, actitudes, seres o instituciones, a pesar de nuestra dificultad para reconocerlo.

Lo que nos interesa sintetizar aquí son los tres aspectos de los rituales profanos en los que profundiza el autor. En primer lugar se describen los rituales de masa, caracterizados por *el número de actores en juego en una sociedad en la que la opinión por una parte, el consumo por otra, han llegado a ocupar un lugar considerable*.<sup>199</sup> Los rituales de masa podrían adoptar múltiples formas, mencionándose por ejemplo los desfiles, las manifestaciones, los juegos deportivos e incluso los movimientos políticos, asumidos como nuevos cultos –religiones políticas-.

---

<sup>199</sup> *Ibidem.*, p.81.

En segundo lugar introduce los rituales de interacción cotidiana, fundados en la asunción del respeto por la persona de cada uno a modo de ritual profano y cuya función consistiría en entrenar al individuo para controlar sus interacciones sociales.

Finalmente nos interesa detenernos en el tercer tipo, debido a su estrecho parentesco con el ámbito performativo. Nos referimos a los rituales del cuerpo. En plena sintonía con las aportaciones de Victor Turner, tal y como veremos más adelante, Maisonneuve también se nos presenta como un autor clave en el engarce entre el ritual y las dimensiones performativas. En el capítulo de “Ritos religiosos y civiles” se afirma como punto de partida que

en todas las sociedades, en todas las culturas, el cuerpo suscita unos cuidados y unos modelos a la vez sociales, religiosos, morales, higiénicos y estéticos... El trato que se da al cuerpo, su porte, la representación y la figuración del mismo van unidos a un estatuto y a un sistema de valores y de conductas; es decir, a una cierta ideología y a determinados rituales.<sup>200</sup>

Así, al margen de sus comentarios breves sobre el papel del cuerpo en el cristianismo, lo que nos interesa destacar aquí es la presentación de ciertos gestos seculares a modo de rituales pues

el cuerpo está implicado en todos los rituales conocidos, aunque en diversos grados de extensión y de intensidad: ya sea como lugar disponible para unas marcas y unas señales –tatuajes, cicatrices-, o para practicarle intervenciones –ritos de circuncisión y de escisión, heridas rituales-; ya sea como sujeto de sufrimiento, de salud, de belleza –ritos relacionados con la enfermedad, la higiene, la curación, la estética-; ya sea como fuente de energía para efectuar determinado gesto, tal signo, tal ceremonial.<sup>201</sup>

Partiendo de estas premisas, Maisonneuve considera que los procesos de secularización modernos habrían desarrollado un cierto *corporeísmo*, es decir, una transformación del cuerpo en eje principal de actuación, de expresión y de deseo, en el que los valores éticos o morales que le acompañaban se han visto sustituidos por los estéticos. Esta “inflación del cuerpo” también se desarrollará a partir de un conjunto de nuevos rituales que según el autor habrían interferido en ciertas formas persistentes de la ritualidad tradicional. Por mencionar tan solo algunos ejemplos, citemos determinadas inscripciones corporales recientes como el maquillaje, asumido como una forma heredera de los rituales higiénicos. Y se habla aquí de ritual debido a su carácter estrictamente regulado, tanto a nivel individual como colectivo, fundado a su vez en creencias normativas, en este caso, en torno al aseo y la higiene.

Del mismo modo, nos interesa incorporar en esta síntesis su descripción de lo que él denomina “grupos corporales”, de nuevo debido a su estrecha relación con las prácticas

---

<sup>200</sup> *Ibidem.*, p.100.

<sup>201</sup> *Ibidem.*, p.100.



performativas que vamos a estudiar. Los grupos corporales son definidos como *un conjunto de experiencias y de prácticas propuestas por diversos organismos formativos desde hace una veintena de años*<sup>202</sup>, que pueden estar centradas en la relajación –algunas con explícitas referencias orientales–, en la “expresión corporal” y la “reunión” –grupos *gestálticos* o de bioenergía por ejemplo–, entre otros. Según Maisonneuve, el objetivo compartido se centraría en el robustecimiento del propio cuerpo y de nuestra relación con él, muchas veces con motivaciones terapéuticas explícitas. Ese conjunto de experiencias se desarrolla a partir de ejercicios en plena sintonía con algunos aspectos rituales, como la repetición de secuencias próximas a un ceremonial, la figura destacada de un guía o la adscripción de todos los participantes a un conjunto de valores –obviamente heterodoxos–, el primordial de los cuales gira en torno a una determinada vivencia corporal.

Así las cosas, y después de haber sintetizado varias clasificaciones del ritual, Maisonneuve concluye resumiendo las funciones de los ritos, tanto religiosos como seculares. El autor destaca, en plena sintonía *durkheimiana*, su papel desempeñado en el fortalecimiento del vínculo social, añadiendo también su rol como solemnizador de las instituciones y las interacciones más significativas para los actores sociales y su función como regulador de los afectos, principalmente en cuanto reductores de angustia, pues *siempre y por todas partes, el rito persigue dominar lo inestable, los pasos, las rupturas; abolir el tiempo y negar la muerte*.<sup>203</sup> La única tarea que deberíamos añadir, como complemento y terreno exclusivo de los rituales mágico-religiosos es la de su mediación con el campo de lo sagrado. Función que, al anularse en los procesos de secularización, tomaría dos direcciones diferentes:

la de una sublimación que refuerce los elementos simbólicos y privados de la ritualidad a expensas de los elementos corporales y colectivos; o la de una devaluación más radical tendente a veces a llevar de la designificancia de numerosos rituales religiosos y laicos a la insignificancia de toda ritualidad.<sup>204</sup>

Tal y como hemos visto en el estado de la cuestión, y a pesar de este último comentario en torno a una suerte de iconoclasia, Maisonneuve presenta el contexto histórico contemporáneo como un terreno fértil donde parecen anhelarse y buscarse de un modo persistente, especialmente desde el ámbito de las artes, todo un conjunto de ritos acompañados de sus respectivas funciones.

---

<sup>202</sup> *Ibidem.*, p.100.

<sup>203</sup> *Ibidem.*, p.142

<sup>204</sup> *Ibidem.*, p.143

### 4.3.3. Mary Douglas: desarrollo del binomio pureza/impureza y conceptualización sistemática de la contaminación ritual

En esta secuencia debemos detenernos en la obra de la antropóloga británica Mary Douglas - San Remo, 1921-Londres, 2007-, especialmente en su ensayo *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* -1966-. Ello se justifica por dos motivos: por un lado, el ensayo aún conserva una serie de aportaciones en torno al análisis sistemático de la contaminación ritual que la misma autora defiende en una edición revisada del 2002 y, por el otro, se trata de un texto que va a influir posteriormente a otros autores clave de nuestro marco teórico, entre ellos y especialmente, a Julia Kristeva.

En primer lugar, podríamos decir que Douglas participa del juego de enumeraciones en torno a lo abyecto, del mismo modo que hizo Bataille unas décadas antes y que hará Kristeva unos veinte años más tarde. En este caso, el despliegue de enunciaciones gira en torno a la idea de suciedad, asumida, no como característica “intrínseca” de ciertas materias, sino como resultado de las diferentes miradas, de diferentes culturas y en diferentes momentos históricos.

Al margen de las consideraciones aleatorias de la “suciedad”, lo que le interesa rastrear a Douglas son las relaciones que mantenemos con ella. En este sentido se nos recuerda desde un primer momento que la suciedad siempre es inscrita como un elemento que atenta contra el orden. Por lo tanto, su eliminación se justifica por el “esfuerzo positivo para organizar el entorno”.

Partiendo de esta premisa, y de nuevo en sintonía con todos los autores seleccionados que apuestan por concepciones sociológicas de la religión, van a conceptualizarse los rituales de pureza e impureza como ámbitos de configuraciones simbólicas a partir de los que entrever determinadas dinámicas sociales. *Creo que algunas contaminaciones se emplean como analogías para expresar una visión general del orden social*<sup>205</sup>, nos dice la autora. Y precisamente el interés de Douglas radicará en aprehender qué sistemas normativos de la experiencia se desean imponer desde los movimientos de separación, purificación o demarcación en torno a lo sucio. Y por “sistemas normativos de la experiencia” entiende, no solo reglas relativas al orden social, sino temas profundos en torno al ser y el no ser, la forma y lo informe, la vida y la muerte.

---

<sup>205</sup> Douglas, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p.21.

Del mismo modo, nos interesa destacar del punto de partida de su obra el deseo de incorporar a su estudio nociones actuales en torno al contagio. Después de una serie de críticas a la obra de Durkheim y de Frazer, Douglas descarta la posibilidad de captar lo esencial de la religión mediante la catalogación completa de la población espiritual, al mismo tiempo que defiende la necesidad de enfrentar las ideas de culturas anteriores en torno al contagio, lo sagrado o lo secular, a las nuestras. Así, por ejemplo, en el segundo capítulo acerca de la “profanación secular” ya se establece un posible paralelismo entre determinados ritos simbólicos basados en la limpieza y nuestra higiene.

Si pudiéramos abstraer lo patógeno y la higiene de nuestra noción de suciedad, nos quedaríamos con la vieja definición de ésta como materia fuera de lugar. Este enfoque es ciertamente muy sugestivo. Supone dos condiciones: un juego de relaciones ordenadas y una contravención de dicho orden. La suciedad no es entonces nunca un acontecimiento único o aislado. Allí donde hay suciedad hay sistema. La suciedad es el producto secundario de una sistemática ordenación y clasificación de la materia, en la medida en que el orden implica el rechazo de elementos inapropiados. Esta idea de la suciedad nos conduce directamente al campo del simbolismo, nos promete una unión con sistemas de pureza más obviamente simbólicos.<sup>206</sup>

Partiendo de esta premisa, Douglas insiste en el carácter relativo de la suciedad. No hay nada intrínsecamente sucio en unos zapatos, pero es sucio colocarlos encima de una mesa. Así, se explica que nuestras actitudes en torno a la contaminación se fundamentan en *la reacción que condena cualquier objeto o idea que tienda a confundir o a contradecir nuestras preciadas clasificaciones*.<sup>207</sup> Como puede intuirse, este apunte se relaciona de forma inevitable con lo informe *batailleano* y lo abyecto en Kristeva. Es más, Douglas parece mostrarse heredera de aquellas concepciones que recogió Bataille en torno a la forma y a su relación con lo repulsivo en artículos como “El caballo académico”. La antropóloga nos recuerda que nuestro sistema perceptivo y de pensamiento tiende a buscar tranquilizadamente aquellas formas reconocibles y permanentes, ignorando aquellas que se niegan a ajustarse a una cierta claridad

A pesar de que por un momento la propia Douglas parece flexibilizar este esquema -de evidente influencia gestáltica-, asumiendo la variedad de reacciones que podemos sentir frente a lo ambiguo, vuelve a apostar por ciertas reacciones compartidas en torno a determinados estados materiales, como lo viscoso. Partiendo del ensayo de Jean-Paul Sartre *L'Être et le Néant* -1943- se presenta lo viscoso como elemento que “repele por propio derecho”, atacando la

---

<sup>206</sup> *Ibidem.*, p.53.

<sup>207</sup> *Ibidem.*, p.54.

frontera entre su materialidad y el sujeto debido a sus características de inestabilidad o pegajosidad.

Al margen de estas consideraciones, lo que nos interesa rescatar son los diversos modos descritos con los que nos enfrentaríamos a los acontecimientos ambiguos o anómalos, pues aquí nos van a volver a aparecer las interdicciones levíticas o el esquema ritual.

Así, en el capítulo “Las abominaciones del Levítico”, Douglas penetra en la estructura de pensamiento hebrea a partir de las interdicciones levíticas. De su completo análisis consideramos oportuno rescatar sus descripciones sobre el orden o la santidad en relación a determinadas configuraciones corporales. En ellas se nos presenta en primer lugar la obra de Dios, por medio de la bendición, como una “creación de orden” que permite que prosperen las diversas empresas humanas. Negar la bendición constituye por lo tanto desencadenar el poder de la maldición, del que surgen la peste o la confusión.

Establecida esta premisa y partiendo de la raíz etimológica de bendición como “separación”, se comentan determinadas concepciones de la anatomía, según la relación que establezcan con lo total y lo completo. Así, la antropóloga británica afirma que gran parte del Levítico consiste en enunciar la perfección física necesaria para acercarse y penetrar en el templo y que llega a extenderse hasta la esfera social –especialmente en relación a la aprehensión del guerrero desde un cuerpo duro y unitario-. De esta manera, *la idea de santidad recibió una expresión externa y física en la perfección del cuerpo considerado como recipiente perfecto.*<sup>208</sup> En este sistema basado de nuevo en ordenaciones sistemáticas, los híbridos y otras confusiones aparecen como abominables, mientras que *ser santo es estar entero, ser uno; la santidad es unidad, integridad, perfección del individuo y de la especie.*<sup>209</sup>

En el apartado de los antecedentes veremos cómo este tipo de consideraciones parecen beber de aquellos imaginarios surrealistas que precisamente perseguían alterar los normativos y poderosos espacios de orden desde la “impureza física”. Del mismo modo, analizaremos si algunas de las piezas realizadas en la misma década o justo después de la publicación de este ensayo se instalan en propuestas corporales ambiguas como armas para la alteración del orden.

---

<sup>208</sup> *Ibidem.*, p.69.

<sup>209</sup> *Ibidem.*, pp.71-72.

#### 4.3.4. Marcel Mauss y Henri Hubert: la naturaleza y la función del esquema sacrificial

Después de haber sintetizado tres aportaciones en torno a una descripción más general del ritual y sus funciones, nos disponemos ahora a centrarnos en los mecanismos sacrificiales. Ello se justifica por dos motivos fundamentales. Por un lado, las menciones a los rituales de sacrificio suponen una pieza clave en la literatura de Bataille y de Kristeva, tal y como hemos podido comprobar. Por el otro, el corpus de obra performativa que hemos seleccionado va a vincularse constantemente a las formas y, tal vez, a las funciones, de esta tipología ritual. Además, a todo ello podríamos sumarle la importancia que adquiere el ritual de sacrificio en las aportaciones en relación a lo religioso, lo social o la violencia para un conjunto de autores relacionados con la Antropología religiosa y la Filosofía en el siglo XX.

De forma irremediable la secuencia debe arrancar desde la obra de los sociólogos Marcel Mauss –Épinal, 1872-París, 1950- y Henri Hubert –París, 1872-1927-, profundamente influidos por las aportaciones de Durkheim, del que Mauss era además sobrino. Todos ellos se agruparán en torno a la revista *L'Année Sociologique*, creada en 1898 como órgano de difusión principal de la nueva sociología francesa. Mauss y Hubert colaboraron conjuntamente a lo largo de su trayectoria siguiendo aquella estela *durkheimiana* que concibe los fenómenos religiosos como entidades eminentemente sociales. En 1899 publicarán su *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, texto considerado como el fundador de la escuela sociológica francesa.

Si nos referimos a él será precisamente por ser uno de los primeros textos en leer la institución sacrificial, no ya desde componentes irracionales o ignorantes, sino desde condiciones objetivas y materiales. Evidentemente nos enfrentamos a un texto revisado en lo que respecta a las consideraciones sobre la teoría del sacrificio.<sup>210</sup> Pero también veremos cómo, desde el ámbito de la Antropología, se respetan y se destacan algunas aportaciones que seguirían vigentes y que serán fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

Aunque parezca un *zoom* a una de las múltiples técnicas rituales apuntadas por Durkheim – en este caso hacia los rituales de sacrificio-, observaremos cómo su desarrollo vuelve a abarcar las complejas y amplias nociones de lo religioso o de lo sagrado. El punto de partida de los sociólogos se centra en la definición, como indica el título de la obra, de la naturaleza y la función social del sacrificio. Para ello tomarán como corpus de estudio un conjunto de textos sánscritos y de la Biblia.

---

<sup>210</sup> Para rastrear algunas de las críticas véase la introducción crítica de Manuel Delgado a la versión en castellano de este texto editada por Icaria.

Mauss y Hubert inician su obra afirmando directamente que el sacrificio es una consagración que afecta a dos entidades diferentes. Por un lado, el objeto de sacrificio pasa del dominio de lo común al de lo religioso y, por el otro, el sacrificante o encargado moral de dirigir la ceremonia –ya sea éste un individuo o un colectivo- se ve irradiado también por el objeto sacrificado, adquiriendo un halo religioso que antes no poseía. Esta definición podría corresponderse realmente con cualquier tipo de ofrenda, hecho que obliga a los sociólogos a incorporar el elemento diferenciador del sacrificio: el objeto a sacrificar es destruido, total o parcialmente. Y a partir de este matiz nos ofrecen la clasificación entre aquellos “sacrificios personales” centrados en la afectación de la personalidad del sacrificante y los “sacrificios objetivos” en el que determinados objetos –reales o ideales- se benefician directamente de la acción sacrificial.

Acto seguido nos ofrecen los diferentes componentes del sacrificio, entendido como un esquema de actuación que se repite en múltiples momentos y culturas diferentes. El primer elemento a describir lo configura “la entrada”, umbral en el que se ejecutan un conjunto de actos destinados a cambiar el estado profano del sacrificador, de sus instrumentos, de la víctima y del lugar en el que se desarrollará el sacrificio, para que adquiriera necesariamente un carácter religioso.

En el caso del “sacrificante”, se habla del desarrollo de un conjunto de ceremonias que deberán metamorfosearlo en una suerte de dios. Sólo de esta manera estará en condiciones de dialogar y actuar sobre lo sagrado y podrán comenzar las ceremonias. Esta figura es diferenciada de la del “sacrificador”, entendido como una suerte de sacerdote-intermediario que ya ha establecido contactos previos con los dioses y que por lo tanto se encuentra semintroducido en los ámbitos de lo consagrado. El sacrificador se encuentra en el umbral del mundo sagrado y profano, representando a ambos al mismo tiempo.

En paralelo a las figuras actuantes se describen el “lugar” y los “instrumentos”. Para que se dé el sacrificio éste debe suceder en un lugar sagrado, previamente investido de tales efectos -templo- o preparado con una serie de actos que le permitan alcanzar ese estatus. En él, se preparará la “víctima”, que en ocasiones ya ha adquirido la categoría de sagrada desde su nacimiento –como los tótems-. Ésta a su vez tenderá a confundirse y a representar al sacrificante, presentándose el riesgo de correr un fatuo destino similar, por lo que será en muchas ocasiones obligada la presencia de un intermediario. En la víctima, nos dicen Mauss y Hubert, se concreta finalmente el acercamiento entre lo sagrado y lo profano. Dado que ella contiene el principio divino pero aún encarnado y por lo tanto, vinculado todavía al mundo de

las cosas profanas, la muerte deberá intervenir liberándolo y haciendo eficaz la definitiva consagración. La fuerza sagrada liberada no solo se pone al servicio de las cosas sagradas, pues mediante diferentes procedimientos también puede contagiar su naturaleza al resto de participantes del ritual.

Es tracta de posar en contacte la víctima, un cop immolada, sia amb el món sagrat, sia amb les persones o les coses que haurien de treure profit al sacrifici. [...] En ambdós casos del que es tracta és de fer comunicar la força religiosa que les successives consagracions han acumulat en l'objecte sacrificat, d'un costat amb el domini del religiós, de l'altre amb el domini profà a què pertany el sacrificant. Els dos sistemes de ritus contribueixen, cadascun en el seu sentit, a establir aquesta continuïtat que, segons el nostre parer i partint d'aquesta anàlisi, és un dels caràcters més remarcables del sacrifici. La víctima és la intermediària mitjançant la qual s'estableix el corrent. Gràcies a ella poden unir-se tots els éssers que coincideixen en el sacrifici. Totes les forces que concorren es confonen.<sup>211</sup>

El esquema sacrificial no finaliza aquí. El último elemento que deberemos tener en cuenta es el de la “salida”, momento en el que se abandona progresivamente la religiosidad sacrificial mediante una serie de actos –en muchas ocasiones de purificación de los instrumentos o de las indumentarias usadas- para volver a formar parte del mundo de las cosas profanas.

Una vez explicado el esquema, los autores indican que las diferentes partes que lo componen pueden presentarse en un orden diferente o pueden aparecer potenciadas de un modo desigual. Esto se debe a las múltiples –y en muchas ocasiones también ambiguas- funciones que puede asumir el esquema del ritual sacrificial. Éste puede ser apto tanto para el bien como para el mal, del mismo modo que la víctima puede encarnar la muerte y la vida, la enfermedad y la salud, entre otros dualismos que integran la confusión. Sin necesidad de entrar ahora al detalle de los diferentes tipos de ritos sacrificiales según sus funciones, mencionemos simplemente la diferencia entre los sacrificios de iniciación y de ordenación, los sacrificios de sacralización, los de expiación y curativos, los agrarios, y finalmente, el sacrificio de un dios –donde la noción de sacrificio alcanza su máxima expresión, siendo la forma en la que ha penetrado en las grandes religiones dando vida a creencias y prácticas aún vigentes-.

El giro final que incorporan, y que avanzará la futura noción de don desarrollada por Mauss, es la descripción de este marco de actuación como contractual: los dioses necesitan de la repetición de los ritos por parte de una comunidad profana para seguir existiendo, y esta

---

<sup>211</sup> Mauss, Marcel y Hubert, Henri, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*. Barcelona: Icaria, 1995, p. 77.

comunidad profana se ve a su vez beneficiada –tal y como bien ha desarrollado Durkheim- por su participación en el ritual de sacrificio.

En paralelo a esta conclusión, y en plena sintonía *durkheimiana*, los sociólogos nos recuerdan el profundo carácter social que sostiene este esquema de actuación. El ritual de sacrificio se presenta aquí como un lugar fundado en energías mentales y morales cuyo cometido final consiste en recordar a las conciencias particulares la presencia de fuerzas colectivas.

Aquestes expiacions, purificacions generals, comunions, sacralitzacions de grups, creacions de genis dels poblats, atorguen o renoven periòdicament a la col·lectivitat, representada pels seus déus, aquell caràcter bo, fort, greu i terrible que és un dels trets essencials de tota personalitat social. D'altra banda, els individus troben en aquest mateix acte els seus avantatges. Es confereixen, a ells i a les coses que li són properes, la força social tota sencera. Revesteixen d'una autoritat social els seus vots, els seus juraments, els seus matrimonis. Envoltan, com amb un cercle de santedat que els protegeix, els camps que han llaurat, les cases que han construït. Al mateix temps, troben en el sacrifici el mitjà de restablir els equilibris alterats: per l'expiació, es lliuren de la maledicció social, conseqüència del pecat, i es reintegren a la comunitat; per les sostraccions que fan de les coses les quals la societat ha considerat d'ús reservat, adquireixen el dret de gaudir-ne. Es manté la norma social sense perill per a ells, i sense disminució per al grup. D'aquesta manera la funció social del sacrifici s'acompleix, tant per als individus com per a la col·lectivitat. I com sigui que la societat no és feta sols d'homes, sinó també de coses i d'esdeveniments, es pot entreveure com el sacrifici ha pogut seguir i reproduir al mateix temps el ritme de la vida humana i el de la natura, com ha pogut fer-se periòdic a l'ús dels fenòmens naturals, ocasional com les necessitats momentànies dels homes, aplegant-se, en definitiva, en mil funcions.<sup>212</sup>

Así las cosas, partiendo de estas conclusiones y de los comentarios críticos en torno a los sociólogos nos interesa para nuestro proceso de investigación una de sus aportaciones, aún asumida a día de hoy como vigente. Nos referimos a la posibilidad de aprehender el ritual de sacrificio como una un marco de actuación abierto para que cada función socio-religiosa lo rellene con los contenidos y las funciones requeridas. Según Manuel Delgado, Mauss y Hubert serían los primeros en formular lo que autores posteriores como Lévi-Strauss o Herrenschildt llamarán la “eficacia simbólica”, esto es, *la capacitat que el ritual ha d'assolir, amb la complicitat d'un consens social que no admet desacataments ni desmentiments, de substituir coses o estats substancials per imatges.*<sup>213</sup> Parece evidente que las piezas de los performers a estudiar, inspiradas de forma explícita en el esquema sacrificial, asumen estas múltiples posibilidades combinatorias que se derivan de él. Del mismo modo se instalan en aquella otra

---

<sup>212</sup> *Ibidem.*, pp.134-135.

<sup>213</sup> *Ibidem.*, p.17.



aportación -también destacada como efectiva en nuestros días-, relativa al carácter contractual del sacrificio en el que los dioses, a cambio de poder mantener su existencia gracias a la celebración periódica del rito, entrega una dosis de sacralidad a aquellos despojos violentos y desgraciados que la sociedad anhela limpiar, tal y como ejemplificaremos a partir del estudio de performances de Jordi Benito, Marina Abramović o Hermann Nitsch.

#### **4.3.5. Michel Izard, Pierre Smith y Olivier Herrenschmidt: la función simbólica y el sacrificio eficaz**

Cuando avanzamos en las aportaciones en torno al ritual, especialmente al del esquema sacrificial, nos aparecen citados tres antropólogos y etnólogos recientes -dos de ellos aún vivos mientras se redacta esta investigación-: Michel Izard, Pierre Smith y Olivier Herrenschmidt. Todos ellos asumen la herencia estructuralista de Claude Lévi-Strauss, colaborando incluso, en el caso de Izard, con el Laboratoire d'anthropologie sociale del Collège de France, fundado por Lévi-Strauss en 1960.

De su extensa producción debemos mencionar la publicación que más veces aparece citada como aportación en torno al ritual y a sus funciones: la edición por parte de Izard y Smith en 1979 de un conjunto de textos -todos ellos investigaciones de inspiración estructuralista sobre los mitos y los rituales- bajo el título *La función simbólica*, de entre los que se incluye "Sacrificio simbólico o sacrificio eficaz" de Herrenschmidt. Sinteticemos algunas de sus aportaciones que nos serán útiles para entender ciertas motivaciones implicadas en aquellas acciones instaladas en formas rituales de marcado carácter sacrificial.

El autor francés empieza su artículo haciendo referencia al *brahmanismo* como paradigma religioso en el que se desarrollan sacrificios eficaces en tanto que, gracias a su correcta ejecución, se recuerda y se mantiene el orden del mundo. En el *brahmanismo*, se cree que aquellos rituales emparentados con los cuerpos celestes y los ciclos naturales actúan realmente sobre el orden del mundo, manteniéndolo, ordenándolo, apaciguándolo.

En cambio, Herrenschmidt considera que los sacrificios propios del judaísmo -mencionando como caso de estudio los textos en torno al sacrificio de Abraham- son de carácter simbólico, pues aquí el hombre no tiene ningún poder sobre el orden natural ni sobre la divinidad. Será precisamente esta última la que se cree que mantendrá ahora el orden natural y el de los hombres. Sin embargo, de esta premisa también se deriva finalmente un tipo de ritual eficaz, de carácter más bien personal: el de la salvación. Se cree que aquellos esquemas rituales fundados en el temor piadoso provocado por nuestras faltas a expiar consiguen realmente conmover a

aquellos dioses que, finalmente, perdonarán nuestros actos impuros. La diferencia final entre *brahmanismo* y judaísmo será que los sacrificios de éste último no afectan a la dimensión de mantenimiento del orden del universo pues permanece siempre creado por Yahvé.

Finalmente, el etnólogo francés se refiere a los resultados del sacrificio en el cristianismo, presentándolo de entrada como un marco en el que se exige que el sacrificio sea antes simbólico que eficaz. Herrenschmidt nos recuerda que sí existe un sacrificio eficaz en el cristianismo, pero cuya eficacia es absoluta y definitiva: el sacrificio de Cristo. Sin embargo, a pesar de afirmar que la tradición cristiana ha intentado reducir la eficacia del ritual de sacrificio a lo simbólico, la Iglesia ha sido capaz de conservar ritos que se definen por su eficacia propia. Los sacramentos y en especial, la misa basaría su eficacia según el autor en la *reactualización* del sacrificio de Cristo. Una *reactualización* que nos devuelve pues al principio del bucle, a ese sacrificio definitivo y absoluto. Así, a pesar de estas “eficacias”, los fieles cristianos se verían atrapados en una espera prolongada entre el momento real de la ejecución del sacrificio –eucaristía- y aquel de la obtención de sus frutos.

Para Herrenschmidt esto producirá una cierta confusión entre lo eficaz y lo simbólico:

el sacrificio eficaz no puede ser negado –es su fundamento- pero tratará constantemente de reducirlo a lo simbólico. Al hacer esto, tendrá conciencia de perder algo esencial que le define como *religión*. Frente a la Reforma, el catolicismo mantendrá hacia y contra todos –el Concilio de Trento- sus posiciones. Entonces, él se mantendrá sin duda como una religión, pero se manifestará cada vez más como una *magia*, para una Reforma que se convierte en una moral más que otra cosa. Es un hecho que cuando la religión no cree en la eficacia de los ritos, ella se convierte en cualquier cosa.<sup>214</sup>

Así pues, si necesitamos detenernos en este texto en el desarrollo del marco teórico es porque se nos presenta como una herramienta capaz de demostrar las diferentes realidades que implica el “sacrificio” y que no deben confundirse o reducirse a simples comentarios. Dado que los performers analizados van a tomar las “formas” del esquema sacrificial de un modo muy heterodoxo, será pertinente preguntarse por sus actitudes en relación al mismo. Y, gracias a este artículo –junto con otros que aparecerán a lo largo de la investigación-, seremos capaces de detenernos en la complejidad de actitudes que se pueden incorporar desde el esquema del sacrificio en relación con el mundo, atendiendo también a los *modos diferentes de apropiación intelectual de la naturaleza –es decir, los discursos en los que y por los que se lleva a cabo la*

---

<sup>214</sup> Herrenschmidt, Olivier, “Sacrificio simbólico o sacrificio eficaz” en Izard, Michel y Smith, Pierre, *La función simbólica*. Madrid: Ediciones Júcar, 1989, p.200.

*puesta en orden de lo pensable*<sup>215</sup> y a la diversidad de formas históricas posibles de representación de la Ley o del Orden.

#### **4.3.6. René Girard: la violencia y lo sagrado**

El crítico literario, historiador y filósofo francés René Girard -Aviñón, 1923-Stanford, 2015- aparece como otra de las figuras clave en la profundización de aquellas estrategias rituales emparentadas con el sacrificio, recogiendo además la herencia de otros autores estudiados como Hubert, Mauss y Turner. Desde una perspectiva próxima a la antropología filosófica, el autor francés se centrará en un aspecto fundamental para el desarrollo de esta investigación: la consolidación de la cohesión de la comunidad gracias a un principio de orden sacrificial.

De nuevo debemos señalar que no estamos validando en su totalidad la teoría sacrificial Girard, cuestionada en numerosas ocasiones, especialmente aquella tesis que apunta a la fundación de todo orden social desde un acto de violencia sacrificial. Sin embargo, al margen de la problemática de sus conclusiones totalizadoras, podemos rescatar algunas de sus apreciaciones en torno al ritual de sacrificio y a su mistificación artística, pues han gozado de cierta fortuna y reconocimiento posterior. Además, veremos cómo un gran número de artistas estudiados van a citar explícitamente algunas de las obras literarias que sustentan la teoría del autor.

El punto de partida de Girard es el estudio de contextos donde se produce violencia. Ésta es presentada como un elemento contagioso que se abre de forma intestina en los miembros de una comunidad, bajo la forma de rivalidades, celos, peleas, etc. Este elemento tiene a su vez la potencia de almacenarse, desbordarse y esparcirse. El filósofo francés incorpora aquí la noción de “venganza de la sangre” o *blood feud*, consistente en aquellos momentos en los que la violencia se esparce de forma ininterrumpida debido a los constantes ciclos de venganza entre los miembros implicados y salpicados por ella.<sup>216</sup> Estas violencias intestinales son descritas explícitamente, en sintonía con las apreciaciones de los otros autores mencionados, como impuras y contagiosas. Girard se avanza incluso a algunas de las consideraciones de Kristeva en torno al cadáver:

Un hombre se ahorca; su cadáver es impuro, pero también la cuerda que ha utilizado para ahorcarse, el árbol del que ha colgado esta cuerda, el suelo que rodea este árbol; la impureza disminuye a medida que

---

<sup>215</sup> *Ibidem.*, p. 202.

<sup>216</sup> Girard apunta además algo que será retomado en nuestra investigación: en nuestro contexto el sistema judicial es el encargado de regular, de un modo público a diferencia de las sociedades primitivas, el ciclo de la venganza mediante una represalia única.

nos alejamos del cadáver. Todo ocurre como si, del lugar en que la violencia se ha manifestado y de los objetos que ha afectado directamente, se desprendieran unas emanaciones sutiles que penetran todos los objetos del entorno y que tienden a disminuir con el tiempo y con la distancia.<sup>217</sup>

El punto de partida de su teoría es pues la descripción de una crisis del sistema que amenaza con su propia desintegración. Evidentemente, ninguna comunidad desea verse sacudida por la brutalidad de la violencia. Por ello se deberán buscar soluciones, sabiendo, según Girard, que *sólo es posible engañar la violencia en la medida de que no se la prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca.*<sup>218</sup>

Todo ello conducirá, según Girard, a que la violencia insatisfecha busque, y acabe encontrando una víctima de recambio. Ésta, en el marco del sacrificio ritual, es capaz de desviar la violencia que está afectando al conjunto de personas a los que deseamos proteger; su aniquilamiento nos importa menos o incluso nada en absoluto. En este sentido, se desmarca de las nociones de “expiación” de autores como Mauss y Hubert, para apostar por el de “desvío”. La violencia pierde de vista a la comunidad a la que esté afectando como diana y se desvía hacia la víctima sacrificial. Mencionando la noción de drama social de Victor Turner a la que nos referiremos al final de este bloque, se afirma que el sacrificio ritual fundado en este mecanismo de la víctima propiciatoria o del chivo expiatorio supone

una auténtica operación de *transfert* colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad. Aquí el sacrificio tiene una función real y el problema de la sustitución se plantea al nivel de toda la colectividad. La víctima no sustituye a tal o cual individuo especialmente amenazado, no es ofrecida a tal o cual individuo especialmente sanguinario, sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad. Es la comunidad entera la que el sacrificio protege de *su* propia violencia, es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores. El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial.<sup>219</sup>

Fijémonos que se especifica el carácter colectivo del “*transfert*”, pues si éste fuera únicamente individual, como ocurre en el psicoanálisis según Girard, el sacrificio dejaría de asumir su carácter de institución realmente social, comunitaria. La evolución que permitiría “individualizarlo” se produciría mucho más tarde, y tal vez siga presentándose de este modo en algunas de las obras de arte que centran este estudio.

---

<sup>217</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983, p. 12. Recordemos además que Girard también ubica la enfermedad como una más de las parcelas en el cuadro de conjunto de la impureza ritual.

<sup>218</sup> *Ibidem.*, p.12.

<sup>219</sup> *Ibidem.*, p.15.

Girard especifica además que en los sistemas rituales familiares propios de la cultura judaica y de la Antigüedad clásica, las víctimas pueden ser –habitualmente– animales, pero también humanas –bajo la forma del *pharmakos*. La diferencia estriba en que, en el caso de la víctima humana, ésta debe ser un elemento que no pueda ser vengado, evitándose así la reactivación del ciclo de la venganza. Es por ello que los *pharmakos* acostumbraban a ser prisioneros de guerra, esclavos u otras identidades “desechadas”. Todos ellos se pondrán al servicio de la restauración del orden en crisis mediante su sacrificio, pues *al destruir la víctima propiciatoria, los hombres imaginarán librarse de su mal y se librarán en efecto de él, pues ya no volverá a haber entre ellos una violencia fascinante.*<sup>220</sup>

La institución sacrificial se presenta así como un instrumento, no de curación, sino de prevención. La catarsis sacrificial doma temporalmente el contagio de violencia impura. Evidentemente se trata de una solución religiosa parcial y transitoria, motivo que condicionará su temporalidad renovable. Mientras la adhesión a cierta regulación comportamental y moral nos aleja de la violencia en la vida cotidiana, la institución sacrificial ubicada en la vida ritual necesita de la violencia mediada para alcanzar sus objetivos; se trata de otro tipo de violencia, decisiva y terminal, que pone fin a aquellas otras violencias realmente indeseadas.

Ello explica que en este marco también pueda usarse la sangre como materia purificadora, pues ésta permanece pura cuando es derramada ritualmente. A la sangre impura que se ennegrece encima de las víctimas *se opone la sangre fresca de las víctimas recién inmoladas, siempre fluida y bermeja, pues el rito sólo la utiliza en el instante mismo en que es derramada y no tardará en ser limpiada.*<sup>221</sup> Y todo esto refuerza de nuevo el carácter ambivalente de lo que en un principio se nos presenta solo como repulsivo: la sangre puede ensuciar pero también limpiar, puede hacer impuros a los hombres y lanzarlos a la rabia, pero también purificarlos y amansarlos. Pero para lograrlo, la sangre no debe únicamente inscribirse en el marco de la institución sacrificial.

Girard recuerda, introduciendo aquí sus consideraciones sobre la mimesis, que la violencia sacrificial debe parecerse lo máximo posible a la violencia no sacrificial. El sacrificio, explica el autor, es violencia purificadora. Ahora bien, es fundamental que, a pesar del parecido, siempre se diferencie de forma clara entre la violencia impura y la purificadora, pues, en caso

---

<sup>220</sup> *Ibidem.*, p.89.

<sup>221</sup> *Ibidem.*, p.44.

contrario, nos hallaríamos de nuevo perdidos en contagiosos círculos de violencia vengativa, en otra crisis sistémica que ahora ya podemos presentar como “crisis sacrificial”.

Cuando se descompone lo religioso, no es únicamente, o inmediatamente, la seguridad física lo que se ve amenazado, es el propio orden cultural. Las instituciones pierden su vitalidad; el armazón de la sociedad se hunde y se disuelve; lenta al comienzo, la erosión de todos los valores se precipita; la totalidad de la cultura amenaza con hundirse y se hunde un día u otro como un castillo de naipes. Si la violencia inicialmente oculta de la crisis sacrificial destruye las diferencias, esta destrucción a su vez hace progresar la violencia. No se puede tocar el sacrificio, en suma, sin amenazar los principios fundamentales de que dependen el equilibrio y la armonía de la comunidad.<sup>222</sup>

Girard afirma que *allí donde falta la diferencia, amenaza la violencia*.<sup>223</sup> Y partiendo de esta premisa enumera una serie de figuras que serán de especial utilidad en el desarrollo de nuestra investigación. Así, menciona como figuras de la impureza, o de un modo más general y de la misma manera que G. Cortés, como elementos monstruosos, al incesto, a los parricidios u otros asesinatos en el seno de la familia, a las epidemias –peste-, a los “gemelos” o a los “hermanos enemigos”. De hecho, este último aspecto le permite incorporar un giro argumental que también tomaremos como referente: el estudio de la mitología –a partir de la tragedia griega- como ámbito de representación de la crisis sacrificial, en tanto que plagada de mimesis violentas, -monstruos, sistemas a punto de desintegrarse, “multiplicaciones infinitas de los gemelos de la violencia”- y de sus correspondientes héroes sacrificados a modo de chivos expiatorios.<sup>224</sup>

Sin necesidad de sintetizar su análisis de *Edipo rey* de Sófocles a la luz de su teoría del sacrificio, mencionaremos simplemente su consideración de los mitos como transfiguración retrospectiva de crisis sacrificiales anteriores. Si bien Girard considera que no siempre es tan fácil descifrar las huellas de las crisis sacrificiales en las narraciones míticas, sí es posible hacerlo desde la tragedia, asumida como “un desciframiento parcial de los motivos míticos”.

Su análisis de las tragedias griegas le lleva finalmente hacia su tesis definitiva, como decíamos, ampliamente cuestionada: el nacimiento del sacrificio, y por ende, de lo sagrado, tendría su origen en circunstancias de violencia estructural. Según él,

---

<sup>222</sup> *Ibidem.*, p.56.

<sup>223</sup> *Ibidem.*, p.65.

<sup>224</sup> Girard parece incluso retomar la terminología *batailleana* al referirse a esta crisis del sistema como “mezcla informe”. En sus comentarios sobre el contacto con la descomposición del cadáver también se refiere al retorno de las formas de lo viviente a lo “informe”. En otro momento de su ensayo alabaré *El erotismo* de Bataille, presentándolo como un ensayo sobre la auténtica función de las prohibiciones, capaz de aprehender la violencia, y no la sexualidad, como pivote conceptual.

si existe un origen real, si los mitos, a su manera, no cesan de conmemorarlo, debe tratarse de un acontecimiento que ha ocasionado sobre los hombres una impresión no imborrable, ya que acaban por olvidarla, pero en cualquier caso, muy fuerte.<sup>225</sup>

Este acontecimiento original tendrá para Girard, sin ninguna duda, forma homicida. Y derivado de esta premisa se deducirá que lo religioso tendrá como objeto el mecanismo de la víctima propiciatoria, en tanto que figura perpetuadora o renovadora de dicho mecanismo, cuyo objetivo es el de alejar la violencia de la comunidad. Pero el chivo expiatorio no solo asumirá esas funciones, pues, y aquí es donde Girard fuerza su argumentación, una vez aniquilado el círculo vicioso de la violencia, será capaz de iniciar *otro círculo vicioso, el del rito sacrificial, que muy bien pudiera ser el de la totalidad de la cultura.*<sup>226</sup> El ritual aparece así como una imitación y una repetición de una suerte de “violencia original” espontáneamente unánime. Así, Girard confirma finalmente que el juego de lo sagrado y el de la violencia coincide.

Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es, pues, entre otras cosas pero de manera secundaria, las tempestades, los incendios forestales, las epidemias que diezman una población. Pero también es, y, fundamentalmente, aunque de manera más solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado.<sup>227</sup>

De esta manera, podríamos decir que incluso acaba recogiendo las asociaciones entre lo informe y lo sagrado que ya desarrolló Bataille en su *Teoría de la religión*. Girard concluye con una descripción de lo sagrado como ámbito de confusión y mezcla en el que las diferencias aparecen borradas y abolidas. Nuestra pertenencia a lo sagrado nos hace participar, de nuevo de modo temporal, de esta monstruosidad privada de diferencias.

#### **4.3.7. Victor Turner: del ritual al teatro: hacia una antropología de la performance**

Finalmente debemos remitirnos a la obra del antropólogo cultural escocés Victor Turner - Glasgow, 1920-1983-, pues servirá como puente indispensable hacia nuestro tercer marco teórico. Ello se debe a que, desde sus aportaciones como referente de la Antropología simbólica, el autor desarrolla un conjunto de conceptos que permiten enlazar el ritual con lo performativo.

---

<sup>225</sup> *Ibidem.*, p.100.

<sup>226</sup> *Ibidem.*, p.101.

<sup>227</sup> *Ibidem.*, p.38.

Así, en su introducción de *From ritual to theatre: the human seriousness of play* -1982-, Turner afirma explícitamente que tanto el ritual, como una ceremonia, el carnaval, el teatro o la poesía, son tipos de performance cultural que comparten el hecho de ser una explicación de la vida misma. Todos ellos conducen a sus usuarios a “otras formas de mirar” y de aprehender la “realidad”.

Partiendo, -como la mayoría de los autores estudiados-, de una concepción -de la performance- del ritual como un factor de cohesión de grupos sociales, Turner también dará un paso más allá al ampliar las apreciaciones de Arnold van Gennep en torno a los rituales de paso hacia otros ámbitos aparentemente más seculares. Por lo tanto, esta perspectiva que nos disponemos a sintetizar, será de nuevo de especial utilidad para el desarrollo de nuestra investigación.

Turner toma la división de los ritos de paso planteada por van Gennep a principios de siglo XX. Así, su desarrollo comienza mencionando la fase de la “separación”, entendida de un modo estricto por van Gennep como el proceso de clara demarcación espacial y temporal entre lo sagrado y lo profano. El autor escocés ampliará esta definición para adaptarla a múltiples procesos en los que los sujetos rituales son diferenciados de su estatus social anterior, ya sea éste un proceso individual o bien el paso de un periodo de paz a uno de guerra o de peste a salud comunitaria.

Acto seguido menciona la fase de “transición”, también denominada por van Gennep “margen” o “limen” –de la raíz etimológica latina que hace referencia a umbral-, fase que centrará parte de su estudio y que aquí simplemente presenta como un periodo y un área de ambigüedad y de limbo social. Finalmente se refiere a la fase de “incorporación” en la que los sujetos se agregan a la nueva y relativamente estable y bien definida posición en el tejido social. Estas tres fases del esquema de los ritos de paso varían según las funciones rituales específicas que se quieran conseguir. Y de hecho, veremos cómo Turner tiene un interés especial en la fase de la liminalidad.

Así, en sus descripciones concretas sobre los iniciados, nos recuerda su suerte de ambiguo estatus capaz de integrar simultáneamente las oposiciones vida y muerte, hombre y mujer o comida y excremento, en tanto que están aniquilando su anterior vida y estatus, para hacer nacer uno nuevo. En este terreno de liminalidad, los iniciados se liberan de determinadas obligaciones estructurales y acceden a una suerte de limbo transgresor que, ya intuimos, parece anunciar algunos gestos performativos que centrarán esta investigación. En la fase liminal a modo de



antiestructura, *profane social relations may be discontinued, former rights and obligations are suspended, the social order may seem to have been turned upside down.*<sup>228</sup> Es más, algunas formas de lo que él denomina performance del ritual, como el carnaval o la fiesta, persiguen precisamente deshacerse de la inflación de orden que estamos obligados asumir. Sin embargo, y al mismo tiempo, este proceso acaba configurándose como una “protoestructura”, en tanto que será capaz de generar una pluralidad de modelos alternativos de vida, ya sean de carácter utópico o programático. Aparece de nuevo una noción ambigua en tanto que la liminalidad es a la vez *more creative and more destructive than the structural norm. In either case it raises basic problems for social structural man, invites him to speculation and criticism.*<sup>229</sup>

Partiendo de esta premisa, Turner, que ha definido el ritual como simultáneamente serio y jugueteo, lo emparenta tanto con la idea de “obra” –“play”- como con la de ocio –“leisure”, pues todos ellos son terrenos capaces de potenciar y abrir poderes creativos y de cuestionar o reforzar los valores sociales predominantes. Esta hipótesis le llevará además a establecer un paralelismo explícito entre los rituales y las obras de arte, de especial importancia para nuestra metodología de investigación:

In *The Ritual Process* I noted that: Liminality, marginality, and structural inferiority are conditions in which are frequently generated myths, symbols, rituals, philosophical systems, and works of art. These cultural forms provide men with a set of templates, models, or paradigms which are, at one level, periodical reclassifications of reality –or, at least, of social experience- and man’s relationship to society, nature, and culture. But they are more than –mere cognitive- classifications, since they incite men to action as well as thought.<sup>230</sup>

Así, Turner pasa a presentar el teatro y la literatura como géneros liminales pues entregan a sus usuarios la posibilidad de vivir, al menos durante un breve lapsus de tiempo, relaciones más flexibles en el interior de la estructura normativa a la que pertenecen, estableciendo así un germen para futuros cambios. Es por ello que, y esto podrá aplicarse perfectamente a buena parte de la performance clandestina que investigaremos, el fenómeno liminal se desarrolla en

---

<sup>228</sup> Turner, Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York City: PAJ Publications, 1982, p. 27. “Las relaciones sociales profanas pueden ser discontinuas, los derechos y obligaciones anteriores se suspenden, el orden social puede parecer que se ha puesto patas arriba.” [La traducción es nuestra.]

<sup>229</sup> *Ibidem.*, p. 47. “Más creativo y más destructivo que la norma estructural. En cualquier caso, plantea problemas básicos para el hombre social estructural, invitándolo a la especulación y a la crítica.” [La traducción es nuestra.]

<sup>230</sup> *Ibidem.*, p. 52. “En *The Ritual Process* observé que: liminalidad, marginalidad e inferioridad estructural son condiciones en las que a menudo se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres un conjunto de plantillas, modelos o paradigmas que son, a un cierto nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad -o, por lo menos, de la experiencia social- y la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura. Pero son más que clasificaciones cognitivas en tanto que incitan a los hombres tanto a la acción como al pensamiento.” [La traducción es nuestra.]

los márgenes de los procesos políticos y económicos hegemónicos, tal y como también explicaba Bataille desde sus nociones de soberanía y gasto. Turner ubica los procesos liminales en los márgenes, en las interfaces, y los define como plurales, fragmentarios y experimentales.

Estos géneros liminales tendrán la capacidad de ofrecer alteraciones, inversiones, negaciones o antítesis de las representaciones colectivas hegemónicas y normativas, hasta convertirse incluso en críticas sociales o manifiestos revolucionarios –y aquí Turner menciona los libros, las obras de teatro, y también las pinturas o las películas-, *exposing the injustices, inefficiencies, and immoralities of the mainstream economic and political structures and organizations*.<sup>231</sup>

Una vez definidas estas nociones, Turner da un paso más allá, introduciendo uno de sus conceptos clave: el drama social. Éste se inicia cuando el carácter regular y normativo de la vida social se ve importunado, generándose así, de un modo paulatino, un estado de crisis que, si no es reconducido, dividirá a la comunidad en facciones y coaliciones. Ello conduce a la necesidad de poner en juego medios correctores por parte de las autoridades más representativas de la comunidad. Y estos medios correctores implican una acción ritualizada, ya sea ésta de carácter legal, religioso o militar. Como observamos, su noción del drama social ofrece puntos en común con la de crisis sacrificial de Girard.

Así, el drama social es presentado como la matriz de la experiencia que ha generado los diversos géneros de la performance cultural –rituales, procedimientos judiciales, la narrativa literaria, etc.-. El antropólogo escocés lo define además como *our native way of manifesting ourselves and, of declaring where power and meaning lie and how they are distributed*.<sup>232</sup> El drama social, emparentado con el esquema propio de los rituales de paso que hemos descrito anteriormente, otorga a sus participantes una experiencia de conocimiento del carácter espacial y temporal cambiante de la vida social.

Bajo esta premisa, Turner observa que el ritual tiene, en efecto, una estructura dramática<sup>233</sup>, un guión que suele integrar el acto del sacrificio, entre otros elementos que sirven para potenciar los códigos comunicativos que deben afectar a los participantes del mismo. Insistiendo en la herencia *durkheimiana*, el autor vuelve a recordarnos que estos esquemas fundados en las *life-crisis*, funcionan a modo de esquemas para la potenciación de la solidaridad grupal. Este último

---

<sup>231</sup> *Ibidem.*, p.55.

<sup>232</sup> *Ibidem.*, p.78.

<sup>233</sup> Turner estaría jugando aquí con el doble sentido del vocablo “drama” en inglés y que hace referencia, tanto a un suceso infortunado como a una “obra dramática”.

giro le llevará a hablar de “dramatic ritual” y “ritual drama”. Y ello nos conduce finalmente al último de nuestros marcos teóricos referenciales

#### 4.4. LA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO SEGÚN ERIKA FISCHER-LICHTE

Como último marco teórico referencial debemos tomar de forma obligada herramientas teóricas específicas de los estudios sobre performance. Es cierto que desde la Antropología religiosa se derivan algunas aportaciones en torno a determinadas técnicas corporales que nos serán de utilidad para el desarrollo de esta investigación. Sin embargo, dado que la Historia del arte es nuestro ámbito de estudio central, debemos cerrar este marco teórico con una apuesta y una concreción teórica sobre los modos en los que aprehenderemos el trabajo performativo del corpus de artistas escogidos.

Erika Fischer-Lichte –Hamburg, 1943- nos aparece como uno de los nombres de referencia actuales en torno a los estudios sobre teatro y performance. Como directora del “Verflechtungen von Theaterkulturen” –Instituto de estudios avanzados *Interrelaciones de las culturas teatrales-* y como fundadora y directora durante doce años del Interdisziplinäre Forschungszentrum “Kulturen des Performativen” –Centro de investigación interdisciplinar *Culturas de lo performativo-*, la autora alemana ha desarrollado un complejo corpus teórico en torno a las formas recientes de teatro experimental y performance. De entre sus múltiples publicaciones de las que tomaremos diversos elementos, consideramos de especial utilidad e idoneidad para esta investigación su *Estética de lo performativo*, publicada en 2004.

Si destacamos este texto es porque, en sintonía con nuestra metodología propia de la historia social, Fischer-Lichte plantea en este ensayo una “nueva estética de lo performativo”, configurada a partir de múltiples ejemplos que provienen del teatro experimental y de la performance –mencionando como veremos a algunos de los performers de nuestro corpus de obra-, y pensada como una apuesta para abrir nuevas vías de interpretación tanto del ámbito de las artes visuales como de los procesos sociales y culturales. Del mismo modo, tal y como nos recuerda Óscar Cornago en su introducción al ensayo, la autora es capaz de abrir una constelación de nudos teóricos desde su concepto de lo performativo, que serán claves para el desarrollo de este estudio y que van desde las nociones de presencia, comunidad y contacto hasta las de corporalidad, espacialidad o liminalidad.

Precisamente, en el primer capítulo “Fundamentos para una estética de lo performativo”, Fischer-Lichte empieza describiendo la acción de Marina Abramović *Lips of Thomas* -1975- como punto de partida que justifica la necesidad de su nueva estética. Sin necesidad de describir

la pieza, pues nos aparecerá en el núcleo de la investigación, debemos ahora mencionar la capacidad de esta obra, según la autora alemana, para plantear una zozobra de los términos convencionales que separaban arte y vida cotidiana, postulados estéticos y éticos y distancia entre espectadores y actores. El principal motivo de esta crisis se justificaría por la capacidad de la propuesta de Abramović de retrasar el ejercicio interpretativo, obligando a los participantes a que se aislen en una suerte de concentración en el acontecimiento.

Las acciones realizaban exactamente lo que significaban. Constituyeron una nueva realidad, una realidad propia, tanto para la artista como para los espectadores, es decir, para todos los participantes en la performance. Esta realidad no fue solamente interpretada, sino que fue sobre todo y principalmente experimentada en sus efectos. [...] Es de suponer que las emociones que se suscitaron, tan intensas como para que algunos de los espectadores finalmente se decidieran a intervenir, excedieron con creces las posibilidades de la reflexión y los esfuerzos de constitución de significado y de interpretación del acontecimiento. No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban a la capacidad de reflexión.<sup>234</sup>

Así, la autora nos obliga a poner atención en un primer momento a lo experimentado durante el devenir de la performance por los cosujetos de la misma y nos anima a que aparquemos el aparato interpretativo-simbólico para que reflexionemos sobre precisamente eso, los afectos movilizados en el acontecer. Así, su enfoque parte en primer lugar de la corporalidad o de la materialidad de la acción, por ejemplo del dolor o del asco sentido al ver a Abramović rasgándose la barriga en la acción mencionada.

La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico. Y puede que precisamente ese efecto – el corte en la respiración o la sensación de náusea- sea el que ponga en marcha el proceso de reflexión.<sup>235</sup>

Evidentemente Fischer-Lichte no se olvida o niega esa “reflexión a posteriori”, pues, en tal caso, no nos parecería idónea su estética de la performance para el desarrollo de esta investigación. De hecho, ella misma incorpora comentarios sobre los contenidos religiosos y rituales en relación a la pieza de la artista yugoslava, contenidos que los actores pasarían por alto en la inmediatez del desarrollo de la acción, entroncando así con aquellas apreciaciones de Girard en torno a la “ignorancia” pautada en torno al funcionamiento del esquema sacrificial. Simplemente debemos remarcar que su propuesta teórica se va a centrar en esos componentes materiales que imprimen un carácter de inmediatez afectiva al ámbito performativo. Si nos fijamos, este hecho va a suponer un complemento perfecto al marco teórico referencial

---

<sup>234</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011, pp.33-34.

<sup>235</sup> *Ibidem.*, p.36.

anteriormente desarrollado. La estética de la performance de Fischer-Lichte nos permitirá comprender al detalle algunos aspectos claves de la materialidad de lo performativo y las herramientas teóricas provenientes de la Antropología religiosa nos servirán para continuar con una segunda fase interpretativa-simbólica.

Partiendo de esta premisa y alejándose del uso compartimentado de estéticas –estética de la producción separada de la estética de la obra o de la de la recepción- y de conceptos –producción versus recepción-, la autora se propone examinar estas categorías planteándose hasta qué punto siguen siendo instrumentos idóneos.

El primero de los conceptos que nos define es el de lo “performativo”. Según Fischer-Lichte las condiciones que debe cumplir un enunciado para que sea performativo son lingüísticas –“yo os declaro marido y mujer”-, institucionales y sociales. *Éste se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social.*<sup>236</sup>

Del mismo modo, integra como otra de las capacidades de lo performativo un rasgo que además entra en sintonía con algunas características fundamentales de lo informe y de lo abyecto: *lo performativo es lo que pone en marcha una dinámica que conduce a la desestabilización de la idea misma de esquema conceptual dicotómico.*<sup>237</sup> Según la estética de Fischer-Lichte, este lenguaje artístico funcionaría prácticamente como un potencial de alteración de aquel orden binario -o de aquellos trajes académicos *batailleanos*-, que se integraban en lo abyecto y lo informe. La autora asume incluso, no solo su capacidad de desestabilizar construcciones dicotómicas, sino también de acabar con ellas.

Este apunte le permite enlazar con la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, retomando aquella noción según la cual los actos performativos no se refieren a información esencial dada de antemano, sino que precisamente se alzan como generadores de identidad. Retomando las aportaciones de la autora –que a su vez apelan a la filosofía de Maurice Merleau-Ponty- se presenta al cuerpo como “noción histórica” y como “repertorio de posibilidades que está continuamente haciendo realidad”. La propia Butler comparará además la construcción de una identidad de género con la de la escenificación de un texto, llegando a la conclusión de que ambas se alzan gracias a un proceso de corporización –*embodiment*-.

---

<sup>236</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>237</sup> *Ibidem.*, p. 50.

Aplicando este esquema de influencia *butleriana* al análisis de la pieza de Abramović se observa cómo en el acontecer de su performance corporizó *distintas posibilidades históricas, algunas más cercanas al pasado -flagelación- y otras presentes –acciones de castigo o tortura-*

238

A pesar de la utilidad del ejercicio anterior, Fischer-Lichte explica que en este esquema nos siguen faltando referencias a los procesos estéticos. Y ese es precisamente el ejercicio que se plantea desarrollar la autora alemana, tomando como eje central esa apreciación que sí se encuentra en Butler: la realización escénica –la corporización en devenir de determinadas posibilidades- como esencia de lo performativo.

El punto de partida de esta argumentación proporciona además una clave que enlaza perfectamente con nuestra apuesta por un conjunto de marcos teóricos que pivotan entre la abyección, la Antropología religiosa –de vertiente sociológica- y los estudios sobre performance. Y es que, para entender esta importancia de la “realización escénica” Fischer-Lichte nos lleva a lo que considera el primer giro performativo de la cultura de occidente, y precisamente, lo hace ubicando en paralelo la aparición de los estudios teatrales y los estudios sobre los rituales en la bisagra del siglo XIX al XX. Así, nos recuerda que, al mismo tiempo que los estudios teatrales de principios de siglo XX defendían la realización escénica –y no el texto- como el elemento constitutivo del teatro, algunos textos clave de los nuevos estudios sobre los rituales –véase *Religions of the Semites*, de William Robertson Smith, 1889- invertían una tradición discursiva anterior haciendo ahora derivar al mito del ritual. La consecuencia que se derivaba de esta aportación, y que recogieron la mayoría de antropólogos que hemos incorporado, es que el principio esencial de la religión estaría más cercano a la práctica que a la doctrina.

En el caso de Robertson Smith se nos recuerda además que sus aportaciones se derivaron del estudio de prácticas sacrificiales, cuyos actos performativos estaban conducidos, tal y como recogerían Durkheim, Mauss, Hubert o Girard, a la cohesión social indisoluble de todos los participantes.

De esta manera, tanto en los estudios teatrales como en los del ritual se apostaba por una supremacía de la realización escénica frente a los textos, realización escénica que también pivotaba sobre elementos de cohesión comunitaria. Partiendo de la escuela de ritualistas de

---

<sup>238</sup> *Ibidem.*, p.58.

Cambridge se insiste en el carácter de juego social del teatro en el que tanto protagonistas como espectadores participan de un modo activo.

El público toma parte en el conjunto de manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social.<sup>239</sup>

Es más, la autora alemana reconocerá que la copresencia física de actores y espectadores es lo que constituye la realización escénica. De un modo consecuente, la experiencia estética para Fischer-Lichte surgiría a partir de lo que sucede entre los cosujetos que toman parte de una obra, otorgándole una mayor preponderancia al acontecimiento por encima del concepto de obra. Y a pesar de que el término de realización escénica parezca remitirnos a un ámbito más propio del teatro que de la performance, la autora es explícita señalando al arte de acción y a la performance como los responsables de haber sustituido, en las artes visuales, la obra por el acontecimiento.

Establecida esta hipótesis la autora centra su ensayo en la profundización, por separado, de los diferentes aspectos que se enlazan en la realización escénica en tanto que acontecimiento, tomando como corpus aquellas obras herederas del giro performativo de la década de los sesenta.

En primer lugar, se estudia la copresencia física de actores y espectadores, partiendo de nuevo de aquella irremediable rutina de afectación mutua. *En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio.*<sup>240</sup> Las consecuencias derivadas de esta premisa, e instaladas contundentemente según Fischer-Lichte a partir del giro performativo de los sesenta, nos encaminan hacia un acontecimiento de naturaleza abierta e impredecible.

Con la sombra de las aportaciones de la Antropología religiosa que hemos mencionado sobrevolando las apreciaciones de la autora alemana, se describe también el acontecimiento performativo como el lugar en el que se van a explorar precisamente las influencias mutuas de los cosujetos y las condiciones y el desarrollo de sus procesos de negociación. Estas relaciones a investigar suelen distribuirse, según la autora, en torno a tres estrategias diferenciadas.

La primera de ellas se refiere al “cambio de roles”, rescatando de nuevo la dinámica de los cosujetos de los que depende, de forma imprevisible, el transcurso del acontecimiento. Gracias

---

<sup>239</sup> *Ibidem.*, p.65.

<sup>240</sup> *Ibidem.*, p.78.

a la posibilidad de generar una producción performativa compartida, rompiendo las divisiones tradicionales entre actor y espectadores, se lograría tomar una mayor conciencia de la realización escénica, no solo como acto estético, sino como evento social y político. En el marco de esta estrategia algunos autores creerán en la utopía de la consolidación, espontánea por supuesto, de relaciones interhumanas simétricas, mientras que otros apostarán por un intercambio de papeles en los que el público pase a corporizar la violencia de determinadas identidades abyectadas.

Fischer-Lichte se muestra especialmente optimista con esta estrategia, hasta el punto de confiar en su capacidad para poner

en juego algo que podría denominarse procesos de democratización o de redefinición de relaciones entre los miembros de una comunidad. Se trata de hacer realidad los derechos civiles, la eliminación de la discriminación, incluida la latente, y la división equitativa del poder, si es posible entre todos. Tal propósito sólo puede alcanzarse si algunos renuncian al poder y a los privilegios para que otros puedan acceder a ellos. El cambio de roles puede entenderse en este contexto, pues, como un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas teatrales como a los espectadores. Los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica; se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores. Esto se consigue sólo por medio de un acto de autoatribución de poder y de incapacitación de los espectadores: los artistas se atribuyen el poder para imponer al espectador nuevos modos de conducta o para hacerle entrar en crisis, y le impiden así mirar cómo ocurre todo, le privan de la posición de observador distante.<sup>241</sup>

Esta premisa en relación a esta primera estrategia le llevará a fijar uno de los rasgos de su estética de lo performativo: los bucles de retroalimentación entre cosujetos capaces de generar transformaciones en el transcurso del acontecer performativo.

La segunda estrategia mencionada se engloba bajo la posible configuración de una “comunidad” entre actores y espectadores basada en la copresencia física. En este caso, esta comunidad se forma cuando los espectadores se sienten enlazados en la “descomunal unidad de una pasión con otros” que puede incluso conducir a estados de catarsis colectiva. En plena sintonía con autores como Manfred Frank, Fischer-Lichte hace referencia a los anhelos de culturas comunales integrados en el giro performativo de los sesenta y los setenta, o al menos, a la necesidad de nuevos replanteamientos del individualismo. Y en este aspecto nos interesa

---

<sup>241</sup> *Ibidem.*, p.102.



especialmente el hecho de que se mencione como ejemplo paradigmático la obra de Hermann Nitsch.

La autora considera que su aproximación a las formas y experiencias del ritual –tal y como ampliaremos en el desarrollo de esta tesis- lo emparenta con aquellas apreciaciones de autores como Smith o Durkheim en torno a la posibilidad de formación de una comunidad mediante la realización conjunta de rituales. La posibilidad de intercambio de roles y de realización conjunta de ritos que consigue el accionista vienés se amplía aquí con la insistencia en la constitución, aunque temporal, de una comunidad. Una comunidad que, según la autora alemana, no sabemos si se ubica en el estatuto de lo ficcional, en el de la realidad o en el de una comunidad meramente escenificada o aparente, duda que intentaremos resolver en los casos que centran esta investigación y que ella en cierta medida también resuelve al apostar por la configuración no ficcional de realidades sociales comunitarias.

Esta segunda estrategia también aportará de forma consecuente nuevas características de la estética de lo performativo: la mixtura esencial de toda realización performativa entre lo estético y lo social –que implica la experimentación de la comunidad creada a partir de la propuesta estética de los cosujetos implicados como una realidad social- y la consideración de la comunidad como resultado, no ya de autores geniales y únicos con especiales capacidades intelectuales o de influencia afectiva, sino por el “bucle de retroalimentación autopoiético”.

Y derivándose de todo lo anterior se menciona un recurso que encontraremos una y otra vez en las acciones estudiadas: el uso de movimientos rítmicos y su capacidad de contagio y de mimesis que, en plena sintonía con las nociones aristotélicas, es capaz de conducir a estados extáticos.

Finalmente llegamos a la tercera estrategia: el contacto. Relegado como mera posibilidad ante la preponderancia de aquel teatro como espacio para la mirada distante, el contacto con el actor en la performance y el teatro experimental de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI rompería con un solo gesto el carácter ilusionista de la realización escénica. Aquí, Fischer-Lichte parte de nuevo de la filosofía de Merleau-Ponty para su desarrollo de una nueva estética de lo performativo donde la oposición del ver y el tocar se pone en cuestión,

encadenando de un modo consecuente la zozobra de los binomios público/privado o íntimo, distancia/proximidad, realidad/ficción o ilusión.<sup>242</sup>

En sintonía con esta última estrategia, Fischer-Lichte también menciona la defensa de los responsables de ese giro performativo en la segunda mitad del siglo XX de la “autenticidad” o de la “inmediatez” de sus acciones. La cultura del “liveness” o del “en vivo” se presentaba como arma arrojada contra la aparición invasiva de la nueva cultura mediática de masas fundada en la lógica de la retransmisión. Es más, la autora alemana, retomando las aportaciones de otras teóricas de la performance como Peggy Phelan, defenderá este componente como uno de los rasgos idiosincráticos de lo performativo.

Desgranado este primer bloque en torno a las nuevas relaciones entre espectadores y actores, la autora pasa a profundizar en otro de los elementos clave de su estética de lo performativo: la producción performativa de la materialidad en las realizaciones escénicas –cómo se produce, cuál es el estatus que le corresponde y si éste puede ser compatible con el concepto de obra-. De nuevo, para resolver esta cuestión aparecen tres bloques diferenciados.

El primer elemento material que se nos describe es el relativo a la “corporalidad”, esto es, a la inevitable asunción de que el artista genera su obra en y con un material físico: su propio cuerpo. Partiendo de esta premisa, Fischer-Lichte considera que existen dos procesos principales de generación y percepción de la corporalidad: los procesos de corporización<sup>243</sup> – *embodiment*- y el fenómeno de la presencia.

En relación a la corporización se nos recuerda que los giros performativos del siglo XX han traído consigo la reflexión sobre la naturaleza material del cuerpo humano, tomándose a Meyerhold como faro de referencia. Los performers, desde la década de los sesenta, han desarrollado nuevas maneras de usar el cuerpo en las que el énfasis y la exposición de su materialidad es una constante, junto con la tensa problematización entre el ser-cuerpo y el tener-cuerpo, entre el cuerpo fenoménico y el semiótico. Y estas nuevas maneras, pueden clasificarse, según Fischer-Lichte, en 4 procedimientos:

---

<sup>242</sup> Recordemos que, partiendo de la literatura del filósofo francés, estos binomios no solo se alteran desde la posibilidad de un contacto físico real entre actor y espectador, sino que se asume además que el mismo cuerpo ve y toca aunando lo visible y lo tangible en una misma realidad perceptiva.

<sup>243</sup> A pesar de que la traducción habitual de “embodiment” el español es la de encarnación, aquí la autora alemana la relega a los procesos de representación de un personaje: el autor encarnando personajes identificables por el público. En nuestra investigación, dado que no trabajaremos con piezas teatrales –en el sentido tradicional del término-, pues los performers no acostumbran a “encarnar personajes” no nos será necesario tal matiz y podremos usar el término en otros contextos y con otras intenciones que detallaremos más adelante.

1. Partiendo de Jerzy Grotowski se nos presenta una nueva relación entre actor y papel, según la cual, el primero ya no es un instrumento físico pasivo que debe ser “completado o activado” mediante la representación de un papel o de determinados significados preexistentes. De hecho se nos presenta, en la línea de Merleau-Ponty, como todo lo contrario, esto es, como un terreno corporal con agencia operativa que logra que la mente aparezca y genere determinadas funciones, ahora ya como “mente corporizada” –*embodied mind*-. Y fijémonos como de nuevo nos aparece lo religioso, pues Grotowski tildaba al actor capaz de aunar el tener-cuerpo con el ser-cuerpo, como un santo. Los dualismos cuerpo-espíritu declinan ahora la balanza hacia lo corporal-sensible. La carnalidad del cuerpo desborda desde el giro performativo sus aparentemente primeras funciones semióticas. *Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él.*<sup>244</sup>
2. El realce y exhibición de la singularidad –del cuerpo- del actor/performador. De nuevo, este mecanismo que destaca la individualidad del cuerpo del performador contribuye a la desementización de la categoría de personaje, condicionado una mayor concentración en el *tempo*, la intensidad, la fuerza, la energía o la dirección de los movimientos del cuerpo.
3. Partiendo de la estrategia anterior incorpora el matiz de la presencia de cuerpos no normativos que tienden a invitarnos a encarnar la materialidad de lo efímero o la decrepitud. Fischer-Lichte nos recuerda igualmente que esta operación no implica que los movimientos del performador se hayan vaciado por completo de significado. Simplemente ahora “significan aquello que realizan”, son constitutivos de realidad. Las atribuciones de significado se derivan pues de la materialidad del performer, apele ésta a la enfermedad, al exceso, a la muerte, a la fuerza o a la fragilidad, entre muchas otras opciones.
4. La estrategia del cross-casting, que se produce cuando, por ejemplo, una actriz interpreta el papel de un general –hombre-. Este método volvería a enfatizar la atención en el cuerpo fenoménico del actor, separándolo del personaje, en el caso de que exista. Ello permite una percepción multiestable que ubicando al espectador en una suerte de situación “intersticial” al tener que moverse entre la atención al cuerpo del actor y el personaje de ficción.

De esta manera, la noción de corporización aparece como otra de las claves de su estética de lo performativo. Y no solo eso, pues Fischer-Lichte destaca especialmente sus cualidades en

---

<sup>244</sup> *Ibidem.*, p.172.

relación a un tipo de práctica performativa completamente emparentada con el corpus de artistas escogidos.

Hasta qué punto tiene un gran valor explicativo el concepto de corporización precisamente cuando consideramos el arte de acción y de la performance, nos lo muestran con especial claridad las performances en las que los artistas se someten a intoxicaciones y lesiones, infligen violencia a su cuerpo de las más variadas maneras o se ponen incluso en peligro de muerte. [...] Independientemente de qué sea lo que los performers producen en esos casos en o con su cuerpo, lo que producen deja sin duda rastros perceptibles en él que apuntan a un proceso de transformación. Al generar su singular y específica corporalidad, los artistas llevan a cabo procesos con los que corporizan la vulnerabilidad de su cuerpo, su entrega a la violencia, su vivacidad y la amenaza que surge de ella. El permanente cambio al que está sometido todo organismo vivo se acentúa y se acrecienta en el caso de los performers con las lesiones que se infligen o que dejan que otros les inflijan; además, con ello lo hacen accesible a la percepción.<sup>245</sup>

Por si no fuera suficiente, la autora alemana pondrá en relación ciertas prácticas de autolesión con aquellas propias de las culturas religiosas, si bien entendiendo por supuesto que son dos prácticas relativas a dos contextos diferenciados con intenciones y funciones igualmente distintas. Fischer-Lichte considera justificado el uso de un vocabulario religioso en tanto que el cuerpo del performer acostumbra a anhelar transformaciones.

El hombre no consigue que su cuerpo se aproxime al cuerpo transfigurado de Dios por medio de la creciente abstracción que logran las imágenes reproducidas electrónicamente, pues en esa transfiguración sigue siendo “carne” y organismo vivo, sino al generar su cuerpo nuevamente una y otra vez como aquello que constituye su singularidad, como dialéctica entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, como organismo vivo dotado de conciencia. Al centrar la atención del espectador en el singular, individual y físico estar-en-el-mundo del actor, en los específicos actos performativos que generan su corporalidad, el teatro y el arte de la performance parecen decir: “mirad esos cuerpos que queréis hacer desaparecer en nombre de otro, mirad su sufrimiento y su luz, y comprenderéis, aparecerán ya como aquello en lo que queríais convertirlos: como cuerpo transfigurados.”<sup>246</sup>

Fischer-Lichte llegará incluso a hablar de un proceso de restitución en el cuerpo del performer de aquella aura que los procesos de civilización, modernización y secularización le habrían sustraído.

Desgranado este primer proceso de generación y percepción de la materialidad, la autora pasa a describir el segundo principio general fundado en la idea de “presencia”. Ésta es presentada desde un primer momento como una calidad que, en plena sintonía con las nuevas

---

<sup>245</sup> *Ibidem.*, pp.185-186.

<sup>246</sup> *Ibidem.*, pp.190-191.

aproximaciones desde los nuevos materialismos y las teorías de la agencia, se atribuye tanto al cuerpo humano como a objetos, a productos de los medios técnicos y electrónicos, etc.

Partiendo de esta premisa, la autora se centrará en este apartado en la actualidad que fundamenta la realización escénica gracias a la simple aparición del cuerpo fenoménico del actor, tildándolo de “concepto débil de presencia”. Esta presencia contagiaría a unos espectadores que también sentirían intensamente la “capacidad de sentirse actuales”, proceso que se asociaría ahora al “concepto fuerte de presencia”.

Esta característica de la actualidad de la presencia se halla especialmente en el ámbito de la performance desde el giro performativo de los sesenta; en su deseo de poner en jaque el carácter burgués y espectacular de la obra como mercancía se produjo un gesto violento contra la cultura escénica basada en el “texto literario” y en lo ficcional. Y en efecto, observaremos cómo, algunos de los performers estudiados asumen esta crítica al teatro tradicional, para defender el carácter “real” de sus propuestas.

Fischer-Lichte también insiste a lo largo de su ensayo en la “energía” que esta presencia inmediata es capaz de hacer circular entre performers y espectadores, teniendo un efecto directo y transformador sobre todos ellos. Así las cosas, *una estética de lo performativo es en este sentido una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una “estética del aparecer”, no una estética de la apariencia.*<sup>247</sup>

El segundo bloque de estudio en su capítulo sobre la producción performativa de materialidad nos lleva a tener en cuenta la noción de “espacialidad”. El espacio performativo constituye otra de las piezas clave de su estética y, en sintonía con todo lo apuntado anteriormente, es presentado como un ámbito inestable y de permanente fluctuación. Los movimientos del performer, de los participantes, de los objetos, de la iluminación o del sonido pueden alterarlo una y otra vez durante la realización escénica. La espacialidad de una realización escénica *se origina en y a través del espacio performativo y se percibe de acuerdo a las condiciones establecidas por él.*<sup>248</sup>

Dado que en muchas de las acciones que centran nuestra tesis el espacio en el que se realizan será una capa de lectura fundamental, debemos rescatar aquellos apuntes de Fischer-Lichte que nos obligan a tener en consideración la flexibilidad del espacio performativo para construir relaciones múltiples relaciones entre actores y espectadores, el movimiento y la percepción. Es

---

<sup>247</sup> *Ibidem.*, p.208.

<sup>248</sup> *Ibidem.*, p.221.

más, habrá que observar, siguiendo las indicaciones de la autora, si el espacio de nuestras performances está concebido de tal modo que estas dimensiones no se puedan ni planear ni prever previamente. De hecho, ya observamos que nuestro corpus de obra entra en sintonía con el éxodo de los espacios escénicos convencionales que se produce desde la década de los sesenta.

La autora también nos ofrece una clasificación para pensar los diversos modos en los que se va a intensificar la performatividad del espacio, distinguiéndose tres procedimientos principales:

1. El uso de espacios vacíos o prácticamente vacíos, permitiendo una flexibilidad importante para el libre movimiento de actores y espectadores. La espacialidad se configura a partir del bucle de retroalimentación autopoiético.
2. La apuesta por configuraciones espaciales que permiten posibilidades novedosas para las relaciones entre actores y espectadores, movimiento y percepción. A través del espacio performativo se genera una energía que despliega múltiples potencialidades.
3. Uso de espacios ya existentes pero con usos ajenos al escénico y cuyas potencialidades escénicas se van a investigar y poner a prueba. La espacialidad se produce en tanto que superposición de espacios reales e imaginarios, acercándonos el espacio performativo como “espacio intermedio”.

Después de describir las tipologías de estos nuevos espacios propios del giro performativo, se nos introduce también la noción de “atmósfera”, afirmándose que el espacio performativo es ya de un modo idiosincrático un espacio atmosférico. Partiendo de esta premisa se nos dice que precisamente la atmósfera específica que cada lugar irradia configura también otra de las dimensiones de la espacialidad. De hecho, la atmósfera sería incluso aquello que atrapa en primer lugar a los espectadores en el espacio escénico, “tiñéndolos” y logrando que vivan la espacialidad de un modo ya particular. Ellas nacen como una suerte de “esferas de presencia” producida por todos y cada uno de los elementos que se materializan en la realización escénica ya sean cosas o personas. Partiendo de los textos del filósofo Gernot Böhme se introduce también la metáfora del “éxtasis de las cosas”, referente a los efectos que los elementos tienen hacia el exterior y que condicionan una llamada a su actualidad ante quienes las perciben, apoderándose de su atención. Así, gracias a todas estas apreciaciones entendemos cómo el sujeto se ve rodeado, envuelto y sumergido en la atmósfera.

La autora destaca dos elementos en la configuración de atmósfera. En primer lugar nos recuerda la importancia de los olores, a los que se les ha prestado muy poca atención en los estudios sobre realizaciones escénicas. Los olores son capaces de invadir todo el espacio, asumiendo además una potente afectación física en el espectador; el olor penetra en el cuerpo del sujeto que lo huele y, si están en relación con la comida, despertará incluso determinados procesos físicos como la salivación, el hambre o la repugnancia. Si los olores son una pieza clave en la configuración de la espacialidad es también debido a su carácter resistente, en tanto que, una vez han salpicado el espacio, ya no pueden retirarse fácilmente. En esta investigación se va a confirmar la importancia de determinados olores en acciones donde por ejemplo el olor de la sangre caliente o del fuego generar atmósferas específicamente connotadas.

En segundo lugar destaca la luz y el sonido, sobre todo por su capacidad para modificar las atmósferas en fracciones de segundo. Además nos recuerda la fuerza de los efectos lumínicos, no solo sobre la mirada, sino sobre la piel también. Del mismo modo, se procede a una descripción de los sonidos, que será fundamental para la comprensión de algunas de las acciones que analizaremos más adelante:

El espectador oyente sólo puede protegerse del sonido si se tapa los oídos. Por lo general está indefenso frente a ellos, como en el caso de los olores. Con ello, los límites corporales se eliminan. Cuando los sonidos, los ruidos o la música convierten el cuerpo del espectador oyente en su espacio de resonancia, cuando re-suenan en su caja torácica, cuando le causan dolor físico, le ponen la piel de gallina o le revuelven las tripas, el espectador oyente deja de oírlos como algo externo que se adentra en sus oídos, los siente como un proceso corporal interno que a menudo desencadena una sensación “oceánica”. Por medio de los sonidos, la atmósfera se adentra en el cuerpo del espectador y lo abre para ella.<sup>249</sup>

Todo ello nos conduce, a modo de conclusión, a asumir la espacialidad como acontecimiento fugaz, como potenciadora de la autoconciencia corporal del espectador y finalmente como espacio liminal en el que se producen transformaciones y modificaciones. Se desplaza así el centro de interés, de los significados a la experiencia física, sin negar eso sí la importancia fundamental de los olores, los sonidos o las luces de poseer una capacidad de significado plena para el espectador.

Una vez descritos los diversos elementos en la producción performativa de la materialidad, Fischer-Lichte avanza para preguntarse sobre cómo resuelven las piezas relativas o herederas del giro performativo de la década de los sesenta las relaciones entre materialidad y signicidad,

---

<sup>249</sup> *Ibidem.*, p.242.

efecto y significado. Nos desplazamos pues en este segundo apartado de la estética de lo performativo al específico carácter semiótico de las relaciones escénicas.

En este sentido, y sin necesidad de volver a incidir en cómo significa la materialidad de la presencia del cuerpo del actor o de las “esferas de presencia” de los objetos, los olores o los sonidos, nos interesa simplemente rescatar cómo concibe las posibilidades interpretativas de las realizaciones escénicas. Así, Fischer-Lichte no niega, por supuesto, la posibilidad de interpretar *a posteriori* y de forma compleja una performance, pero simplemente aparta este ejercicio de lo que ella entiende por el proceso estético vivido siempre, *in situ*, por los espectadores en una realización escénica. En su estética de lo performativo de profundo carácter material se produce una apuesta por una experiencia fenoménica ligada siempre a la temporalidad de la performance.

El espectador es afectado físicamente por la percepción, esto es, por lo percibido. Pero no lo “entiende”. Esto no solo se debe, pese a la reiterada insistencia de las teorías estéticas en lo contrario, a que la comprensión llegue a sus límites, a que sea radicalmente cuestionada tan pronto la materialidad se sitúa en primer plano y acapara la atención del perceptor, como es aquí el caso. Ello tiene su razón de ser, principalmente, en que aquí materialidad, significante y significado coinciden. [...] El significado no puede escindirse de la materialidad, entenderse como un concepto. El significado es idéntico al aparecer material del objeto.<sup>250</sup>

Puede parecer que afirmaciones como la anterior, fundadas en una defensa de una experiencia estética en la que lo fundamental no es comprender la obra sino “posibilitar determinadas experiencias”, entran en contradicción con nuestros marcos teóricos. De hecho, incluso cuando Fischer-Lichte acepta que se pueden “empezar a hacer esfuerzos orientados a comprenderla a posteriori”, plantea serios problemas al respecto. Sin embargo, debemos incorporar un par de matices al respecto.

En primer lugar, si utilizamos la estética de la autora alemana es precisamente para no olvidarnos de la dimensión material y fenoménica experimentada durante las realizaciones de un gran número de acciones que vamos a interpretar. La maquinaria interpretativa ha obviado cuestiones que serán esenciales para nuestro estudio como las condiciones de oscuridad de la mayoría de las performances de Petr Štembera, los olores y las temperaturas intensas en aquellas acciones de Jordi Benito en las que la sangre fresca y el fuego son protagonistas o las condiciones de soledad de aquellas acciones en las que el único espectador es una cámara

---

<sup>250</sup> *Ibidem.*, pp.310-311.



fotográfica o de video. Es más, podríamos decir que las ha obviado hasta tal punto que se han procedido a lecturas forzadas o incluso contradictorias con lo que parece estar pasando ahí.

En segundo lugar, deseamos revisar y ampliar la noción de lo performativo planteada por Fischer-Lichte. A lo largo de esta investigación intentaremos confirmar la hipótesis de que nuestro corpus de obra seleccionado lleva al límite algunas de las definiciones consensuadas de lo performativo, especialmente aquellas relativas a la necesidad de contar con un espectador para que podamos hablar de realización escénica. Las pruebas las encontraremos principalmente en las acciones solitarias y clandestinas que se llevaron a cabo en las casas, en los sótanos o en los bosques durante las dictaduras de países de Europa del Este. Esas piezas presentan una tipología performativa que nos anima a trabajar profundamente en dos niveles de interpretación. Por un lado, en el nivel de actuación propuesto por Fischer-Lichte, en tanto que son obras pensadas desde el cuerpo del artista, en relación a un espacio, a unos objetos, a unos olores, a unas atmósferas y a la propia anatomía del creador como campo de batalla. Por el otro, dado que muchas de estas piezas se configuraron no solo como experiencias estéticas performativas, sino como *imágenes pese a todo* –Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, 2003-, grabadas en condiciones de censura y represión anhelando futuras vivencias –audiovisuales en este caso-, no nos queda más remedio que interpretarlas a posteriori. Y es aquí donde los marcos teóricos relacionados con los discursos de la abyección y las aportaciones de la Antropología religiosa de vertiente sociológica en torno al ritual y lo repulsivo nos darán la clave.

Pero por si no fuera esto suficiente, la propia Fischer-Lichte nos entrega en su penúltimo capítulo en torno a “la realización escénica como acontecimiento” una clave fundamental para nuestra tesis al leer la propia disciplina performativa como un terreno liminal cuyo paradigma además se encuentra en las acciones de autoagresión. Como se observa, esta afirmación enlaza nuestros tres marcos teóricos. Así, la autora, sin necesidad de utilizar el término de abyecto para referirse a la disciplina performativa, nos la presenta como un ámbito en el que las oposiciones se desploman. El giro performativo de la década de los sesenta mezcla de un modo informe los pares dicotómicos significante/significado, cuerpo/mente, animal/ser humano, sujeto/objeto y arte/realidad, estético/social, estético/político, estético/ético. En lugar de tomar las nociones de lo informe y de lo abyecto, Fischer-Lichte se refiere de forma muy clara a la realidad inestable, difusa, ambigua y transitoria que generan las realizaciones escénicas fundadas en el embiste a estos pares de conceptos dicotómicos.

Partiendo de esta premisa, incorpora otro rasgo idiosincrático de lo performativo que establece conexiones intensas con nuestros dos marcos teóricos desarrollados anteriormente: las acciones capaces de instalarse en esa confusión se encaminan hacia una experiencia centrada en la transición entre los intersticios. De esta manera se nos dice que la experiencia estética generada por este ámbito de lo performativo debe asumirse ante todo como una experiencia umbral capaz de provocar una transformación en quienes la experimentan. Y es aquí donde la autora rescata precisamente el concepto de liminalidad, definiéndolo a partir de las aportaciones de Victor Turner a las que ya nos hemos referido anteriormente. Así, se confirma la posibilidad de leer en paralelo un conjunto de acciones contemporáneas desde marcos teóricos que se solapan, en este caso, las teorías en torno al ritual y los estudios sobre performance. Fischer-Lichte hace referencia a la dificultad de diferenciar entre una realización escénica y un ritual, sobre todo si tenemos en cuenta que existen un gran número de acciones centradas precisamente en el debilitamiento de esta distinción.

De hecho, ya hemos anunciado que se nos presenta la tipología de acción de la autoagresión, habitualmente comentada desde los discursos de la abyección, como paradigmática de esta estética de lo performativo fundada en lo liminal y en sus posibilidades de transformación.

Parece que es sobre todo el desmantelamiento de la oposición entre arte y realidad, así como todas las demás oposiciones que se derivan de ella, el que pone de manifiesto con particular claridad en el caso de las performances de autoagresión. En ellas se infringían reglas y normas vigentes hasta entonces y creaban así para todos los participantes –también para los artistas que se estaban agrediendo– un estado de radical *betwixt and between*. En dichas situaciones, un comportamiento puramente “estético” habría dado en voyerismo y sadismo; uno ético habría comportado el riesgo de contravenir la intención del artista. Estas performances precipitaban al espectador a una crisis cuya superación no podía recurrir a patrones de comportamiento convencionalmente admitidos. Los estándares válidos hasta el momento dejaban de serlo y los nuevos no se habían formulado todavía. El espectador estaba en una situación liminar, se hallaba en una fase umbral. La crisis sólo podía superarse si se buscaban y probaban –a pesar del peligro amenazante de un posible fracaso– nuevos modos de comportamiento.<sup>251</sup>

Además, en absoluta sintonía con todos los autores provenientes de la Antropología religiosa que hemos estudiado, la autora también enfatiza los componentes de sociabilidad integrados en el ámbito liminal performativo. La caída de oposiciones implica como vemos una desestabilización de la percepción del mundo y una alteración de las reglas y las normas que rigen nuestra conducta. Y de un modo consecuente reclama la necesidad de transformaciones

---

<sup>251</sup> *Ibidem.*, p.350.

físicas, psicológicas, energéticas, afectivas y motoras<sup>252</sup> que pueden llegar incluso hasta la configuración de una nueva comunidad, aunque condenada a la duración de la realización escénica.

En las demandas de transformar el teatro en ritual o en una fiesta, en primer plano estaba el deseo de experimentar nuevas formas de comunidad en el teatro. Dirigían su atención a la función fundadora, fortalecedora y mantenedora de la comunidad que tenían los rituales y las fiestas. [...] Las experiencias umbral en las que venimos insistiendo concernían por un lado al proceso de transformación del individuo en miembro de una comunidad, es decir, a su transformación social; y, por otro, al proceso de su cambio somático –psicológico, afectivo-.<sup>253</sup>

Con esta definición cerramos nuestra síntesis de los marcos teóricos elegidos para el desarrollo de esta investigación. El ensayo de Fischer-Lichte no solo nos aporta más herramientas para el estudio de lo performativo, sino que, en su definición de este lenguaje, remite de nuevo a las aportaciones de los dos marcos anteriores. Si vamos a presentar la performance europea desde la década de los sesenta hasta la actualidad como paradigma de la abyección –dejando de lado las fotografías de Sherman o las esculturas de Gober y de la Young British Generation-, es necesario que la enmarquemos teóricamente como disciplina idiosincráticamente abyecta. Y ya hemos comprobado cómo se puede asumir la realización performativa y la experiencia estética relativa como un ámbito de lo confuso, de lo liminal y de posibilidades de transformación derivadas de esa misma confusión. El corpus de obra escogido no solo integra contenidos asociados con lo abyecto, sino que también se formaliza desde un lenguaje idiosincráticamente abyecto, capaz de provocar una experiencia estética limítrofe. Y en este sentido, nos parece curioso que Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y otros colegas de *October* cuestionen la reificación de lo abyecto en Kristeva y tomen después como corpus de obra un conjunto de numerosos ejemplos objetuales, sin hacer hincapié en el trabajo performativo.

---

<sup>252</sup> Aquí aparecen de nuevo referencias al ritual, pues Fischer-Lichte considera que la transformación de los participantes en la acción se lleva a cabo por medio de la catarsis –leída desde sus evidentes conexiones con los rituales, especialmente los de curación-.

<sup>253</sup> *Ibidem.*, p. 389.

## 5. ANTECEDENTES

### 5.1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA: EUROPA APESTADA

Después de haber escapado de lo sagrado más ampliamente que las demás sociedades, hasta el punto de “olvidar” la violencia fundadora, de perderla por completo de vista, nos disponemos a reencontrarla; la violencia esencial regresa a nosotros de manera espectacular, no sólo en el plano de la historia sino en el plano del saber.<sup>254</sup>

Esta investigación se propone reencontrar, desde el estudio de un conjunto de prácticas performativas realizadas después de la II Guerra Mundial, una violencia que salpica la historia, los saberes y sobre todo, los cuerpos de aquellos ciudadanos europeos a los que les ha tocado vivir el siglo de mayor mortalidad de la historia de la humanidad.

Tal y como indica Eric Hobsbawn en su *Historia del siglo XX -1994-, el siglo XX no puede concebirse disociado de la guerra.*<sup>255</sup> Y precisamente el autor arranca su relato histórico sobre este siglo con un primer capítulo dedicado a “La época de la guerra total”, ubicado a su vez en una primera parte en torno a “La era de las catástrofes”.

En efecto, es muy probable que las imágenes que movilizamos en primer lugar cuando pensamos en la violencia contextual que ha invadido el continente europeo durante la última centuria, se relacionen con la barbarie bélica. Afortunadamente, con los pies puestos ya en un nuevo siglo aparentemente alejado de rutinas beligerantes, nos resulta difícil llegar a comprender el profundo dolor, psíquico, emocional y físico, que debieron sentir millones de ciudadanos europeos durante las dos guerras mundiales. En este sentido, se suelen enumerar múltiples cifras que, aunque lo intenten, apenas impactan en nuestro estómago.

El millón de bajas que hubo en la batalla de Verdún durante la I Guerra Mundial, muriendo hasta sesenta mil soldados británicos el primer día de la ofensiva. La pérdida en Francia de casi el veinte por ciento de sus hombres en edad militar y en Alemania del trece por ciento, a las que podemos sumar los cinco millones de soldados británicos, desapareciendo una generación entera –medio millón de hombres que no habían cumplido los treinta años-, también durante la primera Gran Guerra.<sup>256</sup> Cifras acompañadas además de una innovadora y avanzada tecnología de guerra. Aquellos desarrollos científicos que instalaron la confianza en los grandes relatos en torno al progreso del hombre, la razón y la ciencia, se ponían ahora al servicio de la masacre,

<sup>254</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p.334.

<sup>255</sup> Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2011, p. 30.

<sup>256</sup> Todas las cifras mencionadas provienen del ensayo de Hobsbawn al que nos estamos refiriendo.

mediante la invención de nuevos dispositivos de la beligerancia como el gas tóxico, el tanque o el submarino.

Y en menos de treinta años se triplican las cifras. Según los datos de Milward y Petersen recogidos por Hobsbawn, las muertes provocadas directamente por la II Guerra Mundial fueron de tres a cinco veces superiores a las de la primera. Éstas supusieron la pérdida de entre el diez y el veinte por ciento de la población total de la URSS, Polonia y Yugoslavia y entre el cuatro y el seis por ciento de la población de Alemania, Italia, Austria, Hungría, Japón y China. Por si esto no fuera suficiente, el fascismo centroeuropeo desarrolló una de las maquinarias de exterminio más implacables y maquiavélicas jamás pensadas por el hombre: el Holocausto nazi se cobró más de seis millones de víctimas, gaseadas, quemadas, amontonadas, fusiladas y, en definitiva, ejecutadas en los campos de concentración y exterminio nazis.

El seis de agosto de 1945, a las ocho y cuarto de la mañana, la bomba nuclear *Little Boy* fue arrojada por las fuerzas aliadas norteamericanas sobre la ciudad de Hiroshima, cobrándose casi ciento sesenta y seis mil víctimas. Tres días más tarde, a las once y un minuto de la mañana ocurría lo mismo en la ciudad de Nagasaki. Morían ochenta mil personas. Muchas de estas víctimas japonesas no fallecieron de forma inmediata, sino a posteriori, como consecuencia de las lesiones y de las enfermedades derivadas del veneno provocado por la radiación de la bomba.

Tal y como anunciábamos al principio, la belicosa carnicería del siglo XX ha provocado el número de seres humanos aniquilados más elevado de toda la historia, estimándose en ciento ochenta y siete millones de personas.

Este bombardeo de cifras nos recuerda el carácter sumamente impersonal de la maquinaria bélica del siglo XX, cuando, apretando un botón o moviendo una palanca uno podía aniquilar a cientos de personas sin ni tan siquiera presenciar esa masacre. Es por ello por lo que Hobsbawn se pregunta si es posible captar el significado real de las cifras más allá de la realidad que se ofrece a la intuición,<sup>257</sup> especialmente si tenemos en cuenta que en el siglo XX *las guerras se han librado, cada vez más, contra la economía y la infraestructura de los estados y*

---

<sup>257</sup> Es más, a veces el engranaje de la masacre es tan salvaje que ni tan siquiera es posible disponer de las cifras. Por citar algunos ejemplos, usando siempre como fundamento el ensayo de Hobsbawn, mencionemos, por un lado, el número de armenios asesinados no contabilizado durante la I Guerra Mundial por parte de Turquía, considerado además como el primer intento moderno de genocidio. Y por el otro, la dificultad de calcular las pérdidas durante las décadas de hierro rusas, tanto por la insuficiencia de las estadísticas de ejecuciones o de población reclusa en los *gulags* como por la supresión del censo desde 1937.

*contra la población civil.*<sup>258</sup> Las cifras parecen encadenar a las trincheras la violencia contextual sufrida durante la última centuria, cuando sabemos, precisamente, que la maquinaria de exterminio se lanzaba contra poblaciones, bombardeando sus ciudades o secuestrando a sus ciudadanos para dejarlos morir en campos de trabajo o de exterminio. Hobsbawn subraya que la participación de todo el tejido social en el conflicto bélico suponía una novedad del siglo XX y que, justamente, las bajas civiles fueron mayores que las militares en todos los países beligerantes –a excepción de los Estados Unidos-, confirmando que fuera *más fácil la reconstrucción de los edificios que la de las vidas de los seres humanos.*<sup>259</sup>

Obviamente Hobsbawn no profundiza en la pervivencia de esta violencia, pero sus apuntes nos permiten dar un paso más allá de las cifras para acercarnos, aunque sea tan solo unos milímetros más, a esa violencia contagiosa que salpicó casas, bosques, calles, oficinas, sótanos, prisiones, campos y cuerpos, durante tantos años. Y tal vez aquí una de las palabras clave sea la de “pervivencia”. El historiador británico se refiere a los inválidos permanentes y desfigurados –llamados en algunos países como Francia “caras partidas”-, que seguían compartiendo el hogar con sus hijos, sus padres, sus parejas. En esas casas, las huellas de la violencia se debían sentir cada día con una fuerza dérmica insoportable. O se menciona también la figura completamente opuesta: la del “supermacho” que ha combatido, ha vencido, ha regresado orgulloso y omnipotente:

Algunos veteranos que habían vivido la experiencia de la muerte y el valor sin rebelarse contra la guerra desarrollaron un sentimiento de indomable superioridad, especialmente con respecto a las mujeres y a los que no habían luchado, que definiría la actitud de los grupos ultraderechistas de posguerra. Adolf Hitler fue uno de aquellos hombres para quienes la experiencia de haber sido un *Frontsoldat* fue decisiva en sus vidas.<sup>260</sup>

A todo ello habría que añadirle la realidad de todas aquellas personas que recordaban cada día las violentas secuelas de los conflictos, tras haberse visto obligadas a desplazarse como refugiadas o mediante “intercambios de poblaciones” forzosos entre estados. Destierro humano a gran escala que vendrá acompañado por la reinstauración de la tortura y del asesinato como formas de estado. De nuevo Hobsbawn recuerda que, si bien a inicios del siglo XX se podría afirmar que la tortura al menos había desaparecido de la geografía europea –sin contar con lo sucedido en las colonias evidentemente-, informes como los de Edward Peters –*Torture*, 1985- indicaban que a partir de 1945 al menos una tercera parte de los estados miembros de las

---

<sup>258</sup> *Ibidem.*, p. 23.

<sup>259</sup> *Ibidem.*, p. 51.

<sup>260</sup> *Ibidem.*, p. 34.

Naciones –entre ellos algunos de los más antiguos- habían retomado esa práctica de un modo constante. Hobsbawn nos acerca además unas circunstancias que serán claves para el desarrollo de nuestras hipótesis:

La tortura o incluso el asesinato han llegado a ser un elemento normal en el sistema de seguridad de los estados modernos, pero probablemente no apreciamos hasta qué punto eso constituye una flagrante interrupción del largo período de evolución jurídica positiva, desde la primera abolición oficial de la tortura en un país occidental, en la década de 1780, hasta 1914.<sup>261</sup>

En paralelo a estas consecuencias, resultado de los grandes conflictos bélicos, se gesta la lógica enfrentada de bloques –capitalista y comunista- en el marco de una “Guerra fría” fundada en la amenaza constante de estallido de un conflicto nuclear global. A ambos lados del telón de acero se instaura de forma cotidiana entre la población la sensación de miedo a una destrucción mutua llegando incluso, según palabras de Hobsbawn a *desquiciar los nervios de varias generaciones*.<sup>262</sup> El historiador británico nos recuerda que en la piel de los ciudadanos europeos aún se sentía que la era de las catástrofes no había finalizado, describiéndose el clima generalizado como apocalíptico.

¿Por qué se puede tachar de “apocalíptica” la visión de “los profesionales del Departamento de Estado” tras el fin de la guerra? ¿Por qué hasta el sereno diplomático británico que rechazaba toda comparación de la URSS con la Alemania nazi informaba luego desde Moscú que el mundo “se enfrentaba ahora al equivalente moderno de las guerras de religión del siglo XVI, en el que el comunismo soviético luchará contra la democracia social occidental y la versión norteamericana del capitalismo por la dominación mundial”?<sup>263</sup>

A ambos lados del telón de acero también se instauran regímenes autoritarios de diversa índole ideológica pero con actitudes violentas compartidas: aniquilamiento de la disidencia en forma de fusilamientos, encarcelamientos o torturas, aislamiento, vigilancia extrema por parte de implacables cuerpos de seguridad e informadores, o todo tipo de violaciones, por citar tan solo algunas de estas formas. Mientras en España se irán fusilando hasta ciento cuarenta mil personas, dos mil trescientos tanques invadirán Praga en verano de 1968, aniquilando setenta y tres checos y eslovacos y más de once mil agentes de la policía secreta rumana de la Securitate, ayudados por medio millón de informadores que delataban a sus propios amigos, compañeros de trabajo y vecinos, establecerán un paranoico y absoluto control de la esfera pública y privada en la Rumanía autoritaria de Nicolae Ceaușescu.

---

<sup>261</sup> *Ibidem.*, p.23.

<sup>262</sup> *Ibidem.*, p.233.

<sup>263</sup> *Ibidem.*, p.235.

Y como broche definitivo, después de una década en la que la crisis económica del petróleo aumentó la delincuencia y los asesinatos y dejó todavía en circunstancias miserables a muchos ciudadanos de países de Europa del Este -incapaces de consolidar economías nacionales sólidas-, volvió a aparecer en primer plano la palabra “guerra”. O peor aún, “guerras”, en plural. Los múltiples conflictos nacionales en el territorio yugoslavo –derivados en buena medida de un conjunto de decisiones internacionales tomadas después de la I Guerra Mundial- acabaron por estallar provocando el último de los más cruentos episodios del siglo XX europeo: las guerras de Yugoslavia o Guerras Balcánicas. Después de haber sido invadido por tropas nazis y de haberlas expulsado, de haber mantenido relaciones tensas con las autoridades soviéticas durante la Guerra Fría y de haber intentado consolidar una economía con ritmos y resultados muy desiguales, las diferentes naciones que integraban la ficción yugoslava se enfrentaron dejando más de doscientas mil muertes, millones de exiliados y refugiados y una ola de pobreza y de conflictos en torno a la memoria histórica aún presentes en pleno 2018.

El campo semántico en las narraciones históricas de la Europa del siglo gira en torno al horror, la guerra, las secuelas y los traumas, el miedo, las heridas, la tortura, el desplazamiento, los nervios desquiciados, la amenaza y, el paradigma de la abyección: el cadáver. El siglo XX es el siglo abyecto por excelencia. Difícilmente podemos apostar por una construcción identitaria estable cuando nuestro cuerpo sangra, suda, se desquicia, se intoxica o pierde las piernas. Difícilmente podemos estabilizar nuestra psique y nuestras emociones cuando encaramos una y otra vez montañas de cadáveres que nos recuerdan la ausencia de distancia entre la vida y la muerte. El siglo XX está lleno de cadáveres. Y como indicaba Kristeva en su ensayo *Poderes de la perversión*, el contacto con el cadáver provoca de forma irremediable que la muerte infeste la vida.

En paralelo a este relato histórico, no es difícil intuir que el campo de los saberes y de las artes también se verá violentado, abyectado. En plena herencia racionalista e iluminada que mantiene su brillo desde el espíritu ilustrado del siglo XVIII, el paso del siglo XIX al XX va a acercarnos una ruptura insalvable de la mano de una nueva vía de pensamiento que reptaba subterráneamente hasta nuestros días. La mayor parte de autores que centran este estudio ponen los pies en un contexto que empieza a resquebrajar la decimonónica confianza ciega y optimista en la ciencia, la técnica y la razón.

Podemos citar tan solo un texto a modo de ejemplo para resumir aquella esperanzadora confianza en el progreso intelectual de la Humanidad: *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?* -1784- de Immanuel Kant. El escrito del filósofo alemán redactado en pleno Siglo



de las Luces se configuraba como un apremiante alegato e invitación al uso valiente del propio entendimiento, gracias al cual el individuo podría escapar de su culpable minoría de edad y consecuente heteronomía. Desde su optimismo ilustrado, Kant parece estar anclando uno de los puntos de referencia de la Modernidad ilustrada: la confianza en el progreso y en la ilustración de la Humanidad gracias al cultivo de la razón iluminadora.

La avasalladora masacre del siglo XX que tan solo hemos esbozado, hará que este optimismo ilustrado se desmorone. Desde la primera mitad del siglo XX hasta nuestros días, un tanático halo salpica, atraviesa e infesta la práctica filosófica, cultural y artística.

Esta investigación anhela rastrear una secuencia de enlaces de saberes y creaciones paradigmáticas de la abyección. Para ello deberemos demostrar cómo un conjunto de prácticas artísticas a lo largo de esta centuria han sido capaces de instalarse, de forma completa, en todas aquellas capas de significado que se incorporan en el concepto de lo abyecto –formulado por Kristeva en *Poderes de la perversión* tal y como hemos recogido en el marco teórico-: obras que problematicen la construcción identitaria –psíquica y física- desde lo repulsivamente inestable, violento o ambiguo. Piezas encharcadas de sangre y sepultadas de cadáveres que transfiguren aquella prácticamente cotidiana abyección histórica, contextual. Creaciones que finalmente purifiquen esta pestilencia apoyándose en los dos mecanismos fundamentales que siempre han corrido en paralelo a la presencia de la abyección: las catarsis religiosas y las artísticas.

Nuestra secuencia deberá detenerse en dos momentos fundamentales para la confirmación de nuestras hipótesis. En primer lugar, necesitaremos detenernos en la plástica y la literatura surrealistas, especialmente, en la de aquellos autores ubicados en torno a la órbita de Georges Bataille y asociados al denominado “Surrealismo disidente” o “escatológico” –según palabras de André Breton desde su *Segundo Manifiesto Surrealista* redactado en 1930-. En el convulso periodo de entreguerras un conjunto de creadores consolidarán por primera vez en la historia del arte occidental una constelación de saberes y formas fundadas en lo repulsivo, lo delicuescente, la violencia de lo sagrado y una concepción de la anatomía fragmentada y reblandecida.

Bataille se avanzará a algunas premisas del “pensamiento blando” propias de la Posmodernidad configurando un corpus de obra fundado en –sucios- desplazamientos de significado y en una apuesta por la recuperación de comuniones y comunidades extáticas, alcanzable desde la violencia sacrificial, el salvaje erotismo y el desorden festivo, tal y como

hemos desarrollado en el marco teórico y como pasaremos a ampliar a continuación. El campo semántico que utiliza el autor para alcanzar estos objetivos incorpora nociones teóricas fundamentales de las que el concepto de lo abyecto será heredero, como lo informe, el bajo materialismo o lo heterogéneo.

En paralelo a este engranaje conceptual se desarrollará una plástica en la que la identidad aparece violentada, herida, convaleciente y confundida mediante hibridaciones entre sexos, entre humanos y animales y entre humanos y plantas. Fundamentalmente, la obra de André Masson, estrechamente vinculada al pensamiento *batailleano*, nos servirá como un primer espacio creativo en el que la representación de la identidad humana en quiebra, discurre en paralelo a los anhelos de purificación mediante la catarsis artística, ritual, festiva y erótica.

A diferencia de algunas lecturas de cierta fortuna posterior como las de Rosalind Krauss o Yve-Alain Bois, reclamaremos la necesidad de resemantizar la noción de lo informe recuperando dos bloques de contenido fundamentales. En primer lugar, insistiremos en aquellas estrategias religiosas instaladas ahora en la creación artística y fundadas en los anhelos de exorcizar lo repulsivo. En segundo lugar, y derivado del primer punto, la mención al uso de ciertas funciones del ritual –en especial del de sacrificio–, nos permitirá también poner el foco de atención en la influencia de un contexto histórico violento que invade las pieles de los artistas y pensadores del siglo XX. Y es que las herramientas de la Antropología religiosa que estamos movilizándolo nos permiten entender que todo ritual de sacrificio transfigura siempre una crisis contextual. Así, al ejercicio de secularización y aislamiento contextual de lo informe que vehiculan Krauss o Bois –sobre todo desde su proyecto *Lo informe: modo de empleo* al que nos hemos referido–, le enfrentaremos la teoría de la religión *batailleana* o los cadáveres de la guerra civil española *massonianos*.

Esta primera operación será fundamental para el desarrollo del núcleo principal de esta investigación ya que, tras haber resemantizado nociones como las de lo informe podremos a continuación proceder a la misma operación, aplicada al concepto de lo abyecto. Ya hemos visto en nuestro marco teórico cómo en los usos de lo abyecto tomados en la interpretación de un conjunto de obras de la segunda mitad del siglo XX –sobre todo de la década de los noventa– se han olvidado también algunas de sus capas conceptuales principales, relativas a las posibilidades de purificación artística y religiosa.

Así, el segundo y principal bloque de esta investigación se desarrollará en un contexto posterior a la II Guerra Mundial, instalado de un modo definitivo en la desesperanza, el trauma

y la pérdida de confianza en los grandes relatos de la Modernidad que, de un modo irremediable van a afectar también a las concepciones anatómicas e identitarias. Críticos y teóricos de la cultura como Georg Steiner hablarán incluso de una “post-cultura” –véase su ensayo del 1971, *In Bluebeard’s Castle*–, refiriéndose como un absurdo o una pieza de museo a la imagen de la cultura occidental concebida como superior. El autor confirma la pérdida del axioma de progreso a modo de curva ascendente en la historia cultural de Occidente, ante la presencia irremediable de un tiempo psicológicamente hueco y de un pesimismo estoico e irónico como factores idiosincráticos de la poscultura. De este modo, al corpus de artistas performativos que estudiaremos le arropará unos saberes violentados<sup>264</sup>, instalados ya de un modo definitivo, o bien en una semántica de pesimismo existencialistas o bien en un vocabulario de distanciamientos irónicos.

Sin embargo, no debemos olvidar otro detalle fundamental. El engranaje político-económico y socio-cultural que acompaña la Historia del arte de la segunda mitad del siglo XX ha cambiado con respecto a las décadas anteriores. La consolidación en el sector oeste de Occidente de la estructura de la sociedad del consumo de masas condicionará que el arte producido desde finales de la década de los cuarenta discorra entre la celebración pop o la participación irónica, cínica o kitsch de este nuevo engranaje, y la apuesta por unas estéticas de lo negativo –T. Adorno– capaces de contrarrestar o, al menos, de sortear las rutinas banalizadoras y consumistas de esta nueva sociedad del espectáculo –Guy Debord–. El lenguaje performativo que centra esta investigación se ubicará en la segunda de estas estrategias.

En sintonía con el espíritu rebelde y anticonsumista de las décadas de los sesenta y de los setenta, la performance nacerá como uno más de aquellos nuevos lenguajes –que muchos ubicarán bajo el paraguas de los “conceptualismos artísticos”–, que pretendía poner en jaque las rutinas en torno a la comercialización espectacular y especulativa del objeto artístico, encontrando en el objeto pictórico el paradigma y epicentro de semejante operación. De esta manera, podríamos afirmar que aquel lenguaje performativo que toma el cuerpo como soporte, como campo de batalla escurridizo y de gestos efímeros, se instala desde sus primeros pasos en una postura liminal, en una actitud desplazadora, en un espíritu informe.

---

<sup>264</sup> De hecho, Kristeva opondrá los usos de la catarsis aristotélica y la necesidad de instalarse en formas abyectas de confusión identitaria a las inocentes estrategias de “gimnasia ética” y de “platonismo estoico” de Kant o Hegel: “Coinciden en su objetivo de mantener a la conciencia separada de la impureza que, sin embargo, la constituye dialécticamente. Subsumida en el trayecto de la Idea, ¿en qué puede transformarse la impureza, sino en el anverso negativo de la conciencia, es decir: falta de comunicación y de palabra?”. Kristeva, Julia, *Podere de la perversión*, op.cit. p. 43.

Si a esta premisa le sumamos que precisamente será el cuerpo del artista el que recoja esos saberes violentados, ese pesimismo existencial, esa identidad esquizoide y traumada, esa pérdida de confianza en la seguridad del cuerpo, esa duda ante la posibilidad de poder hacer poesía después del holocausto nazi, comprenderemos por qué vamos a defender la hipótesis de que el lenguaje performativo se integra y representa de un modo más intenso que otros lenguajes las múltiples capas de significado de la abyección.

Esta investigación acopia un dolor encarnado con nombres y apellidos. El corpus de obra escogido, centrado en cuatro artistas ubicados a ambos lados del telón de acero durante la Guerra Fría y ampliado desde su relación con otros creadores, nos permitirá aprehender terrores específicos. Los cuerpos de Jordi Benito, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Ion Grigorescu, Marina Abramović, Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schvarzkogler, Otto Muehl, Raša Todosijević, Tomáš Ruller, Zofia Kulik o Przemysław Kwiek corporizan múltiples y muy concretas formas de violencia que se instalaron en sus países de origen y, por lo tanto, en sus contextos de trabajo, durante la segunda mitad del siglo XX.

En el bloque principal de esta investigación procederemos a defender este corpus performativo como paradigmático de la abyección. Para ello deberemos demostrar la adecuación de las obras estudiadas a las múltiples capas de contenido del concepto de la abyección: deberán encarnar una construcción identitaria –física y psíquica- problemática y abyectada, al mismo tiempo que esa corporización recoja un ámbito de repulsión contextual más amplio. En paralelo a este ejercicio, se deberán integrar modalidades de purificación de lo abyecto, que Kristeva separa entre las de carácter religioso y las de carácter artístico, pero que, precisamente en nuestra investigación e interpretación, se dan perfectamente de la mano.

## 5.2. RECUPERANDO EL SURREALISMO ANTROPOLÓGICO E INFORME<sup>265</sup>

Sin la intención de ofrecer un recorrido exhaustivo, pues ya lo hicimos en nuestro Trabajo Final de Master, consideramos oportuno recuperar aquellos elementos teóricos y formales del Surrealismo que serán fundamentales para el desarrollo de nuestras hipótesis. Nos referimos, por un lado, a la recuperación, por parte de ciertos autores de este movimiento de entreguerras, de contenidos antropológicos, vinculados además a la violencia de lo sagrado. A diferencia de las lecturas del movimiento de gran fortuna posterior que han vinculado Rosalind Krauss, Yve-

---

<sup>265</sup> El siguiente punto VII supone una revisión de nuestro Trabajo Final del Master de Estudios Avanzados en Historia del Arte *Surrealismo y cuerpo abyecto. Causas, conceptos y familias de imágenes. 1924-1966*, defendido el quince de marzo del 2013 en la Universidad de Barcelona, con una comisión evaluadora formada por la Dra. Lourdes Cirlot, el Dr. Josep Casals y la Dra. Nuria Peist.

Alain Bois o Hal Foster, aquí nos interesa reclamar la presencia de temáticas que beben de forma explícita de la cultura religiosa y de sus rituales vinculados. Por el otro lado, observaremos cómo este uso de mitos relacionados con la tecnología ritual nace y se desarrolla estrechamente en relación a un contexto histórico convulso –el periodo de entreguerras-. Finalmente, enfatizaremos el hecho de que estas prácticas también planteen múltiples modalidades de sublimación de lo repulsivo: un cuerpo más flexible que incorpore la posibilidad de metamorfosearse y devenir otra cosa, una participación en el carácter extático propio del ritual dionisiaco –festivo y orgiástico- y finalmente, la generación de un nuevo abono, aunque sea a partir del excremento como último recurso.

Tal y como se observa, esta premisa entronca a la perfección con las modalidades de purificación de lo abyecto planteadas por Kristeva en los *Poderes de la perversión* y de hecho, hemos apuntado que, en el seno del Surrealismo más escatológico en torno a la órbita de Bataille, se genera un primer corpus teórico –lo informe, el bajo-materialismo, una teoría de la religión, etc.-, que supone un preámbulo fundamental para la futura problematización de lo abyecto. Es por ello por lo que, en todo momento, leeremos las obras del Surrealismo que estamos reclamando, en paralelo a un aparato teórico que avanza múltiples nociones que también acompañarán en un futuro las trayectorias de Jordi Benito, los Accionistas Vieneses o las performances de Petr Štembera y Jan Mlčoch.

Manteniendo el orden que propusimos en el Trabajo Final de Master, este recorrido está distribuido para que empiece con un conjunto de estrategias que empiezan a poner en jaque –abyectar- al cuerpo, al mismo tiempo que lo subliman desde la violencia de lo sagrado, para, poco a poco, ir confundiéndolo y deshaciéndolo hasta convertirlo en fluido impuro y escurridizo y finalmente aniquilarlo y presentarlo como un pestilente cadáver.

### **5.2.1. Ultrajes al cuerpo en la plástica surrealista**

A pesar de que esta operación apenas aparezca en los estudios de Krauss, Bois o Foster en torno al Surrealismo, parece bastante evidente, –tal y como confirman las aproximaciones de varios de los autores que también han trabajado la plástica surrealista, como Martin Jay o Sidra Stich- que se pueden establecer conclusiones en torno al imaginario corporal surrealista desde una relación indisoluble con el bélico contexto histórico que lo abraza. En efecto, podemos intuir que algunas de las estrategias que van consolidar en la plástica occidental un cuerpo que empieza a violentarse, a herirse, a abrirse y a mutilarse, vienen condicionadas por el sufrimiento en primera persona de la I Guerra Mundial, por el testimonio de la ascensión del fascismo y sus

correspondientes regímenes autoritarios y finalmente por el advenimiento de una II Guerra Mundial salpicada de auténticas carnicerías. En la piel del hombre de entreguerras late de forma irrefrenable e ininterrumpida una profunda angustia de muerte.<sup>266</sup>

Sin embargo, este repulsivo contexto histórico que sobrevuela todas y cada una de las manifestaciones artísticas de este apartado no siempre se manifiesta de forma explícita, salvo en contadas ocasiones, premisa que también encontraremos cuando analicemos las performances paradigmáticas de la abyección desde principios de la década de los sesenta. En este sentido, deseamos subrayar que, desde ciertas trayectorias de la órbita surrealista ya se genera un filtro estratégico que permite tamizar este mortífero poso histórico, y que precisamente retoma y se instala en el pensamiento mitológico que tan poco parece interesar al grupo de la revista *October*.<sup>267</sup> Así, podemos perfectamente identificar y reclamar un corpus de informes manifestaciones salpicadas de pensamiento mitológico, fundamental para la comprensión de la idiosincrasia del movimiento, que hacen tambalear la confianza en un cuerpo estable, blindado y unitario.

En su *Introducción al Surrealismo -1953-*, Juan Eduardo Cirlot desarrolla la importancia que había ido cobrando en Francia tanto la arqueología como el florecimiento de las "ciencias esotéricas", terrenos que, sumados a la influencia de la doctrina psicoanalítica van a abrir la compuerta hacia mundos inexplorados hasta ese momento. Del mismo modo, se cita aquella herencia subterránea que se escapa desde ciertos rincones del siglo XIX en búsqueda de deseos de oscuridad poética capaces de iniciar la puesta en jaque de la razón y de la ciencia. Es más, Cirlot presenta a Francia como el lugar en el que la crisis de la lógica se ha manifestado más claramente, pues de entrada

se diseña en el horizonte un periodo postlógico, que vendría a ser la síntesis de un proceso dialéctico que tendría como tesis el pensamiento prelógico y mágico y como antítesis el razonamiento lógico. [...] La atención que la ciencia, dentro de la rama que se ocupa del hombre, presta a los sueños, a los mitos, al simbolismo, viene a indicar que el antiguo esquema antropológico era incompleto.<sup>268</sup>

Esta secuencia entronca con los intereses del líder surrealista André Breton por la premonición, la astrología, la magia, el hermetismo, el simbolismo de los números o la cartomancia, tal y como se refleja en sus numerosos escritos. En esta desestabilización del

---

<sup>266</sup> De hecho, el primer número de la revista oficial del grupo, *La Révolution Surréaliste*, publicado el uno de diciembre de 1924, ofrecía, entre otros contenidos, transcripciones de noticias de suicidios y las respuestas a una encuesta cuya pregunta principal era: ¿es una solución el suicidio?.

<sup>267</sup> Véase el apartado 4.2.

<sup>268</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953, p. 33.

pensamiento lógico moderno, Cirlot también cita la íntima relación que establecerán con formas cercanas a lo ritual, especialmente aquellas emparentadas con lo oscuro, lo caótico y lo abisal. En definitiva, nos enfrentamos al reconocimiento de distintas y más profundas formas de realidad, opuestas a las que habitualmente nos acogen desde una superficie blindada por la razón y el utilitarismo. Asistimos a la elaboración de una nueva concepción del mundo que va implicar consecuentemente una nueva forma de sentir donde *lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos.*<sup>269</sup>

La realidad es insuficiente. Absolutamente inmersos en lo *maravilloso* de esta profunda surrealidad, el grupo liderado por Breton está listo para la configuración de nuevos mitos capaces de ilustrar los nuevos hallazgos y de reconfigurar el mundo sobre nuevas premisas. De hecho, será el mismo Breton el que finalmente definirá al Surrealismo -en su texto *Position Politique Du Surréalisme* del 1935- como *un modo de creación de un mito colectivo.*<sup>270</sup> Una década antes, su brazo derecho, Louis Aragon, había hecho un llamamiento en *Le Paysan de Paris* -1926- a la creación de una "mitología moderna". De esta manera, el mito se asumía como el vehículo de una transformación radical de los modos de pensar y conocer lo existente.

En este sentido, y aunque se haya hablado del descrédito del racionalismo crítico y de la pérdida de fe en el progreso intelectual después de la II Guerra Mundial, el Surrealismo parece avanzarse a aquella pregunta *adorniana* que se planteará cómo escribir poesía después de una barbarie semejante. Los surrealistas -ortodoxos y disidentes- ya han vivido una de estas barbaries y ven avecinarse una aún peor; una de sus respuestas creativas a esta circunstancia se encaminará hacia la búsqueda de la rehabilitación del mito.

Tal y como señala Patricia Mayayo en *André Masson: Mitologías* -2002-, el Surrealismo vendría a concentrar en sus múltiples caminos aquellas apreciaciones de Schelling que apuntalaban al mito como lenguaje que sobrepasa los límites del concepto abriéndose a lo

<sup>269</sup> Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 104.

<sup>270</sup> Recordemos que, precisamente desde la década de los 40, con el exilio de Breton a los Estados Unidos a causa del estallido de la II Guerra Mundial, gran parte de la actividad surrealista va a girar casi de forma exclusiva en torno al mito, tal y como ejemplifican el trabajo de André Masson o la revista *VVV* editada por David Hare, Marcel Duchamp, André Breton y Max Ernst. Para un análisis pormenorizado de las estrategias del pensamiento mitológico llevadas a cabo por los surrealistas véase *Myth in Surrealist Painting* -1980- de Whitney Chadwick. Sin lugar a dudas, Masson será uno de los autores más próximos al pensamiento mitológico, tal y como ampliaremos a continuación, y tal vez por ese motivo, una de las principales ausencias en las obras de Krauss, Foster y Bois a las que nos hemos referido en el marco teórico.

incondicionado, a lo absoluto y a lo infinito.<sup>271</sup> Al mismo tiempo van a verse añadidas aquellas consideraciones *freudianas* que equiparan los procesos de elaboración onírica y los de elaboración mítica, junto a la influencia del deseo de Jung por crear nuevas mitologías que salven al nuevo hombre de la "asfixia espiritual" heredada del positivismo ilustrado. Así las cosas,

junto a las técnicas de creación automática, el análisis de los sueños, la práctica de la hipnosis o la creación poética, el mito se convierte, para el Surrealismo, en un mecanismo de exploración del individuo en su totalidad, de penetración en las oscuras regiones del deseo, relegadas a un segundo plano por la tiranía del racionalismo occidental.<sup>272</sup>

Señalado lo anterior podemos intuir que, una vez las estrategias integradas en el pensamiento mitológico desestabilizan al engranaje lógico-racional, la configuración del imaginario corporal va a verse irremediadamente afectada, alejándose de cualquier atisbo de unidad, clarividencia y estabilidad y anunciando así un imaginario del que beberán los futuros discursos de la abyección.

#### 5.2.1.1. Mutilaciones corporales en el marco de la violencia de lo sagrado

Las principales obras que instalan de un modo definitivo la representación de un cuerpo abyectado y ultrajado desde la violencia de lo sagrado nos obligan a desplazarnos hacia ese espacio habitado por los denominados "surrealistas disidentes", donde encontramos a un conjunto de autores -escritores, pintores, pensadores- que participan puntualmente o han participado hasta ser expulsados de lo que se tiende a denominar el "Surrealismo ortodoxo", es decir, aquel que sigue las directrices que el líder André Breton va marcado en cada una de las inestables etapas del movimiento.

Sin entretenernos en las más que documentadas disputas entre estos dos núcleos o en la clasificación de los autores dependiendo del grupo al que se adscriban -clasificación que sería, además, variable-, debemos concentrarnos en aquellas diferencias que nos son de utilidad. Así, es preciso señalar que una de las más claras divergencias que los distancia hace referencia al interés de este "surrealismo disidente" por la etnología, disciplina prácticamente invisible en las revistas oficiales del Surrealismo supervisadas por el omnipresente y omnipotente Breton.

<sup>271</sup> En una línea similar Bataille afirma en su texto *El aprendiz de brujo -1932-39-* que una comunidad que no efectúa la posesión ritual de sus mitos ya no posee más que una verdad decadente y que el mito vivido ritualmente revela el ser verdadero.

<sup>272</sup> Mayayo, Patricia. *André Masson: Mitologías*. Madrid: Metáforas del Movimiento Obrero, 2002, p. 36.



El grupo de colegas formado por André Masson, Georges Henri Rivière, Georges Bataille, Alfred Métraux o Michel Leiris entre muchos otros, va a tomar la etnografía como una más de las herramientas capaces de subvertir los valores occidentales, dejándose influir por las principales figuras de la escuela de sociología francesa del momento -especialmente por el tándem formado por Émile Durkheim y Marcel Mauss-.

Al mismo tiempo que asisten a las clases de Mauss en el Instituto de Etnología y en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París, desarrollan el que será su principal órgano de difusión: la revista *Documents*, editada por Bataille entre 1929 y 1930 y asociada a una línea editorial que, frente al surrealismo *maravilloso*, azaroso e "icario" de Breton, impone lo abyecto -problematizado en ese contexto desde la noción de lo informe *batailleana*-, lo teratológico y el sacrificio. De nuevo, subrayemos cómo este sustrato apenas es tenido en cuenta en las publicaciones y las exposiciones en torno al Surrealismo de Krauss o Bois.

De esa órbita de disidentes nos interesa destacar fundamentalmente el tándem formado por Bataille y Masson. Recordemos que, ya desde los primeros dibujos automáticos de este último para los órganos de difusión oficiales del Surrealismo -al que se adscribe desde sus inicios junto con sus colegas de la rue Blomet-, se intuye su incipiente interés por los mitos del desmembramiento: el artista configura imágenes palpitantes donde se enmarañan cuerpos mutilados con una constante tendencia al desbordamiento de sus vísceras. Sin embargo, la consolidación de su informe bestiarario empezará a tomar forma desde su distanciamiento del Surrealismo oficial a partir de 1928, seguido del estrecho coqueteo con la órbita de la revista *Documents*, en especial, con su líder-editor Bataille. Desde la década de los treinta podemos incluso leer en paralelo las obras de estos dos creadores que van a trabajar influyéndose mutuamente y configurando uno de los tándems más relevantes para la configuración del imaginario repulsivo surrealista. De hecho, las primeras imágenes que tematizan el cuerpo violentado desde la hostilidad mutiladora de lo sagrado las encontramos precisamente en una obra a cuatro manos llevada a cabo por estos dos creadores, olvidada por completo en las obras de Krauss, Bois y Foster: *Sacrifices –Sacrificios-*.

Los orígenes de esta publicación que sale a luz en 1936 incorporando una serie de grabados de Masson -los cinco aguafuertes *Mitra*, *Orfeo*, *El Crucificado*, *Minotauro* y *Osiris*- junto al texto de Bataille que coincide con el título, deben rastrearse en sus encuentros en Tossa de Mar desde 1936. Recordemos a su vez que el título hace referencia al ensayo de Hubert y Mauss *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* -1899- y el subtítulo *Les dieux qui meurant* a la obra de Sir James George Frazer *The Golden Bough* -1890-.

De hecho, esta última obra es la que inspira de forma más directa la concepción mitológica que van a desarrollar en paralelo Masson y Bataille. En ella, Frazer establece un vínculo estrecho e inevitable entre el mito y el ritual mediante la descripción de toda una serie de instituciones rituales en las que se despliegan múltiples mitos estructurados en torno al sacrificio y a la resurrección de una divinidad. El autor se refiere a varias civilizaciones antiguas -orientales y mediterráneas- en las que, cuando las fuerzas del monarca empiezan a desvanecerse se toma como rutina sacrificial su sustitución por la de un sucesor más fornido, necesario para volver a preservar el orden cósmico y la fertilidad del entorno natural. Mayayo describe esta rutina mítica de forma clara y concisa:

el héroe-dios perece de forma violenta ya sea a consecuencia de una profunda herida -Adonis-, de una mutilación -Atis-, o de un desmembramiento -Dionisos, Osiris, Orfeo-; después de su fallecimiento, pasa al reino de los muertos, donde resucita convirtiéndose, como en la leyenda de Osiris, en señor del Mundo Subterráneo, distribuyendo su tiempo entre el Hades y el universo terrestre o reintegrándose definitivamente al reino de los vivos.<sup>273</sup>

Aquí nos aparece otra evidencia necesaria para la comprensión de este primer abyecto embiste mitológico al cuerpo unitario, blindado y estable: la reivindicación de una Grecia violenta y primitiva completamente heredera del pensamiento *nietzscheano*. Tanto Masson como Bataille asumen la influencia de la lectura de *El nacimiento de la tragedia* -1872- y en especial, su contundente llamamiento a las más profundas raíces míticas, vehiculado desde una Grecia extática y excesiva, oscura, exasperada, salvaje e irracional. Al margen de la experiencia completamente *nietzscheana* de la revista *Acéphale* -a la que nos referiremos más adelante-, no debemos olvidar tampoco la colaboración de Bataille, Leiris y Caillois en la revista *Le voyage a Grèce*, medio donde también plasmarán esta visión de una Grecia violenta inundada de mórbidas bacanales, ruinas convulsas, orgías incestuosas y oscuras experiencias infernales.

De esta manera, podríamos atrevernos a afirmar que la riqueza intelectual que palpita en la obra de Masson y la escritura de Bataille es capaz de aunar armónicamente las raíces *nietzscheanas* y las obras de Hubert y Mauss junto a las del mitólogo alemán Walter F. Otto. Sus configuraciones mitológicas van a sustentarse en este poso dionisiaco de profunda ambigüedad, tambaleándose en un devenir constante entre vitales fusiones de unidad cósmica y destrucción mutiladora. Del mismo modo, comprobamos cómo esta aproximación a lo dionisiaco desde la obra de Nietzsche y desde la Antropología religiosa supone una bisagra entre aquellas recuperaciones del mito por parte del Romanticismo -tal y como hemos rastreado

---

<sup>273</sup> Mayayo, Patricia. *André Masson: Mitologías*, op. cit., p.105.

en el planteamiento del problema- y un futuro corpus performativo –Benito, Nitsch- de similares características.

Centrándonos en las láminas del proyecto de *Sacrifices*, comencemos observando cómo Orfeo, en manos de Masson, olvida su rostro apolíneo para entregarnos la mutiladora fuerza de su trágico final cuando, según explican determinadas fuentes clásicas, es descuartizado por un grupo de bacantes extáticas que desgajan sus miembros y los lanzan al río. En las diferentes versiones que el artista realizó de esta figura mítica -confirmando así su obsesión por aquellas narraciones de violento paroxismo-, se representa habitualmente el cuerpo del poeta atrapado en el interior de una maraña *informe* de cuerpos que forcejean y confunden sus miembros dispersos, confusión que se ve subrayada por el automatismo de la línea *massoniana*. Es difícil saber si Orfeo ya ha perdido algún miembro o si se dispone a ello. Además, el desconcierto también viene magnificado por la bestialización de las bacantes, convertidas en terribles híbridos animalísticos -mujeres con cabeza de caballo o de perro y con una absoluta desproporción de sus miembros-.

Así, la apolínea identidad órfica es ultrajada desde la confusión violenta de miembros y la mutilación ejecutada por una serie de cuerpos que a su vez se instalan en una repulsión de hibridaciones animales y de mórbido erotismo. Se abre la veda a los embistes al cuerpo unitario desde el mito órfico, mito sobre el que Masson decide regresar una y otra vez entregándonos nuevas estampas en las que Orfeo llega a transformarse incluso en un cadáver de colores estridentes. Y es que, en una de estas variaciones plásticas del mito, el artista nos acerca el momento justo en el que el poeta intenta rescatar del Hades a su amada Eurídice, figura reducida en su obra a una mera sombra que acompaña a este Orfeo-esqueleto al que se le marcan las costillas y la cabeza en forma de calavera. En manos de Masson, la única opción posible es que la pulsión de muerte sobrevuele el mito y que el cuerpo se reduzca a una maraña de miembros confusos, a una sombra y, finalmente, a lo que Kristeva definirá como el paradigma de la abyección: el cadáver.

Las mutilaciones que ultrajan al cuerpo salpican todas y cada una de las planchas de *Sacrifices*. Junto a Orfeo, Masson y Bataille también elaboran un cuerpo "crucificado", filtrado de nuevo por su concepción multipanteísta de la religión. El cuerpo del crucificado aquí se presenta con cabeza de asno transformándose en un abyecto híbrido hombre-animal, al mismo tiempo que es ultrajado en una escena que vuelve a tambalearse entre la bacanal dionisíaca y la violencia del desmembramiento. En el interior de esta convulsa estampa -en la que el trabajo de la línea remarca la violenta palpitación que subyace en las obras del pintor- vemos a una de

las figuras femeninas recoger sangre de un tajo asestado en el pecho del crucificado. Subrayemos de nuevo la influencia que tendrán estas piezas para el futuro desarrollo de aquella performance paradigmática de lo abyecto. En nuestra entrevista personal a Hermann Nitsch éste asumía la influencia del pensamiento *batailleano*<sup>274</sup> y, en efecto, algunas de sus acciones parecen configurarse como encarnaciones de las estampas de *Sacrificios*, performadas colectivamente.



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Fig.7. André Masson, *Orfeo desmenuzado por las Ménades*, ca. 1933, aguafuerte. Galería Louise Leiris. Fig.8. André Masson, *Orfeo -estudio para Sacrificios-*, 1936, mina de plomo y lápiz de color sobre papel. Colección particular. Fig.9. André Masson, *Sacrificios -Orfeo, Pl. II-*, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular. Fig.10. André Masson, *Orfeo*, 1935, óleo sobre lienzo. Colección particular. Fig.11. André Masson, *Sacrificios -El crucificado, Pl. III-*, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular. Fig.12. André Masson, *Sacrificios -Osiris, Pl. V-*, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular.

Masson manifiesta a lo largo de toda su trayectoria un interés por desvelar los órganos internos del cuerpo humano, recurriendo en múltiples ocasiones a la imagen del cuerpo

<sup>274</sup> Entrevista personal a Hermann Nitsch –Prinzendorf, diez de noviembre del 2016-. Véase anexo página 276.

ultrajado o explícitamente desollado. Masson remueve y violenta el cuerpo hasta que pierde su unidad, lo transforma en una membrana transparente con la intención de que asistamos a una convulsa efervescencia de órganos; en otras ocasiones lo desuella de un solo golpe. Algunas de sus obras posteriores recogen esta estrategia, tal y como confirman *Marsias desollado por Apolo* -1964-, en la que el artista parte de la famosa obra de Tiziano,<sup>275</sup> o en *El desollado y la dama con armadura* -1965-. En ellas, el cuerpo blindado y unitario vuelve a resquebrajarse y despojarse desde este imaginario nocturno y violento de la Grecia clásica y pánica que varios surrealistas toman por bandera. Poco a poco, la confianza en la duración eterna del cuerpo empieza a herirse; los múltiples tajos asestados al cuerpo por artistas y pensadores asociados a la órbita surrealista empiezan a dejar ver el carácter blando, húmedo y, en definitiva, caduco, de las entrañas humanas.

Los tajos asestados por Masson van a incrementarse hasta acabar de desprender las entrañas del cuerpo en la lámina del sacrificio de *Osiris*, obra donde se retoma la narración de su descuartizamiento mítico en catorce pedazos por parte de su hermano Set. En esta pieza correspondiente a la misma serie *Sacrifices*, el artista no se muestra fiel a la narración pero se avanza a la figura del *Acéfalo*, entregándonos un cuerpo extático en el que sus entrañas visibles parecen estar a punto de desparramarse y unirse a los múltiples elementos dispersos que envuelven el cuerpo -entre los que podemos ver una especie de híbrido entre granada y corazón humano-. Es más, existe toda una secuencia teórico-plástica asociada a otra iconografía mítica en la que el cuerpo ultrajado se abre hasta dejar entrever las vísceras; nos referimos al laberinto del Minotauro.

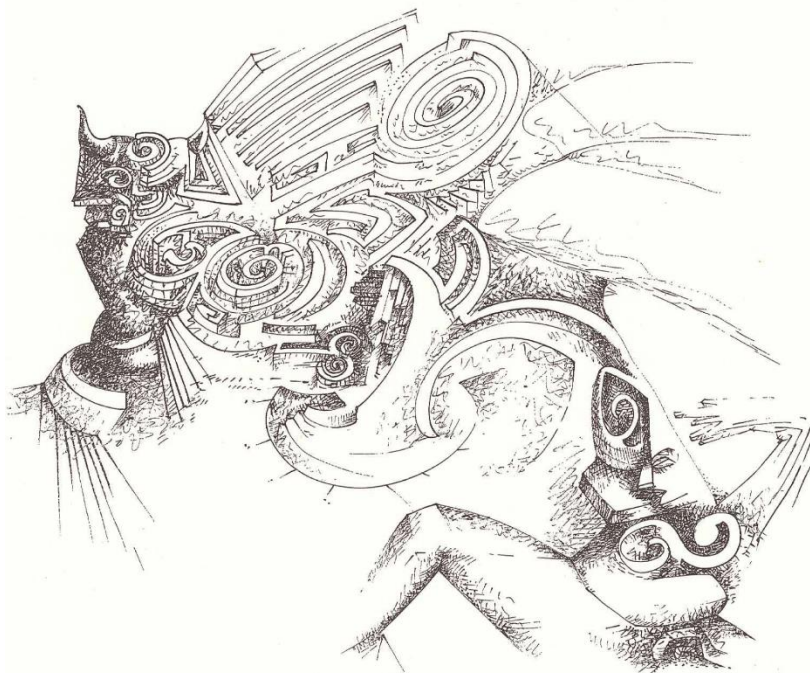
Bataille y Masson definen su época como una etapa completamente "minotauresca" y, efectivamente, sabemos que el Minotauro constituye un icono surrealista fundamental desde la década de los treinta. En este sentido, cabe recordar que uno de los múltiples y principales significados a partir de los que es aprehendido el mito, hace referencia a la identificación de Teseo con la conciencia, opuesto al terreno minotauresco de lo inconsciente y lo pulsional. Aunque este monstruo mitológico va a colarse en varios de los bloques que centran este estudio, en esta ocasión nos centraremos en aquellas configuraciones del Minotauro asociadas al cuerpo ultrajado.

---

<sup>275</sup> Recordemos que incluso Pere Salabert menciona en *La redención de la carne* la obra de Tiziano *El martirio de Marsias* -1575-76- como uno de los ejemplos primerizos en los que la "suculencia" de la convulsa materia corporal avanza gracias a la contundente pasta cromática que salpica de forma especial la figura del castigado.

En este sentido sorprende que, por un lado, el artista se atreva a abrir el cuerpo del monstruo haciendo visibles sus entrañas y que, por el otro, transforme las vísceras en un complejo e impracticable laberinto. Y es que, si en el mito original la búsqueda de Teseo se nos presentaba victoriosa gracias al uso de la inteligencia, en las piezas del artista francés solo hay espacio para la introspección más profunda, para la insalvable caída en las entrañas de un laberinto intestinal.

El ejemplo más evidente lo constituye sin duda la obra *El laberinto* de 1938, pieza en la que el Minotauro parece haber sido desollado para mostrarnos su organismo palpitante, oscuro y sobre todo, impracticable. Como decíamos, ya no hay espacio para las alegorías de la conciencia y la razón abriéndose paso entre los rincones desconocidos del laberinto cretense. El pintor francés declaró en varias ocasiones su fascinación por la imagen del laberinto pues decía que en ella encontraba su identidad, en el laberinto podía afirmar su derecho a contradecirse. En sus múltiples configuraciones de la iconografía minotauresca en las que el laberinto acostumbra a ser circular, imposible y vertiginoso, no encontramos por ningún lado la presencia del iluminador hilo de Ariadna, y *sin embargo las olas ruidosas de las vísceras se hinchan y se vuelcan casi incesantemente, poniendo un brusco fin a su dignidad.*<sup>276</sup>



<sup>276</sup> Bataille, Georges. "El dedo gordo" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 48. Recordemos que el laberinto era una imagen presente en la literatura de escritores como Jorge Luis Borges o James Joyce. Del mismo modo, no debemos olvidar las continuas referencias a este espacio en la obra Nietzsche, autor adorado por ciertos sectores del Surrealismo. El filósofo alemán habló de su curiosidad por explorar el laberinto, trabar amistad con el Minotauro y finalmente, perder el hilo de Ariadna.

Fig. 13. André Masson, *El sueño de Ariadna -Anatomía de mi universo*, Pl. XXVII-, 1940, Colección François Odermatt. Fig. 14. André Masson, *El laberinto*, 1938, óleo sobre lienzo, Centre Pompidou.

La conclusión es más que explícita: estamos completamente perdidos, atrapados en una maraña oscura y removida. No hay espacio para la razón iluminadora que nos hace progresar, que nos permite salvarnos. La desorientación que ya habíamos sufrido desde el mito órfico y la libertad del dibujo automático *massoniano* sigue más que presente y se instala en el eje más profundo de un cuerpo -el del Minotauro- que es ya de por sí salvaje y violento. Si en las estampas de *Sacrifices* el héroe era ultrajado, aquí, directamente ha desaparecido ante la contundente presencia del monstruo y la de sus removidas entrañas. Así las cosas, tal y como indica Mayayo, anunciando la problematización de lo abyecto en la obra de Kristeva y la de violencia de lo sagrado en la de Girard,

podemos entender con mayor claridad, el papel que cumplen los mitos de desmembramiento en la poética *massoniana*: el sacrificio del héroe forma parte de ese proceso de desestructuración del sujeto, de disolución de los límites de la identidad que el Surrealismo habría de llevar a los últimos extremos. En las ceremonias sacrificiales, la integridad ontológica del individuo se disipa: sujeto y objeto, sacrificador y sacrificado, hombre y entorno se funden en la experiencia compartida de la muerte.<sup>277</sup>

No olvidemos que Bataille también hará referencia en su artículo *La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent van Gogh -1930-* a la presencia de la automutilación -a la que parece contribuir este Minotauro *massoniano* que nos abre su cuerpo- en diversas prácticas religiosas. El pensador francés procede a la enumeración de toda una suerte de mutilaciones desarrolladas por múltiples rituales religiosos contemporáneos que van desde las orgías sangrientas de las sectas musulmanas hasta determinadas prácticas de circuncisión, enucleación o ablación de dedos.

#### 5.2.1.2. Decapitaciones: el Acéfalo

Una vez el cuerpo ha sido ultrajado y ha abierto sus entrañas en plena sintonía con aquella liminalidad abyecta que desarrollará Kristeva en *Los poderes de la perversión*, la plástica surrealista es capaz de dar un paso más, acercándonos una de las secuencias iconográficas de mayor relevancia para el discurso de la zozobra corporal en la que el hombre va a perder, literalmente, la cabeza.

A mediados de la década de los treinta la esperanza de que el mundo pudiese cambiar y tomar otro rumbo era ínfima. Para Bataille era

<sup>277</sup> Mayayo, Patricia. *André Masson: Mitologías*, op. cit., p.117.

tiempo de abandonar el mundo de los civilizados y su luz. Es demasiado tarde para pretender ser razonable e instruido, pues esto condujo a una vida sin atractivos. Secretamente o no, es necesario convertirnos en otros o dejar de ser.<sup>278</sup>

La experiencia de la revista *Acéphale* -1936-39- se presenta como uno de los ejemplos más lúcidos en el desarrollo de los embistes al cuerpo unitario y estable desde la violencia de lo sagrado. Es más, en esta ocasión hablamos realmente de la declaración de una "guerra religiosa" para liberar al hombre y de la creación de una comunidad religiosa que tiene como tótem la imagen de un hombre decapitado.

Precisamente, esta imagen de un hombre decapitado constituye el inicio de esta experiencia: por los caprichos del tan surrealista azar, Bataille, trabajando como empleado en el Departamento de Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia, da con una imagen gnóstica en metal del siglo III o IV d.C. que representaba a un dios acéfalo de origen egipcio. La imagen le suscita inmediatamente una profunda fascinación, sobre todo si tenemos en cuenta su interés previo por la conexión establecida entre los cultos solares y la violencia del sacrificio.

De hecho, no olvidemos que, antes de deshacerse de la cabeza, Bataille ya había intentado ensuciar esta elevación corporal desde los delirios mitológicos en su texto *El ojo pineal* -1930-.<sup>279</sup> En manos del autor, la cabeza ya empezaba a partir de esa publicación a dar señas de inmundicia ignominiosa, de soberana y repulsiva pudrición. Poco tiempo después de la publicación de este texto, la cabeza es arrancada de cuajo desde las páginas de la revista *Acéphale*<sup>280</sup> cuyo texto de apertura "La conjuración sagrada" fue escrito durante su estancia en Tossa de Mar<sup>281</sup> en 1936. Como suele ocurrir en la literatura *batailleana*, este gesto se explica desde múltiples y complejas interpretaciones.

<sup>278</sup> Bataille, Georges. "La conjuración sagrada" en *Acéphale*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010, p. 23.

<sup>279</sup> En esta síntesis de nuestro Trabajo Final de Master incorporada hemos omitido toda una secuencia relativa a los ultrajes al ojo como símbolo de la visualidad y de la razón. Ello se debe a que hemos podido publicar esta línea de investigación en forma de capítulo de libro en la obra colectiva editada por Daniel López del Rincón –pendiente de publicación- *Arte en guerra. Barcelona, capital del arte de vanguardia (1914-1918)*. Para obtener más información véase nuestro capítulo "Surrealismo, antvisualidad y experiencia bélica en el periodo de entreguerras".

<sup>280</sup> El primer número de la revista *Acéphale* apareció publicado el veinticuatro de junio de 1936 en París; contaba solo con ocho páginas y estaba integrado por ilustraciones realizadas exclusivamente por Masson. El segundo número doble, de treinta y dos páginas, apareció en enero de 1937 con el título "Nietzsche et les fascistes. Una Réparation" e integraba textos de Bataille, P.Klossowski, A.Masson, J.Rollin y J.Wahl, en los que se proclamaba el rechazo al fascismo y en especial, a su apropiación de la literatura *nietzscheana*. Más adelante, los número 3 y 4, publicados en julio de 1937, rendían tributo a "Dionisos" e incorporaban la participación de R.Caillois y J.Monnerot. Finalmente, en junio de 1939 apareció el último número de la revista, redactado de forma íntegra por Bataille, a pesar de que ninguno de los artículos aparecía firmado.

<sup>281</sup> En las páginas de la revista explican que es precisamente en este pueblo de la costa catalana cuando Bataille, escuchando la obertura de la ópera Don Juan, siente un arrebató extático que le encamina a la escritura de esta



En primer lugar, debemos mencionar su relación con las circunstancias políticas que sacudían Europa desde principios de la década de los treinta, de nuevo con la intención de reclamar los contenidos históricos filtrados en estas piezas. Y es que, aunque hayamos argumentado que la angustia de muerte provocada por la barbarie epocal se tamiza y se filtra en el Surrealismo mediante el uso de múltiples estrategias, en esta ocasión la fuerza del contexto es tan potente que la historia se cuelga de forma explícita en algunas obras y escritos. En este sentido, la estampa *massoniana* descubierta hace tan solo unos años por François Levailant, *Barcelona, julio 1936*, confirma la hipótesis señalada. En ella vemos un dibujo muy similar al que encabezará las páginas de *Acéphale*, pero que se diferencia por incorporar un par de detalles que nunca vieron finalmente la luz en las diferentes ilustraciones de los números oficiales de la revista; nos referimos a la presencia de una hoz y un martillo en la zona donde debiera estar ubicada la cabeza y a la aparición de un crucifijo y una cruz gamada, pisoteadas por esta figura acéfala.

Así, y pesar de que Masson no se implicó políticamente con las fuerzas marxistas de forma oficial -a diferencia del líder surrealista André Breton y otros miembros que le secundaron-, las intenciones de este grabado son más que evidentes y nos ayudan a comprender una de las capas de lectura imbricadas en *Acéphale*. Tanto Masson como Bataille se oponen de forma contundente a la ascensión de las fuerzas fascistas en el corazón de Europa y en España. El autoritarismo o la imposición de un cuerpo ideal fundando en la fuerza apolínea, la productividad y el blindaje, reciben sus embistes desde el culto a un cuerpo mutilado, carente de cabeza. Del mismo modo, el culto fanático al líder dictatorial se tambalea profundamente, pues

A LA UNIDAD CESARIANA QUE FUNDA UN JEFE SE OPONE LA COMUNIDAD SIN JEFE UNIDA POR LA IMAGEN OBSESIVA DE UNA TRAGEDIA. La vida exige que los hombres se reúnan, y los hombres no se reúnen sino mediante un jefe o mediante una tragedia. Buscar la comunidad humana SIN CABEZA es buscar la tragedia: la ejecución del jefe es en sí misma tragedia; sigue siendo una exigencia de tragedia.<sup>282</sup>

La anatomía ha perdido su coherencia y su carácter unitario para instalarse en un exceso soberbio, en un perturbador desequilibrio salpicado de implicaciones políticas y mitológicas. Y es que lo político va ir desplazándose hacia lo religioso aunque, eso sí, bajo aquel influjo

---

mitología acéfala. De este modo, la figura de este seductor como estallido de inspiración anuncia el erotismo violento que va a centrar el siguiente apartado.

<sup>282</sup> Bataille, Georges. "Crónica nietzscheana" en *Acéphale*. op. cit., p. 130. Hemos mantenido las mayúsculas del texto original.

*nietzscheano* que asumía lo religioso como un terreno violentamente anti-cristiano. El manifiesto inaugural de la revista se abre con una cita de Kierkegaard afirmando que *lo que tenía rostro político y creía ser político, se desenmascarará un día como movimiento religioso*.<sup>283</sup> No es casual que se recurra a este pensador -del mismo modo que a Nietzsche-, pues, tal y como nos recuerda Marisa García Vergara en su artículo "Fantasmas insurrectos", la religión para Kierkegaard *no implica una visión racional del mundo, sino antes bien, un modo de liberarse de la angustia de la desesperación y del fracaso de las posibilidades de la existencia que constituyen al hombre*.<sup>284</sup> Sin lugar a dudas, encontramos aquí el poso de lo que va a ser una de las claves que nos permitan presentar un corpus de obra performativo desarrollado en Europa como paradigma de la abyección.

Centrándonos en la interpretación de la imagen señalemos el evidente paralelismo que puede establecerse entre la imagen del hombre *vitrubiano* y la postura adoptada por el acéfalo dibujado por Masson. Atendiendo a la desvirtuación *massoniana*, confirmamos la desaparición de proporciones ideales, la desfiguración de las estables y armónicas formas corporales, la perforación del blindaje anatómico y la sustitución de la perfección rigurosa y abstracta de la geometría por la imagen de un cuerpo convulso.<sup>285</sup>

El hombre *vitrubiano* ha sido guillotinado. *A la imagen de un cuerpo unificado, articulado y armonioso, las pinturas y dibujos de Masson oponen la experiencia original del cuerpo estallado*.<sup>286</sup> La ascunción del cuerpo desmembrado es el precio que debemos pagar para lograr una auténtica liberación, para trascender los límites de nuestra propia identidad y mutar finalmente en un nuevo "dios" mitológico.

Sin necesidad de entrar al detalle en la descripción de todos los atributos de la imagen centrémonos en dos elementos que refuerzan los binomios generación-destrucción y fertilidad-

<sup>283</sup> Bataille, Georges, "La conjuración sagrada" en *Acéphale*. op. cit., p.21. Bataille no indica de dónde extrae exactamente la cita de Kierkegaard.

<sup>284</sup> García Vergara, Marisa. "Fantasmas insurrectos" en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife: Aula Cultural del Pensamiento Artístico de La Laguna, nº 4, 2008 -Ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas-, pp. 156-191.

<sup>285</sup> Recordemos además que autoras como Marisa García Vergara han apuntado otros paralelismos como el que puede establecerse con una imagen que representa el mito de Orfeo en el *Liber Pontificalis* -ca.1200- conservado en Reims, ciudad donde Bataille vivió hasta su adolescencia y a cuya catedral dedicó el primer artículo que publicó en su vida. En esta estampa, Orfeo aparece representado en una postura semejante a la del hombre *vitrubiano* dibujado por da Vinci y a la del Acéfalo. No olvidemos además que la figura de Orfeo ya nos había aparecido en las láminas de *Sacrifices* y de hecho, también entronca con los anhelos de fusión cósmica del Acéfalo a los que nos referiremos más adelante. En este sentido, se aprecia un profundo rigor iconográfico por parte de autores como Bataille o Masson, capaces de ir tejiendo un hilo invisible que va cosiendo con fuerza todas y cada una de sus creaciones.

<sup>286</sup> Mayayo, Patricia. *André Masson: Mitologías*, op. cit., p.135.

muerte. Por un lado, la presencia fálica del puñal como símbolo de crimen y como instrumento específico de violencia sacrificial y, por el otro, la presencia de una calavera justo en la zona que debería ocupar el órgano reproductor masculino. Esta comunión de erotismo y muerte que ya se anuncia desde las estampas acéfalas centrará el siguiente capítulo de este estudio, permitiéndonos comprender con más detalle la presencia de este extravagante complemento.

Siguiendo con los atributos que acaban por definir esta figura nos encontramos con un motivo al que ya nos hemos referido anteriormente: la transparencia de un cuerpo ultrajado que deja ver sus convulsas entrañas a punto de desparramarse. Así pues, junto a todo lo señalado anteriormente, vemos como de nuevo se rompe la sagrada dicotomía corporal establecida entre lo interior y lo exterior, fundamental para el posterior desarrollo del concepto de lo abyecto. La armadura dérmica es ultrajada y el cuerpo se hace fácilmente penetrable. *Acéphale* incorpora este elemento transgresor de la contemplación *voyeurística* y abyecta del interior del cuerpo. La brecha abierta nos remite de forma inevitable a lo mortífero, a la pronosticación de nuestra propia muerte.

Además, en esta urdimbre mitopoética salpicada de abyección, todas y cada una de las figuras creadas por estos surrealistas disidentes van enlazándose y enriqueciéndose: *Acéphale* se asimila y completa la secuencia de aquel errante Minotauro que había perdido la sede de la razón y que contenía en sus entrañas un laberinto desorientador, lugar en el que Bataille aseguraba extraviarse y descubrirse como un monstruo:

encontró más allá de sí mismo no a Dios, que es la prohibición del crimen, sino a un ser que ignora la prohibición. Más allá de lo que soy, reencuentro un ser que me hace reír porque no tiene cabeza, que me llena de angustia porque está hecho de inocencia y de crimen: tiene un arma de hierro en su mano izquierda, llamas que parecen un corazón de sacrificio en su mano derecha. Reúne en una misma erupción el Nacimiento y la Muerte. No es un hombre. Tampoco es un dios. No es yo, pero es más que yo: su vientre es el dédalo en el que se perdió a sí mismo, en el que me pierdo con él y en el cual me vuelvo a encontrar siendo él, es decir, monstruo.<sup>287</sup>

Al mismo tiempo, la postura extática de algunas de las imágenes que representan al Acéfalo nos indica que asistimos a un momento extático, tal y como confirma Bataille en "La conjuración sagrada", donde hace referencia a la necesidad de instalarse en la grandeza del éxtasis frente a aquellos seres incompletos cuyo pensamiento se reduce al análisis. Del mismo modo, el pensador francés hace un llamamiento a la danza de tintes más rituales y catárticos -e

<sup>287</sup> Bataille, Georges. "La conjuración sagrada" en *Acéphale*, op. cit., p. 24.

incluso fanáticos según el propio Bataille-, en absoluta sintonía con los escritos de aquel Nietzsche que anhelaba un dios que supiera bailar.



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Fig.15. André Masson, *Barcelona, julio, 1936*, 1936, dibujo sobre zinc, Colección Mason. Fig.16 y 17. André Masson, ilustraciones para *Acéphale*, número 1, junio de 1936, grafito sobre papel, Colección particular. Fig.18, 19 y 20. André Masson, ilustraciones para *Acéphale*, número 2, enero de 1937, grafito sobre papel, Colección particular.

Precisamente en esta posibilidad catártica reside la definitiva vuelta de tuerca del Acéfalo. Y es que, aunque a simple vista resulte paradójico, buena parte de las imágenes que han centrado este apartado no pretenden recrearse en una repulsión salvaje y provocadora, sino más bien todo lo contrario. Partiendo de aquella premisa *batailleana* de "convertirnos en otro o dejar de ser" debemos mencionar los anhelos de fusión cósmica que persigue este tándem de autores.

Por un lado, Masson había expresado su fascinación por el instante extático en el que uno se desprende de sí mismo -desde el estallido o la dispersión de su cuerpo si es necesario- para

hundirse en la bacanal o fusionarse con el universo. Recordemos que en otras piezas del autor como *Dibujo automático* -1924-25- o *Homenaje a Saint-Pol Roux* -1925- los cuerpos también parecen reventar en múltiples pedazos que pasan inmediatamente a metamorfosearse en elementos cósmicos, pues

toda la producción *massoniana* se halla marcada por esta valoración del fragmento y del despojo: disgregar, desmembrar el organismo supone recuperar, una vez más, el sueño de una mítica unidad originaria.<sup>288</sup>

Por el otro lado, Bataille, que se refería a su *partenaire* como el "devorador de estrellas", va a pautar desde las páginas de *Acéphale* esta promesa de superación de los límites del cuerpo en un movimiento de infinita comunión universal. El segundo número de esta publicación y, en especial, su texto "Proposiciones", inciden en esta necesidad de desintegrar la existencia de forma ininterrumpida y sobre todo, insisten en el gesto de la destrucción o la decapitación, no como algo desolador, sino precisamente como la oportunidad de crear algo nuevo.

No debemos obviar tampoco el contacto de estos autores con aquella incipiente escuela de etnología francesa que seguramente les proporcionó algunas de las claves teóricas para sus consideraciones en torno al ritual, la violencia de lo sagrado o los mitos del desmembramiento, que avanzan gran parte del trabajo performativo que estudiaremos y que leeremos en paralelo a nombres que van desde Durkheim, Mauss y Hubert hasta Girard o Delgado.

Ante la crisis de la identidad europea, de la razón y del progreso, Masson y Bataille nos ofrecen unas víctimas sacrificiales dispuestas, no tanto a restaurar el orden como a crear uno nuevo. Como víctimas sacrificiales deben ser violentadas, ultrajadas. La petrificada aprehensión del cuerpo heredada debe ser desbloqueada; es necesario transformar el cuerpo -la identidad, la forma de pensar, sentir y vivir-. Lo terrible de este recorrido es asistir a un proceso en el que la salvación nos llega desde la identificación o el culto a cuerpos mutilados, un proceso en el que, a pesar de asistir a una profusa invasión de zozobras corporales, éstos son una última esperanza para la trascendencia. Y en este sentido, deseamos subrayar esta modalidad de purificación mítico-religiosa de una identidad alterada y de un contexto impuro, que la plástica surrealista es capaz de desarrollar con contundencia. Esta estrategia supone un antecedente fundamental para el desarrollo de lo abyecto en la obra clave de Kristeva *Poderes de la perversión* y precisamente, es esta secuencia la que deseamos reclamar, sobre todo ante su "estratégico ocultamiento" por parte de Krauss, Bois y Foster.

---

<sup>288</sup> Mayayo, Patricia. *André Masson: Mitologías*, op. cit., p.152.

De esta manera, confirmamos la riqueza simbólica de esta figura capaz de aunar múltiples capas de interpretación que van desde lo político hasta lo mágico, coqueteando siempre con los discursos de la repulsión corporal, pues

no hi ha pensament sobre el mite sense un pensament de la violència; no hi ha pensament sobre la religió sense un pensament de la violència; no hi ha pensament sobre la història sense un pensament de la violència.<sup>289</sup>

Al margen de las imágenes que se enlazan de forma directa con la experiencia acéfala, podríamos trazar toda una secuencia visual que confirmara la plástica surrealista como uno de los terrenos creativos más fructíferos de todo el siglo XX en la configuración de cuerpos acéfalos. Sin embargo, con el deseo de no sobrecargar este apartado en torno a los antecedentes, centrémonos tan solo en una imagen, que nos permite insistir de nuevo en las relaciones entre un imaginario corporal desestabilizado y un contexto histórico repulsivo.

Nos referimos a la obra de Masson *El sillón de Luís XVI* -1938-. En ella vemos la antropomorfización de una especie de trono con brazos humanos y patas animales pero con la cabeza claramente decapitada. El título de la pieza nos lleva a pensar que, en esta ocasión, la lectura que debe primar es más crítica que sublimadora. La imagen del totalitarismo francés es aquí desestabilizada, guillotizada. La estabilidad del poder que representa el inamovible trono empieza a tambalearse en esta pieza de colores estridentes en la que las patas del trono parecen frágiles pezuñas de cerdo. Del mismo modo, la presencia del derecho a ejercer el veto en una de las manos-brazos del trono confirma que en esta ocasión la lectura no es una lectura de trascendencia o de regeneración sacrificial en la que el monarca aparece derrumbado o desmembrado para renacer de sus cenizas y volver a instaurar el orden. A un año de que estallase la II Guerra Mundial y después de haber llevado a cabo una empresa como la de *Acéphale* -en la que también se derivaban críticas lecturas al autoritarismo fascista-, la decapitación de este monarca totalitario convertido en híbrido animal-mobiliario subraya el deseo de guillotinar el poder totalitarista, ya sea el contemporáneo o el que forma parte inevitable de la historia de Europa.

Así las cosas, vemos como hasta aquí el cuerpo ha empezado a sufrir un contundente ultraje desde el filtro de lo mitológico, asumido como urdimbre mitopoética, como telaraña ideológica propia de una civilización en crisis. A pesar de que la inexorable angustia de muerte que palpita en Europa a lo largo de toda esta primera mitad del siglo XX se haya tamizado y colado desde

---

<sup>289</sup> Levailant, Françoise. "Masson, Bataille o la incongruència dels signes (1928-1937) en VV.AA. *André Masson*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985, p. 35.

este filtro mitológico, es necesario hacer notar que el cuerpo, aunque ultrajado, abierto o carente de cabeza, se sigue manteniendo en pie; tanto el Minotauro como el Acéfalo son figuras robustas, amenazantes y completamente verticales. Es por ello que, avanzando en esta secuencia de surrealista abyección corporal debemos encaminarnos hacia un nuevo golpe que logrará tumbar con contundencia al cuerpo desde otra estrategia fundamental, también salpicada de un halo de muerte: el erotismo.

### **5.2.2. Violencia y confusión orgiástica en el tanático y dionisiaco erotismo surrealista**

*En un mundo de alienación, la liberación del Eros operaría inevitablemente como una fuerza destructiva, fatal, como la negación total del principio que gobierna la realidad represiva.*<sup>290</sup>

De nuevo, el recorrido se inicia con aquella dialéctica fundamental para el grupo surrealista: la confrontación entre los mecanismos de represión interiorizados y aquella liberación capaz de desestabilizar la realidad. Sin embargo, tal y como deducimos desde la cita de Marcuse, en esta ocasión nos acercamos a una estrategia diferente para facilitar esta poderosa liberación del inconsciente anhelada por los surrealistas; nos referimos al *Eros*, esto es, al deseo, al sexo, a la libido, a las pulsiones oprimidas pero siempre latentes o desplazadas.

El líder del grupo, André Breton, confiará en el encuentro amoroso como un acontecimiento en el que dos seres se funden azarosa y compulsivamente llevando a cabo una constante zozobra de los más racionales estratos de realidad gracias a la fuerza deformadora del deseo. Juan Eduardo Cirlot nos dice que el deseo funciona incluso como el único terreno privilegiado en el que el bien y el mal pueden confundirse y que por ello, será asumido por Breton como fuente primera de la ética surrealista. Es más, se afirma que la surrealista concepción contradictoria del universo se ve influida por la conducta sexual del hombre y, en especial, por aquellos instantes en los que se suceden durante la posesión, la pasión del deseo y el hastío posterior a la descarga. Esta premisa permite ir intuyendo por qué el gusto por las ambivalencias simultáneas instalará un deseo que se tambalea entre el placer y el dolor, entre la morbosa seducción y la contundente violación, entre los maravillosos encuentros fortuitos y las desviaciones narcisistas, exhibicionistas, *voyeurísticas* e incluso necrofilicas y zoofílicas.

Sin necesidad de rastrear las múltiples aproximaciones al erotismo desde el Surrealismo, centrémonos de nuevo en aquellas estrategias que lo enlazan con una identidad zozobrante, con lo tanático y con determinadas modalidades de sublimador extatismo. En este sentido, será

---

<sup>290</sup> Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 2003, p. 47.

necesario desplazarse de nuevo hacia el Surrealismo periférico o disidente, tomando como faro fundamental la obra de Georges Bataille y Michel Leiris.

Centrándonos en las consideraciones *batailleanas* en torno al erotismo observaremos cómo, de entrada, el autor francés asume el acto sexual como un terreno impregnado de animalidad y suciedad pues, según él,

la belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales. [...] Si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. Es deseada para ensuciarla. No por ella misma sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla. [...] La belleza humana, en la unión de los cuerpos, introduce la oposición entre la humanidad más pura y la animalidad repelente de los órganos.<sup>291</sup>

De esta manera, observamos cómo en Bataille se parte directamente de una asunción repulsiva del acto sexual, llegando incluso a afirmar que la esencia del erotismo es la fealdad. En buena parte de sus ensayos -desde *El ojo pineal* hasta *El erotismo*- se asocia incluso los órganos sexuales a algo repugnante o degradado, engrosando así sus apreciaciones sobre lo bajo a las que nos referiremos más adelante. De hecho, no solo se limita a recordarnos la distancia de los órganos sexuales más bajos respecto al mundo honesto, sino que despliega en algunas de sus obras más literarias todo un arsenal de horribles y explícitas imágenes tal y como comprobaremos en los próximos apartados.

*El ojo pineal* -1930- es una de las primeras obras que visibilizan esta abyecta concepción del erotismo. En este primer asentamiento del gusto por lo bajo y lo degradado, Bataille asume la erección como una caída vertiginosa, como algo que escandaliza del mismo modo que lo hace un cadáver o la oscuridad de las cuevas. En este breve texto, el autor despliega una cadena metafórica -anunciando la futura *Historia del ojo*-, que enlaza los órganos genitales con la repulsión de líquidos abyectados por las zonas más innobles del cuerpo:

un pene cortado, flácido y ensangrentado, sustituye al orden habitual de las cosas. En sus pliegues, donde muerden todavía mandíbulas doloridas, se acumulan el pus, la baba y las larvas que han depositado allí enormes moscas.<sup>292</sup>

Del mismo modo, en aquellos capítulos de *El erotismo* en los que el autor lee la unión sexual a la luz del cristianismo, se nos recuerda que el erotismo fue condenado al ostracismo de lo pagano y lo impuro. La Iglesia debe oponerse al erotismo debido tanto a los continuos impulsos

<sup>291</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, op. cit., p. 149.

<sup>292</sup> Bataille, Georges. *El Ojo pineal; precedido de El ano solar y Sacrificios*, op. cit., pp. 65-66.



"malvados" que conducen a la actividad sexual fuera del matrimonio, como al goce de una práctica que no conduce a la reproducción ni a la conservación de la familia. Por este motivo, la fealdad mencionada no solo adquiere tintes animalísticos sino también transgresores pues en el acto sexual se ponen en juego los rasgos más bestiales del hombre y su constante deseo de hallar satisfacción en los actos de profanación. De forma consecuente intuimos que, para llevar a cabo esta anhelada profanación, el exceso de límites y los violentos forcejeos serán rutinas ideales, pues *al igual que la crueldad, el erotismo es algo meditado. La crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido.*<sup>293</sup> En este sentido, Bataille se avanza e instala la abyección en el terreno sexual de forma clara y explícita al confirmar que *la violencia del erotismo podía llegar a angustiar, o incluso a repugnar.*<sup>294</sup>

Tampoco debemos olvidar a pesar de que esta línea se aleja de las concepciones más históricas y antropológicas que estamos reclamando, la influencia para el Surrealismo de las teorías de Sigmund Freud en torno al erotismo. Así, podríamos incorporar ahora que, en plena sintonía con los postulados *freudianos*, Bataille también asume una suerte de "huellas mnémicas" que condicionan en el individuo la constante presencia de una violencia innata y el deseo de exceder los límites *que sólo en parte puede ser reducido pues en el terreno donde se desenvuelve nuestra vida, el exceso se pone de manifiesto allí donde la violencia supera la razón.*<sup>295</sup> El terreno del erotismo en manos de Bataille va a ser el terreno de la violencia, de la exuberancia y de la transgresión, pues *nadie negaría hoy que existen pulsiones que vinculan la sexualidad con la necesidad de hacer daño y de matar.*<sup>296</sup>

En las primeras páginas de *El erotismo*, Bataille lo define como *la aprobación de la vida hasta en la muerte* y poco a poco va desarrollando su teoría erótica en la que *Eros* y *Thanatos*, y como veremos después también lo religioso, van íntimamente relacionados. El punto de partida debemos ubicarlo en la consideración *batailleana* de los hombres como seres discontinuos, es decir, distintos, limitados y perecederos. Esta discontinuidad es según el autor francés, un enorme abismo que separa a los hombres. Por ello, lo más cercano al sentimiento

---

<sup>293</sup> *Ibidem.*, p.84.

<sup>294</sup> *Ibidem.*, p.130.

<sup>295</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, op. cit. p. 44. Además, en su artículo *Metamorfosis* insiste en la presencia de un animal encerrado en cada hombre que en ocasiones logra precipitarse hacia afuera e imponerse o incluso "matar" provisionalmente al hombre racional que lo contenía.

<sup>296</sup> *Ibidem.*, p.189.

de continuidad que podemos experimentar es el sentir de forma común este abismo, un abismo que acaba de enlazarse con la muerte debido a su carácter vertiginoso y fascinante. Y es que

para nosotros, que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser. La reproducción encamina hacia la discontinuidad de los seres; [...] lo que quiere decir que está íntimamente ligada a la muerte.<sup>297</sup>

Al mismo tiempo, en *El Erotismo* va desplegando todo un grueso de metáforas y operaciones discursivas que nos permiten dilucidar por qué motivos el acto sexual puede encaminarse hacia esa continuidad perdida, recuperable tan solo a través de la muerte. Así, el autor argumenta en los primeros capítulos que la operación del erotismo tiene como objetivo *alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento*. El ser puede diluirse e incluso alcanzar la fusión momentánea de dos discontinuidades en el vaivén extático que se integra en el acto sexual. Partiendo del estado de la desnudez, Bataille apunta que

los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión, de manera semejante al vaivén de las olas que se penetran y se pierden unas en otras. Esta desposesión es tan completa que, en el estado de desnudez [...], la mayoría de seres humanos se sustraen.<sup>298</sup>

De este modo, la violencia y la obscenidad que salpican al erotismo contribuyen a la disolución de las formas continuas durante el acto de posesión y a que, al menos durante unos instantes, la vida discontinua se vea cuestionada justo en el momento en el que los protagonistas del acto son proyectados fuera de sí por la plétora sexual. La furia y la angustia de nuestra pasión vendría a justificarse por el hecho de que vislumbramos en el ser amado una posible continuidad y de nuevo, este acto de plena con-fusión implica el anhelo de exceder lo que nuestros límites prohíben, pues *sin la evidencia de una transgresión, ya no experimentamos ese sentimiento de libertad que exige la plenitud del goce sexual*.<sup>299</sup> Ahora bien, según el autor, tras estas crisis extáticas, la discontinuidad de los seres permanece intacta.

---

<sup>297</sup> *Ibidem.*, p.17.

<sup>298</sup> *Ibidem.*, p.22.

<sup>299</sup> *Ibidem.*, p.113. En este sentido es curioso observar que Bataille se refiere a la sexualidad plasmada por Sade como aberrante, pues, a diferencia del surrealista periférico, el marqués sí se instala de forma constante en el exceso de límites vehiculando continuos actos de unión que finalizan en una muerte extrema y definitiva.

Otra de las comparaciones que utiliza el pensador francés para instalar lo tanático en la actividad sexual nos acerca un componente clave para el desarrollo de nuestras hipótesis: el paralelismo entre el sacrificio religioso y la acción erótica, pues

lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la continuidad del ser, a la cual se devuelve a la víctima.<sup>300</sup>

Así, vemos como las diferentes estrategias surrealistas que instalan la repulsión corporal van entrelazándose continuamente y en esta ocasión, la violencia de lo sagrado, y en especial el uso de víctimas sacrificiales acaban por salpicar al erotismo. En la obscenidad de la posesión sexual los cuerpos se fusionan violentamente rozando un tanático desfallecimiento, *-un petite mort* como dirían los franceses para referirse al orgasmo-, y asumen los roles del sacrificador -esto es para Bataille lo masculino, lo activo, lo penetrante- y el de la víctima -lo femenino, el receptáculo, lo pasivo-. Tanto en el sacrificio como en el acto erótico, lo que se despliega finalmente es una convulsa plétora de órganos y carne, salpicada en todo momento, según Bataille, por una irracional y sangrienta pulsión de violencia.

Por el mismo motivo, el antropólogo encuentra en la orgía sexual la analogía más cercana al sacrificio perpetrado por una comunidad hasta el punto de asumirla como *el aspecto sagrado del erotismo, allí donde la continuidad de los seres, más allá de la soledad, alcanza su expresión más evidente.*<sup>301</sup> En la orgía, como en el sacrificio con una comunidad como público, los seres se pierden al unísono,<sup>302</sup> tal y como veíamos en los *massonianos* grabados de mitología sacrificial que comentamos en el bloque anterior. De hecho, esta estrategia de repulsivo erotismo añade una capa más de lectura a algunas de las estampas de *Sacrifices* o de la revista *Acéphale* donde el componente sexual también se introduce, como es el caso de la muerte de Orfeo o de la calavera del acéfalo ubicada en sus órganos genitales. De este modo, para la dilucidación de la compleja iconografía de las obras señaladas, no solo debemos referirnos a la violencia de lo sagrado, sino también a su conexión con un erotismo donde el éxtasis y el dolor se solapan configurando un conjunto de cuerpos que se tambalean de forma ambivalente entre

---

<sup>300</sup> *Ibidem.*, p.22.

<sup>301</sup> *Ibidem.*, p.135.

<sup>302</sup> De hecho, sabemos de la existencia de una amplia literatura mística donde las experiencias extáticas son descritas mediante un vocabulario muy próximo al del erotismo a pesar de que en estas experiencias de desapego no intervenga el juego real y voluntario de los cuerpos. Para un análisis más completo léase en paralelo *El Erotismo* de Bataille y el capítulo de "Figuras del eros místico" de *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* de Victor I. Stoichita.

el estremecimiento doloroso y el arqueamiento propio del éxtasis orgásmico. La fusión cósmica anhelada desde las concepciones mitológicas llevadas a cabo a cuatro manos por Masson y Bataille se refuerzan así con la pérdida de discontinuidad producida por la vorágine de la violenta orgía.

Es más, si antes hemos aislado una familia de imágenes fundamental para los imaginarios de repulsión surrealista, vehiculada desde ese trabajo a cuatro manos, en esta ocasión queremos volver a incidir en estas líneas iconográficas que surgen de las relaciones establecidas entre varios autores, arrojados en todo momento por estas concepciones teóricas sobre el erotismo tanático. En este sentido, debemos mencionar que hemos decidido descartar aquellos apartados de nuestro Trabajo Final de Master centrados en la iconografía de la mantis religiosa, para pasar directamente a un conjunto de imágenes que serán fundamentales para el posterior desarrollo de algunas de las trayectorias performativas que estudiaremos –sobre todo las de Nitsch y Benito-.

#### 5.2.2.1. La tauromaquia como sacrificio y combate sexual

En la encrucijada entre el erotismo tanático y la asunción del acto sexual como un terreno de violencia animal nos aparece una de las familias de imágenes más abundantes y constantes de la abyección surrealista: la tauromaquia como orgía salvaje. Para la aprehensión de este recorrido iconográfico Bataille es obviamente de especial relevancia pues, tal y como ya hemos ido avanzando, el autor siente un interés profundo por todos aquellos escenarios en los que el gasto improductivo, la violencia animal y las raíces religiosas o sacrificiales se dan la mano. En este sentido, la corrida de toros supone la fiesta ideal. De hecho, tanto él como otros colegas de la Rue Blomet -Masson y Leiris fundamentalmente-, serán unos grandes aficionados a este espectáculo.

Si leemos la corrida de toros a la luz de las apreciaciones *batailleanas* en torno al sacrificio, observaremos cómo en este espectáculo se vuelve a producir una suerte de restitución colectiva mediante el peligroso asesinato de un contundente animal en el que el sacrificador-matador se juega la vida. El público, identificándose con la arriesgada escena, parece desvanecerse alcanzando momentáneamente aquella pérdida de la discontinuidad que tanto anhelaba Bataille, pues:

cuando la temible bestia pasa una y otra vez [...] a un dedo de la capa del torero, se experimenta el sentimiento de proyección total y repetida, característica del juego físico del amor. Se siente allí del mismo modo la proximidad de la muerte.<sup>303</sup>

En este sentido, sabemos que el terreno en el que este poner-en-jaque-a-la-discontinuidad-del-ser se lleva a cabo con mayor éxito es en el del erotismo salvaje. Por ello, no nos extraña que en algunas de las obras del autor francés estos dos ámbitos se den la mano en un gesto constante de transgresión de límites. Sin lugar a dudas, uno de los ejemplos más evidentes lo encontramos en la novela *Historia del ojo*, tal y como se amplía en nuestro artículo “Surrealismo, antivisualidad y experiencia bélica en el periodo de entreguerras”, anteriormente mencionado. Sin embargo, en este bloque debemos introducir un autor al que le hemos dedicado poca atención y que, en esta ocasión es fundamental para la aprehensión de la corrida de toros como encuentro de sexualidad brutal y trágica. Nos referimos a Michel Leiris, íntimo amigo de Bataille y Masson y presencia constante en la Rue Blomet y en ese círculo de amigos que se tiende a englobar bajo la etiqueta del "surrealismo periférico-disidente" o el "surrealismo antropológico". Siendo específicos, debemos remitirnos a una de sus obras literarias en la que la idea de la tauromaquia como orgía sexual aparece desarrollada con mayor precisión: *La edad de hombre -1939-*, dedicada además a su amigo Bataille.

En esta pieza autobiográfica a modo de fotomontaje surrealista Leiris persigue la posibilidad de hallar una plenitud total y liberadora mediante el recuerdo de una serie de experiencias cercanas a lo trágico y a lo catártico, que en diferentes momentos de su vida han supuesto una revelación fundamental. El erotismo aparecerá como episodio constante pues según el autor, la sexualidad representa la piedra angular del edificio de la personalidad. De forma consecuente, el enlace del erotismo y la búsqueda de experiencias extáticas va a condicionar de nuevo una concepción tanática o violenta de la sexualidad muy cercana a la de su colega Bataille. Para Leiris

la crisi de la mort està en analogia amb l'espasme, del qual pròpiament mai no és té consciència, a causa de la decadència de totes les facultats que implica i del seu caràcter de retorn momentani al caos. La ben coneguda tristesa posterior al coit depèn d'aquest mateix vertigen inherent a tota crisi que no ha conegut un desenllaç, ja que tant en l'aventura sexual com en la mort el punt culminant d'aquesta crisi va acompanyat per una pèrdua de consciència, almenys parcial en el primer cas. Si arribem a pensar en l'amor com a mitjà per escapar de la mort [...] és potser perquè obscurament sentim que es tracta de l'únic mitjà amb què comptem per experimentar-la, ni que sigui una mica.<sup>304</sup>

<sup>303</sup> Bataille, Georges, *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores. La sonrisa vertical, 2010, pp. 105-106.

<sup>304</sup> Leiris, Michel, *L'edat d'home*. Barcelona: Edicions 62, 1992, p. 68.

Esta premisa se amplía en *La edad de hombre* a partir de la descripción de una serie de fascinaciones personales por manifestaciones culturales donde el erotismo y la muerte se dan la mano, entre las que destacan múltiples representaciones operísticas o las constantes referencias a las obras de Lucas Cranach *Judith* y *Lucrecia* -1530 y 1532-. De hecho, Leiris establece una cadena de asociación entre varias mujeres heridas como Judith, Lucrecia, Salomé, Dalila y Cleopatra con la intención de incidir en la peligrosidad o la violencia que puede llegar a encarnar el amor o la relación con una fémina

perquè una dona, per mi és sempre més o menys la Medusa o el Rai de la Medusa. Amb això vull dir que, si la seva mirada no em glaça la sang, aleshores fa l'efecte que hàgim de suplir-ho a còpia de rebotar-nos mútuament.<sup>305</sup>

Y es precisamente en esta concepción del acto erótico como combate cuando el autor introduce la metáfora tauromáquica para referirse al acto sexual. El simbolismo tauromáquico es trazado fundamentalmente en relación a las representaciones bíblicas de Judith y Lucrecia, otorgando así al enfrentamiento del matador con el toro una dimensión mítica y trágica. El acto erótico es asumido de forma consecuente como otro terreno casi ritual o sacrificial donde los adversarios -el hombre como matador penetrante y la mujer como amenaza castradora- se encierran para enfrentarse en un salvaje duelo:

entre el matador i el toro [...] es produeix alhora unió i combat -tal com succeeix en l'amor i en les cerimònies sacrificials, en les quals hi ha un contacte estret amb la víctima, fusió de tots els oficiants i assistents en aquest animal que serà el seu ambaixador cap a les potències del més enllà i -la majoria de vegades- fins i tot absorció de la substància per la consumició de la carn morta.<sup>306</sup>

El texto casi automático de Leiris también acaba por establecer una urdimbre iconográfica donde el cuerno del toro, la daga -de Lucrecia-, la espada y el falo encarnan representaciones simbólicas del sentimiento trágico del erotismo.

Para la concreción visual de esta familia de imágenes, la obra de André Masson vuelve a ser de especial relevancia, pues es seguramente el pintor surrealista que más atención le dedica a la tauromaquia como actividad sexual. Para poder aprehender las imágenes al respecto, debemos volver a mencionar el carácter sincrético o de intertextualidad mítica que le llevará a mezclar las leyendas de Mitra con las del Minotauro y finalmente con la tauromaquia. Así, por citar algunos ejemplos refirámonos al grabado de la serie *Sacrifices* dedicado a Mitra;<sup>307</sup> en él

<sup>305</sup> *Ibidem.*, p. 112.

<sup>306</sup> *Ibidem.*, p. 57.

<sup>307</sup> Con el deseo de incidir en el profundo diálogo establecido entre todos estos surrealistas disidentes recordemos que Leiris también se referirá al culto de Mitra como posible origen de la corrida de toros en *La edad de hombre*.

observamos cómo, desde el ya mencionado interés por el ritual mutilador que en esta ocasión representa un mítico sacrificio del toro, Masson lleva a cabo una operación de hibridación convirtiendo al toro en una especie de Minotauro y al sacrificio en un incipiente acoplamiento. De hecho, otro de los grabados de la misma serie está dedicado al Minotauro y está además, bastante más cargado de connotaciones orgiásticas. Y es que, llevando a cabo su propia lectura de las fuentes tradicionales, el pintor francés metamorfosea la violencia caníbal del monstruo mitológico en una escena desmedida donde los cuerpos desnudos y extáticos forcejean en un trágico encuentro sexual.

De hecho, la hibridación toro-Minotauro no es la única que lleva a cabo el artista; dos de los grabados realizados para *Acéphale*, en concreto *La Grecia trágica* -1937- y *El universo dionisiaco* -1937-, nos muestran un mundo imbuido de mitología clásica donde el protagonismo es asumido por un Dionisio metamorfoseado en Minotauro. Si bien los símbolos del toro, el macho cabrío o el falo se pueden asociar con rigor al dios mitológico, en esta ocasión conviene remarcar la consolidación de este más que complejo y rico engranaje mitológico que van tramando Leiris, Bataille y Masson en cada uno de sus proyectos. En estas dos estampas accedemos a la tragedia de matanzas u orgías sacrificiales donde la discontinuidad del ser se suspende momentáneamente, al llamamiento a un nuevo hombre acéfalo de raíces *nietzscheanas*, dionisiacas y ditirámicas y, finalmente, al conflicto entre fecundidad -eros- y destrucción -tánatos-. Para Masson, la orgía constituye el marco ideal capaz de aglutinar estas múltiples capas de reflexión pues

la orgía, en los términos en los que la he concebido y vivido me ha llevado siempre a las puertas de la muerte y de la guerra. La orgía, a mi entender, se sitúa bajo la égida de Dionisos, a quien los griegos consideraban no sólo como el dios de la embriaguez, sino como el dios de una embriaguez suicida, que conduce a las fronteras del Hades.<sup>308</sup>

Por ello, Masson dedicará una serie entera en el conjunto de *Las Masacres* -1931-33- a las bacanales dionisiacas o a otras leyendas mitológicas -como la de las Amazonas- en las que la orgía, el sacrificio o ritual y la violencia colectiva se dan la mano, tal y como también se observa en la *Batalla de Amazonas* -1939- de Raoul Ubac, plagada de desnudos y sensuales cuerpos femeninos mutilados y esparcidos por todo el plano compositivo. Además, no olvidemos que en la mayoría de los casos mencionados las obras se fundan en la técnica del grabado y en un trabajo muy libre de la línea, reforzándose así la sensación de fusión o de desmesura.

---

<sup>308</sup> Mayayo, Patricia, op. cit., p. 132.

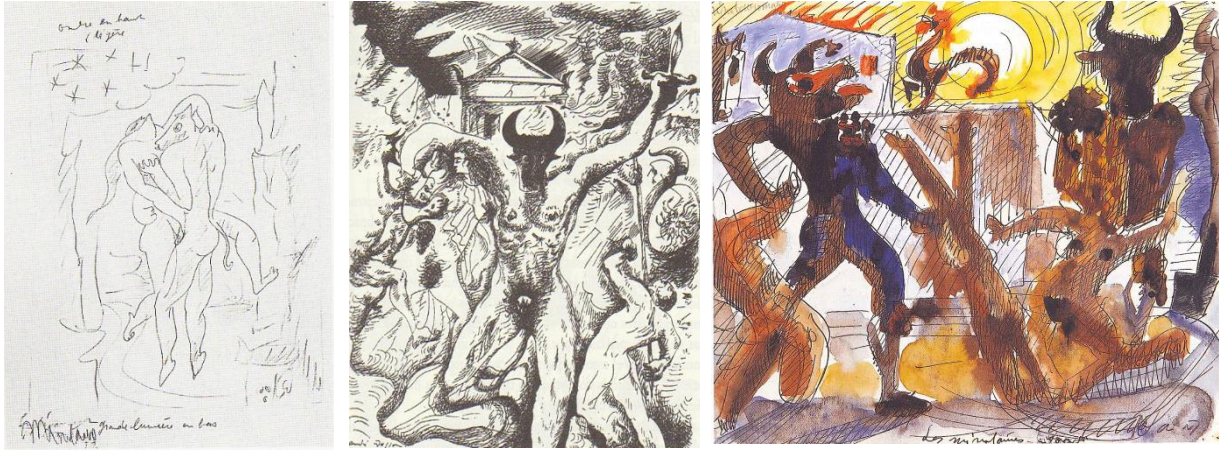


Fig.21. André Masson, *Sacrifices: Minotauro*, Pl. IV, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular. Fig.22. André Masson, *La Grèce tragique*, ilustración para *Acéphale*, n° 3-4, julio 1937. Fig.23. André Masson, *Minotauroquia. Los minotauros*, ca. 1937, tinta y acuarela sobre papel. Colección particular.

Al margen de las complejas hibridaciones mencionadas, Masson también se encara de forma más explícita a la corrida de toros, espectáculo que sabemos que disfrutó durante sus visitas a España. Así, en todo un conjunto de piezas de finales de los treinta el pintor elimina cualquier detalle ornamental -a diferencia de la decorativista y orientalista pintura francesa decimonónica- para atacar la esencia de la corrida, esto es, la posibilidad de que en ocasiones, como aquí se observa, se produzca una terrible tragedia con la cogida del torero. Además, ciertas estampas adquieren aún más violencia al incorporar el caballo del tercio de varas, también envuelto en la maraña de sangre y terror; el animal es brutalmente perforado esparciendo por el suelo un contundente racimo de entrañas. Aquel cuerpo ultrajado donde se imbricaban el poso mitológico -Minotauro y Orfeo- y el sacrificial, vuelve a aparecernos en escenas donde el erotismo mórbido se va a mezclar con figuras como la de este caballo violentado por un corte -de nuevo- en el estómago que escupe un repulsivo dédalo de entrañas.

Pero el caballo no es el único que asume el horror de la cogida; en una de sus estampas Masson transforma al matador en una calavera con montera de torero, por lo que deducimos que el torero ya ha perecido o más bien, pues aún se sostiene firme y altivo, que está sintiendo esa momentánea suspensión de la discontinuidad del ser que se produce en el erotismo, en el sacrificio o en el éxtasis místico.

Al margen de que estas imágenes puedan leerse bajo el erotismo tauromáquico de Leiris, – y de hecho algunas de ellas son ilustraciones de sus ensayos-, debemos mencionar la presencia de detalles más explícitos que concretan visualmente el motivo de la corrida como tanática orgía



sexual.<sup>309</sup> Y es que, en dos imágenes de corridas realizadas por Masson se observa cómo, en el interior de esa maraña de toreros muertos, caballos ultrajados y toros minotaurescos, se cuele la presencia de una mujer desnuda que parece sufrir todas y cada una de las embestidas de la escena. En una de las imágenes el toro encara de forma directa el rostro de esta mujer que parece protegerse -en un gesto similar al del *Guernica* de Picasso-; en otra pieza, el erotismo mórbido de Bataille y Leiris se explicita mediante la extática postura de la mujer -cual ménade arqueada- que acoge entre sus senos una enorme espada. De hecho, gracias a *La edad de hombre* de Leiris confirmamos esta urdimbre iconográfica de connotaciones fálicas entre la daga, el cuerno o el asta, elementos que aparecen constantemente tanto en la obra *massoniana* como en la de Leiris.

El artista llegará incluso a reducir al mínimo esta complejidad conceptual tal y como se observa en una de las ilustraciones para *Espejo de la tauromaquia* -1938- de Leiris, en la que vemos la iconografía de la "Verónica" filtrada por el erotismo abyecto de estos autores: la Verónica ha sido sustituida por una daga enorme y la imagen de Jesucristo por una enorme vagina a modo de herida abierta en la sábana. La "revelación" sagrada que realiza Masson para el libro de su amigo es una revelación sexual y trágica.<sup>310</sup>



Fig.24. André Masson, *Corrida*, 1936, grafito y lápices de colores, Colección particular. Fig.25. André Masson, *Tauromachie*, 1937, tinta china, Colección particular. Fig. 26. André Masson, ilustración para *Espejo de la tauromaquia*, 1938, Colección particular.

Finalmente, debemos remitirnos de forma obligada a una de las imágenes más contundentes del erotismo mórbido surrealista ligado a la iconografía tauromáquica. Nos referimos a la obra

<sup>309</sup> Remarquemos además la propia carga polisémica del término "corrida" en español, refiriéndose tanto a la fiesta taurina como al momento de la eyaculación.

<sup>310</sup> No olvidemos además que el término "verónica" también designa aquel uso de la capa del torero en el que es aguantada a dos manos por el matador mientras encara de frente al toro.

de Masson *Pasiphaë* -1937-, pintura en la que se ha eliminado cualquier posible detalle de la corrida para ir a los posibles orígenes mitológicos de la fiesta: el toro de Minos viola brutalmente un cuerpo femenino -Pasifae- que yace prácticamente irreconocible -informe- bajo el acoplamiento pesado del animal. Sabemos que de esta unión forzada nacerá el Minotauro.

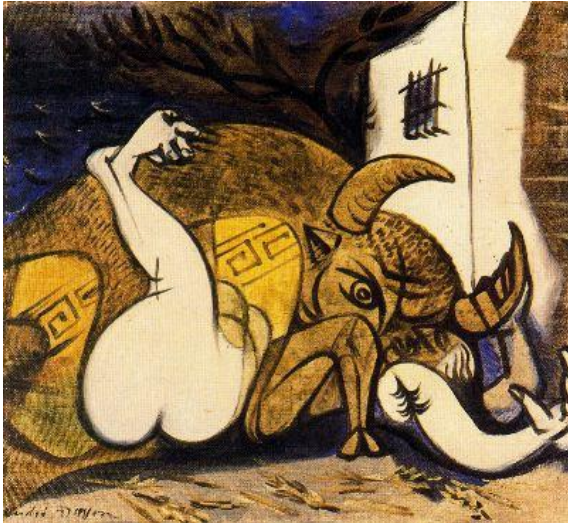


Fig. 27. André Masson, *Pasiphaë*, 1937, óleo sobre lienzo, Colección del artista, París. Fig. 28. André Masson, *El pianotauro*, 1937, óleo sobre lienzo, Galería Louise Leiris, París.

De forma inmediata uno también asocia estas imágenes con las corridas *picassianas*,<sup>311</sup> y en efecto, sabemos de la admiración del grupo de Bataille por la obra de este artista, otorgándole el privilegio de ser el único pintor vivo al que la revista *Documents* le dedicó un número extraordinario. El paralelismo entre las estampas *massonianas* y la violencia de los cuerpos animales de ciertas obras de Picasso -toros aplacando al caballo en posturas próximas al acoplamiento sexual humano-, es más que evidente. De hecho, el motivo del caballo o el de la yegua perforada por el estómago que vomita sus vísceras aparece incluso antes en la trayectoria *picassiana*, tal y como confirman *Corrida de toros* -1934- o *Corrida: la muerte del torero* -1933-.

Sabemos también que en Picasso, el sexo y el erotismo no se asumen como anécdotas, sino que se plantean como motores estéticos fundamentales. El autor experimenta en su obra la poética del sexo como un espacio para interrogarse, desbordarse y exorcizarse; cuando es

<sup>311</sup> Evidentemente, tampoco debemos olvidar la influencia de Goya, asumido por buena parte de estos artistas franceses como el pintor de la esencial *terribilitá* española. Masson, Bataille y Leiris desarrollarán, entre otros, una fascinación por una España que ellos asumen como cruel, viril -donjuanesca-, trágica, desolada, negra y profundamente religiosa-supersticiosa. Esta secuencia será clave para nuestra interpretación de varias acciones de Jordi Benito. Para un examen más detallado sobre cómo se construye este mito trágico de España véase el ensayo de Patricia Mayayo *André Masson: Mitologías* al que nos estamos refiriendo.

necesario, hace incluso emerger todo un grueso de imágenes instaladas en el discurso de la repulsión corporal que tanto interesaban a muchos de sus amigos surrealistas. En efecto, durante aquel periodo de su trayectoria que muchos autores han asumido como de profunda influencia surrealista, hallamos múltiples referencias al acto sexual como combate entre fuerzas animales. En concreto, debemos mencionar aquellas piezas que recogen algunos aspectos de su relación con Marie-Thérèse, en las que plasma la sexualidad como enfrentamientos entre (in)formas a medio camino entre lo animal y lo vegetal, tal y como se observa en múltiples de las ilustraciones que hizo para *Las Metamorfosis* de Ovidio o en piezas como *Figuras a orillas del mar* -1931-.

Precisamente en este periodo en el que Picasso se encuentra más cerca que nunca del Surrealismo aparece por primera vez el motivo del Minotauro, concretamente en 1933.<sup>312</sup> La bestia se convierte en su *alter ego* y el centro de gravedad de su obra se desplaza hacia la violencia, lo perverso, lo impúdico y lo cruel y terrorífico, tal y como confirman piezas como *Minotauro violando a una mujer* -1933- o *Minotauro sentado con puñal* -1933-, donde vuelve a aparecer el cuchillo como clara referencia fálica. Las imágenes *picassianas* ilustran a la perfección el erotismo *batailleano* y la sexualidad tauromáquica de Leiris. De hecho, no solo sabemos que en su biblioteca se encontraba un ejemplar de *Historia del ojo*, sino que, en efecto, la cadena de asociación entre el toro, el Minotauro, la violencia y el sexo, se produce de forma constante en su obra, tal y como confirman -por citar tan solo unos ejemplos, *Escena báquica con Minotauro* -1933-, *La Minotauromaquia* -1935-, las series *Suite Volard* -1930-1937- y *La Tauromaquia* -1957- o incluso la síntesis final que podemos hallar en el *Guernica* -1937-.<sup>313</sup>

Del mismo modo, podemos insistir en el tópico historiográfico que asume al artista malagueño como un matador, un Don Juan que arrasa como macho cabrío en un constante desperdicio de energía desde el *affaire* sexual. Sus múltiples biografías confirman que en

<sup>312</sup> De hecho, será precisamente a través de su contacto con la revista *Minotaure* -editada por Albert Sirka entre 1933 y 1939- y sobre todo, gracias a la invitación a crear la primera portada de la publicación en 1933, cuando el artista introduzca y desarrolle este motivo.

<sup>313</sup> De hecho, en los múltiples dibujos preparatorios de esta obra clave aparecen una gran cantidad de estampas asociadas con el toro, la violencia y lo minotauresco. Juan Antonio Ramírez menciona en su artículo "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", la posible influencia del texto de Bataille "Soleil pourri" publicado en aquel número de la revista *Documents* que estaba dedicado al pintor malagueño. Afirma que el artículo sobre el sol repulsivo ya contenía casi todos los elementos del Guernica y cita una frase exacta según la cual Bataille cree que *mitológicamente el sol mirado se identifica con un hombre que degüella un toro*. No olvidemos que el mismo artículo recogía aquella tradición de los cultos mitrádicos en la que se degollaba a un toro sobre el fiel vertiendo sobre él la sangre y las vísceras animales con la intención de recoger los beneficios morales del sol cegador. Según Ramírez, el toro sacrificado, del mismo modo que la imagen de un hombre degollándose o de un ser antropomorfo descabezado, serían también símbolos solares. Para un análisis más completo de la presencia del toro o del Minotauro en la trayectoria del artista véase *La Minotauromachie de Pablo Picasso* de Sebastian Goeppert y Herma C. Goeppert-Frank.

muchas ocasiones la obra *picassiana* vehicula un halo depredador que fagocita las voluntades femeninas, eclipsadas constantemente por una especie de semidiós. En Picasso la animalidad realmente sobrevive a sus mecanismos racionales de contención y el cuerpo femenino se ve ultrajado y deformado al antojo pulsional de su creador.

Ahora bien, no olvidemos que en cada una de estas secuencias de abyección corporal las estrategias repulsivas ocultaban de nuevo la posibilidad de hallar una suerte de expiación, de liberación o, al menos, un salvaje embiste desestabilizador. En este sentido, debemos recordar en primer lugar y siguiendo las lecturas de Hal Foster, el constante deseo de estos autores de huir de aquella constricción utilitarista que intenta domar las latentes pulsiones animales del hombre. El hecho de proyectarse en el matador asumiendo la corrida como un combate sexual o de desdoblarse en un salvaje y *donjuanesco* Minotauro también debe leerse como un gesto de exuberancia sexual que impedirá nuestra cosificación. Reintegrando en el ser humano esa parte oscura de la animalidad que la cultura le ha negado, este Surrealismo disidente y antropológico logra instalarse en las capas más profundas del hombre y de la realidad para considerarlos en su totalidad, sin apartar en ningún momento la mirada de los sustratos más bestiales.

Del mismo modo, autores como Mayayo inciden en el acercamiento de estos creadores a la imagen de una España tauromáquica asumida como una suerte de paraíso perdido fundado en lo ancestral, lo ritual y lo primitivo no contaminado, premisa que de nuevo será clave para acercarnos a la obra de Benito. Esta operación englobada bajo lo que Daniel Miller llama "primitivismo moderno" cuadra a la perfección con estos artistas anhelantes de espacios de subjetividades puras aun no ensuciadas por la sociedad racionalista y burguesa que tanto repudian. Así, los viajes de Masson, Bataille, Leiris o Jean Genet a España pueden entenderse como una especie de purificación, como el acceso a una vida genuina. Para Masson,

el viaje a España también implicaba un retorno a una forma primitiva de cohesión social cuyos pilares son el mito y el ritual. [...] En este sentido, España representa una especie de "reserva espiritual".<sup>314</sup>

De ahí que la tauromaquia, profundamente extática y ritual sea asumida como el motivo de fascinación principal y sea constantemente resacralizada desde las pinturas *massonianas* y los escritos *batailleanos*. En esta España "fuera de la Historia" Bataille escribe *El azul de cielo* - 1935- y se proyecta en un Don Juan-matador, al mismo tiempo que Jean Genet exorciza sus fantasmas desde el salvaje contacto con los bajos fondos del Barrio Chino barcelonés recopilados a posteriori en su obra autobiográfica *Diario de un ladrón* -1949-. Finalmente,

---

<sup>314</sup> Mayayo, Patricia, *André Masson: Mitologías*, op. cit., pp.86-87.

recordemos que Leiris se refiere constantemente a un sentimiento de culpabilidad después de haberse instalado en formas eróticas de transgresión, sentimiento que le lleva a comportarse como un maldito en busca de castigo y expiación, de ahí su identificación con figuras como las de Lucrecia o Judith.

La compleja dialéctica a la que nos enfrentamos se sustenta en la posibilidad de redención desde lo repulsivo. El proceso mediante el que el hombre alcanza los sustratos más profundos de realidad huyendo de las constricciones utilitaristas y autoritarias de su tiempo es bruto, doloroso y sucio. En esta ocasión y gracias a la secuencia trazada, se confirma cómo desde el ultraje erótico el cuerpo repulsivo da un paso más hasta verse finalmente abatido; si en las imágenes de mutilación mitológica el cuerpo informe aún se sostenía firme e incluso fuerte, la estrategia del erotismo mórbido añade un nuevo golpe para dejarlo en el suelo, salvajemente violado, herido, abierto y a punto del desfallecimiento. La carga necesaria de transgresión de límites que instala la abyección surrealista sigue reforzándose: el animal ignora la prohibición, el cuerpo se derrumba y empieza a deshacerse.

### 5.2.3. El cuerpo delicuescente: la noción *batailleana* de lo informe

Sin necesidad de desarrollar el concepto de lo informe *batailleano*, desgranado ya en el marco teórico, podemos remitirnos directamente a una de las familias de imágenes que matizan esta noción: la imagen del escupitajo como emblema de esta categoría de repulsiva abyección.<sup>315</sup>

El escupitajo da un paso más allá para proponer finalmente la indeterminación de la forma anatómica tal y como ya mencionamos a partir de la imagen de André Boiffard para la revista *Documents* a la que también nos referimos en el marco teórico. A ella deberíamos sumarle la ilustración que realizó Raoul Ubac para los poemas surrealistas *Affichez vos poèmes, affichez vos images* -1935- de Camille Bryen y Henri Baranguer. En ella aparece una mujer que parece expulsar su propia lengua, convertida ahora en un órgano viscoso, negro y monstruosamente largo. Sin embargo, sabemos que no es una lengua sino un hígado y que por lo tanto, la iconografía en torno a los elementos internos del cuerpo vuelve a salir a la luz; en esta ocasión

---

<sup>315</sup> En nuestro Trabajo Final de Master incorporamos dos familias de imágenes relacionadas con la informe confusión entre lo humano y lo animal y lo humano y lo vegetal. Hemos tenido la oportunidad de presentar una síntesis de ese apartado en la publicación editada por Daniel López del Rincón *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte* -2017-. Para una información más completa véase nuestro capítulo “Naturalezas surrealistas: rituales, orgasmos, hibridaciones identitarias”.

no se abre o se transparenta el abdomen para derramar las vísceras, sino que se opta por otro mecanismo de abyección ligado a lo informe: las entrañas son escupidas.<sup>316</sup>



Fig. 29. Jacques André Boiffard, *Sin título*, 1930, fotografía en blanco y negro para ilustrar el artículo de Georges Bataille "Bouche" en *Documents*, n° 5, p. 298. Fig.30. Raoul Ubac, *Affichez vos poèmes, affichez vos images*, 1935, fotografía en blanco y negro, Collection SFMOMA, San Francisco.

Al margen de la metáfora delicuescente del escupitajo, Bataille va a ir dando forma a este matiz de lo informe en buena parte de sus escritos. Así, en *El erotismo* también explica que lo profano, lo diabólico y lo impuro se caracterizan por la ausencia de un carácter formal comprensible, de un límite fácil de percibir. Según él, este hecho se explica debido a que el cristianismo -que moldea lo sagrado desde la forma unitaria, proporcionada y comprensible- se ha visto obligado a rechazar y a expulsar cualquier atisbo de impureza, mancillándola de culpabilidad y repulsión. Y sabemos que Bataille se ha instalado una y otra vez en la fascinación por lo impuro: las protuberancias anales de los gibones, las babas y los gusanos -"El ojo pineal"-, las sucias raíces de las flores -"El lenguaje de las flores"- o los mataderos y las entrañas -"Matadero"-.

Además, no olvidemos la predilección de la órbita *Documents* por todos aquellos rituales de sacrificio donde, como en el matadero, la sangre brota a raudales. Tanto en varios de los ensayos de Bataille -destacando *Las lágrimas de Eros*-, como en otros textos de los colaboradores de la revista, se observa la fascinación por sacrificios humanos reales llevados a cabo en

<sup>316</sup> Evidentemente, la secuencia de la expulsión de vísceras que hemos visto en apartados anteriores también se enlazaría con la estrategia de lo informe *batailleano*.

Centroamérica o Asia. La revista y ciertos ensayos de Bataille incorporaban fotos en las que, entre otras cosas, aparecían cuerpos vivos abiertos en canal, emanando horribles cantidades de sangre y dejando a la vista las entrañas del cuerpo.

Retomando sus apreciaciones en "La abyección y las formas miserables" debemos insistir en este carácter repugnante de todos aquellos fluidos que son expulsados por nuestro cuerpo. En este sentido, también debemos destacar de nuevo *Historia del ojo* como aquella obra donde esta estrategia se despliega con mayor voluptuosidad. Y es que, al margen de aquel erotismo mórbido activado desde el "falismo redondo" al que nos hemos referido en nuestro capítulo "Surrealismo, antivisualidad y experiencia bélica en el periodo de entreguerras" –anteriormente mencionado–, se lleva a cabo otra cadena de metáforas paralela constituida, según Roland Barthes, por todos los avatares de lo líquido y de lo húmedo. El autor, en su texto "La metáfora del ojo" -1967- remarca que en la novela todo se da en la superficie y ésta chorrea a raudales aquellas sustancias que el hombre asume como impuras y repugnantes, en especial, la orina. Una y otra vez los protagonistas de la novela se excitan con la aparición de esta sustancia y la integran en sus perversiones sexuales hasta confundirla con los flujos vaginales.

En la famosa escena en la que Marcelle se encierra en el armario para masturbarse, el resto de participantes ve salir por las ranuras del mueble un hilo de líquido, -orina o eyaculación femenina-, incorporándolo a su orgía, ahora mucho más húmeda, no solo por la orina sino porque algunos de los integrantes también están sangrando, vomitando o eyaculando. En otro momento, Simone le plantea al protagonista el reto de "hacer pípi" en el aire hasta alcanzar su trasero, juego que conduce a una sucia lluvia dorada que inunda la escena. En la mayoría de escenas sexuales, se masturban hasta orinarse, provocando una presencia constante de horrible y mórbido hedor. En sus juegos con un huevo, introducen la orina, la leche y la nata líquida como elementos complementarios. Simone orina a una maniquí como sustituta-fetiché de la fallecida Marcelle, obligan al sacerdote Don Aminado a beberse un cáliz lleno de orina y el protagonista ve en la vulva de Simone el ojo de Marcelle llorando con lágrimas de orina.<sup>317</sup>

Esta explosión urinaria se ve reforzada por otra cadena de fluidos donde la leche –cuya tela de nata caliente será paradigmática de la abyección para Kristeva- y el semen van unidos y reforzados: Simone moja su trasero en el plato de leche del gato mientras el protagonista se

---

<sup>317</sup> Del mismo modo Marie, la protagonista de *El muerto* -1943-44- también vive episodios de erotismo extático que la llevan a orinarse encima *inundando sus piernas*, a orinar encima de un conde que padece de enanismo mientras éste se masturba y finalmente a llenar con este fluido todo un bar en el capítulo "Marie se empapa de orina".

masturba; se muestra ansiosa ante las ostias consagradas del sacerdote, asumidas en la novela como *el esperma de Cristo en forma de pequeño pastel*; más adelante los protagonistas mantienen entre ellos un coito manchado de saliva, leche, lluvia y fango y a posteriori, el sacerdote violado eyacula en el ano de Simone, dejando un reguero de "leche" en sus nalgas; justo en ese momento el hombre fallece.

En el prólogo de *Historia del ojo* Mario Vargas Llosa comenta que, realmente, estos personajes hormonados y traviosos prefieren orinar y masturbarse a copular. De modo consecuente, la novela emana un hedor insoportable pues se ve inundada una y otra vez por todos aquellos líquidos que es capaz de expulsar nuestro cuerpo: sudor, sangre, semen, orina, lágrimas, mucosidad o vómito. Y es precisamente esta abyecta delicuescencia la que visibilizan a la perfección las ilustraciones de André Masson para la edición de 1928. En los dibujos *massonianos* todo es húmedo y chorreante, los hombres eyaculan en el suelo y las mujeres acaban de bañar las escenas con orina y flujo vaginal.

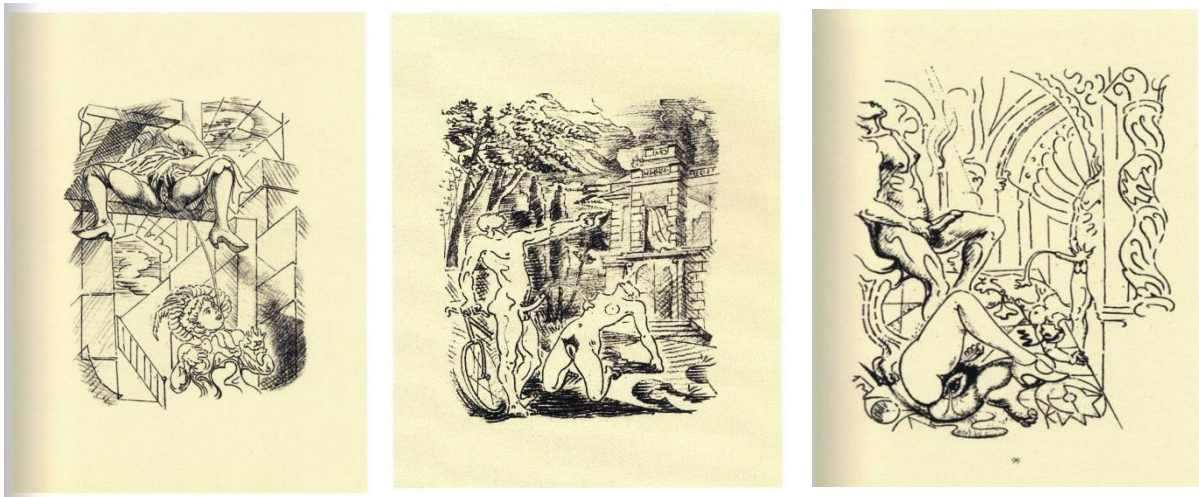


Fig.31, 32 y 33. André Masson, ilustraciones para *Historia del ojo* de Georges Bataille, 1928, litografía, Colección particular.

Así pues, Bataille también logra instalar la vertiente informe del escupitajo en su tan anhelado erotismo mórbido, al mismo tiempo que, en escenas como la violación del sacerdote en la sacristía o el momento en el que orinan sobre una "triste viuda de vida ejemplar", se subvierte la lógica establecida: lo impuro se rebela y se impone para mancillar lo sagrado. El autor es el maestro literario de lo informe y, sin lugar a dudas, Salvador Dalí será, junto a Bellmer, su principal contrapartida plástica.



En efecto, cuando Dalí se integra y revitaliza el núcleo surrealista parisino desde 1929, los debates en torno a lo informe estaban más que en el aire; su fascinación por las aportaciones *batailleanas* se explicita en buena parte de sus obras, especialmente, en su estética de lo blando, de lo putrefacto y de lo inaprensible. En plena sintonía con el artículo de Bataille "El caballo académico", el pintor hará un llamamiento a la revolución gastronómica y estética basada en lo blando, lo viscoso y lo pegajoso, oponiéndose con vehemencia a los ángulos rectos y agudos.

En este sentido, debemos empezar señalando cómo Juan Antonio Ramírez establece en su artículo "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza" –1989- un paralelismo entre la definición del escupitajo de Leiris y la obra *El gran masturbador* -1929-, realizada el mismo año que la publicación del texto en la revista *Documents*. Según Ramírez, las referencias de Leiris al hombre como un "animal calvo y sin músculos" parecen encajar a la perfección con el rostro principal de la pintura daliniana, que además se repite en otra de las obras realizadas ese mismo año, *El enigma del deseo*. De hecho, gran parte de los cuadros que realiza desde 1929 están plagados de elementos humanos y artificiales en un estado blando, delicuescente, a punto de derretirse cual escupitajo al sol. En esta ocasión debemos añadir a la descripción de *El gran masturbador* anteriormente vehiculada, aquellos otros matices que se refieren al hormiguero como una evocación de la detumescencia que sigue al momento de la descarga eyaculatoria. *¿Qué es, pues, lo blando? No necesariamente la materia orgánica en descomposición. Puede ser una metáfora del carácter "polimorfo" y de las metamorfosis del deseo.*<sup>318</sup> Lo informe, como categoría arácnida y fluida que desclasifica, se esconde y muta en las pinturas dalinianas en otro de sus múltiples y posibles avatares.

Al margen de la evidente adscripción daliniana a los múltiples avatares de lo informe, también podemos leer algunas piezas de Joan Miró bajo este marco delicuescente. En efecto, Jacques Dupin nos recuerda cómo en aquel proceso desarrollado por Miró que le encamina a mediados de los años treinta a una monstruosidad metamórfica y cruel, también se cuelan todo un grueso de formas orgánicas elementales que se asemejan a los huesos, a los riñones o al hígado. Sin embargo, debemos destacar a Rosalind Krauss como la principal reivindicadora de la necesidad de aprehender ciertas obras del pintor desde los postulados *batailleanos*. En su artículo "Michel, Bataille et moi"-1994- nos recuerda en primer lugar que el propio Bataille se refirió a determinadas obras mironianas en un artículo de 1930 para la revista *Documents* como

---

<sup>318</sup> Ramírez, Juan Antonio. "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza" en *La balsa de la medusa*, Madrid: Ediciones Machado, 1989, pp. 74-75.

emblemas de lo informe. De hecho, Dupin se refiere a las obras de este periodo como un ataque salvaje a la pintura, como una declaración de guerra.

Es más, recordemos también que para referirse a ciertas pinturas oníricas de mediados de la década de los veinte, el autor describe la presencia de pies, de ojos, de la cabeza y de los órganos genitales como elementos desprovistos de cualquier materialidad o sólida densidad carnal, comparándolos con figuras prenatales -de nuevo lo intrauterino-, que *llisquen a través de la fluïdesa o de la viscositat d'un element que no pot ser més que la substància de les al·lucinacions i dels somnis*.<sup>319</sup> Del mismo modo, Dupin parece entrar en sintonía con la transgresión de categorías y definiciones integradas en la noción *batailleana* de lo informe, al referirse a ciertas obras del pintor previas a 1930 como piezas de figuración hermética que despiertan *les nostres facultats inconscients sense cap interpretació possible pel que fa al sentit*.<sup>320</sup>

Partiendo de estas premisas, Krauss plantea el ejercicio de instalar la herramienta de lo informe como método de aprensión de ciertas obras mironianas de principios de la década de los treinta, superando lo que para ella ha sido un olvido historiográfico. Así, la autora se refiere en primer lugar a la presencia de palpitanes genitales en la obra mironiana desde mediados de la década de los veinte, destacando una posible eyaculación del cazador en *Paisaje catalán -1924-* y una vulva en pleno proceso de germinación en el centro de *La Familia -1924-*.<sup>321</sup>

Krauss nota que, desde finales de 1924, Miró empieza a estructurar un esquemático universo de cadenas metafóricas que enlazan los labios de la boca, con los labios vaginales, cuyos raquíuticos pelos los desvían a su vez hacia la forma solar y por supuesto, hacia la araña. Según la autora, estas cadenas metafóricas relativas a la sexualidad desembocan en aquellas obras en torno a 1925 en las que podríamos ver tanto el acoplamiento de una pareja a modo de contacto biológico entre los espermatozoides y el óvulo como una primitiva dehiscencia que empieza a dividir la célula en dos partes. En este sentido, el ejemplo que ella incorpora como paradigmático es la obra *El beso -1924-*, pieza de carácter celular o amébio en la que las dos formas blandas se engarzan mediante una franja roja que simbolizaría según Krauss el momento de conexión-penetración de la (in)forma masculina y la (in)forma femenina, identificable esta

<sup>319</sup> Dupin, Jacques, *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 125.

<sup>320</sup> *Ibidem.*, p. 137.

<sup>321</sup> Xavière Gauthier también destacará en su obra *Surrealismo y sexualidad -1976-* la presencia de fluidos expulsados por el cuerpo en las obras de este periodo, subrayando *La trampa -1924-*, en la que no solo accedemos a la vertiente de combinaciones híbridas de lo informe mediante la presencia de un hombre-girasol, sino también a la de lo líquido expulsado mediante la eyaculación de esa criatura que parece regar o vivificar la escena.

última gracias a la incorporación de aquellos "pelillos" que comentábamos anteriormente y que también invaden gran parte de las figuras delicuescentes de la plástica daliniana.

De esta manera, observamos cómo también podemos aprehender ciertas estampas de Miró desde la fuerza desclasificadora o deformadora del deseo y desde la confianza en la inconsistencia como herramienta para aplacar las embestidas del contexto social circundante tal y como anunciábamos anteriormente. Reforzando las aportaciones de Krauss, mencionemos aquellas palabras de Dupin que insisten en que

per més atroços que semblin a vegades, aquests canvis i aquestes mutacions són el signe de la vida i afirmen la possibilitat de renaixement, és a dir, la renúncia a la desesperació. Miró pretén reconfortar l'home, retornar-li la dignitat i la capacitat després d'un treball acarnissat i d'una prova rigorosa. [...] En Miró no hi ha cap explotació del patiment i la decadència, cap complaença en la monstruositat i la crueltat. [...] I en l'abatiment i el patiment que, al seu torn, encarna, intenta ajudar i salvar l'home, és a dir, tota la natura i el principi mateix de la vida.<sup>322</sup>

Así las cosas, observamos cómo la noción de lo informe matizada desde la metáfora del escupitajo no solo ha acabado por derrumbar los anhelos de comprensión de un cuerpo ya reducido a repugnante masa pegajosa, sino que también ha instalado aquella iconografía surrealista fundada en lo fluido y lo blando. Lo informe ha anulado cualquier categoría rígida e incluso ha diluido el carácter autoritario de los contornos, creando todo un imaginario de libertad delicuescente y de escapatorias mutantes y húmedas.

El embate al cuerpo comprensible y duro se hace más que evidente, pues no olvidemos que lo arquitectónico, en tanto que *fijación dibujística del cuerpo*, hacía de éste un *material duro*, resistente a todo cambio o interpretación susceptible de cuestionar la univocidad y carácter sagrado de lo corporal. De donde se infiere que si, en alguno de sus rasgos, lo arquitectónico se revela como una condición *sine qua non* de lo sagrado, es, justamente, en la "dureza" e "inflexibilidad" del diseño que traduce. [...] El "dibujo corporal" privilegia el todo a la parte, haciendo depender la eficacia de la imagen del "efecto de conjunto" y, por ende, de la *composición* -que, no se olvide, es unidad + verticalidad-, en el "desdibujo corporal", por el contrario, es la parte la que se antepone al todo, de modo que la visión global cede su lugar a una mirada de "micromiradas", de fragmentos, que instan al estudio del cuerpo desde su parcelación. Esta pérdida de la "composición" o "dibujo corporal" como referente se traduce en un profundo cuestionamiento de la univocidad del cuerpo.<sup>323</sup>

En efecto, el abyecto desdibujo del cuerpo desde la mutilación se refuerza ahora mediante su deformación, su ablandamiento y, tal y como también elabora Cruz Sánchez, desde su

<sup>322</sup> *Ibidem.*, p. 221.

<sup>323</sup> Cruz Sánchez, P.A.. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium, 2004, p. 109.

instalación en lo bajo. De hecho, es precisamente este último aspecto el que también es teorizado desde la órbita disidente o periférica del Surrealismo, completando aquellos embates al cuerpo con los que venimos trabajando. Mutilado el cuerpo, aplacado y abandonado en el suelo al azar de sus humores, tan solo nos falta verlo descomponerse y, por supuesto, morir.

#### 5.2.4.2. El cuerpo caído: hacia el cadáver

Ya no podemos esperar que el cuerpo se levante del suelo

pues ante todo se trata de no someterse, ni uno mismo ni su razón, a algo que sería más elevado, a cualquier cosa que pueda darle al ser que soy, a la razón que estructura su ser, una autoridad prestada. Ese ser y su razón no pueden someterse en efecto sino a lo que es más bajo, a lo que no puede servir de ningún modo para imitar cualquier tipo de autoridad. [...] La materia baja es exterior y extraña y se niega a dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de esas aspiraciones.<sup>324</sup>

Lo bajo -o el bajo materialismo *batailleano*- completa lo informe, que en buena medida, sobre todo en relación a la metáfora del escupitajo, ya vehiculaba un proceso de arriba a abajo. Aquí se añade el matiz del explícito embate a cualquier ápice de elevación, asumido como emblema de lo racional, de lo ideal y de lo autoritario. De hecho, debemos remarcar la constante insistencia en la creación de un engranaje teórico que tiene como uno de sus fines últimos la huída de lo rígido-autoritario en un momento en el que Europa se ve más que salpicada de idealistas totalitarismos.

En este sentido cabe remarcar que vamos cerrando el círculo de abyección corporal que iniciábamos con el acéfalo y, en efecto, en este artículo sobre lo bajo Bataille vuelve a referirse a esta figura que abrió las operaciones de ultraje a lo elevado tomando la cabeza como aquel timón fundamental de la razón que debía ser arrancado de cuajo. En "El bajo materialismo y la gnosis" insiste en la necesidad de adorar a un dios con cabeza de asno -el animal más horriblemente grotesco y vil, cuyo rebuzno cómico y desesperado sería el indicio de una revolución descarada contra el idealismo<sup>325</sup>-. Del mismo modo, reivindica el nacimiento del gnosticismo como un informe engranaje religioso-filosófico al fundarse en la hibridación de tradiciones diferentes y al no dejar de lado las formas más bajas, -ya entonces inquietantes según el autor-, de la magia y de la astrología griega o caldeo-asiria. Valora su carácter proteico y su concepción de la materia *como un principio activo que posee una existencia eterna y*

<sup>324</sup> Bataille, Georges. "El bajo materialismo y la gnosis" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 62.

<sup>325</sup> *Ibidem.*, p. 61.

*autónoma, la de las tinieblas, [...] la del mal -que no sería la ausencia del bien, sino una acción creadora.*<sup>326</sup>

Finalmente, tal y como hemos visto en relación a otras estrategias anteriores, Bataille acaba proponiendo un proyecto estético desde la reivindicación de ciertos aspectos de la gnosis como un terreno donde se confunde al espíritu humano y al idealismo con algo bajo. El autor reinstala en el siglo XX aquellas reacciones específicas a la gnosis y a aquella representación de formas que ya ponían en jaque al antiguo academicismo:

con la representación de formas en las cuales es posible ver la imagen de esa materia baja que por sí sola, por su incongruencia y por una perturbadora falta de consideración, le permite a la inteligencia escapar de la coacción del idealismo. Y actualmente, en el mismo sentido, las representaciones plásticas son la expresión de un materialismo intransigente que recurre a todo lo que compromete a los poderes establecidos en materia de forma, ridiculiza las entidades tradicionales, rivaliza ingenuamente con esperpentos que causan estupor.<sup>327</sup>

Es más, Bataille incluso tiene en cuenta las condiciones de recepción de esta estética de lo bajo, recordándonos que el gusto por la contemplación de obscenidad no se corresponde necesariamente con la bajeza de esos espectadores pues *¡cuántos hombres -y mujeres- de un desinterés y de una elevación de espíritu innegables, no vieron en la obscenidad más que el secreto de perder pie profundamente!*<sup>328</sup>

Su reivindicación de la noción de lo "bajo" -que en ocasiones se ve sustituida por lo heterogéneo- vuelve a ir matizándose y expandiéndose a lo largo de sus múltiples ensayos y en especial, en el complejo compendio de su pensamiento que supone *El erotismo*. En esta obra donde ya vimos cómo había arrojado el erotismo al vertedero, vuelve a leer lo bajo a la luz de lo sagrado y lo religioso, refiriéndose a la dicotomía que estableció el cristianismo entre el Bien -la moral, Dios y la elevación- y la cadena que enlaza la animalidad, el Diablo, el rebajamiento y los seres inferiores y caídos que se revuelcan en el lodo. Acto seguido, pasa a instalarse precisamente en esta caída, presentando la "degradación aceptada" como un escupitajo sobre el Bien y sobre la vida humana.

Siguiendo estas consideraciones, Bataille lee el mundo desde lo bajo, ya sea reivindicando las sucias raíces de las flores -"El lenguaje de las flores"-, la sangre resbalando por el suelo de los mataderos -"Matadero", las asquerosas chimeneas como tubos de comunicación entre el

---

<sup>326</sup> *Ibidem.*, p. 60.

<sup>327</sup> *Ibidem.*, p. 63.

<sup>328</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, op. cit., p. 251.

cielo contaminado y la tierra barrosa y maloliente de los barrios fabriles -"Chimenea de fábrica"- o la reivindicación de la imagen del sótano como el espacio propio de los fantasmas, de las larvas y del olor carcomido del polvo viejo -"Polvo"-.

A ello podríamos sumarle sus consideraciones sobre el dedo gordo del pie a las que ya nos hemos referido en el marco teórico. En este sentido, es evidente que tampoco podía olvidar su relación con el erotismo y en especial, con aquella práctica fetichista -en un sentido literal y no de sustitución *freudiana*- del lamido de los pies. El pensador considerará esta actividad como una evidencia de la atracción humana por la fealdad, por la inmundicia y lo bajo, como un acto de fascinación sacrílega frente al embelesamiento que nos produce la luz y la belleza ideal. En este sentido, aquella escena de *La edad de oro* -1930- de Luis Buñuel en la que su protagonista lame los pies de una estatua se presenta como la concreción plástica más evidente de esta estrategia, siendo además capaz de enlazar con la confusión siniestra entre lo animado y lo inanimado.

En este sentido, no es casual que el arma de aquella *Dona en revolta* pintada por Joan Miró en 1938 se instalase precisamente en esta zona del cuerpo. Krauss nos recuerda cómo, en efecto, un año después de la publicación de "El dedo gordo" -*Documents*, 1929-, Miró llenó un cuaderno entero con dibujos donde esta parte del cuerpo aparece enmarcada por un círculo. Ahora bien, la autora menciona otros textos que insisten en la diferencia de apreciaciones en torno a este órgano bajo, pues Miró se refiere constantemente a él como fundamental anclaje, como ese elemento común a los dos sexos que permite conectar lo terrenal con lo celestial. Acto seguido, Krauss pasa a refutar esta premisa, en especial cuando nos referimos a las obras mencionadas donde según la autora el artista juega con el informe falismo redondo o las hibridaciones genitales aproximándose a la baja seducción pautada por Bataille. Del mismo modo asume que las concepciones *batailleanas* sobre la desublimada arquitectura del cuerpo humano también tuvieron su efecto sobre la imaginación del pintor.

Todo ello nos llevaría a confirmar que en la plástica mironiana, el pie es también un lugar para el desarrollo de una imaginación monstruosa y repulsiva. En efecto, en *Dona en revolta* el pie se politiza resistiéndose a la idealización anatómica para pasar a convertirse en un arma que nace desde lo bajo, asumido como aquel espacio de liberación que siente indiferencia frente a las prohibiciones. Tal vez esta premisa no suponga una revisión de la más conocida simbología del pie en la plástica mironiana, sino simplemente un recordatorio de que, al margen del anclaje en la tierra "para poder saltar al aire", *el dedo gordo nos ayuda a escapar de la seducción de lo*

*sublime; nos recuerda que el ser humano oscila perpetuamente entre el desecho y el ideal, entre el cielo y el fango.*<sup>329</sup>

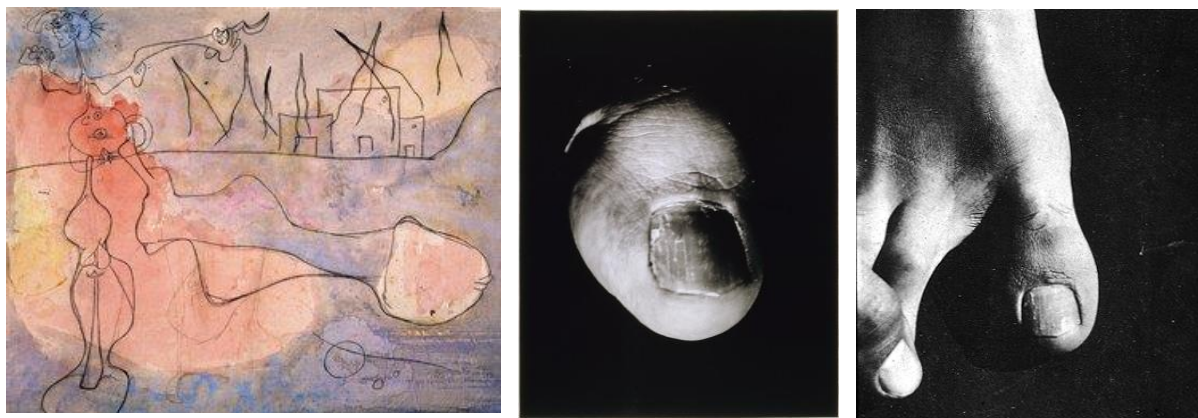


Fig. 34. Joan Miró, *Dona en revolta*, 1938, acuarela y lápiz sobre papel, 57,4 x 74,3, Centre Pompidou. Fig. 35 y 36. Jacques-André Boiffard, *El dedo gordo*, 1929, fotografías en blanco y negro para el artículo "El dedo gordo" de Georges Bataille en *Documents*, nº 6, 1929, Centre Pompidou.

En este sentido, la reivindicación de todo lo bajo reincide en algunas de las estrategias anteriores pues, tal y como menciona Freud en *El malestar de la cultura* -1929-, el hombre se distancia contundentemente del resto de animales cuando se yergue y se transforma en un bípedo con las manos libres para el desarrollo de utensilios fundamentales para la agricultura, la caza y la guerra.

De forma consecuente, el hombre establece una jerarquía entre lo elevado y lo bajo que va a condicionar -entre muchas cosas- la aparición del pudor al descubrir sus órganos genitales, la sustitución de las sensaciones olfativas por las visuales, -provocando que cualquier hedor capaz de alcanzar la ahora elevada nariz ponga en alerta la tranquilidad del hombre-, y finalmente, derivado de todo lo anterior, un mayor énfasis en la limpieza que nos aleja de la suciedad del suelo por donde antes gateábamos. Es más, Freud nos da la clave para encaminarnos al siguiente apartado cuando pone énfasis en que

la tendencia a la limpieza se origina en el impulso a deshacerse de los excrementos que se han tornado desagradables a la percepción sensorial. [...] La educación insiste en acelerar con particular energía el inminente curso evolutivo que habrá de restar todo valor a los excrementos, haciéndolos inútiles, repugnantes, detestables y dignos de repudio. Semejante depreciación no sería posible si tales materias sustraídas al cuerpo no estuviesen condenadas por su intenso olor a compartir el destino de todos los estímulos olfatorios, una vez que el hombre se hubo erguido del suelo.<sup>330</sup>

<sup>329</sup> Mayayo, Patricia, *André Masson: Mitologías*, op. cit., p.141.

<sup>330</sup> Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 251-252.

Precisamente, todas y cada una de las obras mencionadas plantean tumbar al cuerpo erguido como emblema de la cultura, devolverle su carácter animal y finalmente, ensuciarlo mediante todo aquello prohibido o repulsivo. La plástica surrealista en torno a lo informe instaaura una esclavitud a lo putrefacto y a lo bajo. Una vez hemos perdido -el- pie, de forma metafórica y explícita, y hemos asumido el bajo-materialismo como repulsiva arma frente a los anhelos de un cuerpo elevado e ideal, nos instalamos en la posiblemente más sucia e informe materia y a la vez, la más cercana a la putrefacción de la muerte: el excremento.

#### 5.4.2.1. El cuerpo excrementicio

El Surrealismo es un espacio donde la representación de lo excrementicio se instala por primera vez en la tradición occidental como un motivo iconográfico de profundo interés. Bataille le otorga atención y de hecho, se observa en primer lugar cómo el pensador francés se avanza a la mayoría de apreciaciones de Kristeva, presentando ya en *El Erotismo* a las materias fecales como elementos que el hombre instauró como prohibidos, en un ámbito común a la porquería, la descomposición, la sangre menstrual o el cadáver. De hecho, el autor utiliza este horror frente a los excrementos como un punto de partida fundamental para su engranaje filosófico.

En una de sus primeras obras, *El ojo pineal*, ya empezó a desarrollar su cosmogonía plagada de nuevos y abyectos mitos. De entrada, el marco era el de un "globo terrestre cubierto de volcanes que le sirven de anos" mediante los cuales se expulsan las entrañas terrestres que siembran el terror y la muerte. Este paisaje convulso que puede ser leído a la luz -o más bien a la oscuridad- de sus bélicos tiempos vuelve a oponerse al elevado cielo para instaurar -en plena sintonía con la plástica *massoniana*- una improductiva naturaleza de delicuescencia erótica y anal. En este paisaje Bataille encuentra dos orificios que aún son capaces de visibilizar el poso de baja animalidad con la que nació el hombre hace millones de años: la boca de las personas y el orificio anal de los monos.

Así, se observa que, del mismo modo que ocurría con la cadena metafórica relativa al ojo-sol-huevo-testículo en *Historia del ojo*, ahora la boca y el ano parecen solaparse y contaminarse mutuamente. En efecto, Bataille ya definió la boca en su "Diccionario crítico" como un órgano que conserva una violencia latente al enlazarse con gestos improductivos, libres y extáticos como el grito, la carcajada, el vómito o el gargajo. La transposición se produce no solo por una similitud formal sino también por una semejanza de funciones: ambos expulsan líquidos o fluidos corporales que crean repulsión. La boca en manos de Bataille también sufre una caída para asumir las funciones de excreción desviadas. El espacio desde donde brota el lenguaje



permanece lleno de mierda, tal y como ilustran a la perfección aquellas imágenes de Ubac y Boiffard que comentábamos anteriormente en las que este órgano vomitaba un hígado excrementicio o se preparaba para una convulsa regurgitación. El cuerpo se desajusta hasta el punto de que las funciones más innobles acaban por invadir toda la limpia, rígida y comprensible anatomía.

Sin embargo, en *El ojo pineal*, el protagonista no es el hombre ni su inmunda boca, sino su *pendant*: el ano del mono. Para el autor, esta criatura se convierte en emblema de ruptura del equilibrio, en símbolo de vida desordenada, de "sistema privado de todo centro de gravedad" gracias a la "floración obscena de su ano calvo, aureolado, reventado como un forúnculo". Y Bataille subraya que cuando no hay equilibrio, "las inmundicias de la naturaleza se liberan con la obscenidad más vergonzosa". En efecto, alrededor de esa protuberancia anal se despliega un conjunto de "delirios mitológicos"<sup>331</sup>: la naturaleza se exaspera y escupe fluidos repulsivos donde se posan insectos venenosos y bichos inmundos como los gusanos y se celebran rituales en torno a un mono calvo enterrado que tan solo deja a la vista su informe trasero de carne cruda apuntando hacia al cielo, trasero que finalmente acaba mancillando al sol. Junto a la boca, el sol también cae para bañarse en el lodo de lo abyecto, se vuelve vulgar y se oscurece.<sup>332</sup>

Todos estos episodios exasperantes que nacen de una imagen excrementicia suponen, en definitiva, el anuncio de todo un engranaje filosófico-mitológico fundado en la liberación de improductivas fuerzas, -en esta caso anales-, que ponen en jaque al cuerpo productivo. Es más, Bataille parece incluso avanzarse a las fundamentales apreciaciones *foucaultianas* en torno a los cuerpos dóciles, al pautar un embiste muy directo y concreto al cuerpo de la ciencia y al cuerpo militar:

Lo que la ciencia no puede hacer: plantear el significado excepcional, el valor expresivo de un orificio excremental sobresaliendo de un cuerpo velludo como las brasas, como en los retretes un trasero humano sale de los calzones. [...] Si [a la rigidez automática de un militar uniforme como el culmen de lo alto] se le opone, por el contrario, a esta verdad militar matemática el orificio excrementicio del mono, que parece ser

---

<sup>331</sup> Recordemos que el punto de partida de este relato es una experiencia de deriva o de "azar fortuito" propia de las rutinas surrealistas: Bataille dice sentir un éxtasis violento e inspirador al contemplar la protuberancia anal de un simio en su visita al Zoological Garden de Londres.

<sup>332</sup> De hecho, en sus apuntes sobre el ojo pineal incorpora más imágenes excrementicias que manchan al sol, de entre las que debemos destacar la mención de un ritual llevado a cabo por las brujas en las que se destapaban el trasero y lo mantenían por encima de sus cabezas colocándose a su vez una antorcha encendida en el orificio anal para adorar al macho cabrío y desafiar al cielo. Destaquemos también el carácter de ese supuesto ojo interno pineal, que en ocasiones anhela escaparse del cráneo para caer en el cielo y ensuciarlo mediante la innoble y calva presencia de una cabeza abierta que defeca hacia arriba.

su compensación inevitable, el universo, que parecía amenazar el esplendor humano bajo una forma penosamente imperativa, no recibe más respuesta que la descarga ininteligible de una carcajada.<sup>333</sup>

Tampoco debemos olvidar que el tabú del excremento instaló de modo consecuente la prohibición del erotismo anal y de hecho, el psicoanálisis le añade una capa de pulsión de muerte al establecer una conexión inevitable entre el sadismo y el sexo anal. En este sentido, sabemos que desde la instauración surrealista de un erotismo mórbido, las imágenes extremas sobre el improductivo sexo anal aparecen de forma constante hasta consolidarse como contundente motivo iconográfico. Así, hemos visto como los protagonistas de *Historia del ojo* jugaban una y otra vez con todas las posibilidades de ese orificio -recordemos los episodios con el huevo, la orina y la leche-. Del mismo modo, algunas de las ilustraciones de Bellmer para su *Pequeño tratado de moral* -1968- enlazan el erotismo con la morbidez del excremento; por citar algunos ejemplos destacados mencionemos aquella imagen en la que vemos a una mujer-niña defecando mientras nos muestra su sexo -en una explícita cita a *El origen del mundo*-, o aquella otra donde la protagonista es penetrada por un hombre al mismo tiempo que recoge con sus manos y con su cara las deyecciones de una mujer acucillada.

Al margen de estas orgías excrementicias debemos centrarnos en dos obras que sintetizan a la perfección este mecanismo de lo excrementicio como "objeto posicional" que instaura la transgresión y el ataque a las formas estables y comprensibles.

En primer lugar, centrémonos en la delirante pintura mironiana de contundente título: *Hombre y mujer ante un montón de excrementos* -1935-. A simple vista y sin tener en cuenta el título, la pieza podría aparecer como una más de aquellas salvajes imágenes de mediados de la década de los treinta en las que Miró no puede evitar hacer emerger todo un conjunto de monstruos que nacen de un contexto histórico a punto de reventar. En efecto, los cuerpos de los protagonistas de esta pieza podrían volver a aprehenderse desde lo informe.

Sin embargo, si en la mayoría de las piezas de esta época la deformación parece nacer de la angustia o de los demonios interiores de los personajes, en esta ocasión aparece en escena un elemento externo que, tal y como apuntará Kristeva, supone un arma arrojadiza para la unidad del sujeto: la montaña de excrementos. De forma consecuente, podríamos interpretar que el paisaje que remueve a los protagonistas, bañado además por la exasperante luz del sol *batailleano* o *massoniano*, es un contexto horrible -excrementicio-, que amenaza al individuo. Miró se avanza a la catástrofe bélica que va a acompañar como paisaje de fondo algunas de

---

<sup>333</sup> Bataille, Georges. *El Ojo pineal; precedido de El año solar y Sacrificios*, op. cit., p.72.

estas salvajes y crueles piezas de la década de los treinta tal y como ya hemos visto en *Dona en revolta*. La amenaza que va a poner en jaque al cuerpo humano es externa y repugnante. Ahora bien, también podemos pensar que el tótem excrementicio proviene de los propios protagonistas y que Miró esté realizando, por lo tanto, una operación similar a la de Bataille, representado a unos personajes instalados en lo salvajemente animal, en el libre albedrío de las funciones básicas del cuerpo. Si realmente el pintor se vio influido por los escritos *batailleanos* -su obra titulada *Michel, Bataille et moi* sería una de las más explícitas confirmaciones-, podemos considerar la lectura como idónea o, al menos, posible.

Al margen de estas posibles interpretaciones, debemos insistir de nuevo en aquellas posibles lecturas que asumen la representación y la participación de lo abyecto como un camino de regeneración o exorcismo. Ya hemos visto las apreciaciones de Dupin respecto a este conjunto de obras de la década de los treinta y la posibilidad de leerlas no solo como un grito colectivo o un "documento" plástico del deformante contexto que salpicaba al autor, sino también como un necesario cuerpo a cuerpo que establece el artista con sus monstruos para superarlos y deshacerse de ellos. De un modo similar, Pere Salabert explica que,

cuando Miró habla de "asesinar la pintura", lo que hace en realidad es aludir a la contracara, ir a explorar el reverso de aquella tradición que atribuía al artista un deseo de elevación espiritual, que entendía el problema de la representación artística como un camino en pos de la Luz primordial, viendo así en la forma temporal recreada la trascendencia de una supuesta eternidad. A todo esto las vanguardias de nuestro siglo le han dicho "¡mierda!". Y "¡mierda!", dice Miró. La pintura ha de volver a su verdadero origen en la naturaleza, a la materia corruptible. [...] Tierra o mierda, carne. Las cosas al corromperse lanzan un canto a la vida. La vida se anuncia con la putrefacción.<sup>334</sup>

De esta manera, Salabert, al igual que Krauss, lee ciertas obras del pintor catalán desde la noción *batailleana* de lo informe. La tierra informe se asume como escapatoria primordial, como bajada a los sucios infiernos para llevar a cabo un aprendizaje vital; la mierda se convierte en necesario componente alquímico, en fermento. Bataille también se referirá al componente fecundo de la putrefacción cadavérica -tal y como veremos más adelante- y de hecho, su contrapartida principal, André Breton, repudia en el *Segundo Manifiesto Surrealista* su ignominioso pensamiento, tildado de "filosofía del excremento" capaz de producir, a lo sumo, un poco de estiércol. Así pues, nos instalamos de nuevo en la contradicción: el excremento

---

<sup>334</sup> Salabert, Pere, *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes, 2003, pp. 248-249.

representa al mismo tiempo la amenaza -histórica- que angustia y deforma la anatomía humana<sup>335</sup>, y un duro y sucio camino para la regeneración, o al menos, para la metamorfosis.

Salabert da incluso un paso más rastreando y clasificando<sup>336</sup> la presencia de las heces en la obra mironiana haciéndonos notar dos aspectos relevantes. Por un lado, se refiere a la relación que se establece entre la defecación, la tierra y la fecundación en la trayectoria del artista, relación que podemos reseguir desde grandes obras de sus inicios como *La masía* -1921-22- donde según R. Hughes parece sugerirse la presencia del "caganer", hasta su uso del excremento como materia de denuncia de la opresión franquista en intervenciones más tardías como la escenografía para la obra "Mori el Merme" -1975- en colaboración con el Teatro de la Claca. Por el otro, y partiendo de una réplica a Railland en la que afirma que el punto de partida matérico de una de sus obras lo obtuvo "cagando", Salabert también asume el excremento como impulso creativo, por muy innoble que nos pueda parecer esta idea. Si Bataille se "iluminaba" en el zoológico de Londres ante una simiesca protuberancia anal antes de llevar a cabo *El ojo pineal* o rescataba los malolientes recuerdos de la biografía paterna para la escritura de *Historia del ojo*, la plástica mironiana no solo nace del sueño libre y amable o de la alucinación por el hambre, sino también de las deposiciones, de las repulsivas raíces de la tierra, de la mancha o de lo desgastado.<sup>337</sup> Salabert resume este conjunto de estrategias afirmando que la mierda es para Miró *un presente radicalmente realizado, un futuro de promesas y un pasado que ata el hombre a la tierra de su identidad.*<sup>338</sup>

Junto al Miró más excrementicio, debemos desplazarnos a uno de los artistas que más se refiere a lo repulsivo de las heces llegando a protagonizar relevantes episodios sobre su carácter abyecto y sobre la idoneidad de su representación: Salvador Dalí. Si en el caso de Miró era la obra *Hombre y mujer ante un montón de excrementos* la que nos servía como pivote para desplegar las consideraciones sobre lo excrementicio en su obra, ahora debemos tomar la estampa daliniana *El juego lúgubre* -1929- como punto de partida.

En esta pintura la potencia transformadora del deseo y de los conflictos psicosexuales del artista vuelve a poner en escena una cadena de imágenes fundadas en lo fluido y en las

---

<sup>335</sup> En *Pintura anémica, cuerpo succulento* también se recupera una de las frases que dijo con contundencia Miró en sus conversaciones con George Raillard: "Mierda a toda la sociedad, mierda a todo lo que no tiene importancia".

<sup>336</sup> Para conocer los pormenores de esta clasificación véase "Joan Miró. Pequeña semiótica del excremento" en *Pintura anémica, cuerpo succulento*, op. cit., pp. 329-350.

<sup>337</sup> Krauss también nos recuerda que Miró se refirió a su obra *Oh! un de ces messieurs qui a fait tout fa!* -1925- como una pieza fundada en las ventosidades. La autora también insiste en el carácter "manchado" de algunas de las obras mironianas desde mediados de la década de los veinte.

<sup>338</sup> *Ibidem.*, p.340.

deyecciones, de entre las que destaca la presencia en el primer término de un hombre de espaldas con sus calzoncillos blancos manchados de excremento. Para aprehender la compleja iconografía de esta pieza se ha acostumbrado a seguir el análisis y el "esquema psicoanalítico de figuras contradictorias" que desarrolló el propio Bataille en un artículo dedicado a la pintura y publicado en la revista *Documents* -nº 7, 1929-. Según el autor, la figura central ubicada en la parte inferior de las escaleras representa el momento de la emasculación: las piernas y el trasero se enrojecen con paroxismo mientras el torso se abre derramando, de nuevo, vísceras dedálicas. El ultraje provocaría una ascensión hacia los objetos de deseo del artista y los anhelos de virilidad que flotan en la parte superior, salpicados de castrantes y horribles insectos para el artista -el saltamontes- u otros elementos que, debido a su carácter burlesco y provocador reclaman una suerte de castigo, según Bataille.

Para la comprensión de esta convulsión de deseo deformador y de onanismo malsano que siente ante la aparición de Gala -a la que conoce ese mismo año y a la que también incorpora en esta pieza-, Bataille ofrece dos respuestas ambivalentes, capaces de integrar el horror y la fascinación a partes iguales. A mano izquierda aparecería la imagen de un sujeto que contempla su propio miedo a la castración a medio camino entre el horror -pues se tapa la cara- y el placer -pues está siendo masturbado por otra persona y tiene en sus pies al león como símbolo del poder del deseo-. En el polo opuesto, en el margen inferior derecho, vemos a una figura informe que se apoya con horror en la del hombre excrementicio, aguantando en una de sus manos una especie de trozo de carne cruda que ha llevado a G. Cortés a insistir en su ensayo *Orden y caos* en el carácter digestivo de la plástica daliniana; en efecto, la obra pone en escena un cuerpo informe, movido de forma angustiada por las pulsiones y los conflictos sexuales y por la ingestión y la deyección del alimento.

Sin embargo, Bataille vuelve a pautar la posibilidad de redención desde lo abyecto al explicar que el hombre ensuciado de heces se escapa de la emasculación, precisamente por su transgresora y liberadora actitud ignominiosa o repugnante, pues *¿cómo no advertir hasta qué punto el horror puede resultar fascinante y ser lo único suficientemente brutal para romper lo que nos asfixia?*<sup>339</sup>. De hecho, vemos cómo este hombre lleva consigo una red de pescador y precisamente, en su *Vida Secreta* se refiere con simpatía a las heces de los pescadores de Torremolinos durante su verano en Málaga: *Y sus excrementos eran sumamente limpios, con*

---

<sup>339</sup> Bataille, Georges. "Deil", *Documents* núm 4, 1929. Citado Ramírez, Juan Antonio, Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza" en *La balsa de la medusa*, op.cit., pp. 59-111. Insistamos de nuevo en que, para Bataille la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino un arma o una operación que lo supera y lo completa.

*incrustaciones de algunos granos, no digeridos, de moscatel, tan frescos como antes de que los tragaran.*<sup>340</sup>

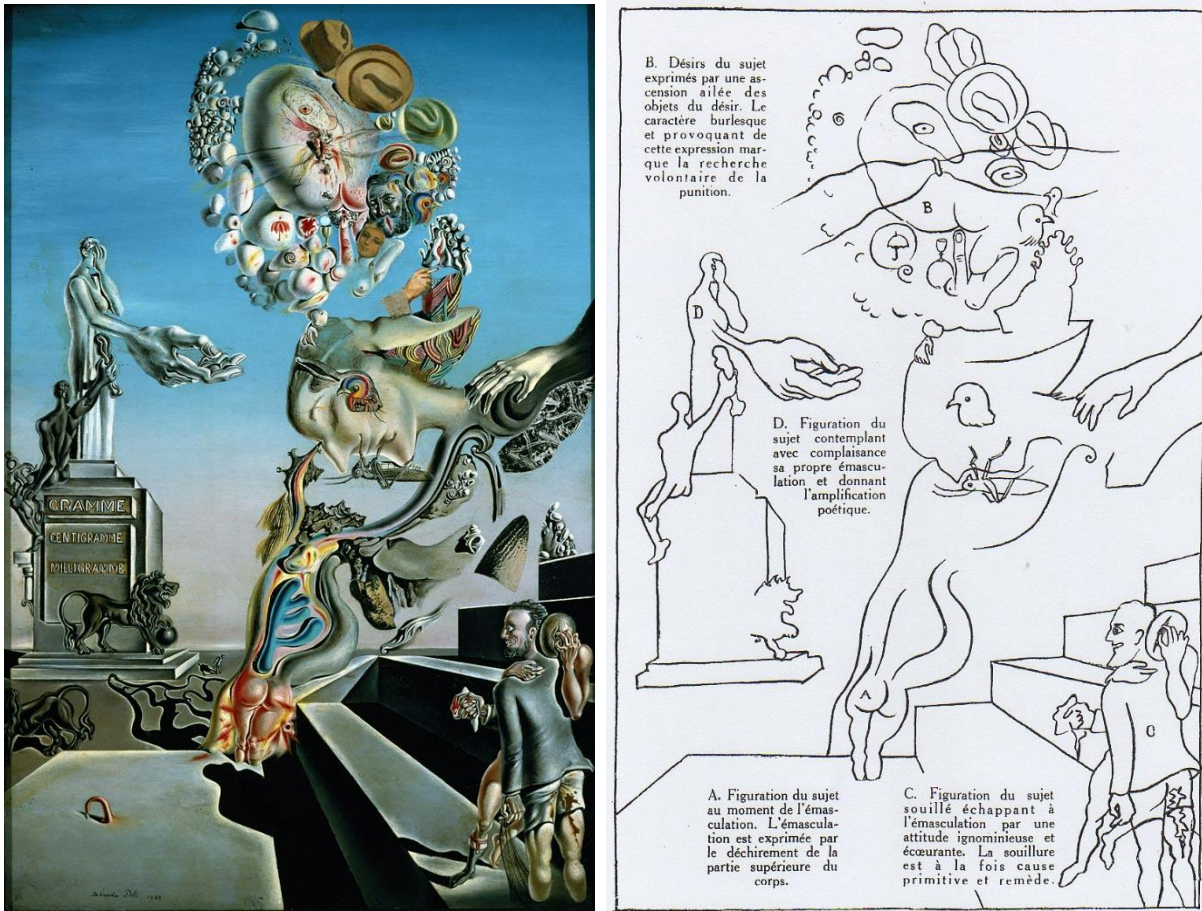


Fig. 37. Salvador Dalí, *El juego lúgubre*, 1929, óleo y collage sobre cartón, 44,4 x 30,3 cm, Colección particular.  
Fig.38. Georges Bataille, "Schéma psychanalytique des figurations contradictoires du sujet dans *Le Jeu lugubre* de Salvador Dalí", publicado en su artículo "Le Jeu lugubre" en *Documents*, nº 7, 1929.

De nuevo la confusión: ¿cómo aprehender entonces el excremento en la plástica daliniana? Y de nuevo la ambivalencia, la convivencia de lecturas contradictorias. En primer lugar, tanto Dalí como Bataille asumen el carácter repugnante que implica el acto de contemplar las heces. Todo el artículo "Le jeu lugubre" se funda en el asco que siente el pensador francés antes las abyectas obras del pintor catalán.

Del mismo modo, cuando Dalí observó la polémica que causó la representación del excremento en la órbita oficial del Surrealismo agachó la cabeza y confirmó que no era coprófago y que consideraba la escatología -del mismo modo que la sangre o su fobia por las

<sup>340</sup> Dalí, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona: Empúries, 1993, p. 295.

langostas- como un elemento de terror.<sup>341</sup> Esta polémica vuelve a poner en escena cómo incluso André Breton y sus colegas más afines también imponían tabúes y jerarquías en torno a lo representable. El pintor catalán confirma esta hipótesis cuando nos dice que

toleran, hasta cierto punto, mis elementos escatológicos, en cambio, ciertas cosas fueron declaradas tabú. Reconocía allí las mismas prohibiciones que en el seno de mi familia. Me autorizaban la sangre. Podía añadirle un poco de caca. Pero no tenía derecho a emplear sólo caca. Me autorizaban a representar sexos, pero no los fantasmas anales. ¡Cualquier clase de ano era observado de modo muy sospechoso!<sup>342</sup>

En este proceso de justificación de la presencia de excrementos, Dalí nos acerca más herramientas para su aprehensión. Por un lado, rechaza la imposición de jerarquías cuando se trata de elementos que brotan del inconsciente, terreno profundo que precisamente fluye sin pautas rígidas y sin filtros censuradores. Por el otro, el pintor también se refiere al carácter regenerador de esta hedionda materia pues

no sabemos si detrás de los tres grandes simulacros, la mierda, la sangre y la putrefacción, no se oculta justamente la deseada tierra de los tesoros. Conocedores de los simulacros, hemos aprendido desde hace mucho tiempo a reconocer la imagen del deseo detrás de los simulacros del terror e incluso el despertar de las edades de oro detrás de los ignominiosos simulacros escatológicos.<sup>343</sup>

Aunque parezca impensable hallar los términos "tesoro", "oro" y "excremento" en la misma frase, Freud ya había explicado a principios de siglo que cuando se le prohíbe al infante el contacto libre con sus heces -pautando el sentido de la limpieza-, se crea de forma consecuente un desplazamiento hacia el afán de posesión material de elementos completamente contrarios, señalando al oro como principal antónimo del excremento. Así las cosas, vemos como incluso es posible hablar de una suerte de alquimia espectral donde el horror que nos provoca la contemplación de las heces puede derivarse en la necesidad de salvación mediante lo brillante, el oro o la luz. Tal y como ocurría en Miró, la mierda en Dalí también es un movimiento hacia el pasado -primeros momentos de instauración de la limpieza en el periodo infantil, retorno a lo blando y húmedo de lo intrauterino- y hacia el futuro -relación con la fluida cadena digestiva donde se hace necesario expulsar las heces, materias que a su vez pueden funcionar como

---

<sup>341</sup> No olvidemos, sin embargo, que el propio Dalí desarrolla una especie de jerarquía de lo abyecto en torno a lo excrementicio pues condena aquel "carácter anal" de los gitanos que deyectan heces informes y malolientes pero ensalza el ano de los militares, capaz de producir excremento "limpio" y duro. De este modo se observa de nuevo la asunción de lo informe, de lo blando y de lo húmedo como el terreno propio de lo repulsivo frente a lo duro, es decir, lo delimitado, lo comprensible y lo autoritario.

<sup>342</sup> *Ibidem.*, p. 23.

<sup>343</sup> Dalí, Salvador, "L'Anne Pourri" en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 1, París, julio de 1930. Citado en G. Cortés, José Miguel, op. cit., p. 178.

estiércol, como elemento regenerador que produce vida-. En el epílogo de su vida secreta Dalí asiente:

el cielo es lo que estuve buscando a lo largo y a través de la espesura de confusa y demoníaca carne de mi vida... Cuando con mi muleta hurgaba en la pútrida y agusanada masa de mi erizo muerto, era el cielo lo que yo buscaba.<sup>344</sup>

A pesar de todo lo señalado anteriormente, nos movemos en el terreno más ambiguo y más duro de este capítulo pues, aunque uno pueda hallar coherentes lecturas expiatorias en torno al excremento, vemos como la posibilidad de escapatoria es aquí mucho menos esperanzadora o luminosa y, sobre todo, mucho más sucia. El excremento puede ser visto como un "mecanismo operacional" -siguiendo la terminología de Kristeva- que mancilla al cuerpo elevado y sagrado con la intención de iniciar nuevas pero inmundas vías de regeneración. Sin embargo, es más fácil hallar nuevos mitos de fusión y libertad desde el contundente aunque mutilado Acéfalo que desde un montón de excrementos. Parece que en este bajo recorrido en el que hemos perdido pie, finalmente empezamos a tocar fondo; y decimos "empezar" porque la caída aun puede dar un último paso: la mierda nos conduce de forma irremediable a la muerte pues *el horror que nos producen los cadáveres está cerca del sentimiento que nos producen las deyecciones alvinas de procedencia humana.*<sup>345</sup>

#### 5.2.4.2. El cadáver

Nos desplazamos hacia el final de este recorrido de repulsión surrealista para encarar un último embiste al cuerpo elevado y autoritario desde la representación constante de putrefactos cadáveres. Después de someterse a mutilaciones, a un sexo salvaje y a metamorfosis líquidas, al cuerpo no le queda más remedio que morir. La propia raíz etimológica de "cadáver" incorpora la idea de caída y, en efecto, *la noche y la muerte abandonan a los cuerpos a una fuerza dirigida de arriba hacia abajo.*<sup>346</sup> Sin embargo, la instalación de toda una iconografía de lo cadavérico no va ser un terreno inane e improductivo pues de nuevo, lo repulsivo funciona como arma para la desestabilización. En efecto, ya hemos comprobado en los bloques anteriores cómo buena parte de las estrategias de abyección corporal llevadas a cabo por los surrealistas se han sustentado en gran medida en la incorporación de una latente angustia de muerte: se precisan nuevos mitos sacrificiales; el erotismo, cuando no se ensucia de terribles conflictos psicosexuales, debe aniquilarnos momentáneamente para ser efectivo; el cuerpo se reduce a una

<sup>344</sup> Dalí, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí*, op. cit., p. 108.

<sup>345</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, op. cit., p. 61.

<sup>346</sup> Bataille, Georges. *El Ojo pineal; precedido de El ano solar y Sacrificios*, op. cit., p. 62.



masa orgánica que, como tal, se pudre. Pero aquí ya no hay pulsión de muerte latente. Ahora tenemos un cadáver ante los ojos. La repulsión no proviene ahora de nuestras deyecciones; nosotros somos los expulsados.

Uno podría intentar justificar la irrupción de cuerpos fallecidos desde el contexto histórico circundante y en efecto, desde Cirlot hasta Aliaga, esa lectura se hace visible y efectiva pues

*la belleza plasmada, la elegancia, la nobleza, en nada podían rectificar el abandono creciente del hombre, su servidumbre a las fuerzas de la descomposición y su intuición negativa del mundo.*<sup>347</sup>

Ya hemos visto como, a diferencia de otros estudios –Krauss, Bois-, la metodología de la historia social se nos ha colado forzosamente y mostrado como necesaria a lo largo de este capítulo, para poder aprehender esta gran desconfianza ante todas las formas idealistas del arte de las que habla Cirlot y, en definitiva, ante el propio hombre como principal agente de la Historia. La anatomía sufre la violencia de dos Guerras Mundiales y la irrupción de los fascismos hasta convertirse en un despojo que sangra, pierde orina y vomita por todos y cada uno de sus orificios.

En este sentido, refirámonos a algunas de las pinturas de André Masson que se muestran explícitas al respecto, en especial aquellas relativas a las masacres españolas durante la Guerra Civil y a la violencia del régimen franquista, completamente obviadas en las obras sobre el Surrealismo de Krauss, Bois y Foster. Así, junto a aquellas imágenes ya comentadas que contribuían a engrosar el mito de la España trágica que tanto fascinaba a Masson o a Bataille, debemos mencionar todo un grupo de piezas donde la presencia de cadáveres se justifica de forma directa desde la angustia de muerte del contexto social.

Justo antes de estallar la Guerra Civil -que, de hecho, coincidirá con su estancia en Tossa de Mar-, Masson se avanza a la tragedia plasmando toda una serie de paisajes desolados y de exasperante atmósfera solar, protagonizados por esqueletos invadidos de insectos -*Sierra de Guadix*, 1934- o pastores convertidos en personificaciones cadavéricas de la muerte -*Tarragona*, 1934-. Durante la Guerra Civil establecerá comparaciones entre el cerco romano a la ciudad de Numancia y la atmósfera de muerte y destrucción de la España del momento, tal y como podría observarse en *Por Numancia* -1937-, donde una cabeza de Minotauro ubicada en un paisaje desolado sostiene entre sus cuernos una calavera.

---

<sup>347</sup> Cirlot, Juan Eduardo, *Introducción al Surrealismo*, op. cit., p. 96.

A pesar de no participar de forma directa ni en el proyecto ni en la revista marxista *Contra-attaque* -donde si colaborarán Bataille y Breton-, el pintor sí apoyará la causa republicana poniendo constantemente en escena la angustia de muerte con la que el fascismo invade el país. El autor desarrolla un conjunto de dibujos satíricos a modo de goyescos "desastres de guerra" donde se desarrollan terribles matanzas que invaden el paisaje de montañas cadavéricas; los protagonistas de estas estampas parecen curas o soldados que amenazan o se imponen en el primer plano -*Mata a los pobres* o *Les Regulares*, 1937-. Todo se ve ensuciado violentamente por la presencia de vísceras -sostenidas incluso por estos animalescos verdugos-, corazones aislados o vientres rajados. La asociación del régimen fascista con las instituciones religiosas llega a hacerse tan explícita que los sacerdotes mutan en minotauros que se relamen frente a los mares de pútridos cadáveres mutilados o decapitados -*Un cura satisfecho*, 1936-.

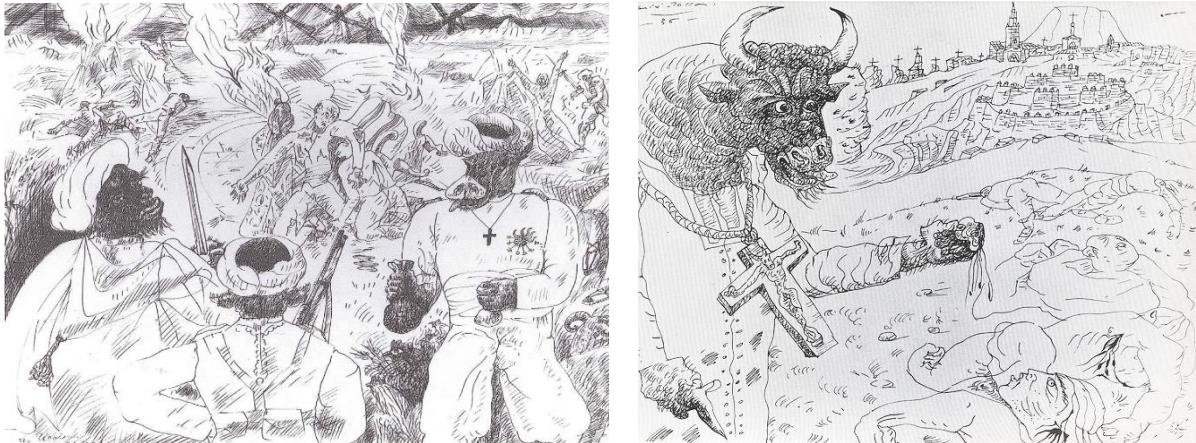


Fig. 39. André Masson, *Les regulares*, 1937, tinta sobre papel, Colección particular. Fig.40. André Masson, *Un cura satisfecho*, 1936, tinta sobre papel, Colección particular.

La podredumbre o la corrupción maloliente constituyen motivos iconográficos fundamentales para esta abyección surrealista, tal y como ya hemos ido intuyendo desde la presencia de mataderos puestos en cuarentena y desde anatomías a un paso de iniciar estos procesos de infecta putrefacción. Así, al margen de los muertos de explícitas referencias a la violencia contextual, en esta estética de la descomposición vengativa el cadáver también será transgredido para hacerlo participar de la mórbida voluptuosidad erótica o para animar escenas fundadas en la corrupción informe de los cuerpos o el paisaje.

La primera de estas tendencias tiene a Bataille y a Bellmer como máximos representantes. Si bien ya nos habíamos acercado anteriormente a una *petite morte* desde el erotismo mórbido, en esta ocasión debemos dar un paso más allá para hacer notar como, en ocasiones, el acto

sexual traspasa los límites al instalar de forma definitiva la muerte, alcanzándose así la tan anhelada unidad del ser. De nuevo *Historia del ojo* supone un compendio fundamental de esta presencia del cadáver como motor de fascinaciones o juegos sexuales.<sup>348</sup>

Los protagonistas de la novela atropellan, decapitan y matan a una ciclista y acto seguido contemplan su cuerpo en descomposición sintiendo horror y nostalgia a partes iguales. Más adelante, el narrador cree encontrar muerta a Simone y mancilla su cadáver, bañándose de sexo exasperado y sangriento. El suicido de Marcelle provocará una erección y animará al coito entre los protagonistas y finalmente, se llevará a cabo el conocido episodio en el que violan y "martirizan" a un cura, recordándole: *sabes que a los ahorcados y a los agarrotados se les pone tan tiesa en el momento del estrangulamiento que eyaculan. Serás pues martirizado, pero jodiendo.*<sup>349</sup> En efecto, mientras es estrangulado, mantiene una erección, le introducen el miembro en la vagina y el ano de Simone y finalmente eyacula al mismo tiempo que muere. El juego continúa: Simone hace arrancar el ojo-huevo del cadáver para que se lo restrieguen mientras mantiene sexo con el narrador, quien acaba introduciéndoselo en el ano hasta eyacular. La estampa se ve perfectamente ilustrada por una de las imágenes de Bellmer, virtuoso de la representación de siniestros juegos sexuales con cuerpos inanimados.<sup>350</sup>

Al margen del escándalo de estos episodios, la idea del martirio nos vuelve a remitir a esos anhelos de trascendencia desde lo voluptuoso, lo sagrado sacrificial y lo abyecto. La protagonista de *El muerto* ejemplifica esta premisa al iniciar un descenso a los infiernos justo después de la muerte de su marido, pasando por todo tipo de excesos repulsivos hasta fallecer y "reencontrarse" con él. El protagonista de *Historia del ojo* imagina que sus cuerpos muertos que han trascendido la realidad en vida mutarán en fulgurantes movimientos cósmicos y en el epílogo resume la agonía de la muerte de Simone con las siguientes palabras:

El verdugo la pega, ella es indiferente a los golpes, indiferente a las palabras de la devota, está perdida en la tarea de agonizar. No es en absoluto un goce erótico, es mucho más. Pero sin salida. Tampoco es

<sup>348</sup> No olvidemos que uno de los juegos favoritos de los surrealistas era precisamente el del *cadáver exquisito* que consistía en ir enlazando palabras o dibujos sin que uno supiera que habían escrito o dibujado previamente los participantes. De hecho, el nombre del juego proviene de una de estas primeras experiencias en las que la frase resultante fue *el cadáver exquisito beberá el vino nuevo*. Como vemos, el cadáver estaba en el aire y se colaba en todos y cada uno de los juegos surrealistas.

<sup>349</sup> Bataille, Georges, *Historia del ojo*, op. cit., p. 126.

<sup>350</sup> Recordemos que en sus múltiples matices de lo siniestro, Freud también incorpora el carácter espeluznante de la muerte, de los cadáveres y de las creencias en la presencia de espíritus o espectros. En este sentido también podemos mencionar el gusto de los surrealistas por aquellas imágenes de cuerpos dormidos que se asemejan a cadáveres, tal y como ejemplifica a la perfección el retrato de René Jacobi realizado por Jacques-André Boiffard. El cadáver surrealista, como el de algunos relatos -véase *El entierro prematuro* de aquel Poe que tanto fascinaba al grupo-, no es en muchas ocasiones cadáver, sino cuerpo cataléptico. Se entierra pero vuelve a despertar.

masoquista y, profundamente, esta exaltación supera todo cuanto la imaginación puede representar, lo trasciende todo. Pero su fundamento son la soledad y la ausencia de sentido.<sup>351</sup>

La segunda de las tendencias que hacen circular al cadáver en el plano de representación como motor de movimientos de abyección corporal nos vuelve a llevar de forma irremediable hacia Salvador Dalí. En efecto, ya hemos visto su fascinación por los diferentes elementos que implican putrefacción o descomposición y sabemos también que en su constante proceso de construcción mítica de su identidad y su arte, el pintor declaró, entre otras muchas cosas, ser un cerdo supremo capaz de avanzar entre las basuras de su época. También se refiere de forma extensa a otros episodios marcados por lo putrefacto, de entre los que debemos mencionar aquel en el que toca con una muleta la masa repulsiva de un erizo que le inspira una voluptuosidad tan horriblemente morbosa que lo acerca al desfallecimiento. La descripción de la escena continúa con una fantasía erótica donde el deseo lo deforma todo y los objetos que inspiran el placer van siendo desplazados y sustituidos hasta convertirse en fetiches. De este modo, ya se nos avanza

el modo paradójico en el que la vida se liga a la descomposición, y el objeto del deseo a su sustitución. La muleta -evidente símbolo fálico- toca la podredumbre y se eleva en el éxtasis del placer. Una vez satisfecho el deseo, regresa el fantasma de la putrefacción.<sup>352</sup>

Sin embargo, en esta ocasión debemos destacar la constante presencia de cadáveres en descomposición que pueblan sus pinturas. En este sentido, es curioso observar cómo la mayoría de los muertos que pueblan su pintura son animales. Hasta ahora hemos visto cómo Dalí abría y transparentaba la anatomía -sin por ello marcar su pudrición- o bien convertía al hombre en algo blando o informe. La angustia de muerte aparece de forma constante y varios elementos - en especial las moscas- parecen anunciar nuestra fecha de caducidad. Ahora bien, excepto en *La miel es más dulce que la sangre* -1927-, el cuerpo aún se mantiene con vida, fluye y padece abyectas metamorfosis. El cadáver en la plástica daliniana tiene una forma más concreta y constante: el asno podrido.

El artista incorporó repetidas veces la imagen del cadáver en descomposición de un burro, sobre todo entre 1926 y 1930, tal y como confirman *Cenicitas* -1927-, *Aparato y mano* -1927-, *El asno podrido* -1928-, *La vaca espectral* -1928-, *Guillermo Tell* -1930- y, en especial, *La miel*

<sup>351</sup> Dalí, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí*, op. cit., p. 143.

<sup>352</sup> Ramírez, Juan Antonio, Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza" en *La balsa de la medusa*, op.cit., pp. 59-111.

*es más dulce que la sangre* -1927-<sup>353</sup>, donde incluso dos cuerpos diferentes evidencian la evolución del proceso de descomposición. Según Ramírez, la presencia de este repulsivo cadáver puede leerse como símbolo detumesciente o de castración pues el asno vivo y su erección se han visto siempre como encarnaciones de la potencia sexual masculina. En este sentido, la imagen volvería a entroncar con todos aquellos elementos que utiliza el artista para poner en evidencia sus *paranoicos* miedos de castración o sus conflictos psicológicos más profundos -muchos de ellos también ligados a la virilidad o a la erección-. Sin embargo, lo mortífero vuelve a ser de nuevo negación y motor.

Por un lado, debemos recordar que Dalí desarrollará junto a Federico García Lorca un proyecto en torno a la representación de "putrefactos", entendiendo este concepto como lo caduco, lo rancio, lo "carca". Así, lo putrefacto también se usa como insulto que transforma lo burgués y puritano en algo repugnante, tal y como se observa en esta carta insultante a Juan Ramón Jiménez: ¡¡*MERDE!! para su Platero y yo, para su fácil y malintencionado Platero y yo, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado. ¡MIERDA!*<sup>354</sup>

Por el otro, vuelve a hacerse posible la aprehensión de este signo desde lo regenerador mediante diversas estrategias o excusas entre las cuales deberíamos rescatar aquellas que hemos desarrollado en relación al cuerpo excrementicio. Añadamos ahora que Ramírez también asume la presencia del asno podrido en relación al mito de Aristeo recogido por Virgilio, según el cual el nacimiento de la miel -y las abejas- se explica desde el nacimiento de gusanos que devoran los cuerpos en descomposición de los toros y vacas sacrificadas por este hijo de Apolo. Esta narración le permite al historiador aprehender el título *La miel es más dulce que la sangre*, trazando una cadena de significantes que explica el miedo a la castración frente al nacimiento del placer que encarna la miel, también asociada al semen por su carácter de fluido vital y su (in)forma. La cadena se estira hacia otras obras como el *Enigma del deseo* -1929-, donde el blando deseo edípico parece edificarse sobre un meloso panel de abejas; en efecto, el propio Dalí también enlaza en su *Vida secreta* la cera licuada por el calor con los fluidos del cadáver en descomposición y, por supuesto, con lo intestinal y lo digestivo.

---

<sup>353</sup> Evidentemente no podemos olvidar la presencia de los asnos muertos en el filme *Un perro andaluz* -1929- y en el documental de *Las Hurdes, tierra sin pan* -1932- donde vemos a un burro muerto en el campo debido, precisamente, a picaduras de las abejas.

<sup>354</sup> Sánchez Vidal, A., *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza, Ed. del Heraldo de Aragón, 1982. Citado en Ramírez, Juan Antonio, Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza" en *La balsa de la medusa*, op.cit., p.67.

De este modo, la muerte vuelve a ser agenciada desde la más informe plástica surrealista para que pueda dar vida y alimento en el interior de complejas escenas bañadas de conflictos psicosexuales. Es más, Ramírez se atreverá incluso a situar la relación con Gala y los movimientos deformadores que su deseo despierta en el pintor como el eje de todos estos descensos pictóricos a los infiernos:

Gala, pues, lo será todo. Gracias a ella y sólo por ella Dalí puede descender a los infiernos del caos y de la podredumbre, exhumar los abscesos de la perversión, del horror y de la sangre. La compleja física daliniana, con su extraña dialéctica -o antidialéctica- de desplazamientos, sustituciones, muerte y resurrección, "florece" en un amor absoluto y puro. Todo se consagra a él. Pero la gran lección de Dalí, su tremenda paradoja, es que ese amor total se revela incompatible con la conciencia cívica, con la solidaridad, o con el sentido de la justicia más elemental. Salvador Dalí fue el único surrealista que se atrevió a tomarse en serio el "amour fou", y al hacerlo así propinó la más sonora bofetada a la sensiblería pequeño burguesa y a las excrecencias vanguardistas del amor romántico. Pobre André Breton. Dalí demuestra que el amor auténtico, el amor a fondo, es amoral. La miel es más dulce que la sangre. Ese amor devora sin piedad. Su cielo está en el cuerpo masacrado, en una masa frenética de gusanos que se abrazan sin parar.<sup>355</sup>

Así las cosas, nos hallamos ante la última de las transgresiones dialécticas propias de este Surrealismo disidente e informe: la vida y la muerte dejan de percibirse como algo contradictorio. Los autores a los que nos hemos referido saben que el cuerpo bajo -excrementicio y cadavérico- despierta en nosotros un horror inconmensurable y,

ciertamente, ¿qué es el "escombro" sino la parte desprendida de una arquitectura que ha tornado su anterior verticalidad, su natural impulso ascensional, en un proceso de caída libre que transforma la atmósfera clara y luminosa del cielo en al aire sombrío e irrespirable de la escombrera?<sup>356</sup>

Tal horror instalado en la creación artística desde principios de siglo XX mediante la representación insistente de cuerpo pútridos y descompuestos acaba por derrumbar la verticalidad y la pureza del cuerpo. Ante todas y cada una de las obras mencionadas caemos y vivimos anticipadamente nuestra muerte. Ahora bien, es precisamente este derrumbe pavoroso el que condiciona al mismo tiempo nuestro férreo o desesperado deseo de agarrarnos a la vida, pues *en ese momento de muerte se revela la unidad del ser, en la intensidad de las experiencias donde su verdad se despega de la vida y de sus objetos.*<sup>357</sup> En efecto, esa intensidad es la que nos da la clave para aprehender la constante referencia a episodios de un extatismo delirante, paranoico, desesperado y paroxístico: Dalí ante el pútrido erizo, Masson y Lotar visitando

<sup>355</sup> Ramírez, Juan Antonio, Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza" en *La balsa de la medusa*, op.cit., p.111.

<sup>356</sup> Cruz Sánchez, P.A., *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, op.cit., p. 99.

<sup>357</sup> Bataille, Georges. *El Erotismo*, op.cit., p. 279.

mataderos o Bataille refiriéndose a las consecuencias del sucio rodaje de *Un perro andaluz* e incorporando imágenes de un suplicio criminal chino donde el cuerpo a punto de ser cadáver se debate entre la demencia de la supervivencia y la abyección del descuartizamiento.

El siguiente paso es agenciarse de ese horror ante la constante sombra de muerte que salpica al hombre de entreguerras; ese hombre al que se le gestiona su muerte desde el control del régimen fascista, desde la ocupación del territorio, desde la imposición de una raza Ideal que debe aniquilar a las "bastardas" y, obviamente, desde la masacre bélica y el Holocausto. El Surrealismo hace un último giro para empoderarse de aquello de lo que parece imposible: de la muerte. Una muerte que como hemos visto, va a ser finalmente, gracias a estas ambiguas estrategias sublimadoras, abyecto estiércol que genera nuevas vidas pues

el poder que tiene la podredumbre para engendrar es una creencia ingenua que responde al horror, mezclado con atracción, que esa podredumbre despierta en nosotros. [...] La corrupción resumía ese mundo del cual hemos salido y al cual volvemos; en esta representación, el horror y la vergüenza estaban ligados a la vez a nuestro nacimiento y a nuestra muerte. Esas materias deleznable, fétidas y tibias, de aspecto horroroso, donde la vida fermenta, esas materias donde bullen huevos, gérmenes y gusanos, están en el origen de las reacciones decisivas que denominamos *náusea*, *repulsión*, *asco*. Más allá de la aniquilación que vendrá y que caerá con todo su peso sobre el ser que soy, que espera seguir siendo, y cuyo sentido mismo es, más que ser, el de esperar ser, [...], la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida. Así puedo presentir -y vivir en la espera- esa purulencia multiplicada que celebra en mí anticipadamente el triunfo de la náusea.<sup>358</sup>

Es más, el cadáver no sólo resucita desde el apego a la vida que despierta en nosotros ni desde la alquimia de su descomposición, sino también desde su papel de víctima propiciatoria. Teniendo en cuenta el profundo interés por lo mitológico, lo ritual y lo sagrado tanto desde el núcleo duro surrealista como desde el disidente, debemos insistir en esta posible lectura sacrificial del cadáver en la plástica y la literatura del movimiento. Iniciábamos el estudio con anhelos de restauración y fusión cósmica desde escenas de ultraje sacrificial y, en efecto, acabamos con el resultado final de esas actividades: el cadáver como víctima propiciatoria y, por lo tanto, tal y como hemos visto desde el marco teórico, asumido como elemento clave para la restauración de la tranquilidad en el seno de una comunidad violentada.

De este modo, observamos de nuevo cómo, en muchas ocasiones, la premisa principal no es el querer derrumbar un cuerpo –duro, autoritario, ilustrado, blindado- que ya no les pertenece, ni les representa ni les sirve. Debemos insistir en este aspecto pues no siempre se menciona en

---

<sup>358</sup> *Ibidem.*, pp.60-61.

aquellas publicaciones que se acercan a las representaciones extremas del cuerpo en el seno del Surrealismo. La rutina habitual es explicar el Surrealismo más repulsivo como un embiste al cuerpo moderno –entiéndase de la Modernidad ilustrada- desde la delectación en lo repulsivo. Ahora bien, si uno no se impone a la información que lee y, sobre todo, si juega a recopilar y a mirar con atención qué subyace en buena parte de estas operaciones creativas que inspiran repulsión, descubrirá que hay algo más.

Existe en buena parte de las obras estudiadas el deseo de acceder al secreto -o a lo profundo- del ser y de lo real desde la más repulsiva violencia. En la mayoría de los casos nos hemos enfrentado a huidas y anhelos de retorno a una especie de unidad primigenia; escapatorias que se asumen como procesos duros, sucios y abyectos y que se llevan a cabo en dirección a lo más salvaje y nauseabundo de la realidad. Se reclaman y representan sacrificios mutiladores que nos permiten comunicarnos con lo que acostumbra a estar sofocado y que facilitan la pérdida de la integridad individual en favor de la fusión con la comunidad en la experiencia compartida de la muerte. Se configuran nuevos mitos en los que los creadores surrealistas anhelan metamorfosearse transciendo los límites de su identidad y de la insípida y castrante realidad. Se practican actos sexuales violentos a modo de sacrificios en los que los amantes alcanzan una suerte de unidad primordial en el momento de la descarga y de la animalidad voluptuosa de los cuerpos enmarañados. No solo no se aparta la mirada hacia los sustratos animales más bestiales sino que la propia anatomía necesita hibridarse para crear seres superiores capaces de fusionarse con lo primordial y con la naturaleza. En efecto, la naturaleza, el mito de la España trágica o el matadero sacrificial son asumidos como paraísos perdidos fundados en lo ancestral, en una vida genuina y primitiva no contaminada. La anatomía se deshace y ablanda para solaparse con oasis fetales, con paraísos intrauterinos prelingüísticos; se descompone para generar estiércol.

Así, citando las palabras de aquel Mircea Eliade que accede a la espiritualidad de la India desde un contacto inevitable con lo abyecto, se nos confirma cómo en este Surrealismo repulsivo, *lo sublime se mezcla con las atrocidades, el disgusto, las supersticiones. Por eso fascina y no perdona.*<sup>359</sup>

Se ha dicho que el Surrealismo *bretoniano* constituye el último idealismo en su búsqueda icaria de una tercera realidad mediante elementos como lo maravilloso y el amor, frente a la filosofía anti-idealista de Bataille. Ahora bien, en nuestro estudio hemos comprobado cómo en ese Surrealismo informe, especialmente influido por una de las principales figuras disidentes

---

<sup>359</sup> Eliade, Mircea, *El vuelo mágico*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995, p. 59.



del movimiento como es Bataille, también se instala una suerte de sublimación. Autores como Salabert indican que este idealismo surrealista no disimula su angustia y que por ello, puede asumirse como un *infra-idealismo, o, lo que es igual: idealismo deteriorado, hecho jirones, inservible, que no obstante hace un último esfuerzo por incorporarse y volverse a andar*.<sup>360</sup> De hecho, sin necesidad de penetrar en la complejidad del debate filosófico sobre el idealismo o sobre sus poco convencionales derivaciones, hemos optado por utilizar un vocabulario que nos habla de exorcismos, de sacrificios expiatorios y de convulsas metamorfosis. Exorcismo porque el cuerpo se ve sacudido, se tuerce, sangra y supura por todos y cada uno de sus rincones; sacrificio expiatorio porque es necesaria la muerte de una víctima propiciatoria para restaurar el orden de una comunidad que contempla el violento ritual alcanzado un estado que roza lo paroxístico; y finalmente convulsa metamorfosis porque mutar en otra cosa o "renacer" no debe ser fácil, ni limpio ni tal vez indoloro.

Hablemos de exorcismos, rituales extáticos o metamorfosis, lo que queda patente es que mediante todas y cada una de estas estrategias de repulsión anatómica compiladas, la plástica y la literatura del más abyecto surrealismo logran instalar una tercera realidad ubicada en una suerte de terreno bajo, oscuro y profundo. Y evidentemente, en esta otra realidad marcada por lo abyecto, la anatomía debe ser diferente. Hemos visto que estos mecanismos de redención desde y de lo abyecto traen consigo el derrumbe de ciertas concepciones normativas del cuerpo propias de la Modernidad ilustrada. La arquitectura unitaria que aprehendía con coherencia el dibujo del cuerpo se ve ultrajada dejando paso a la instalación de nuevos mitos de anatomías mutiladas por la violencia sacrificial y el poder deformador del deseo. El blindaje físico se agrieta: el cuerpo se abre de par en par para transparentar unos intestinos dedálicos, para derramar nauseabundos fluidos; el blindaje psíquico zozobra: los instintos animales primordiales invaden la escena y son el motor de acción. La sagrada verticalidad de aquel cuerpo moderno que apuntaba hacia las luces se ve cegada por un sol oscuro que derrumba al cuerpo hasta hacerlo, aparentemente, perecer. El cuerpo, en la plástica surrealista se instalaba así en aquella perturbadora liminalidad sobre la que trabajarán en un futuro autores como Mary Douglas, Julia Kristeva, Victor Turner o Erika Fischer Lichte.

Sin embargo, hemos observado que el derrumbe del cuerpo ideal de la Modernidad no solo se justifica desde la configuración creativa de una tercera y abyecta realidad. No olvidemos que, por un lado, se empieza a sentir con fuerza la pérdida de confianza en el hombre, en el progreso

---

<sup>360</sup> Salabert, Pere, *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: CENDEAC, 2004, pp. 17-18.

y en la Historia. Ese hombre ilustrado capaz de blindar lo salvaje para evitar el *malestar de la cultura* está cometiendo dos masacres mundiales y una de las mayores barbaries que había visto el hombre occidental hasta la fecha como es el Holocausto nazi. Desde las primeras décadas del siglo XX ya no es posible creer en esa perfecta anatomía. En efecto, hemos visto cómo la crisis histórica se ha colado en las obras mencionadas rezumando una profunda angustia de muerte. Esta premisa nos lleva a reincidir, por el otro lado, en la necesidad de vehicular promesas de regeneración que deberán llevarse a cabo por nuevas y radicales vías. Bataille se vuelve a mostrar especialmente lúcido y contundente al respecto -usando incluso las mayúsculas y la cursiva-:

LA FASE CRÍTICA DE DESCOMPOSICIÓN DE UNA CIVILIZACIÓN NORMALMENTE ES SEGUIDA POR UNA RECOMPOSICIÓN QUE SE DESARROLLA EN DOS DIRECCIONES DIFERENTES: LA RECONSTITUCIÓN DE LOS ELEMENTOS RELIGIOSOS DE LA SOBERANÍA CIVIL Y MILITAR, QUE VINCULA LA EXISTENCIA CON EL PASADO, ES SEGUIDA O VIENE ACOMPAÑADA POR EL NACIMIENTO DE FIGURAS SAGRADAS Y DE MITOS, LIBRES Y LIBERADORES, *QUE RENEVAN LA VIDA REALIZANDO "LO QUE SE CUMPLE EN EL FUTURO", "LO QUE NO PERTENECE SINO A UN FUTURO"*.<sup>361</sup>

En efecto, la gran mayoría de estrategias de abyección surrealista e incluso su representación de lo cadavérico, encaran al futuro. Insistimos, los exorcismos, los sacrificios rituales y las metamorfosis son procesos duros pero "hacia un futuro"; de forma irremediable implican un devenir. La pregunta más difícil de responder sería la de cuáles son los nuevos mitos resultantes, cuál es la nueva vida que aparece del estiércol cadavérico. De hecho, seguramente no habría una única respuesta pues, hemos comprobado cómo las consecuencias de las múltiples mutaciones de repulsión surrealista son también numerosas y diversas. El hombre deviene monstruo, se vuelve hermafrodita y momentáneamente *continuo* en la unión voluptuosa del erotismo; incluso puede llegar a convertirse en huidiza baba o en alquímico excremento.

Ahora bien, esta resurrección del cadáver no solo se produce en lo que podríamos llamar un "nivel interno" del Surrealismo, esto es, en relación a sus propios objetivos y su a propia mitología. No olvidemos que hemos ido a la búsqueda y a la compilación de las estrategias de aquel movimiento capaz de instalar en Europa una línea de trabajo en torno a la ambigua representación repulsiva del cuerpo de gran fortuna posterior, tal y como nos disponemos a comprobar. En este sentido, la exhaustiva compilación de las operaciones más abyectas del Surrealismo nos lleva a confirmar que, a un "nivel externo", el movimiento también integra una

---

<sup>361</sup> Bataille, Georges. "Crónica nietzscheana" en *Acéphale*. op. cit., p. 124.

deriva hacia el futuro, allanando nuevos caminos creativos para la Historia del arte del siglo XX.

## 6. LOS DISCURSOS DE LA ABYECCIÓN EN LA PERFORMANCE EUROPEA CONTEMPORÁNEA.

La fascinación por lo repugnante y la asunción de los elementos o de las materias abyectas como espacios que ya pueden pensarse e incluso asumirse como materiales artísticos autónomos mantiene una línea de continuidad inmediata con el arte francés de posguerra. Tanto el Informalismo como el heterogéneo grupo del Nouveau Réalisme asumen con tranquilidad cierta estética del detritus, de lo bajo o de lo "informe" -hágase notar la derivación del término *batailleano* hacia el nombre oficial de esta línea de trabajo-. La delectación en lo repulsivo, en la materia nauseabunda o informe será finalmente una más de las opciones estéticas del arte de la segunda mitad del siglo. El Surrealismo más salvaje abre una brecha, una veda que instala con normalidad la fascinación y el uso de lo abyecto como objeto arrojado y escandaloso.

Partiendo de esta secuencia, avancemos que la posibilidad de vehicular una redención desde lo abyecto también establece una continuidad inmediata: de nuevo desde el propio Informalismo con un Antoni Tàpies que, no solo proviene del Surrealismo catalán, sino que también se presenta como un alquimista y en efecto, configura piezas en las que podemos asistir a materias informes y en ocasiones repulsivas luchando por iniciar el camino hacia una suerte de purificación. El propio Juan Eduardo Cirlot se refiere en su artículo "Ideología del Informalismo" -1961- a que el movimiento desea "licuar el mundo que existe para que advenga el que no existe todavía".

La compilación de estrategias de repulsión surrealista que hemos adjuntado y analizado señalan a este movimiento de entreguerras como el puente fundamental capaz de instalar al mismo tiempo la aceptación sin ningún tipo de tabú o de complejo de la fascinación por lo abyecto, el deseo de utilizar lo asqueroso como arma escandalosa capaz de derrumbar los cimientos de lo asfixiantemente establecido y, finalmente, la posibilidad de alcanzar una suerte de redención o metamorfosis identitaria desde lo sucio. El siguiente paso obligado que debió dar, es el de tomar cuerpo, el de saltar del soporte bidimensional para ser finalmente "materia" abyecta, con su volumen, con sus imperfecciones y con su olor real.

La plástica informalista a modo de bisagra –aunque de un modo no tan natural en algunos países del lado este del telón de acero- empezaba a hacer cada vez más matérico y “suculento” –Salabert- uno de los principales lenguajes artísticos, como es la pintura. Y esa materia con más “cuerpo” empezaba a sucumbir a embates violentos, incorporando rasgaduras, perforaciones o golpes, entre otros maltratos gestuales. Las masas informes de Frautrier que nos remitían a la

descomposición de los cuerpos durante esa primera mitad terrible del siglo XX o los agujeros en algunos pintura-muro de Tàpies que el mismo autor relacionó con la violencia franquista – véase su texto *Comunicació sobre el mur*, 1969- encarnan de un modo suculento esa abyección contextual que sigue sobrevolando el ambiente de posguerra. Y de nuevo, en esta secuencia de modalidades de purificación de lo repulsivo, los autores eran capaces de instalarse en ese terreno dual entre la necesidad de sufrimiento y violencia, y sus estrategias de purificación o trascendencia. Pensemos por ejemplo en el acercamiento a formas de creación primitivas, infantiles o “enfermas” –Jean Dubuffet-, a la agresión al lienzo como punto de partida –el espacialismo de Lucio Fontana- o a la adscripción a filosofías orientales en el uso de la materia como espacio de transformación fluida, concentración y meditación –Tàpies-.

Partiendo de este recorrido contextual e historiográfico nos disponemos a interpretar y defender un conjunto de prácticas performativas europeas contemporáneas como paradigmáticas de lo abyecto, ahora desde toda su amplitud semántica. Para lograrlo, tal y como ya hemos justificado en los primeros capítulos de esta investigación, no solo nos apoyaremos en las aportaciones de Kristeva –herederas a su vez de las de Bataille-, sino también en un grueso de contribuciones en torno al ritual –y a su relación con las artes- desde la Antropología religiosa y por supuesto, en comentarios sobre el lenguaje performativo desde los Estudios sobre performance. De hecho, podríamos decir que el estudio en profundidad de algunas lecturas fundamentales de la Antropología religiosa en torno a lo puro y lo impuro o a las actitudes rituales, es el que ha inspirado la estructura de esta investigación.

Si nos fijamos en el recorrido trazado hasta el momento, observaremos cómo, en primer lugar, hemos rastreado un derrumbamiento del cuerpo en la plástica y la literatura surrealistas. Primero perdía la cabeza pero se mantenía robusto, después se desollaba desparramando sus entrañas, y poco a poco se iba hundiendo en violentos encuentros sexuales y operaciones de confusa hibridación hasta mutar en masa informe, en escupitajo, y finalmente, en un deshecho cadavérico. Así, el recorrido trenzado en el capítulo anterior finalizaba con la imagen abyecta por excelencia según el texto de Kristeva. Y en efecto, esa pestilencia tanática que hemos dejado a las puertas del ecuador del siglo XX, -aún representada pero no corporizada-, acabará por infestar todo.

El siguiente salto que nos falta por realizar y que detallaremos de forma específica en los siguientes capítulos es aquel en el que la materia pictórica que encarna de un modo suculento lo repulsivo se desplaza directamente hacia un ámbito performativo. Tal y como veremos, todos y cada uno de los performers que integran el núcleo principal de esta investigación forman parte

de aquella generación de artistas que, por múltiples motivos –rechazo a la mercantilización de la obra de arte en el nuevo engranaje del consumo de masas, uso de un lenguaje accesible asumiendo el cuerpo como un campo de batalla, etc.-, abandonó la práctica pictórica para iniciar la exploración de nuevos lenguajes que integraban lo efímero y la desmaterialización de la obra de arte. Si bien se generaron múltiples caminos performativos –algunos más próximos a formas conceptuales de exploración cotidiana, matemática o geométrica del cuerpo, otros más cercanos a formas de protesta o de celebración en el espacio público-, todos y cada uno de los performers que interpretaremos y compilaremos se relacionan a su vez con aquellas estrategias en las que se movilizaron de un modo heterodoxo formas y funciones de reminiscencias rituales. Los artistas que centran esta investigación serán pioneros en la corporización y organización “real” de aquella suerte de rituales individuales de los que nos hablaba Jean Maisonneuve –véase el apartado del marco teórico-.

Es por ello por lo que, en este segundo bloque de nuestra investigación y con la intención de enfatizar los contenidos de purificación artística y religiosa que se integran en los procesos de abyección según Kristeva, –en sintonía con las aportaciones *batailleanas*-, hemos decidido ordenar el núcleo de esta investigación a partir de diferentes estrategias y funciones rituales rescatadas de un modo heterodoxo desde el ámbito performativo. Esta decisión se presenta al mismo tiempo como una apuesta por la necesidad de comprender en su total complejidad unas prácticas artísticas que, de entrada, parecen partir directamente de las formas y de las funciones de determinadas actitudes religiosas. Ya hemos señalado cómo, en la bibliografía disponible, tan solo se menciona la “inspiración ritual” de algunas obras, dando por hecho que este comentario simple las interpreta de un modo profundo. Sin embargo, esta investigación pretende potenciar una lectura más rica de las diversas funciones, formas y marcos rituales que nos servirá a su vez como fundamento de aquellas hipótesis que anhelan presentar un nuevo corpus de obra performativo como paradigma de la abyección.

En este sentido, cabe mencionar que en esta ocasión también hemos optado por una ordenación intencionada. Comenzaremos por el rescate de técnicas corporales emparentadas con aquellos cultos negativos en los que se integran las prácticas ascéticas, por dos motivos principales. En primer lugar porque, según las aportaciones de la Antropología religiosa, este tipo de ritos se configura en ocasiones como un preámbulo de futuros ritos de carácter sacrificial, tal y como observaremos de un modo contundente en relación a la trayectoria de Jordi Benito. En segundo lugar, porque las estrategias ascéticas son menos excesivas que las del ritual del sacrificio, aunque sigan emparentadas con la necesidad de sufrimiento como vía

de purificación sagrada. Ello nos interesa especialmente para la ordenación de este apartado, pues deseamos empezar por unas piezas donde la abyección aún no ha asumido un exceso de violencia, impureza o deliquesencia extremos, para pasar, acto seguido a ese ámbito de mayor repulsión y finalmente, proceder a su limpieza.

Así, a este primer bloque de técnicas performativas de reminiscencias ascéticas le seguirán aquellas estrategias rituales en las que se transfigurará, se sentirá y se integrará de forma más explícita y salvaje la repulsiva violencia contextual. Sin lugar a dudas, será el esquema del ritual de sacrificio el más propenso a la imitación catártica de aquellos círculos de violencia contagiosa de los que nos hablaba René Girard –*La violencia y lo sagrado*–, el más próximo al exceso de fluidos, de sustancias liminales y el más cercano a la presencia real de la muerte. Finalmente procederemos, tal y como indicábamos, a interpretar aquellas acciones en las que se anhela limpiar cualquier ápice de malestar, de violencia y de temible sangre contagiosa mediante la reincorporación en el ámbito performativo de formas y funciones emparentadas con los rituales de ablución.

Cada estrategia ritual estará encabezada por algunos de los principales artistas que centran nuestro corpus de obra escogido a modo de ejemplo paradigmático: Ion Grigorescu, Jan Mlčoch, Petr Štembera y Jordi Benito. Ahora bien, con la intención de defender nuestras hipótesis deberemos constantemente ampliar cada apartado incorporando la obra de otros performers europeos que han asumido estrategias compartidas. Del mismo modo, conviene señalar que algunas obras nos aparecerán en más de un apartado pues algunas acciones incorporan –en su gran mayoría de un modo bastante heterodoxo– diferentes estrategias rituales.

### **6.1. FORMAS Y FUNCIONES DE REMINISCENCIAS ASCÉTICAS EN LA PERFORMANCE EUROPEA CONTEMPORÁNEA**

En la España de la transición democrática, en la Rumanía de Ceaușescu o durante el periodo de “normalización” checoslovaca posterior a la Primavera de Praga, un conjunto de performers decidieron hibridar su práctica corporal con un conjunto de técnicas corporales de evidentes reminiscencias ascéticas.

Retomando la clasificación de Durkheim, tan solo apuntada en el marco teórico, recordemos su distinción entre los cultos positivos y los cultos negativos. Estos últimos son divididos a su vez entre aquellos centrados en la prevención de mezclas y aproximaciones indebidas entre seres sagrados y seres profanos –también denominados tabúes o interdictos–, y aquellos que separan lo sagrado y lo profano en su totalidad. Partiendo de esta premisa, y de aquella asunción

de lo religioso como la oposición del mundo de lo sagrado y de lo profano, Durkheim ofrece la explicación de un conjunto de técnicas rituales que permiten al hombre despojarse de lo que hay de profano en él, mediante un riguroso acto autoimpuesto de dolorosos interdictos, que le permitirán finalmente entrar en contacto íntimo con lo sagrado. En el interior de este marco de culto negativo, el sociólogo profundizará en aquellas técnicas rituales que denominará ascéticas, que ampliaremos a lo largo de este capítulo.

El antropólogo también señalará que los cultos negativos sirven en numerosas ocasiones como una preparación para el culto positivo, entendido éste, no ya desde la abstención de todo trato con lo sagrado, sino ahora como un marco de actuación de relaciones bilaterales, organizadas y reglamentadas hacia él.

Partiendo de estos comentarios deberemos profundizar en estas funciones para observar de qué modo y con qué intenciones se están movilizand o algunas de sus técnicas, pues no olvidamos en ningún momento que no estamos ante rituales propiamente dichos, sino ante obras performativas. Del mismo modo, tampoco estamos ante pacientes. Y decimos esto porque existe una tradición en la historiografía del arte de la performance –O’Dell, Salabert- que ha tendido a leer algunos de los gestos de autoagresión que veremos, fundamentalmente en clave psicoanalítica, procediendo a una suerte de diagnóstico según el cual los artistas, en un posible estado neurótico, tan solo encuentran en la automutilación o en las heridas autoinflingidas un modo de hacerse con el control de su cuerpo y de su identidad desestabilizadas.<sup>362</sup>

Habiéndonos posicionado en el marco teórico de un modo explícito, deseamos volver a reclamar estas posibles contaminaciones de la tradición ascética en el ámbito performativo, no desde posibles cortocircuitos neuronales, sino desde una vertiente antropológicamente religiosa.

I have also argued that ritual in its performative plenitude in tribal and many post-tribal cultures is a matrix from which several other genres of cultural performance, including most of those we tend to think of as

---

<sup>362</sup> Uno de los ejemplos más evidentes al respecto es *Contract with the skin. Masochism, Performance Art and the 1970's -1998-* de Kathy O’Dell, ensayo en el que la autora aplica múltiples conceptos de la teoría psicoanalítica para problematizar las autoagresiones en las acciones de Gina Pane, Vito Acconci o Chris Burden. O’Dell, usando herramientas *freudianas* y *lacanianas* presentará estas piezas bajo la noción de “masoquismo”, obviando en prácticamente todo el ensayo componentes de redención ritual o espiritual y posibles relaciones con la violencia contextual. Como indicábamos con suspicacia, en ocasiones parece que se esté tratando a los artistas como pacientes, estableciendo conclusiones sobre sus “estados psíquicos” y la relación de éstos con los usos corporales asumidos a partir de conceptos extraídos de la teoría psicoanalítica. Mencionemos también cómo esta aproximación se venía ya produciendo en los textos de la primera gran exposición en torno al arte abyecto, *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art* -Whitney Museum de Nueva York, 1993-. En “A Sadomasochistic Drama in an Age of Traditional Family Values”, Jack Ben-Levi leía algunas piezas de la colección a la luz de la teoría psicoanalítica, en especial, a partir de posibles escenarios edípicos.



“aesthetic” have been derived. [...] Living ritual may be better likened to artwork than neurosis. Ritual is, in its most typical cross-cultural expressions, a synchronization of many performative genres, and is often ordered by *dramatic* structure, a plot, frequently involving an act of sacrifice or self-sacrifice, which energizes and gives emotional colouring to the interdependent communicative codes which express in manifold ways the meaning inherent in the dramatic *leitmotiv*. [...] *All* the senses of participants and performers may be engaged; they *hear* music and prayers, *see* visual symbols, *taste* consecrated foods, *smell* incense, and *touch* sacred persons and objects. They also have available the kinaesthetic forms of dance and gesture, and perhaps cultural repertoires of facial expression, to bring them into significant performative rapport.<sup>363</sup>

Esta deriva estética del ritual hacia los géneros performativos nos anima además a ser precisos en el diálogo de herramientas que estamos planteando. Si las prácticas rituales son siempre transfiguradoras de las relaciones sociales –según la vertiente sociológica de la Antropología religiosa que estamos tomando como referente–, deberemos entonces proceder a una correcta contextualización histórica que nos permita entender de qué fuerzas sociales nacen estas reintroducciones de formas tradicionales religiosas en un ámbito artístico aparentemente secular. Ello permitirá además reforzar nuestro estudio de las modalidades de purificación de lo abyecto, escudriñando qué se asume como repulsivo y por qué, y qué necesidad apremia –a veces de un modo desesperado como veremos–, como para tener que recurrir a formas de purificación artístico-religiosas que integran a su vez componentes de agresión del cuerpo. Finalmente, deberemos profundizar en las técnicas corporales introducidas pues nos movemos en un terreno performativo, observando cómo, en este caso, las formas corporales y los símbolos introducidos o derivados beben por un lado, de tradiciones diversas que van desde las vidas de los santos católicos hasta Buda y, por el otro, desarrollan experiencias relacionales también diversas que van desde la copresencia de espectadores en sintonía con los ascetas ejemplares a otras formas más recogidas, solitarias e introspectivas. Iniciemos pues este recorrido.

---

<sup>363</sup> Turner, Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, op.cit., p.81. “También he argumentado que el ritual en su plenitud performativa en tribus y muchas culturas post-tribales es una matriz de la cual se han derivado otros muchos géneros de performance cultural, incluyendo la mayoría de aquellos que tendemos a pensar como “estéticos”. [...] El ritual que aún persiste se puede comparar mejor con el arte que con la neurosis. El ritual es, en sus expresiones transculturales más típicas, una sincronización de muchos géneros performativos, y a menudo está ordenado por una estructura dramática, una trama, que con frecuencia implica un acto de sacrificio o autosacrificio, que proporciona energía y da un colorido emocional a los códigos comunicativos interdependientes que expresan de múltiples maneras el significado inherente al leitmotiv dramático. [...] Todos los sentidos de los participantes y los intérpretes pueden estar involucrados; escuchan música y oraciones, ven símbolos visuales, prueban alimentos consagrados, huelen incienso y tocan objetos y personas sagradas. También tienen a su disposición las formas cinestésicas de la danza y el gesto, y tal vez los repertorios culturales de expresión facial, para llevarlos a una relación performativa significativa.” [La traducción es nuestra.]

### 6.1.1. El caso checoslovaco: introducción

Durante la década de los setenta los sótanos de la antigua República Socialista de Checoslovaquia fueron testigos, silenciosos y oscuros, de una práctica artística instalada de un modo equilibrado entre la abyección y sus modalidades de purificación –fundamentalmente ascéticas, pero también sacrificiales-. Petr Štembera –Plzeň, 1945- y Jan Mlčoch –Praga, 1953- fueron los principales responsables del desarrollo de un corpus de obra performativo que deseamos presentar como pieza clave de esta abyección artística europea desarrollada durante la segunda mitad del siglo XX.

En el transcurso de la década de los setenta ambos desarrollaron más de veinte acciones de forma individual, la mayoría llevadas a cabo de forma clandestina en la ciudad de Praga o en otros lugares de la antigua Checoslovaquia. En ocasiones puntuales tuvieron la posibilidad de desplazarse a otros países de ambos lados del telón de acero, tal y como ampliaremos más adelante. Junto con Karel Mirel formaron lo que se ha denominado de forma constante en la literatura consultada, *la troika*, y en efecto, esta tríada de artistas se configura como el principal estandarte del lenguaje performativo en el ámbito checoslovaco después de la Primavera de Praga.

Con perspectiva histórica y con los pies puestos en este siglo XXI alejado ya de la lógica de bloques e instalado en rutinas globalizantes, no resulta difícil aprehender este corpus como el trabajo representativo de aquellos nuevos comportamientos artísticos desarrollados desde la década de los sesenta de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, debemos explicitar unas circunstancias muy específicas que distancian el trabajo de los accionistas checos de otras acciones de carácter abyecto integradas en este estudio.

Las performances de Štembera y Mlčoch no solo fueron llevadas a cabo en un contexto histórico violento, abyecto o autoritario, sino también en un ámbito artístico de similares características. El propio lenguaje performativo adoptado por los dos artistas era en sí mismo un lenguaje abyecto, en tanto que alterador de un orden represivo que tan solo aceptaba el realismo socialista como estética oficial y posible. Los nuevos comportamientos artísticos al lado este del telón de acero no gozaron ni de un sistema del arte sólido ni de unas condiciones históricas idóneas que permitieran, no solo su desarrollo normalizado, sino tampoco su simple existencia o su presencia en los espacios expositivos.

Štembera y Mlčoch sintieron con especial contundencia esta ausencia de libertades sin la cual no podríamos aprehender el carácter extremo y desagradable de muchas de sus acciones.

Del mismo modo, se debe tomar como eje la bisagra que supone la Primavera Praga para el desarrollo de las artes y la cultura en la antigua Checoslovaquia, o mejor dicho, en la antigua República Socialista de Checoslovaquia<sup>364</sup>. Y es que, antes del nefasto verano de 1968, el país gozaba de libertades culturales y de un clima intelectual mucho más flexible que otros países del lado este del telón de acero. Sin embargo, a los dos performers que centran este apartado les tocó vivir la represión castigadora llevada a cabo por el poder soviético centralizado, que volvió a sumir al país en un control absoluto desde el verano de la fecha señalada. Es por ello por lo que se hace necesario ampliar este recorrido, sin el cual nos resultaría difícil comprender el crudo diagnóstico que se deriva de las abyectas acciones simuladoras de rituales de ascetismo a las que nos enfrentaremos más adelante.

#### 6.1.1.1. Antecedentes: la bisagra surrealista y el convulso contexto histórico de posguerra

Tal y como nos indica Piotr Piotrowsky en su introducción de *In the shadow of Yalta. Art and avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, el punto de partida y el paraguas que debemos tener en cuenta para comprender la secuencia artística para los países de Europa del este desde el final de la II Guerra Mundial hasta la caída del muro de Berlín remite de forma irremediable a la Conferencia de Yalta de 1945. De hecho, el autor describe el término “Europa Central y del Este” como el *territory that from the mid-1940's to 1989 fell under the more or less strict control of the Soviet Union under the authority of the Yalta agreement*.<sup>365</sup>

De esta manera, las consecuencias de la II Guerra Mundial se nos vuelven a presentar como punto de partida. En este sentido, debemos detenernos en los vaivenes producidos entre los periodos de abertura y progreso que Checoslovaquia ha vivido desde principios del siglo y la violencia con la que este enclave ha sido intervenido, sacudido e invadido. Así, para entender mejor el ambiente de control y sobre todo, desesperanza y desolación que va a abrazar la práctica de Štembera y Mlčoch, debemos remitirnos a esta oscilación contextual entre progreso y terror.

En primer lugar, recordemos que la República Checoslovaca fue de los pocos países ubicados en Centroeuropa que conservó un sistema de gobierno en forma de monarquía parlamentaria. Podría afirmarse que durante el periodo de entreguerras el clima cultural se

---

<sup>364</sup> El país adoptó varias nomenclaturas oficiales desde la II Guerra Mundial. Desde 1945 hasta 1960 se utilizó “República Checoslovaca”, desde 1960 hasta 1990 la nomenclatura señalada y, finalmente, desde 1990 hasta 1992, es decir un año antes de la escisión de ambos países de común acuerdo, República Federal Checa y Eslovaca”.

<sup>365</sup> Piotrowsky, Piotr, *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009, p.9. “Territorio que desde mediados de la década de 1940 hasta 1989 cayó bajo el control más o menos estricto de la Unión Soviética bajo la autoridad del pacto de Yalta”. [La traducción es nuestra.]

desarrolló con relativa normalidad, aportando incluso, si nos referimos al ámbito estricto de las artes, variaciones personales y de calidad de movimientos que acostumbramos a asociar exclusivamente a países representantes del canon como Francia, Alemania, Austria o Inglaterra. Nos referimos de nuevo a la importancia del Surrealismo como antecedente que, en el caso de la antigua República Checoslovaca, asumió unos rasgos diferenciados.

El surrealismo checoslovaco dejó una huella fundamental en el clima creativo del país - sobrevolando el corpus de obra de los performers que centran este capítulo-, enfrentándose además a un contexto, primero de ocupación nazi y, después, de imposición del Realismo Socialista como estética única y oficial. En el capítulo “The Surrealist Interregnum, 1945-8” del ensayo de Piotrowsky mencionando, se describen algunos contactos entre artistas surrealistas checos y franceses, así como su presencia en exposiciones tanto en la capital gala como en Praga. Sin llegar a profundizar en los contenidos del surrealismo checoslovaco, el historiador ofrece la clave que diferenciará a este movimiento en el corazón de Europa:

In Czechoslovakia, Surrealism, which functioned as the main tendency of the Czech avant-garde –the way Cubism had done earlier-, did not have to be revalorized after the war. It was seen as a remedy for the Nazi occupation and, after the Communist takeover, for the indoctrinated Socialist Realism. It was also perceived by many Czech artists as their “own”, a national fragment of the history of modern art.<sup>366</sup>

La cita incorporada nos acerca así un conjunto de claves contextuales. En primer lugar, debemos destacar que los artistas nacen en un contexto en el que el recuerdo de la ocupación nazi impregna aún las pieles de los ciudadanos checoslovacos.

La presencia de los denominados “sudetes” –nombre de una cordillera ubicada en las regiones de Bohemia y Moravia que acabaría por describir a los habitantes germanohablantes de este enclave- sirvió de excusa a Hitler para reclamar una serie de territorios de los límites nordestes de la República Socialista de Checoslovaquia. Las desastrosas consecuencias de esa primera concesión mediante el Acuerdo de Múnich del veintinueve de septiembre de 1938 fueron las siguientes: la concatenación de más pérdidas territoriales –en base a acuerdos o directamente debido a invasiones- en favor de Hungría, Polonia y Alemania y la final ocupación por parte de Hitler, quien acabará por proclamar desde el castillo de Praga un protectorado

---

<sup>366</sup> *Ibidem.*, p.46. “En Checoslovaquia, el Surrealismo, que funcionaba como la tendencia principal de la vanguardia checa -como lo había hecho antes el cubismo-, no tuvo que ser revalorizado después de la guerra. Fue visto como un remedio para la ocupación nazi y, después de la toma del poder comunista, por el realismo socialista adoctrinado. También fue percibido por muchos artistas checos como “propio”, un fragmento nacional de la historia del arte moderno.” [La traducción es nuestra.]

alemán –Protectorado de Bohemia y Moravia-, separado a su vez de la recién declarada República Eslovaca.<sup>367</sup>

Los ciudadanos checos se opondrían en todo momento a esta ocupación, mediante la organización constante de manifestaciones, huelgas o atentados. En este sentido, debería destacarse uno de los episodios más cruentos para este enclave geográfico durante la II Guerra Mundial. Nos referimos a los acontecimientos derivados de la llamada “Operación Antropoide”. Esta operación, a modo de atentado programado, se dirigía contra el teniente general Reinhard Heydrich, jefe de la Oficina Central de Seguridad del Reich y una de las piezas fundamentales e implacables en el avance del genocidio sistemático de la población judía. Heydrich había sido enviado a responsabilizarse del Protectorado de Bohemia y Moravia, ante el creciente clima de resistencia de la ciudadanía checa; precedido por su salvaje fama, actuó con contundencia desde un primer momento, decretando la ley marcial y ejecutando a más de quinientas personas, especialmente del ámbito intelectual y político.

Así, el punto de partida del que beberán las acciones que centran este estudio se ubica en un contexto donde la aparente libertad de las fuerzas jurídicas se hunde frente a la toma de control de autoritarias, violentas y abyectas fuerzas militares. Ello condicionará que la única posibilidad de reacción sea, desgraciadamente, más agresividad, anunciándose así aquellos círculos de violencia contagiosa apuntados por René Girard que retomaremos más adelante. La “Operación Antropoide” contó con guerrilleros checos, encargados de planificar un ataque contra el Teniente cuando éste se dirigía al aeropuerto el veintisiete de mayo de 1942. Las heridas ocasionadas por la explosión de una granada provocaron su muerte.

Como uno puede imaginarse, las consecuencias para la población checa llegaron de inmediato, produciéndose un elevado número de detenciones y ejecuciones aleatorias. Bajo órdenes de Hitler dos pueblos sufrieron las represalias a modo de cruel chivo expiatorio. Las tropas de las SS mataron a múltiples habitantes de los pueblos de Lidice y Ležáky y enviaron a muchos otros a campos de concentración y a cámaras de gas con un similar destino funesto. Las víctimas se cifran en cerca de cuatro mil seiscientos, a las que debemos sumar la destrucción total de ambas ciudades.

---

<sup>367</sup> La mayoría de referencias concretas sobre la historia checoslovaca que incorporaremos en los siguientes puntos provienen del ensayo de Milan Šimečka *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia -1984-*, del de Tad Szulc *Czechoslovakia since World War II -1971-*, más algunas notas breves de la publicación de Jan Bazant *Breve Historia de Europa Central: 1938-1993: Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Yugoslavia y Rumania -1993-*.

El control absoluto de la disidencia fue implacable por parte de las tropas nazis hasta prácticamente el final de la II Guerra Mundial. El gesto más rebelde a modo de levantamiento nacional espontáneo se produjo en Praga justo cuatro días antes de la llegada de las tropas soviéticas el nueve de mayo de 1945, poniendo fin a la ocupación alemana de los últimos años.

Y precisamente desde este momento empezarán a producirse un conjunto de ambivalencias e ironías, según la propia terminología de historiadores o cronistas checos como Tad Szulc o Milan Šimečka. Después de una primera mitad del siglo XX en el que este enclave geográfico pasa de ser un reducto de libertades en el corazón de Europa a un territorio ocupado por los nazis, el país sufrirá una montaña de rusa de vaivenes y confusiones en las que el rol del liberador y el del opresor acabarán por confundirse e intercambiarse. Evidentemente nos referimos al diálogo establecido con las tropas soviéticas y el poder centralizado desde la URSS.

En un primer momento, las tropas soviéticas fueron recibidas con júbilo, en medio de una Praga abyecta:

The Czechoslovak story, then, begins in 1945. The scene is Prague on May 9, a city covered with battle scars and filled with smashed barricades, welcoming the Soviet troops and tanks that liberated it from more than six years of Nazi occupation. [...] Acrid smoke was still rising from the burning buildings and curling among Prague's eight hundred spires and towers. [...] The joy of the liberation was marred by knowledge that two thousand citizens had been killed and forty thousand injured and wounded in the rebellion.<sup>368</sup>

Y precisamente, en esta Praga marcada por las heridas se vivió desde un primer momento un sentimiento liminal. Asumiéndose como uno de los países de “Europa del Este” más conectados con la cultura occidental, la República Checoslovaca se debatió siempre entre un clima de simpatía –y después de sometimiento- por las fuerzas soviéticas y el anhelo de integrarse en rutinas más occidentalizadas y próximas a partir de ese momento al capitalismo del consumo de masas.<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> Szulc, Tad. *Czechoslovakia since World War II*. New York: Viking Press, 1971, p.5. “La historia de Checoslovaquia comienza entonces en 1945. La escena es Praga el 9 de mayo, una ciudad cubierta de cicatrices de batalla y llena de barricadas reventadas, dando la bienvenida a las tropas y tanques soviéticos que la liberaron de más de seis años de ocupación nazi. [...] El humo acre todavía se elevaba de los edificios en llamas y se enroscaba entre las ochocientas agujas y torres de Praga. [...] La alegría de la liberación se vio empañada por el conocimiento de que dos mil ciudadanos habían sido asesinados y cuarenta mil lesionados y heridos en la rebelión.” [La traducción es nuestra] El primer capítulo de este ensayo, “The Liberation of Czechoslovakia: The Red Army Arrives” rastrea los intentos de control del país, ubicado en un enclave estratégico para la incipiente Guerra Fría, por parte de las fuerzas americanas, británicas y soviéticas. De esta manera y después de años de ocupación alemana, el país se sometía de nuevo a externas pulsiones controladoras.

<sup>369</sup> Mencionemos por ejemplo el deseo del presidente Edvard Beneš de ser incluido en el Plan Marshall, interrumpido de forma inmediata por órdenes provenientes del Kremlin.

Del mismo modo, se observó que, en medio de un marco de cooperación con los poderes soviéticos, el poder restablecido del que había sido el segundo presidente checoslovaco desde 1935, Edvard Beneš, se vería sometido a las directrices del aparato Comunista que se había ido armando paulatinamente en con colaboración de las tropas y los intermediarios soviéticos desde la liberación de Praga en mayo de 1945. Así, la ausencia de libertades va apareciéndose como el caldo de cultivo contextual de este trabajo performativo de connotaciones abyectas que nos disponemos a desgranar.

Los primeros años de la posguerra vieron expandirse los “círculos de venganza sangrienta y contagiosa”<sup>370</sup> al margen de un aparato judicial justo y libre. Los sudetes fueron duramente castigados mediante su expulsión en masa, la expropiación de sus propiedades, el encarcelamiento y la ejecución en algunos casos y el sometimiento a varias vejaciones humillantes.

Much as the Czechs and the Slovaks had suffered under the Nazis, the retributions against German families, many of which had lived in Czechoslovakia for centuries, constituted one of the least attractive pages in the nation’s history. [...] When Beneš or his representatives attempted to intervene against the brutalities, they were largely ignored. Communists controlled the Interior Ministry and the police, and virtually nothing could be done to halt the revenge.<sup>371</sup>

En paralelo a estos círculos de venganza, el poder checoslovaco vio cómo, después de una serie de movimientos turbios por parte de las fuerzas comunistas del país y aquellas provenientes del poder central de la URSS, el país volvía a perder libertades, viéndose además amenazado por una posible intervención inmediata de las tropas soviéticas. En 1948 las principales figuras de poder comunista se habían hecho con el poder y habían iniciado ya un control de la prensa y de los medios de comunicación. Nos enfrentamos así al primero de los contextos de pudrición del aparato legal y de seguridad de esta investigación, cuya descripción detallada será absolutamente necesaria para la comprensión de unas prácticas performativas abyectas que reintroducen ciertas modalidades rituales de purificación o exorcismo.

---

<sup>370</sup> En el apartado relativo a la recuperación de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales en la performance europea ampliaremos la noción de “círculos de violencia sangrienta y contagiosa” desarrollada por Girard en *La violencia y lo sagrado*. Hemos decidido ir incorporando ya esta idea pues realmente es aplicable a todos y cada uno de los contextos históricos que necesitaremos esbozar para desarrollar y confirmar nuestras hipótesis.

<sup>371</sup> *Ibidem.*, p.30. “Tanto como los checos y los eslovacos habían sufrido bajo los nazis, las retribuciones contra las familias alemanas, muchas de las cuales habían vivido en Checoslovaquia durante siglos, constituían una de las páginas menos atractivas de la historia de la nación. [...] Cuando Benes o sus representantes intentaron intervenir contra las brutalidades, fueron en gran medida ignorados. Los comunistas controlaban el Ministerio del Interior y la policía, y prácticamente no se podía hacer nada para detener la venganza.” [La traducción es nuestra.]

La reconstrucción de la República Checoslovaca de la década de los cincuenta se sustentó desde un primer momento en las purgas sistemáticas<sup>372</sup> como dinámica de poder y en la configuración de nuevas y problemáticas normas legislativas. El propio ministro de Justicia Alexej Čepička creó una Corte Especial para los Crímenes contra la República cuyas pautas de acusación eran completamente –y estratégicamente- abiertas.

La cultura fue igualmente intervenida, sometiendo a un control estricto a las librerías y las bibliotecas, saqueando algunas colecciones privadas, prohibiendo libros de autores checos y eslovacos de la era pre-comunista e incluso despidiendo a profesores universitarios que no tuvieran un currículo claramente adscrito al Marxismo de raíz leninista. En ese contexto, las artes visuales asumirán, como en la mayoría de países de la órbita soviética, la servidumbre al realismo socialista como estética normativa. Los artistas visuales deberán integrarse en las llamadas Asociaciones de Artistas –Asociación de Artistas Checoslovacos en este caso-, organismos oficiales al servicio de la propaganda soviética que controlaban el grueso de publicaciones, exposiciones y la compraventa de obras.<sup>373</sup> Finalmente, debemos destacar la obstaculización –no solo en Checoslovaquia sino también en países vecinos como Austria-, de un desarrollo normalizado o natural del arte de las primeras vanguardias que se estaba abriendo hacia los nuevos comportamientos artísticos a partir de la década de los cincuenta. De nuevo remitiéndonos a Piotrowsky, podemos confirmar la defunción de la plástica surrealista en los años cincuenta, después de la muerte de Stalin.

Discussions were no longer possible; neither were strategic discourses needed. By the end of the 1940's the situation was clear. The history of Surrealism in East-central Europe, even in Czechoslovakia, came to an end with the Communist Party's declaration concerning artists' responsibility to create in accordance with Socialist Realism. The two last issues of the Czech Surrealist journal *Object* were never published.<sup>374</sup>

<sup>372</sup> Por citar algunos ejemplos mencionemos cómo las sedes centrales de los partidos no comunistas fueron asaltadas y saqueadas, los perfiles no afines a esta ideología fueron apartados de sus cargos ministeriales mediante mecanismos turbios y amenazadores y aquellos otros representantes de poderes de carácter más aburguesado fueron encarcelados –muchos mediante juicios exprés acompañados de torturas como en el caso de la dictadura española- o enviados a trabajar a las minas, las fábricas o a los campos de cultivo. A pesar de que la gran mayoría de los juicios exprés se produjeron hasta 1954, pueden encontrarse casos hasta prácticamente el año 1967 y, por supuesto, su reanudación después de la invasión de las tropas soviéticas a finales de agosto de 1968. De la misma manera que ocurrirá con las cárceles españolas durante el Franquismo, las prisiones checoslovacas alcanzaron los niveles más altos de ocupación de su historia. Para más información véanse los capítulos “The People's Democracy” y “The Great Purge” del ensayo de Tad Szulc *Czechoslovakia Since World War II*.

<sup>373</sup> De hecho, aquellos que eran expulsados de este tipo de asociaciones, por no adscribirse a esa estética y funciones de propaganda oficiales, tenían vetado en futuro la posibilidad, no solo de exhibir en galerías o museos, sino también de poder obtener beneficio económico de sus actividades creativas.

<sup>374</sup> Piotrowsky, Piotr, *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, op.cit., p.57. “Las discusiones ya no eran posibles; tampoco se necesitaban discursos estratégicos. A finales de la década de 1940, la situación era clara. La historia del surrealismo en Europa Central y del Este, incluso en Checoslovaquia, terminó con la declaración del Partido Comunista sobre la responsabilidad de los artistas de crear de acuerdo con



Esta premisa condicionará una escena artística profundamente dividida, que se mantendrá en el ámbito de trabajo de Štembera y Mlčoch y nos permitirá entender la importancia del uso de un lenguaje –el performativo–, asumido como abyecto por las instituciones de poder oficiales. El sólido binarismo pivotaba entre el establecimiento de una estética de realismo socialista relacionada con un circuito oficial al servicio de la propaganda comunista y unos espacios alternativos, en su mayoría clandestinos, para el desarrollo o la experimentación de los nuevos comportamientos artísticos que se estaban expandiendo en un marco de mayores libertades al otro lado del telón de acero. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que este binarismo no implicaba una única adscripción por parte de los artistas a una de las dos escenas. Y es que, a lo largo de este estudio observaremos cómo, algunos artistas checoslovacos o rumanos vivían en ese terreno ambivalente y liminal –tan propio a su vez del ritual y del lenguaje performativo–, que les permitía cobrar un sueldo como miembros de las Asociaciones de Artistas y experimentar en la oscuridad de los sótanos o en la intimidad de sus hogares.

Del mismo modo, la clandestinidad, las audiencias reducidas, la persecución o el secretismo que acompañaron a esa escena alternativa no siempre se vivió con la misma intensidad. Durante los años posteriores a la II Guerra Mundial y hasta la muerte de Stalin, la cultura y las artes visuales checoslovacas se vieron sometidas a rutinas autoritarias que, como indicábamos, no permitieron un desarrollo normalizado del arte de vanguardia y neovanguardia en el transcurso del siglo XX.

During Stalin's lifetime, the emotions and the ideas existed but were stifled and repressed by the prevailing terror and the sense of hopelessness that went with it. Zhdanov in the Soviet Union, Kopecký and Ladislav Stoll in Czechoslovakia, and Jakub Berman in Poland controlled and perverted all the channels of cultural expression, dictating and imposing their grotesquely mediocre standards of "socialist" taste.<sup>375</sup>

#### 6.1.1.2. Antecedentes: *Fluxus East*, Milan Knížák y los inicios de la performance de componentes rituales en la República Socialista de Checoslovaquia

Sin embargo, desde la segunda mitad de la década de los cincuenta y sobre todo, alejado del firme control y el culto a la personalidad de Stalin que se extendía por toda la órbita soviética, la República de Checoslovaquia volvió a vivir uno de sus períodos de apertura y crecimiento

---

el realismo socialista. Los dos últimos números de la revista *Czech Surrealist Journal* nunca fueron publicados.” [La traducción es nuestra.]

<sup>375</sup> Szulc, Tad. *Czechoslovakia since World War II*, op.cit., p.5. “Durante la vida de Stalin, las emociones y las ideas existieron pero fueron sofocadas y reprimidas por el terror prevaleciente y la sensación de desesperanza que lo acompañaba. Zhdanov en la Unión Soviética, Kopecký y Ladislav Stoll en Checoslovaquia, y Jakub Berman en Polonia controlaron y pervirtieron todos los canales de expresión cultural, dictando e imponiendo sus estándares grotescamente mediocres de gusto "socialista". [La traducción es nuestra.]

intelectual, social y cultural. El cambio de década trajo un conjunto de cambios que fueron “deshelando” el rígido control soviético del país. Checoslovaquia se volvía a abrir al turismo y algunos perfiles políticos encarcelados durante las purgas pudieron salir de las prisiones. Este último movimiento fue clave para el avance de nuevos reclamos de regeneración política pues, aquellos que habían sido encarcelados sacaron a la luz los mecanismos corruptos mediante los cuales habían sido apartados de la vida política y encerrados entre barrotes. Estas evidencias pusieron en jaque al equipo de gobierno del momento, liderado por Antonín Novotný, provocando un conjunto de dimisiones, algunas directamente provenientes del ámbito judicial.<sup>376</sup>

En este nuevo proceso el papel de los intelectuales y de los creadores jugará un papel clave. Habiéndose relajado la censura artística, empezarán a aparecer con contundencia un importante número de obras –literarias, teatrales, etc.- que cuestionaban por primera vez de un modo frontal y directo el reciente escenario político estalinista, reclamando al mismo tiempo mayores libertades para el país, como es el caso más conocido de Václav Havel, al que retomaremos más adelante con uno de los textos críticos fundamentales en torno a la represión posterior al verano de 1968.

Los intelectuales volvieron a ocupar cargos de poder en editoriales y medios de comunicación, pudiendo por lo tanto ejercer una mayor influencia sobre la esfera pública. Durante esos años se derrumbará por fin la estatua que representaba a Stalin acompañado de trabajadores y agricultores soviéticos, erigida sobre la colina Letná en Praga. Tanto historiadores como Szulc, como historiadores del arte como Pavlína Morganová destacan este acontecimiento como un símbolo clave de los deseos de regeneración que incidirá de forma irremediable sobre la cultura visual del país. Aquella producción artística de carácter monumental e instalada en las formas del realismo socialista al servicio del culto a la personalidad de un líder y al de la propaganda soviética, se veía ya como un anacronismo. La estatua era dinamitada.

Del mismo modo, a partir de 1964, la República Socialista de Checoslovaquia y, especialmente la ciudad de Praga, volvió a abrirse a los diálogos y a las influencias más occidentales. El equipo de Novotný, a pesar del mantenimiento de múltiples mecanismos de

---

<sup>376</sup> El 7 de marzo de 1963, el presidente de la Corte Suprema de la República Checoslovaca, Josef Urkálev dimitió por motivos de salud. Esto sucedía en paralelo a la presentación de un informe que explicitaba cómo éste había adquirido este cargo gracias a su papel clave en la purga de algunas de las figuras políticas de ánimo regenerador más relevantes en la escena política posterior a la II Guerra Mundial. El informe confirmaba que Urkálev había llegado a enviar hasta once personas a la horca.

censura<sup>377</sup>, se vio incapaz de controlar el estreno de obras de teatro de Tennessee Williams, la escucha de jazz en los circuitos más alternativos, el uso de vaqueros o la presencia de la barba como señas identitarias.

Partiendo de esta premisa y centrándonos en las artes visuales debemos destacar dos acontecimientos o figuras clave como precedentes fundamentales que sobrevuelan las trayectorias de los artistas que centrarán este capítulo.

Nos referimos, en primer lugar, a la apertura hacia estos contactos con los nuevos comportamientos artísticos que se estaban desarrollando y consolidando al otro lado del telón de acero. En este sentido, podríamos resumir estas relaciones a partir de la expansión del grupo y el espíritu Fluxus hacia los países de Europa del Este, sobre todo entre 1962 y 1969.

Tomando como faro a la figura clave para Fluxus, Georges Maciunas, debemos contextualizar su primer acercamiento a este enclave geográfico desde su desplazamiento a Alemania junto a su madre en 1961, cuando la AG Gallery tuvo que cerrar al entrar en bancarrota y el artista empezó a trabajar como diseñador para la U.S. Air Force. Convencido de que podía llegar a un acuerdo con la URSS para formar una alianza global de artistas “revolucionario-realistas”, llegó a escribir una carta a Khrushchev en 1962, de la que no obtuvo respuesta. Lo cierto es que los primeros contactos específicos con artistas de países de Europa del Este, tal y como se recoge en el catálogo *Fluxus east: Fluxus networks in Central Eastern Europe -2008-*, se producirían en la escena de la New Music, no tanto bajo la forma de organización de conciertos, como mediante la circulación normalizada de publicaciones Fluxus o materiales como *Music for Everyman* u otras piezas de George Brecht, Christian Wolff o La Monte Young, que llegaron a Varsovia, Moscú o a Praga, siendo integrados en su escena musical al margen de la presencia oficial en un Fluxus Festival o Concert.

Sin embargo, para el origen del verdadero “Fluxus East” fueron más relevantes los movimientos de otros artistas como Emmett Williams, Alison Knowles, Dick Higgins, Ben Vautier o Eric Andersen. Este último, junto a su hermano Tony, cargó con una maleta repleta de materiales Fluxus en sus viajes realizados en 1965 por Polonia, Checoslovaquia, Hungría y

---

<sup>377</sup> De hecho, después de un par de años de apertura, el sistema legal de nuevo se ponía al servicio de lo corrupto y lo autoritario. En 1964 se aprobaba de hecho la primera ley de prensa que permitía legalizar la censura por primera vez desde la llegada al poder del Partido Comunista. Esta ley no permitía que un individuo solo pudiera obtener una licencia de publicación, previniendo en definitiva que cualquiera que no perteneciera al Partido pudiera abrir un nuevo periódico o revista. En paralelo a esta mayor apertura de las artes que venimos sintetizando debemos recordar cómo Novotný se siguió mostrando en todo momento, y así lo hacía saber en múltiples de sus discursos públicos, partidario de una cultura visual accesible para las masas que, por lo tanto, debía tomar las formas del realismo socialista.

la Unión Soviética. En este recorrido no solo mostró este nuevo trabajo experimental al este del telón de acero, sino que estableció una red de contactos con la que otros artistas Fluxus del lado oeste del telón de acero empezarían a mantener una relación vía postal.

Centrándonos específicamente en el contexto checoslovaco debemos explicar que será precisamente un artista instalado en Praga el que asumirá la dirección de Fluxus East. Nos referimos a Milan Knížák – Plzeň, 1940-, artista que ampliaremos a continuación, y que fascinó a Maciunas gracias a los envíos de materiales por parte del crítico Jindřich Chaloupecký, al que había conocido en su viaje Eric Andersen. Gracias a esta red, la capital del país empezará a organizar Conciertos Fluxus que acercaron estas propuestas musicales y artísticas que incorporaban el azar, el ruido, lo cotidiano, las filosofías orientales<sup>378</sup>, la violencia u otros elementos de carácter conceptual, a los artistas checoslovacos más afines a los nuevos comportamientos artísticos. Así, en abril de 1966, Eric Andersen, Tomas Schimt y Arthur Köpcke tocaron en el jazz club Reduta de Praga un repertorio de piezas Fluxus. Sin embargo, tal y como se recoge en el texto de Petra Stegmann para la muestra *Fluxus East: Fluxus networks in Central Eastern Europe*<sup>379</sup>, algunos artistas como Knížák o la poeta Bohumila Grögerová se mostraron reticentes a algunas de estas propuestas, asegurando que, en su caso, eran demasiado similares a la realidad checoslovaca circundante. Ese mismo año se llevó a cabo un doble evento Fluxus en Praga en el que participaron Dick Higgins, Alison Knowles, Ben Vautier y Serge Oldenbourg.<sup>380</sup>

A pesar de lo positivo de estos encuentros, debemos subrayar las repercusiones que podían tener para los artistas de los países originarios de Europa del Este, la organización o participación en este tipo de eventos.

The artists who organised Fluxus performances always underwent a major personal risk. Repressions ranged from banned exhibitions and events, through being forbidden to perform in general and being spied

---

<sup>378</sup> De hecho, debido a la relevancia que puede tener para nuestra investigación, mencionemos también la celebración de un concierto de John Cage y Merce Cunningham en 1964 y la organización de exposiciones individuales de Yves Klein, Marcel Duchamp y el Grupo Gutai en Praga, entre 1964 y 1968. Todos ellos evidentemente acercaron a los artistas de la escena más experimental de la capital, contenidos relacionados con la cultura oriental.

<sup>379</sup> Esta exposición ha sido comisariada por Petra Stegmann, programada en primer lugar en la Künstlerhaus Bethanien de Berlín del veintisiete de septiembre al cuatro de noviembre del 2007. La muestra ha itinerado hasta el 2011 por varios espacios expositivos en Vilnius, Cracovia, Budapest, Tallin o Copenhague.

<sup>380</sup> Para una formación más detallada de las relaciones establecidas y de las acciones llevadas a cabo, no solo en Praga, sino también en Budapest, Varsovia o Vilnius, véase el catálogo *Fluxus East: Fluxus networks in Central Eastern Europe*.

upon, to imprisonment – Knížák- and expulsion –St.Auby-. Maciuna’s vision of Fluxus as the true Socialist Realism obviously did not persuade censors or secret intelligence agencies.<sup>381</sup>

En segundo lugar, pero al mismo tiempo en relación con la premisa anterior, debemos destacar el trabajo de Milan Knížák, como un precedente performativo a tener en cuenta y como un grueso de trabajo representativo de la apertura contextual de la década de los sesenta a la que nos estamos refiriendo.<sup>382</sup> Este artista, hijo de músico, que fue expulsado de los estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes de Praga y de los de Matemáticas y Física en la Universidad de Praga, se nos presenta como uno de los primeros representantes del lenguaje performativo en la antigua República Socialista de Checoslovaquia. Tal y como venimos indicando, es fundamental remarcar cómo el creador pudo desarrollar su trabajo con más libertades que las que se encontrará justo la generación posterior. Y cuando hablamos de “más libertades” nos referimos tanto a la posibilidad de poder desarrollar estos nuevos comportamientos artísticos propios de la década de los sesenta de un modo relativamente normalizado o flexible, como a la oportunidad de dialogar con las escenas artísticas internacionales, ya sea mediante el viaje a otros países o mediante la invitación de otros artistas para que presentaran sus creaciones en el país.

Así, presentando el trabajo de Knížák como hijo del espíritu de su tiempo, observamos cómo éste se enlaza y refuerza aquellos anhelos de la intelectualidad checoslovaca de la década de los sesenta por intentar flexibilizar de nuevo al país, alcanzando mayores libertades y volviendo a ejercer influencia sobre la esfera pública, tal y como hemos sintetizado anteriormente. De hecho, la idiosincrasia de su obra performativa se encuentra en el deseo de incidir en las rutinas de los ciudadanos, mediante la realización de un conjunto de acciones o eventos que generen desvíos creativos en el día a día del espacio público de la antigua Checoslovaquia.

En esa década rebelde por excelencia como es la década de los sesenta, en la que las revueltas toman, por primera vez y con contundencia, elementos artísticos de herencia vanguardista –la

---

<sup>381</sup> Stegmann, Petra, “Fluxus East” en VV.AA, *Fluxus East: Fluxus networks in Central Eastern Europe*. Budapest: Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, 2008, p.39. “Los artistas que organizaron las actuaciones de Fluxus siempre se expusieron a un gran riesgo personal. Las represiones iban desde la prohibición de exhibiciones y eventos, siendo censurados a la hora de actuar en general e incluso siendo espíados, hasta el encarcelamiento - Knížák- y la expulsión -St.Auby-. La visión de Maciunas de Fluxus como el verdadero realismo socialista obviamente no convenció a los censores ni a las agencias secretas de inteligencia.” [La traducción es nuestra.] Pavlína Morganová especifica además que Knížák fue obligado a raparse la cabeza en el interrogatorio relativo a su detención por la organización del Fluxus festival de 1966.

<sup>382</sup> En nuestra entrevista personal a Pavlína Morganová –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts- la historiadora nos hizo saber que, a pesar de que Štembera y Mlčoch no llegaron a conocer ni a trabajar con Knížák al pertenecer a dos contextos históricos diferenciados, el trabajo de este último debió ser conocido de forma irremediable por los accionistas principales de la década de los sesenta.

máxima “unión arte-vida”-, tal y como ejemplifica a la perfección el diálogo entre el situacionismo y el parisino Mayo del 68, Knížák decide sacar sus piezas del estudio para performarlas e instalarlas en las calles de Praga.

Las primeras performances del artista, desarrolladas entre 1962 y 1964 en las calles próximas a su estudio, en el barrio perteneciente al casco antiguo de Nový Svět, tomarán el nombre de “Exposiciones de corto-plazo”. En ellas el artista, de nuevo en sintonía con aquellas estrategias del azar surrealista y del *détournement* situacionista, traslada objetos de su interior doméstico a la calle, mezclándolos, esparciéndolos e interactuando con ellos de múltiples maneras. En las imágenes de estas acciones –muchas de las cuales pueden consultarse gracias a la digitalización de más de ochocientos documentos pertenecientes a la colección del MOMA de Nueva York- observamos el torso de un maniquí sin brazos ni cabeza, un violín destrozado y metido dentro de una taza de wáter, un cristo tallado en madera, marcos vacíos y varias piezas ruinosas cuya función no podemos discernir. El artista en ocasiones interactúa con estos elementos, abatiéndose encima de ellos o simulando defecar en la taza de wáter, -por citar algunos ejemplos-, alterando así tanto las funciones habituales de los objetos usados, como la gama de acciones que uno puede llevar a cabo en el espacio público –sobre todo si tenemos en cuenta su nerviosa regulación por parte de las autoridades comunistas-.



Fig. 41 y 42. Milan Knížák, *Exposiciones de corto plazo*, 1962-63. Fuente: MOMA. Milan Knížák Performance Files

A diferencia de algunos gestos de los nuevos conceptualismos del lado oeste del telón de acero, aquí no nos enfrentamos únicamente al deseo de enriquecer la vida cotidiana, homogénea, gris, aburrida, mediante una distorsión creativa de los usos pautados, en absoluta herencia surrealista. En un contexto de vigilancia y de temor a cualquier comportamiento sospechosamente “diferente”, amontonar un wáter junto a un cristo de madera en medio de la

calle y simular que uno defeca justo allí en medio debe leerse como un deseo vehemente de enfrentarse a esa “coreopolicia” –André Lepecki<sup>383</sup>- del espacio y de la vida.

En esa primera mitad de la década de los sesenta, Knížák creará la formación Aktual Art – junto a otros artistas como Jan Trtílek, Soňa Švecová y Vít Mach- mediante la que pretendían sobreponerse a la apatía emocional y a la indiferencia del hombre moderno, incorporando estrategias creativas efectistas, provocadoras o perversas, que conmocionaran, fascinaran o enervaran.<sup>384</sup>

Sin necesidad de entrar al detalle en toda la trayectoria de este autor, desvinculado realmente de un trabajo performativo de connotaciones abyectas, nos interesa destacar un conjunto de piezas que empiezan a emparentarse con formas rituales. Así, el diecisiete de noviembre de 1964 el autor llevó a cabo en las calles del casco antiguo de Praga su *Manifestación para Uno*. De nuevo el artista alteró el espacio público mediante una acción en la que, vestido de forma extravagante, enseñaba una pancarta en la que podía leerse “Les pido a los que pasan que por favor cacareen al cruzar por este lugar”.<sup>385</sup> El performer leía varias páginas de un libro, arrancaba esas páginas, quemaba la pancarta, barría las cenizas, se cambiaba de ropa y se iba. Knížák, del mismo modo que ocurrirá con las indumentarias pensadas por Jordi Benito, entiende el papel que juega la ropa como material para identificar unas funciones diferenciadas por parte de quien las lleva.

He transformed himself into a strangely dressed shaman and performed a specific ritualized act with a secret purpose not revealed to the viewers. The costume for this action was not merely uniquely eccentric; in this period Knížák designed clothing that was both strangely provocative and a new fashion. Whether they are unique “*actual clothes*”, burnt clothes or clothes painted directly on the body, they always have an effect that is similar to ritual costumes and masks of indigenous tribes, helping those wearing them to transform themselves internally and to identify with a new role in society.<sup>386</sup>

<sup>383</sup> El teórico André Lepecki desarrolla esta noción en su artículo “Coreopolicia o coreopolítica o la labor del bailarín” -2011- sobre la que profundizaremos a continuación.

<sup>384</sup> Así lo recoge el manifiesto *La Primera Manifestación de Art Actual* publicado en una revista en 1964.

<sup>385</sup> En checo en la pancarta original. Traducción propia desde la traducción en inglés del ensayo de Morganová.

<sup>386</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*. Prague: Charles University, 2014, p.57. “Se transformó en un chamán extrañamente vestido y realizó un acto ritual específico con un propósito secreto que no se reveló a los espectadores. El disfraz para esta acción no era meramente excéntrico; en este período, Knížák diseñó prendas que eran extrañamente provocativas y una nueva moda. Ya fueran “ropas actuales”, ropas quemadas o prendas pintadas directamente sobre el cuerpo, siempre tienen un efecto similar al de los disfraces rituales y las máscaras de las tribus indígenas, ayudando a quienes los usan a transformarse internamente y a identificarse con un nuevo papel en la sociedad”. [La traducción es nuestra.]

Del mismo modo, en la acción *Segunda Manifestación de Arte Actual* –llevada a cabo el veintitrés de mayo de 1965 en varios puntos de la ciudad de Praga- se procedió a un conjunto de dinámicas performativas que se avanzan al profundo carácter ritual de Štembera y Mlčoch. En esta pieza invitaron a los participantes a desarrollar un conjunto de actividades aparentemente inútiles: lanzarse bolas de papel arrugadas, descender con velas a un sótano sin luz para después apagarlas y escuchar el sonido de un chorro de agua, asistir a algo parecido a un *stripetase* en el que la bailarina lanzaba sus prendas a una hoguera. En la pieza participó el crítico de arte checo Jindřich Chalupický<sup>387</sup> quien afirmó estar sorprendido por el sentido de comunidad que se generó entre aquellos participantes que asistieron y sobre todo, por la posibilidad de adquirir, en un contexto histórico de tintes autoritarios, diferentes niveles de conciencia y nuevas posibilidades de existencia.

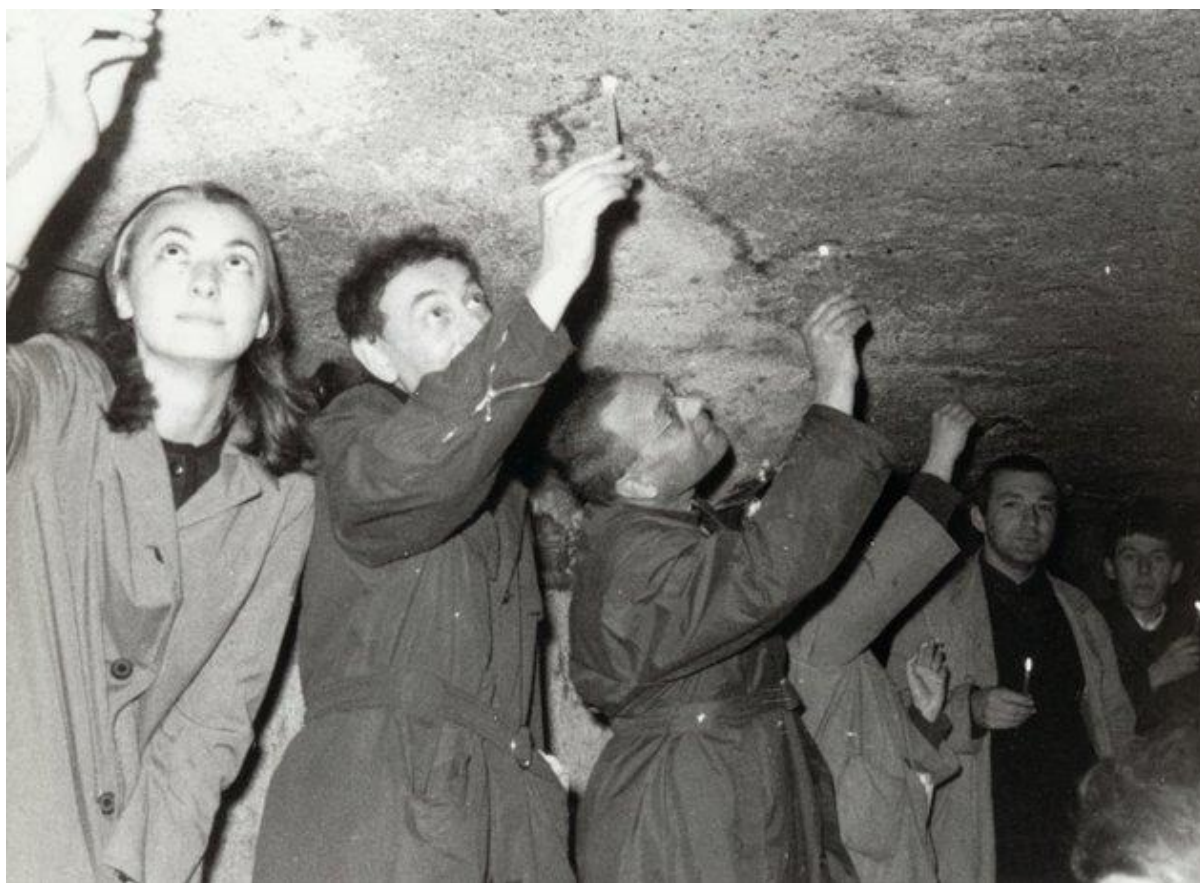


Fig. 43. Milan Knížák, *Segunda manifestación Arte Actual*, 1965. Fuente: MOMA. Milan Knížák Performance Files

<sup>387</sup> Jindřich Chalupický fue una figura clave para la teoría y crítica cultural en la antigua República Checoslovaca desde el final de la II Guerra Mundial, posicionándose siempre con aquellas figuras instaladas en discursos críticos o disidentes, condenados a circular por aquella cultura paralela de la nos hablará Václav Havel. El autor será un acérrimo defensor de esas prácticas artísticas clandestinas, sobre todo durante el período de “normalización”, subrayando en todo momento el carácter específico de este corpus, debido a las particularidades y castrantes circunstancias históricas.



De hecho, el propio Knížák describe en múltiples de sus textos su propia práctica artística usando una terminología de tintes espirituales. Por citar algunos de los ejemplos más evidentes, mencionemos cómo el texto preparatorio de la performance “*Why Just So – Lecture demonstration -1965-*” ya introduce las relaciones entre muerte, guerra y arte, fundamentales para esta investigación: *is war an art is death an art is winning in the state lottery an art is love an art.*<sup>388</sup> Insistiendo de nuevo en una práctica artística alejada de los espacios expositivos como paradigma del único modo de proceder creativo para afectar al hombre, se cuestiona las relaciones entre las prácticas de los chamanes y magos y el potencial transformador del arte:

does art mean to teach man how to live / does art mean to teach man how to live / does art mean to teach man how to live / does art mean to teach man how to live / what was the purpose of the shamans and sorcerers dance before a hunt before death at childbirth [...] / static art imprisoned in the jail of galleries theatres libraries is finished for good / the role of an artist becomes similar of an apostle sorcerer god / it is like a sun which gives away warmth and which burns / like the wind which blows away / like the rain which washes away.<sup>389</sup>

De la misma manera y aunque, como indicamos, su obra realmente se aleja de las formas de arte abyecto al no integrar repulsivas materias ni zozobrantas estrategias de liminalidad identitaria o corporal, el performer apuesta por una práctica que debe generar y teatralizar un conflicto como único modo de sortearlo. Tal y como recoge Morganová en su ensayo, citando a su vez el tercer número de la revista que publicó el grupo Aktual en 1966:

To utilize each situation for the purpose of demonstrating, of attacking one's environment and oneself. To use means with the most direct intensity of effect. To make a game of many of life's everyday situations and to rid them of their convulsiveness and monstrosity. To affect with each gesture, word, act, look, appearance, with EVERYTHING. A simple anonymous activity. Walks, lunches, excursions, games, festivities, taking the tram, shopping, conversations, sports, fashion shows, etc...just a little different. Spontaneous street rituals. Conflict. Conflicts of all kinds. Conflicts that must be created so that they can be resolved. It does not matter which means are used, but always those which are the most extreme. Christ, Karel May and a police officer can be co-creators.<sup>390</sup>

<sup>388</sup> MOMA, *Milan Knížák Performance Files*. <[http://post.at.moma.org/content\\_items/557-milan-knizak-s-performance-files/media\\_collection\\_items/5953](http://post.at.moma.org/content_items/557-milan-knizak-s-performance-files/media_collection_items/5953)> [Consulta: uno de abril del 2018] “Es la guerra un arte es la muerte un arte es ganando en la lotería estatal un arte es amor un arte.

<sup>389</sup> *Ibidem.*, s.n. “¿Significa el arte enseñarle al hombre cómo vivir / hacer arte significa enseñarle al hombre cómo vivir / hacer arte significa enseñarle al hombre cómo vivir / significa arte enseñarle al hombre cómo vivir / cuál fue el propósito de la danza de los chamanes y hechiceros antes de una cacería antes de la muerte en el parto / arte estático encarcelado en la cárcel de las galerías teatros bibliotecas se ha acabado por fin / el papel de un artista se vuelve similar al de un apóstol dios brujo / es como un sol que regala calidez y que quema / como el viento que sopla / como la lluvia que arrastra”. [La traducción es nuestra. Hemos mantenidos las frases repetidas en el texto original.]

<sup>390</sup> Knížák, Milan, “Aktual -Live Differently, 1965-1966- en *Trochu dokumentace –A Bit of Documentation-*. Citado en Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance*

De esta manera, Knížák se avanza a la posterior práctica de Štembera y Mlčoch en múltiples aspectos. En primer lugar, y a diferencia del desarrollo de los nuevos comportamientos artísticos al otro lado del telón de acero, el corpus performativo del artista checo no pivota únicamente sobre el cuestionamiento al sistema del arte y a las formas tradicionales asociadas a éste –pintura y escultura-, ni tampoco sobre la reflexión metaartística. Tal y como venimos desarrollando y, sobre todo ampliando desde las referencias al contexto histórico, las acciones de Knížák nacen de una necesidad que es, ante todo, vital.

Tanto su trabajo, como el posterior de Štembera y Mlčoch, no anhelan en primer término la transformación de los lenguajes artísticos –aunque también participen de forma inevitable de este objetivo en la República Socialista de Checoslovaquia de las décadas de los sesenta a los ochenta-, sino la transformación de las condiciones existenciales. Es por ello por lo que sus acciones acostumbran a llevar por título los términos “ceremonia” o “manifestación” y, tal y como confirma Kristine Stiles en el artículo “Inside/Outside: Balancing between a dusthole and eternity” gracias a una entrevista personal con el artista, su propósito fue siempre enriquecer la vida y vivir profundamente, incitando a instalar la revolución en la rutina cotidiana.

I was very influenced by the Communist ideal. We lived in it. Even if I was never a Commie, never. But I was very much influenced by the idea that life is important, that we have to make life very rich, we have to live really and deeply. We have to trust in justice. They said things but they never did it. We were taught at school about fantastic stuff and there was a great contrast between this and reality. They were totally different. I always thought about revolutions, changes in life, change in the life. That is at the base of my being. I was taught about it. I was taught that revolutions brought something new and important. I didn't want to make social revolution, I wanted to make revolution in everyday life.<sup>391</sup>

---

*art behind the iron curtain*, op.cit., pp.64-65. “Utilizar cada situación con el propósito de demostrar, de atacar el propio entorno y a uno mismo. Usar medios con la intensidad de efecto más directa. Hacer un juego de muchas de las situaciones cotidianas de la vida y librarlas de su convulsividad y monstruosidad. Para afectar con cada gesto, palabra, acto, aspecto, apariencia, con TODO. Una simple actividad anónima. Paseos, almuerzos, excursiones, juegos, festividades, tomar el tranvía, ir de compras, conversaciones, deportes, desfiles de moda, etc., sólo un poco diferente. Rituales espontáneos en la calle. Conflicto. Conflictos de todo tipo. Conflictos que deben crearse para que puedan resolverse. No importa qué medios se usen, pero siempre aquellos que son los más extremos. Cristo, Karel May y un oficial de policía pueden ser cocreadores” [La traducción es nuestra.] A pesar de no encontrar en su trayectoria el engarce entre abyección y sus modalidades de purificación, sí que podemos descubrir un diálogo la libertad frente al autoritarismo, representado y performado a partir del binomio pureza-pureza o, al menos, suciedad-limpieza. Es por ello por lo que en el capítulo relativo a los rituales de purificación rescataremos como precedente algunas de sus acciones.

<sup>391</sup> Stiles, Kristine, “Inside/Outside: Balancing between a dusthole and eternity” en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., p.23. La autora no indica de dónde procede esta cita del artista. “Estaba muy influido por el ideal comunista. Vivíamos en él. Incluso aunque nunca fuera un comunista oficial, nunca. Pero estaba muy influenciado por la idea de que la vida es importante, que tenemos que hacer la vida muy enriquecedora, tenemos que vivir de un modo real y profundo. Tenemos que confiar en la justicia. Dijeron cosas pero nunca lo hicieron. Nos enseñaron en la escuela cosas fantásticas y hubo un gran contraste entre esto y la realidad. Eran totalmente diferentes. Siempre pensé en las revoluciones, los cambios en la vida, el cambio en la vida. Eso está en la base de mi ser. Me enseñaron sobre eso. Me enseñaron que las revoluciones traían algo nuevo

En segundo lugar, y partiendo de algunos comentarios de esta cita, encontraremos unos vasos comunicantes que enlazan los inicios del lenguaje performativo en la antigua Checoslovaquia con el posterior trabajo de la década de los setenta, motivados y condicionados ambos por un contexto de ausencia de libertades, de control y represión, de aislamiento, de violencia y de sistemas legales y de seguridad del ciudadano corruptos.

Esta hipótesis se ve reforzada, no solo porque a las acciones señaladas no les acompañó nunca un sistema del arte que las arropara, sino porque, algunas de ellas fueron directamente interrumpidas por la policía. Por citar tan solo un ejemplo, mencionemos la imposibilidad de desarrollar al completo la pieza *Un paseo por Praga - 1965-*. Como suele ser habitual en la preparación de la mayoría de piezas performativas que vamos a encontrar, el autor ha generado previamente unas instrucciones detalladas que en su caso, además, iban a ser entregadas previamente a los participantes. En ellas se explica el recorrido a realizar por Praga: salir de casa con un objeto de al menos veinte centímetros enganchado a la ropa, dar tres veces andando una vuelta al edificio donde uno vive, encontrarse en el Teatro Nacional a las diez, esperar en silencio y no hablar nunca con nadie, caminar por la Avenida Nacional y, en algún momento, dibujar un círculo con tiza en el suelo y caminar por su circunferencia, enganchar el objeto de la ropa ahora a una cuerda y arrastrarlo, entre otras acciones hasta que el evento acabara en el PKOJF –Exhibition Grounds- en la que cada participante marchaba sin decir de nuevo ni una sola palabra.

Según Morganová, esta pieza asumía de nuevo un evidente halo ritual, sobre todo por el carácter de interrupción de la rutina para generar un espontáneo grupo silencioso.

This action's most important moment was to have been its ending when the participants were supposed to leave just as quietly and solitary as they had arrived. In doing so, the sanctity and secrecy of the acts were to have been further enhanced, and the magical quality of the community established through this unique consecration was to have been intensified.<sup>392</sup>

Sin embargo, esa especie de paréntesis grupal y de repeticiones de reminiscencias rituales, en el interior de una constante regulación del espacio público, no pudo llevarse a cabo de forma completa. Justo en el momento en el que los participantes caminaban en sus círculos por la

---

e importante. No quería hacer una revolución social, quería hacer una revolución en la vida cotidiana.” [La traducción es nuestra.]

<sup>392</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, op.cit., p.63. “El momento más importante de esta acción era su final cuando se suponía que los participantes debían irse silenciosamente y en solitario, tal y como habían llegado. Al hacerlo, la santidad y el secreto de los actos debían haberse mejorado aún más, y la calidad mágica de la comunidad establecida a través de esta consagración única se había intensificado.” [La traducción es nuestra.]

Avenida Nacional, fueron interrumpidos y obligados a desperdigarse por parte de agentes de policía debido al, en un principio, alto componente provocador.<sup>393</sup> Este tipo de piezas funciona entonces en sintonía con las propuestas “coreopolíticas” desarrolladas por André Lepecki.

El escritor y comisario especializado en “performance studies” retoma en su texto “Coreopolocía o coreopolítica o la labor del bailarín” -2011- la inacabada *Introducción a la política* -1950- de Hannah Arendt en la que se asumía la incapacidad de haber aprendido cómo moverse políticamente, lo que en manos de la filósofa significa irremediamente cómo moverse libremente. Y dado que este movimiento viene definido por acciones intersubjetivas que deben ser performadas, es decir, dado que el movimiento reclamado es político y cinético a la vez, Lepecki hablará de coreopolítica y, concretamente, de la necesidad de encontrar una coreopolítica de la libertad.

Aunque el texto de Arendt se inscribía en los inicios contundentes de la Guerra Fría, Lepecki argumenta que los mecanismos reguladores de la vida –biopolítica- han sometido hasta el día de hoy un control absoluto de todo el campo socio-político. De hecho, en el caso de la antigua República Socialista de Checoslovaquia observamos cómo aún nos enfrentamos a una sociedad disciplinaria en la que las fuentes de regulación forzada están explícitamente identificadas – cuerpo de seguridad secreta StB, policía, cargos principales del Partido Comunista- y los espacios de confinamiento se imponen como rutina –cárceles, campos de trabajo, etc.-. En este sentido fijémonos en cómo muchas de las piezas de Knížák van a incorporar en el título el término “manifestación”, esto es, un espacio de protesta en el espacio público. Lepecki nos recuerda que incluso las manifestaciones están fuertemente coreografiadas en términos de control por parte de la policía, usando aquí el término coreopolicía.

Tanto coreográfica como conceptualmente, la policía puede ser entonces definida como aquello que, mediante sus habilidades y presencia física, determina el espacio de circulación para los manifestantes y asegura que “todo el mundo esté en un lugar permitido”.<sup>394</sup>

Retomando a su vez las definiciones de la policía de Jacques Rancière, perfectamente aplicables al contexto checoslovaco, se define este aparato de control como un elemento *que está pre-dado en la organización circulatoria de la polis como aquello que predetermina*

<sup>393</sup> De hecho, en el texto de Kristine Stiles la autora menciona múltiples casos en los que el performer fue detenido provisionalmente por la policía, debido al carácter sospechoso de sus acciones, llegando a pasar hasta algunos meses en prisión.

<sup>394</sup> Lepecki, André, *Coreopolicía o coreopolítica o la labor del bailarín*. <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>> [Consulta: diecisiete de marzo del 2018]

*camino, establece rutas para la circulación y adapta a ambas a un único modo de ser.*<sup>395</sup> La población asume, sin necesidad de estar en presencia de la policía, fuertemente desplegada en el caso al que nos estamos refiriendo, una movilidad consensual después de que hayamos introyectado personalmente el control y la auto-vigilancia.

Y frente a este diagnóstico destaca la labor del bailarín –que en manos de Lepecki es completamente extrapolable a la del performer, como si tal distinción hoy fuera posible en muchas ocasiones-, como la única capaz de combatir el empobrecimiento de la imaginación coreográfica y de desbloquear nuestros movimientos, planteando una nueva potencia cinética hacia la libertad.

Profundizando en el pensamiento de Rancière, podemos decir que el acto de coreopolicar impone un ajuste ontológico impuesto entre movimientos preestablecidos, cuerpos en la conformidad, y lugares preasignados para la circulación. En contraposición podemos decir que la coreopolítica requiere una distribución y reinención de cuerpos, afectos y sentidos mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento cuyo único sentido – significado y dirección- es el ejercicio experimental de la libertad. Como aclara Rancière: “La política, en contraste con la policía, consiste en la transformación de este espacio de circulación, en el espacio para la aparición de un sujeto”.<sup>396</sup>

Partiendo de estos anhelos y de la cita incorporada, observamos cómo estas acciones de Knížák se ajustan a estas definiciones coreopolíticas de Lepecki, en tanto que intentan, aunque sea de forma espontánea, transformar espacios de circulación reglados en espacios de libertad, insistiendo sobre todo en la posibilidad de desbloquear las funciones coreopolíticas introyectadas. Estas piezas, evidentemente, pueden tener una lectura claramente política, asumido aquí como “político” en tanto *va doblemente en contra de la policía: como institución y como función introyectada del poder predicada en la conformidad.*<sup>397</sup>

En tercer lugar, y remitiéndonos de nuevo al texto del tercer número de la revista de Aktual, observamos cómo, unos años antes de que Štembera y Mlčoch iniciaran su práctica fundada en el equilibrio entre lo abyecto y sus posibilidades artístico-religiosas de purificación, Praga había gestado en sus calles un corpus performativo que anhelaba la generación del caos para, acto seguido, trascenderlo, ocultarlo. Knížák se avanza así a los dos performers checoslovacos que centran este estudio a pesar de que esos medios rituales para solucionar el conflicto que deben ser “lo más extremos posibles” –tal y como recogía la cita anterior de Knížák-, adquieren

---

<sup>395</sup> *Ibidem.*, sp.

<sup>396</sup> *Ibidem.*, sp.

<sup>397</sup> *Ibidem.*, sp.

realmente tintes mucho más convulsos en la obra de Štembera y Mlčoch, tal y como veremos a continuación.<sup>398</sup>

La trayectoria de esta suerte de padre de la performance en la República Socialista de Checoslovaquia continuó por caminos de tintes mucho más solidarios y amables y se desligó durante unos años de la posibilidad de dialogar directamente en el centro de Europa con el trabajo de otros performers. Y es que, a finales de 1968, justo después de la Primavera de Praga, Knížák consiguió su visa americana que había pedido con anterioridad y pudo desplazarse a los Estados Unidos, invitado de nuevo por su colega de Fluxus Maciunas. A las fuerzas checoslovacas de contundente carácter represor instaladas en el país desde el verano de 1968 les interesaba más que un artista “extraño” permaneciera en otro país que en el interior de la República Socialista de Checoslovaquia.

En Estados Unidos se intensificó aún más el contenido ritual de sus piezas, aunque, como indicamos, desvinculándose siempre de estrategias de abyección artísticas. La mayoría de estas acciones de formas y funciones de reminiscencias rituales asumieron una gran sencillez. El diecisiete de diciembre de 1968 llevó a cabo en el Douglas College de New Jersey la pieza *Lying Ceremony*, que consistía en permanecer estirados en el suelo durante un tiempo bastante dilatado, en silencio y con los ojos vendados. Un mes después, el dieciocho de enero de 1969 realizaría en la Higgins's House de Nueva York la performance *The Difficult Ceremony*. De nuevo, el punto de partida se encontraba en unas instrucciones previas a partir de las cuales el espectador podía decidir si participar o no: Spend 24 hours together in a deserted place. Don't eat, don't drink, don't smoke, don't sleep, don't speak and don't communicate in any other way –e.g. by writing or pointing, pointing-. After 24 hours, leave silently.<sup>399</sup>

Recordemos además que, de camino a Nueva York, el artista permaneció retenido en una cárcel de Viena por un problema de regulación de sus papeles para viajar a los Estados Unidos. Durante ese encierro, el performer creó *Action for My Mind* -1968-, un texto a modo de preguntas para ser repetidas de un modo interno, como si de una suerte de mantra se tratara. Las preguntas nos anuncian una explícita adscripción a formas de introspección ascética de

---

<sup>398</sup> En el apartado específico sobre la performance checoslovaca en el catálogo de la muestra *Body and the East*, Jirí Ševčík agrupa algunas piezas del performer bajo la etiqueta de “agresividad lírica”. Sin embargo, es cierto que la mayoría de los gestos agresivos de las piezas de Knížák se producen contra los objetos o la cultura material en general, en sintonía con el espíritu Fluxus, sin poner en peligro o hacer tambalear la integridad psíquica o física de su propio cuerpo o del de los asistentes, alejándose así de ese posible diálogo con lo abyecto. Para más información véase el artículo “Czech Republic. Between a shaman and a clown”.

<sup>399</sup> En inglés en las instrucciones originales. “Pasa veinticuatro horas en un sitio abandonado. No comas, no bebas, no fumes, no duermas, no hables y no te comuniques de ninguna otra manera –por ejemplo, escribiendo o señalando, gesticulando-. Después de 24 horas, marcha de un modo silencioso”. [La traducción es nuestra.]

influencia oriental: Do I exist? Who I am? What am I like? Am I good? How many hands do I have? Am I the Buddha? What do I want? Do I believe in God? Do I believe in anything? In someone? Could I kill? Have I killed?<sup>400</sup>



Fig. 44. Milan Knížák, *The Difficult Ceremony*, 1965. Fuente: MOMA. Milan Knížák Performance Files

Sin mencionar de un modo explícito la evidente sintonía de estas piezas con los rituales de ascetismo, Morganová se refiere a los rituales de iniciación<sup>401</sup> o a las pruebas llevadas a cabo por tribus indígenas y organizaciones religiosas en las que se asumen también todo tipo de restricciones durante un periodo determinado. Sin llegar a profundizar en estas estrategias corporales debido al carácter de compilación colectiva de su obra, nos confirma, al menos, la posibilidad de investigar al detalle esta relación que, como veremos, se mantendrá en el corpus performativo checoslovaco durante la década de los setenta.

<sup>400</sup> “¿Existo? ¿Quién soy? ¿Cómo soy? ¿Soy bueno? Cuantas manos tengo? ¿Soy Buda? ¿Qué quiero? ¿Creo en Dios? ¿Creo en algo? ¿En alguien? ¿Podría matar? ¿He matado?” [La traducción es nuestra.]

<sup>401</sup> Jirí Ševčík también se refiere al trabajo del performer como escenarios donde se despliega un “carácter de iniciación” y de hecho, incorpora una cita del propio Knížák en la que el artista define la práctica artística como una muleta chamánica en la que apoyarnos durante la vida e incluso el fallecimiento.

### 6.1.1.3. Land Art y Accionismo: diferentes estrategias creativas de huida posteriores a la Primavera de Praga

A principios de la década de los setenta Knížák regresó a la República Socialista de Checoslovaquia, encontrándose con un contexto histórico y artístico diferente al de la década anterior. Durante los años precedentes a su estancia en los Estados Unidos el performer pudo, aunque con restricciones y controles, organizar festivales Fluxus, entrar en contacto con la escena internacional, viajar o activar sus piezas en el espacio público sin miedo a grandes represalias. Sin embargo, nada de eso sería posible después de la represión impuesta tras la Primavera de Praga de 1968.

Como ocurre con cualquier otro artista, el trabajo de Knížák es hijo de sus tiempos. Y en su caso, el desarrollo de un lenguaje performativo que proponía nuevos modos de estar en el espacio, diferentes maneras de comportarse que se rebelasen contra la coreopolítica del gobierno de Novotný y nuevas posibilidades de transformación existencial, contribuyó a enriquecer aquellos años que condujeron a una mayor flexibilización de las libertades del país y que acabó por culminar en la Primavera de Praga.

A certain thawing of the political situation slowly began to take place and the unofficial scene gradually surfaced, even to partially mingle with the official scene during the latter half of the 1960s. This was the period in which the Czechoslovak communist party took the path of liberal socialism, culminating in the "Prague Spring".<sup>402</sup>

El equipo de Novotný vivió en los años anteriores a 1968 el reclamo constante por parte de la clase intelectual del goce de mayores libertades. En paralelo a las acciones de Knížák, los congresos de escritores se convirtieron en el caldo de cultivo rebelde por excelencia, pronunciándose de forma constante discursos sobre la ausencia de libertades y contra la censura literaria. La publicación de estos discursos era tan temida por parte de los dirigentes del Partido Comunista que fue controlada y prohibida en numerosas ocasiones.

La situación fue progresivamente tensándose, no solo por motivos de rebeldía creativa. Las constantes crisis económicas que sacudían al país, los cortes habituales de electricidad –como ocurrirá también en la Rumanía de Ceaușescu-, el problema de la ausencia de vivienda en los

---

<sup>402</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, op.cit., p.20. "Un cierto deshielo de la situación política comenzó lentamente a tomar forma y la escena extraoficial salió a la superficie de forma gradual, para mezclarse incluso, de un modo parcial, con la escena oficial durante la segunda mitad de la década de 1960. Este fue el período en el cual el partido comunista checoslovaco tomó el camino del socialismo liberal, que culminó en la "Primavera de Praga". [La traducción es nuestra.]



nuevos centros urbanizados y el eterno conflicto con las aspiraciones nacionalistas eslovacas fueron paulatinamente poniendo en jaque al equipo de Novotný. Del mismo modo que ocurrirá en París, los estudiantes jugaron también un papel clave, organizando manifestaciones espontáneas, en plena sintonía con las “manifestaciones” de Knížák a las que nos hemos referido en el punto anterior. Mientras las concentraciones de estudiantes eran aplacadas cada vez más con una mayor violencia por parte de la policía<sup>403</sup>, las de Knížák se desplazaban a los Estados Unidos para no volver a tomar nunca más las calles de Praga, tal y como ampliaremos a continuación.

Estas manifestaciones lograron un objetivo fundamental: forzar la dimisión de Novotný a principios de 1968, cediendo su cargo a una de los perfiles fundamentales para la preparación de la Primavera de Praga: Alexander Dubček. De esta manera se sentía en la República Socialista de Checoslovaquia la llegada de un equipo más alejado de la vieja guardia estalinista, y, en consecuencia, más proclive a ganar las libertades que reclamaba desde hace años la ciudadanía. Dubček, que hasta ese momento había ocupado cargos menores en el equipo de gobierno de Novotný, desarrolló en tan solo unos meses lo que acabaría por adquirir el nombre de “Socialismo con Cara Humana” y que, en definitiva, recogía un mayor distanciamiento de las directrices del poder soviético central y un tanteo con formas más democráticas de organización política, económica, social y cultural.<sup>404</sup>

Algunas de las medidas que empezó a tomar el nuevo presidente del Partido y que perturbaban cada vez más al poder soviético central se centraron en la excarcelación de presos, en la apuesta por una reforma económica más alejada de la rigidez de los planes quinquenales soviéticos, en el replanteamiento de las funciones y competencias del Partido central y en la recuperación de la libertad de expresión, la justicia y la legalidad. En sintonía con el trabajo performativo que nos disponemos a estudiar, la República Socialista de Checoslovaquia parecía asumirse a sí misma como un enclave de rasgos liminales:

Stripping away the slogans of the Prague Spring –even the famous “Socialism with a Human Face”- what made the Czechoslovak experiment a true 20 century revolution was that it undertook to wed socialist

---

<sup>403</sup> La injusta brutalidad de estas represiones policiales forzó incluso a Novotný a admitir oficialmente en un discurso, que la policía había asumido y provocado una violencia innecesaria. Para una mayor profundización en el ascenso de las manifestaciones estudiantiles y la violenta respuesta del Partido Central que acabará con el gobierno de Novotný véase el capítulo “The Fall of Novotný” del ensayo de Tad Szulc *Czechoslovakia since World War II*.

<sup>404</sup> Se ha apuntado que una de las motivaciones que condujeron a Dubček a este cambio gradual fue el descubrimiento, nada más ocupar su cargo y tener acceso a ciertos archivos y documentos, de las persecuciones, brutalidades y procesos de condena y ejecución injustos que habían tenido lugar en el país en los últimos veinte años.

concepts of social economic justice with the West's traditions of political, cultural, and scientific freedom. It had never been attempted in a Communist society, and its critics were quick to say that its humanistic Marxism was a contradiction in terms. But the Czechs, a bridge in themselves between East and West, believed themselves capable of this synthesis. [...] Human socialism, then, was the philosophy of the Czechoslovak revolution, and it was a tragedy for Marxism and socialism that Brézhnev's tanks temporarily interrupted this East European renaissance before it could be fully and freely tested.<sup>405</sup>

Y en efecto, a pesar de las declaraciones de Dubček en las que reclamaba la necesidad de que el Partido defendiera sus posiciones mediante la persuasión y no la fuerza represora, sabemos cuáles fueron las consecuencias de semejante proceso de apertura. Desde el día del trabajador -uno de Mayo-, Praga empezó a sumirse en un constante goteo de manifestaciones espontáneas en la calle que reclamaban aquellas reformas que iba integrando con dificultad el nuevo presidente, controlado constantemente por el poder central soviético. La situación no podía seguir tensándose. El martes veinte de agosto del mayo de 1968, tropas soviéticas, polacas, húngaras, búlgaras y de la Alemania Oriental cruzaron las fronteras checoslovacas en hasta dieciocho puntos diferentes. Un día después, una operación aérea soviética permitió que entrasen por el aeropuerto de Praga aviones con tanques soviéticos. En apenas cuarenta y ocho horas dieciséis divisiones soviéticas, tres polacas, dos húngaras, una búlgara y dos más provenientes de la Alemania Oriental habían invadido la República Socialista de Checoslovaquia, reteniendo al equipo de gobierno de Dubček y ocupando múltiples lugares del país.

La respuesta por parte de los ciudadanos checoslovacos no se hizo esperar y las calles volvieron a ocuparse con gestos de rebeldía y de reclamo de libertad e independencia respecto a las tropas y a las fuerzas del Pacto de Varsovia. En Praga, Bratislava, Brno, Liberec y Košice, los ciudadanos encararon los tanques y les pintaron cruces esvásticas, lanzaron basura y propinaron insultos a los soldados invasores e intentaron y llegaron a quemar algunos de los vehículos armados. Las tropas del Pacto de Varsovia reaccionaron, en primer lugar, sorprendidas, y después con mayor contundencia, cobrándose una treintena de muertos y

---

<sup>405</sup> Szulc, Tad. *Czechoslovakia since World War II*, op.cit., p.271. "Quitando las consignas de la Primavera de Praga -incluso el famoso "Socialismo con rostro humano"- lo que hizo del experimento checoslovaco una verdadera revolución del siglo 20 fue que se comprometió a unir los conceptos socialistas de justicia económica social con las tradiciones occidentales de libertad política, cultural y científica. Nunca se había intentado en una sociedad comunista, y sus críticos se apresuraron a decir que su marxismo humanista era una contradicción en los términos. Pero los checos, un puente en sí mismos entre Oriente y Occidente, se creían capaces de esta síntesis. [...] El socialismo humano, entonces, fue la filosofía de la revolución checoslovaca, y fue una tragedia para el marxismo y el socialismo que los tanques de Brézhnev interrumpieran temporalmente este renacimiento de Europa del Este antes de que pudiera ser probado completamente." [La traducción es nuestra.] Szulc ofrece una crónica detallada, mes a mes e incluso día por día, de todo lo sucedido como antecedentes y preparativos de la Primavera de Praga.

cientos de heridos. La revuelta fue aplacada contundentemente, imponiéndose un nuevo engranaje de tintes autoritarios conducido ahora por Gustáv Husák.

Llegados a este punto debemos señalar que, si hemos considerado oportuno detenernos en los vaivenes del contexto histórico checoslovaco, es debido a la necesidad de evidenciar las diferencias que separan la práctica performativa checoslovaca de connotaciones abyectas que nos disponemos a interpretar, de aquellos trabajos desarrollados en otros enclaves internacionales. Es fundamental insistir en que no solo nos enfrentamos a un contexto que aún a día de hoy presenta serias dificultades en la consolidación de un sistema del arte sólido para la exhibición, conservación y promoción de las prácticas artísticas contemporáneas. La República Socialista de Checoslovaquia de la década de los sesenta y los setenta volvió a instalarse en un control absoluto del ámbito creativo, puesto de nuevo al servicio de la propaganda soviética y de las formas del realismo socialista. Si en otros países del ámbito occidental Miralda podía salir a celebrar ceremoniales en las calles de París contra las fuerzas militares o Suzanne Lacy y Leslie Labowitz podían convocar una performance feminista frente al Ayuntamiento de Los Ángeles denunciando la violencia racial contra las mujeres, al lado este del telón de acero las posibilidades no eran tan amables.<sup>406</sup> Cualquier gesto que se alejara de las estrictas directrices y necesidades del liderazgo soviético, instalado de nuevo de un modo autoritario en la República Socialista Checoslovaca, podía ser juzgado y condenado. El país volvía a sumirse en el aislamiento creativo, prohibiendo incluso la posibilidad de viajar al otro lado del telón de acero o controlando la comunicación postal.

Frente a tales circunstancias, el lenguaje performativo en la antigua Checoslovaquia se verá obligado a expandirse hacia dos direcciones diferentes: las huidas utópicas hacia el mundo natural y las rutinas abyectas de autoagresión.<sup>407</sup> Si bien nos centraremos en esta segunda estrategia para integrarla en lo que consideramos como el corpus paradigmático de la abyección

---

<sup>406</sup> Nos referimos al proyecto de Miralda *París La Cumparsita -1972-* y al de Lacy y Labowitz *In mourning and in rage -1977-*.

<sup>407</sup> Ambas estrategias se inscriben evidentemente en esa categoría “paraguas” que denominamos “arte conceptual” o “conceptualismos”. Así, el comisario checo Tomáš Pospiszyl explica en su texto introductorio –“Conceptual art and times of transition”- de uno de los capítulos de *Primary Documents*, que esta categoría fue de las más flexibles en el desarrollo de nuevos comportamientos artísticos posteriores a la II Guerra Mundial y que puede rastrear en los países de Europa del Este, no como una versión sucedánea o influida por la occidental, sino como un movimiento que también nace y se desarrolla de un modo espontáneo en ese enclave geográfico. Así, en países como la República Socialista de Checoslovaquia, Yugoslavia o Polonia, también se sintió esa necesidad de desprenderse de las prácticas centradas en el objeto –pintura, escultura- para explorar nuevos lenguajes, materiales y comportamientos. A pesar de haber apuntado anteriormente que los conceptualismos del lado este del telón de acero no se justificarán tanto desde la crítica institucional como desde la necesidad de ganar espacios de autonomía y libertad creativas, el autor nos recuerda que el desarrollo de estos nuevos comportamientos también vino condicionado por el deseo de escapar de los lenguajes oficiales –pintura, escultura, cartelismo- impuestos por las galerías y los museos dependientes del estado.

europea de la segunda mitad del siglo XX, mencionemos brevemente la primera propuesta pues nos acerca algunos aspectos relevantes que serán de utilidad para hacer avanzar nuestra investigación.

Para ello podemos retomar la figura de Milan Knížák quien, en su regreso a la República Socialista Checoslovaca, se instaló en una especie de comuna ubicada en el pequeño pueblo de Mariánské Lázně. En ella volvió a proponer instrucciones para acciones colectivas de las que no siempre disponemos de documentación gráfica relativa a su posible ejecución. La mayoría de ellas se instalaban en el espíritu *hippie* propio de las décadas de los sesenta y los setenta, al que el artista habría tenido acceso de un modo aún más contundente en su estancia en los Estados Unidos. El ejemplo más representativo de pieza puesta al servicio de estos nuevos ideales comunitarios basados en la libertad corporal y en el respeto lo encontramos en *Ceremonia Secreta -1972-*. Las instrucciones de la misma invitaban al siguiente ejercicio: Las personas enseñan a los demás –nunca de un modo vulgar, sino secretamente, con orgullo e intentando complacer y sorprender al otro o conseguir que alguien se aproxime- aquellas partes del cuerpo que normalmente permanecen cubiertas. Estas personas también pueden confiar a los demás un secreto oculto. En cualquier lugar, en un sitio bonito y mágico. En un momento bonito y mágico.

De hecho, en sintonía con algunas de las propuestas corporales de Štembera y Mlčoch y con la intención de reforzar la impronta que los ideales de la revolución *hippie* dejaron también en territorio checoslovaco, debemos recordar que hacia 1974 Knížák abandonó la comuna para vivir de un modo más aislado con su familia, empezó a practicar yoga de un modo más sistemático y su producción artística mutó hacia piezas aún más conceptuales, pensadas en muchas ocasiones para ser llevadas en la mente de uno mismo, en sintonía con *Action for My Mind*.

En paralelo a esta producción podemos encontrar otros artistas checoslovacos que encontraron refugio en el ámbito natural para desarrollar sus creaciones en un contexto autoritario. Según Morganová, el desarrollo de estos nuevos comportamientos creativos que podemos emparentar con el Land Art nació en la República Socialista de Checoslovaquia como un medio de escapatoria de la realidad política, diferenciándose así de otras formas desarrolladas al otro lado del telón de acero. Y de nuevo deseamos insistir en esta idea: las piezas que vamos a mencionar a continuación se ven motivadas, en primer lugar, no tanto por el deseo de poner en jaque formas artísticas anteriores, flexibilizando y ampliando las posibilidades creativas, sino por la necesidad de abrir espacios de reposo y transformación vital

en el interior de un contexto salpicado de violencia. Los artistas que citaremos a continuación viven un contexto de abyección, esto es, que abyecta, que expulsa la posibilidad de vivir una vida lo más digna y libre posible.

Del mismo modo observamos cómo, a diferencia de algunas obras representativas del Land Art norteamericano, el arte de la tierra desarrollado en la República Socialista de Checoslovaquia se emparentará con aquellas formas de intervención en la naturaleza más humildes y discretas que también tuvieron lugar en varios países del continente europeo.<sup>408</sup> En este sentido nos interesa destacar aquellas piezas que refuerzan el imaginario de curación ritual al que nos estamos enfrentando.

Uno de los ejemplos más evidentes es la trayectoria de Jan Steklík, quien trabajó desde finales de la década de los sesenta, ejecutando piezas como *Tratando árboles* -1970- o *Tratando un lago* -1970-. En ellas el artista utilizaba elementos propios de las curas médicas –vendas, jeringuillas- con la intención de “tratar”, de nuevo en un sentido médico, esto es, de curar, los troncos de los árboles o la orilla de un lago. Además, las piezas de Steklík son las que se adscriben de un modo más evidente a aquellas reivindicaciones ecologistas que acompañaron a la revolución *hippie* y a los movimientos pacifistas desde la década de los sesenta.<sup>409</sup>

Con componentes más rituales se desarrolla la trayectoria de Zorka Ságlová. En *Homenaje a Gustav Oberman* -1970- la artista buscó en primer lugar una zona con carga mítica, la colina ubicada cerca de Humpolec en la que se cree que se habían desarrollado misterios paganos desde el siglo XIII convirtiéndose también en un enclave fundamental para los sistemas de comunicación mediante hogueras encendidas en los picos de las montañas. La referencia mítica vuelve a verse acompañada por un guiño al contexto de violencia histórica del que se pretende huir. Nos referimos a la incorporación y homenaje a Gustav Oberman, conocido zapatero del país que antes de la II Guerra Mundial había incendiado campos para su propio disfrute hasta que fue arrestado por la policía. Partiendo de estas referencias, Ságlová preparó veintiuna bolsas rellenas de yute y gasolina en esta colina, en ese momento nevada, a las que prendió fuego justo antes del anochecer, provocando una experiencia de carácter poderoso y mágico.

---

<sup>408</sup> De nuevo, tal y como nos recuerda Claire Bishop en *Artificial Hells*, este aspecto también viene condicionado por circunstancias históricas: la huida del espacio al mundo natural y el carácter menos invasor de estas prácticas al lado este del telón de acero se justifica por el deseo de alejarse lo máximo posible de las redes de vigilancia sin dejar rastros que pudieran comprometer a sus creadores.

<sup>409</sup> Para una aproximación más exhaustiva a las relaciones entre las prácticas del Land Art en los países de Europa del Este y las nuevas perspectivas ecologistas véase el ensayo de Maja Fowkes *Green Bloc: neo-avant-garde Art and ecology under socialism* -2015-.

En una línea similar pero incorporando a su vez el lenguaje performativo encontramos a Miloš Šejn, artista que, en sintonía con algunas piezas de Knížák, ejecutó rituales personales y silenciosos de comunión con el entorno natural. Šejn necesitaba realizar constantemente viajes por parajes naturales en los que desarrollaba acciones de reminiscencias rituales fundadas en su deseo de comunión con la naturaleza. Gracias a la documentación visual –fotografías en blanco y negro- y escrita conservadas por el artista, sabemos que se tumbaba boca abajo sobre una manta de hojas caídas –*Sueño despierto*, 1969- o en contacto muy estrecho con elementos naturales como piedras o árboles –*Contactos*, 1967-69-.

Sin necesidad de profundizar en esta línea de trabajo<sup>410</sup> debemos destacar cómo esta primera línea de respuesta creativa al contexto de “normalización” checoslovaca<sup>411</sup>, a pesar de no incorporar una reflexión o una mimesis evidente de la abyección contextual, desarrolla una actitud que también retomaremos a continuación. Nos referimos a la necesidad de encontrar, aquí mediante el diálogo con el mundo natural y sobre todo con su sustrato mítico, aquellos afectos, fuerzas y elementos emocionales aplacados y violentados después de la Primavera de Praga de 1968. Tal y como confirma Morganová, *most of the actions described in this chapter possess a form of a personal ritual re-connecting an individual with the power of nature.*<sup>412</sup>

#### 6.1.1.4. Petr Štembera y Jan Mlčoch: acciones que corporizan el corrompido contexto histórico

Llegados a este punto debemos desplazarnos hacia aquel segundo camino creativo, mucho menos amable y mucho más abyecto. Dejando de lado esos contactos desde las prácticas artística de Land Art con los poderes míticos de purificación natural y con la espiritualidad *new age* y ecologista de las décadas de los sesenta y setenta, nos dirigimos ahora a los sótanos oscuros y clandestinos, a los áticos en ruinas, a las habitaciones privadas convertidas en improvisadas oficinas de interrogatorio. Y allí vamos a encarar una práctica performativa

<sup>410</sup> A lo largo del estudio seguiremos incorporando algunas piezas que podríamos ubicar en la etiqueta de Land Art, con la intención de reforzar el clima de reminiscencias rituales y ascéticas, y el uso de materias naturales con intenciones transformadoras por parte de los artistas de la República Socialista de Checoslovaquia en el periodo de “normalización”. De todos modos podemos destacar que, para una información más detallada puede consultarse el capítulo “A return to nature” del ensayo de Morganová al que nos estamos refiriendo, y especialmente el texto *Green bloc: neo-avant-garde Art and ecology under socialism* de Maja Fowkes –que incluye perspectivas de análisis más recientes en relaciones a cuestiones como las del antropoceno y la ecología en la era global-.

<sup>411</sup> Las nuevas fuerzas al servicio de la ocupación soviética que tomaron el país en 1968 llamaron –casi de un modo irónico- “normalización” al proceso de restablecimiento de esa versión, de nuevo autoritaria y opresora, de los ideales comunistas.

<sup>412</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain* op.cit., p.151. “La mayoría de las acciones descritas en este capítulo poseen una forma de ritual personal que reconecta a un individuo con el poder de la naturaleza.” [La traducción es nuestra.]

paradigmática de la abyección y por lo tanto, instalada en una repulsiva y zozobranante liminalidad. Liminal tanto por el uso de materias que ponen en jaque los límites del cuerpo – uso de la sangre, mutilaciones que comportan heridas, sustracción de uñas o pelo, etc.-, como por el propio lenguaje utilizado –la performance como terreno ideal para los desplazamientos creativos- o por los espacios en los que se desarrolla –la oscuridad de un sótano o la claustrofobia de un pasillo-.

Si en el primer camino trazado se apostaba por una vía purificadora fundada en el contacto con las fuerzas y los sustratos naturales, ahora se nos invitará a una suerte de descenso a los infiernos en el que asistiremos a aquella necesidad de encarar la oscuridad y la violencia para poder llevar a cabo un proceso de aprendizaje y de fortalecimiento personal e identitario. En las acciones de Štembera y Mičoch que nos disponemos a investigar, se encarna con crudeza la violencia y la necesidad de confrontarla a cualquier precio y de cualquier modo, que debieron sentir tantos ciudadanos checoslovacos durante la década de “normalización” posterior a la Primavera de Praga.

Alcanzamos así el que parece ser el último episodio de explícita abyección contextual que ha vivido la historia de este enclave geográfico desde principios del siglo XX. Ya hemos detallado cómo su historia reciente se mueve entre la capacidad de un pueblo para ganar terrenos de libertad en periodos históricos caracterizados precisamente por la ausencia de las mismas y el sometimiento a fuerzas externas de contundente carácter represor. Después de haberse consolidado como unos de los pocos espacios de estructura política democrática en la autoritaria Europa del periodo de entreguerras, el país es ocupado por las fuerzas nazis. Acto seguido, tras vencer a las fuerzas del eje se ve, sin apenas haberlo previsto, sometido al control de las fuerzas y el ideario soviéticos. Y finalmente, después de ir ganando espacio para una vida más democrática de un modo mucho más sutil que otros países alejados o desconectados por completo de la órbita soviética como Yugoslavia o Rumanía-, vuelve a recibir un contundente golpe de autoritarismo soviético.

El mismo recorrido puede sintetizarse en el ámbito de las artes visuales. Así, después de haber sido capaces de desarrollar un arte de vanguardia de evidente calidad y de particularidades propias, éste, tildado de arte degenerado, se verá perseguido y obstruido durante los años de ocupación nazi. Por si no fuera suficiente, durante los primeros años de férreo control soviético a principios de la década de los cincuenta, el arte de carácter más experimental se verá relegado a las escenas clandestinas y no oficiales, eclipsado por la estética oficial del realismo socialista impuesta por el Partido Comunista al servicio de las directrices del poder soviético central. Y

finalmente, y a pesar de no contar nunca con un sistema del arte sólido para la exhibición y promoción de los nuevos conceptualismos, justo cuando el ámbito intelectual y artístico parecía haber abierto trincheras de libertad, estableciendo contactos internacionales clave – organización de festivales Fluxus por ejemplo- que culminaron en la Primavera de Praga, éste volvió a verse perseguido, castrado y ocultado aún con más contundencia.<sup>413</sup>

Es en este contexto de abatimiento, de ilusión truncada y de vigilancia represiva, en el que nace y se desarrolla el trabajo performativo de Štembera y Mlčoch.

Ninguno de los dos artistas gozó de una formación reglada en las artes visuales. De hecho, el propio Štembera, al ser identificado como hijo de perfiles de la clase intelectual crítica con el estricto sistema comunista teledirigido desde el poder soviético central, no tuvo acceso normalizado a ciertos espacios educativos, reservados para la clase trabajadora. A pesar de asistir a algunas clases en la Facultad de Ciencias Sociales de la Charles University de Praga, éste tuvo el acceso restringido al ámbito universitario. De esta manera, su aproximación a las artes se produjo de un modo autodidacta.

The community around Czech action art is mainly composed of autodidacts, since studying socialistic realism at tertiary art schools was unacceptable for many of them and, given their class origin and family's position, impossible at the same. [...] This made the desire for self-education –supported by postal communication with people living abroad, samizdat translations of important and publicly unavailable texts, informal lectures given at people's homes and meetings- all the stronger.<sup>414</sup>

---

<sup>413</sup> En el artículo de Kristine Stiles anteriormente mencionado, se cita el diagnóstico de represión cultural por parte del número especial “El arte prohibido” de la publicación checa sobre arte y literatura *Vytvarné Umení*, editada durante la década de los setenta. En ese monográfico se explicaba que todas las formas de pensamiento libre, asumidas como el fundamento del arte, habían sido prohibidas o sometidas a un control absoluto debido al aparato burocrático impuesto que obligaba a una revisión y autorización de toda la creación a publicar o mostrar por parte de los comités nacionales del Partido central. Recordemos además que la organización de exposiciones alejadas de la propaganda de la ideología del Partido podía implicar –al margen de la habitual censura y cancelación- una denuncia como acto criminal. Del mismo modo, aquellos jóvenes de perfil ideológico dudoso o hijos de la clase intelectual disidente no tenían acceso a las escuelas de arte y, en consecuencia, las galerías y los museos sólo mostraban el trabajo de aquellos que estuvieran en sintonía con las directrices comunistas. En la década de los setenta, el contacto con los artistas del lado oeste del telón de acero se dificultó, obstaculizando no solo la posibilidad de viajar a otros países, sino también las posibles correspondencias, invitaciones o contactos. Por su parte, tanto Amy Bryzgel como Claire Bishop se refieren a algunos detalles concretos en su ensayo, como por ejemplo la expulsión de todos los artistas experimentales pertenecientes a la Asociación de Artes Plásticas de Eslovaquia durante el Segundo Congreso organizado por esta asociación en 1972, debido a su alejamiento del impuesto Realismo Socialista.

Para tener acceso a una cronología exhaustiva de diferentes acontecimientos culturales relevantes de la antigua República Socialista de Checoslovaquia, véase la “Cronología” integrada en el catálogo de la muestra *Work and Words*, organizada por la De Appel Foundation de Amsterdam. Existen muy pocas copias disponibles de este texto. La edición que nosotros hemos podido consultar es la conservada en la British Library de Londres.

<sup>414</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, op.cit., p.45. “La comunidad en torno al arte de acción checo se compone principalmente de autodidactas, ya que el estudio del realismo socialista en las escuelas de arte terciario era inaceptable para muchos de ellos y, dado su origen de clase y posición familiar, imposible al mismo tiempo. [...] Esto motivó que



Gracias a comentarios del crítico Jindřich Chalupecký recogidos en varios textos –Fowkes, Stiles-, sabemos que, como muchos otros artistas emparentados con los conceptualismos, Štembera inició su trayectoria como pintor, viéndose especialmente influido por la plástica de Tàpies. Del mismo modo, el crítico checo explica que fue el viaje que hizo el artista a París, precisamente en mayo del 68, lo que cambió por completo la dirección de su producción artística. Por un lado, en la ciudad visitó varias instituciones expositivas en las que comprobó lo alejada que estaban las pinturas que estaba contemplando con la vida de quienes las habían realizado, avanzándose así a aquella necesidad de instalar sus piezas en un evidente material sensible de carácter personal. Por el otro, varios autores – Chalupecký, Srp, Fowkes, Morganová- recogen el episodio en el que Štembera, sin dinero ni comida, pasó diez días sin comer, experiencia que, tal y como ampliaremos más adelante, fue crucial para las futuras técnicas corporales incorporadas en su trabajo performativo.

Por su parte Mlčoch, alejado también de cualquier formación como artista visual, pero próximo al ámbito de la creación literaria, explica que decidió experimentar en el ámbito performativo después de haber asistido a una de las acciones de su colega Štembera. Ambos trabajaban ocupando perfiles técnicos o de seguridad en varias instituciones del país: Štembera en el Museo de Artes Decorativas de Praga y Mlčoch en la National Gallery y la editorial Orbis. Tal y como iremos observando, ambos desarrollaron una práctica cargada de gestos, formas y actitudes compartidas.

Del mismo modo, debemos mencionar su dificultad de acceso a espacios de exhibición normalizados, sobre todo en el interior de su propio país. Gracias al viaje de Štembera a París y a su red de contactos internacionales, éste pudo iniciar diálogos postales con otros artistas y comisarios internacionales, consiguiendo incluso poder mostrar su trabajo y el de alguno de sus compañeros más cercanos en exposiciones del lado oeste del telón de acero. Tal y como hemos desarrollado en el estado de la cuestión, la mayoría de estos contactos expositivos se redujeron al envío de documentación fotográfica y a breves descripciones textuales, que pasaban los controles de censura, seguramente debido a su lectura tan poco evidente. El país no permitía que los artistas viajaran a ese otro lado del telón de acero, descartando la posibilidad de su presencia en la Bienal del disenso o en el evento *Work and Words* de Amsterdam. Štembera

---

el deseo de autoeducación -apoyado por la comunicación postal con personas que vivían en el extranjero, traducciones distribuidas en *samizdat* de textos importantes y públicamente no disponibles, conferencias informales impartidas en hogares y reuniones de personas- fuera más fuerte.” [La traducción es nuestra.]

pudo una única vez viajar por razones artísticas al ámbito occidental, con motivo de una muestra organizada en Los Ángeles a la que nos referiremos más adelante.

Lo que sí logró Štembera fue que algunos de sus compañeros tuvieran acceso a la obra de otras trayectorias performativas, pudiendo invitar a Praga a artistas como Marina Abramović, Ulay, Chris Burden o Tom Marioni, quienes se alojaban en el propio piso del creador checo.

También debemos destacar su labor como traductor de ciertos textos de contenido artístico o cultural que hacía circular entre la escena *underground* en copias samizdat y también, tal y como nos indica Pavlína Morganová en nuestra entrevista personal, su papel como figura clave para establecer una red de trabajo, al menos con otras escenas artísticas del país, como la de Brno o Bratislava.

Así, es necesario insistir en el carácter clandestino de la mayoría de piezas que vamos a estudiar. Las acciones de Štembera y Mičoch no están pensadas para un espacio expositivo que promueva la reflexión sobre los nuevos comportamientos artísticos. Tampoco puede ser leída, a diferencia de otras prácticas artísticas, como un acto de rebeldía que apuesta por la desmaterialización del objeto artístico como medio de resistencia contra su fagocitación consumista, espectacular y capitalista. La razón se encuentra, básicamente, en que en la República Socialista de Checoslovaquia ese mercado y sistema del arte para los nuevos comportamientos artísticos era inexistente en la década de los setenta y ochenta y aún, a día de hoy se encuentra lejos de presentar la solidez de otros enclaves internacionales.

De hecho, también será fundamental explicitar otra diferencia si deseamos comprender el sentido complejo y, sobre todo el recurso a la violencia en muchas de las obras que comentaremos. Nos referimos al hecho de que la recepción de estas acciones sufre irremediabilmente dos reducciones o aislamientos. En primer lugar,

it should be emphasized that action art in the Czech milieu bordered on illegality until 1989. Most Czech artists created their works in isolation –on only in isolation from art in the West, but also from the public at large, to whom it was, with the rare exception, prohibited to freely present action art. [...] Action art was for most Czech artists a kind of hobby usually done in their spare time, outside art institutions, at their own expense. [...] The basic starting point for most Czech artists was the inner need to devote themselves to this activity –without the need for public recognition and, in some cases, despite the threat of persecution by the communist regime. [...] This led to a certain intimacy in which a vast majority of the actions took the form of private rituals depending on the disposition of the given artist. For some, these were purely intimate actions in nature, for others it was an attempt to organize something unusual for a community of kindred spirits. But for everyone it was, above all, the need to diverge from the conformist crowd, to be active. Only some of the

artists were at that time fully aware of the artistic quality of their acts and had their actions thoroughly documented. Many of them never believed that one day official institutions would be interested and that their work would be part of Czech art history.<sup>415</sup>

En segundo lugar, vemos cómo a esta ausencia de posibilidad de una audiencia multitudinaria o, al menos, desconocida, debemos sumarle la poca circulación que disfrutaron los registros documentales de las piezas realizadas tal y como ya hemos comentado en el estado de la cuestión. Y de hecho, refiriéndonos antes al trabajo de Knížák hemos comprobado cómo nos enfrentamos en muchas ocasiones a la pérdida completa de material o a su acceso tardío.

Some had their documentation neatly archived, others pulled various photographs, catalogues and various documents from the depths of their bottom drawers. Many things were lost over the years when nobody showed any interest in it; some were confiscated by the secret police, while other things remained in the editorial offices of various obscure periodicals. The non-existence of digital technology and the unavailability of copying machines was responsible for much of this loss.<sup>416</sup>

Todo ello nos obliga a mostrarnos especialmente cuidadosos en nuestro análisis, diferenciando con claridad qué ocurrió exactamente en las acciones desarrolladas, qué tipo de público se generó, cómo decidieron documentarse estas piezas, cuándo se ha podido tener acceso de forma relativamente fácil a estos documentos y qué problemáticas comporta enfrentarse casi por primera vez al análisis de estos documentos con los pies puestos ya en el siglo XXI.

Del mismo modo, estos primeros apuntes refuerzan la contextualización abyecta en la que se van a desarrollar las obras a interpretar. La propuesta performativa de Štembera y Mičoch

---

<sup>415</sup> *Ibidem.*, pp.43-44-45. “Se debe enfatizar que el arte de acción en el ámbito checo rayó en la ilegalidad hasta 1989. La mayoría de los artistas checos crearon sus obras aisladamente —no solo aisladamente del arte en Occidente, pero también del público en general, quien estaba, salvo rara excepción, controlado para poder presenciar libremente el arte de acción. [...] El arte de acción era para la mayoría de los artistas checos una especie de pasatiempo que por lo general se hacía en su tiempo libre y a su costa, fuera de las instituciones de arte. [...] El punto de partida básico para la mayoría de los artistas checos fue la necesidad interna de dedicarse a esta actividad, sin la necesidad del reconocimiento público y, en algunos casos, a pesar de la amenaza de persecución del régimen comunista. [...] Esto condujo a una cierta intimidación en la cual la gran mayoría de las acciones tomaron la forma de rituales privados dependiendo de la disposición de cada artista. Para algunos, estas fueron acciones puramente íntimas en la naturaleza, para otros fue un intento de organizar algo inusual para una comunidad de espíritus afines. Pero para todos fue, sobre todo, la necesidad de apartarse de la multitud conformista para estar activos. Solo algunos de los artistas eran en ese momento plenamente conscientes de la calidad artística de sus actos y tenían sus acciones completamente documentadas. Muchos de ellos nunca creyeron que un día las instituciones oficiales estarían interesadas y que su trabajo sería parte de la historia del arte checo.” [La traducción es nuestra.]

<sup>416</sup> *Ibidem.*, p. 14. “Algunos tenían su documentación cuidadosamente archivada, rescataron fotografías, catálogos y varios documentos de las profundidades de sus cajones. Muchas cosas se perdieron a lo largo de los años cuando nadie mostró interés en ello; algunos fueron confiscados por la policía secreta, mientras que otras cosas permanecieron en las oficinas editoriales de varios periódicos oscuros. La inexistencia de tecnología digital y la falta de disponibilidad de copadoras fueron responsables de gran parte de esta pérdida.” [La traducción es nuestra.]

era una propuesta condenada por los poderes soviéticos durante el periodo de “normalización” checoslovaca, relegada a la clandestinidad y vivida por lo tanto como amenazante de la ley. A continuación veremos cómo tanto los contenidos como la forma de las piezas estudiadas ponían en jaque a los poderes establecidos, incapaces de soportar un trabajo corporal que evidenciase la fragilidad y la violencia sentidas por la represión instaurada, e inhábiles para comprender un nuevo lenguaje que no fuera el del realismo socialista.

Sin embargo, huyendo de las secuencias cronológicas, hemos considerado oportuno iniciar este recorrido destacando tres piezas de ambos autores que se alejan de un modo más evidente de las modalidades de purificación ascéticas, para centrarse precisamente en la corporización de esas relaciones abyectas del contexto checoslovaco a las que nos estamos refiriendo. Del mismo modo, las piezas que comentaremos a continuación suponen una excepción en la trayectorias de ambos artísticas pues van a ser de los pocos ejemplos en los que los performers van a asumir el rol del violento agresor, en lugar del de la víctima sacrificial o el del asceta.

El cinco de mayo de 1977 Mlčoch llevó a cabo la acción *Noc –Noche-* en la que invitó a una mujer a que apareciera en un lugar concreto –una casa- sin saber qué le ocurriría. Convirtiendo una de las habitaciones en una especie de extraña oficina, el artista estaba esperándola con una grabadora, una cámara y una lámpara de alta potencia para enfocarla a la cara. Cuando la mujer llegó, Mlčoch inició un interrogatorio que se extendió hasta la hora. Una vez finalizado, la dejó marchar y ésta salió del edificio donde esperaban otras personas que también habían sido convocadas.<sup>417</sup>

---

<sup>417</sup> Recordemos, tal y como nos recuerda Tomáš Pospiszyl en su texto “Look Who’s Watching: Photographic Documentation of Happennings and Performances in Czechoslovakia”, que esta acción ocurrió el mismo año en el que apareció públicamente la Charter 77, documento firmado por doscientas cuarenta y dos personalidades que cuestionaban la gestión del país y reclamaban el cumplimiento básico de los derechos humanos y de las libertades. Los firmantes de este documento, publicado por la prensa alemana el seis de junio de ese año, fueron perseguidos, vigilados y algunos encarcelados, el texto prohibido y a partir de ese momento se incrementaron los interrogatorios, tal y como recoge la pieza del performer.



Fig.45. Jan Mlčoch, *Noc –Noche*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague

El veintiséis de noviembre de 1977, Štembera realizó en Hradec Králové University Club<sup>418</sup> la acción *Lukostřelec –Arquero-*. En ella, el performer, vestido con una camiseta de los llamados Blackshirts –la facción paramilitar del Partido Fascista Italiano- disparaba una flecha contra una pared con una punta metálica, demostrando la fuerza que podía llegar a tener el arco infantil que estaba manejando. Acto seguido, bañaba la punta de otra flecha en un bote que incorporaba una etiqueta con la palabra VENENO –en mayúsculas- en el exterior y acto seguido la apuntaba hacia el público. La flecha, después de ese gesto amenazador, era disparada entre la audiencia, impactando al final de la otra pared.

Por su parte, en *Nic zvláštního –Nada especial-*, llevada a cabo en Kolín nad labem el treinta de julio de 1979, Mlčoch encaraba al público de la siguiente manera: en una sala vacía con una planta cerca de la pared como único elemento, el artista empezaba a dibujar círculos de tiza cada vez más grandes alrededor de la misma, obligando a los espectadores a irse apartando y desplazando, tal y como se observa en una de las imágenes conservadas.<sup>419</sup> En la descripción incorporada por el propio artista se indica que aquellos que se negaron a moverse fueron

<sup>418</sup> El club de estudiantes universitarios de esta ciudad, no muy alejada de Praga organizó una exposición con documentación fotográfica de varios performers. Para la ocasión se tomó prestada una casa vacía donde se pudieron llevar a cabo algunas acciones, de nuevo de forma clandestina y ante un grupo reducido. En esta ocasión nos aparece otro elemento excepcional como el hecho de que se publicase el catálogo de once páginas *Haruyama, Kovanda, Langer, Miler, Mlčoch, Plíva, Richtr, Steklík, Ström, Štembera, Valoch* –Hradec Králové: Vysokoškolský klub, 1977-, cada una de ellas dedicada a uno de los artistas de la muestra.

<sup>419</sup> Tan solo hemos encontrado esta imagen reproducida en el catálogo *Srp*, Karel (ed.). *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera*. Praga: Sorosovo centrum současného umění, 1997. La baja calidad de la imagen nos ha obligado a tomar la decisión de no incorporarla en el anexo.

amenazados por un palo con una punta en llamas –segunda imagen de la documentación conservada-. Una vez finalizado este juego agresivo, Mlčoch apagó la luz y lanzó el ardiente palo entre los espectadores.



Fig. 46. Petr Štembera, *Lukostřelec –Arquero*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig. 47. Jan Mlčoch, *Nic zvláštního –Nada especial-*, 1979. Archivo del artista. Fuente: Memory of nations. Jan Mlčoch Fotogalerie.

Así, en *Noche*, *Arquero* y *Nada especial*, Štembera y Mlčoch no juegan el papel de víctimas, sino el de asaltantes. Y de esta manera, nos aparece por primera vez en esta parte de la investigación un juego de roles performativos que será una constante y una clave. Nos referimos al intercambio o a la multiplicidad de papeles asumidos por los performers, sobre todo en lo que al juego víctima-atacante se refiere. Si bien esta idea será fundamental para la comprensión de la abyección y sus formas de purificación de modalidad sacrificial tal y como veremos en el siguiente apartado, ahora también adquiere su relevancia al configurar una propuesta performativa en la que el artista desdobra liminalmente sus roles, explicitando a su vez un contexto histórico fundando en relaciones abyectas.

In the post-totalitarian system, this line runs *de facto* through each person, for everyone in his or her own way is both a victim and a supporter of the system. What we understand by the system is not, therefore, a social order imposed by one group upon another, but rather something which permeates the entire society and is a factor in shaping it, something which may seem impossible to grasp or define –for it is in the nature of a mere principle-, but which is expressed by the entire society as an important feature of its life.<sup>420</sup>

<sup>420</sup> Havel, Václav –et al.-, *The Power of the Powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*. New York: Sharpe, 1985, p.38. “En el sistema post-totalitario, esta línea corre de facto a través de cada persona, ya que cada uno a su manera es tanto una víctima como un partidario del sistema. Lo que entendemos por el sistema no es, por lo tanto, un orden social impuesto por un grupo sobre otro, sino más bien algo que impregna a toda la sociedad y es un factor que la configura, algo que puede parecer imposible de entender o definir, porque está en la naturaleza de un mero principio-, pero que es expresado por toda la sociedad como una característica importante de su vida”. [La traducción es nuestra.] Siendo la primera vez que incorporamos una cita de este ensayo político

En estas tres piezas los espectadores son expulsados del espacio expositivo, son amenazados con flechas venenosas y palos ardientes o sometidos a interrogatorios inesperados de una hora de duración. Sin lugar a dudas, encaramos las acciones en las que las referencias al contexto histórico represor como motor y causa de sus creaciones se presentan de un modo más explícito.

It is as if unreasonable self-torture was with Štembera often an irrational response to the darkness of the period in which these performances took place. The normalization of the 1970s was a time of self-sacrifice and risk, a time of schizophrenic communication and non-communication. As Štembera himself said in a lecture in Bratislava in 1977: "If not for the hideous atmosphere here in the 1970s, hardly any action art would have been created, and certainly not in the form that it took."<sup>421</sup>

El espantoso contexto al que se refiere Štembera en esta cita es aquel golpe autoritario, desesperanzador y desilusionador que vivió la República Socialista de Checoslovaquia después de la Primavera de Praga y que recibió el irónico nombre de "normalización". La situación y el tipo de relaciones que se están performando son las de la vigilancia y el control de la vida pública y privada, impuestas con dureza durante el periodo de normalización. Recordemos que el aparato encargado de ejecutar semejante control era el denominado StB –Seguridad de Estado-, cuerpo de policía secreto creado justo después de la II Guerra Mundial y siempre puesto al servicio del Partido Comunista de la República. El cuerpo se caracterizaba porque sus agentes siempre vestían de paisanos, lo que les permitía espiar con mayor facilidad, para posteriormente proceder a las denuncias y a los arrestos. Sin necesidad de rastrear la historia de esta fuerza de control del Partido Comunista, ligada a múltiples casos de corrupción e ilegalidad, mencionemos su papel preponderante en este periodo de "normalización".

Según autores como Šimečka, la StB contribuyó a instalar un clima constante de "violencia civilizada". Es decir, en pocas ocasiones se procedía a la violencia física, apostando en cambio

---

redactado originalmente en 1978 debemos detenernos para señalar su papel fundamental en el contexto disidente de la República Socialista de Checoslovaquia posterior a la Primavera de Praga. El dramaturgo y disidente político –y posteriormente político y presidente socialista del país-, firmó uno de los ensayos más críticos con el sistema comunista de la década de los setenta, referente para la clase intelectual rebelde, no solo del país sino también de otros contextos cercanos como Polonia. El texto recogía el espíritu de la Charter 77, y tal y como ocurrió con aquel texto, el de Havel también fue prohibido. Sin embargo, ambos textos fueron traducidos a varios idiomas y publicados en *samizdat* para que pudieran circular de forma clandestina, configurándose finalmente como una de las claves para la futura Revolución de Terciopelo.

<sup>421</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, op.cit., p.168. "Es como si la auto-tortura irracional fuera con Štembera a menudo una respuesta irracional a la oscuridad del período en el cual estas representaciones tuvieron lugar. La normalización de la década de 1970 fue un momento de autosacrificio y riesgo, un tiempo de comunicación esquizofrénica y falta de comunicación. Como dijo el propio Štembera en una conferencia en Bratislava en 1977: "Si no fuera por la horrible atmósfera de la década de 1970, apenas se habría creado una obra de arte de acción, y ciertamente no en la forma que tomó." [La traducción es nuestra.]

por estrategias de invasión de la vida pública y privada que lograban aplacar las posibilidades de rebeldía e incluso a atemorizar a los propios agentes.

The fact is that out of those who found themselves face to face with StB interrogators only a minority had clear reservations about the regime, and an even smaller minority were those who were mad enough to admit to them. All these factors turned the StB into an instrument of fate. Nobody was safe from that machine, not even the top state officials. The StB was an anonymous distended organ of the social body whose operation could be observed but whose overall significance, general purpose and functioning were a mystery. I am convinced that, for the most part, not even the StB officers themselves were sure of their organization's mission, all they did was work for it. Maybe they felt just as threatened as other citizens, or even more so. Even they were known to fall victim of violence.<sup>422</sup>

De esta manera, nos aparece una idea que recogía a la perfección la pieza *Noche* de Mlčoch y que va ser una constante y una clave de esta investigación: la gran mayoría de piezas paradigmáticas de lo abyecto que se integran en este estudio han sido llevadas a cabo en contextos donde se siente una repulsiva y contagiosa violencia invadiendo, y amenazando con invadir, todos los aspectos de la vida pública y privada.

Las crónicas indican que la StB podía tener acceso a toda la información necesaria sobre la vida –pública- y la intimidad de una persona, accediendo de forma ilegal a la correspondencia personal o incluso llegando a pinchar los teléfonos o instalando micrófonos de grabación ocultos. Se ha comprobado que existían numerosos archivos con información detallada sobre múltiples ciudadanos “sospechosos”. Sin embargo, también sabemos que no era necesaria ninguna prueba para enviar a alguien a la cárcel durante el periodo de “normalización” checoslovaca y que, por lo tanto, el sistema de interrogatorios era un mecanismo fundamentalmente intimidatorio.

Junto a estos interrogatorios, autores como Šimečka hablarán también de otras formas de represiva vigilancia, destacando no solo los seguimientos rutinarios –incluso para ir a hacer la compra- sino especialmente, el carácter humillante de los registros en el propio hogar.

---

<sup>422</sup> Šimečka, Milan. *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia*, op.cit., p.85. “El hecho es que, de aquellos que se encontraron cara a cara con los interrogadores de StB, solo una minoría tenía claras reservas sobre el régimen, y una minoría aún más pequeña eran aquellos que estaban lo suficientemente locos como para admitirlo. Todos estos factores convirtieron al StB en un instrumento del destino. Nadie estaba a salvo de esa máquina, ni siquiera los altos funcionarios del estado. El StB era un órgano distendido anónimo del cuerpo social cuya operación podía ser observada pero cuya significación general, propósito general y funcionamiento eran un misterio. Estoy convencido de que, en gran medida, ni siquiera los propios oficiales de StB estaban seguros de la misión de su organización, lo único que hicieron fue trabajar para ello. Tal vez se sentían tan amenazados como otros ciudadanos, o incluso más. Incluso ellos eran conocidos por ser víctimas de la violencia.” [La traducción es nuestra.]



Interrogations and surveillance are forms of violence that it is possible to stand up, if you stay calm and self-controlled, and particularly if you realize that there are worse things in life. House searches, however, are downright degrading. These are not so easy to cope with. The effect they have on their victims is one of agitation, fury and disgust, and an awareness of their own hardship and powerlessness. Maybe this is because the absurd violence enters you every home and invades your most intimate privacy. [...] It violates the bedroom where you and your partner sleep, a room still containing toys which your children once played with. Strangers rummage in the writing desk where you have sat for years. [...] And then those strangers open every book in the flat and shake out the page. When I first saw that it made me physically sick.<sup>423</sup>

La cita nos habla de una rutina de espacios violados de abyectas consecuencias. En su relato en primera persona, Šimečka explica que hasta seis hombres con un secretario que redactaba *in situ* un informe con su máquina de escribir, llegaron a entrar sin permiso en su hogar buscando “literatura ofensiva” y provocando un ambiente claustrofóbico debido a las pequeñas dimensiones del espacio. El fragmento que hemos incorporado se refiere incluso a la sensación de sentirse físicamente enfermo después de ese episodio, y de hecho, en el ensayo mencionado incorpora más detalles en sintonía con las nociones de lo puro y de lo impuro que atraviesan este trabajo.

When they had finally gone, my wife spent a long time airing the place. She vacuumed vigorously, went around with a duster, and in general gave the flat a good cleaning, as if it were possible to wipe away the humiliation or clear the air of it.<sup>424</sup>

La descripción de este contexto represivo debe avanzar insistiendo en esa violación de los derechos humanos fundamentales, señalando una de las piezas clave para que ésta fuera posible: la consolidación de un aparato legal y de protección del ciudadano –fuerzas de seguridad-corruptos.

---

<sup>423</sup> *Ibidem.*, pp.95-96. “Los interrogatorios y la vigilancia son formas de violencia que se pueden soportar, si se mantiene tranquilo y se controla a sí mismo, y especialmente si te das cuenta de que hay cosas peores en la vida. Las inspecciones de casas, sin embargo, son francamente degradantes. No es tan fácil lidiar con esto. El efecto que tienen en sus víctimas es de agitación, furia y disgusto, y una conciencia de sus propias dificultades e impotencia. Tal vez esto se deba a que la violencia absurda entra en cada hogar e invade tu privacidad más íntima. [...] Viola el dormitorio donde usted y su pareja duermen, una habitación que todavía contiene juguetes con los que alguna vez jugaron sus hijos. Los extraños hurgan en el escritorio donde te has sentado durante años. [...] Y luego esos extraños abren todos los libros en el piso y sacuden las páginas. Cuando lo viví por primera vez, sentí que me ponía físicamente enfermo”. [La traducción es nuestra.] Václav Havel también usará el término “violación” en su ensayo *Power of the powerless*, definiendo el carácter post-totalitario de la República Checoslovaca como una violación de la sociedad profunda y a largo-plazo o incluso como una auto-violación de la sociedad. Ello le llevará a afirmar que, por lo tanto, el problema contextual no es tanto un conflicto de línea o programa político, como un problema de la vida en sí misma.

<sup>424</sup> *Ibidem.*, pp.97-98. “Cuando finalmente se fueron, mi esposa pasó mucho tiempo aireando el lugar. Aspiró vigorosamente, dio vueltas con un plumero y, en general, le dio al piso una buena limpieza, como si fuera posible limpiar la humillación o limpiar el aire de la misma.” [La traducción es nuestra.]

The fact remains that the standards of its officers and the virtual impunity with which they operate creates a state of violence that makes a mockery not only of rights as unofficially understood, but also of legality and official assurances about respect for human dignity. [...] I once saw with my own eyes how a friend of mine had been beaten expertly across the kidneys and thighs in the course of what amounted to a chance encounter with them.<sup>425</sup>

Tal vez “impunidad” sea entonces uno de los términos clave, que nos permitirán entender el rescate desesperado desde el lenguaje performativo de un conjunto de herramientas de reminiscencias rituales, para la tranquilidad y protección del ciudadano checoslovaco. Y esta impunidad se sostiene tan solo si el aparato legal permanece corrompido y podrido de raíz en el eje del escenario opresor.

En su capítulo “The Courts”, Šimečka explica con detalle algunos de los entresijos de esta esfera. En sintonía con otros textos clave como *The Power of the Powerless* de Havel, el autor explica que la expectativa de un cuerpo judicial independiente desaparecía por completo en el interior del estado totalitario. Los jueces también eran asalariados del Estado, y como tales, debían acatar las reglas del juego establecido en cada momento.

It is possible that there was a time when white-haired judges were held in honour and esteem, when no one doubted their incorruptibility, their determination to try cases fairly and pass judgement in accordance with the law, but I no longer recall it. A judge in existing socialism does a job like any other. It is quite impossible for a judge to be considered a moral hero in a country where thousands of people are convicted and subsequently rehabilitated as the victims of unjust trials. [...] In existing socialism, judges are simply civil servants whose job it is to make sure that the superficial signs of order are respected. They are the penultimate link in a chain of state power that ends with imprisonment. Citizens would be astonished were you to maintain that a judge's job is to defend the law, justice and people in the face of abuses of state power. The idea of an independent judiciary is long forgotten eight years after the restoration of order.<sup>426</sup>

---

<sup>425</sup> Šimečka, Milan. *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia*, op.cit., p.83. “El hecho es que los estándares de sus oficiales y la virtual impunidad con la que operan crean un estado de violencia que no solo hace que se burlen de los derechos entendidos como algo extraoficial, sino también de la legalidad y de las garantías oficiales sobre el respeto por la dignidad humana. [...] Una vez vi con mis propios ojos cómo un amigo mío había sido golpeado expertamente en los riñones y en los muslos en el transcurso de lo que equivalía a un encuentro fortuito con ellos.” [La traducción es nuestra.]

<sup>426</sup> *Ibidem.*, p.102. “Es posible que hubiera un tiempo en el que los jueces canosos fueran tenidos en honor y estima, cuando nadie dudaba de su incorruptibilidad, su determinación de juzgar los casos de manera justa y juzgar de acuerdo con la ley, pero ya no lo recuerdo. Un juez en el socialismo existente hace un trabajo como cualquier otro. Es completamente imposible que un juez sea considerado un héroe moral en un país donde miles de personas son condenadas y posteriormente rehabilitadas como víctimas de juicios injustos. [...] En el socialismo existente, los jueces son simplemente funcionarios públicos cuyo trabajo es asegurarse de que se respeten los signos superficiales del orden. Son el penúltimo eslabón de una cadena de poder estatal que termina con el encarcelamiento. Los ciudadanos se sorprenderían si usted sostuviera que el trabajo de un juez es defender la ley, la justicia y las personas frente a los abusos del poder del Estado. La idea de un poder judicial independiente se ha venido olvidando desde hace ocho años, después de la restauración del orden.” [La traducción es nuestra.] En el capítulo mencionado, Šimečka explica de forma más detallada su experiencia en el juicio de un amigo suyo, humorista y dibujante de

Esta descripción de la clase judicial nos permite comprender al mismo tiempo cómo las Cortes funcionaban como un engranaje clave en la “restauración del orden” durante el periodo de “normalización”. Apoyándose en un corpus legal lo suficientemente abstracto o impreciso – recogido en el artículo 1 del código legal-, se establecía un marco de actuación que permitía culpar y encarcelar fácilmente por motivos de subversión, provocación o insulto al Estado. De hecho, el autor indica que, según ese lenguaje, virtualmente casi todos los ciudadanos habrían hecho algo en sus vidas que podría ser motivo de acusación.

Por su parte, Havel se refiere a ese enorme aparato burocrático de las dictaduras de los países de la órbita soviética como un elemento distintivo de lo que él denomina el “estado post-totalitario”. Mientras en las dictaduras clásicas no se necesitaba ningún código legal, ahora se genera una obsesión por concretar cualquier aspecto en una orden de carácter singular, generándose una desbordante red de regulaciones, proclamas y normas. Sin embargo, el autor también insiste en que el código legal era finalmente una fachada, un elemento del mundo de las apariencias cuya función sería la misma que la de la ideología política impuesta a la fuerza: *it provides a bridge of excuses between the system and individuals, making it easier for them to enter the power structure and serve the arbitrary demands of power.*<sup>427</sup>

Partiendo de esta base, Šimečka también subraya que, una vez uno era llevado a juicio, sabía inmediatamente que sería encarcelado, perdiéndose así toda la fe en la justicia. Ésta pronunciaba su sentencia en nombre de la República y, por lo tanto, no podía demostrar en demasiadas ocasiones que se equivocaba. Mostrándose irónico, el autor indica que la única esperanza del acusado era, al menos, permanecer menos tiempo en la cárcel del que ya había permanecido retenido en custodia.

Se establecía así un contexto de legalidad corrupta que sumía a la ciudadanía checoslovaca en un estado de alerta y de amenaza constante:

In Czechoslovakia, judges, like Dürrenmatt’s old-age pensioners, are aware that everyone is guilty in some way or another. In existing socialism, all citizens are conscious of having committed some crime against the State, if not slander of the system or provocation then at least some petty swindle. [...] Such a

---

sátiras al que le habían registrado su casa a la fuerza hasta tres veces sin ni tan siquiera contar con su presencia, además de haberle introducido aparatos de grabación. El autor habla de su fascinación por el juez, a quien reconoce como *a person just doing their job, one for whom the idea of justice had no wider significance. Ibidem.*, p.104. “Una persona haciendo su trabajo, para el que la idea de justicia ya no tenía un significado muy amplio.” [La traducción es nuestra.]

<sup>427</sup> Havel, Václav –et al.-, *The Power of the Powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*, op.cit., p.78. “Proporciona un puente de excusas entre el sistema y los individuos, lo que les facilita ingresar a la estructura de poder y cumplir las demandas arbitrarias de poder.” [La traducción es nuestra.] l

conscience-stricken state is very important to the maintenance of order. This is because nobody can be really sure that they will never be arrested, charged and convicted on some grounds. Nobody is innocent before the state.<sup>428</sup>

Así pues, debemos subrayar el hecho de que las acciones de Štembera y Mlčoch se contextualicen en un escenario autoritario, invasivo, represor, violento, corrupto, o como Havel indica, en una profunda crisis moral. Encaramos un ámbito en el que, aquel que debería trabajar para la protección de tu integridad física y personal te vigila, te sigue hasta la panadería, entra en tu casa sin tu permiso, registra tus cajones y tu ropa, encontrando pruebas que se adscriben al escurridizo lenguaje legal o bien obteniéndolas a base de interrogatorios extenuantes. Y ello nos lleva al siguiente punto de la cadena, fundamental para el desarrollo de algunas de nuestras hipótesis: junto a la pérdida de confianza en la existencia de un cuerpo de agentes para la seguridad de los ciudadanos, encaramos también un escenario de impunidad legal en el que, los que se suponen que deben velar por tus derechos fundamentales se comportan como autómatas sin principios al servicio del aparato estatal represor. La pregunta derivada de esta secuencia sería entonces: ¿qué solución nos queda?

Limpiar o “stay calm and self-controlled”: estas son las soluciones que apuntaba Šimečka en las citas incorporadas como medios para sobreponerse a la violencia de los interrogatorios o a la invasiva vigilancia pública y privada. Y precisamente estas son dos acciones que aparecen en las trayectorias de Štembera y Mlčoch, tal y como ampliaremos a continuación. Si bien en el bloque relativo a los rituales de purificación incorporaremos algunas acciones de “limpieza” en la trayectoria de estos performers, ahora debemos destacar esta primera modalidad de purificación de lo abyecto fundada en la calma y el autocontrol.

Ahora bien, la aportación de ambos performers en la que profundizamos en este capítulo, se relaciona con el hecho de que la calma y el autocontrol incorporado en las abyectas piezas que veremos son una calma y una concentración de connotaciones ascéticas que van a integrar, por lo tanto, elementos extenuantes.

---

<sup>428</sup> *Ibidem.*, pp.100-101. “En Checoslovaquia, los jueces, al igual que los jubilados de Dürrenmatt, son conscientes de que todos son culpables de una u otra forma. En el socialismo existente, todos los ciudadanos son conscientes de haber cometido algún delito contra el Estado, si no de difamación del sistema o provocación, entonces al menos una pequeña estafa. [...] Tal estado de conciencia es muy importante para el mantenimiento del orden. Esto se debe a que nadie puede estar realmente seguro de que no ser nunca arrestado, acusado y condenado por algún motivo. Nadie es inocente ante el estado.” [La traducción es nuestra.]

#### 6.1.1.5. Petr Štembera y Jan Mlčoch: la huida y el empoderamiento artístico de reminiscencias ascéticas durante el periodo de “normalización” checoslovaca

Ante la desaparición de la confianza en los sistemas de protección legal y policial habituales en un estado y en el interior de sistemas podridos, impuros y abyectos, un conjunto de artistas performativos va a rescatar un conjunto de técnicas de reminiscencias rituales que, precisamente, desaparecieron con la introducción de los primeros sistemas legales en la Antigua Roma. Se requieren nuevas formas para purificar la repulsiva realidad circundante, para ganar fuerzas ante semejante abyección contextual y para proteger o robustecer la identidad personal o comunitaria. Esas nuevas formas, aparentemente ajenas a nuestra historia secular, progresista y civilizada, pueden ser tal vez formas desesperadas, pues la gran mayoría van a incorporar técnicas corporales dolorosas, pero son, en definitiva, estrategias de supervivencia existencial, modalidades de purificación de la contagiosa abyección. Y esta es de hecho, apareciéndonos por vez primera en este apartado, una de las claves de nuestra investigación que la atravesará en cada uno de sus capítulos principales.

Así, huyendo de una ordenación de carácter cronológico, recordemos que la siguiente investigación se ha estructurado siguiendo los movimientos entre pureza e impureza. Ya hemos ido anunciando cómo los rituales ascéticos se presentan en los textos del ámbito de la Antropología religiosa como una tecnología ritual previa a la del ritual de sacrificio. Si bien es cierto que ambos marcos de actuación van a implicar la presencia de dolor y de violencia, sabemos que los sacrificios rituales acarrearán una mayor carga de repulsión y de exceso de energía que, finalmente debe ser limpiada y purificada, tal y como sucede durante o al final de muchos de estos rituales. Respetando estos protocolos habituales en el desarrollo de los esquemas rituales, este estudio comienza con aquellas modalidades de purificación de la abyección menos excesivas o delicuescentes, para centrarnos a continuación en aquellas de formato sacrificial y finalmente, cerrar con los rituales de purificación y ablución.

Si bien esta premisa se refiere a la ordenación global, hemos considerado oportuno desarrollar un ejercicio similar en el interior de este apartado. Ello es posible porque, tal y como comprobaremos a continuación, la recuperación de mecanismos corporales de reminiscencias ascéticas también va a integrar diferentes grados de violencia y de impureza. Así, será posible encarar acciones en las que estas formas de apariencia ritual se incorporan de forma más limpia y otras más extremas en las que el uso de materias tóxicas como la sangre o el veneno invadirán los cuerpos y el espacio de actuación.

Ahora bien, si todas ellas comparten un elemento común es el de instalarse en estrategias de abyección performativa. Entre 1975 y 1980 Štembera y Mlčoch desarrollaron un corpus de obra fundado en la puesta en jaque de la identidad física y corporal del propio cuerpo del artista y, en ocasiones, del de los mismos espectadores. Ambos performers van a imponerse y someterse a un conjunto de pruebas que les ocasionarán múltiples heridas; en algunas ocasiones se producirán incluso autolesiones, utilizando después la sangre que emana de las heridas abiertas como material de trabajo; el cuerpo va a verse confundido de un modo informe con el mundo vegetal y animal, del mismo modo que ocurría en la plástica surrealista pero con la única y fundamental diferencia de que aquí esta premisa es corporizada; la piel del artista se va a quemar en más de una ocasión, y la del público se verá amenazada por semejante material abrasador; algunas partes del cuerpo se verán irritadas o mutiladas, como las uñas, el pelo o la piel.

Partiendo de esta premisa se deberá profundizar de un modo consecuente en las causas que explican la necesidad de desarrollar un trabajo artístico desde el lenguaje performativo que abyecta la propia identidad –física y psíquica- del artista y de los espectadores. Tomando en todo momento las aportaciones de la Antropología religiosa en diálogo con los discursos de la abyección, indagaremos en la relación de esta práctica corporal extrema con el contexto histórico coetáneo, comprobando posibles mimetizaciones de la violencia contextual. En paralelo a este ejercicio habrá que averiguar si el lenguaje performativo utilizado responde a alguna técnica somática concreta y finalmente, si ésta integra alguna modalidad de purificación de lo abyecto para que así podamos asumir este corpus como paradigmático de la abyección.

Así, el primer imaginario de performatividad abyecta que encaramos se relaciona con un conjunto de piezas instaladas en la asfixia autoimpuesta.

El responsable de las dos piezas más extremas en las que la integridad física y, la vida en general, es puesta en peligro, es Jan Mlčoch. En 1974 llevó a cabo en Praga – en el número dieciocho de la calle června –en los terrenos del Monasterio de Anesia- la acción *Igelitový Pytel* –*Saco de plástico*-. Siguiendo la lógica de trabajo compartida con Štembera, el artista presenta una breve descripción junto a una única imagen en la que reina la confusión pero en la que podemos entrever a Mlčoch en el interior de esa bolsa de plástico hinchándose por el esfuerzo respiratorio del artista<sup>429</sup>: Me cierro a mí mismo en un saco de plástico que mide 180 x 100 cm,

---

<sup>429</sup> No hemos podido saber por ninguna de las referencias consultadas si había espectadores, al margen de la persona que debió realizar la fotografía.

asegurándome de que no puede entrar aire en él. Permanezco en el saco hasta que pierdo el control de mis acciones, corto para abrir el saco con un cuchillo y salgo. Duración: 34 minutos.

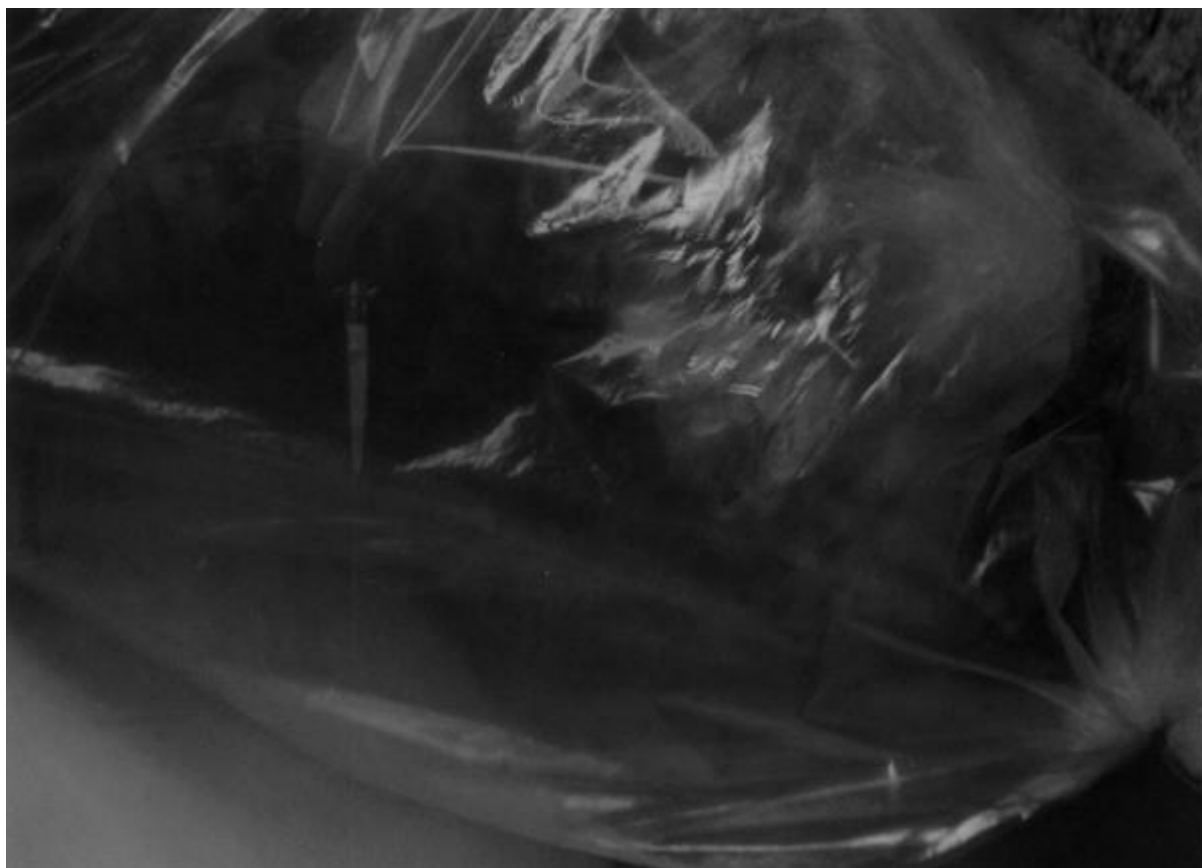


Fig. 48. Jan Mlčoch, *Igelitový Pytel –Saco de plástico-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Dos años más tarde Mlčoch realizaría una acción en el espacio natural, mucho más abyecta que las piezas de Land Art mencionadas anteriormente. Nos referimos a la acción *Pohled do údolí –Vista del valle-* llevada a cabo en la colina de Praga Bíla Hora el veintidós de mayo de 1976. La descripción redactada por el artista nos indica lo siguiente: Le escribí a unas quince personas pidiéndoles que asistieran a una reunión en las afueras de la ciudad. Se suponía que la ubicación estaba marcada por una barra de metal negro. Antes de las 10:00, mis asistentes me envolvieron en una tira de material blanco, me colocaron en un agujero al pie de la varilla y rellenaron una capa sólida de grava de unos 30 cm de profundidad. Los invitados comenzaron a llegar gradualmente. Me sacaron después de unos 45 minutos, cuando algunos de los invitados se fueron.



Fig. 49. Jan Mlčoch, *Pohled do údolí – Vista del valle*-, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague

En la imagen que el artista ha acostumbrado a seleccionar para presentar esta pieza en varias de las publicaciones y exposiciones en las que se ha integrado<sup>430</sup> tan solo vemos un montículo con la barra de hierro mencionada y uno de los invitados al fondo de la estampa. La presencia del artista, enterrada y oculta, brilla por su ausencia. Sin embargo, en el ensayo *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie* –Geneviève Bénamou, 1979-<sup>431</sup> se puede acceder a otras dos fotografías que refuerzan algunos significados que deseamos destacar –véase anexo página 742-. En la primera de ellas vemos un encuadre similar al que nos hemos referido anteriormente pero esta vez no vemos a nadie en el fondo y en cambio, sí notamos el montículo sobresaliente en el que está enterrado el artista. Esta imagen se aleja de la capa de significado centrada en el deseo de violenta desaparición y ocultamiento, para acercarnos con mayor contundencia el reto autoimpuesto y la claustrofobia que debió sentir Mlčoch en ese agujero cubierto por la grava. En la segunda imagen se vuelve a insistir en la invisibilidad del artista. En ella vemos a dos

<sup>430</sup> Véase por ejemplo la muestra *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera* comisariada por Karel Srp en la City Gallery Prague -1997- o el ensayo de Pavlína Morganová al que nos estamos refiriendo.

<sup>431</sup> La localización de este ensayo es especialmente dificultosa. En nuestro caso, pudimos consultarlo en el archivo de DOX-Centre For Contemporary Art de Praga en noviembre del 2017.



personas –podemos reconocer a Štembera- caminando por la zona sin poder evidentemente identificar dónde está exactamente enterrado el artista.

En una línea muy similar pero sin llegar a meterse en un agujero excavado, o al menos, sin que lo indique la descripción del artista, en *Obydlí-díra –Morada-vivienda, 1976-*, Štembera indica el siguiente ejercicio a realizar en Bojanovice: Sin usar ninguna herramienta, cavo un agujero cerca de las raíces del árbol donde ocasionalmente paso la noche. En la imagen seleccionada por el artista vemos tan solo este agujero cerca del tronco del árbol.

A pesar de la diferencia con el gesto de Mlčoch, –sobre todo gracias a la imagen que hemos podido encontrar y digitalizar en el archivo de DOX-Centre for Contemporary Art de Praga que ponía énfasis en su entierro-, las instrucciones refuerzan el aparente “estilo de vida ascético” del artista. El título indica, en primer lugar, que ese agujero excavado en la tierra con el propio esfuerzo y sudor del artista puede servir como morada, como lugar humilde –y, por supuesto, incómodo- en el que reposar. En segundo lugar, la descripción remite a otra de las piezas que veremos más adelante –*Spaní na stromě-Durmiendo en un árbol, 1975-*, en la que el artista se somete a un conjunto de pruebas clásicas de la vida ascética, como no dormir durante varios días, añadiendo ahora un detalle significativo. Si en la descripción *Durmiendo en un árbol* tan solo se hace referencia a un uso puntual del árbol para pasar una noche, aquí se integra el adverbio temporal “ocasionalmente”; éste nos remite a la posibilidad de que, en más de una ocasión Štembera se sometiera a semejante ejercicio.

De un modo menos extremo que su compañero Mlčoch, Štembera se impondrá en algunas de sus acciones un conjunto de privaciones que, en algunas ocasiones implican la dificultad de respirar o la imposibilidad de hacerlo, al menos por la nariz. Nos referimos, por un lado, a *Bez názvu –Světlonoš-* (*Sin título-Portador de antorcha-*), ejecutada en el número treinta de la calle Kolín de Praga el treinta de julio de 1979 y el uno de agosto de 1979. A partir de la descripción del artista y de las pocas imágenes disponibles que documentan esta performance sabemos que el artista se arrastraba boca abajo por el suelo en una habitación vacía y a oscuras con la nariz tapada por lo que parece ser cinta aislante y portando en la boca una especie de estructura metálica enganchada a una vela encendida que permanece muy cerca de su rostro. El artista se sometía así al reto de orientarse en la oscuridad en unas condiciones miserables: se arrastra por el suelo y respira con dificultad tanto por la nariz tapada como por la cercanía de la llama de la vela consumiéndose.



Fig. 50. Petr Štembera, *Bez názvu –Světloňoš-* (*Sin título-Portador de antorcha-*), 1979. Archivo del artista.  
Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague

De hecho, el uso del humo del fuego como material que puede provocar la asfixia, no solo del artista sino también de los propios asistentes, aparece también en otras piezas de ambos artistas. El siete de octubre de 1975 Mlčoch pudo llevar a cabo una de sus acciones en uno de los pocos espacios expositivos en los que intervino delante de una audiencia, la A.M. Gallery en Potocké –Cracovia-. Allí ejecutó la acción *Ohnivě dveře –Puerta de fuego-* que consistió en el siguiente ejercicio claustrofóbico: el performer se encierra en una de las habitaciones de la galería, ubica una placa de hierro en el suelo cerca de la puerta y prende fuego encima con un material inflamable. La sala, sin apenas luz y en la que también permanecen los espectadores, se ve iluminada por la hoguera, pero, al mismo tiempo se va convirtiendo en una atmósfera difícilmente respirable. Por si no fuera suficiente, un asistente cierra la puerta con un clavo, sin que el artista sepa dónde se ha ubicado exactamente pues permanece con los ojos vendados. Mlčoch se va hasta la otra punta de la sala donde se encuentran los espectadores y, desde allí, a tientas, busca la puerta. Antes de alcanzarla y de romper el clavo con sus propias manos, el artista pisa de forma irremediable la placa ardiente. En la única imagen que documenta esta acción confirmamos el carácter claustrofóbico de la pieza al comprobar la cercanía con la que el fuego se ubica delante de la puerta de salida.



Fig. 51. Jan Mlčoch, *Ohnivé dveře –Puerta de fuego-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Del mismo modo nos acercaremos más adelante a la serie de *Saltos* llevada a cabo por Štembera. Sin necesidad de profundizar aún en estas piezas, avancemos cómo en la mayoría se volvía a utilizar el fuego en forma de hoguera, ubicado esta vez en los sótanos del Museo de Artes Decorativas de Praga donde el performer trabajaba como vigilante de seguridad y donde, seguramente, debía ser especialmente complicado respirar con normalidad.

Finalmente, en esta secuencia de asfixias performadas y encarnadas debemos mencionar la acción *Ryby –Pez*, diecinueve de abril, 1980- en la que, en lo que parece ser el salón de una casa privada, ubicada en Bratislava, el artista llevó a cabo una acción en la que de nuevo se arrastraba por el suelo boca abajo simulando nadar, debajo de una mesa en la que había un acuario, y de nuevo con la nariz bloqueada dificultándose así la respiración.

Tal y como hemos apuntado brevemente en el estado de la cuestión, ha habido cierta insistencia en leer algunas de estas piezas en clave de documentos de crítica política a las circunstancias de represión vividas en la República Socialista de Checoslovaquia después de la Primavera de Praga. Así, las apneas autoimpuestas y performadas por Štembera y Mlčoch

vendrían a presentarse como una mimesis del asfixiante aparato represor soviético instalado en el país de un modo contundente desde finales de la década de los sesenta. En el prólogo del ensayo de Milan Šimečka *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia*, el intelectual Zdeněk Mlynář explica que las circunstancias vividas en el país después de la Primavera de Praga son equiparables a las de una dictadura: presencia de tropas en las calles, control policial de la vida pública y privada, juicios injustos y consecuentes encarcelamientos de aquellos que expresen actitudes críticas o no conformistas. Y, en efecto, el ensayo de Šimečka, tal y como hemos recogido, es útil para rastrear las diferentes formas de intimidación lanzadas sobre los cuerpos de los ciudadanos checoslovacos.

He explains how and why the great majority of people submit to that pressure and behave as the regime demands according to the “rules of the game” which it has imposed. As soon as people begin to accept those rules and act in accordance with them, their behaviour not only strengthens the regime, it even begins to reproduce it. [...] In this way the great majority lives –or more accurately survives.<sup>432</sup>

De un modo similar al que encontraremos en el trabajo performativo de Ion Grigorescu, podríamos creer que estas piezas se nos presentan como un documento ideal para recoger, desde la abyección de este trabajo somático, la asfixia sentida ante el obligado sometimiento a las “reglas del juego” de las que nos hablan Šimečka y Mlynář. De hecho, sería fácil establecer una evidente ecuación entre la invisibilización corporizada en piezas como *Vista del valle* de Mlčoch y el vocabulario de aquellas crónicas críticas con el contexto histórico represor.

By these and other refined methods which I describe as civilized violence, those representatives of the Czechoslovak intelligentsia who had helped create the democratic ideas of 1968 and were unwilling to turn their coats, were effectively silenced. Their natural place in the life of the nation was abolished and as a result it was as if they no longer existed. The fact that in reality they continued to exist is another matter.<sup>433</sup>

Si nos fijamos en cómo finalizan las dos citas incorporadas encontraremos una de las claves que permiten hacer avanzar nuestra investigación. Šimečka y Mlynář nos hablan de las condiciones de vida como unas formas próximas a la supervivencia y se refieren a posibilidad

<sup>432</sup> Mlynář, Zdeněk, “Preface. What “Actually-existing Socialism” does to People” en Šimečka, Milan. *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia*, op.cit., p.7. “Explica cómo y por qué la gran mayoría de las personas se somete a esa presión y se comporta como exige el régimen de acuerdo con las “reglas del juego” que ha impuesto. Tan pronto como las personas comienzan a aceptar esas reglas y actúan de acuerdo con ellas, su comportamiento no solo fortalece al régimen, sino que incluso comienza a reproducirlo. [...] De esta manera, la gran mayoría vive -o más exactamente, sobrevive.” [La traducción es nuestra.]

<sup>433</sup> Šimečka, Milan. *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia*, op.cit., p.77. “Mediante estos y otros métodos refinados que describo como violencia civilizada, aquellos representantes de la intelectualidad checoslovaca que habían ayudado a crear las ideas democráticas de 1968 y no estaban dispuestos a cambiarse de chaqueta, fueron efectivamente silenciados. Su lugar natural en la vida de la nación fue abolido y como resultado se les trató como si ya no existieran. El hecho de que en realidad continuaron existiendo es otra cuestión.” [La traducción es nuestra.]

de que la clase intelectual o creativa crítica continuara existiendo, sin saber muy bien cómo y dónde.

Partiendo de este matiz vamos a defender las acciones clandestinas de Štembera y Mlčoch precisamente como formas de supervivencia, no por ello absentas de dolor y abyección. La operación “asfixia contextual=asfixia performada” es insuficiente para aprehender la complejidad de la obra de estos dos accionistas, sobre todo en lo que a modalidades de purificación de lo abyecto se refiere. Algunas de las lecturas desarrolladas en torno a estas piezas –Bryzgel, Morganová, Srp- ni tan siquiera se refieren a esa mimesis de la violencia contextual como posible acto catártico, siguiendo la tradición aristotélica recogida por Kristeva. Y de hecho, si estas piezas tan solo se nos presentasen como reflejos performativos y críticos de una violencia histórica, no podrían ser asumidas, siguiendo nuestra argumentación, como paradigmáticas de la abyección. Con ello tampoco queremos señalar que las piezas están carentes de una dimensión de crítica política. Sin embargo, nos disponemos a incorporar un giro argumental que nos permitirá observar cómo la relación con el contexto histórico asumido como repulsivo fuera de campo, se elabora de un modo diferente cuando aprehendemos el lenguaje performativo de Štembera y Mlčoch desde la tecnología ritual ascética.

En el capítulo “An experience of the body” del ensayo de Pavlína Morganová al que nos estamos refiriendo, se introduce el trabajo de los performers que centran este apartado desde las nociones de intimidad ritual:

Body art presents the body as the place of our existence, as a tool for or obstacle of our actions. It shows and examines all possibilities, as well as limitations, which one is forced to live with one’s body. It works with the experience of one’s own corporeality and with the basic elements of human situations: fear, danger, decision-making, chance, as well as everyday functions of the body and the rituals to them. Many body-art performances take the form of intimate personal rituals that are more important for the artists themselves than for later presentation in connection with their work.<sup>434</sup>

Tal y como nos indica la historiadora del arte checa, es fundamental tener en cuenta el carácter de afectación personal de estas piezas, en sintonía precisamente con aquella aproximación presencial de la estética de lo performativo de Fischer-Lichte que estamos

---

<sup>434</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, op.cit., p.153. “El body art presenta el cuerpo como el lugar de nuestra existencia, como una herramienta u obstáculo para nuestras acciones. Muestra y examina todas las posibilidades, así como las limitaciones, que uno está obligado a vivir con su propio cuerpo. Trabaja con la experiencia de la propia corporeidad y con los elementos básicos de las situaciones humanas: miedo, peligro, toma de decisiones, posibilidad, así como las funciones cotidianas del cuerpo y los rituales asociados. Muchas body art performances toman la forma de rituales personales íntimos que son más importantes para los propios artistas que para una presentación posterior en relación con su trabajo.” [La traducción es nuestra.]

movilizando en esta investigación. Este matiz se aleja de forma consecuente de la insistencia de estos trabajos como instrumentos de crítica o rebeldía política inmediata. Apostar por estas últimas lecturas implica olvidar la perspectiva histórica y el detalle, fundamental por cierto, de que la mayoría de estas piezas no se mostraron al público, excepto en contadas ocasiones. Retomando a Morganová y usando el aparato teórico de Fischer-Lichte debemos preguntarnos con qué intenciones y de qué modo afecta al cuerpo del artista el uso de unas técnicas corporales instaladas en formas de repulsiva abyección.

De nuevo Morganová nos otorga una de las claves sobre las que consideramos oportuno profundizar incorporando las herramientas propias de los discursos de la abyección y de la Antropología religiosa. La historiadora del arte checa introduce en su ensayo el trabajo de Štembera desde una conciencia corporal emparentada con formas de ascetismo y, en concreto, en sintonía con las propuestas del Budismo Zen, de entre las que debemos destacar la práctica del yoga. Morganová, citando a su vez una entrevista de Karel Srp a Štembera, menciona una estancia del artista en París en 1970 en la que decidió pasar diez días sin comida y en la que descubrió lo poderosa que podía ser una experiencia psíquica y física de semejante intensidad. Del mismo modo, se explica que desde ese momento empezó a practicar yoga.

Partiendo de estos comentarios, pero sin profundizar en la complejidad, las funciones y las diferentes ramificaciones de los rituales ascéticos que pueden mobilizarse en una performance y que nosotros emparentaremos además con un accionismo de connotaciones abyectas, Morganová menciona un conjunto de acciones del artista. Así, en 1975, Štembera realizó en Duben –Praga- *Spaní na stromě –Durmiendo en un árbol-*. La acción consistía en aguantar tres días y tres noches sin dormir, pasando finalmente una última noche en un árbol, escena que aparece en la única fotografía que el artista ha decidido exhibir. En una línea similar llevó a cabo *Paralelní deprivace –s křečkem –Privación paralela (con hámster)-* en una habitación en Únor –Praga, 1976-. El artista describe así lo que ocurrió sin especificar finalmente cuántos días pasó sin beber: Después de tres días en los que ambos habíamos permanecido sin ingesta de líquidos, me ofrecí y ofrecí al hámster un poco de vino para beber, cada mañana y cada noche durante los siguientes días. La acción terminó cuando uno de nosotros -en este caso, el hámster- tomó un trago.<sup>435</sup>

---

<sup>435</sup> En “Philosophy for the Body, Food for the Mind” -2011-, Montserrat Camps-Gaset y Sergi Grau explican que ya entre los filósofos de la Antigua Grecia, la no ingesta de vino era asumida como indicativo de su intensa austeridad, tal y como puede rastrearse en relación a Pitágoras, Epicuro o Crates.

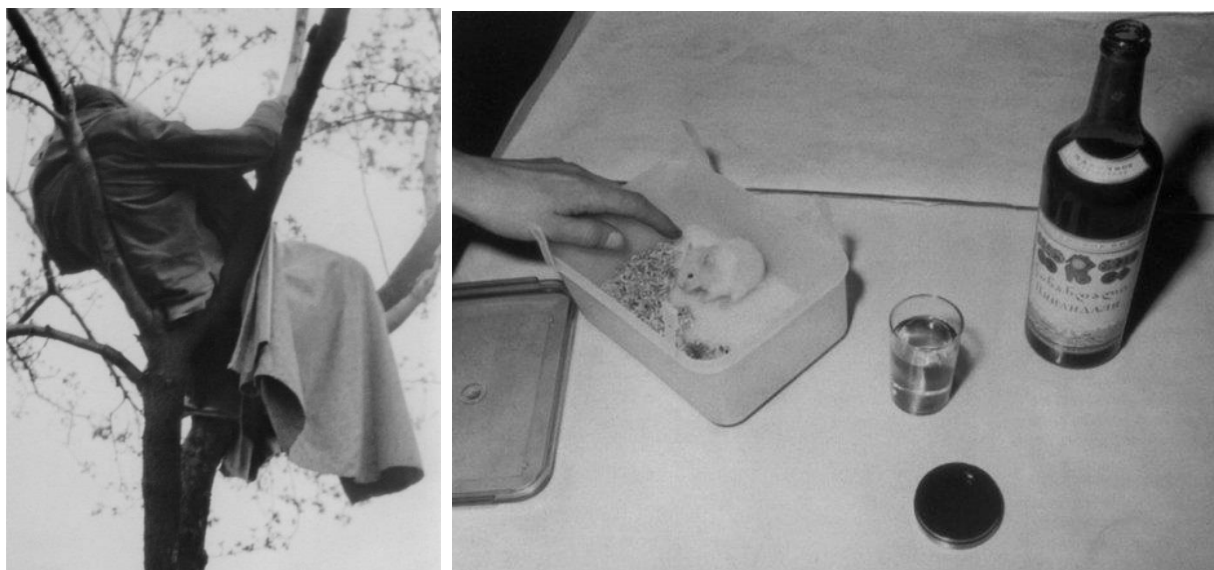


Fig. 52. Petr Štembera, *Spaní na stromě –Durmiendo en un árbol-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig. 53. Petr Štembera, *Paralelní deprivace –s křečkem –Privación paralela (con hámster)*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Mencionemos además que, si bien estas acciones son de mediados de la década de los setenta, el artista ya había iniciado su recorrido performativo asumiendo gestos similares en el ámbito natural, en sintonía con aquella otra tipología de huida creativa a la que nos hemos referido anteriormente. Así, por citar aquellas más emparentadas con las técnicas corporales que estamos desarrollando mencionemos la acción *Transposición de piedras* -1971-, pieza en la que el artista pasó parte de un día escogiendo varias piedras y cargándolas con una malla desde Suchdol hasta Praga-Dejvice. A pesar de que Štembera realizó varias imágenes que documentan esta acción –y que pueden consultarse en el archivo online del Lacma-, el artista acostumbra a escoger de nuevo una única imagen, aquella en la que, en sintonía con las pruebas y las extenuantes travesías de los ascetas, aparece de espaldas a lo lejos, en un camino en medio de la naturaleza, cargando en su espalda la piedra.



Fig. 54. Petr Štembera, *Transposición de piedras*, 1971. Archivo del artista. Fuente: LACMA

Del mismo modo, en el texto de Karel Srp del catálogo de la muestra sobre la “troika” de performers - *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera*, Prague City Gallery, del veinticinco de noviembre de 1997 al veinticinco de enero de 1998-, se hace referencia a un conjunto de pruebas de resistencias ascéticas llevadas a cabo entre 1973 y 1974. El comisario incorpora algunas de las anotaciones que Štembera realizaba al respecto y que nos indican: 11-14 junio 1973: cuatro



días sin comer/primer día sin beber; 1-4 Enero 1974 y 10-13 marzo 1974: cuatro días y tres noches sin dormir; 10-23 de agosto de 1974: catorce días sin comer.<sup>436</sup> En el mismo texto se hace referencia a un gesto similar que, en esta ocasión sí se recogió desde una formalización artística. Nos referimos a algunas piezas que documentan pruebas ascéticas en el espacio natural, como la imagen que tan solo hemos visto recogida en el texto de Maja Fowkes *Comiendo hierba durante algunos días de ascetismo -1973-* y en la muestra *Alternative networks* comisariada por Cristina Freire para el Württembergische Kunstverein de Stuttgart en el 2009. Según el texto de Srp, Štembera se sometía a retiros en el campo en los que dormía a la intemperie y sólo se alimentaba de los productos que encontraba.<sup>437</sup>

<sup>436</sup> En checo en el catálogo original. Traducción para esta tesis de Philip Mountain.

<sup>437</sup> Štembera consideró que esta producción anterior a 1974 no era del todo representativa de su nueva postura artística, pidiendo a futuros comisarios como Karel Srp que no incorporaran en sus catálogos los documentos relativos a estas acciones. Sin embargo, en una de las pocas copias del catálogo de la muestra *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera* que organizó la Galería Remont de Varsovia en 1976 y que hemos podido consultar en la British Library, hemos comprobado cómo aquí aún se envió documentación relativa a este trabajo anterior, agrupándolo precisamente bajo el título “Ascetical pieces”. En el catálogo tan solo se incluye una imagen relativa a *Extinción -1975-*. No hemos vuelto a encontrar en otras referencias este título relativo a esas piezas ascéticas anteriores. Véase anexo página 741.

Del mismo modo, remitámonos a la exposición *Body as visual language* que organizó la galería Maki de Tokyo del diez al veintitrés de enero de 1977. En la muestra se incorporaba documentación fotográfica relativa a performers japoneses –Hiroshi Fujii, Kazuo Kenmochi, Keiji Uematsu- y de países de Europa del Este -Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera, Marina Abramović, Ulay, etc.-. Y en este sentido debemos destacar cómo Štembera envió fotografías relativas a acciones que no se han acostumbrado a reproducir en posteriores muestras o catálogos y que vuelven a remitirse a esas primeras experiencias claramente de reminiscencias ascéticas. Así, en una de las páginas del catálogo, que hemos podido consultar en el archivo del DOX-Centre for Contemporary Art, de Praga comprobamos cómo el artista envió las estampas relativas a “Mano” – serie de pruebas de resistencia, 1974, “Ejercicios para la voluntad y el cuerpo” -1975- y “Transposición de dos piedras” -1971-. Por su parte, Mlčoch envió “Suspensión –el gran sueño”, de 1975 y “Fuego” -1976-. Gracias al texto del catálogo, redactado por Vlast Cihakova y Noshiro sabemos también que el enfoque de la exposición pivotaba, no solo sobre las relaciones entre pensamiento y acción, sino también sobre las posibilidades de comunicación y de relación a partir de un cuerpo, que de nuevo, no puede pensarse al margen del sufrimiento: “With the performance field, taking another person as its stimulus, the process of language passing through the body, is to be experienced not only in space but also in time. Therefore, the body often feels pain. If the body stands within the field, the field concept is verified. [...] When ignoring this fact, we can mistake the body distressing us with its pain as having no other aim than to get us internally involved. This is not say that we cannot objectify the body because its living nature involves a random occurrences but that we take the body and its pains as the conceptual means necessary for the revification of the field concept in the relationships with others. Driving the body to pain in order to crystallize consciousness, the concept will be objectified in either an “inter-subjectivity” or “inter-bodiness”. On such a level, the grasping of the field becomes possible.”. Cihakova, Vlast; Noshiro, “Body as Visual Language” en *Body as Visual Language*. Tokyo: Gallery Maki, 1977, s.p. “En el campo de la performance, tomar a otra persona como estímulo, el proceso del lenguaje que pasa por el cuerpo, debe ser experimentado no solo en el espacio sino también en el tiempo. Por lo tanto, el cuerpo a menudo siente dolor. Si el cuerpo se encuentra dentro del campo, se verifica el concepto de campo. [...] Al ignorar este hecho, podemos confundir el cuerpo que nos angustia con su dolor ya que no tiene otro objetivo que involucrarnos internamente. Esto no quiere decir que no podamos objetivar el cuerpo porque su naturaleza viviente implica un suceso aleatorio, sino que tomamos el cuerpo y sus dolores como los medios conceptuales necesarios para la revitalización del concepto de campo en las relaciones con los demás. Llevando el cuerpo al dolor para cristalizar la conciencia, el concepto será objetivado ya sea en una “intersubjetividad” o “inter-corporalidad”. En tal nivel, la captación del campo se vuelve posible”. [La traducción es nuestra.]

Finalmente, podemos mencionar también la presencia de algunas de estas primeras piezas específicamente ascéticas en la muestra *Projects/Performances. Czechoslovakia/Poland* que se organizó en la Hallwall Gallery

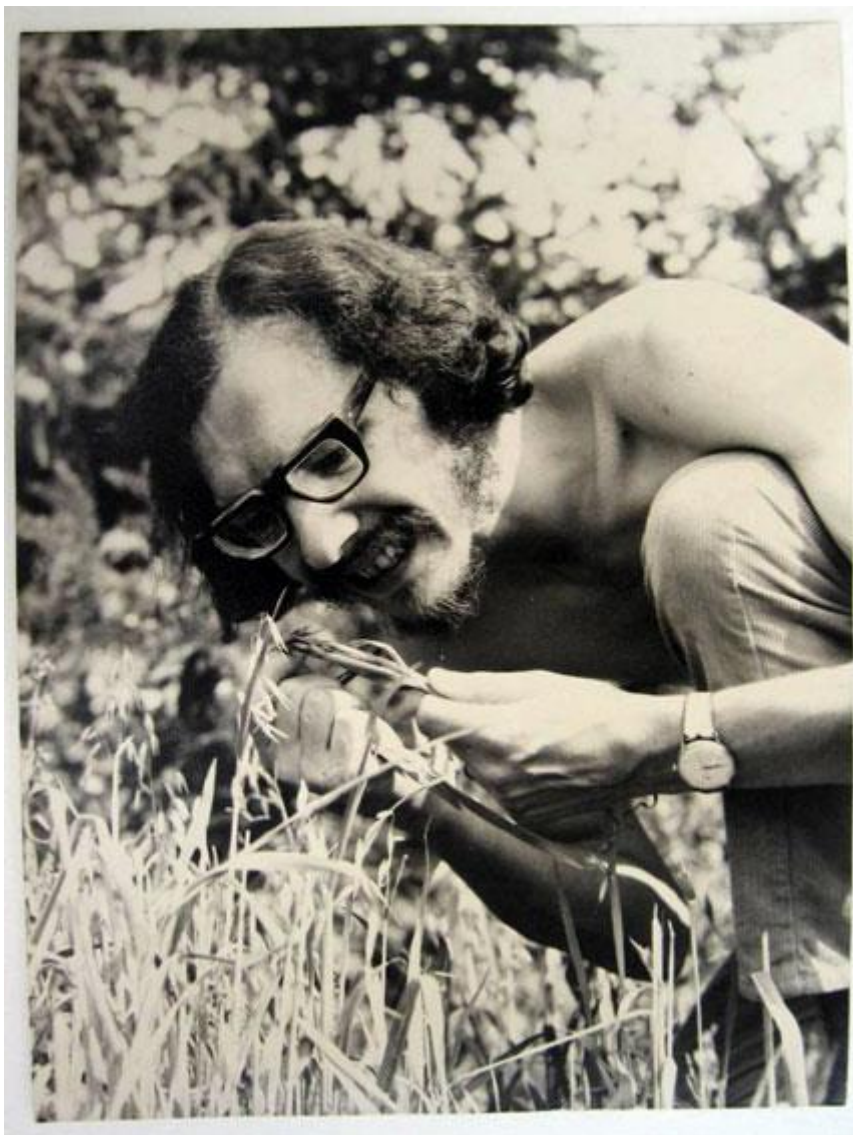


Fig.54. Petr Štembera, *Comiendo hierba durante algunos días de ascetismo*, 1973. Archivo del artista. Fuente: Maja Fowkes, *Green bloc: neo-avant-garde Art and ecology under socialism*. Budapest, New York: Central European University Press, 2015.

Estas piezas se asociarían con aquella secuencia de Land Art que hemos esbozado y de hecho, Štembera redactó el texto “Events, Happenings and Land Art in Czechoslovakia. A short

---

–Buffalo, Estados Unidos- del cuatro al treinta de noviembre de 1977. De nuevo, gracias a la consulta de una copia del catálogo en el archivo del DOX-Centre for Contemporary Art hemos podido comprobar cómo los documentos que envió Štembera en esta ocasión se correspondían con las obras “Transposición de dos piedras” -1972-, “Mano” -1972-, “Extinción” -1976-, “Salto nº1” y “Salto nº2” -1976-, “Autorretrato-Narciso 1” -1974- y “Privación paralela” -1976-. Por su parte, Mlčoch envió documentación relativa a “Bolsa de plástico” -1974-, “La puerta ardiente” -1975-, “No deberían volver” -1976-, “Fuego en el espacio expositivo” -1977-, “Anillo de plástico” -1977- y “Noche” -1977-. El texto del catálogo, a cargo de Charlotta Kotik se centraba en el deseo común de artistas, tanto de Polonia como de la antigua República Socialista de Checoslovaquia, de tomar el lenguaje performativo como espacio de búsqueda identitaria

information” para la *Revista de arte* puertorriqueña en 1970, demostrando conocer el trabajo de otros creadores cercanos como Vladimir Boudnik, Stanislav Filko, Alex Mlynárdcik o incluso Milan Knížák y su adscripción al grupo AKTUAL.<sup>438</sup>

Junto a estas piezas deseamos describir, antes de pasar a una interpretación más profunda de las mismas, otras acciones con gestos compartidos, tanto de Štembera como de Mlčoch que también consideramos emparentadas con la recuperación performativa de formas ascéticas como modalidad de purificación de lo abyecto. Nos referimos a un conjunto de acciones en las que los artistas se someten a privaciones o pruebas aún más peligrosas de las que acabamos de mencionar. Así, debemos mencionar en primer lugar la serie de trabajos en torno a los saltos que desarrolló desde 1976.

En *Skoc č 1 –Salto 1*, cinco de enero de 1976- el artista realizaba dos saltos; el primero marcaba una primera distancia que debería repetir en un segundo salto con una nueva particularidad: allí donde había caído la primera vez ubicaba después una pequeña hoguera con ácido en su interior. En la imagen utilizada por Štembera lo vemos a punto de caer, con los ojos vendados, encima del humeante fuego. El dieciséis de noviembre del mismo año llevaría cabo el *Skoc č 2 –Salto 2-* que ahora consistía, primero en un movimiento desde un muro hacia el centro pero restringido por una tira de goma fijada a una varilla de metal junto a la pared. Desde el punto de llegada, no muy lejano del muro debido a la restricción el artista saltaba contra el muro, con la misma fuerza que en el primer salto pero ahora sin restricción y habiendo derramado junto al muro un poco de ácido. El artista, con los pies descalzos, se estampaba así contra el muro, cayendo con sus pies en el charco de ácido. Finalmente en el *Skoc č 3 –Salto 3-*

---

<sup>438</sup> En este artículo publicado en 1970, se intuye que Štembera parece conocer con algunos detalles la trayectoria de Milan Knížák, mencionando brevemente la influencia de Kaprow y algunas de las piezas que ya hemos descrito. Sin embargo, el performer finaliza este artículo explicando la imposibilidad de saber qué estaba haciendo el artista en Estados Unidos en ese momento y la inexistencia de información abundante sobre su obra. De hecho, en nuestra entrevista a Pavlína Morganová se nos confirmó esta premisa; en ella, la historiadora del arte asumía la imposibilidad de hablar de una continuidad evidente entre estas dos generaciones, no solo por el retiro de la escena de Praga de Knížák, sino por la dificultad de acceder a información sobre su trabajo en esta década de los setenta de control, vigilancia secreta y censura de las publicaciones: “There was this also lack of information because which was publicly accessible but also there was this fear: who you talk to and what you tell this people, because, it was specially in the 1970’s the society was totally parallized by really secret police agents and informators. So you really had to be careful to talk about your private unofficial activities. You had to be careful”. Véase la “Entrevista a Pavlína Morganová” –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts, véase anexo páginas 692-707. “Había también esta falta de información porque era públicamente accesible pero también existía ese miedo: con quién hablas y qué le cuentas a esta gente, porque fue especialmente en la década de 1970 cuando la sociedad estuvo totalmente paralizada por agentes e informadores de la policía secretos. Entonces, realmente tenías que tener cuidado al hablar sobre tus actividades privadas no oficiales. Tenías que tener cuidado.” [La traducción es nuestra.] Un fragmento de este texto de Štembera es incorporado en la obra de Lucy Lippard *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972 -1973-*.

llevado a cabo el veintiocho de febrero de 1978, el artista, de nuevo con los pies descalzos, saltó desde una zona con agua en el suelo hasta otra, pasando a través del humo provocado por petróleo ardiendo. Como podemos intuir, el artista se somete así a un conjunto de lesiones que agreden, en este caso, a sus pies, cuya piel debió verse abrasada, irritada y posteriormente, levantada, herida.

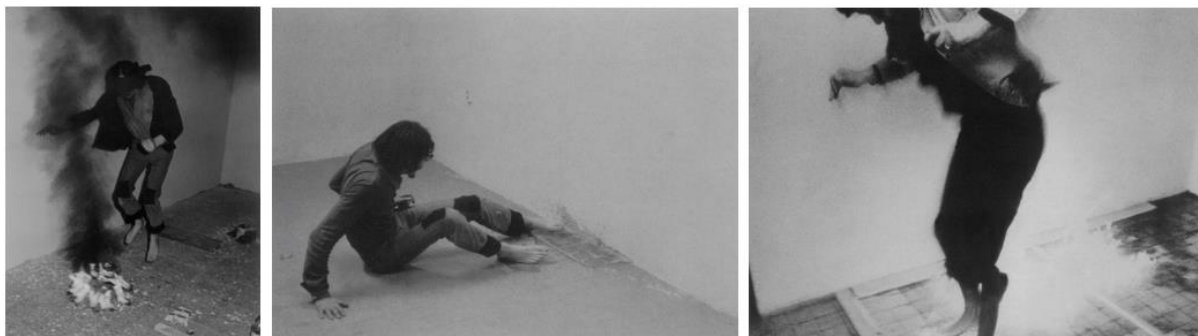


Fig. 55. Petr Štembera, *Skoc č 1 –Salto 1*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague; Fig. 56. Petr Štembera, *Skoc č 2 –Salto 2*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague; Fig. 57. Petr Štembera, *Skoc č 3 –Salto 3*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Además, ya habíamos anunciado el ambiente de asfixia generalizada, tanto para el propio artista como para los asistentes, que se debió sentir ante todos y cada uno de estos saltos abyectos. Y es que, gracias a las aportaciones de Morganová sabemos que estas acciones –y muchas otras más del creador-, tuvieron lugar de forma clandestina en el pasillo y en algunos sótanos del subsuelo del Museo de Artes Decorativas donde Štembera trabajaba como vigilante de seguridad nocturno. Entre los amigos que sabemos que asistieron a estas performances secretas –la mayoría de las cuales se desarrollaron a su vez en la oscuridad- encontramos a Karel Srp, Petr Rezek, Lumír Hladík, Jana y Jiří Ševčík, Jitka Svobodová, Milena Slavická, Ludvík Hlaváček y los también performers Jiří Kovanda y Jan Mlčoch, quienes también usaron este espacio alternativo e improvisado para llevar a cabo algunas de sus acciones.

En una línea similar a los saltos de Štembera, Mlčoch llevó a cabo en una habitación vacía, la acción *Žebřík –Escalera*, veintinueve de diciembre de 1977-. En ella el artista comenzó a subir una escalera de pared con las piernas atadas cuando, a medio camino, un asistente prendió fuego a una bebida alcohólica de alta graduación que había dejado secar en forma de huellas. Mlčoch siguió escalando la escalera y cuando llegó al extremo superior preguntó si alguien le podía ayudar a bajar, consiguiendo la ayuda de varias personas y, evitando en este caso someterse al abrasamiento del fuego.



Fig. 58. Jan Mlčoch, *Žebřík –Escalera-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

En paralelo a los saltos y escaladas descritos, Štembera y Mlčoch llevaron a cabo un conjunto de acciones fundadas en el reto de enfrentar un conjunto de privaciones físicas o de contratiempos naturales y humanos que podrían haber comportado graves heridas y consecuencias en los cuerpos de los artistas.

Por una parte, Štembera seguirá con aquellas pruebas extremas en las que el ácido puede abrasar sus pies. En *Cesta –Viaje-*, llevada a cabo en la Galería Repassage de Varsovia el nueve de mayo de 1977- preparó el siguiente escenario: primero generó una serie de surcos en una tabla de madera inclinada para, acto seguido, trepar hasta su extremo superior y verter el ácido en su surco superior de forma que lentamente bajara. De nuevo completamente descalzo y ahora además con las piernas atadas, el artista se iba alejando de los regueros de ácido que amenazaban sus pies hasta que llegó al extremo del tablero donde había colocado una pequeña placa de vidrio que le impedía su escapatoria. Los momentos finales de la acción fueron, sin duda los más dolorosos pues, el performer se impuso acabar la acción tan solo cuando hubiera

conseguido desatar la cuerda alrededor de sus pies, que ya estaban sufriendo el contacto del ácido.<sup>439</sup>

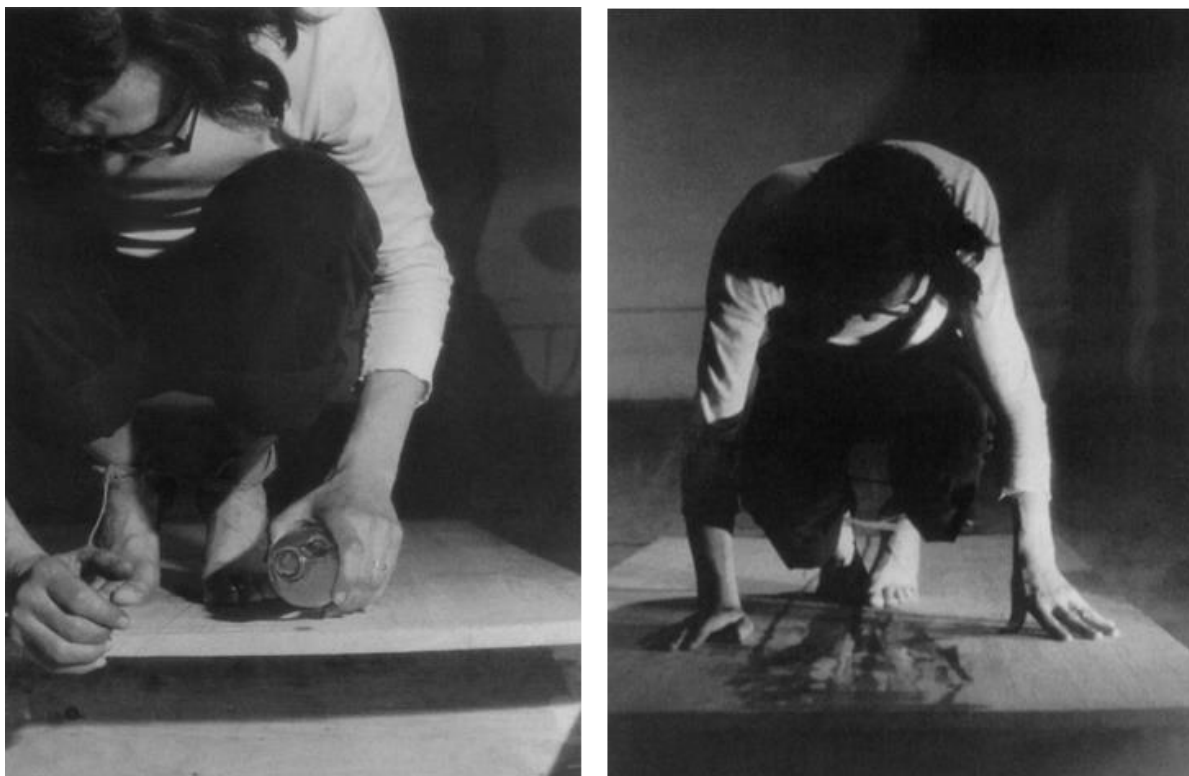


Fig. 59 y 60. Petr Štembera, *Cesta –Viaje-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

En una línea similar y también en Polonia –Poznan-Jankowice-, realizó una acción sin título, el veintiséis de abril de 1978. En ella el artista volvía a arrastrarse por el suelo boca abajo, esta vez con las manos atadas detrás de la espalda y los pies también atados hasta que alcanzaba con el rostro dos montones de azúcar y tierra que el artista se autoimpuso mezclar con el movimiento de su cuerpo y de su respiración –inhalación-exhalación-. Durante este recorrido el artista se había ido también arrastrando sobre el reguero de ácido que una ayudante iba lanzando en el suelo por su paso. Y de hecho, en esta ocasión, una de las diversas imágenes que permanecen de esta acción y se pueden localizar, nos permite comprobar el estado de negruzco abrasamiento de los pies del artista.

<sup>439</sup> Fijémonos además cómo el título de la pieza hace referencia al viaje, idea que podemos conectar, no solo con la transformación iniciática que implica este concepto, sino, de un modo más concreto, con la cultura ascética del sufrido recorrido –fundamentalmente a través del desierto y, en muchas ocasiones sin llevar ningún tipo de calzado-.



Fig. 61. Petr Štembera, *sin título*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

De nuevo ante la posibilidad de abrasar su piel, el artista se marcó la siguiente rutina en la acción *3 Prvky -3 elements-* llevada a cabo en Praga el treinta de julio de 1977: en una placa de cristal añadió una “X” hecha con masilla, acercó la placa a su torso desnudo y acto seguido se acercó a un radiador; la acción tan solo finalizaría –y así fue- cuando uno de los tres elementos

–masilla, cuerpo y cristal- fuera parcialmente dañado o completamente destrozado por el calor del radiador. El artista no especifica, ni le interesa, cuál de los tres elementos fue el primero en no soportar más la acción del calor.

Finalmente, en la secuencia de dolorosas pruebas ascéticas autoasumidas por Štembera debemos mencionar aquellas acciones en las que su cuerpo se enfrenta a posibles y, por supuesto, punzantes, cortes. De hecho, en sintonía a su vez con las piezas en las que el artista se arrastraba por el suelo, debemos comentar *Laica Performance*, llevada a cabo en Los Ángeles Institute of Contemporary Art el diez de septiembre de 1978 ante la que será una de sus audiencias más numerosas.<sup>440</sup> En ella el performer volvía a permanecer boca abajo, atado de los pies a una viga pintada y sosteniendo con las manos y con la boca una cuerda, que a su vez permanecía conectada y enganchada a la parte superior de unos ladrillos, ubicados en el extremo de la sala junto a varias velas encendidas y un reflector de quinientos vatios. El reto del artista consistía aquí en irse arrastrando hacia este punto intentando evitar cortarse con las hojas de afeitar que yacían en el suelo.



Fig. 62. Petr Štembera, *Laica Performance*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

<sup>440</sup> Después de que Chris Burden hubiera aceptado su invitación de visitar Praga un año antes, en 1977, Štembera, junto con Gina Pane y Richard Kiresche, fue invitado por el artista norteamericano a este espacio con motivo de la exposición *3 Europeans*, de la que él mismo era comisario y que se organizó en Los Ángeles del cinco de septiembre al seis de octubre de 1978 y que luego itineró al San Francisco Art Institute del cuatro de noviembre al tres de diciembre de 1978. En este único viaje que pudo llevar a cabo el artista tuvo acceso a una pieza de Terry Fox y conoció también a Alan Kaprow.



En una línea muy similar, en una performance sin título llevada a cabo el doce de junio de 1978 en una especie de sótano en la región de Kolín Nad Labem –afueras de Praga-, el artista permanecía colgado de brazos hasta no poder más sobre un montón de arena con restos de cristales rotos de una botella de cerveza y asumiendo con la cabeza una incómoda torsión que le impedía contemplar las imágenes de las páginas de una revista colgadas frente a él, tal y como se observa en el documento fotográfico conservado. De nuevo, al artista no parece interesarle tanto las consecuencias de su caída sobre los cristales rotos, como la prueba de resistencia.



Fig. 63. Petr Štembera, *sin título*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Mlčoch también realizó una de las acciones que más se han mostrado en futuras exposiciones, fundada también en la lógica de la suspensión. Nos referimos a *Zavěšení - Velký spánek* –*Suspensión – Gran sueño*-, performance llevada a cabo en una buhardilla abandonada el cinco de octubre de 1974. En ella el artista bloqueaba durante un tiempo dilatado varios de sus sentidos –los ojos cubiertos con una tira negra y los oídos tapados con tapones de cera- para concentrarse únicamente en el peso de su cuerpo al permanecer colgado de pies y manos, tal y como se observa en la imagen que documenta la acción.

En esta ocasión, debemos y podemos detenernos en uno de los pocos textos interpretativos de este corpus de obra performativa que aparecieron en paralelo al trabajo de Štembera y Mlčoch, pues, sin mencionar explícitamente los rituales ascéticos, nos avanza lo que será uno de sus principales componentes de desprendimiento de la realidad.

Nos referimos a la obra *Tělo, věc a skutečnost v současném umění –Cuerpo, objeto y Realidad en el Arte Contemporáneo*, editada por el filósofo fenomenológico Petr Rezek en la Praga de 1977 y traducida al inglés por Eric Dluhsoch. Rezek, que fue visto siempre como un *enfant terrible* por la clase intelectual checa trabajó como psicólogo durante la década de los sesenta. Ello animó a que la “troika” –Miler, Štembera y Mlčoch- le invitara a interpretar sus acciones haciéndole creer que éstas habían sido sueños que habían tenido. Así, a pesar del carácter poco ortodoxo del ejercicio, los comentarios del filósofo y psicólogo de piezas como *Suspensión –Gran sueño-*, suponen uno de los primeros ejercicios interpretativos de estos nuevos comportamientos artísticos. Gracias a la publicación *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s -2002-* podemos acceder en inglés a algunos fragmentos de este texto fundamental para la historia del arte contemporánea de la República Socialista de Checoslovaquia durante la década de los setenta.<sup>441</sup>

Así, destaquemos cómo en el fragmento relativo al comentario de la pieza que nos ocupa, Rezek parte de una descripción del ático semiabandonado en el que se desarrolla la acción, bastante más poética o literaria que propiamente académica. Éste es descrito como el lugar de la casa que simboliza el reino de los juegos secretos –para los amantes, los suicidas o las crías de gato-, en tanto que espacio que cierra la casa en su parte superior pero que acostumbra a permanecer inhabitado. Partiendo de la idiosincrasia reclusiva del ático, Rezek establece un paralelismo entre el espacio onírico y la propuesta corporal asumida por Mlčoch.

These peculiar characteristics of the attic are important for the act of suspension to occur as experienced in the dream: it takes place in seclusions, heightened by the fact that all sensory experience is isolated from contact with the outside, including the ground -the floor- it is an attempt to free oneself from the confinement of “place”, to be “in the air”, free from any point of spatial reference. All is well as long as the weight of the human “here” does not start registering the sensation of pain. Up to that very moment one

---

<sup>441</sup> Al margen de los textos de Rezek y de los del crítico Jindřich Chaloupecký –al que nos referiremos más adelante- el resto de comentarios publicados en el interior del propio país se redujeron a la circulación de *samizdats* y a charlas, siempre de carácter clandestino. A pesar de este carácter marginal, no olvidemos que algunos de los principales intelectuales rebeldes durante el periodo de “normalización” como Václav Havel o Ivan Jirous, destacaron el papel de las ediciones *samizdat* o la organización de conciertos, performances y exposiciones clandestinas, en la configuración de lo que denominaron una “segunda cultura”.

succeeds in being “nowhere”, which means that any relationship to tangible things is eliminated and that is possible to feel virtually at one with the totality of the entire world.<sup>442</sup>



Fig. 64. Jan Mlčoch, *Zavěšení - Velký spánek –Suspensión – Gran sueño-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artist – Center for Contemporary Arts Prague.

Al margen de esta suspensión, Mlčoch también realizó un conjunto de pruebas de resistencia que implicaban peligrosos cortes sobre su cuerpo. De nuevo una de las imágenes más reproducidas de las acciones del artista hace referencia a *20 minut -20 minutos-*, performance llevada a cabo de forma clandestina en los bajos del Museo de Artes Decorativas –gracias al trabajo de Štembera- el siete de diciembre de 1975. En esta ocasión el documento fotográfico resume con bastante precisión lo ocurrido. En él vemos al artista sentado en una pared, con la

---

<sup>442</sup> Rezek, Petr, “Encounters with Action Artists” en Hoptman, Laura y Pospiszyl, Tomáš (ed.), *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950's*. New York: Museum of Modern Art; Cambridge (Mass.) [etc.]: MIT Press, 2002, p.222. “Estas peculiares características del ático son importantes para que el acto de suspensión ocurra como se experimenta en el sueño: se lleva a cabo en reclusiones, realizado por el hecho de que toda experiencia sensorial está aislada del contacto con el exterior, incluido el suelo, es un intento de liberarse del confinamiento de “lugar”, de estar “en el aire”, libre de cualquier punto de referencia espacial. Todo está bien, siempre y cuando el peso humano del “aquí” no comience a registrar la sensación de dolor. Hasta ese momento uno logra estar “en ninguna parte”, lo que significa que cualquier relación con las cosas tangibles es eliminada y que es posible sentirse virtualmente en armonía con la totalidad del mundo entero”. [La traducción es nuestra.] El texto de Jirí Ševčík “Czech Republic. Between a shaman and a clown”, incorporado en el catálogo de la muestra *Body and the East* recoge esta interpretación de Rezek en relación al trabajo de Mlčoch, subrayando el desprendimiento de la realidad fenomenológica frente al deseo de integrarse “in the totality of being”. Sin embargo, el autor tampoco menciona en esta ocasión una posible adscripción a las prácticas ascéticas.

mirada fija apuntando hacia el techo y enfrentado a una larga barra de hierro con un cuchillo en la punta que se apoya de un modo peligroso sobre el abdomen de su torso desnudo.<sup>443</sup> La acción consistía en invitar a un miembro de la audiencia a sentarse en la otra punta de la barra y decidir acercar la cortante punta al cuerpo del artista cada vez que notaran que éste perdía concentración. Del mismo modo que ocurría con las descripciones de Štembera, al artista no le interesa aquí centrarse en el resultado final o en las posibles consecuencias nefastas para su cuerpo, sino en el proceso, en la necesidad de concentración y resistencia ante un posible e inminente acto de violencia.<sup>444</sup> Sin embargo, en esta ocasión sí conocemos la duración de la peligrosa y abyecta acción. En la breve descripción de la pieza, Mlčoch indica que había preparado un reloj para controlar que la acción durase veinte minutos, pero que éste no funcionó correctamente y que la pieza se alargó finalmente hasta los 44 minutos.



Fig. 65. Jan Mlčoch, *20 minut – 20 minutes*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague

<sup>443</sup> En esta imagen apenas reconocemos al individuo que se apoya en la barra llevando al límite la incidencia del cuchillo, centrándose así el encuadre en el gesto de concentración del artista. Sin embargo, en el número monográfico “Danger in art” editado por la revista *Flash Art* en 1979 se incorpora una imagen más que tan solo hemos visto en este documento. En ella la cámara se ubica en otro ángulo de la habitación mostrándonos de perfil una perspectiva más amplia. En ella podemos ver cómo un participante está apoyado en la barra y cómo esta tensión está provocando la incisión del cuchillo en el estómago de Mlčoch. Además, esta perspectiva de perfil nos permite ver el tamaño considerable y peligroso del cuchillo. Véase anexo página 743.

<sup>444</sup> En el catálogo de la muestra de Karel Šrp al que nos estamos refiriendo, Štembera se refiere a algunas de sus primeras piezas en el entorno natural, de las que apenas queda documentación, insistiendo en la mayor relevancia del proceso de realizarlas que en el resultado final.

En una línea muy similar realizó *Petrův případ –Petr's Case-*, en una habitación semivacía el ocho de marzo de 1979, frente a un círculo reducido de amigos. Con ayuda de Štembera se llevó a cabo la siguiente prueba de resistencia: Mlčoch permanecía, con el torso desnudo, enfrentado a una placa de cristal sostenida a su vez por dos barrotes de metal. El artista entonces pedía a su colega Štembera que estampara un palo con un cuchillo que había preparado contra el vidrio hasta que éste se rompiera, acción que se recoge en la imagen seleccionada por el artista. Gracias a la descripción sabemos que, después de varios intentos fallidos, Mlčoch acabó por romper él mismo con su cuerpo el cristal, para pasearse acto seguido entre la audiencia. De nuevo no vemos ni se hace mención a las heridas que seguramente debió provocarse en el torso desnudo.



Fig. 66. Jan Mlčoch, *Petrův případ –Petr's Case-*, 1979. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Llegados a este punto debemos profundizar en la interpretación de estas piezas instaladas en la complejidad de las múltiples capas conceptuales integradas en la noción de lo abyecto. En primer lugar, debemos explicar de un modo más exhaustivo la modalidad de purificación de lo abyecto que se está movilizandando de un modo performativo en las acciones descritas.

Ya hemos mencionado cómo Morganová nos daba la clave introduciendo la sintonía de estas piezas con las formas y funciones del ascetismo, en concreto, con las privaciones incorporadas en el Budismo Zen. Sin embargo, consideramos que, con la intención de mostrar este conjunto de piezas como paradigmáticas de la abyección, debemos ampliar y ser rigurosos en la descripción de las técnicas corporales que se balancean entre la corporización abyecta de la violencia y la posibilidad de trascenderla. Del mismo modo, consideramos necesario revisar la afirmación según la cual el Budismo Zen es el único marco ascético de referencia en estas piezas, para ofrecer una explicación más compleja.

Así, en primer lugar debemos preguntarnos cuáles son las funciones generales de los rituales ascéticos, con la intención de comprobar cuáles de estos propósitos creemos que están siendo movilizandados en las acciones de Štembera y Mlčoch.

Tomando en primer lugar las aportaciones de uno de los padres de la Antropología religiosa de la vertiente sociológica como es Émile Durkheim debemos explicar que, el fundamento del ascetismo místico se encuentra en su deseo de desvincularse del medio profano, extirpándose uno de todo lo que aún puede salpicarle de él mediante una vida exclusivamente religiosa que va a implicar un conjunto de técnicas corporales sufrientes. Recordemos que para el antropólogo, el fundamento de lo religioso se encontraba en aquella ordenación del mundo según el binomio de esferas separadas sagrado-profano, que daría a su vez a diversas formas de actuación para el paso de una a otras de las esferas.

Partiendo de esta premisa, Durkheim presentará las actitudes rituales del ascetismo en el marco de lo que él denomina el culto negativo. La diferencia de este tipo de culto, en relación al culto positivo de modalidad sacrificial que centrará el siguiente capítulo, es que el acceso al ámbito de lo sagrado se alcanza mediante abstenciones, o lo que es lo mismo, mediante actos negativos. El autor menciona algunas de estas abstenciones como los rigurosos ayunos apartándose hacia el bosque, las vigilias, los retiros, el silencio, la ingesta de alimentos inmundos, dormir encima de hojas con brasas debajo, la desnudez o la permanencia en el suelo de forma inmóvil. Y precisamente, se comprueba fácilmente cómo la gran mayoría de estas formas de culto negativo han sido performadas por Štembera y Mlčoch en las acciones que

hemos descrito o en otras que aún no hemos incorporado: Štembera se sometía a ayunos<sup>445</sup> y a vigilias profundas y, tal y como veremos, asumirá la ingesta de materiales desagradables –su propia sangre, su pelo, sus uñas, etc.-; Mlčoch se enterraba durante casi una hora obligándose a permanecer absolutamente paralizado. Ambos aparecen semidesnudos en la mayoría de sus acciones y ambos se han sometido a los efectos abrasadores del fuego sobre su propia piel.

Partiendo de esta premisa, otra de las claves en esta interpretación del trabajo de ambos performers desde la Antropología religiosa se encuentra en el hecho de que, como puede intuirse, la metamorfosis alcanzada por el iniciado mediante la tecnología del ritual ascético, va a comportar intensos componentes de dolor o sufrimiento.

Las abstinencias y privaciones entrañan sufrimiento. [...] No podemos apartarnos de él [del mundo profano] sin violentar nuestra naturaleza y contrariar dolorosamente nuestros instintos. En otras palabras, el culto negativo no puede llevarse a cabo sin sufrimiento. El dolor es su condición necesaria. Así que se ha llegado a considerar que ese dolor constituía por sí mismo una especie de rito; se ha visto en él un estado de gracia que hay que buscar y suscitar, incluso de manera artificial, por los poderes y privilegios que confiere, lo mismo que esos sistemas de interdictos a los que acompaña naturalmente.<sup>446</sup>

De hecho, en el monográfico sobre el peligro en el arte que editó la revista *Flash art* en 1978, Štembera fue invitado a redactar un breve texto, como el resto de los artistas integrados en el número, que establece claras sintonías con la definición de Durkheim.

Why danger, violence, pain, risk? Probably because those are the fundamental elements of the world, with which we constantly live. In my performances I want to focus –with the exception on the personal aspects present in some of them- this painful relationship with the world, the existence of these aspects and the need to understand them and to accept them as important elements of man’s existence. Besides, I want other people to understand that all these elements are not just negative, but positive as well, inasmuch as only through a confrontation with them can one really feel oneself, one’s limits and the possibility to overcome them.<sup>447</sup>

<sup>445</sup> Desde una descripción general, el ayuno como culto negativo autoimpuesto se explica debido a la asunción del acto de comer como una más de las actividades propias de la esfera profana de las que el asceta debe desprenderse. Mauss y Hubert hablarán también de ese cuerpo que se convierte en diáfano gracias a la práctica del ayuno, viéndose así preparado para poder officiar futuros cultos, ahora de carácter positivo. Para una información más detallada del ayuno en el pensamiento y la filosofía grecolatinas véase el artículo “Philosophy for the Body, Food for the Mind”, de Montserrat Camps-Gaset y Sergi Grau.

<sup>446</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, op.cit., p.484.

<sup>447</sup> Štembera, Petr, st, en *Flash Art* –monográfico Danger in Art/Pericolo in arte-, nº 80-81, febrero-abril 1978, Milan: Giancarlo Politi, p. 33. “¿Por qué peligro, violencia, dolor, riesgo? Probablemente porque esos son los elementos fundamentales del mundo, con los que vivimos constantemente. En mis performances quiero enfocar - con la excepción de los aspectos personales presentes en algunas- esta dolorosa relación con el mundo, la existencia de estos aspectos y la necesidad de comprenderlos y aceptarlos como elementos importantes de la existencia del hombre. Además, quiero que otras personas comprendan que todos estos elementos no solo son negativos, sino también positivos, ya que solo a través de una confrontación con ellos se puede sentir uno mismo, los propios límites y la posibilidad de superarlos.” [La traducción es nuestra.]

Partiendo de esta premisa, ya anunciábamos al inicio de este apartado que el primer ayuno forzado que vivió Štembera en su viaje a París en mayo de 1968, condicionaría su futura adscripción performativa a tecnologías corporales de reminiscencias ascéticas. Y en este sentido, deseamos subrayar la estrecha relación que puede establecerse entre el propio testimonio del artista y las aportaciones de la Antropología religiosa.

“When you have nothing to eat, you become aware of your existence”, Štembera explained, adding that it took him two years to process that experience: “Suddenly I became aware of my body, and [of the fact] actually that body is more important than what I do. The reason why the body can become material for some activities is because it is capable of taking some stimulus –for example, pain- from outside and because it is capable of expressing internal experiences”. These ideas reveal the artist’s understanding of the body as a medium which takes and transmits information and his belief in the primacy of the sensation of pain for the experience of existence.<sup>448</sup>

En plena sintonía con la interpretación de la obra de Štembera y Mlčoch que estamos presentando, Durkheim confirma que las técnicas del culto negativo actúan principalmente sobre el propio fiel, modificando positivamente su estado. Ahora bien, para alcanzar semejante propósito, los actos del culto negativo deben repetirse de forma sistemática, llegando incluso a fundamentar un auténtico régimen de vida. El antropólogo utiliza el término de “entrenamiento” en la renuncia y nos habla de abnegación, del olvido de sí y, en definitiva, del sufrimiento. Se refiere incluso a los dolores, no como elementos arbitrarios o espontáneos –tal y como se confirmará en esta investigación donde cada acción ha sido pensada y pautada previamente-, sino como *una escuela necesaria, en la que el hombre se forma y se temple, y donde adquiere las cualidades de desprendimiento y dureza*.<sup>449</sup>

En este sentido, y obviamente salvando las distancias pues, no lo olvidemos, no nos enfrentamos a “verdaderos ascetas”, sino a la movilización performativa y creativa de algunas de sus formas y acciones, observamos cómo aproximadamente durante casi una década, Štembera y Mlčoch decidieron someterse de un modo sistemático a un conjunto de

---

<sup>448</sup> Štembera, Petr, “Interview in Kontonova and Andjel” en *ČSSR Fotografija*, n° 9, s.a, s.p. Citado en: Fowkes, Maja. *Green Bloc: neo-avant-garde Art and ecology under socialism*, Budapest, New York: Central European University Press, 2015, p.200. ““Cuando no tienes nada que comer, tomas consciencia de tu existencia”, explicó Štembera, y agregó que le tomó dos años procesar esa experiencia: “De repente tomé conciencia de mi cuerpo, y [del hecho] en realidad de que ese cuerpo es más importante que lo que hago. La razón por la cual el cuerpo puede volverse material para algunas actividades es porque es capaz de tomar algún estímulo -por ejemplo, dolor- desde el exterior y porque es capaz de expresar experiencias internas”. Estas ideas revelan la comprensión del artista del cuerpo como un medio que toma y transmite información y su creencia en la primacía de la sensación de dolor para la experiencia de la existencia.” [La traducción es nuestra.]

<sup>449</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, op.cit., p.489.



interdicciones emparentadas con lo que autores como Durkheim denominan el culto negativo ascético.

Del mismo modo, nos interesa destacar que este poder transformador que otorga el sometimiento a las pruebas ascetas es un elemento compartido en múltiples religiones.

Si hay una noción que parece exclusiva de las religiones más recientes y más idealistas, es la que atribuye al dolor un poder de santificación. Por esta misma creencia está también en la base de todos los ritos que acabamos de describir. Claro que se la interpreta de distinto modo en las distintas épocas de la historia. Para el cristiano, se supone que el dolor actúa principalmente sobre el alma: la depura, la ennoblece y la espiritualiza. El australiano cree que su eficacia recae sobre el cuerpo: acrecienta las energías vitales, hace crecer el pelo y endurece los miembros. Pero en ambos casos se trata del mismo principio. Aquí como allá, se admite que el dolor genera fuerzas excepcionales, y tal creencia no carece de fundamento. Pues es precisamente el modo en que afronta el dolor lo que mejor manifiesta la grandeza del hombre. Nunca se eleva más resplandeciente por encima de sí mismo como cuando domina su naturaleza hasta el punto de hacerle seguir un camino contrario al que tomaría espontáneamente. Eso lo singulariza entre el resto de criaturas, que van ciegamente donde las llama el placer; por esta vía conquista un lugar aparte en el mundo. El dolor es el signo de que se han roto algunos de los lazos que le unen al medio profano; atestigua que se ha liberado parcialmente de ese medio y, consiguientemente, se le considera con acierto como el instrumento de tal liberación. De modo que quien se ha liberado de una especie de dominio sobre las cosas realmente se ha elevado por encima de ellas, por el hecho mismo de haber renunciado a ellas. Es más fuerte que la naturaleza, ya que le hace callar. [...] Esa virtud, además de su valor estético, es el fundamento de toda la vida religiosa.<sup>450</sup>

Durkheim nos entrega así dos claves para nuestro análisis. Por un lado, confirma los valores estéticos que se asocian, no solo a la vida religiosa en general, sino en concreto a las formas de culto ascetas. Por el otro, nos recuerda que esta tecnología ritual se expande por múltiples religiones, configurándose incluso como su fundamento. Y anotamos con énfasis esta idea pues deseamos matizar la afirmación de Morganová según la cual las formas ascéticas movilizadas por Štembera y Mičoch en sus acciones deben leerse a la luz del Budismo Zen.

Es evidente que las reivindicaciones sociales y culturales que movilizaron a múltiples ciudadanos en el contexto occidental –desde los Estados Unidos hasta la antigua Checoslovaquia, pasando por Francia-, entraron en sintonía con algunas formas espirituales orientales, especialmente el budismo –zen-. Sin embargo, reducir estas técnicas corporales movilizadas por los accionistas checos a este único marco teórico, supondría pasar por alto todo el imaginario cristiano que ha salpicado Occidente de relatos de ascetas ejemplares.

---

<sup>450</sup> *Ibidem.*, pp.488-489.

Por citar algunos casos concretos, relacionados por ejemplo con los ayunos, el artículo de Montserrat Camps-Gaset y Sergi Grau “Philosophy for the Body, Food for the Mind” rastrea incluso desde el pensamiento grecolatino, la defensa de ciertos interdictos físicos como actitud de sabiduría ejemplarizante. Así, se menciona el modo de vida ascético –ayunos, austeridad y rechazo de cualquier forma de confort personal- de muchos de los grandes filósofos de la Antigüedad griega –Sócrates, Diógenes, Pitágoras-. Del mismo modo, junto con la austeridad se hace referencia, también desde tiempos antiguos, a la relación entre ascetismo y la consecución de un cuerpo que puede más, llegándose incluso a poder evitar la enfermedad –Heracles- o el contagio de plagas –Sócrates-.

Siguiendo su argumentación se habla de la posterior transfiguración del austero filósofo, del ejemplar sabio, al santo cristiano que mediante su adhesión al culto negativo de formas ascéticas es capaz de abrir ahora, no solo el camino de la sabiduría, sino el de la salvación. En ese nuevo engranaje cultural en el que, como hemos apuntado en el marco teórico, lo religioso muta también a teología moral, sabemos que el exceso injustificado de comida o el placer corporal se configuran como motivos de pecado, -gula y lujuria en este caso-, y por lo tanto, de obstáculo para la salvación. Del mismo modo, la teología cristiana asumirá al cuerpo como un contenedor material profano en ocasiones despreciable frente al loable e intangible espíritu; ello motivará que la reducción al mínimo de la masa corporal, mediante todo tipo de ayunos, privaciones y autohumillaciones, sea vista como un medio óptimo de desprendimiento de lo profano o pecaminoso y de acercamiento a lo divino y a la salvación.

Partiendo de esta tradición, encontramos un conjunto de piezas de Štembera que claramente remiten a unas técnicas corporales ascéticas y penitentes de claras reminiscencias cristianas. Nos referimos por ejemplo a *Purificación* -veintiuno de marzo de 1974, Praga-, pieza en la que, gracias a una imagen que tan solo hemos encontrado en el número 80 de la revista *Flash Art* -1978, véase anexo página 743-, vemos al artista en una habitación vacía, arrodillado delante de una sábana blanca sobre la que deposita un látigo con el que se flagelará la espalda, tal y como comprobamos en otra imagen reproducida en la muestra *Alternative networks* comisariada por Cristina Freire para el Württembergische Kunstverein de Stuttgart en el 2009.<sup>451</sup> A pesar de aquellos apuntes teóricos de autoras como Fischer-Lichte en torno a la materialidad de la experiencia performativa alejada en un primer momento de posibles elementos simbólicos, es cierto que en el contexto occidental, la imagen propuesta por Štembera remite de un modo muy

---

<sup>451</sup> A pesar de tratarse de la misma pieza aquí aparece referenciada como *Flagellation*.

directo a los procesos de mortificación de la carne alcanzados mediante la flagelación cristiana –habitualmente en la espalda además, tal y como encarna el performer–.



Fig. 67. Petr Štembera, *Purification-Flagellation –Purificación, flagelo*, 1974. Archivo del artista. Fuente: MAC-USP, São Paulo.

Del mismo modo, y como pieza bisagra entre la tradición ascética cristiana y la budista, debemos referirnos a *Biograf –Biografía–*, llevada a cabo por Štembera en una pequeña fortaleza de Terezín el dieciséis de abril de 1976. Tanto él como Mlčoch fueron invitados –de

forma siempre no oficial<sup>452</sup>- a llevar a cabo una acción en el marco de una exposición del pintor, escultor y artista gráfico Jiří Sozanský organizada en ese espacio. Tal y como indica Morganová en su ensayo, Sozanský realizó múltiples proyectos multimedia en espacios alternativos connotados por una historia de situaciones existenciales extremas. En esta ocasión escogió para llevar a cabo sus piezas e invitar a otros artistas colegas, la fortaleza de Tezerín, ubicada cerca de Praga y transformada durante la ocupación nazi en un forzado gueto para retener a la población judía antes de desplazarla a campos de exterminio.

En este espacio, convertido en monumento visitable tras la ocupación nazi, el artista recreó la denominada situación “Pečkárna”, esto es, la sala de interrogatorios durante la ocupación alemana en la que los judíos atrapados eran obligados a permanecer sentados en un banco mirando hacia el muro sin realizar ni un solo gesto. En una de las celdas reales de la pequeña fortaleza, Štembera recreó ese escenario, tal y como vemos en la imagen documentada en la que permanece sentado en un banco, mirando a la pared y junto a una mesa donde se encuentra un látigo. Su descripción de la acción nos indica que en una sala adyacente incorporó un cartel donde explicaba a los visitantes que si veían o notaban que se movía tan solo un centímetro, lo castigarán azotándole con el látigo. En esta ocasión, a pesar de no ver el resultado final de su espalda, sabemos que prácticamente ningún espectador entró en la habitación, pensando que se trataba simplemente de una recreación teatral “no interactiva” de la exposición.



Fig. 68. Petr Štembera, *Biograf – Biografía*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

<sup>452</sup> De hecho, reforzando de nuevo ese carácter obligadamente marginal de sus acciones, mencionemos que ésta fue la única pieza que Štembera pudo llevar a cabo en su país de origen ante un público desconocido.

La acción recreaba de forma explícita esa asfixia contextual que había invadido todos los espacios de la vida de los ciudadanos checoslovacos desde la II Guerra Mundial. Las posibles torturas para conseguir confesiones o simplemente el injusto acto de poder sobre otros cuerpos, se han escampado, llegando a salpicar incluso hasta el ámbito –clandestino- de las artes. Tal y como recoge Maja Fowkes en su ensayo *Green bloc: neo-avant-garde Art and ecology under socialism*, Štembera se refirió a su país en una entrevista para la revista *Kurze Karrieren* como “ese campo de concentración llamado la República Socialista –mejor: soviética- de Checoslovaquia”. Y frente a esa recreación, el artista se imponía un ejercicio que puede ser leído, tanto a la luz de las penitencias de raíz cristiana, como desde la posibilidad de desprendimiento de la realidad mediante las consecuencias de la meditación de raíz oriental.

Así, esta pieza nos permite avanzar para finalmente incorporar, siguiendo los apuntes de Morganová, la presencia o las técnicas concretas de este culto negativo en el budismo, observando cómo se relacionan con las acciones de Štembera y Mlčoch. Tomando como referente la *Antropología del Budismo -2007-* de Juan Arnau debemos apuntar que en el caso del pensamiento budista también nos enfrentamos a una forma de vida y una concepción particular de lo humano. Y de hecho, en este caso, esta suerte de “mapa de la existencia humana” es *al mismo tiempo un manual de instrucciones para la vida, cautiva en el reino de la existencia, y una guía para escapar de dicho cautiverio*.<sup>453</sup> Este mapa a modo de práctica parte además de las enseñanzas del personaje histórico de Buda, asumido precisamente como un asceta errante. De él se aprenderá que, mediante ciertos interdictos de carácter ascético –pero con algunas unas técnicas corporales diferentes a las de la tradición cristiana-, es posible liberarse –“despertar” según el vocabulario budista- de ese cautiverio.<sup>454</sup>

Tal y como indica Arnau, no existe consenso, ni en las propias fuentes ni en las interpretaciones posteriores, de cuáles serían las técnicas más idóneas para alcanzar esa liberación de la existencia atrapada. Por un lado, es posible rastrear prácticas ascéticas más

<sup>453</sup> Arnau, Juan. *Antropología del budismo*. Barcelona: Kairós, 2007, p.16.

<sup>454</sup> El modo de entender la existencia en el budismo difiere del pensamiento occidental, en tanto esta es concebida como una suerte de corriente salvaje que deambula permitiendo múltiples existencias. Así, la existencia asume una rueda de renaceres constantes, todos ellos salpicados de dolor pues el motor de la misma es la ignorancia, entendida como carencia de sapiencia. Esta ceguera hace que el individuo persista de un modo insistente en la existencia, apartándolo de la posibilidad de vislumbrar la posibilidad de liberación. La misma ignorancia condiciona el apego de los individuos a los objetos de deseo. Arnau nos indica que “sólo el nirvana puede escapar de la persistente presencia del sufrimiento, sólo la liberación detiene el renacer y hace que el dolor quede completamente extinguido” –p.24-. Alcanzar el nirvana es la única manera de interrumpir la rueda del renacimiento en diferentes existencias. Partiendo de estas premisas básicas debemos deducir que los artistas estudiados, influidos por la llegada de estas nuevas filosofías, accedieron también a la “cartografía del sendero”, esto es, a las diferentes estrategias budistas para escapar de la rueda de esa existencia dolorosa, de entre las que se encuentran las rutinas y las técnicas corporales ascéticas.

extremas fundadas en la inmovilidad física, los ayunos o las vigilias, tal y como puede recogerse desde las piezas de Štembera y Mlčoch. Por el otro, se apostó también por soluciones más centradas, no tanto en la acción, como en el desprendimiento del deseo y de la sed, intentando alcanzar estados corporales y mentales estáticos que permitieran finalmente una suerte de paz interior desde la que la visión de las cosas se transformaría, evitándose incluso el renacimiento en un destino nefasto.<sup>455</sup> En este sentido, la concentración autoimpuesta por Štembera en *Biografía* y la de Mlčoch en *20 minutos*, supondrían ejemplos paradigmáticos: en ambos casos parece intentarse superar el mundo de las pasiones, mostrándose impasibles ante los posibles dolores físicos o perturbaciones psíquicas que alteran el cuerpo y la identidad de los artistas en prácticamente todas y cada una de sus acciones.

Podríamos emparentar pues algunos de los gestos performativos de los accionistas checos con aquellas técnicas de meditación budistas de cultivo de la mente, centradas en la “deconstrucción” del deseo. Desde sus piezas, desde las imágenes escogidas y, sobre todo desde las descripciones incorporadas por los propios artistas, Štembera y Mlčoch parecen querer señalarnos que, ante la inminente abyección que sacudirá violentamente sus cuerpos y sus psiques, ellos se protegerán mediante la serena concentración de la paz interior.

La palabra “meditación” presenta cierta afinidad, en su uso común, con el término budista sánscrito *dhyana*: un cambio en la conciencia que suele llevarse a cabo intencionalmente, en silencio y con el cuerpo en posición estática, la mayoría de las veces sentado y con las piernas cruzadas. El prestigio de estas *tecnologías del yo* se debe a que la práctica de la meditación se asocia, en el ámbito cultural indo-tibetano, con la sabiduría, la serenidad y los poderes extraordinarios –tanto físicos como mentales-. El término se vincula también a la disciplina mental y corporal y a métodos sistemáticos del cultivo personal – *experimentos con uno mismo*- relacionados con estilos de vida monásticos o eremitaños.<sup>456</sup>

Siguiendo esta secuencia ascética concreta podemos incorporar ahora otras dos acciones de Štembera que entroncan claramente con ella. Nos referimos a dos piezas en las que el artista llevó a cabo las posturas conocidas en el vocabulario yogui como asanas invertidas. Son aquellas posiciones en las que el cuerpo permanece invertido y apoyado sobre la cabeza, proporcionando otra perspectiva de la relación con la realidad circundante y reforzando la capacidad de concentración en torno al equilibrio y la estabilidad.

---

<sup>455</sup> Arnau también explica en su ensayo citado que, a diferencia del cristianismo, las fuentes budistas parecen acabar apartándose de las prácticas ascéticas más extremas centradas en la mortificación del cuerpo –como la autoflagelación-, para apostar en cambio por formas más próximas al desprendimiento y la meditación. Estas técnicas deberían permitir así, no borrar una suerte de mancha eterna enganchada a la materialidad del cuerpo, sino la comprensión de la naturaleza del deseo, de la sed y del apego que lo producían.

<sup>456</sup> *Ibidem.*, p.151.

Antes de describir con mayor detalle estas obras expliquemos que el acceso a los textos orientales también se llevó a cabo desde la clandestinidad. Tras haber intentado entrevistar a Štembera en Praga y haberle enviado varias preguntas vía email, el artista accedió a responder tan solo un par de cuestiones concretas. Una de ellas hacía referencia a qué textos budistas tuvo acceso o tradujo en esta décadas. Su respuesta confirma, de un modo inédito además pues no hemos encontrado en ninguna otra publicación esta información, que su acceso a la filosofía oriental se produjo a partir del acceso a textos de Suzuki en torno a una versión no dualista del budismo zen.<sup>457</sup> Del mismo modo, en nuestra entrevista personal a Pavlína Morganová descubrimos que existían copias –algunas *samizdat*, traducciones propias– que circulaban por esta escena paralela de la que también nos hablará Havel. La historiadora del arte confirma además que, el hecho de que fuera tan difícil acceder a estos textos, contribuyó a que su interiorización fuera menos banal o superficial que en otros contextos donde las filosofías orientales penetraban con tranquilidad hasta en la esfera de la cultura pop.

Informations were very rare. But if you got it you were very concentrated to get it, and it would circulate it, and it would get the right people. And it was perceived very seriously. So, maybe they would not be able to easily access it, but because of that they would value much more and think about it much more, and practice it if they were practicing it in a very serious way.<sup>458</sup>

Pasando al análisis concreto de las obras, refirámonos a, *Žít, jak se má –Vivir de la forma correcta–*, Brno, veinte de diciembre de 1980-, acción de la que no se conserva la documentación al completo. Sin embargo, la descripción indica que en la primera parte de la que fue su última performance<sup>459</sup> el artista permaneció en la postura de yoga invertida mientras cantaba la canción “To Live the Right Way”, tema de propaganda del régimen que pretendía

<sup>457</sup> Respuesta en un correo electrónico personal el día cuatro de agosto del 2018.

<sup>458</sup> “Entrevista personal Pavlína Morganová” –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts. Véase anexo página 698. “Las informaciones eran escasas. Pero si lo conseguías, es porque estabas muy obcecado en obtenerlo, y luego circularía, y alcanzaría a las personas adecuadas. Y fue percibido muy en serio. Por lo tanto, tal vez no se podía acceder fácilmente, pero por eso se valoraba y se pensaba mucho más, y si además lo practicaban, lo hacían de una manera muy seria.” [La traducción es nuestra.] En la página 3 del breve catálogo sobre el artista, *Performance*, de nuevo editado por Karel Šrp y que pudimos consultar en el DOX Archive de Praga, Štembera confirma su práctica del yoga, sin la cual, asegura, no habría sido capaz de realizar una enorme cantidad de cosas.

<sup>459</sup> Tanto él, como su colega Mlčoch abandonaron la producción de obra performativa en 1980 por múltiples razones. La aparición de la Charter 77 les hizo tomar conciencia del riesgo verdadero que suponía para sus firmantes el compromiso político asumido, haciéndoles juzgar de un modo más crítico su propio trabajo, de carácter más existencial. De hecho, si nos fijamos en las fechas, la mayoría de obras de referencias políticas más explícitas se producen en sus trayectorias desde 1977. Del mismo modo, el asistir a una creciente comercialización en el ámbito internacional del lenguaje performativo les animó a abandonar de forma definitiva este lenguaje y a participar de forma mucho más esporádica en muestras que reclamaban sus fotografías. Después del abandono de su práctica performativa, ambos siguieron trabajando en varias instituciones museísticas del país. Actualmente ambos forman parte del equipo curatorial del departamento de Artes Gráficas y Fotografía del Museo de Artes Decorativas de Praga. Štembera también se ha dedicado a la docencia universitaria, y en la década de los ochenta incluso a impartir clases de karate.

ocultar sus intenciones gracias a su sonido y su propuesta en clave de rock. La documentación conservada tan solo hace referencia a la segunda parte de la acción en la que el artista invitaba al público a escalar una cuerda para poder leer una noticia enganchada en el techo de una habitación. En la imagen vemos de nuevo el escenario de la prueba de resistencia sin resultados finales: una habitación prácticamente a oscuras, la cuerda en semipenumbra y la noticia en el techo iluminada por un foco.

La segunda de estas acciones, realizada en Praga el veintisiete de abril de 1979, recibe directamente el nombre de *Jogi –Yogui-*. Gracias a la imagen conservada y a la descripción sabemos que el artista de nuevo permaneció en la postura invertida mientras, en esta ocasión, intentaba lamer durante el mayor tiempo posible fragmentos rotos previamente del diario oficial del Partido Comunista Rudé Pravó. En ambas acciones, las técnicas corporales para la consecución del “despertar” se enfrentan a la dificultad de acceder a la realidad –periodística-, que permanece casi inaccesible o directamente fragmentada.



Fig. 69. Petr Štembera, *Žít, jak se má –Vivir de la forma correcta*, 1980. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig. 70. Petr Štembera, *Jogi –Yogui-*, 1979. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

La incorporación de noticias a las que resulta un esfuerzo acceder – Štembera, *Vivir de la forma correcta*, 1980- o que han sido fragmentadas y lamidas –Štembera, *Yogi*, 1979- remite al restablecimiento del control total de la información en el país, alcanzando unos niveles de



vigilancia de la palabra periodística y creativa, escrita o hablada, que no se daban desde la década de los cincuenta. Los medios de comunicación se pusieron de nuevo al servicio de la propaganda del Partido, debiendo implementar mecanismos de estricta censura que implicaban la persecución y despido de periodistas, publicistas, escritores, profesores de universidad, científicos o cualquiera que pudiera intervenir en la construcción de la opinión pública.

The pantomime of lies and naïve propaganda has one further purpose. It allows people to establish some sort of standard by which to judge everyday matters: a simple ideological rule of thumb for circumspect behaviour. The ordinary citizen learns from graphic examples in the media, what is allowed and what is not; what the state rewards and what it punishes; who are friends and who are enemies; what is black and what is white. The mass media dress up domestic social problems and complex global issues in a sort of uniform by which they are easily recognizable. As soon as citizens have mastered the basic problem of recognition, their lives become much simpler, for they do not risk making naïve political errors. [...] By making shrewd use of the fact that people are generally too lazy to use their own heads to analyse or assess the information they receive, the state controls the media.<sup>460</sup>

Así, ante la desaparición progresiva de periódicos y revistas, habiéndose restaurado el organismo de censura de la década de los cincuenta “Oficina de Prensa e Información”, las piezas de Štembera parecen desvincularse de esa “pereza para usar sus propias cabezas” a la que se refiere Šimečka, y de esa obligación de “vivir de forma correcta” de la que él mismo nos habla en uno de los títulos de sus performances remitiéndose a una canción popular del momento. El accionista checo, retomando y alterando de un modo heterodoxo técnicas corporales propias del budismo, se apoyará literalmente sobre su propia cabeza, con la intención de desprenderse de esa realidad inaccesible, manipulada, fragmentada, proponiendo, en contraposición, un nuevo modo de mirar. Y decimos “alterando de un modo heterodoxo” pues, tanto la práctica del yoga como la de la meditación no se relacionarían nunca en su contexto original con elementos tan concretos provenientes de la realidad –las noticias- ni tan molestos o incluso amenazadores como los que hemos rastreado. La mayoría de técnicas ascéticas orientales, a diferencia de las de raíz cristiana, no implican la autogresión del cuerpo.

---

<sup>460</sup> Šimečka, Milan. *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia*, op.cit., p.55. “La pantomima de las mentiras y la propaganda naïf tiene un propósito más. Permite a las personas establecer algún tipo de estándar a partir del que juzgar los asuntos cotidianos: una simple regla empírica ideológica para el comportamiento circunspecto. El ciudadano común aprende de ejemplos gráficos en los medios, lo que está permitido y lo que no; lo que el estado recompensa y lo que castiga; quiénes son amigos y quiénes enemigos; qué es negro y qué es blanco. Los medios de comunicación disfrazan los problemas sociales domésticos y los problemas globales complejos en una especie de uniforme mediante el que son fácilmente reconocibles. Tan pronto como los ciudadanos dominan el problema básico del reconocimiento, sus vidas se vuelven mucho más simples, ya que no se arriesgan a cometer errores políticos ingenuos. [...] Al hacer un uso astuto del hecho de que las personas en general son demasiado perezosas para usar sus propias cabezas para analizar o evaluar la información que reciben, el estado controla los medios.” [La traducción es nuestra.]

Llegados a este punto debemos subrayar la heterogeneidad de imaginarios ascéticos que creemos identificar en las acciones de Štembera y Mlčoch, desde el flagelo de claras reminiscencias cristianas hasta la incorporación de las nuevas tecnologías corporales de influencia oriental que se instalaron en el contexto occidental con contundencia desde la década de los sesenta. Vamos a defender este carácter heterogéneo en el rescate de formas, técnicas somáticas y posibles funciones provenientes de la tradición ritual desde el lenguaje performativo, como una de las constantes en este corpus de obra paradigmático de la abyección. Instaladas en unas décadas que la bibliografía ha tildado en ocasiones como de espiritualidad “New Age”, las piezas que integran este estudio van a moverse de un modo flexible por múltiples tradiciones e imaginarios de reminiscencias rituales. Y, en este sentido, debemos ser cuidadosos en relación a dos premisas que consideramos fundamentales.

En primer lugar, no debemos perder de vista que no nos enfrentamos a rituales, sino a un trabajo performativo que moviliza formas de carácter ritual o que corporiza o utiliza algunas tecnologías corporales rituales. Ello nos obliga a observar con precisión el diferente grado de adscripción a estas formas y técnicas por parte de cada uno de los performers que centran este estudio. Algunos priorizarán las consecuencias derivadas de la estética ritual –Jordi Benito-, otros confiarán de una forma más intensa en la unión arte y vida, confundiendo realmente la tarea del artista con la de un chamán, la de un sacrificador o la de un alquimista –Hermann Nitsch, Marina Abramović-, y finalmente, la gran mayoría se moverá en un terreno intermedio –Petr Štembera, Jan Mlčoch, Ion Grigorescu, Tomáš Ruller, Raša Todosijević, Kwiekulik, Günter Brus, Rudolf Swarczkoogler, Orlan, Michel Journiac, Gina Pane, etc.-.

Esta premisa nos obliga a ser lo más rigurosos posible identificando qué formas y qué técnicas o funciones rituales concretas se están movilizando de forma flexible y heterodoxa, frente a aquellas interpretaciones que simplemente reducen estas piezas al comentario de “una acción de carácter ritual”. Así, retomando de nuevo el trabajo de Štembera y Mlčoch debemos señalar que, difícilmente puede derivarse de su trabajo la suposición de que, en algún momento, los artistas pretenden gracias a su trabajo performativo, alcanzar algún tipo de santidad ascética o de estado de nirvana budista. Precisamente, gracias a la secuencia de varios imaginarios ascéticos que hemos identificado, gracias también a la defensa de estas piezas como adscritas al espíritu New Age de las décadas de los sesenta y los setenta y a los apuntes en torno a esta heterogeneidad flexible, podemos avanzar en nuestro análisis hacia dos direcciones fundamentales: por un lado, la puesta en común de estas diversas tradiciones nos permite identificar finalmente qué tipo de funciones fundamentales son las que se están movilizando y,

por el otro, la asunción de que realmente no se está buscando la santidad, la salvación o el nirvana, nos permite abrir el espectro de investigación para poner énfasis en los aspectos sociales que creemos se integran en estas piezas y que no acostumbran a leerse desde los componentes religiosos, tal y como hemos desarrollado en el estado de la cuestión y el planteamiento del problema.

Así las cosas, si una función comparten tanto los ascetas cristianos como los adscritos a las diversas formas de budismo oriental es la del desprendimiento de una realidad asumida como profana, impura, carcelaria. Habiendo asumido que Štembera y Mičoch no desean desprenderse de esta realidad para convertirse en santos, alcanzar la salvación o el nirvana, y habiendo observado que en muchas de sus piezas se incorporan referencias explícitas al contexto histórico –los interrogatorios, las noticias de prensa, etc.–, defendemos como función principal en estas piezas el deseo de desprenderse, de extirpar en ellos las manchas abyectas de aquella violencia contextual que hemos descrito anteriormente, proponiendo a su vez un comportamiento ascético ejemplar o unas nuevas relaciones alejadas de la hostilidad ambiental.

Ni que decir tiene que la meditación, como otros aspectos de la vida religiosa, se enmarca en su propio contexto social y dentro de unas relaciones interpersonales: la necesidad de estar aislado o retirado, el sentido o el discurso implican ya ciertos cambios en dichas relaciones. En su contexto social, la meditación puede tener múltiples significados y funciones, del mismo modo que los objetivos que persigue suelen asociarse a tradiciones de higiene, curación, salud o con la búsqueda de poder milagroso. También se la vincula con frecuencia a lo visionario, a la percepción de mundos distantes, como cielos e infiernos, y a las prácticas ascéticas de retiro o escape. En todas estas funciones la tendencia general concibe la meditación, fundamentalmente, como la concentración de un poder espiritual, una concentración serena y centrada en el poder de la mente.<sup>461</sup>

Del mismo modo, tal y como avanza esta cita, la adscripción a algunas de las tecnologías corporales del budismo zen permite alcanzar poderes milagrosos, o como el mismo Arnau indica en otro apartado del ensayo, poderes psíquicos excepcionales. De hecho, uno de los críticos más cercanos al grupo de performers que estamos estudiando, como es Jindřich Chalupecký, publicó en 1978 el artículo “Art and Sacrifice” para un monográfico sobre el peligro en el arte editado por la revista *Flash art*, donde rastreaba el trabajo de un conjunto de artistas partiendo de las relaciones entre arte y ritualidad. Este texto, que debemos presentar

---

<sup>461</sup> Arnau, Juan. *Antropología del budismo*, op.cit., p.175. Del mismo modo, en aquella entrevista para la revista *Kurze Karrieren* en la que Štembera describió a su país como “campo de concentración”, el artista afirmó que su trabajo debía servir como medio de expresión, como medio de comunicación no verbal y como medio para ser libre. En su capítulo dedicado a Štembera, Fowkes también recoge una cita del artista en la que se expresa su deseo de crear en sus acciones una comunicación inmediata basada en el contacto y en la presencia física en directo, ante el paradigma de “falsa comunicación” instalado por el régimen comunista desde la ocupación soviética.

como uno de los primeros y escasos ejemplos donde se ponen en relación trayectorias como las Marina Abramović, Chris Burden, Günter Brus o Gina Pane, y las de los accionistas menos conocidos como Štembera y Mlčoch, parte precisamente de la reintroducción de formas rituales en el ámbito performativo con intenciones de ganancia de nuevas fuerzas:

All the archaic and historical societies considered it necessary to have certain places and certain times where and when a man could liberate himself from the implicit life in order to renew it and return to its origins. Anthropologists call it sacred space and sacred time, distinctly different and separated from the profane world. In the profane time and space, a man must above all build his own human world in order to realize and to protect his physical existence. For this, however, he needs to return to what can give him strength. He needs to return to what is beyond his knowledge and will, the sacred.<sup>462</sup>

Y precisamente, subrayemos cómo uno de los textos fundamentales en el cuestionamiento del opresor periodo de “normalización” toma como título “Power of the powerless”. Havel nos recuerda que el grueso de la población checoslovaca, en el interior de lo que él denomina un estado post-totalitario –haciendo el “post” referencia a nuevas formas de control que lo diferencian de las dictaduras tradicionales-, es absorbida por la esfera oficial de poder. Las identidades llegarían incluso a desvanecerse, en favor de la identidad del sistema, alcanzando finalmente un estado de confort en ese escenario,

to identify with it as though it were something natural and inevitable and, ultimately, so they may –with no external urging- come to treat any non-involvement as an abnormality, as arrogance, as an attack on themselves, as a form of dropping out of society. By pulling everyone into its power structure, the post-totalitarian system makes everyone instruments of a mutual totality, the auto-totally of society.<sup>463</sup>

De hecho, este sometimiento al “masterplan” de los poderes soviéticos centrales y del gobierno del Partido Comunista oficial, capaz de aplacar las posibilidades o los anhelos de

---

<sup>462</sup> Jindřich Chalupěcký, “Art and Sacrifice” en *Flash Art* –monográfico Danger in Art/Pericolo in arte-, nº 80-81, febrero-abril 1978, Milan: Giancarlo Politi, p. 33. “Todas las sociedades arcaicas e históricas consideraban necesario tener ciertos lugares y ciertos momentos en los que un hombre podía liberarse de la vida implícita para renovarla y volver a sus orígenes. Los antropólogos lo llaman espacio sagrado y tiempo sagrado, claramente diferentes y separados del mundo profano. En el tiempo y el espacio profanos, un hombre debe sobre todo construir su propio mundo humano para realizar y proteger su existencia física. Para esto, sin embargo, necesita regresar a lo que puede darle fuerza. Necesita regresar a lo que está más allá de su conocimiento y voluntad, a lo sagrado”. [La traducción es nuestra.] En el mismo texto, el autor se refiere a las funciones del performer en este marco de trabajo desde el deseo, no de crear una nueva obra de arte, sino un nuevo cuerpo. Además, en sintonía con la función principal de desprendimiento que también acabamos de apuntar, Chalupěcký describe el sufrimiento autoinflingido por estos artistas como una forma de separación de la sociedad.

<sup>463</sup> Havel, Václav –et al.-, *The Power of the Powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*, op.cit. pp.37-38. “Identificarse con ella como si fuera algo natural e inevitable y, en última instancia, de modo que puedan –sin exhortación externa- llegar a tratar cualquier falta de participación como una anomalía, como arrogancia, como un ataque a sí mismos, como una forma de dejarse caer fuera de la sociedad. Al llevar a todos a su estructura de poder, el sistema posotalitario convierte a todos en instrumentos de totalidad mutua, la auto-totalidad de la sociedad.” [La traducción es nuestra.]

revolución, acabará por configurar un conjunto de procesos de construcción identitaria fundados en componentes zozobrantés. Y en este sentido, sorprende encontrar esta conexión semántica y conceptual entre la descripción del contexto histórico checoslovaco por parte de Havel y las aportaciones de Kristeva a las que nos estamos refiriendo.

In everyone there is some willingness to merge with the anonymous crowd and to flow comfortably along with it down the river of pseudo-life. This is much more than a simple conflict between two identities. It is something far worse: it is a challenge to the very notion of identity itself.<sup>464</sup>

Junto a este aparato de esclavitud autoimpuesta –de nuevo según la terminología usada por Havel-, que afectaría sin distinciones a todas las posiciones sociales sin establecer jerarquías, se nos habla de aquellos que decidieron apartarse de las reglas del juego impuestas por las fuerzas soviéticas. Estos, según el autor, veían reducidas sus fuerzas de un modo irremediable, condenándose a la exclusión, al aislamiento y a la pérdida de su seguridad y tranquilidad.

Štembera y Mlčoch serán precisamente aquellos ciudadanos que deben relegar su cuestionamiento del sistema al aislamiento de los sótanos. Sin embargo, será precisamente en ese espacio de clandestina oscuridad en el que puedan ganarse nuevas fuerzas, recurriendo en este caso a un lenguaje performativo de connotaciones ascéticas que vive, más que para la comunidad artística, para la comunidad existencial que comparte ese gesto de necesaria supervivencia. A pesar de la –necesaria- violencia incorporada en esas acciones de purificaciones ascéticas de lo abyecto, lo que se está persiguiendo es un escenario de fortalecimiento identitario que gane finalmente espacios de vida.

The real sphere of potential politics in the post-totalitarian system is elsewhere: in the continuing and cruel tension between the complex demands of that system and the aims of life, that is, the elementary need of human beings to live, to a certain extent at least, in harmony with themselves, that is, to live in a bearable way, not to be humiliated by their superiors and officials, not to be continually watched by the police, to be able to express themselves freely, to find an outlet for their creativity, to enjoy legal security, and so on.<sup>465</sup>

<sup>464</sup> *Ibidem.*, p.38. “En todos hay cierta voluntad de fusionarse con la multitud anónima y de fluir cómodamente junto con ella por el río de la pseudo-vida. Esto es mucho más que un simple conflicto entre dos identidades. Es algo mucho peor: es un desafío a la noción misma de identidad”. [La traducción es nuestra.]

<sup>465</sup> *Ibidem.*, p.51. “La esfera real de la política potencial en el sistema postautotalista está en otra parte: en la continua y cruel tensión entre las complejas demandas de ese sistema y los objetivos de la vida, es decir, la necesidad elemental del ser humano de vivir, hasta cierto punto al menos, en armonía consigo mismo, es decir, vivir de manera soportable, no ser humillado por sus superiores y funcionarios, no ser vigilado continuamente por la policía, poder expresarse libremente, encontrar una salida para su creatividad, poder disfrutar de seguridad jurídica, etc.” [La traducción es nuestra.] Havel se refiere también a estos movimientos, que él mismo tilda de disidentes, como movimientos de defensa que existen *to defend human beings and the genuine aims of life against the aims of the system*. Por su parte, en un contexto ya específicamente relacionado con la historia del arte y desarrollado desde la actualidad, Zdenka Badovinac engloba las prácticas performativas del lado este del telón de acero en sintonía con las fuerzas liberadoras de los elementos reprimidos por la moralidad pública –y autoritaria

Más adelante, Havel también indica,

For people who have simply decided to live within the truth, to say aloud what they think, to express their solidarity with their fellow citizens, to create as they want and simply to live in harmony with the better “self”, it is naturally disagreeable to feel required to define their own, original and positive “position” negatively, in terms of something else, and to think of themselves primarily as people who are against something, not simply as people who *are* what they are.<sup>466</sup>

Apuntados estos anhelos de supervivencia vital, y tal y como anunciábamos en algún punto de este capítulo, deseamos defender que este espacio de accionismo ascético también incorpora componentes de crítica o resistencia política. La crítica al contexto represor nos ha emergido de forma explícita en muchas de las obras mencionadas, pero esta resistencia existencial no la hemos presentado en clave de disidencia política.

Según Piotrowski, cualquier tipo de acción dirigida contra la cultura oficial y contra cualquier protocolo de comportamiento establecido como “normal”, podía leerse como un gesto político.

Because Czech artists were critical of the politicization of art by the Communists after 1948, they themselves looked for an “alternative”, rather than for a political programme as such. Although their “alternative” practice did not produce many directly political statements, this does not mean that one should ignore its political significance. It is this context that distinguishes Czech art –and more broadly Central European Art- of the 1960s from its Western counterpart, which was often directly political in content and created within the context of the leftist worldview. Jindřich Chaloupecký and other commentators on Czech post-war art agree with the thesis that the difference between Czech neo-avant-garde and Western neo-avant-

---

en este caso-, mediante técnicas propias del psicoanálisis y de las prácticas chamánicas. La autora confirma en su ensayo “Body and the East” –publicado en el catálogo de la misma muestra a la que ya nos hemos referido-, siguiendo a su vez las aportaciones de Thomas McEvilley, que estas técnicas psíquicas y mágicas permiten tomar conciencia de esos elementos represivos, contrarestando su fuerza mediante mecanismos de carácter más luminoso. Finalmente, mencionemos también que en nuestra entrevista personal a Pavlína Morganová, ésta se refirió de nuevo a las acciones de ambos performers como rituales de supervivencia: “These rituals, which they were doing then, they made perfect sense for them and for this narrow circle of friends. It was something they were doing to survive basically, to give some meaning to what they were living through. And yes we call this things art, because if some act or some artwork gives the meaning to the time we live through that’s art. And their art had form which was so unusual for here even for unofficial, it was very unusual form. So they were facing this unacceptance from some many sides around”. Entrevista personal con Pavlína Morganová, –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts, véase anexo páginas 692-707-. “Estos rituales, que estaban haciendo entonces, tenían perfecto sentido para ellos y para este estrecho círculo de amigos. Era algo que básicamente estaban haciendo para sobrevivir b, para dar algún significado a lo que estaban viviendo. Y sí, llamamos a esto arte, es porque si un acto o una obra de arte otorga significado al tiempo que vivimos, eso es arte. Y su arte tenía una forma que era tan inusual para aquí incluso para la escena extraoficial, era una forma muy inusual. Así que estaban enfrentando esta inaceptación proveniente de muchos lados”. [La traducción es nuestra.]

<sup>466</sup> *Ibidem.*, p.56. “Para las personas que simplemente han decidido vivir en la verdad, decir en voz alta lo que piensan, expresar su solidaridad con sus conciudadanos, crear lo que quieran y simplemente vivir en armonía con el mejor “yo”, es naturalmente desagradable sentirse obligados a definir negativamente su propia “posición” original y positiva, en otros términos, y pensar en sí mismos principalmente como personas que están en contra de algo, no simplemente como personas que son lo que son.” [La traducción es nuestra.]

garde can be attributed to the formers's preference for indirect political expression and creation of an alternative to the official, "bureaucratic" art.<sup>467</sup>

Partiendo de esta cita, es necesario subrayar que las lecturas que han trabajado el corpus de obra de Štembera y Mičoch han obviado el enlace entre las tres dimensiones que estamos movilizandando en esta investigación: la abyección encarnada y su modalidad de purificación ascética performada, como escenarios de confrontación política. A pesar de algunos comentarios como los de Piotrowski no hemos encontrado ninguna referencia que defienda de un modo explícito, no solo la adscripción de estas piezas a los marcos teóricos de la abyección, sino la posibilidad de leer sus contenidos políticos desde formas, componentes o estrategias pseudoreligiosas. Confirmamos así aquella intuición según la cual, en la bibliografía consultada, las piezas de aparentemente marcado contenido de crítica política deben obviar posibles formas o funciones espirituales o religiosas y, viceversa: aquellas piezas que se leen desde su dimensión religiosa parece que por ello no integren de ningún modo componentes politizados o disidentes.<sup>468</sup>

Sin embargo, gracias la secuencia trazada puede confirmarse esta lectura que además, podemos reforzar con textos de la teoría política paralelos a su producción, y fundamentales para la historia cultural del país.

So, confrontation different than in a classical dictatorship. Initially, this confrontation does not take place on the level of real, institutionalized, quantifiable power which relies on the various instruments of power, but on a different level altogether: the level of human consciousness and conscience, the existential level. The effective range of this special power cannot be measured in terms of disciples, voters, or soldiers, because it lies spread out in the fifth column of social consciousness, in the hidden aims of life, in human being's repressed longing for dignity and fundamental rights, for the realization of their social and political

---

<sup>467</sup> Piotrowsky, Piotr, *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, op.cit., p.232. "Debido a que los artistas checos criticaron la politización del arte por los comunistas después de 1948, ellos mismos buscaron una "alternativa", en lugar de un programa político como tal. Aunque su práctica "alternativa" no produjo muchas declaraciones directamente políticas, esto no significa que uno deba ignorar su significado político. Es este contexto el que distingue el arte checo -y más ampliamente el arte centroeuropeo- de los años sesenta de su contrapartida occidental, que a menudo tenía un contenido directamente político y se creó dentro del contexto de la cosmovisión izquierdista. Jindřich Chaloupecký y otros comentaristas del arte checo de posguerra coinciden con la tesis de que la diferencia entre la neovanguardia checa y la neovanguardia occidental puede atribuirse a la preferencia de los primeros por la expresión política indirecta y por la creación de una alternativa al arte oficial, "burocrático". [La traducción es nuestra.]

<sup>468</sup> En relación a este último aspecto, mencionemos cómo, en el capítulo "The Social Under Socialism" del ensayo *Artificial Hells*, Claire Bishop introduce el arte de participación en países de Europa del Este con estados socialistas como tendente a lo existencial, a lo apolítico y comprometido con ideas de libertad e imaginación individual, como si tales elementos, en especial, lo existencial, pudieran tan fácilmente desligarse de componentes políticos.

interests. [...] This power does not participate in any direct struggle for power; rather it makes its influence felt in the obscure arena of being itself.<sup>469</sup>

El autor define en otro fragmento de su ensayo el término “oposición” como *everything in which the genuine aims of life go beyond the limits placed on them by the aims of the system*.<sup>470</sup> Además, seguramente sin conocer de un modo exhaustivo el trabajo de estos dos performers, Havel describe en su ensayo un conjunto de formas de resistencia política –o de lo que él llama “vivir en la verdad”- que van desde los conciertos de rock hasta las huelgas de hambre. Así, los ayunos performativos de Štembera y Mičoch también pueden leerse en la República Socialista de Checoslovaquia como fuerzas de oposición al sistema. Y en este sentido, debemos volver a subrayar las especificidades del contexto histórico al lado este del telón de acero pues, tal y como elabora Havel, la forma de entender la idea de “oposición” en lo que él considera un estado “post-totalitario” se aleja de la idea occidental de subversión política como expresión pública de posturas no conformistas y como escenario de autoconciencia como fuerza política.

El cuerpo del artista, puesto al servicio de lo performativo es capaz así de escenificar y encarnar de un modo abyecto el juego de relaciones de poder que, en este caso, viene marcado por actitudes violentas y represoras. En la multiplicidad de roles que hemos visto, y que constituirá una constante en todas las trayectorias estudiadas, el cuerpo del performer aparece controlado, violentado, abyectado, pero en otras ocasiones –y a veces en paralelo a esos mismos gestos-, éste ejerce el control, violenta, abyecta. Del mismo modo, el cuerpo performativo moviliza por un lado las relaciones contextuales abyectas, cargándose de marcas dolorosas, de piel a punto de levantarse, de abdomen a punto de rajarse, pues, tal y como nos recuerda Badovinac,

Art which aims to surpass naïve humanism should not hide the sides of human nature; instead, it should cut into the body of the society which produces aggression and destruction and which it forms a part.<sup>471</sup>

<sup>469</sup> *Ibidem.*, pp.41-42. “Entonces, la confrontación es diferente que en una dictadura clásica. Inicialmente, esta confrontación no tiene lugar en el nivel del poder real, institucionalizado y cuantificable que se basa en los diversos instrumentos de poder, sino en un nivel completamente diferente: el nivel de conciencia y consciencia humana, el nivel existencial. El alcance efectivo de este poder especial no puede medirse en términos de discípulos, votantes o soldados, porque se esparce hacia la quinta columna de la conciencia social, en los objetivos ocultos de la vida, en el anhelo reprimido del ser humano por la dignidad y los derechos fundamentales, para la realización de sus intereses sociales y políticos. [...] Este poder no participa en ninguna lucha directa por el poder; más bien hace sentir su influencia en la oscura arena del ser mismo.” [La traducción es nuestra.]

<sup>470</sup> *Ibidem.*, p.54. “Todo en lo que los objetivos genuinos de la vida van más allá de los límites impuestos por los objetivos del sistema.” [La traducción es nuestra.]

<sup>471</sup> Badovinac, Zdenka, «Body and the East», en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., pp.13. “El arte que pretende superar el humanismo naif no debe ocultar todas las caras de la naturaleza humana; en cambio, debería suponer un corte en el cuerpo de la sociedad que produce esa agresión y destrucción y de la que forma parte.” [La traducción es nuestra.]



Pero, al mismo tiempo y, por el otro lado, ese escenario performativo se erige como una cultura paralela en la que movilizar relaciones sanadoras, purificadoras de la abyección, a pesar de tener que recurrir de forma desesperada a mecanismos que a su vez deben integrar el sufrimiento. Ello llevará incluso a plantear ese espacio de cultura clandestina -en el que asistimos a la consolidación de la performance de connotaciones abyectas y rituales en la República Socialista de Checoslovaquia-, como una estructura paralela de relaciones de vida alternativas.

De hecho, en nuestra entrevista personal a Pavlína Morganová, la autora apuesta por la necesidad de comunicación como uno de los ejes sobre el que pivota el trabajo de los performers. La historiadora del arte insiste en las dificultades para desarrollar relaciones basadas en la comunicación normalizada, en la libertad de expresión, en el interior de un régimen autoritario, defendiendo su trabajo performativo como un espacio en el que poder compartir valores e ideas –véase el anexo páginas 692-707-. Del mismo modo, en uno de los pocos textos monográficos que estudió de un modo más exhaustivo la producción del arte contemporáneo de la década de los sesenta y setenta, se subraya en este aspecto comunicativo-relacional. Así, la investigadora Geneviève Bénamou indica en su ensayo autoeditado:

Alors que dans les autres pays européens l'art conceptuel correspond souvent à une démarche de métalangage, de questionnement théorique et érudite d'où l'affect est distancié, les actions tchécoslovaques fixées par la photographie ont une coloration particulière, dans la mesure, où elles sont la projection brute de la vie intérieure, affective de l'artiste pris dans la complexité du tissu social. Et elles ne pourraient être autres, puisque le but de ces performances est essentiellement la communication qui ne peut exister, en Tchécoslovaquie, en raison de la fermeture des frontières, qu'au sein d'un petit groupe d'amis qui s'isolent volontairement afin de protéger leur action. Ce sont parfois des expériences cathartiques complexes et symboliques, permettant à l'artiste d'approfondir sa propre connaissance et d'établir une communication irrationnelle avec l'audience, ou dépeignant métaphoriquement des aspects de la vie publique.<sup>472</sup>

Partiendo de esta premisa en relación a la teoría y al pensamiento político coetáneos, debemos subrayar cómo, precisamente, Havel centra buena parte de su ensayo en la descripción

---

<sup>472</sup> Bénamou, Geneviève, *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Goussinville: Geneviève Bénamou, 1979, p.142-143. "Mientras que en otros países europeos el arte conceptual a menudo corresponde a un enfoque metalingüístico, a un cuestionamiento teórico y académico, a partir del cual se distancia el afecto, las acciones checoslovacas fijadas por la fotografía tienen un colorido particular, en la medida en que son la proyección cruda de la vida interior, la afinidad del artista atrapado en la complejidad del tejido social. Y no podría ser de otro modo, ya que el propósito de estas representaciones pivota esencialmente sobre la comunicación que tan solo puede existir en Checoslovaquia, debido al cierre de las fronteras, dentro de un pequeño grupo de amigos que se aíslan voluntariamente para proteger su acción. A veces se trata de experiencias catárticas complejas y simbólicas, que permiten al artista profundizar en su autoconocimiento y establecer una comunicación irracional con el público, o representar metafóricamente aspectos de la vida pública." [La traducción es nuestra.]

de esta cultura paralela a la que contribuyeron, a pesar de que él apenas mencione nombres específicos, las trayectorias de Štembera y Mlčoch.

The primary purpose of the outward direction of these movements is always, as we have seen, to have an impact on society, not to affect the power structure, at least not directly and immediately. Independent initiatives address the hidden sphere; they demonstrate that living within the truth is a human and social alternative and they struggle to expand the space available for that life; they help –even though it is, of course, indirect help- to raise the confidence of citizens; they shatter the world of “appearances” and unmask the real nature of power. [...] They live it up to each individual to decide what or she will or will not take from their experience and work.<sup>473</sup>

### 6.1.2. El caso rumano: introducción

Debido a un conjunto de casuísticas contextuales, nos aparecen conectadas la historia de la República Socialista de Checoslovaquia y la historia de Rumania, estableciéndose, tal y como demostraremos a continuación, un conjunto de estrechos paralelismos en el ámbito performativo. Y es que, el episodio de la Primavera de Praga, fundamental como hemos visto como bisagra entre dos momentos diferenciados para la historia política y cultural del país, va a ser también esencial a la hora de comprender la aparición de una trayectoria performativa fundada en la reclusión clandestina, en el desprendimiento performativo de tintes ascéticos y en el diagnóstico de un clima político represor.

De hecho, desde la II Guerra Mundial, Rumania va a desarrollar un proceso muy similar al de otros países de la Europa del Este. Recordemos que el país, después de la entrada del Ejército Rojo el veintiocho de agosto de 1944, formó una coalición de partidos posicionados en contra de aquellas fuerzas políticas que habían simpatizado con las fuerzas del Eje. En este “Frente Nacional Democrático” compuesto por los partidos Socialdemócrata, Comunista y por integrantes de otros grupos de izquierdas, se fue imponiendo poco a poco, del mismo modo que ocurrió en la República Checoslovaca, un control por parte de los miembros del Partido

---

<sup>473</sup> Havel, Václav –et al.-, *The Power of the Powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*, op.cit. p.82. “El propósito principal de la dirección externa de estos movimientos es siempre tener un impacto en la sociedad, no afectar la estructura de poder, al menos no directa e inmediatamente. Las iniciativas independientes abordan la esfera oculta; demuestran que vivir en la verdad es una alternativa humana y social y luchan por expandir el espacio disponible para esa vida; ayudan -aunque, por supuesto, se trata de ayuda indirecta- a aumentar la confianza de los ciudadanos; destrozan el mundo de las “apariencias” y desenmascaran la verdadera naturaleza del poder. [...] Ellos viven en función de cada individuo para decidir qué o quién tomará o no de su experiencia y trabajo”. [La traducción es nuestra.] En un ámbito ya específicamente propio de la historia del arte, Badovinac también insiste en la presentación de esos espacios en los márgenes como oasis de libertad y el único reducto en el que poder desarrollar la autonomía creativa. En plena sintonía con el trabajo de los dos performers que centran este estudio, la directora de la Moderna Galerija de Ljubljana subraya la dimensión utópica que adquirió el trabajo performativo en los países de Europa del Este durante las décadas de los sesenta y los setenta, condicionando a *special type of bohemian artist marked by a heroic individual stance*. Badovinac, Zdenka, «Body and the East», en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., p.15.

Comunista. De hecho, el proceso fue aún más veloz que en la antigua Checoslovaquia, alcanzándose el seis de marzo de 1945 un control absoluto con la destitución del anterior presidente –Radescu- y la instauración del líder comunista Petru Groza. Como puede intuirse, las estrategias de persecución y destitución inmediata de todos aquellos perfiles ajenos a la causa comunista fueron inmediatas.

La historia de la Rumanía de la segunda mitad del siglo XX nacerá también desde un aparato legal corrupto. Los nuevos dirigentes comunistas al control del país propondrán nuevas elecciones, pero estableciendo en paralelo una nueva normativa que negaba el voto a los considerados como “colaboracionistas”. Muchos de estos acusados fueron de hecho detenidos, juzgados y acusados de “organización terrorista” por medio de procesos sumarísimos, llegando incluso a producir turbios asesinatos de perfiles políticos con ideologías ajenas al Partido Comunista. De forme inevitable, el diecinueve de noviembre de 1946 triunfaba una coalición procomunista con casi el ochenta por ciento de los votos –cuya lógica de partido único se impondrá durante décadas-, arrancando el proceso habitual de reformas comunistas como la nacionalización de la industria y de la banca, la apuesta por una reforma agraria que incluía expropiaciones a la Corona y la Iglesia, la aprobación del plan quinquenal para la primera mitad de la década de los cincuenta y la abolición de la monarquía y la proclamación de la “República Popular Rumana”.

Del mismo modo que ocurrió en sus países vecinos, la década de los cincuenta fue una de las más duras para Rumanía. La muerte de Stalin no implicará un cierto “deshielo” para el país, llevado con dureza por Gheorghe Gheorgiu-Dej, secretario general del Partido Comunista desde 1944, primer ministro entre 1952 y 1955 y finalmente presidente de la República de 1961 a 1965. A pesar del alejamiento del control centralizado desde la Unión Soviética llevado a cabo por este dirigente –logrando que las tropas soviéticas abandonaran su presencia definitiva en 1958-, se instaló lo que podríamos considerar ya una dictadura personal.

La sucesión de Gheorgiu-Dej sería, en un principio de continuidad, y posteriormente de incremento de los rasgos autoritarios. Tras su muerte el diecinueve de marzo de 1965 se nombra a Nicolae Ceaușescu como Secretario General del Partido, redactándose una nueva constitución que seguía manteniendo y permitiendo la concentración absoluta de poderes. El nuevo presidente de la República asumirá un dominio aún más firme de los medios de comunicación y propaganda, llegando a controlar de forma absoluta todas las emisiones radiofónicas y televisivas. A diferencia del presidente anterior, Ceaușescu instalará un exacerbado culto a su personalidad, obligando no solo a invadir cualquier acontecimiento propagandístico con su

propia imagen, sino instalando incluso de forma permanente una sala en el Museo de la Historia de Bucarest donde se mostraban “las pruebas de amor, la gran estima y profunda consideración de que goza el presidente del país”.

El nuevo presidente también seguiría con la vía de alejamiento del poder central soviético que había iniciado su predecesor, alcanzándose el clímax en relación a los hechos acontecidos durante la Primavera de Praga. Ceaușescu pronunciará un discurso público condenando la invasión del país por parte de las tropas soviéticas que será recibido por el pueblo rumano con ovación y admiración. Este gesto implicará un mayor acercamiento hacia otras potencias comunistas como China y Corea del Norte, países que visitó en 1971. De hecho, la visita a estos enclaves provocará un endurecimiento de sus políticas que se concretará en sus famosas “Tesis de Julio”, a modo de sucedáneo de la “revolución cultural” china. Estas tesis promulgaban una reforma educativa estricta para fundarla en un terreno de adoctrinamiento y sometían al control, aún más, a toda la producción literaria, artística o divulgativa, para que siempre sirvieran de caja de resonancia de su doctrina. Desde el once de octubre de 1971, la clase intelectual –periodistas, historiadores, etc.-, e incluso los libros extranjeros importados, estaban obligados a ponerse al servicio de las directrices emanadas por el Comité Central del Partido. Del mismo modo, desde las tesis de julio se llevó a cabo un proceso estricto de urbanización y unificación étnica del país tomando como base la esencia latina rumana. Así, en *La Europa del Este, de 1945 a nuestros días -1995-*, Martín y Pérez indican que se trazó un plan sistemático para reducir la población de origen húngaro en Transilvania –estimada en torno a 2,5 millones de personas- mediante la eliminación de aldeas y pueblos y la dispersión forzada de sus habitantes por todo el país. Del mismo modo, se refieren a la presión sobre la población de ascendencia alemana, forzando la emigración de unas quince mil personas de este origen por año, y también sobre la judía, condicionando su marcha hacia el Estado de Israel.

Así las cosas, este marco de actuación volverá a condicionar una estructura en el que las artes de vanguardia y las experimentales posteriores a la II Guerra Mundial no puedan desarrollarse con normalidad, o ni tan siquiera ser visibles. Tal y como se lamenta la historiadora del arte rumana Ileana Pintilie en el ensayo más completo en torno al trabajo performativo en la Rumanía de la segunda mitad del siglo XX, *Actionism in Romania during the Communist Era -2002-*, no existen referencias exhaustivas que permitan rastrear los nuevos comportamientos artísticos desarrollados durante el siglo XX en el país. Del mismo modo que ocurría con la República Socialista de Checoslovaquia, el control de la vida política y cultural por parte de las fuerzas comunistas impondrá la adscripción obligatoria a la estética del realismo

socialista que, en este caso presentará además la particularidad de ponerse al servicio del culto a la personalidad de un líder – Ceaușescu-. Los artistas se veían forzados a pertenecer a las Asociaciones de Bellas Artes, representantes de esta estética y encargadas de implementar “Las Tesis de Julio” de 1971. Los órganos de propaganda cultural como la revista mensual *Arta plastică* interpelaban y cuestionaban de un modo contundente a aquellos artistas que no ponían su obra al servicio de los valores de la dictadura del proletariado, tal y como recoge Pintilie en su ensayo:

They do not sufficiently mirror social themes, the new man, the industrial, agricultural and intellectual workers who are constructing socialism. In a word, the heroes of our days have not been satisfactorily depicted by fine artists. [...] The petty-bourgeois objectivism, the capricious fluctuations and the fear of responsibility—all this have to be exposed. Our realist socialist art is a politically engaged, a clearly oriented, art. Under the leadership and with the help of the party, Union of Fine Art has to concentrate all its forces and guide the ideological struggle among its members. Stimulated and strengthened by the Marxist-Leninist conception of art, our artists will then be able to promote and develop the art of our speech.<sup>474</sup>

Partiendo de este marco de actuación, Pintilie explica que serán sobre todo aquellos representantes de la vertiente post-impresionista –consolidada en Rumanía en el periodo de entreguerras- y otros pintores realistas adscritos anteriormente a temáticas sociales, los que asumirán esta tarea creativa al servicio de los objetivos del Partido Comunista. Ello implicará, en consecuencia, que el desarrollo normalizado de las nuevas estrategias conceptuales, de land art o performativas, se vean perseguidas, controladas y relegadas a la clandestinidad de un modo aún más contundente que en la República Socialista de Checoslovaquia, pues el engarce entre dos figuras autoritarias como son Gheorghe Gheorghiu-Dej y Nicolae Ceaușescu, no permitió un proceso como el “socialismo con rostro humano” checoslovaco.

---

<sup>474</sup> S.a, “Concluzi la o prenaral” en *Arta plastică*, nº 3-4, 1958, pp. 4-5. Citado en: Pintilie, Ileana. *Actionism in Romania during the Communist Era*. Cluj, Romania: Idea Design & Print, 2002, p. 13. “No reflejan suficientemente los temas sociales, ni al hombre nuevo, ni los trabajadores industriales, agrícolas e intelectuales que están construyendo el socialismo. En una palabra, los héroes de nuestros días no han sido representados satisfactoriamente por los artistas. [...] El objetivismo pequeñoburgués, las fluctuaciones caprichosas y el miedo a la responsabilidad, todo esto tiene que ser expuesto. Nuestro arte socialista realista es un arte políticamente comprometido, claramente orientado. Bajo la dirección y con la ayuda del partido, la Unión de Bellas Artes debe concentrar todas sus fuerzas y guiar la lucha ideológica entre sus miembros. Estimulados y fortalecidos por la concepción marxista-leninista del arte, nuestros artistas podrán promover y desarrollar el arte de nuestro discurso.” [La traducción es nuestra.] En el capítulo “Art and Communism” la autora profundiza en las rutinas oficiales instaladas en el realismo socialista, mencionando la organización de exposiciones regionales, la celebración de concursos de temática socialista llevados a cabo incluso en las fábricas de trabajadores, entre otros eventos de propaganda. Del mismo modo, en el capítulo “Compliance” del ensayo de Denis Deletant, *Ceaușescu and the Securitate. Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989* se profundiza sobre todo en los usos propagandísticos de la literatura y en la poca disidencia que encontró el líder autoritario por parte de la clase intelectual.

### 6.1.2.1. Land Art y Accionismo: diferentes estrategias de huida en la Rumanía de Ceaușescu

En el caso específico de los lenguajes performativos, Pintilie usa el término “underground” para referirse a esta experimentación corporal en marcos de actuación completamente invisibilizados, clandestinos y, por supuesto, separados de las rutinas de exhibición nacionales e internacionales. Si bien precisamente Ion Grigorescu será de los performers que más gozó de la posibilidad de enviar los documentos de sus acciones a exposiciones fuera de Rumania, el clima cultural generalizado fue aún más represor y aislante que el que hemos esbozado en torno a Štembera y Mlčoch, manteniéndose además de un modo igual de contundente hasta 1989.

En relación a la escena de conceptualismos artísticos rumana debemos señalar lo siguiente como punto de partida. Hasta la fecha el ensayo más completo al respecto es *Actionism in Romania during the Communist Era -2002-* de la historiadora del arte y crítica Ileana Pintilie. Sin embargo, éste no es tan complejo como el monográfico de Pavlína Morganová sobre accionismo checo, presentándose únicamente una descripción breve de artistas de las décadas de los setenta y de los ochenta.<sup>475</sup> Ello nos obliga, partiendo de este texto y complementándolo con otros más específicos, a plantear una serie de hipótesis que nos permitan ir enmarcando el trabajo de Ion Grigorescu.

Así, aunque Pintilie no explicita la siguiente división, podemos comprobar una bifurcación en los caminos performativos y conceptuales rumanos muy similar a la señalada en relación al contexto checoslovaco. Nos referimos a aquella doble posibilidad de huida que, por un lado, encaminó a un conjunto de artistas hacia el ámbito natural –con componentes ecológicos y rituales- y, por el otro, configuró una escena más enfocada al ámbito de la clandestinidad de espacios urbanos y de la intimidad doméstica –en la que ubicaremos el grueso de obra de Grigorescu-.

Del mismo modo, a pesar de que la historiadora del arte apenas incorpora referencias a la realidad histórica del país, deseamos apuntar o recordar algunos detalles sin los que, creemos, no podrían entenderse algunas de las piezas que pasaremos a describir. Nos referimos, en primer lugar, al contundente proceso de modernización del país que implicó un forzoso desplazamiento de la población rural o agrícola a las ciudades o incluso la aniquilación total –sobre todo a partir

---

<sup>475</sup> Debido al carácter más aislado de este enclave geográfico, en relación por ejemplo a la República Socialista de Checoslovaquia, los contactos con otros países y la posibilidad de sortear el control autoritario de los diferentes líderes fue más complicada. Es por ello por lo que no solo no se disponen de tantas fuentes primarias como hemos consultado en relación al caso checoslovaco, sino que las referencias secundarias –Piotrowski, Bryzgel, Badovinac- también se ven forzadas a aportar menos información sobre la historia del arte contemporáneo de este país.

de las “Tesis de Julio”-, de aldeas y pueblos que conservaban formas de vida y de trabajo tradicionales. Tal y como veremos a continuación con algunos ejemplos, y como puede ampliarse desde el ensayo de Pintilie, una gran cantidad de prácticas que podríamos etiquetar como “land art”, se fundamentarán precisamente en el deseo de conectarse con tradiciones folclóricas provenientes del mundo agrícola y rural del país que en muchos casos acabarían por desaparecer.

En segundo lugar, no solo aparecen contenidos críticos evidentes en relación a algunos aspectos de la realidad política, cultural o económica del país, sino que las propias trayectorias de los artistas confirman el rechazo a las condiciones de vida artísticas que se vivían en él. Y es que, después de un breve periodo de mayor flexibilidad en torno a las artes establecido entre 1965 y 1970<sup>476</sup>, la toma de poder absoluto de Ceaușescu volvió a implicar un control autoritario de la creación alejada de la propaganda del Partido y ahora también en torno al culto de su personalidad. Estas circunstancias provocaron la marcha forzada de un gran número de creadores.

En ese periodo de mayor flexibilización empezaron a gestarse las primeras carreras performativas emparentadas a su vez con las intervenciones del arte de la tierra, el espíritu Fluxus o los conceptualismos, en general. Así, Pintilie menciona a Ilija Pavel, como uno de los primeros representantes del land art rumano o a Peter Jacobi, autor responsable de la experimentación con nuevos materiales tal y como demuestra su aproximación escultórica en torno a los tapices y a los tejidos de pelo de cabra, con los que también interactuaba de un modo performativo. Por otra parte, tanto Pintilie como Bryzgel presentan como antecedente fundamental el trabajo de Paul Neagu, a quien le otorgan además la responsabilidad de haber llevado a cabo en 1968 la primera acción en el espacio público rumano –*Colector de merite*-, consistente en emplazar una suerte de máquina irónica que entregaba títulos o cargos a aquellos paseantes que así lo desearan. El artista será uno de los primeros representantes de un arte de carácter participativo que pivotaba sobre cuestiones relacionadas con la comunicación, tomándose a su vez formas o funciones de carácter ritual –la organización de comidas grupales, por ejemplo-.

---

<sup>476</sup> Durante este periodo Ceaușescu mantuvo relaciones cordiales con el presidente francés Charles de Gaulle a quien invitó a Bucarest en mayo de 1968. Durante esos mismos meses se mostró cercano y valoró con admiración el desarrollo de la Primavera de Praga, condenando posteriormente la invasión por parte de las tropas soviéticas del Pacto de Varsovia. Del mismo modo que sucedía en la República Socialista de Checoslovaquia, durante este paréntesis de mayor flexibilidad también se podía escuchar tranquilamente jazz en varios bares de Rumanía, así como recibir información y visitas de artistas relacionados con el Nouveau Réalisme, el Minimalismo o los Conceptualismos, tal y como confirma Pintilie en el ensayo que estamos citando.

Todos estos autores tuvieron la oportunidad de presentar sus piezas y de viajar al extranjero –Pavel y Neagu participaron en varias ediciones del Edinburgh Festival de la mano de Richard Demarco y Jacobi en la Bienal de Venecia de 1970 por citar tan solo algunos ejemplos relevantes-. Pero no pudieron influir a los artistas de su país pues todos ellos decidieron alejarse de las circunstancias tan poco sólidas o favorables para su producción en la República de Rumanía. Una obra como el colector de méritos hubiese sido impensable durante el ascenso al poder de Ceaușescu quien, junto con su mujer Helena, acumuló una cantidad de títulos desorbitada y, como demostraba la acción de Neagu, irrisoria.

Del mismo modo, podríamos tener la tentación de conectar la trayectoria de otros iniciadores del ámbito performativo en la República de Rumanía con la obra de Ion Grigorescu, pero de nuevo la ausencia de redes de trabajo experimental, incluso durante esos años de mayor apertura en torno al 1968, era prácticamente nula. Nos referimos por ejemplo al Grupo Sigma, conjunto de artistas y profesores del Instituto de Bellas Artes de la ciudad de Timișoara. Los integrantes de este colectivo desarrollaron una serie de piezas que podrían perfectamente integrarse bajo la etiqueta de arte de la tierra. Sin embargo, tal y como cita Pintilie en su estudio, nos interesa destacar una tipología de obra performativa que, del mismo modo que ocurrirá con Grigorescu, está ya pensada para el contacto íntimo con la cámara.

The actions were ours. Our interventions in nature comprised a mixture of study and live experience where the “group solitude” conferred a certain authenticity on the investigations. All these occasions, the majority of them ephemeral, were projects also dedicated to their cine camera and to the still camera.<sup>477</sup>

Integrante del Grupo Sigma, Ștefan Bertalan también realizó un conjunto de acciones en el ámbito natural o con materiales orgánicos, que nos interesa destacar debido a su conexión con lo ritual o las funciones artísticas de incidencia existencial. Centrando su práctica en investigaciones exhaustivas sobre el ciclo solar, determinadas plantas y animales, las relaciones entre luz y sombra o ciertos aspectos astronómicos, el artista asumió perseguir el objetivo de reintegrar la vida del hombre moderno en el alma ancestral y primitiva que él localizaba en el ámbito natural. Junto con un conjunto de piezas efímeras que llevó a cabo en espacios naturales, destaca *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea soarelui -130 días con un girasol, 1979-*,

---

<sup>477</sup> Flondor, Constantin, “Avantgarda –pro si contra” en *Arta*, nº 6-7-8-, 1990, pp.28-29. Citado en: Pintilie, Ileana. *Actionism in Romania during the Communist Era*. Cluj, Romania: Idea Design & Print, 2002, p. 42. “Las acciones fueron nuestras. Nuestras intervenciones en la naturaleza comprendían una mezcla de estudio y experiencia en vivo donde la “soledad del grupo” confirió cierta autenticidad a las investigaciones. Todas estas intervenciones, la mayoría de ellas efímeras, fueron proyectos también dedicados a la cámara de cine y a la cámara fija.” [La traducción es nuestra.] Tan solo en 1975 tuvo Grigorescu la oportunidad de conocer a algunos miembros de Sigma –Constantin Flondor, Ștefan Bertalan y Doru Tulcan- en un encuentro en Timișoara organizado por Coriolan Babeti, teniendo acceso a algunos de sus trabajos.



obra en la que el artista llevó a cabo todo el proceso de plantación, riego, crecimiento y muerte de un girasol mientras realizaba en paralelo un conjunto de estudios de carácter científico, lecturas filosóficas o intervenciones performativas con gestos de marcado carácter ritual. En palabras del propio autor, la convivencia con estas lecciones naturales deberían servir como modelo existencial. Del mismo modo, Bertalan recreó el ambiente caluroso y estival relacionado simbólicamente con esta planta que siempre busca la dirección del sol y que, tal y como recoge Pintilie, contrastaba con la realidad otoñal y gris del periodo en el que realmente se estaba llevando a cabo la acción.

#### 6.1.2.2. Ion Grigorescu y la performance de reminiscencias ascéticas en la Rumania de Nicolae Ceaușescu

Al margen de este primer camino de supervivencia artística durante los años anteriores a la toma de poder total de Ceaușescu, debemos desplazarnos hacia aquel ámbito performativo más próximo a espacios claustrofóbicos, recónditos, escondidos, ruinosos. De nuevo en absoluta sintonía con las circunstancias checoslovacas encararemos una trayectoria artística paradigmática de la abyección que tan solo pudo desarrollarse desde una escena marginal, liminal. Fijémonos incluso en los estrechos paralelismos entre el texto de Havel y un reciente artículo publicado por Ileana Pintilie.

Despite the communist system's thorough control over the public sphere, a parallel public sphere existed all over the communist bloc with significant regional differences. This second public sphere was a discursive –semi-autonomous field for creation and communication, with a paradoxical relationship to authoritarian order and features such as elusiveness, sabotage, isolation, border-crossing, escapism and political motivation/politicization. The aspiration to control all kinds of public spheres was characteristic of dictatorships of any kind; this was especially true for Nicolae Ceaușescu's Romania during the last decade of the socialist order. While at that time the Soviet Union was already dominated by a relatively relaxation initiated by Mikhail Gorbachev and carried out in the entire bloc, Romania returned to Stalinist concepts. This was the result of Ceaușescu's Discovery of Asian communism in 1970, followed 1971 by "The July Thesis". Over a couple of years, the artistic public sphere's extension was limited, dominated by party control.<sup>478</sup>

---

<sup>478</sup> Pintilie, Ileana, "Questioning the East: artistic practices and social context on the edge" en Cseh-Varga, Katalin; Czirak, Adam (ed.). *Performance art in the second public sphere. Event-based art in Late Socialist Europe*. New York: Routledge, 2018, p.60. "A pesar del completo control del sistema comunista sobre la esfera pública, existe una esfera pública paralela en todo el bloque comunista con importantes diferencias regionales. Esta segunda esfera pública era un campo discursivo-semiautónomo para la creación y la comunicación, con una relación paradójica con el autor autoritario y características tales como elusión, sabotaje, aislamiento, cruce de fronteras, escapismo y motivación política. La aspiración de controlar todo tipo de esferas públicas era característica de las dictaduras de cualquier tipo; esto fue especialmente cierto para la Rumania de Nicolae Ceaușescu durante la última década del orden socialista. Mientras que en ese momento la Unión Soviética ya estaba dominada por un relativo deshielo

En ese espacio clandestino a modo de esfera pública paralela va a desarrollarse el trabajo performativo de Ion Grigorescu.

El artista se crio en Bucharest en un ambiente afín a la producción artística, pues su hermano mayor, Octav Grigorescu estudió en el Instituto de Bellas Artes de la capital rumana, donde sería posteriormente profesor de artes gráficas. Octav estaba en contacto con esa escena paralela a la estética del realismo socialista que se imponía de un modo oficial, estableciendo una estrecha relación con artistas como André Cadere, quien huiría del país en 1967. En 1963 Ion Grigorescu también se matriculó en el Instituto de Bellas Artes, cursando la especialidad de pintura. Finalizados los estudios, en 1969 pasará a formar parte de la Asociación de Artistas, viviendo así una identidad artística escindida.<sup>479</sup> Como miembro de esta asociación tuvo que asumir un lenguaje más tradicional –aunque mucho más escurridizo y problemático que el de otros artistas completamente al servicio de la propaganda y del culto a la personalidad de Ceaușescu-, pudiendo exponer en algunas muestras oficiales e incluso vendiendo algunas obras a las colecciones del estado.<sup>480</sup> En paralelo, desarrollaba una práctica performativa y fotográfica en el espacio privado de su casa. El artista intentó mostrar estas piezas, pero no solían ser aprobadas por los comités de la Asociación de Bellas Artes, que controlaban la programación expositiva del país. Por si no fuera suficiente con convivir con esta identidad bifurcada, el artista también se dedicó a pintar frescos en iglesias ortodoxas desde finales de la década de los sesenta dedicándose por completo a ello en los años ochenta.

Grigorescu pudo tener acceso a algunos catálogos y revistas de la escena artística internacional como *Artforum* y *Art in America* en la biblioteca del Museo Nacional de Arte Rumano de Bucharest y gracias al trabajo de su pareja en el Centro Cultural Alemán “Friedrich Schiller”<sup>481</sup>, así como al contacto con perfiles internacionales que visitaban esporádicamente la

---

iniciado por Mikhail Gorbachov y que llevó a cabo en todo el bloque, Rumanía volvió a los conceptos estalinistas. Este fue el resultado del descubrimiento del comunismo asiático de Ceaușescu en 1970, condicionando la redacción de “Las Tesis de Julio” en 1971. En un par de años, la extensión de la esfera pública artística fue limitada, dominada por el control del partido.” [La traducción es nuestra.]

<sup>479</sup> El artista ingresó exactamente en 1971. Desde 1969 hasta 1977 también fue profesor de arte en dos institutos, renunciando finalmente debido a las consignas propagandísticas que se veía obligado a asumir como docente.

<sup>480</sup> Para más información sobre algunas de estas obras oficiales pero que tantean a su vez los nuevos comportamientos artísticos, o al menos la herencia de la vanguardia, véase el capítulo de Ileana Pintilie “Between Modernism and Postmodernism: a contextual analysis of Ion Grigorescu’s work”. Del mismo modo, en el artículo de Magda Radu “Ion Grigorescu-contextualized biography” del catálogo *In the body of a victim* se mencionan algunas de las exposiciones en las que pudo participar el artista, pero siempre sometido a reticencias o al control de la Asociación de Artistas.

<sup>481</sup> En este espacio, alejado de las rutinas de censura más estrictas, Grigorescu pudo organizar dos exposiciones colectivas en torno a prácticas fotográficas y videográficas que tuvieron lugar en 1979 y 1980. Ello se debió fundamentalmente a que en este centro se programaban exposiciones de lenguajes –como el fotográfico- que el Partido consideraba como “arte amateur”. Para una información más detallada de todas y cada una de las

capital del país. Y en este sentido, el artista ha expresado en más de una ocasión su conocimiento e interés en ese momento por la obra de John Baldessari, Dennis Oppenheim o Vito Acconci. Además, gracias a nuestra entrevista personal sabemos que tuvo la oportunidad de realizar algunos viajes, pasando dos días en Varsovia en 1964, dos semanas entre Hungría, Francia – París-, Alemania y Suiza –Zurich- en 1977<sup>482</sup>, y dos semanas en Macedonia en 1979. El artista destaca en esta entrevista la posibilidad de conocer a artistas como Bernard Rancillac, Christian Boltanski o Jean le Gac, y sobre todo la oportunidad de poder visitar galerías en Zurich y París, así como el recién inaugurado Centre George Pompidou. Tal y como se confirma en nuestra entrevista personal<sup>483</sup>, es el viaje de 1977 el que permite entender al artista que era posible desarrollar una práctica asumida perfectamente como artística y que pudiera desarrollarse en el interior de su espacio doméstico.

De esta manera, encaramos de nuevo una práctica artística abyectada por su propio contexto histórico, relegada a los márgenes, peligrosa y molesta. Sin embargo, el modo de corporizar la abyección y sus consecuentes modalidades de purificación artístico-religiosas van a diferenciarse de las de Petr Štembera, Jan Mlčoch y Jordi Benito. Y es que, si en las acciones de estos tres performers se integra en paralelo una encarnación de lo abyecto al mismo tiempo que se procede al uso de varias estrategias de purificación de lo repulsivo, en el caso de Grigorescu estas dos modalidades estarán más diferenciadas. Así, en el siguiente apartado relativo al rescate de funciones o formas sacrificiales como método de trascendencia de la abyección, presentaremos algunas piezas del artista rumano en las que se corporizan algunas de las estrategias de lo abyecto –duplicaciones identitarias a modo de dobles monstruosos, emasculaciones, etc.- para trascenderlas mediante estrategias de reminiscencias sacrificiales. Sin embargo, en este apartado y en el último centrado en estrategias artísticas de purificación – uso de la higiene o del agua-, las obras que veremos de Grigorescu van a ser presentadas como piezas centradas en la purificación de lo abyecto, pero más alejadas de lo repulsivo que las de los otros tres artistas que centran este estudio.

---

exposiciones que pudo realizar el artista –ya sea como miembro de la Asociación de Artistas o como artista más próximo a los nuevos comportamientos artísticos- véase la cronología de la publicación *Ion Grigorescu. A man with a Single Camera*.

<sup>482</sup> En la cronología mencionada se explica que Grigorescu pudo realizar este viaje, invitado a una exposición de grabado en París, gracias a cierto caos tras el terremoto que sufrió el país en 1977. Cuando llegó a la capital gala, donde se habían mostrado algunas de sus piezas, la muestra ya había acabado.

<sup>483</sup> Entrevista personal a Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016-. Véase el anexo, páginas 685-691.

Así, el uso de estrategias ascéticas en el marco performativo por parte de Grigorescu no va a presentar componentes tan desagradables o tan violentos como en la trayectoria de Štembera, Mičoch o Benito. Sin embargo, no por ello las piezas que aprehenderemos a continuación dejan de recoger, a modo de diagnóstico y de resultado, una violencia contextual que asfixia y recluye la posibilidad de crear, de ser y de vivir de un modo libre. Es más, algunas de las primeras piezas experimentales del artista, llevadas a cabo al margen de la Asociación oficial de Artistas, encaran una Rumanía sometida al control y a la vigilancia. Es por ello por lo que de nuevo será necesario remitirnos a estas circunstancias, sobre todo si deseamos comprender aquellos anhelos de desprendimiento que se derivarán del uso de determinadas técnicas corporales de herencia ascética.

En este sentido debemos remitirnos a aquel elemento omnipresente durante la Rumanía de Ceaușescu sin el que seríamos incapaces de entender la repulsiva reclusión y control sentido por el artista, del que se querrá desprender, ya sea mediante un uso ascético del cuerpo, una propuesta sacrificial, o una higiénica purificación. Nos referimos al cuerpo de seguridad policial al servicio siempre del Partido Comunista, conocido como Securitate pero oficialmente presentado como el Departamento de Seguridad del Estado –DSS–.

Este organismo jugó un papel clave, tanto para el control del país por parte de Stalin antes de su muerte, como al servicio de los posteriores gobernantes Gheorghiu-Dej y Ceaușescu. Sus métodos de actuación vuelven a consolidar un contexto histórico en el que el terror aparece institucionalizado. Fundado el treinta de agosto de 1948, este cuerpo secreto estuvo siempre caracterizado por sus métodos brutales. En sus orígenes se eliminó al anterior Secretario General del Partido Comunista Ștefan Foriș, crítico con las nuevas medidas autoritarias del partido, reventándole la cabeza con una barra de hierro en una calle solitaria de Bucharest. Su mujer fue lanzada con piedras atadas al cuello al río Criș de Transylvania, muriendo ahogada. Del mismo modo, se han conservado algunos testimonios de estas primeras actuaciones de la Securitate, en los primeros años de su creación. Es el caso de Adriana Georgescu, mujer de veintiocho años arrestada por haber pertenecido a movimientos de resistencia, quien explicó tras emigrar a París en enero de 1949 que había sido brutalmente golpeada por miembros de esta policía secreta con una manguera de cuero rellena de arena y estampada contra la pared hasta que perdió prácticamente todos sus dientes.

De nuevo, para que este engranaje brutal pudiera funcionar sin problemas, tuvo que revisarse de un modo corrupto todo el aparato legal.

A legal framework for the actions of the *Securitate*, the militia and the security troops was provided by a new system of justice, the principal feature of which was its subservience to the Party and state. Under Article 65 of the Constitution of the People's Republic, enacted in 1952, the role of the judiciary was "to defend the regime of popular democracy and the conquests of the working people, to assure the respect of popular legality, of public property, and of the rights of citizens". Judges were already being assisted by "people's assessors", who were Party nominees. The court, represented by the judges and assessors, had the power to intervene in all trials and present its evidence as well as to appoint defence attorneys whose role was largely limited to apologising for the defendant's alleged offences. No private legal practice was allowed.<sup>484</sup>

Este aparato, con la intención no solo de aniquilar cualquier disidencia, sino también con el deseo de aterrorizar a la población, instaló desde el doce de enero de 1949 la pena de muerte, en un principio tan solo por motivos de traición o sabotaje económico y después ya ampliado a crímenes contra la soberanía e independencia nacional, por negligencia laboral, por robo y destrucción del equipamiento militar y por conspirar contra el estado.

De un modo conjunto, el aparato legal y la *Securitate*, formada por once mil agentes secretos de policía y medio millón de informadores de una población de veintidós millones, introdujeron otros métodos de coerción contra la disidencia, como el envío masivo de personas a campos de trabajo forzosos donde las condiciones eran extremas. A principios de la década de los cincuenta se estimaban ciento veinte mil ciudadanos distribuidos en campos de trabajo por todo el país.<sup>485</sup> Sin embargo, el método más común y definitivo era la detención –con torturas que obligaban a la confesión que se deseaba escuchar- y asesinato por parte de agentes de la *Securitate*. Siendo difícil ofrecer una cifra exacta, se estima que desde 1947 se arrestaron cerca

---

<sup>484</sup> Deletant, Dennis, *Ceaușescu and the Securitate. Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989*. London: Hurst, 1995, p.22. "Un marco legal para las acciones de la *Securitate*, la milicia y las tropas de seguridad fue provisto por un nuevo sistema de justicia, cuya característica principal era su sumisión al Partido y al Estado. Según el artículo 65 de la Constitución de la República Popular, promulgada en 1952, el papel del poder judicial era "defender el régimen de democracia popular y las conquistas de los trabajadores, asegurar el respeto de la legalidad popular, de la propiedad pública, y de los derechos de los ciudadanos". Los jueces ya estaban siendo asistidos por "asesores del pueblo", que eran candidatos del Partido. El tribunal, representado por jueces y asesores, tenía la facultad de intervenir en todos los juicios y presentar sus pruebas, así como nombrar abogados defensores cuyo papel se limitaba en gran medida a disculparse por los presuntos delitos del acusado. No se permitió ninguna práctica legal privada." [La traducción es nuestra.]

<sup>485</sup> Uno de los campos más grandes era el de Salcia en Balta Brăilei, en el que trabajan hasta seis mil prisioneros. De forma habitual, éstos estaban obligados a trabajar con las manos, con el cuerpo dentro del agua –era una zona insular-, arrancando juncos con una hoz. Los juncos eran después cargados en la espalda en fardos que pesaban hasta cincuenta kilos, durante un trayecto de casi un kilómetro. Un equipo de perros estaba preparado para morder los talones de aquellos que mostraran algún tipo de titubeo. La cuota de fardos a cargar al día era de quince, reduciéndose la comida o sometiendo a más mordidas de perro en caso de no lograrlo. De todos modos, la comida habitual era un par de porciones de pan con jamón o en su defecto un café por las mañanas y un trozo de polenta fría y de sopa tanto para la comida como para la cena. Aquellos presos que tuvieran escritas las siglas "CR" –contra-revolucionarios" en su espalda, eran aún tratados con mayor violencia. Las condiciones extremas y antihigiénicas hacían también que muchos trabajadores forzados, cayeran enfermos, sobre todo contrayendo la malaria, sin tener acceso, evidentemente, a ningún tipo de tratamiento médico.

de doscientas ochenta y dos mil personas, de las que ciento noventa mil habrían sido aniquiladas durante su detención.<sup>486</sup>

Tal y como indica Deletant en el ensayo que estamos citando, el gobierno de Gheorghiu-Dej consiguió consolidar una política del terror, sobre todo gracias al funcionamiento implacable de la Securitate. El autor explica que, a pesar de algunos cambios entre las políticas de este dirigente y de su sucesor Ceaușescu, el aparato de policía secreta se mantendría intacto y omnipresente. A pesar del aparente paréntesis del periodo comprendido entre 1965 y 1968, en el que el propio presidente denunció los abusos del pasado del cuerpo de policía secreta, abriéndose durante este breve lapso de tiempo a políticas más liberales, la maquinaria de terror encarnada por la Securitate permaneció inamovible. Así, aunque unas veintiocho mil personas –fundamentalmente jóvenes acusados de haber intentado huir del país de forma ilegal- gozaron de amnistías entre 1976 y 1977, las violaciones constantes de los derechos humanos se mantuvieron.

Dissenters were subjected to surveillance, harassment, intimidation and loss of Jobs; or they were arrested without such preliminaries and tried, often on what Amnesty International believed to be trumped-up charges of offences such as “parasitism” –i.e. unemployment-, “homosexual relations” and “embezzlement”, and either sent to prison, psychiatric institutions or to forced labour camps.<sup>487</sup>

De hecho, insistiendo en ese carácter corrupto del aparato legal, mencionemos, por citar algunos de los ejemplos más brutales, la institucionalización del abuso psiquiátrico desde 1965, amparado por la Ley 12 “On the Medical Treatment of Dangerously Mentally Ill Persons”. Protegidos por esta ley, los miembros de la Securitate capturaban a disidentes políticos, que eran inmediatamente encerrados en estas instituciones –sin ningún informe médico entregado- llegando a permanecer algunos de ellos hasta cinco años, sometidos además de un modo forzoso a la ingesta de potentes narcóticos, no solo como mecanismo de castigo, sino también como sistema de reeducación política.<sup>488</sup> Y es que, después de que agentes de la

<sup>486</sup> En el capítulo “The Securitate and the Removal of Opposition, 1948-1965” del ensayo de Deletant, se ofrecen más detalles sobre la dificultad de concretar las cifras y sobre los problemáticos procesos de reconstrucción de la memoria en la Rumanía posterior a 1989. El autor menciona casos en los que se han encontrado restos de bala en cráneos de cuerpos de detenidos, enterrados cerca de cuarteles de la Securitate, sin poder comprobarse esta hipótesis.

<sup>487</sup> *Ibidem.*, p.93. “Los disidentes fueron objeto de vigilancia, hostigamiento, intimidación y despidos; o fueron detenidos sin tales preliminares y juzgados, a menudo por lo que Amnistía Internacional consideraba cargos falsos de delitos como el “parasitismo”, es decir, desempleo, “relaciones homosexuales” y “malversación de fondos”, siendo enviados a prisión, a instituciones psiquiátricas o a campos de trabajos forzados”. [La traducción es nuestra.]

<sup>488</sup> Las condiciones en algunas de estas instituciones eran miserables, especialmente en el Dr. Petru Groza Hospital en Bihor, donde la ratio de personas fallecidas por ataque al corazón, tuberculosis, sífilis o ictericia, era la más elevada. Para un acceso a más casos, explicados en profundidad, véase el capítulo “Nicolae Ceaușescu and the Securitate, 1965-1978” del ensayo de Deletant.

Securitate camuflados de asistentes médicos forzarán a los prisioneros a un tratamiento diario de drogas inyectadas durante unas semanas, se preparaba un interrogatorio con un psiquiatra y conducido por la Dirección de Investigación Penal de la Securitate. El disidente político era obligado a describir sus posturas en relación al Comunismo y a los líderes del país. El diagnóstico era habitualmente manipulado y el prisionero certificado como enfermo y enviado a un hospital psiquiátrico donde iniciaría su proceso de reeducación. Aquellos que se negaban a asumir ese diagnóstico y sus consecuencias, eran amenazados, golpeados y de nuevo inyectados con fármacos, hasta que se veían obligados a admitir algún tipo de culpa. Por si no fuera suficiente, el uso de fármacos e incluso de electroshocks no solo fueron utilizados en centros psiquiátricos. Los agentes de la Securitate, sobre todo en una de las sedes centrales de Bucharest, sometían a este tipo de técnicas terribles a los capturados, durante los interrogatorios de investigación penal que se realizaron hasta el final de los días de Ceaușescu.

Todo ello condicionará un control y un aplacamiento casi absoluto de la disidencia, viéndose alterada en momentos muy puntuales como la huelga de mineros en el valle Jiu de 1977 o la revuelta en una fábrica de tractores en la ciudad de Brasov, coincidiendo con la celebración de elecciones locales en 1987. En ambos casos la Securitate intervino encarcelando a algunos de los manifestantes después de haberlos sometidos a torturas durante los interrogatorios, expulsando a sus países de origen a aquellos trabajadores que no eran de nacionalidad rumana o extorsionando y vigilando en general a todos aquellos que habían participado en estos actos rebeldes.

Si nos desplazamos ahora a estos mecanismos de control en el ámbito cultural debe señalarse que no solo los creadores de la Asociación de Artistas se encargaban de vigilar a sus compañeros, sino que toda una red de censores –intelectuales, arquitectos, filólogos, etc.- se repartían la vigilancia de las exposiciones nacionales e internacionales. En ese contexto de control absoluto de las artes, y más concretamente, entre finales de los setenta y principios de los ochenta, las cámaras llegaron a estar prohibidas y el número de máquinas de escribir estaba controlado, mediante incluso un control de su uso con identificación de huellas dactilares.<sup>489</sup> Pintilie nos recuerda que, incluso en esas “islas” de cultura paralela podían aparecer artistas, críticos u otros profesionales del ámbito cultural que actuaran también como agentes secretos.

---

<sup>489</sup> Las pocas máquinas fotocopadoras que existían en algunas bibliotecas nacionales también estaban sometidas a un control estricto, con responsables encargados de anotar el número de copias hechas por cada usuario.

De hecho, Grigorescu llevó a cabo un conjunto de imágenes que parece reproducir esa cultura del secreto espionaje por parte de la omnipresente Securitate. Así por ejemplo, en *Electoral Meeting -1975-*, el autor llevó a cabo una secuencia fotográfica escondiendo su cámara en un mitin electoral organizado el seis de marzo de 1975. Recordemos que en estos eventos, repletos de policía secreta, los ciudadanos debían obligadamente declarar su adhesión al régimen. Y, en efecto, el tipo de encuadre escogido por el artista y el uso del contraste de luces y sombras incide en la dimensión de vigilancia y posibilidad de ocultación –la rama de un árbol tapa la cara de una persona- y en el sometimiento al culto de la personalidad del líder –vemos a un hombre sumido en sombras negras en primer plano, acompañado por detrás de un enorme y claro fragmento del retrato de Ceaușescu colgando de la pared de un edificio; en otra se observa la masa de personas reunidas, de espaldas a la cámara, de la que sobresale un retrato enmarcado del dictador-.<sup>490</sup>



Fig. 71. Ion Grigorescu, *Electoral meeting*, 1975. Fuente: *A man with a single camera*.

Si bien en algunas de estas piezas, la sensación de vigilancia nos la otorga el tipo de encuadre condicionado por la obligada posición oculta de su cámara, en muchas de las obras performativas llevadas a cabo en el interior de su hogar y de su estudio será el tipo de lente utilizada la que logre esa sensación. Nos referimos a la aplicación en su cámara Kodak 1900 panorámica de una lente ojo de pez; esta lente genera un encuadre circular y una distorsión cóncava de la imagen que remite de forma bastante evidente a un ojo vigilante o escudriñador, produciendo finalmente una atmósfera de claras relaciones voyeurísticas/exhibicionistas.

<sup>490</sup> El artista también realizó varias imágenes de un modo oculto de las colas que se producían para adquirir azúcar o carne en Bucharest tal y como ejemplifica la serie *City in socialism* que realizó desde 1974 hasta 1987. Así, frente a aquellos discursos de propaganda de Ceaușescu en torno al progreso del país, Grigorescu parece guardar como mensaje en una botella la cruda realidad del país, sometido durante gran parte del mandato del líder autoritario a crisis económicas graves debido al retorno de una deuda externa relacionada con la industrialización del país. Estas crisis provocaron que en muchos momentos la población tuviera escaso acceso a alimentos básicos para su supervivencia. Del mismo modo, a partir de 1981 se impuso una política de contención de gastos que implicó la supresión de la calefacción en escuelas y hospitales y su reducción parcial en viviendas particulares y edificios públicos, así como la limitación del alumbrado en pueblos y ciudades.



En este sentido, dos de las series fotográficas más evidentes –y más citadas por parte de aquellos críticos occidentales que han querido centrarse en los contenidos sociales o de crítica política de su trabajo- son *Casa Nostrâ -Nuestra casa*, 1974- y *Pyžama -Pijamas*, 1978-. En ambas nos enfrentamos a secuencias de fotografías en blanco y negro realizadas mediante la lente ojo de pez y en las que el artista aparece encuadrado casi siempre de un modo frontal con respecto al objetivo. En la primera de las secuencias formada por seis estampas, Grigorescu aparece desnudo de cara al objetivo. En cada imagen el artista ubica una parte diferente de su cuerpo como si quisiera que la imagen comprendiera o escudriñara todos sus diferentes ángulos y rasgos anatómicos: sale de perfil sentado en una silla mirando al techo, vemos un primer plano de su ojo derecho y parte de la nariz o un plano cenital en el que el artista mira a cámara mientras permanece en la silla con las piernas recogidas.

En este sentido nos interesa destacar la imagen que más se acerca en este apartado a los contenidos abyectos –mucho más presentes en otras piezas del artista que ampliaremos en el apartado relativo a las estrategias sacrificiales-; nos referimos a aquella en la que el artista aparece encima de la silla, de espaldas a la cámara y con el cuerpo inclinado, lo que nos permite ver muy de cerca sus testículos y su orificio anal abierto en una postura final que vulgarmente se conoce como “hacer un calvo”. Además, recordemos cómo, en su descripción del tabú, Mary Douglas insiste en las prohibiciones en torno a la mancha, especialmente si ésta es relativa a las secreciones y a los orificios del cuerpo, asumido como turbadores confines anatómicos que pueden transfigurar los acaecimientos del cuerpo grupal.



Fig. 72. Ion Grigorescu, *Casa Nostrâ -Nuestra casa*, 1974. Fuente: *A man with a single camera*.

De hecho, el artista ha realizado este gesto en muchas otras piezas –*Happening Timișoara*, 1975, *Omăgiu lui Bacon –Homenaje a Bacon*, 1977, *Gesturi de spalăre –Gestos de higiene*, 1978-. Y precisamente esta postura, burlona y molesta ha sido leída como uno de los gestos más explícitos del artista en cuanto a su rechazo al contexto histórico circundante. El gesto parece, por un lado, oponerse a aquellos imaginarios visuales oficiales en torno al cuerpo masculino trabajador o deportista, tal y como ampliaremos más adelante. Un cuerpo que, como fuerza de trabajo y como símbolo propagandístico de una nación nueva, fuerte y potente, debe presentarse de un modo robusto, vertical y blindado. Frente a este imaginario Grigorescu nos enseña una anatomía muchos menos heroica y mucho más flácida; en el interior de su casa el artista se tumba, languidece, se duerme y entrega en primer plano el orificio por el que abyectamos la inmundicia digerida. En muchas otras piezas mostrará también la boca abierta en primer plano –gesto que nos remite a las imágenes de Boiffard y al escupitajo *batailleano*-, o incluso mostrando comida masticada. Así, y a pesar de que aún no estamos defendiendo el corpus paradigmático de lo abyecto en la trayectoria del creador, estas piezas entroncan con algunas estrategias relacionadas como la exhibición de aquellas partes del cuerpo entregadas a la liminilidad y a la abyección de aquellas materias fluidas que pondrían en jaque los procesos estables de construcción identitaria –Kristeva-.



Fig. 73. Ion Grigorescu, *Pyžama –Pijamas*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*. Fig. 74. Ion Grigorescu, *Gesturi de spalăre –Gestos de higiene-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Por el otro lado, estas imágenes parecen performar de un modo explícito el sometimiento a aquella vigilancia capaz de invadir hasta el espacio privado durante el gobierno autoritario de Ceaușescu, a la que se ha referido de forma explícita el propio Grigorescu.

There were my dealings with the world of exhibitions and there were my dealings with myself, at home. It is only serious if one takes the era into account, the danger of being detected in a likely house-search carried out by the Securitate, which was rather frequent in Romania. When they arrived, they would rummage through everything in search for documents opposing the regime. I had many compromising texts that spoke out against the regime, and therefore one can perceive the situation as being serious.<sup>491</sup>

El artista parece purgar ese sentimiento de insoportable invasión tomando la cámara como objeto reemplazante de un vigilante al que parece decirle: si queréis controlarme, si queréis verme, aquí está mi cuerpo, mi espalda, mi garganta, mi trasero abierto. De hecho, esta idea se hace aún más explícita en la serie *Pijamas*, secuencia de cuatro imágenes en blanco y negro en la que el artista aparece vestido en pijama y con zapatillas de ir por casa en su estudio –vemos desde un lienzo en blanco a la izquierda hasta maquinaria de revelado fotográfico-. Una de ellas es aquel primer plano en el que el artista sostiene en la boca abierta un trozo de pan de tamaño considerable.<sup>492</sup> Las otras incorporan la lente ojo de pez y en ellas el artista aparece sentado encima de una silla mirando a cámara o de pie haciendo el saludo militar a cámara. Así, lo que parece ser un simple autorretrato y documento de la tarea y el espacio de trabajo del artista – que nos remite desde *Las Meninas* de Velázquez de 1656 hasta el *Picture for Women* de Jeff Wall de 1979-, se convierte en el documento de la situación de un artista conceptual en un país del lado este del telón de acero, relegado a la intimidad solitaria de su estudio, con su cámara como único espectador, y controlado y coartado por los servicios de seguridad del régimen.

---

<sup>491</sup> Faria, Nuno, “Bird’s Eye View: Watching the World from the Rooftop” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit., p.95. “Estaban mis tratos con el mundo de las exposiciones y mis tratos conmigo mismo, en casa. Es solo serio si se tiene en cuenta la época, el peligro de ser detectado en una probable búsqueda de vivienda llevada a cabo por la Securitate, lo que era bastante frecuente en Rumania. Cuando llegaran, hurgarían en por todos lados en busca de documentos que se opusieran al régimen. Tenía muchos textos comprometedores que se pronunciaban en contra del régimen, y por lo tanto uno podía percibir la situación como seria.” [La traducción es nuestra.] La cita de Grigorescu se incorpora en el texto de Faria sin especificar en qué momento tuvieron un encuentro o de dónde las extrae exactamente.

<sup>492</sup> De hecho, en los inicios de su trayectoria como fotógrafo en sintonía con los nuevos conceptualismos, las imágenes que tomaba el artista de su cotidianeidad aún integraban bastantes elementos de su hogar, pudiendo reconocer múltiples espacios y objetos de su vivienda. Sin embargo, con la evolución de su trabajo performativo, los espacios se van reduciendo, no solo a su vertiente más claustrofóbica, sino también esencial, despojando las escenas de referencias al mobiliario o a los objetos de su interior doméstico.



Fig. 75, 76 y 77. Ion Grigorescu, *Pyżama –Pijamas*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*

De esta manera, el nacimiento del lenguaje performativo en países como la República de Rumanía se distancia de aquellas primeras exploraciones corporales como nuevo soporte artístico de carácter mucho más neutral o poético, tal y como ejemplifican *Hologram* -1968- de Bruce Nauman o *Six Possibilities of Occupying a Given Space* -1973- de Àngels Ribé, por citar tan solo algunos ejemplos. Es más, piezas como las de Nauman o Ribé directamente podían perfectamente censurarse en Rumanía sin alcanzar nunca los principales espacio expositivos del país. El nacimiento de estos nuevos comportamientos al lado este del telón de acero está asumiendo, tal y como venimos trazando desde el recorrido checoslovaco, unas características específicas. La exploración llevada a cabo por Grigorescu nos muestra que ésta no puede desprenderse de las marcas biopolíticas sobre la identidad, física y psíquica. La desnudez en estas piezas va más allá de la asumida por artistas como Vito Acconci, pues no es solo una desnudez contundentemente prohibida en los imaginarios de propaganda comunista oficiales y normativos; es también la corporización de esa “desnudez” sentida ante un brutal engranaje de control y vigilancia, permanente y omnipresente, explícito y secreto. Los nuevos comportamientos artísticos en contextos como el rumano, no son simplemente confrontaciones con las formas artísticas anteriores, son lenguajes asumidos como abyectos, como incomprensibles, como alteradores del orden –un orden de nuevo masculino, duro, vertical, realista-. Que aparezca el cuerpo del artista, escudriñado por el objetivo, fotográfico y videográfico, adquiere en la Rumanía de Ceauşescu otras connotaciones mucho más violentas y politizadas.

Así, el marco de actuación de Grigorescu puede volver a asumirse como un ámbito abyectante, en tanto que su propuesta fotográfica, videográfica y performativa en torno al experimental escrutinio del cuerpo desde una honesta desnudez no era entendida y tolerada por los organismos oficiales del control de la cultura en la República de Rumanía del momento. Sus verdaderos intereses artísticos, como los de los performers checoslovacos, se ven relegados al ámbito clandestino y privado. De hecho, tal y como subraya Pintilie, algunos críticos han señalado que, frente aquella rutina de la emigración de artistas a otros países del lado oeste del telón de acero –tal y como hemos señalado en relación a los primeros ejemplos de arte de la tierra-, Grigorescu se presenta como el ejemplo paradigmático del artista *who went into exile “within himself”*.<sup>493</sup> El propio artista asumió ese deseo de enfrentarse a las necesarias pruebas de resistencia desde el interior del espacio que generaba tal dinámica repulsiva.

I had an immense need for that, for understanding the morals of life. [...] My process is that of registering things, not to let them disappear. I see my life under the sign of being expelled from home, from a group of artists or from a family. The home has lost value in our eyes, which denied everything that surrounded them in order to create a «self» free of debts and influences. And now I have to find it again, by undertaking the archaeology of that «self». I have also asked that of myself, many times «why didn't I go into exile?» But I created art because it was essential to me, in order to question myself, beyond any categories, and I thought it was better to remain at home, to oppose from within, or as much as one can in a totalitarian regime.<sup>494</sup>

<sup>493</sup>Pintilie, Ileana, “Between Modernism and Postmodernism: a contextual analysis of Ion Grigorescu’s work” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*. București: Asociația pepluspatru; Berlin: Sternberg, 2013, p.29. “Que fue al exilio “dentro de sí mismo”. [La traducción es nuestra.]

<sup>494</sup>Faria, Nuno, “Bird’s Eye View: Watching the World from the Rooftop” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit., p.87. “Tenía una inmensa necesidad de eso, de comprender la moral de la vida. [...] Mi proceso es el de registrar cosas, no dejarlas desaparecer. Veo mi vida bajo el signo de ser expulsado de mi hogar, de un grupo de artistas o de una familia. La casa ha perdido valor a nuestros ojos, que ha negado todo lo que los rodeaba para crear un “yo” libre de deudas e influencias. Y ahora tengo que encontrarlo de nuevo, emprendiendo la arqueología de ese “yo”. También me pregunté a mí mismo, muchas veces «¿por qué no me fui al exilio?», Pero creé arte porque era esencial para mí, más allá de cualquier categoría, y pensé que era mejor quedarme en casa, para oponerse desde dentro, tanto como uno puede en un régimen totalitario”. [La traducción es nuestra.] La cita de Grigorescu se incorpora en el texto de Faria sin especificar en qué momento tuvieron un encuentro o de dónde las extrae exactamente. Grigorescu explica que un viaje que pudo hacer a varios países europeos en 1977 podría haber decidido no regresar a su país. En este viaje el artista tuvo la oportunidad de comisariar el apartado de piezas relativas a Rumanía de la muestra *Osteuropese conceptuele fotografie*, organizada en la Technische Hogeschool de Eindhoven del veintidós de abril al uno de junio. Grigorescu escogió como artistas a Antonio Albici, Constantin Flondor-Stráin y Pavel Ilie, a los que nos hemos referido anteriormente. En esta exposición participaron también como comisarios del arte experimental fotográfico de sus respectivos países Lázló Beke –Hungria-, Jiří Valoch –República Socialista de Checoslovaquia- y Jessa Denegri –Yugoslavia-. De esta manera, el artista tuvo la oportunidad de estar en contacto con la producción artística ligada a los conceptualismos de ambos lados del telón de acero. Sin embargo, cuando le preguntamos en la entrevista personal sobre la posibilidad de conocer el corpus performativo de artistas como Štembera o Mičoch el artista asumió esta dificultad: “Romania was a very isolated country, the others from the Warsaw Pact in great measure also, and these artists (from the East) couldn't really make themselves known to the outside world. So I did not know about them. I was more familiar with the *Viennese Actionism*.” Entrevista personal con Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016-. Ver anexo páginas 685-691. “Rumania era un país muy aislado, los otros países del Pacto de Varsovia

De esta manera, la cita integrada nos remite a aquel Grigorescu que también llevó a cabo una exploración corporal –y cuando usamos el término corporal nos referimos también a los aspectos emocionales o psíquicos-, que fácilmente podemos emparentar con formas y funciones de reminiscencias ascéticas. En un extracto de sus diarios personales Grigorescu afirma: *the world is inside me and need to be taken out.*<sup>495</sup> Y en efecto, al margen de esas primeras performances de carácter más confrontacional, el artista llevará a cabo un conjunto de acciones en las que, desde el interior de su casa, parece querer desprenderse de la realidad contextual mediante el rescate de técnicas corporales de reminiscencias ascéticas.

Así, en *Box-Yoga* -1980- accedemos a doce fotografías en blanco y negro en las que vemos al artista performando, siempre desnudo, una serie de gestos sobre un fondo negro. En algunas de ellas, las relativas al boxeo o al deporte del título, Grigorescu permanece de pie imitando las posturas típicas de un “forzudo”, marcando músculo.

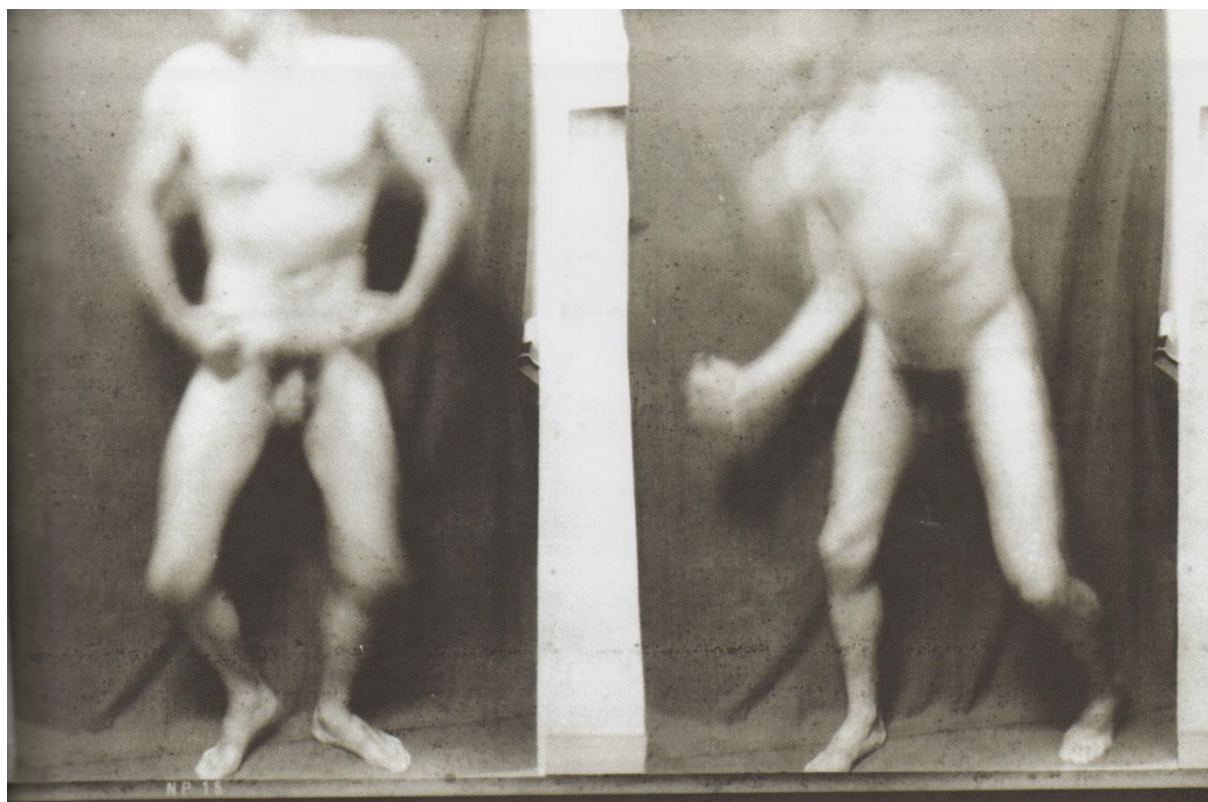


Fig. 78. Ion Grigorescu, *Box-Yoga*, 1980. Fuente: *A man with a single camera*

en gran medida también, y estos artistas (de Este) no podían realmente darse a conocer al mundo exterior. Es por ello por lo que no sabía sobre ellos. Estaba más familiarizado con el Accionismo Vienés.” [La traducción es nuestra.]

<sup>495</sup> Pintilie, Ileana, “Between Modernism and Postmodernism: a contextual analysis of Ion Grigorescu’s work” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*. București: Asociația pepluspatru; Berlin: Sternberg, 2013, p.13. “El mundo está dentro de mí y necesita ser extraído.” [La traducción es nuestra.] La autora indica que esta cita pertenece a los Diarios de Grigorescu pero sin especificar más detalles.

En las otras aparece de pie y sobre todo sentado sobre un taburete de madera, realizando algunas posturas de yoga. El trabajo del revelado fotográfico ha conseguido que en algunas de las estampas relativas a las posturas yogui, el cuerpo del artista parezca desvanecerse. De hecho, por si no quedara clara su adscripción a las técnicas corporales del budismo, se conserva un dibujo de ese mismo año, de título *Buda*, en el que se han trazado algunas de las posturas habituales en las que aparece representado al que Arnau describe en *Antropología del budismo* como un asceta errante llamado Sakyamuni. Estas posturas habituales van a ser performadas por el artista rumano en este conjunto de piezas que estamos describiendo.



Fig. 79. Ion Grigorescu, *Box-Yoga*, 1980. Fuente: *A man with a single camera*.

Con anterioridad a esta pieza el artista había realizado unas secuencias fotográficas donde la estrategia de la multiplicación y la superposición juegan un papel fundamental. En *Superpositions* -1977, fotografía en blanco y negro- vemos cómo el artista ha preparado su estudio con una especie de sábana negra colgando de la pared posterior, entre pinturas realistas de una niña –seguramente en sintonía con la línea oficial de la Asociación de Artistas- y una máquina ampliadora relativa a su trabajo experimental fotográfico. En ese escenario doméstico el artista performa un conjunto de posturas de yoga, desde posturas invertidas –la vela<sup>496</sup> hasta

<sup>496</sup> La postura de la vela o sarvangasana se alcanza tumbándose en el suelo y alzando las piernas en un ángulo de noventa grados. Las manos se apoyan en la zona de la espalda para sostener el cuerpo en esta postura invertida.

algunas poses fundamentales como la postura meditativa con las piernas cruzadas en flor de loto. En la secuencia de tres imágenes y gracias al proceso de superposición durante el revelado analógico, vemos el cuerpo del artista practicando yoga multiplicado por el espacio.



Fig. 79. Ion Grigorescu, *Superpositions*, 1977. Fuente: *A man with a single camera*

Lo mismo ocurre en una obra del mismo nombre realizada en 1979. En esta ocasión, mediante la secuencia de cinco fotografías a color accedemos a otro espacio de un interior doméstico –vemos un teléfono sobre una mesa y una especie de armario-archivador-, preparado de nuevo con cortinas negras, en el que Grigorescu practica conocidas posturas de yoga, como la flor de loto con las manos realizando el dhyani mudra, centrado precisamente en la meditación, la concentración y el logro de la perfección espiritual. El cuerpo vuelve a aparecer multiplicado y superpuesto.





Fig. 80. Ion Grigorescu, *Superpositions*, 1979. Fuente: *A man with a single camera*.

De esta manera, podemos defender que, frente a aquellas circunstancias que coartaban la posibilidad de vivir una existencia libre y digna en un contexto dictatorial, y que expulsaban la experimentación creativa a los márgenes de la clandestinidad y la intimidad, Grigorescu retoma desde el ámbito performativo un conjunto de técnicas de reminiscencias ascéticas que le permiten desprenderse de esa abyección contextual.

En este sentido podríamos volver a remitirnos al texto de Arnau en torno a la meditación budista para incorporar algunos apuntes nuevos que no eran tan fácilmente identificables en el trabajo de Štembera y Mičoch. Así, si ya hemos recogido cómo la meditación yogui –en especial mediante la postura de la flor de loto- permitía alcanzar la sabiduría, la serenidad y los poderes extraordinarios, ahora debemos señalar también, con la intención de comprender esta multiplicación corporal asumida por Grigorescu, que la profunda calma y concentración alcanzadas también puede ser fuente de visiones extraordinarias y de prodigiosos poderes.

Cuando la mente está “concentrada, pura, transúcida, inmaculada, flexible, libre de problemas y confusión” es capaz de desarrollar maravillosos poderes. Por ejemplo, “del propio cuerpo puede surgir otro cuerpo que tiene los componentes y la forma de un cuerpo material pero que está hecho de mente. [Y uno] aplica y dirige su mente hacia la obtención de poderes maravillosos... Aunque [esta persona es] una se convierte en muchos, o habiéndose convertido en muchos se convierte de nuevo en uno, puede hacerse invisible y de nuevo visible” (Digha-nikaya 1.77-78).<sup>497</sup>

De hecho, en el monográfico más exhaustivo sobre el artista, *Ion Grigorescu. The Man with a Single Camera*, encontramos varios dibujos de mandalas del artista, lo que nos vuelve a confirmar esta adscripción a técnicas de concentración y desprendimiento de tradición budista. Tal y como indica Juan Arnau en *Antropología del budismo*, el dibujo de mandalas es una de las prácticas habituales en el budismo de raíz tántrica en las que, mediante el coloreo de plantillas previamente estructuradas se estimula la vista la vista, organizando el proceso interno de meditación del mismo modo que con el uso de mantras. Siguiendo las aportaciones de Arnau, esta concentración de la mente asumida y performada por Grigorescu en varias de sus piezas, permitiría liberar al que medita de las ataduras del sufrimiento.

Del mismo modo, y en sintonía con las obras comentadas en las que el cuerpo del artista parece flotar o desvanecerse, debemos destacar los comentarios de Nuno Faria en torno al recurso a la “elevación” como rasgo característico de la producción del artista rumano. Así, a pesar de no referirse en ningún momento a las técnicas corporales de reminiscencias ascéticas, insiste en el uso de la elevación al servicio del distanciamiento de la realidad.

Elevation to a higher point has been a recurrent trait in Grigorescu’s process and in many of the author’s works this is materially or metaphorically rendered concrete. To gaze from above, to start out from a privileged analytical position, be it in levitation, in flight, or with both feet firmly set on the ground – archaeological approach-, is a particularly efficient critical method. Grigorescu resorts to processes which provide a distancing from the superficiality or vanity of the quotidian, whether through irony, which is so often implied in his works, or by the recourse to the figure of the double, in a game of masks frequently

---

<sup>497</sup> Arnau, Juan. *Antropología del budismo*, op.cit., p.152.

dense and hard to discern or to understand. In short, to evade the disturbance and grammatical chaos of reality in order to better criticise it.<sup>498</sup>

Recordemos además que el artista asumía su trabajo creativo con el cuerpo como una especie de *free contemplation about life and destiny of every human being*.<sup>499</sup>

Si bien estas piezas, a diferencia de las de Štembera y Mlčoch, no incorporan abyectos sufrimientos para el cuerpo del artista, presentan aquel paralelismo con el deseo de adscribirse a las técnicas corporales budistas de carácter ascético como escuela de entrenamiento. En este sentido, debemos destacar cómo en la entrevista personal realizada el artista se refiere al yoga como “medical treatment”, “a medical hypothesis put in practice”, confirmando su uso, primero *as sport medicine and later it becomes a reference to a kind of anatomical study, as is tranta, or oriental anatomy*.<sup>500</sup> Es más, el propio Grigorescu ha llegado a comparar en un artículo autobiográfico, sus inicios como deportista y su posterior sustitución por formas yoguis de trabajo con el cuerpo.

I guess I could have continued to practice sports as a profession; I was drawing for sport, not for art. I was very tenacious without obtaining great results, giving some sort of theatrical performance for years on end, because it is in the stadium, surrounded by spectators, where the sportsman proves himself. It was a long – and just as resolute- study of the body: a medical and anatomic study, as well as a study of the training methods in all the field events, where art serves as an accessory to movement. It is also a beginning of yoga, which I learnt from *The Science and Travel Newspaper*: the breath –used to fight the cold- and the walk in order toward remote targets –in order to shorten the distance-, when looking beyond the horizon, helps you reach your destination faster, in a steadfast march free of any obstacles.<sup>501</sup>

<sup>498</sup> Faria, Nuno, “Bird’s Eye View: Watching the World from the Rooftop” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit., p.95. “La elevación a un punto más alto ha sido un rasgo recurrente en el proceso de trabajo de Grigorescu y en muchas de las obras del autor esta idea se concreta material o metafóricamente. Mirar desde arriba, comenzar desde una posición analítica privilegiada, ya sea en levitación, en vuelo o con ambos pies firmemente asentados en el suelo -enfoque arqueológico-, es un método crítico particularmente eficiente. Grigorescu recurre a procesos que proporcionan un distanciamiento de la superficialidad o vanidad de lo cotidiano, ya sea a través de la ironía, tan a menudo implicada en sus obras, o recurriendo a la figura del doble, en un juego de máscaras frecuentemente denso y duro de discernir o entender. En resumen, evadir la perturbación y el caos gramatical de la realidad para poder cuestionarla mejor.” [La traducción es nuestra.]

<sup>499</sup> Grigorescu, Ion; Mytkowska, Joanna; Rhomberg, Kathrin, “Like a captured snake” en Dziewańska, Marta (ed.), *In the body of the victim*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2009, p.16. “Libre contemplación de la vida y el destino de cada ser humano.” [La traducción es nuestra.]

<sup>500</sup> Entrevista personal a Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016-. Ver anexo páginas 685-691. “Como medicina deportiva y luego se convierte en una referencia a un tipo de estudio anatómico, como el tranta o la anatomía oriental.” [La traducción es nuestra.]

<sup>501</sup> Grigorescu, Ion, “Going Back” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit., p.7. “Creo que podría haber seguido practicando deportes como profesión; Dibujaba para deporte, no para el arte. Fui muy tenaz sin obtener grandes resultados, dando algún tipo de representación teatral durante años, porque estás en el estadio, rodeado de espectadores, y allí el deportista se exhibe a sí mismo. Fue un estudio largo -y tan resuelto- del cuerpo: un estudio médico y anatómico, así como un estudio de los métodos de entrenamiento en todos los eventos de campo, donde el arte sirve como un accesorio para el movimiento. También es el comienzo del yoga, al que

Estas citas no solo nos confirman la posibilidad de leer este trabajo performativo como respuesta a una experiencia dolorosa que desea ser combatida con técnicas corporales de reminiscencias religiosas. Al mismo tiempo permite insistir en una idea que podríamos haber aplicado previamente al trabajo de Štembera y Mlčoch. Nos referimos a la contraposición de imaginarios corporales en torno al cuerpo masculino en las diferentes repúblicas comunistas de la Europa del Este. Piotrowsky nos recuerda que la codificación del cuerpo masculino en la cultura visual de la órbita soviética se llevaba a cabo mediante parámetros heroicos –el hombre como fuerza de trabajo- y atléticos –el hombre como representante de un cuerpo colectivo fuerte y cohesionado-. Si el primer elemento se desarrolló de un modo contundente desde la pintura monumental, la escultura de grandes dimensiones para el espacio público o el cartelismo –todo ello por supuesto en una adscripción obligada a los parámetros del realismo socialista-, el segundo encontró un formato ideal en los grandes eventos de masas.

En el caso checoslovaco este formato tuvo además una concreción muy evidente: la celebración de las *spartakiadas*. Éstas eran eventos de gimnastas en masa llevados a cabo cada cuatro años aproximadamente, en conmemoración de la liberación del país por parte del Ejército Rojo en 1945, en los que cientos de hombres, vestidos a modo de atletas griegos, realizaban complejas coreografías y exhibiciones de saltos o pruebas de fuerza colectiva. De hecho, y aunque Morganová afirme en la entrevista personal que nadie se tomaba realmente muy en serio este evento en la República Socialista Checoslovaca del momento, Štembera realizó una pieza en la que se remitía directamente a él.

Nos referimos a *Spartakiáda* –Praga, junio de 1980-, obra en la que el artista jugó con las expectativas de sus amigos invitados a su performance en un ático. Según el artista, a aquellos que esperaban una “brutal body-art action” los recibió en un espacio repleto de propaganda sobre las *spartakiáda* y posters también de promoción política, tratándolos con “falsa” hospitalidad –según palabras del propio autor-, mientras sonaba una ruidosa transmisión radiofónica de este evento deportivo. De esta manera, aquella cultura paralela de la que hablaba Havel se veía ahora eclipsada por la estridencia de esos discursos oficiales en torno al cuerpo colectivo y a la anatomía masculina. La “falsa” hospitalidad a la que se refiere Štembera incide así en esa dificultad de consolidar espacios amables y afectivos en el interior de un régimen represor y vigilante. En esta acción, la penúltima del artista, su técnica corporal ya no asume el

---

accedí desde el *Science and Travel Newspaper*: la respiración -utilizada para combatir el frío- y el caminar para alcanzar objetivos remotos -acortando las distancias-, al mirar más allá del horizonte, te ayuda a llegar a tu destino más rápido, en una marcha constante libre de obstáculos”. [La traducción es nuestra.]

carácter de ningún asceta ejemplarizante. El artista es uno más de esos ciudadanos, reunidos en un ático de forma clandestina, rodeados de propaganda y condenados a no poder comunicarse del todo ante semejante “ruido” contextual. El artista abandonará el ámbito creativo ese mismo año.

Por su parte, Rumanía, sobre todo bajo el mandato de Ceaușescu, también organizó grandes espectáculos de masas en los que la representación de exhibiciones atléticas suponía uno de los elementos fundamentales, en tanto que símbolo de esa nación que debía presentarse y asumirse como un cuerpo colectivo robustecido, cohesionado y perfecto.<sup>502</sup> Y en este sentido, la mayoría de los autores –Pintilie, Piotrowsky, Bryzgel, entre otros-, han querido leer –en los ensayos que venimos citando- la desnudez de Štembera, Mlčoch y Grigorescu como un gesto subversivo. Sin embargo, después de haber trazado la secuencia en torno a las técnicas corporales de reminiscencias ascéticas, podríamos añadir que si algo hay de disidente en estas prácticas performativas es precisamente que un cuerpo delgado –e incluso raquítrico en el caso de Štembera-, que en lugar de muscular se somete a ayunos, sea un cuerpo poderoso. La alteración del orden no la ubicamos únicamente en el hecho de que el cuerpo blindado y duro de la cultura visual soviética se vea aquí herido, asfixiado, abierto –las imágenes de Grigorescu enseñando provocativamente su ano al objetivo-, sino también en el juego de relaciones que ofrece como ejemplar un cuerpo de reminiscencias ascéticas.<sup>503</sup> Y en este sentido, debemos añadir que, si hasta ahora hemos leído el desnudo desde su vertiente provocativa o de crítica política –sentirse desnudo ante el poder-, en esta ocasión también podemos interpretar la desnudez desde sus componentes de pureza –desligazón de toda vestimenta, asumida en muchas ocasiones como elemento superfluo o incluso profano-. En este sentido fijémonos como prácticamente todos los performers que estamos interpretando y compilando han ejecutado varias performances en las que la desnudez de su cuerpo –o la de otros performers colaboradores- se enlaza a nociones de pureza o limpieza.

Siguiendo esta secuencia también debemos hacer notar que los lenguajes utilizados por el artista entran también en colisión con los valores de monumentalidad y permanencia de la

---

<sup>502</sup> De hecho, pensemos también en el uso propagandístico que Ceaușescu llevó a cabo de la “perfección” alcanzada por Nadia Comăneci en los Juegos Olímpicos.

<sup>503</sup> Es más, en la entrevista concedida a Anders Kreuger, integrada en el monográfico *Ion Grigorescu. A Man with a Single Camera*, el performer menciona el caso de censura y exilio forzado del crítico de arte Andrei Pleșu en 1982. El motivo principal fue su participación en una de las sesiones de meditación trascendental de un gurú suizo que había sido invitado a Bucharest. El Partido, encargado de perseguir a aquellos adscritos a estas nuevas formas de espiritualidad, echó a Pleșu de la Asociación de Artistas y lo obligó a desplazarse a Tescani –Moldavia-. Este caso aparece ampliado en el capítulo “The Securitate and Repression, 1978-1989” del ensayo de Deletant al que nos hemos referido.

pintura de grandes dimensiones y de la escultura de propaganda soviética bajo las formas del realismo socialista. Tanto el uso de lo performativo como lenguaje efímero como su documentación mediante un dispositivo, prohibido y controlado en la Rumanía de Ceaușescu como es la fotografía o el vídeo, instalan la obra de Grigorescu en un terreno escurridizo, liminal, en sintonía con la idiosincrasia de la abyección. Además, la forma de trabajar el material analógico por parte del artista no solo explicita la materialidad líquida de algunos de sus componentes, sino que altera la representación del cuerpo para precisamente elevarlo a una presencia fantasmática. La épica socialista se ve sustituida por la cotidianeidad del cuerpo en pijama, por la exhibición del ano en primer plano y por la disolución identitaria con componentes de desnuda pureza ascética. A todo ello también debemos añadirle el tamaño reducido de las fotografías reveladas por el artista, no solo como lenguaje antimonumental, sino como única opción para que las piezas más experimentales realizadas en ese contexto represor pudieran circular fácilmente entre amigos. En este sentido, sabemos que Grigorescu mostraba algunas de estas piezas a sus compañeros más cercanos –fundamentalmente Matei Lăzărescu, Andrei Gheorghiu, Mihai Șora, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Cristian Paraschiv, Pavel Ilie y Geta Bratescu-, llegando a realizar exposiciones privadas en su interior doméstico o también en casa de su amigo Radu Petrescu.

De hecho, del mismo modo que Štembera y Mičoch, Grigorescu también abandonará esta práctica performativa y fotográfica más experimental a principios de la década de los ochenta, para dedicarse fundamentalmente a la pintura mural de iglesias ortodoxas.<sup>504</sup> Para algunos autores como Nuno Faria, este salto, leído como anacrónico o conservador, supone una verdadera escisión –política, espiritual y existencial- que no ha gozado de la merecida atención en el estudio de su trayectoria. Faria se refiere a ese nuevo camino tomado por el artista rumano como una fuga hacia una escena aún más íntima, pero en ningún momento relaciona los anhelos de aislamiento del artista con unas técnicas corporales que rescatan de modo performativo algunas estrategias del ascetismo budista. Del mismo modo, introduce una cita del artista –sin especificarse de dónde se extrae exactamente-, en perfecta sintonía con nuestra apuesta interpretativa.

In the 1970s I renounced drawing and painting almost entirely. I used photography, video cameras, audio recordings...All these novelties were not displayable, which gave me a certain independence. I thought: if

---

<sup>504</sup> El artista ya había trabajado como pintor y restaurador de frescos en iglesias desde 1969, bajo el auspicio de varios maestros, en varios espacios eclesiásticos de ciudades y pueblos diferentes. Para ver una lista detallada de todas las iglesias en las que interviene véase la “Cronología” integrada en la publicación *Ion Ion Grigorescu: the man with a single camera*.

I can't exhibit, I am free, I have no duties. I wasn't bound by any institution. It was when I was given the chance of having a new life: I was offered a job in the conservation of church frescoes. In those years I almost went back to my childhood, to the religiosity of that period; also because in the churches I felt something of the utmost sincerity –the opposite of a dual language. In church one speaks of testimony, of confessing oneself to another, of seeking out his help- that didn't exist in the society I lived in, even within the family. I felt that isolation was saving my world. I had an immense need for that, for understanding the morals of life.<sup>505</sup>

Así, la cita del artista confirma algunas lecturas específicamente religiosas que hemos apuntado en relación a su producción más performativa como la necesidad de aislamiento – desprendimiento- y de salvación, y nos acerca nuevas claves que, de nuevo, subrayan el carácter espiritualmente heterodoxo de estas trayectorias. Nos referimos a este rasgo confesional que apunta el artista y que ahora nos deriva hacia unas interpretaciones de sus técnicas corporales más próximas a los imaginarios cristianos. De hecho, recordemos aquellos apuntes de Kristeva que rastreaban cómo el cristianismo introyectó en el sujeto la noción de lo abyecto, generando un nuevo paradigma religioso e instalando nuevas nociones derivadas de este nuevo abyecto ubicado ahora en torno al binomio afuera/adentro, como el pecado y la culpa. La autora explica en *Los poderes de la perversión* que los medios para trascender estas impurezas internas pasan por la confesión o los procesos sacramentales, técnicas que como veremos a continuación, son incorporadas de un modo heterodoxo en la obra de Grigorescu -de un modo muy similar al de otras performances de Štembera y Mlčoch que también pueden inscribirse en esta línea interpretativa-.

Recordemos en esta línea interpretativa que, autoras como Alina Șerban, –en su texto para la publicación *A man with a single camera* que venimos citando-, se han mostrado más explícitas a la hora de subrayar la dimensión religiosa en la obra de Grigorescu, refiriéndose incluso a la tendencia general en las prácticas culturales rumanas de la década de los setenta a entender como sinónimos el gesto creativo y el acto de confesión –o de conocimiento individual-. Șerban se muestra además muy concreta señalando las influencias religiosas que

---

<sup>505</sup> Faria, Nuno, “Bird’s Eye View: Watching the World from the Rooftop” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit., p.95. “En la década de 1970 renuncié al dibujo y la pintura casi por completo. Utilicé fotografía, videocámaras, grabaciones de audio. Todas estas novedades no se podían visualizar, lo que me dio cierta independencia. Pensé: si no puedo exhibir, soy libre, no tengo obligaciones. No estaba atado a ninguna institución. Fue entonces cuando tuve la oportunidad de tener una nueva vida: me ofrecieron un trabajo en la restauración de frescos de iglesia. En esos años casi regreso a mi infancia, a la religiosidad de ese período; también porque en las iglesias sentí algo de la mayor sinceridad, lo opuesto a un lenguaje dual. En la iglesia uno habla de testimonio, de confesarse a otro, de buscar su ayuda; eso no existía en la sociedad en la que vivía, ni siquiera dentro de la familia. Sentí que el aislamiento estaba salvando mi mundo. Tenía una inmensa necesidad de eso, de entender la moral de la vida.” [La traducción es nuestra.] La cita de Grigorescu se incorpora en el texto de Faria sin especificar en qué momento tuvieron un encuentro o de dónde las extrae exactamente.

subyacen en la escena intelectual del país, anotando así el profundo peso que el existencialismo cristiano tuvo en la escena artística y filosófica desde el periodo de entreguerras hasta la cultura *underground* durante el régimen comunista.

De hecho, gracias a nuestra a la entrevista personal realizada podemos confirmar cómo el artista se refiere a sí mismo como un devoto cristiano, distanciándose de lo que él considera que son otros usos más grotescos o kitsch en relación a los posibles rescates de lo religioso en el ámbito performativo.

I was more familiar with the *Viennese Actionism*. Their kind of work didn't introduce some type of religion in art, but a kind of paganism of civilized people living in a catholic society. From a protestant point of view Barnett Newman was more religious. My religiousness is closer to this than to that. Meaning I am devout (and Christian) and the Viennese Actionists are not. In an interview for the *Ad Hoc* magazine (Chisinau – RM) Kabakov describes this mutation of the genres: the performers want to reach the level of religious magic (or illusionism), to touch the audience, to amaze; there is a kind of jealousy between them and the priests. In this manner is explained the fact that most of the performances are a grotesque kitsch.<sup>506</sup>

Partiendo de esta cita debemos avanzar en nuestro recorrido interpretativo, distanciando el trabajo performativo de Grigorescu del de Štembera y Mičoch. Y es que, si en el caso de los performers checos, el uso performativo de técnicas corporales de reminiscencias ascéticas se llevaba a cabo frente a una audiencia reducida con posibles consecuencias ejemplarizantes o, al menos, de reflexión de comunicación comunitaria, en la propuesta del artista rumano todo adquiere un halo mucho más introspectivo y solitario.

It is significant that in the period in which I felt independent, useless, broken and isolated from the environment, useful only to myself – it is significant that, precisely in that period, I dared more and step forward more calmly and with no complexes.<sup>507</sup>

---

<sup>506</sup> Entrevista personal con Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016-. Ver anexo páginas 685-691. “Estaba más familiarizado con el Accionismo vienés. Su tipo de trabajo no introdujo ningún tipo de religión en el arte, sino una especie de paganismo de personas civilizadas que viven en una sociedad católica. Desde el punto de vista protestante, Barnett Newman era más religioso. Mi religiosidad está más cerca de esto que de aquello. Es decir, soy devoto (y cristiano) y los activistas vieneses no. En una entrevista para la revista *Ad Hoc* (Chisinau - RM), Kabakov describe esta mutación de los géneros: los performers quieren alcanzar el nivel de la magia religiosa (o ilusionismo), afectar al público, asombrar; hay una especie de celos entre ellos y los sacerdotes. De esta manera se explica el hecho de que la mayoría de las performances son un kitsch grotesco”. [La traducción es nuestra.]

<sup>507</sup> Pintilie, Ileana, “Between Modernism and Postmodernism: a contextual analysis of Ion Grigorescu’s work” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*. București: Asociația pepluspatru; op.cit., p.31. “Es significativo que en el período en el que me sentí independiente, inútil, roto y aislado del medio ambiente, útil solo para mí, es significativo que, precisamente en ese período, me atreví más y avancé con más calma y sin complejos.” [La traducción es nuestra.]



De hecho, en la entrevista personal concedida al artista nos entrega una clave que no hemos encontrado en ninguna de las principales referencias bibliográficas sobre su trayectoria y, en especial, sobre su modo de entender su propia práctica fotográfica.

*Âme* (animus – I have, animus and the possession) ends with an actor that watches himself in the mirror. It is the scene of the gaze, linked maybe also to *Peter Schlemihl*, he should have seen his soul, it's almost a rationality – I see myself, *in se*, but my actor, free of constraints, watches his details – hair, hands, position, doesn't see himself. Between two mirrors the trap is complete, left with himself, nothing else, in the abyss, who doesn't see himself is in vacuum. Photography implies an apparatus, that is also inside the trap (it is seen), and tells us that we exist in this world. The gaze, a sign of life, a sign of the living human being. What I want to say is that meeting the gaze is seeing the soul. This is why simple people admire portraits that look at them.<sup>508</sup>

Grigorescu se refiere así a su práctica frente a la cámara, no tanto como una confrontación a las cámaras de vigilancia del régimen o a la omnipresente mirada de Ceaușescu invadiendo el espacio privado, sino como el marco ideal para la búsqueda y encuentro del alma. Y esta búsqueda incluye en parte de su trayectoria la corporización de técnicas de reminiscencias ascéticas provenientes de varias tradiciones. Y es que, junto con aquellas piezas centradas en la performance de posturas yogui, el artista también realizó un conjunto de acciones al aire libre que remiten de forma directa a los ascetas cristianos.

Así, mencionemos la fotografía intervenida con pintura al óleo y collage *Tentații – Tentaciones*, 1985- en la que vemos al artista sentado en el suelo encarnando las tentaciones de San Antonio, en frente de lo que parece ser un pan y otros elementos que no somos capaces de identificar. Grigorescu se representa a la manera de uno de los monjes cristianos fundadores del movimiento eremítico, corporizando precisamente una de las narraciones más conocidas en torno a la vida solitaria y ascética, apartada del mundo civilizado o urbano. De hecho, esta fotografía es una manipulación de la que se hizo el artista en una serie anterior.

---

<sup>508</sup> Entrevista personal a Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016-. Ver anexo páginas 685-691. “*Âme* (animus, tengo, animus y la posesión) termina con un actor que se mira en el espejo. Es la escena de la mirada, quizás también vinculada a *Peter Schlemihl*, debería haber visto su alma, es casi una racionalidad. Me veo a mí mismo, pero mi actor, sin restricciones, observa sus detalles: cabello, manos, posición, no se ve a sí mismo. Entre dos espejos, la trampa está completa, solo consigo mismo, nada más, en el abismo, quien no se ve a sí mismo está en el vacío. La fotografía implica un aparato, que también está dentro de la trampa (se ve), y nos dice que existimos en este mundo. La mirada, un signo de vida, un signo del ser humano viviente. Lo que quiero decir es que encontrar la mirada es ver el alma. Esta es la razón por la cual la gente sencilla admira los retratos cuando los miran.” [La traducción es nuestra.]



Fig. 81. Ion Grigorescu, *Feerie –Hada-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*. Fig. 82. Ion Grigorescu, *Tentații –Tentaciones*, 1985. Fuente: *A man with a single camera*.

En 1978, el performer llevó a cabo dos series fotográficas que documentaban algunas de sus acciones en el espacio natural. Así, en *Săritura -Salto* -1978, dos fotografías en blanco y negro, vemos al artista subido encima de una rama de un árbol, sosteniendo lo que parece ser un pañuelo, como si de unas alas se tratara; en la segunda imagen, debido al uso de la velocidad de obturación que diluye los elementos en movimiento, entendemos que el artista ha hecho el gesto de saltar, a pesar de poder distinguir únicamente una mancha informe, como si su cuerpo hubiera vuelto a desvanecerse.

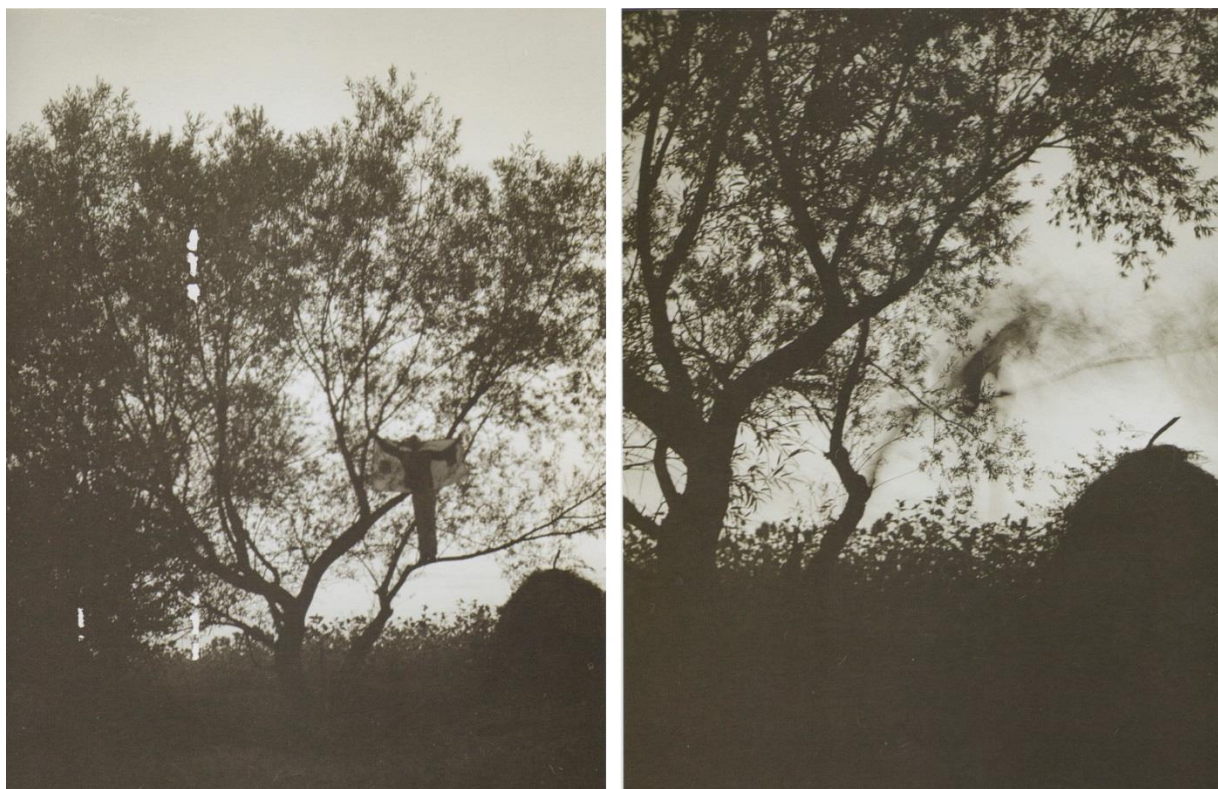


Fig. 83. Ion Grigorescu, *Săritura –Salto–*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*

Por su parte, en *Feerie –Hada*, doce fotografías en blanco y negro, 1978-, accedemos a algunas imágenes de bosques en las que no notamos la presencia del artista; en otras, gracias al trabajo de sobreexposición durante el revelado, observamos de nuevo un cuerpo semitransparente, multiplicado y fusionado hasta prácticamente desaparecer con el medio natural; una de estas imágenes es aquella en la que Grigorescu aparece sentado en el bosque con una boina y que posteriormente manipulará para transformarla en una estampa de enfrentamiento a las tentaciones. Del mismo modo, en otra imagen de esta secuencia vemos al artista usando una rama a modo de pértiga. Esta fotografía también será manipulada en un futuro, para transformarse en una escena que representa la lucha entre San Jorge y el dragón – encarnado por el propio artista tal y como ampliaremos en el siguiente bloque de la investigación-. De esta manera, las *Tentaciones* no solo insisten en las lecturas ascéticas a las que nos hemos referido, sino que amplían su campo de actuación hacia aquellos contenidos sobre la lucha entre el bien y el mal.



Fig. 84 y 85. Ion Grigorescu, *Feerie –Hada-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

En efecto, tal y como veremos en el apartado relacionado con los usos de ciertas técnicas de purificación ritual en el ámbito de la performance, Grigorescu va a asumir su contexto, no solo como un espacio controlador o represivo, sino como un espacio sucio, impuro. En ese espacio, el propio artista va a verse contagiado, contaminado por la violencia y la corrupción, condicionando un trabajo performativo y fotográfico fundado en la presencia de dobles monstruosos, tal y como también veremos en detalle en el apartado relativo a los usos performativos de lo sacrificial. En ese desdoblamiento monstruoso el artista rumano sentirá una suerte de malestar esquizoide –según sus propias palabras- y sentirá también culpa. Es por ello por lo que deberá incorporar, en un ámbito de derrumbe de las instituciones cívicas y del aparato legal y de seguridad policial como garantes de los derechos humanos-, un conjunto de modalidades performativas de purificación de lo abyecto: hablaremos de sus rituales de higiene asumidos como oración, veremos sus desdoblamientos y sus sacrificios personales que incluirán falsas emasculaciones. Y ahora hemos encarado un conjunto de aislamientos performativos de claras reminiscencias ascéticas.

Del mismo modo que ocurrió con las trayectorias de los accionistas checos, estos usos son asumidos de un modo flexible y heterodoxo. Y por lo tanto, nos vemos obligados de nuevo a entender cuáles son las funciones más globales de esas técnicas ascéticas que estaría movilizando el artista rumano. En primer lugar, se observa de nuevo el deseo de desprendimiento de una realidad impura y asfixiante. Exiliado de sí mismo y expulsado incluso de su propio espacio doméstico como el mismo artista mencionaba, el artista asumirá dos

coreografías a modo de respuesta. Una de carácter más confrontacional, explícitamente crítica, politizada e irónica, a modo de “calvos” en primer plano y de parodias del sometimiento a los estigmas autoritarios. Otra, que encontrará en el aislamiento ascético un modo de contrarrestar y apropiarse de esa misma sensación de exilio vital. Mediante el yoga –asumido por el propio artista como curativo-, la meditación y la corporización de eremitas cristianos, el artista parece alcanzar otros estados de conocimiento y de existencia –como la multiplicación, la elevación o el desvanecimiento-. De la misma manera, esa concentración alcanzada en su estudio o en el espacio natural es asumida como una suerte de confesión, como un lugar en el que vehiculada la confesión, puede procederse a su satisfacción mediante técnicas como el silencio, el alejamiento de las tentaciones o, de forma aún más heterodoxa, la meditación.

Y todo ello es llevado a cabo mediante la experimentación, por primera vez en la Historia del arte de Rumanía, de un lenguaje performativo instalado en un terreno de evidente liminalidad. No solo por el juego de desplazamientos entre la esfera pública y privada o entre lo artístico y lo religioso, sino y, sobre todo, por el juego de multiplicaciones identitarias –que ampliaremos más adelante-, en paralelo a la exploración y al alcance de revelaciones, existenciales y formales. Para alcanzar el efecto descrito en algunas de las piezas que han centrado este apartado, Grigorescu ha debido performar en el mismo espacio varias posturas yogui, varios episodios de meditación y concentración, mental y física. Y lo ha hecho asumiendo el objetivo fotográfico como su confesor, como alguien que le permite establecer un diálogo de búsqueda espiritual y de autoconciencia, alterando así la ontología de la performance planteada por autoras como Peggy Phellan –*Unmarked: The politics of performance*, 1993- o Erika Fischer-Lichte –*Estética de lo performativo*, 2004-, defensoras de un “espectador humano” como elemento indispensable para poder hablar de lenguaje performativo. Pero el juego de revelaciones no se detiene aquí, pues es necesario que en el proceso de “revelado” fotográfico se superpongan varios de esos gestos performativos, multiplicándose así el cuerpo en el mismo escenario.

Encaramos de nuevo piezas de supervivencia, donde el artista necesita performar una serie de gestos del desprendimiento, de la concentración y de la confesión en un escenario preparado para ello, en el que se tiene que trampear la relación con una posible audiencia tomando la cámara como sucedáneo. Estos gestos necesitan a continuación ser “revelados” de forma muy concreta para verse de un determinado modo, mostrando posteriormente -de un modo muy puntual- el resultado de ese ejercicio performativo y fotográfico a amigos cercanos en los que confiar.

When one works in something connected with art, it is not essential to display it. To create art is something which is consumed in the making. To show it is an extra, it's been put outside of us. It's just like children: when they are playing, sometimes on their own, they almost share it with an audience.<sup>509</sup>

Apostamos pues por este carácter confesional de parte de la trayectoria del artista, pero, como hemos indicado en relación a Štembera y Mlčoch, no por ello eliminamos las capas de crítica política que incorpora su trabajo. Deseamos leer estas capas, pero derivadas precisamente de estas técnicas corporales de reminiscencias religiosas a modo de purificación de lo abyecto.

Si existe un sentimiento de culpa por vivir una identidad contaminada, es debido al diagnóstico y corporización de un contexto que genera monstruos. Si se desea alcanzar un desprendimiento es precisamente porque se asume, como fuera de campo, una realidad insuficiente y repulsiva. Si llevamos a cabo el ejercicio habitual que se ha realizado en torno a su trayectoria, apostando únicamente por una única dimensión –la de la crítica política desde las piezas más explícitas como *Electoral Meeting*, la más espiritual o incluso la de género forzando algunos comentarios-, perderemos de vista la idiosincrasia de un trabajo que asume una realidad impura y anhela trascenderla desde una práctica performativa que le desliga de la realidad, que sacrifica aspectos de su identidad esquizoide y que, finalmente, limpia.<sup>510</sup>

### 6.1.3. Jordi Benito: reclamando los contenidos políticos y rituales

Jordi Benito –Granollers, 1951, Barcelona, 2008- se nos presenta como el único performer español que en los inicios de los nuevos comportamientos artísticos surgidos a partir de la década de los sesenta desarrolló una grueso de trabajo considerable que podemos emparentar con los discursos de la abyección.

Si bien los inicios de su trayectoria también se desarrollaron en un contexto dictatorial de rasgos fascistas, la posibilidad de acceder a influencias del arte de vanguardia y a las manifestaciones internacionales en torno a los nuevos comportamientos artísticos era mucho mayor que en el caso de los países de Europa del Este estudiados. Del mismo modo, después

---

<sup>509</sup> Faria, Nuno, “Bird’s Eye View: Watching the World from the Rooftop” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit., p.99. “Cuando uno trabaja en algo relacionado con el arte, no es esencial exhibirlo. Crear arte es algo que se consume en el proceso de hacerlo. Exhibirlo es un extra, ha sido puesto fuera de nosotros. Es como los niños: cuando juegan, a veces solos, casi lo comparten con un público.” [La traducción es nuestra.] La cita de Grigorescu se incorpora en el texto de Faria sin especificar en qué momento tuvieron un encuentro o de dónde las extrae exactamente.

<sup>510</sup> En este sentido, debemos destacar la definición de su trabajo en la introducción del catálogo de la exposición *In the body of a victim* por parte de Marta Dziewańska y Joanna Mytkowska como *multifaceted work [...] that can be termed as spiritual critical art*. Mytkowska, Joanna; Dziewańska, Marta “Introduction” en Dziewańska, Marta (ed.) *In the body of the victim*, op.cit., p.10.

de la muerte de Franco, Benito podrá acceder en su propio territorio a un sistema del arte incipiente en torno a estos nuevos lenguajes, mucho más sólido que el que podía ni tan siquiera existir en la Rumanía de Ceaușescu o en la República Socialista Checoslovaca posterior a la Primavera de Praga.

Además, durante el régimen fascista se produjo la extravagancia de que el Informalismo pictórico pudo alzarse como el movimiento hegemónico desde la segunda mitad de la década de los cincuenta hasta la década de los sesenta. Con el deseo de ofrecer una imagen modernizada del país, las instituciones franquistas tomaron como material de propaganda las obras de Antoni Tàpies, Manuel Millares y Antonio Saura.<sup>511</sup> El carácter más escurridizo de la abstracción matérica de estos creadores permitía manipular fácilmente sus lecturas, al menos en un contexto internacional. Sin embargo, en el interior del Estado Español la generación posterior de la que formará parte Benito entendía de un modo más claro que el carácter revelador de la materia informe, heredera a su vez de estrategias surrealistas, se ponía ahora al servicio de las violentas heridas –Millares-, de los gritos y de los estallidos identitarios –Saura- y de la claustrofobia que puede ser trascendida desde componentes alquímicos y meditativos –Tàpies-.

De hecho, debemos subrayar, pues será de especial influencia para la trayectoria del artista de Granollers, el diálogo estrecho que fácilmente pudo establecer el Informalismo español con las nuevas tendencias del arte pobre –arte povera-, debido al rescate de las connotaciones energéticas, espirituales o alquímicas de la materia. En nuestra entrevista personal con Pilar Parcerissas, la historiadora del arte afirmó que *Benito sempre deia que anava per artista povera i va acabar fent performance*<sup>512</sup> y, en efecto, la herencia informalista y povera será fundamental para la comprensión de algunas propuestas formales y, sobre todo, para la incorporación de elementos fundados en la transformación o lo liminal en su obra performativa.

Así, a pesar de algunas reacciones al Informalismo por parte de un retorno a la figuración con connotaciones políticas o críticas, del cinetismo o del lenguaje performativo –tal y como

---

<sup>511</sup> Véanse por ejemplo los textos de Jorge Luis Marzo recogidos por la Fundació Tàpies con motivo de la muestra *Contra Tàpies* –organizada del uno de marzo al nueve de junio del 2013-: “La tradición artística como factor de colaboración con el régimen franquista de 1940 a 1960”. Conferencia en el seminario “Discurso de la modernidad”, Università di Venezia (IUAV) y Ministerio de Ciencia e Innovación, Venecia, 1-3 de diciembre de 2011; “Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España”, 2006; “La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles, principal responsable para arte contemporáneo durante el régimen franquista”. Por Jorge Luis Marzo; *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, 2009. El acceso a todos estos textos es libre desde la web de la Fundació Tàpies: <https://www.fundaciotapies.org/blogs/contratapies/jorge-luis-marzo-2/>

<sup>512</sup> Entrevista personal con Pilar Parcerissas –Barcelona diecinueve de abril del 2018, casa de la historiadora del arte-. Véase anexo páginas 716-721.

puede ampliarse desde el ensayo de Pilar Parcerisas *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980 -2007-*, los inicios de Benito establecen vínculos normales con la capacidad de alterar los objetos del surrealismo y del arte povera y con la apuesta por lo informe como estética, de clara influencia surrealista e informalista. Sin embargo, también es cierto, que el salto de estas influencias a su concreción performativa también beberá de aquella generación que se distanció del Informalismo para explorar y experimentar como nunca antes se había hecho en el Estado Español con múltiples lenguajes que van desde la poesía, al cine, la música o el teatro. En este sentido, debemos destacar la continuidad natural establecida entre las primeras vanguardias con artistas como Joan Brossa como faro y la generación de Pere Portabella o Carles Santos, que colaboraría de forma estrecha con Jordi Benito tal y como veremos a continuación.

Centrándonos en la figura de Jordi Benito debemos comenzar señalando que, a pesar de que al artista nunca interrumpiera su producción hasta el año de su muerte, la mayoría de comentarios sobre su producción se dividen principalmente en torno a dos momentos de los inicios de su trayectoria. Nos referimos, por un lado, a aquellas primeras prácticas de exploración performativa en el marco de los inicios del conceptualismo catalán de tintes poéticos y/o políticos durante la primera mitad de la década de los setenta y, por el otro, a sus acciones extremas de marcado carácter ritual desarrolladas durante los primeros años de la transición democrática. En numerosas de estas referencias se procede a una clara distinción entre estos dos momentos, enfatizándose no solo los nuevos componentes rituales en las performances de la transición, sino también una supuesta “despolitización” o “aislamiento contextual” de su obra, en favor de valores simbólicos.

De hecho, la historiadora del arte Pilar Parcerisas hace incluso una distinción de carácter generalizador en el capítulo de su ensayo clave para la contextualización de los conceptualismos en España, relativo a lo que ella entiende por un periodo “posconceptual”, que iría desde 1976 hasta 1980. Según la autora,

la muerte del general Franco en noviembre de 1975 y la consolidación de organizaciones políticas destinadas a tener un papel en el tránsito democrático, incluidos los partidos políticos, abrieron las puertas a una nueva sintonía general de libertad que desgajó definitivamente el “activismo político” del “activismo artístico”.<sup>513</sup>

---

<sup>513</sup> Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid: Akal, 2007, p.460.



Parcerisas ubica así la fecha de la muerte del dictador como una bisagra que hará desaparecer, después de unos primeros años de virulencia ideológica, los contenidos políticos e ideológicos de la práctica creativa, desplazándose ahora a otros espacios ya extraartísticos como la nueva lógica de partidos políticos.

En cierto modo, el arte abandonó la lucha colectiva, que se reservó para exposiciones de carácter solidario y de homenaje. [...] Asimismo, creció el movimiento feminista, aunque no se dejó sentir en su plenitud hasta llegados los ochenta. Los artistas abandonaron las grandes reuniones y asambleas del Instituto Alemán para pasar a los encuentros en el Àmbit de Recerca de la Fundació Joan Miró, primer intento de institucionalizar el Arte Conceptual. Así pues, todos los sectores buscaban entrar en una situación de normalidad democrática, que incluía en Cataluña la reivindicación de la lengua propia, que posteriormente se reflejó en el Estatuto y la normalización lingüística, junto al deseo social de regreso a la cultura popular y las tradiciones en su dimensión más festiva y folclórica. Las reivindicaciones políticas y sindicales de los artistas conceptuales fueron trasladadas al ámbito de lo cultural y lo político y fueron recogidas en las resoluciones del Congrés de Cultura Català de 1977.<sup>514</sup>

Del mismo modo, el historiador del arte Juan Albarrán desarrolla en su tesis *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España. 1970-2000* esta despolitización e incluso banalización de los contenidos políticos del conceptualismo español. El autor señala de forma específica algunos responsables de este proceso como las nuevas políticas culturales socialistas que encumbraron aquel retorno a la pintura vaciado de compromiso ideológico y que corrieron en paralelo a la apuesta por la consolidación de un sistema del arte español también despolitizado, con la creación de la feria ARCO -1982- como emblema, o el estallido de la movida madrileña que, según algunos autores, convirtió la transición democrática en una fiesta frívola. Y afirma contundentemente que *el conceptual, más crítico y politizado, quedó desterrado de un panorama artístico que buscaba la apertura por el camino de la superficialidad*.<sup>515</sup> En lo que afecta al ámbito performativo, nos dirá también que, después de la muerte del dictador, se leyó la performance como lenguaje relegado a espacios

<sup>514</sup> *Ibidem.*, p.461. En su ensayo, la historiadora del arte había rastreado anteriormente los inicios politizados de los conceptualismos, especialmente en territorio catalán. Parcerisas contextualiza, por un lado, la penetración en el Estado Español de los aires pacifistas contra la Guerra del Vietnam, las reclamas de los movimientos feministas, estudiantiles, el *hipismo*, así como la divulgación del estructuralismo, el psicoanálisis o la semiología – mencionando de un modo específico a Julia Kristeva. Por el otro, desarrolla cómo la turbulencia del contexto histórico que vería morir al dictador condicionaría el nacimiento de unos conceptualismos de elevada carga ideológica-política. Además, especifica que “debido a la diferencia cultural, la reivindicación de la identidad, la lucha en la resistencia contra la dictadura y la tradición de modernidad gracias a remarcables individualidades vanguardistas, Cataluña se erigió en punta de lanza del Arte Conceptual en España, por todo lo que éste tenía de revulsivo y de acción transformadora, tanto desde el punto de vista histórico como estético y político”. *Ibidem.*, p.60.

<sup>515</sup> Albarrán, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España. 1970-2000*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p.163.

alternativos o diluido en el hedonismo más superficial en sintonía con el espíritu de la movida madrileña.

Sin embargo, el autor va a revisar algunas de estas hipótesis – y de hecho va a cuestionar duramente algunas aportaciones del ensayo de Parcerisas<sup>516</sup>- estudiando algunos ejemplos de artistas performativos –fundamentalmente de la órbita madrileña- poco estudiados hasta el momento que confirman la pervivencia de actitudes politizadas.

En este sentido, el establecimiento de un periodo posconceptual que finalizaría hacia 1980, en el cual no se incluyen las propuestas de esa “segunda generación” de artistas conceptuales, contribuye a historizar el conceptual, instituye un relato teleológico de cariz nacionalista y acerroja una lectura objetiva y distanciada acerca de la relevancia y eficacia social de una práctica artística conceptual, alternativa, colaborativa, paralela, reflexiva, crítica y autocrítica al fin y al cabo, cuya pervivencia, según Parcerisas, parece no tener sentido por el simple hecho de que “el movimiento ya había finalizado”. De este modo, esta autora está participando, quizás de manera involuntaria, de la corriente historiográfica que defiende la existencia de un “antes” y un “después” del dictador, un punto de inflexión democrático que restaría vigor a la lucha por las libertades, supuestamente alcanzadas tras un modélico proceso de transición, y deslegitimaría a los nuevos comportamientos. Establecer el final del movimiento conceptual coincidiendo con la disolución de la Asamblea Democràtica de Catalunya implica levantar una barrera artificial que deja fuera del cuestionable y tal vez innecesario paraguas “conceptual” a un grupo de artistas cuya actividad crítica, politizada en grado variable, heredera de las estrategias desplegadas en el ámbito de los nuevos comportamientos, era, en plena transición, más necesaria que nunca.<sup>517</sup>

De hecho, en sintonía con algunas estrategias planteadas por Albarrán<sup>518</sup>, la incorporación en nuestra investigación de algunas piezas de Benito nos permitirá realizar dos aportaciones específicas –al margen de las más generales planteadas en los primeros capítulos-: en primer lugar deseamos analizar de forma compleja y profunda algunas obras del artista en las que los componentes abyectos son evidentes, tomando no solo herramientas paralelas a este concepto –lo informe, lo impuro-, sino también aquellas aportaciones de la Antropología religiosa que nos permitirán por fin arrojar más luz sobre el salvaje carácter de algunas de sus acciones. En segundo lugar y precisamente como consecuencia del planteamiento teórico apuntado, revisaremos algunos de los comentarios previos sobre su obra con la intención de rastrear y potenciar la presencia evidente de elementos rituales en la obra anterior a la muerte Franco, por

---

<sup>516</sup> Véase el capítulo “Otros ochenta: una (re)escritura performativa del entusiasmo” de la tesis de Albarrán *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España. 1970-2000*.

<sup>517</sup> *Ibidem.*, pp.209-210.

<sup>518</sup> En una de las páginas de este capítulo mencionará precisamente a Jordi Benito como uno de aquellos artistas que continúan trabajando en la década de los ochenta en el marco de los nuevos comportamientos de un modo intenso y realizando aportaciones –en el ámbito de la performance en este caso-.

un lado, y de reclamar el diálogo estrecho con la violencia del contexto histórico pasado y presente en las acciones llevadas a cabo durante la transición democrática, por el otro. En este sentido, debemos señalar que el segundo ejercicio lo desarrollaremos fundamentalmente en el siguiente capítulo dedicado al rescate de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales, mientras que el primero centrará parte de este apartado.

Así pues, señaladas estas cuestiones y con la intención de empezar a reclamar la transfiguración de la violencia contextual en las acciones más abyectas de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, ofrezcamos unos primeros apuntes sobre esa primera parte de la trayectoria del artista, aparentemente más vinculada a la crítica o al contexto histórico-político.

Jordi Benito nace en Granollers en 1951, en una ciudad que precisamente será uno de los epicentros que verá nacer los conceptualismos en el Estado Español.<sup>519</sup> Hijo de carpintero y costurera, debemos destacar de su biografía el hecho de que el artista estudiara diseño e ingeniería técnica –aprendiendo la profesión de aparejador-, primero en la Universidad Laboral de Tarragona y después en las de Córdoba y Sevilla, donde estuvo viviendo hasta 1969. Esta formación será fundamental para comprender algunos aspectos de su trabajo que deseamos reivindicar, como la capacidad planificadora del artista –tal y como comprobaremos mediante el uso de materiales del archivo del artista-, y su interés en la materialidad y la configuración de los espacios como ámbitos fundamentales de la experiencia y de lo simbólico. De hecho, no olvidemos que desde 1971, el creador trabajó en el estudio del diseñador de interiores Jordi Galí, ubicado en Barcelona, desde donde accedió además a la escena artística, estableciendo una estrecha relación con Ferran Garcia Sevilla, Carlos Pazos o Luis Utrilla.

Del mismo modo, el creador también ha destacado el hecho de acceder a la vivencia de la cultura religiosa de un modo intenso en las ciudades andaluzas en las que estuvo viviendo, tal y como citaremos en el siguiente capítulo. Sin embargo, si deseamos rastrear el contacto con los imaginarios religiosos de tradición católica que marcarán su trayectoria, podemos también remitirnos a las palabras de Vicenç Altaió, en torno a su obligada presencia durante el Franquismo.

---

<sup>519</sup> Para una mayor contextualización de la escena cultural y artística en Granollers durante este periodo véase el catálogo de la muestra *Meridiàgranollers70: art de concept I acció* -2010-, comisariada por Pilar Parcerisas. Para una relación rigurosamente contextualizada de este contexto en paralelo a la trayectoria de Benito véase la tesis de Sonia Lombao a la que nos hemos referido anteriormente.

Benito, malgrat que sigui una mica més gran que jo, per generació, som formats sota la castellanía i la creu. El model aquest de l'Espanya castell, militaritzat, que té un llarg recorregut i després tota la importància que el nacional catolicisme fa en els signes i en la representació visual del món religiós tradicionalista, això ocupa les escoles, etc. [...] Tu ja ets d'una altra generació, però per exemple, quan jo veig un quadre antic del segle XV, XVI, XVIII... de seguida puc fixar-me en els elements que hi ha allà, el tipus de sant que és, quins emblemes són representats, què porta a la mà etc., i tot això nosaltres ho sabem llegir. Nosaltres ens vam formar sota aquestes lectures també, com contes, són els còmics per entendre-n'ns fins aquell moment. I això no té que veure amb l'ateisme ni amb el catolicisme, formava part del sistema cultural.<sup>520</sup>

En obras como *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España (1964-1980)* de Parcerisas se contextualiza<sup>521</sup> de un modo riguroso el inicio de la trayectoria de Benito, en el marco de ese flexible paraguas que la autora denomina “conceptualismo(s)”. Partiendo de la diferencia terminológica entre “arte conceptual” –en un sentido duro para referirse al conceptual de raíz lingüística- y “conceptualismo”, establecida por algunas muestras como *Conceptual Art-Conceptual Aspects* –New York Cultural Center, 1970- o *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950's-1980's* –Queens Museum, 1999-, se asumirá la escasa presencia en el Estado Español del conceptualismo lingüístico, optándose en su lugar por el vocablo “conceptualismos”, para hacer referencia a la

pluralidad de ideas y actitudes, de poéticas sin adscripciones formales definidas, que inauguraban un peculiar nomadismo en los medios artísticos más variados y en los dispositivos interdisciplinarios proporcionados por esas ciencias humanas en las que tanto se confiaba.<sup>522</sup>

Benito será uno más de los artistas españoles que desde principios de la década de los setenta permitirá el desarrollo de “nuevos comportamientos artísticos” –tal y como también se recoge en la historiografía heredada-, en su caso, alzándose como uno de los primeros artistas de nuestro ámbito geográfico en centrar toda una trayectoria en el lenguaje performativo y en el de la instalación. Si bien es cierto, como nos recuerda Parcerisas, que la gran mayoría de artistas conceptuales españoles recurrieron en algún momento al uso del cuerpo como soporte, para Benito será una constante y, tal y como nos proponemos demostrar, un campo de batalla en el que se introdujeron unas especificidades relacionadas con lo abyecto y sus purificaciones que

<sup>520</sup> Entrevista personal con Vicenç Altaió –Barcelona, veinticinco de abril del 2018, casa del poeta-. Véase anexo páginas 708-715.

<sup>521</sup> A lo largo de este apartado vamos a establecer una constante distinción entre contextualización e interpretación con la intención de hacer notar que la obra de Benito ha sido extensamente puesta en relación a su contexto cultural y artístico –Parcerisas, Lombao-, pero no ha sucedido lo mismo con su análisis, aún un tanto incipiente.

<sup>522</sup> Marchán Fiz, Simón, “Prólogo” en Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, op.cit., p.5. Junto a Simón Marchán Fiz y Pilar Parcerisas, otros autores como Juan Albarrán –en su tesis *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España. 1970-2000-* insistirán en este alejamiento del conceptualismo español “de la realidad tautológica de propuestas analíticas y lingüísticas”.

lo distanciaron del resto de compañeros de su generación, emparentándolo en cambio con otras actitudes similares que se estaban desarrollando en el resto de Europa.

El Benito más politizado se ha presentado de forma habitual en relación a su participación en el Grup de Treball, colectivo de perfiles diversos y mutantes que desarrolló su actividad desde 1973 hasta 1975. Sus propuestas pivotaban fundamentalmente sobre dos ejes principales: la reflexión metaartística y el cuestionamiento del sistema del arte coetáneo, por un lado, y la crítica a la represión política de la dictadura franquista, por el otro.<sup>523</sup> La forma de vehicular estos procesos críticos se alejó de hecho de los formatos visuales tradicionales, apostando en su lugar por formatos textuales, borradores de reflexión, anuncios, etc.

Parcerisas, después de algunos comentarios breves en torno a su trayectoria en el apartado dedicado a los “conceptualismos poéticos”, ubica a Benito en múltiples acciones y eventos emparentados con una versión comprometida y politizada del arte conceptual. Así, se nos recuerda precisamente que la ciudad natal del artista acogió algunos eventos clave, no solo en el nacimiento del Arte Conceptual, sino también, en su desarrollo como una forma de compromiso político, tales como la organización de la primera y la segunda “Mostra d’Art de Granollers”, celebradas en 1971 y 1972, en cuya primera versión se repartió el manifiesto *A los artistas revolucionarios* que finalizaba así: *la lucha de los artistas revolucionarios corre paralela a la lucha de los obreros y estudiantes revolucionarios. Un enemigo común, una lucha común.*<sup>524</sup>

Benito participó también en “Los Encuentros de Bañolas”, presentados como un capítulo previo al Grup de Treball en el que ya se asumió la práctica artística como herramienta de intervención política. Ya en el interior de las acciones realizadas por el grupo podemos mencionar como ejemplo paradigmático de este compromiso y denuncia políticas la obra *Recorreguts -1973-*, pieza que fue pensada como edición para la *Mostra d’art realitat* -Colegio de Aparejadores de Barcelona, 1974- pero que finalmente cobró la forma de un conjunto

<sup>523</sup> Para una explicación más completa de la actividad del Grup de Treball, véase Mercader, Antoni; Parcerisas, Pilar; Roma, Valentín, *Grup de treball*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007; en el MACBA pueden consultarse también tres archivadores que contienen los documentos, los textos y una selección de la prensa ilegal que generó el grupo, elaborados por el museo con motivos de la exposición que le dedicaron a Grup de Treball del nueve de febrero al nueve de abril de 1999.

<sup>524</sup> S.a., s.p. Citado en: Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, op.cit., p. 233. Parcerisas hace referencia a la influencia de la teoría marxista sobre la práctica artística de las décadas de los sesenta y setenta. Sabemos que el manifiesto, de autoría anónima, lo redactó Ferran García Sevilla y que Benito le ayudó a lanzar varias copias, tal y como se recoge en el ensayo de Parcerisas y en la entrevista que le realiza Sonia Lombao en su tesis anteriormente citada. Para más información sobre las muestras de Granollers, véase el capítulo “Conceptual, 1971-1975” del ensayo de Parcerisas.

variados de documentos –fotografías, mapas intervenidos-, integrados a día de hoy en la Colección Macba. La pieza denunciaba la detención de ciento trece personas vinculadas a la Asamblea de Catalunya en la iglesia de Santa Maria Medianera el veintiocho de octubre 1973, de entre las que se encontraban dos miembros de Grup de Treball: Pere Portabella y Carles Santos. Para ello se presentaba un mapa de Barcelona en el que aparecía remarcado el recorrido de estos detenidos desde el lugar de detención hasta la prisión de la Modelo –en el caso de los hombres detenidos- y la Wad-Ras –en el caso de las mujeres detenidas-. Las medidas de este recorrido se vehiculaban a su vez desde diferentes sistemas –el dedo como referencia en centímetros, un aparato de medición de curvas propio de la topografía-, de entre los que debemos destacar el uso del cuentakilómetros de la moto de Jordi Benito.

Del mismo modo podemos mencionar su participación en la programación de acciones e instalaciones *Per Matar-HO!* que el Museu de Mataró organizó en noviembre de 1976 y que giraban en torno a una reflexión crítica de la noción de poder. En este marco de actuación, en el que también intervinieron Fina Miralles y Ferran García Sevilla, Benito llevó a cabo *Destrució de la pròpia imatge* acción en la que el artista, entre otros gestos, disparaba quince tiros contra una imagen –tela emulsionada- que le representaba a él mismo, vestido del mismo modo que en el instante en el que se estaba produciendo la acción.

A esta acción, presentada como una de las más evidentes en cuanto a contenidos de crítica política podríamos añadirle una intervención que no pudo realizar. Nos referimos a su propuesta para los Encuentros de Pamplona de 1972 que consistía en lanzar toneladas de hulla por toda la ciudad, presentando así una geografía ennegrecida, sucia, y de atmósfera difícilmente respirable.

En paralelo a ese Benito de evidente compromiso político, encontramos desde sus inicios una tendencia hacia lo ritual. Este aspecto ha sido mencionado –pues resulta evidente-, pero no profundizado, en algunas referencias comentadas. Así, en el ensayo de Parcerisas se menciona el texto de Simón Marchán Fiz “Jordi Benito y el territorio antropológico” del catálogo *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa: Caixa de Pensions -1983-*, en el que uno espera encontrar, teniendo en cuenta el título, un comentario profundo de algunas de sus piezas desde la antropología. Sin embargo, el artículo, de apenas dos páginas, se ve reducido a un apunte breve sobre la identificación de algunas de sus formas artísticas con las raíces catalanas y románicas y a la asunción de que Benito, *proclive a la inocencia, a la intuición, a una*

*espontaneidad vitalista, parece sintonizar con los momentos primitivos del arte a través del propio territorio antropológico.*<sup>525</sup>

En el ensayo de Parcerisas se sigue insistiendo en ese campo semántico que también nos aparecerá en la tesis de Sonia Lombao y que pretendemos cuestionar y revisar, en torno a unas acciones rituales desde lo intuitivo o lo espontáneo. Por citar tan solo algunos ejemplos, mencionemos cómo las imágenes de las acciones en torno a los elementos naturales que Benito incorporó en la publicación *Documentos* –publicada con motivo de una exposición sobre esta temática en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia en 1973 y diseñada por Alberto Corazón– son descritas en relación a un posible *espíritu de construcción-deconstrucción, de experimentación con el azar.*<sup>526</sup> O también, cómo, a raíz de aquellas piezas en las que el artista manipulaba elementos como el carbón o la cal –sobre las que volveremos más adelante– se nos dice que *Jordi Benito iba para artista povera, pero la falta de medios le abocó a la acción, mucho más directa y barata, con la que canalizaba la intuición, la energía y la espontaneidad a partir del propio cuerpo.*<sup>527</sup>

Del mismo modo, Parcerisas explica que en la década de los ochenta

las acciones se volvieron más teatrales, escenificadas, operísticas, con carácter de ritual y sacrificio, en busca de la concepción de la obra total por la influencia directa del accionismo vienés, con el que entró en contacto directo a través del encuentro con Hermann Nitsch en el Symposium International d'Art Performance ELAC (Lión, 1979).<sup>528</sup>

Manel Clot también sintetizó de forma lúcida las funciones rescatadas por el artista de Granollers. Su comentario, de nuevo de carácter más genérico, nos acerca algunas de las claves con las que nos mostramos completamente de acuerdo y sobre las que deseamos ser más

<sup>525</sup> Marchán Fiz, Simón, “Jordi Benito y el territorio antropológico” en VVAA., *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa*. Barcelona: Caixa de Pensions, 1983, s.p. En el mismo catálogo se incorpora el poema de Lluís Utrilla “Benito Rei” en el que se enumeran simplemente algunos elementos rituales de su obra de forma aleatoria: “ritus i cerimonials a l'espai prohibit d'una religió antiga”, “custòdies, saltimbanquis i toreros”, “crucifixions de traç impertinent” –s.p.–.

<sup>526</sup> Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, op.cit., p.419.

<sup>527</sup> *Ibidem.*, p.109. En el la carpeta relativa a la performance *De poder a poder*. TRASA=BPLWB 78 79 del Archivo Benito depositado en el MACBA se integran las respuestas del artista a unas preguntadas formuladas por los organizadores del Symposium International d'Art Performance –Lyon– en el que se llevó a cabo esta acción. En la primera respuesta a la pregunta sobre cuándo dejó su práctica como pintor y cómo define su trabajo, Benito contesta que abandonó la pintura a principios de la década de los setenta por pura intuición pues en aquel momento no conocía las etiquetas “arte conceptual” o “performance”, pero que los inicios de su trayectoria podrían adscribirse a las coordenadas del arte povera. Véase la referencia “Carpeta 71. “Lyon”. 79.42.

<sup>528</sup> *Ibidem.*, pp. 110-111.

específicos y exhaustivos –contra qué orden se rebela, por qué se autolesiona, qué formulas redentorias utiliza, etc.-

Ell mateix, “víctima i botxí” es presenta davant un públic que el veu un i ferint-se, marcant-se, auto-lesionant-se...l'artista critica l'entorn, usa la violència, lluita contra l'estatus, es rebel·la contra un determinat ordre, allibera els trets animals del fons de les consciències, provoca o incita, dóna peu al crit, al refús i a l'acceptació sense condicions...bruixot guaridor coneixedor d'obscures fórmules redemptòries per a les immolacions.<sup>529</sup>

Por su parte, el primer volumen sobre el artista editado por el Museu de Granollers dedica un apartado al ritual y el sacrificio en su obra, en relación en este caso a la acción *B.B.P. Romànic* -1980-. Sin embargo, los textos se centran más bien en la descripción de lo que sucedió en esa acción que en la interpretación de la misma. El comentario más reflexivo al respecto nos indica:

La propera *performance* la farà sense públic, serà un ritual viscut amb profunditat, sagrat i heterodox. Autèntic. Serà com ell havia desitjat, a soles, ell i la seva bèstia en una comunitat sagrada... i l'ull del fotògraf Eduard Olivella i els ulls de Carles Ameller, de Servei de Vídeo Comunitari.<sup>530</sup>

Finalmente debemos mencionar la tesis de Sonia Lombao *El arte de acción en Catalunya en los años setenta. Jordi Benito y su contexto*. En ella se incorporan algunos comentarios en torno al sacrificio, sobre todo en relación a las piezas en las que se incorpora una vaca viva. Partiendo del simbolismo del toro en la cultura universal, la autora hará referencia a un posible inconsciente colectivo taurino que se colaría en las piezas de Benito. Así, menciona los ritos mitraicos o la presencia del animal en relación a lo español en autores como Goya, Picasso, Berlanga o Bigas Luna. Del mismo modo, apunta a algunas de las funciones relacionadas con el sacrificio del animal: adquirir las fuerzas del animal iniciándose una nueva vida, *mejorar la situación presente, sea a nivel individual o colectivo*,<sup>531</sup> potenciar un acto catártico que conecte el consciente con el inconsciente –incorporando herramientas teóricas de la teoría *jungiana*-. Sin embargo, consideramos que la interpretación de los componentes sacrificiales en la obra de Benito aún no es demasiado compleja y que de hecho debería ampliarse precisamente desde

<sup>529</sup> Camps, Teresa “Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat performance a Catalunya” en *Barcelona Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, nº 29, 1988, pp. 215-237. Citado en: Lombao, Sonia. *El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito y su contexto*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 350. La cita de la obra de Camps hace referencia realmente a un comentario de Manel Clot sin indicarse de dónde procede exactamente. Gloria Picazo, en su texto “La performance: de les accions inicials als multimedia dels vuitanta” -1988- también mencionaba la similitud de estas piezas con un ritual atávico, pero sin especificar de qué tipo o con qué funciones.

<sup>530</sup> VV.AA. *Jordi Benito: idees com a imatges, documents com a obres d'art: 1971-1984*. Granollers: Museu de Granollers; Barcelona: Comanegra, DL 2015, p. 114.

<sup>531</sup> Lombao, Sonia. *El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito y su contexto*, op.cit., p. 396.



aquellas aportaciones principales que han problematizado estas cuestiones y que principalmente provienen del ámbito de la Antropología religiosa.

De esta manera, el recorrido trazado nos permitiría confirmar en primer lugar la adscripción de Benito a ese conceptualismo político que Parcerisas define como un espacio para la transformación revolucionaria de la sociedad y de la institución artística que retoma el legado dejado por las vanguardias artísticas. Y ciertamente, es evidente que el artista de Granollers diagnostica de una forma crítica el contexto histórico y artístico circundante, rechazando los componentes de represión y violencia del régimen franquista y los valores tradicionales de la práctica artística. Sin embargo, si valoramos con mayor precisión la secuencia esbozada observaremos cómo la adscripción del creador a ese conceptualismo político se justifica más bien desde su presencia en eventos de marcado compromiso crítico, que desde el comentario exhaustivo de obras en las que este tipo de contenidos aparece de forma contundente y explícita. Podríamos reducir estos comentarios a la presencia del contador de su motocicleta en la obra *Recorreguts*, junto a otras acciones que debió realizar en el marco del Grup de Treball, o a la programación *Per Matar-HO!*, en la que realmente la intervención de García Sevilla asumía contenidos mucho más explícitamente politizados que la acción de Benito.<sup>532</sup>

Es por ello por lo que se han potenciado otros aspectos de su trayectoria. En primer lugar, ya hemos rastreado -en el estado de la cuestión y en algunas notas de este apartado- los comentarios de los inicios de su recorrido en torno a un primer trabajo de carácter más poético o de exploración del lenguaje y del cuerpo como instrumento de medida o a medir – *Nomenclatura*, 1972, *Mesures 165-46-26*, 1973- o como herramienta para explorar procesos de transformación física – *Transformació del gel en aigua mitjançant l'escalfor del cos*, 1972, *Volum d'un cos*, 1973-. Y hemos visto además cómo estas piezas han sido potenciadas en relatos curatoriales recientes.

En segundo lugar, hemos observado cómo los comentarios sobre su producción desarrollada a partir de la transición democrática lo desvinculan de aquella primera etapa de compromiso político o ideológico para enmarcarlo en una suerte de antropología ritual de tintes espontáneos

---

<sup>532</sup> Es más, autores como Juan Albarrán hablarán incluso de una mitificación generalizada de la militancia antifranquista en las obras de algunos artistas conceptuales –véase su tesis anteriormente citada-. En el caso de las interpretaciones ocurre algo extraño: por un lado, es difícil asumir unos contenidos explícitos de crítica política tal y como estamos señalando; por el otro, la historiografía ha asumido que aquellas obras en las que se potencia lo simbólico o lo ritual se alejan por completo de la capacidad de Benito de diagnóstico contextual y crítica histórica. La adscripción de algunas de sus piezas a las múltiples capas de lectura de lo abyecto nos permitirá revisar este legado en torno a la obra del artista de Granollers.

o primitivos. Sin embargo, hemos demostrado cómo aún carecemos de análisis exhaustivos de estos componentes de carácter más religioso.

Es por ello por lo deseamos desplegar dos recorridos innovadores. En primer lugar, defenderemos la posibilidad de presentar las primeras acciones de la trayectoria del artista, no solo desde posibles lecturas de crítica política, sino desde su relación con formas y funciones rituales de reminiscencias ascéticas. De esta manera, plantearemos la hipótesis de una carrera performativa atravesada en todo momento por modalidades artístico-religiosas de purificación de lo abyecto, en la que es posible plantear un diagnóstico crítico de la realidad circundante desde estas mismas estrategias religiosas.

En segundo lugar, nos dispondremos a desarrollar esa labor más interpretativa mediante el estudio pormenorizado de aquellas acciones que consideramos paradigmáticas de la abyección, desarrolladas fundamentalmente entre 1978 y 1985. Instalar la noción de lo abyecto en este corpus de obra, -resemantizada y ampliada desde las aportaciones de la Antropología religiosa- nos permitirá a su vez reclamar ciertos contenidos de crítica contextual asumidos por el artista. Nuestro deseo de comprender con rigor las purificaciones de lo abyecto desde las estrategias artístico-religiosas nos permitirá acceder a un diagnóstico del contexto histórico circundante perfectamente posicionado y crítico. Del mismo modo, estudiar las diversas funciones rituales en su complejidad nos permitirá acceder a posibles anhelos de transformación comunitaria, social e individual que, como veremos, seguirán estando salpicados de contenidos ideológicos, a pesar de que éstos no se estén desarrollando en su ámbito natural –partidos políticos, activismo sindical, etc.-

#### 6.1.3.1. Jordi Benito: la preparación ascética

Sin necesidad de entrar al detalle de todas las primeras piezas, pues algunas nos aparecerán en otros apartados, centrémonos en aquellas que defenderemos como unas acciones que ya pueden adscribirse a técnicas corporales de reminiscencias rituales, y más en concreto, a formas y funciones ascéticas. Así, en primer lugar refirámonos a un conjunto de performances que ejemplifican claramente pruebas de resistencia, en total sintonía con las acciones de Štembera, Mlčoch y Grigorescu a las que nos hemos referido.

En primer lugar, mencionemos *Acció/Reacció d'un cos contra la paret* –septiembre de 1972-, destacando además por ser una de las primeras piezas en las que se incorpora el cuerpo del artista como soporte, sometiéndolo además a dolores físicos. Y es que, en esta acción, llevada a cabo en la fábrica de cerámica Baró de Granollers de forma solitaria, Benito se lanzaba con

contundencia contra una pared sobre la que habían ubicado encima de unos palés un montón de ladrillos acabados de cocer. La serie de cuatro imágenes en blanco y negro conservadas nos permiten observar cómo el artista se alejó del muro, para coger carrerilla y asumir cierta velocidad que provocara un fuerte impacto de su cuerpo contra el muro, alterando la forma de algunos ladrillos. De hecho, hemos encontrado en la carpeta relativa a esta acción consultada en el Archivo Benito, una quinta fotografía que muestra al artista abatido en el suelo, como resultado del golpe y que tan solo hemos visto reproducida en el catálogo *Jordi Benito. Ideas com a imatges/Documents com a obres d'art 1971-1984* del Museu de Granollers y que adjuntamos a continuación junto con una selección de otras dos imágenes de la secuencia.



Fig. 86, 87 y 88. Jordi Benito, *Acció/Reacció d'un cos contra la paret*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito

Esta secuencia de imágenes se integró, junto con dos más, también formadas por cuatro imágenes en blanco y negro cada una, en la publicación del diseñador Alberto Corazón *Documentos. Tierra, aire, agua, fuego -1973-*, que giraba en torno a estos cuatro elementos fundamentales. Las otras dos secuencias de Benito, *Acció i reacció d'un cos contra l'aigua* y *Acció i reacció d'un cos contra una cortina*, documentan el impacto del artista al sumergirse en lo que parece ser una piscina, y contra una cortina ubicada en medio de un bosque. Si bien no puede apreciarse en las imágenes incorporadas en el catálogo editado por el Museu de Granollers, la consulta de esta última secuencia en el Archivo Benito depositado en el MACBA y donde se incorporan más imágenes, nos permite observar cómo el artista está atravesando una cortina en llamas, sometándose así de nuevo, no solo a una simple exploración de la cultura material y física en sintonía con los conceptualismos poéticos, sino a unas peligrosas pruebas de resistencia.



Fig. 89. Jordi Benito, *Acció/Reacció d'un cos contra la cortina*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito

De hecho, unos meses antes, en abril de 1972, Benito realizó en la Galeria Aquitania *Acció/Reacció cal viva*. En el catálogo del Museu de Granollers se explica que esta pieza complementaría las tres anteriores, integrando el elemento del fuego, ausente en la secuencia anterior para la publicación *Documentos. Terra, aire, agua, fuego*. Sin embargo, las imágenes consultadas relativas a *Acció i reacció d'un cos contra una cortina* nos han permitido confirmar cómo esa secuencia ya incorporaba el aire y el fuego. En algunas imágenes que no hemos visto anteriormente reproducidas en otras referencias con una calidad o un tamaño considerables, no solo se observa la cortina en llamas sino también los restos posteriores calcinados, en el suelo o colgando del hilo sobre el que ésta se sostenía.

Partiendo de estas piezas comprobamos cómo, en absoluta sintonía con el trabajo de Štembera y Mlčoch, Benito también se enfrenta en más de una ocasión a retos físicos en torno a materias abrasadoras que podrían haber quemado su cuerpo. En *Acció/Reacció cal viva* el artista llevó a cabo una acción en la que se tumbaba boca abajo frente a una montaña de cal viva, al mismo tiempo que la parte posterior de su cuerpo —espalda, brazos, parte del cabello— se veía recubierta de esta materia. En las imágenes vemos al artista con los ojos cerrados

concentrado sin realizar apenas un movimiento, debido al peligroso carácter de la cal, totalmente irritante para la piel y para las vías respiratorias y especialmente dañina para los ojos. Esta prueba de resistencia será retomada posteriormente por el artista, tal y como ampliaremos en el siguiente apartado, en piezas de connotaciones más sacrificiales, como *Baiard, jaç impacient* -1981-.



Fig. 90. Jordi Benito, *Acció/Reacció calç viva*, 1972. Fotografía en blanco y negro realizada por Paco Llobet. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Ese mismo año, Benito llevó a cabo en la Sala de Exposiciones de la APCPVA -Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros- un conjunto de acciones de resistencia que fueron documentadas y mostradas posteriormente en este espacio dirigido por el artista Lluís Utrilla en torno a las investigaciones táctiles. Así, en *Esgotament. Acció d'esgotar* –octubre de 1972-, el artista se propuso aguantar una piedra pesada mientras daba vueltas al espacio de la sala el máximo número de veces posible. En la documentación fotográfica conservada observamos cómo, con la intención de subrayar el gesto de resistencia, el performer ha escrito encima de cada estampa el número de vuelta exacta hasta que, en una imagen en la que aparece completamente encorvado y aguantado la piedra de un modo precario, se escribe “VUELTA Nº 45 FINAL”. En el anexo –véase página 744- integramos además otra imagen que no aparece en el catálogo del Museu de Granollers, en el que lo vemos al final de

la prueba completamente exhausto intentando recuperarse. De nuevo, este gesto de resistencia a modo de Sísifo nos remite a piezas que ya hemos estudiado como *Trasposición de dos piedras* de Štembera.<sup>533</sup>



Fig. 91. Jordi Benito, *Esgotament. Acció d'esgotar*, 1972. Fotografías en blanco y negro realizadas por Albert Font. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

<sup>533</sup> Recordemos también aquellos contactos más meditativos –e incluso de connotaciones energéticas y ecologistas– con las rocas de Miloš Šjen –*Contactos*–, o mencionemos piezas que aún no hemos citado como la *Stone Ceremony* -1971- de Milan Knížák, las instalaciones de Josep Beuys *Olivestone* -1984- o *The End of the Twentieth Century* -1983-85-, la obra de Gina Pane *Pierre déplacées* -1968- o el trabajo con obsidianas, amatistas y cuarzos de Abramović a partir de finales de la década de los ochenta –véanse por ejemplo las series *Black Dragon* (1990-1994) *Inner Sky* (1990) o *Crystal Cinema* (1990)-. La performer de origen serbio ha afirmado que su trabajo en contacto con los cristales le otorgaba claridad mental, tal y como se recoge en el texto de Thomas McEvilley “Stages of energy: performance art ground zero” incorporado en el catálogo *Marina Abramović: artist body: performances 1969-1998*.

En ese mismo espacio –y en otros que detallaremos a continuación– y de nuevo en una línea muy similar a la de los accionistas checos, Benito se sometió en esta primera etapa de su trayectoria a un conjunto de pruebas de resistencia en forma de apneas. En octubre de 1972, el artista se planteó en la Sala de Exposiciones de la APCPVA el reto de aguantar el máximo tiempo sin respirar, cuyo resultado, ciento treinta y cinco segundos, dio título a esta pieza. En las imágenes en blanco y negro que documentan esta performance, vemos al artista en plano medio y con el torso desnudo –como los accionistas checos– cogiendo una gran bocanada de aire para permanecer acto seguido con la boca cerrada –y después incluso tapándose la nariz con una mano–, aguantando la respiración y sosteniendo un cronómetro con la mano izquierda.



Fig. 92. Jordi Benito, *135'*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

En una línea muy similar realizó en febrero de 1973 en la Casa de Cultura Sant Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa de Granollers<sup>534</sup> la acción *Volum d'un cos*. Ésta consistía en pesar su cuerpo desnudo en una báscula para, acto seguido, introducirse en un bidón de gasolina lleno de agua y, de nuevo, aguantar la respiración el máximo tiempo posible. Finalmente se

<sup>534</sup> En este espacio realizó también en febrero de 1973 la acción *22 V-Repele*, en la que, gracias a la documentación fotográfica conservada vemos cómo exponía su mano al calambre producido por el contacto con un enchufe activo de 220 voltios.

procedía a medir el líquido restante después de que la presencia del volumen del cuerpo del artista hubiera derramado parte de él.



Fig. 93. Jordi Benito, *Volum d'un cos*, 1973. Fuente: Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

El mismo año llevaría a cabo otra operación performativa de asfixia en la que es considerada por Parcerisas como la “presentación oficial” del Arte Conceptual en Cataluña. Nos referimos a la muestra “Informació d’Art Concepte”, que organizó Antoni Mercader en la Llotja del Tint de Banyoles del cuatro de febrero al cuatro de marzo, en la que, entre varias secciones con materiales relativos a las prácticas conceptuales, se destinó un espacio para la realización de performances.<sup>535</sup> Allí llevó a cabo Benito la *Acció anul·lació II* que consistía en tumbarse en el suelo boca arriba –el artista aparece con una camiseta de manga corta blanca-, dejarse cubrir el rostro con un fango recién preparado –por Ferran Garcia Sevilla y Carles Santos-, aguantar la respiración, apartar el fango y limpiar el rostro del artista. En las imágenes en blanco y negro conservadas por el artista lo vemos en un plano medio completamente tapado por el fango –recordándonos así la pieza de Miřoch *Vista del valle*-, y respirando con alivio una vez le han limpiado el rostro.

Recordemos además que ésta es la segunda acción de anulación. La primera, de título *Acció anul·lació. Tapar-se les orelles*, llevada a cabo en octubre de 1972 en la Sala de Exposiciones de la APCPVA, consistió en aislarse por vía auditiva añadiendo tapones de algodón a sus orejas, tal y como se observa en las imágenes en primer plano y blanco y negro conservadas. De nuevo, esta pieza de aislamiento y anulación nos recuerda la *Suspensió-El Gran sueño* en la que Miřoch también permanecía con los oídos tapados

<sup>535</sup> Para más información sobre este acontecimiento véase Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*.





Fig. 94. Jordi Benito, *Acció anul·lació II*, 1973. Fotografia en blanco y negro de Butinya. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Este conjunto de piezas que hemos agrupado se ha acostumbrado a presentar mediante dos lecturas diferenciadas. Por un lado, aquellos comentarios que reducen estos gestos a aquellos primeros experimentos performativos de análisis de la cultura material en relación a las propiedades físicas o a la anatomía del artista. Así, Parcerisas hablará por ejemplo de acciones que *pusieron a prueba su energía, fuerza y resistencia frente a la materia* o que *sirvieron para tomar conciencia del propio cuerpo*.<sup>536</sup> Por el otro, se ha insistido, especialmente en relación a las pruebas en forma de apnea, en posibles lecturas politizadas de este conjunto de acciones. Así, el catálogo del Museu de Granollers introduce estas pruebas de resistencia haciendo referencia a una suerte de

reivindicació que passa per assumir la llibertat d'un cos que està sotmès per les forces de la producció capitalista als imperatius del treball alienant i que està vigilat per les forces d'ordre i de moral. Sota la dictadura, no hi ha llibertat d'expressió, ni de reunió.<sup>537</sup>

En el mismo catálogo se llega incluso a leer la pieza de la anulación del oído en relación a un cuerpo ya como sujeto político que se plantea la obediencia de las órdenes, la posibilidad

<sup>536</sup> Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, op.cit., p.109.

<sup>537</sup> VV.AA. *Jordi Benito: idees com a imatges, documents com a obres d'art : 1971-1984*, op.cit., p. 32.

de pasar información a la policía secreta o de recibir un mensaje y pasarlo clandestinamente. Del mismo modo, retomando las asfixias autoimpuestas por el artista se refieren a *Volum d'un cos* como una metáfora del contexto político circundante en un momento en el que el Franquismo habría endurecido los mecanismos de represión, y a *Acció anul·lació II* en relación a la imposibilidad de hablar como artista en un contexto de represión fascista.

Por su parte, la historiadora del arte Sonia Lombao también presenta en su tesis doctoral *El arte de acción en Catalunya en los años setenta. Jordi Benito y su contexto* estas piezas en torno a las apneas desde una relación con la expresión de “falta de oxígeno” habitual entre la militancia antifranquista. La investigadora recoge incluso esta expresión de la mano de otros artistas entrevistados como Esther Ferrer o Carlos Santos, para demostrar la alusión de las piezas de Benito con la asfixia contextual vivida durante el Franquismo.

Sin embargo, frente a estas lecturas recogidas, deseamos incorporar una tercera vía de trabajo: la posibilidad de leer algunas de estas primeras acciones realizadas por el artista desde su adhesión a técnicas corporales de reminiscencias ascéticas.

En las piezas descritas, Benito se somete a sufrimientos ascéticos, alejándose de aquella libertad corporal de la que se nos hablaba en el catálogo del Museu de Granollers. De hecho, realmente vemos problemáticos algunos comentarios en torno a estas piezas de aislamiento – *Acció anul·lació. Tapar-se les orelles*- que apuestan por una posible relación con la disidencia política. Difícilmente uno puede pensar en la posibilidad de hacer pasar un mensaje clandestino con los oídos tapados.

En nuestro deseo de defender el contenido religioso desde los inicios de su trayectoria podemos mencionar otros casos como el hecho de que el artista titulase una instalación para la Casa de Cultura Sant Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa de Granollers como *Església-paisatge*. De la misma manera, en *Blanc d'Espanya* –mayo de 1972- intervino en lo que había sido la iglesia de Sant Francesc, en el anexo del Centri-Club de Granollers, llenando el espacio con un montón de piedras, incorporando una cortina blanca que ocultaba un piano en la zona del altar, junto con cuatro piedras negras en los escalones. En el texto del catálogo del Museu de Granollers ya se hace referencia a este carácter de reminiscencias religiosas que marca su obra desde los inicios:

La intervenció en l'espai fou una altra de les característiques, de bon començament, del desplegament de la seva poètica. En aquest cas, una substitució de la religió per l'art: en lloc de feligresos, pedres mudes; en

comptes de l'altar, el piano tapat; en lloc de les pintures sobres temes i iconografia basada en els textos dels quatre evangelistes, quatre finestres buides.<sup>538</sup>

De hecho, con la intención de subrayar el contenido simbólico-ritual de algunas de estas primeras acciones, observemos cómo el propio artista ha llegado a concebir en clave tanática y ritual algunos de los elementos a los que nos hemos referido, como las piedras o la cal.

Tornem al motor d'explosió. He anat recollint dades de la realitat, però quan em deixo anar –això de deixar-se anar és una expressió de Tàpies que m'agrada molt-, no vaig lligat a cap teoria, a cap propòsit, a cap definició. Em llenço al buit i apareixen unes partícules, que manipulo, que transformo, que destrueixo. En definitiva, les ordeno. Tot gira entorn del mateix: la vida i la mort, el principi i la fi. Els símbols tenen els dos pols oposats: hi ha la pedra i la pols, la víctima i el botxí. Jo mateix vaig d'un camp a l'altre. [...] Tot va sortint sense programa. Però, què passa? Que, després, quan veig fotos o el vídeo, miro el que he construït o destruït i veig que les simbologies componen més o menys el meu retrat. Un retrat que m'ajuda a conèixer-me.<sup>539</sup>

La cita incorporada nos entrega así algunas claves que nos permiten además relacionar su trabajo con el de Štembera, Mlčoch o Grigorescu. Nos referimos a aquella necesidad de búsqueda identitaria personal en el interior de un contexto represivo que ha abyectado las posibilidades de vivir una vida digna. De hecho, como veremos, en el caso de Benito su obra es tal vez en la que más sentimos la abyección y en la que, de un modo terrible, más sentimos la corporización de la violencia. En el apartado relativo al rescate de formas y funciones de los ritos de sacrificio observaremos cómo el artista de Granollers es, sin duda, el que más se impregna de la violencia viviendo su identidad de un modo abyecto, hundiéndose en una repulsión creativa, que aún a día de hoy nos resulta escandalosa. Sin embargo, planteamos la posibilidad de encontrar esa abyecta búsqueda identitaria en paralelo al necesario rescate de unas modalidades de purificación de lo abyecto de carácter ascético, desde los inicios de la trayectoria del artista.

Perfectamente podríamos aplicar aquellas anotaciones generales en torno al desprendimiento ascético apuntadas por Durkheim, Mauss o Hubert. Benito también se somete a silencios, a la posibilidad de abrasarse, a las pruebas de resistencia que implican sufrimiento. El artista también asume gestos de desprendimiento y alejamiento de la realidad y, por lo tanto, el contenido de diagnóstico político no lo encontramos de nuevo en aquella ecuación simple que

---

<sup>538</sup> *Ibidem.*, p.17.

<sup>539</sup> Queralt, Rosa, “Crida art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu” en VV.AA, *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa*. Barcelona: Caixa de Pensions, 1983, sp.

ya cuestionamos en torno a las obras de Štembera y Mičoch y que equiparaba las apneas o asfixias a la asfixia sentida en un contexto autoritario.

Partiendo de esta premisa entenderemos que Benito no está encarnando simplemente una violencia contextual, sino performando la posibilidad de desprenderse de ella o de fortalecerse y de adquirir poderes extraordinarios mediante la incorporación de técnicas corporales de reminiscencias ascéticas. En la cita incorporada veíamos como ese proceso de exploración identitaria, condicionado precisamente porque su aparato psíquico y físico no es estable, implicaba connotaciones tanáticas. Y, en efecto, en un cuestionario realizado al artista para el catálogo del Symposium International d'Art Performance de Lyon en la que participó con una la acción *De poder a poder. TRASA=BPLWB 78 79 -1979-*, tal y como veremos más adelante, y que hemos consultado en el Archivo Benito, se nos confirma esa aproximación dolorosa:

- Pregunta: Posa en joc la vostra resistència física i psíquica?
- Jordi Benito: Generalment sí.
- Pregunta: Si el sofriment intervé, quina relació hi manteniu?
- Jordi Benito: Les meves accions están pensades per allunyar-me i acostar-me a mi mateix, i això comporta el seu sofriment, lo que ja no tinc tan clar és si aquest sofriment és voluntari o involuntari.
- Pregunta: En quin moment del vostre treball experimenteu més plaer, mentre el concebeu, durant l'acció en ella mateixa o després d'haver-la acabat?
- Jordi Benito: Mai.<sup>540</sup>

Tal y como demostraremos en el siguiente apartado, Benito es consciente del contexto histórico en el que vivía, a pesar de que no suele referirse a él de forma explícita. Esa búsqueda identitaria dolorosa está contextualizada y se remitirá en múltiples ocasiones a un contexto beligerante. Por lo tanto, podríamos volver a argumentar que, si uno desea encontrar elementos políticos en sus piezas, estos deben ser buscados de nuevo desde el fuera de campo o el filtro de las estrategias rituales. Si el artista desea desprenderse o anular la realidad circundante, si anhela o necesita ponerse a prueba para conocer su resistencia, es porque ese contexto que le abraza vuelve a estar salpicado de elementos abyectos. En este sentido, debemos anunciar que estas referencias a un fuera de campo contextual de connotaciones abyectas, serán incorporadas en esta ocasión en el siguiente apartado, debidos a las relaciones más estrechas entre violencia performativa y violencia histórica.

---

<sup>540</sup> Archivo Benito. Véase la referencia Carpeta 71. "Lyon". 79.42. La siguiente conversación supone una edición personal. El artista tradujo a mano las preguntas del francés al catalán, que se encuentran en una serie de hojas y, en otro conjunto de folios procedió a responderlas. Todos estos documentos se integran en la carpeta referenciada. Hemos mantenido las faltas de ortografía originales.

Así, las piezas de los inicios del artista que estamos interpretando vuelven a presentarse como un corpus paradigmático de la abyección. Tal y como recoge el propio artista, están fundadas en una búsqueda identitaria de carácter tanático y es por ello por lo que se corporizan elementos de violencia liminal: acercarse a la pérdida de la propia vida por asfixia, someterse al dolor de impactos físicos, al fuego, a la cal abrasiva. Al mismo tiempo, ese proceso se reviste de una búsqueda y entrenamiento de carácter ascético, instalando así desde el ámbito creativo un engarce con una modalidad de purificación de lo abyecto de reminiscencias religiosas. Modalidad de purificación que reclama a su vez una incorporación del sufrimiento, entrando así en una especie de pez que se muerde la cola.

En este sentido, deseamos destacar que, a pesar de no haber encontrado comentarios concretos en torno a un posible uso de técnicas corporales ascéticas en los inicios de la trayectoria del artista, Carles Hac Mor, se refirió ya al carácter ritual de estas piezas.

Tot amb tot, és cert que a les d'ara no hi ha la contundència, tan cara a en Brossa, de les primeres, en què el minimalisme sacrificial era ben bé inefable: tirar-te de cap contra una paret; fer-te enterrar completament sota terra, amb un micròfon a la boca per tal d'amplificar els gemecs dels esforços que feies en intentar de respirar; cobrir-te de calç viva, amb les consegüents cremades a la boca i a les fosses nasals; agafar una pedrota enorme i fer tombs amb aquesta als braços fins que ja no vas poder més; aguantar la respiració fins al màxim possible; inmergir-te en un cubell ple d'aigua fins que gairebé et vas ofegar; i moltes d'altres per l'estil.<sup>541</sup>

El poeta usa el término “sacrificial”, cuando realmente es difícil identificar esta estrategia en estas primeras piezas. Como hemos indicado desde el planteamiento del problema de esta investigación, debemos ser rigurosos en cuanto a las técnicas corporales de reminiscencias rituales incorporadas desde el lenguaje performativo. Hac Mor apunta de un modo correcto que en los inicios de su trayectoria, su incorporación de formas y funciones religiosas aún es más minimalista, y en efecto, ese es un rasgo que diferencia las técnicas ascéticas de las sacrificiales, mucho más impuras y excesivas, como veremos a continuación.

Y a todo lo señalado hasta aquí debemos añadirle un argumento más. Si tenemos en cuenta la trayectoria global del artista, en este caso siguiendo además un orden cronológico, veremos cómo, a pesar de aquellos comentarios sobre el carácter azaroso de su trabajo, el artista parece asumir una coherencia bastante estricta en cuanto a las técnicas corporales y los roles de reminiscencias rituales incorporadas. El artista ha afirmado en más de una ocasión que cada

---

<sup>541</sup> Hac Mor, Carles, “Conversa amb Jordi Benito” en VV.AA, *Sacrifici*, Barcelona: Centre de Documentació d'Art Actual, Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro, 1987, p. 52.

uno de sus trabajos se apoyaba en el anterior, provocando una evolución y maduración que, como intentaremos demostrar, también afectará a sus roles asumidos en las performances. En este sentido, querríamos defender la posibilidad de leer estos primeros trabajos como una preparación necesaria antes de poder asumirse como sacrificante –y como víctima sacrificial-. Recordemos, siguiendo las aportaciones de Durkheim, Mauss o Hubert, que los cultos ascéticos suponían en muchas ocasiones una necesaria preparación anterior a la organización de cultos sacrificiales, en las que el sacrificante era previamente sometido a pruebas de resistencia ascéticas e investido en consecuencia de nuevas fuerzas. Aquellos cultos negativos fundados en el desprendimiento también permitían que el sacrificante se alejara de lo real, alcanzando un cierto halo de santidad que le validaba para entrar en el marco ritual.

En noviembre de 1976, en el marco de la muestra *Per Matar-Ho* organizada por el Museu de Mataró, Benito llevó a cabo *Destrucció de la pròpia imatge*. El museo invitó al artista, junto con Fina Miralles y Ferran Garcia Sevilla a ejecutar un conjunto de acciones que girasen en torno a la idea de poder.<sup>542</sup> La propuesta del artista de Granollers, seguramente la menos politizada de las tres, consistió en cubrir un espacio con paja en el suelo, cuatro enormes piedras romanas –que hacían referencia al patrimonio histórico de la ciudad-, iluminadas por unas linternas enganchadas a piedras de menores dimensiones y al fondo una tela emulsionada en la que aparecía un personaje cubierto con una manta negra apuntando con un fusil. Benito penetraba en este espacio vestido del mismo modo que la figura de la imagen, duplicando de este modo su identidad. En el espacio más alejado de la imagen, el artista disparaba quince balazos contra la misma.

El artista no solo introducía aquí la cuestión del desdoblamiento identitario que debe ser resuelto con violencia, sino que realmente introducía una bisagra insalvable en su trayectoria. En la siguiente acción que llevará a cabo el artista, dos años después, asumirá por primera vez evidentes componentes de reminiscencias sacrificiales. Se aniquilaba así aquella identidad ligada a las pruebas de resistencia ascéticas. En el siguiente bloque demostraremos que, investido de fuerzas partiendo justo de esta bisagra, el artista parecía haber asumido estar preparado para ir desarrollando su nueva identidad como sacrificante/sacrificado.

---

<sup>542</sup> Para obtener información ampliada de las acciones de Miralles y Garcia Sevilla véase el ensayo de Parcerisas *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*.



Fig. 95. Jordi Benito, *Destrucció de la pròpia imatge*, 1976. Negativo en color. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

En este sentido, entendemos que puede parecer sorprendente en el caso de un artista tan extremo –por no decir salvaje en muchas ocasiones-, esta posibilidad de planificación. Sin embargo, no debemos olvidar la siguiente dualidad de su temperamento artístico. Es cierto que, Benito no lleva a cabo una aproximación intelectual a las fuentes rituales de su trabajo –a diferencia por ejemplo de Hermann Nitsch o Marina Abramović-. Sin embargo, tanto ciertos aspectos de su biografía –tal y como hemos señalado al inicio de este capítulo-, como la propia cultura religiosa familiar y de un país sumido en una dictadura fundada en los valores del nacional-catolicismo –a los que se refería Altaió en nuestra entrevista personal-, serán suficientes para retomar ciertas formas y funciones de reminiscencias religiosas.

Es por ello por lo que, al margen de estas primeras pruebas de resistencia de reminiscencias ascéticas, más abstractas en cuanto a su adscripción a una tradición religiosa concreta que en el caso de Štembera, Mlčoch y Grigorescu, las modalidades de purificación religiosas incorporadas en el lenguaje performativo de Benito tendrán una clara relación con la iconografía católica, española y catalana.

Del mismo modo, en el siguiente capítulo observaremos cómo, a pesar de que el artista de Granollers no asuma esta aproximación intelectual en forma de lecturas específicas, éste

procede a una reflexión y planificación previa de la mayoría de sus trabajos. En este sentido conviene avanzar esta dualidad sobre la que insistiremos más adelante: por un lado, en la ejecución de sus acciones se integrarán importantes componentes azarosos, por el otro, su formación técnica le llevará a planificar sus piezas e incluso, como estamos intentando demostrar, el recorrido que va adoptando su carrera. De nuevo, Altaió nos confirma esta hipótesis y se muestra concreto en cuanto a los posibles motivos de esta segunda vertiente de carácter más ordenado y planificador.

Quan ell torna, molt ràpidament, entra a treballar en un estudi com a aparellador. En el Jordi sempre el costat racional i aquest costat irracional, estan íntimament lligats. Ell surt del que anomenem la disciplina indisciplinària, o la indisciplina disciplinada, aquests dos conceptes de filosofia contemporània i política estan molt acordats en el cas del Jordi Benito, és extraordinari. [...] Treballa amb un ofici i un mètode de caràcter racionalista que és el disseny i el dibuix, i treballa amb uns arquitectes que tenen un pla i ell van executant, i ell continua tenint aquest ofici segon durant tota la vida, es guanya la vida com interiorista i després executa tota la seva obra. [...] El Jordi, en efecte, treballa sempre amb un mètode racionalista, té a veure també amb el món del teatre d'aquell moment.<sup>543</sup>

De esta manera, nos mostramos en desacuerdo con la clasificación apuntada por Sonia Lombao en su tesis *El arte de acción en Catalunya en los años setenta. Jordi Benito y su contexto*. Según la autora, las acciones que el artista desarrolla entre 1972 y 1976 se corresponderían con una suerte de “accionismo político”, diferenciándose así del “accionismo simbólico” correspondiente a su producción entre 1976-1983. Tal y como ha señalado Benito en varias ocasiones y como enfatizaremos en esta investigación, cada una de sus piezas se apoya en la anterior, sumando contenido e insistiendo una y otra vez en “la misma historia”, tal y como le indicaba Carles Hac Mor en una entrevista para el monográfico *Sacrifici* editado por Metrònom.

Y nos gustaría matizar la taxonomía apuntada por Lombao por dos motivos diferentes. En primer lugar, porque creemos que algunas de sus primeras piezas incorporadas en el epígrafe de “accionismo político” no incorporan realmente contenidos ni de diagnóstico ni de crítica política. Nos referimos a aquellas piezas, más emparentadas realmente con lo que Parcerisas denomina “Conceptualismos poéticos”, esto es, aquellas experimentaciones propias del inicio de los Nuevos Comportamientos desde principios de la década de los setenta, en las que muchos artistas están llevando a cabo experimentaciones reflexivas sobre los nuevos lenguajes, como

---

<sup>543</sup> Entrevista personal con Vicenç Altaió –Barcelona, veinticinco de abril del 2018, casa del poeta-. Véase anexo páginas 708-715.



el cuerpo o el espacio natural. Nos referimos por ejemplo a *Nomenclatura -1972-*, *Recorregut. Moviment dels ulls -1972-* *Acció sobre paper de fumar -1972-* o *Mesures 165-46-26 -1973-*.

En segundo lugar, porque vamos a defender una presencia y una pervivencia de elementos simbólicos desde los primeros años de la trayectoria del artista. De hecho, nos sorprende que la autora mencione en un primer bloque relativo a “los primeros trabajos” un conjunto de piezas en los que el uso de materias transformadoras y simbólicas es explicitado, pero luego las obvie en relación a esas supuestas piezas de “accionismo político”. En este apartado defendemos una posible lectura de estas piezas de carácter simbólico –y en concreto, de reminiscencias ascéticas-, ofreciendo una interpretación original desde las aportaciones de la Antropología religiosa.

Es cierto que Lombao no niega que las piezas ubicadas en su clasificación de “accionismo político” puedan adquirir elementos simbólicos, sin embargo, sorprende encontrar cómo éstos han sido reducidos a una suerte de evidente y explícito “simbolismo político”.

Finalmente, debemos señalar que, el hecho de ofrecer una suerte de “paraguas simbólico” para leer buena parte de la trayectoria del artista no va a impedir que apostemos también por una lectura que encuentre y potencie en sus piezas contenidos de diagnóstico o de crítica contextual. En ocasiones nos parece encontrar en la literatura en torno a Benito una separación estanca entre lo político y lo simbólico. Sin embargo, de nuevo gracias a las herramientas teóricas utilizadas que nos emparentan la noción de lo abyecto con las contribuciones de la Antropología religiosa de vertiente sociológica, podremos defender cómo aquellas piezas, aparentemente instaladas de forma exclusiva en una especie de simbolismo autista, nacen, se instalan y transfiguran una violencia contextual muy específica, incorporando así un diagnóstico crudo de la historia española coetánea a su producción.

#### **6.1.4. Otros ejemplos de usos de formas y funciones de reminiscencias ascéticas en la performance europea contemporánea**

##### 6.1.4.1. Pruebas de resistencia en el marco del Accionismo Vienés

Hemos podido comprobar cómo muchos de los performers estudiados se referían al Accionismo Vienés como antecedente, ya sea para asumir su influencia –Benito- o su distanciamiento –Grigorescu, Štembera-. En efecto, con el deseo de ofrecer este mosaico compilador que nos permitirá presentar un corpus performativo europeo a partir de unas particularidades

específicas, debemos incorporar brevemente algunos ejemplos de las trayectorias de los artistas integrantes del Accionismo Vienés.

Este grupo de trabajo, fundamentalmente performativo, implica, por un lado, identificar los inicios de esta disciplina en la Europa de la segunda mitad del siglo XX y, por el otro, rastrear los orígenes de la reintroducción de formas y funciones de reminiscencias rituales en este mismo ámbito. Es más, las trayectorias de Günter Brus -1938-, Hermann Nitsch -1938-, Rudolf Schwarzkogler -1940-1969-, y Otto Mühl -1925-2013- pueden perfectamente integrarse en este canon paradigmático de la abyección que estamos defendiendo.

Sin necesidad de ahondar con la misma profundidad en el trabajo de estos performers – ampliamente estudiados-, observemos cómo de nuevo el punto de partida que condicionará estas trayectorias parte de un diagnóstico del contexto histórico circundante como abyecto y traumático. En primer lugar, porque todos ellos se han criado en una Viena marcada por las heridas de la II Guerra Mundial, bombardeada y ruinosa, ocupada por las tropas aliadas hasta 1955 y convulsa ante la colaboración de parte de los ciudadanos del país con las fuerzas del nacionalsocialismo.

Viena fue declarada “víctima de guerra”. Un pueblo declarado “víctima de guerra” no se cuestiona a sí mismo, vive en un trance extraño cubierto de los hedores de los cadáveres y de las mentiras que ahogan a cualquier ser libre.<sup>544</sup>

Es más, dos de ellos –Nitsch y Mühl- han perdido a sus padres luchando con el bando nazi durante la guerra y Schwarzkogler ha sentido aquella permanencia en la cotidianidad de los desastres de la guerra al convivir con un padre que había perdido las piernas en Stalingrado y que acabaría por suicidarse –gesto que repetiría el mismo artista con tan solo diecinueve años-. Mühl, al que le tocó participar con dieciocho años en la guerra, llegó incluso a confirmar que el Accionismo era una respuesta personal a la experiencia del fascismo, justificando la relación establecida entre algunas de las acciones más extremas del grupo y *las mutilaciones más recientes de la Humanidad, que están demasiado presentes en nuestra mente.*<sup>545</sup>

A ese elemento traumático debemos añadirle una consideración del contexto austriaco como corrupto, en tanto que dependiente de ciertas rutinas de reminiscencias autoritarias, militares, aristocráticas o directamente, banales. Utilizando de nuevo las propias palabras de los artistas

<sup>544</sup> Roussel, Danièle, “Lo invisible se volvió visible” en VV.AA. *Accionismo Vienés. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler*. Andalucía: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2008, p.34.

<sup>545</sup> VV.AA. *Accionismo Vienés. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler*, op.cit., p. 420.

mencionemos que Brus se referirá a lo austriaco, en su texto de 1968 “El ciudadano Günter Brus examina su cuerpo”, como *el idiota pueblo de niños, lo austriaco como bobería religiosa, lo austriaco que nutre la enfermedad mental con precios de estado y extermina las perversiones sensibles*.<sup>546</sup> Por su parte, Mühl, en el manifiesto de su organización ZOCK -Zealous Organisation of Candid Knights-, creada junto a Wiener, afirmará que

nuestro sistema actual se basa en el hecho de que cada recién nacido se educa para ser un idiota del sistema -gnomo-. Este método educativo está organizado de manera criminal por el estado y la iglesia. (...) Esta formación asegura que el gnomo se sienta más a gusto ahí donde su libertad está más severamente recortada. Los gnomos violentos disfrazan sus naturalezas criminales bajo los papeles de guardianes del orden, como policías, jueces, curas, funcionarios, enseñantes, hombres de estado, dignatarios eclesiásticos, personalidades públicas, mientras miles de millones de gnomos aplauden y se muestran de acuerdo en todo. El gnomo solo quiere una cosa más: bastante comida, algo de deporte como sustituto de la revolución, paz y comodidad. Hace lo que los super-gnomos le piden: trabaja laboriosamente, calla y se porta bien. Para concluirse con una pensión y luego la muerte.<sup>547</sup>

Exiliado en Berlín por una acción a la que nos referimos a continuación Brus dibuja *Mühl, Brus -1970-*, en el que vemos a los performers del título defecando y orinando sobre la bandera austriaca. De nuevo, enfrentamos un diagnóstico en el que la experiencia identitaria individual vivida como zozobranante, se enlaza con un contexto de similares características. Según Parcerisas, los Accionistas Vieneses

abocaron al país a una crisis de identidad que sólo podía ser superada bajando a los confines del ser, a sus pulsiones más profundas y expulsando los líquidos acumulados en las estasis sucesivas vividas por el país durante el siglo XX.<sup>548</sup>

Así, partiendo de este diagnóstico y teniendo en cuenta la interrupción del avance natural de las vanguardias austriacas –con nombres tan relevantes como Klimt, Schiele o Kokoschka-, debido a su consideración como arte degenerado por parte de las autoridades nazis, este grupo de performers que trabajó conjuntamente desde la década de los sesenta, volverá a introducir en el ámbito de la creación una exploración de identidades abyectadas.<sup>549</sup> La única diferencia es que, de nuevo, esa dolorosa exploración está encarnada.

<sup>546</sup> Soláns, Piedad. *Accionismo Vienés*. San Sebastián: Nerea, 2000, p. 21. La autora no indica la referencia original de la que extrae la cita.

<sup>547</sup> S.a., “Manifiesto Zock” en VV.AA. *Accionismo Vienes. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler*, op.cit., pp.412-417.

<sup>548</sup> Parcerisas, Pilar, “Cuerpo y revolución” en VV.AA. *Accionismo Vienes. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler*, op.cit., p.14.

<sup>549</sup> Hemos referenciado algunos de los vasos comunicantes de este trabajo de finales del siglo XIX y principios del XX, la práctica performativa del Accionismo Vienés y algunas trayectorias audiovisuales –Michael Haneke y Ulrich Seidl- y literarias recientes –Elfriede Jelinek- en nuestro artículo Ramírez, Víctor, “Abyección vienesa. La

En múltiples de las acciones llevadas a cabo por Günter Brus durante la década de los sesenta se performa de un modo explícito una identidad, física y psíquica, sumida en un estadio de abyección total.

Así, en la acción *Arte y revolución* —o también llamada *Acción n° 33*— Brus se coordinó con Peter Weibel, Oswald Wiener, la SÖS -Asociación de Estudiantes Socialistas Austriacos- y Otto Mühl para llevar a cabo una provocadora intervención en el Aula Magna de la Universidad de Viena en el marco del festival *Arte y Revolución* durante la nada inocente fecha de 1968. Frente a un grupo numeroso de estudiantes Mühl, caracterizado por un carácter más irónico y grotesco leía un panfleto en el que ridiculizaba a la familia Kennedy y a las nuevas rutinas del engranaje del consumo de masas ya consolidadas por completo en Europa. Por su parte, Weibel leía un texto accionista sobre el ministro coreano de Finanzas y Wiener procedía a ejecutar una suerte de clase magistral sobre las relaciones entre lenguaje y pensamiento. En paralelo a todas estas intervenciones, Brus llevaba a cabo su acción n° 33 en la que, después de desnudarse por completo, se cortaba en el pecho y en el muslo con una navaja de afeitar, orinaba en un vaso, bebía su propia orina, defecaba, se untaba el cuerpo con sus propias heces y finalmente se tumbaba y comenzaba a masturbarse mientras entonaba el himno nacional austriaco.

De esta manera, el artista no solo se exponía de una forma voluntaria al contacto —y a la ingesta incluso— de materias abyectas como la orina o el excremento, sino que, en esta inmersión en lo impuro y mediante la explícita referencia a Austria gracias a la incorporación del himno, duplicaba de un modo consciente una violencia contextual que producía monstruos.<sup>550</sup> La acción teatralizaba, según los propios artistas, las humillaciones más recientes que había vivido la humanidad.

En una línea similar y de nuevo en colaboración con Mühl, Brus llevó a cabo la acción *Körperanalyse –Análisis corporal*, 1969-. Realizada en un espacio privado, el registro audiovisual nos permite, mediante un plano fijo y frontal y con la cámara muy próxima al cuerpo de ambos performers, acceder a lo que aconteció. Así, vemos a Brus tumbado en el suelo boca arriba. Éste abre la boca para que, en primer lugar, Mühl le escupa en la boca, haciéndole llegar enormes cantidades de su saliva, en plena sintonía con aquel gargajo fotografiado por

---

creación vienesa como paradigma de un país que ha contraído un matrimonio duradero con la muerte” en VV.AA, *Fedro, revista de Estética y Teoría de las Artes*, Publicación digital: 15 de junio, 2015 (Monográfico horror), pp.212-235, ISSN 1697-8072.

<sup>550</sup> A pesar de no llevarse a cabo en un contexto de tintes autoritarios, las fuerzas policiales austriacas arrestaron a Brus, Mühl y Wiener, acusados de degradar los símbolos del estado austriaco. Los dos performers tuvieron de hecho que exiliarse a Berlín desde donde continuaron un tiempo con sus trayectorias. La coreopolítica abyecta de los accionistas volvía a topar con una contundente coreopolítica.

Boiffard en 1930 e integrado en la revista *Documents*. Acto seguido, procede a orinarle en la boca y finalmente a defecar en ella. Brus intenta permanecer impasible ante todos y cada uno de estos gestos de una amenazadora, contaminante e insoportable abyección.

La prueba de resistencia de esta acción se superpone y se confunde de nuevo con las funciones de la víctima sacrificial, tal y como hemos visto y seguiremos ampliando en el siguiente apartado. De hecho, en esta ocasión, la música incorporada en la edición que documenta la performance nos permite confirmar esta lectura. Y es que los creadores han escogido el fragmento final –“Danza sagrada-la elegida” de *La consagración de la primavera* -1913- de Igor Stravinsky, centrado precisamente en el sacrificio de la doncella que debía bailar hasta morir con el objetivo de obtener la benevolencia divina que permitiría iniciar la primavera.

Las acciones teatralizan de este modo una violencia que aún se sentía enganchada a las pieles y a las psiques, pero no para instalarse únicamente en una suerte de documento histórico de rasgos masoquistas. Y es que, al margen de las propias posibilidades sublimadoras que entrega la duplicación de la violencia en el marco de la creación artística, podemos volver a identificar en algunas de estas acciones, técnicas corporales de reminiscencias ascéticas –superpuestas a las sacrificiales como estamos indicando-. Así nos lo confirma de un modo evidente la última acción que llevó a cabo el artista.

En 1970 y ante una audiencia reducido, tal y como comprobamos en el registro audiovisual, el performer llevó a cabo *Zerreisprobe* -Prueba de resistencia-. Así, avanzándose a aquellos otros ejercicios de firmeza llevados a cabo por los accionistas checos o por Benito, el artista vienés procedió a ejecutar un ejercicio corporal extremo. Con el pecho descubierto y ataviado en la parte inferior con lencería femenina, Brus aparece sobre una sábana blanca con un corte en uno de sus muslos, del que vemos salir una cantidad notable de sangre que le resbala por la pierna. Acto seguido, el artista se levanta y parece balbucear hasta que de repente grita de forma nerviosa y cae al suelo sacudido por un espasmo, donde permanece tumbado unos minutos. Después, toma unas tijeras para cortar la parte del calzoncillo que permite dejar al descubierto su sexo. Brus orina en un vaso y se bebe de un trago el abyecto fluido. Vuelve a sentir un espasmo, convulsionando e incluso cayendo ahora fuera de la sábana. Con las tijeras se acaba de cortar toda la lencería quedando completamente desnudo. El creador se dirige al fondo de la sala y, de espaldas al público se ata dos cuerdos tensadas a los tobillos. En esa postura le vemos cogiendo una cuchilla de afeitar para producirse un corte en la cabeza del que empieza a brotar sangre que le resbala por toda la espalda. Más convulsiones. Brus se ata ahora las manos en otras cuerdas tensadas, asumiendo una postura realmente incómoda y extrema que recuerda a

la de algunas torturas martiroológicas. Después de permanecer un tiempo ahí, se deshace de las cuerdas y vuelve a encarar al público. Arrodillado frente a la audiencia, el performer coge una aguja e hilo y se cose la herida del muslo sin mostrar dolor alguno. Acto seguido orina en ella en un acto que leemos como sanador –aparente uso de ese fluido como desinfectante-. Finalmente, el artista cae al suelo, sufre una serie de convulsiones, permaneciendo en posturas corporales incómodas y extáticas. Le vemos, en completa sintonía con algunas piezas de Štembera o Abramović –como comprobaremos a continuación-, tomando un cinturón con el que se flagela mientras sigue convulsionando en el suelo hasta que finaliza la performance.

Brus no volverá a realizar nunca más una acción. Habiendo superado la última prueba autoimpuesta, el artista considerará que no es necesario seguir sometándose impasible esa modalidad sufriente de purificación de una identidad abyecta.<sup>551</sup>

De hecho, dejando a un lado en esta ocasión el marco interpretativo psicoanalítico –útil realmente para estudiar algunas de estas acciones pues se remiten a él de un modo explícito-, observemos como otros miembros del Accionismo Vienés también han desarrollado un trabajo performativo que puede ser leído a la luz de formas o funciones de reminiscencias ascéticas.

Nos referimos al breve recorrido de Rudolf Schwarzkogler, tal vez el miembro del accionismo que más sintió el malestar traumático al que nos estamos refiriendo, presentado por autores como Pilar Parcerisas y Konrad Oberhuber como un esteta de la muerte y un místico que incorporó la filosofía oriental a su trabajo. El autor tan solo realizó seis acciones entre 1965 y 1966, siguiendo una metodología muy similar a la que años más tarde asumirá Grigorescu, pues la mayoría fueron performances sin público o tan solo frente amigos muy cercanos, pensadas para ser documentadas mediante el registro fotográfico.<sup>552</sup>

---

<sup>551</sup> Con anterioridad a estas acciones descritas, el accionista también llevó a cabo otras performances en las que el desprendimiento o los mecanismos de protección para trascender una existencia corrupta eran más meditativos, silenciosos e incluso de connotaciones alquímicas. Por citar algunos ejemplos conocidos, mencionemos *Autopintura* -1965-, en la que el artista parece librar un combate en una habitación cerrada entre fuerzas oscuras y blancas, utilizando grandes cantidades de pintura blanca y negra que van invadiendo con violencia el espacio. En *Automutilación* -1965- parece haberse impuesto una fusión y casi una desaparición, pues el artista aparece invadido por enormes cantidades de masa de pintura blanca, que nos permiten diferenciarlo del escenario blanco en el que está desarrollando la acción. La ausencia de diferencias no adquiere en este caso, a diferencia del esquema sacrificial, tintes de violencia contagiosa, sino una suerte de potencia del desprendimiento. Del mismo modo, refirámonos a *Osmosis* -1966-, una de las acciones más calmadas del artista en la que le vemos en una habitación blanca, vestido y pintado de blanco, sosteniendo entre sus piernas un globo blanco que va inflándose y desinflándose a un ritmo pausado.

<sup>552</sup> Según autores como Hubert Klocker, este diálogo con lo fotográfico permitía a Schwarzkogler una mayor “concentración estética”, así como una cota de consciencia y control más elevados. De hecho, del mismo modo que ocurre con la gran mayoría de performers que estamos estudiando –Benito, Grigorescu, Abramović-, se conservan múltiples dibujos del artista en torno a la configuración espacial y su relación con el cuerpo, que refuerzan la idea de un corpus performativo previamente diseñado con unas intenciones específicas. Del mismo

En la mayoría de estas piezas, contando con la ayuda de otro actor a diferencia de Brus, se performaba una suerte de intervención quirúrgica, en la que el cuerpo aparecía en posiciones incómodas que indicaban malestar, pero en las que al mismo tiempo se incorporaban los elementos propios para facilitar la curación como vendas, vías, inyecciones, etc., propiciando una suerte de *salvation through the slow suspension of the corporeality*.<sup>553</sup> En su *Acción n° 6 - 1966-*, el artista colaboró con Edith Adam, quien aparece cubierto completamente por un montón de vendajes blancos que lo convierten en una especie de cuerpo fantasmático o mortificado. De hecho, después de llevar a cabo varias acciones –morder una cuerda que acaba en el interior de un pollo inerte, insertar un cuchillo en el pico del animal, absorber un líquido negruzco de una botella de cristal con una pajita-, el performer toma un espejo tintado completamente de negro. Al encararlo, debido a la tinta negra, nada aparece reflejado en él, reforzándose así esa presencia fantasmática. Esta será la última acción de Schwarzkogler, quien se suicidaría tres años más tarde lanzándose por una ventana.<sup>554</sup>

Es en el espejo negro donde Schwarzkogler plantea un problema apasionante: una fenomenología de la no-forma, del no-lugar, del no-cuerpo, del no-suceso, del no-tiempo, del negativo. El espejo es un agujero negro que absorbe y hace desaparecer el espacio, los objetos, la forma del cuerpo. Es una zona-grieta sin fondo que se abre en la blancura del espacio real. Es el no-lugar, el espacio donde nada existe.<sup>555</sup>

Mencionemos además cómo, hasta ese momento, el performer se había referido a su trabajo como un espacio para la cura y el purgatorio de los sentidos.<sup>556</sup>

---

modo, confirmamos cómo pueden revisarse algunas aportaciones sobre la ontología de lo performativo que la anclan obligatoriamente a su carácter de experiencia “directa” –*liveness*-, con la presencia también obligatoria de espectadores. El trabajo de Schwarzkogler y de Grigorescu nos confirma cómo puede pensarse un trabajo performativo para ser ejecutado en diálogo con una cámara fotográfica o videográfica que sustituye la presencia del espectador. Además, este diálogo más íntimo refuerza y se pone al servicio de las interpretaciones que estamos vehiculando: el rescate de unas técnicas corporales de reminiscencias ascéticas condiciona en múltiples ocasiones que esa necesidad performativa sea llevada a cabo en ausencia de público.

<sup>553</sup> Klocker, Hubert, “The dramaturgy of the organic” en VV.AA, *The shattered mirror: Vienna 1960-1971*. Klagenfurt: Ritter, 1989, p.49.

<sup>554</sup> Esta pieza de aniquilación o desaparición de la imagen duplicada de uno mismo se avanza a futuras piezas de Štembera –la serie *Narciso*- y de Benito –*Aniquilació de la pròpia imatge*- a las que nos referiremos en el siguiente capítulo.

<sup>555</sup> Soláns, Piedad. *Accionismo Vienés*. San Sebastián: Nerea, 2000, p. 54.

<sup>556</sup> Parcerisas se refiere a algunas de las curas de Schwarzkogler como “curas de ayunos”. Del mismo modo, Klocker habla en textos diferentes de “formas de comportamiento terapéuticas a modo de ejercicios” y de una “escuela de la experiencia”. Por su parte, Konrad Oberhuber también lo presenta como un “individualistic mystic of the North” que intenta alcanzar en sus acciones “higher insights for mankind by self-control, self-domination and self-castigation. The mystic has to overcome self-indulgence, in order to transmit the fruits of his deeds, objectively to the others and to transmit insight into higher worlds”. Oberhuber, Konrad, “Thoughts on Viennese Actionism” en VV.AA, *The shattered mirror: Vienna 1960-1971*, op.cit., pp.21-22. “Místico individualista del norte que intenta alcanzar en sus acciones conocimientos más elevados para la humanidad mediante el autocontrol, la autodominación y el autocastigo. El místico debe vencer la autocomplacencia, para transmitir los frutos de sus actos, objetivamente a los demás y transmitir la percepción de los mundos superiores.”. [La traducción es nuestra.]

Rudolf deal with the spiritual foundations of existence. He is seeking the distinction between the temporal and the eternal and asks for “the strength to renounce to the gratifying experience of the fruits of one’s work”. This is certainly the highest goal of selfless work, namely in biblical terms, to let the left hand not know what the right hand is doing, when practising the good: to give up in this way the enjoyment of one’s own deed.<sup>557</sup>

Las piezas de Brus y Schwarzkogler representan un primer momento de repulsión performativa en la Europa derrumbada posterior a la II Guerra Mundial. Si hemos incorporado en el título de la tesis la fecha de 1945 es precisamente porque el primer corpus de abyección corporizada desde el lenguaje performativo se ve completamente condicionado por el recuerdo inmediato –aunque evidentemente procesado años más tarde- del desastre de esa guerra. Así los presentaba el director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en la muestra organizada en el 2008:

Son los hijos del horror nacionalsocialista y la contienda mundial que acabó con millones de muertos, cientos de miles de desplazados y finiquitó de modo radical las esperanzas propuestas por las vanguardias utópicas europeas.<sup>558</sup>

Estas acciones se instalan ya en las cadenas de liminales ambigüedades propias de la noción de lo abyecto. Los performers corporizan una identidad excluida, salpicada de materias y fluidos abyectos. Al mismo tiempo, esta teatralización de humillantes operaciones ascéticas y martiroológicas sirve, como arma arrojadiza y provocadora, como venganza a modo de espejo en el que la sociedad vienesa debía encarar sus monstruos. Y no solo eso. Junto a estas corporizaciones de la violencia, los artistas decidían someterse desde la impasible concentración a ese dolor y a esa agresividad amenazante, cortante. Y ya hemos visto cómo alcanzar semejante desprendimiento, o incluso “superpoderes”, desde unas técnicas corporales que pueden remitirse a la tradición ascética, implica de forma irremediable sufrimiento. A pesar de ese halo de perversión que acompaña al grupo, trayectorias como las de Brus o

---

<sup>557</sup> Oberhuber, Konrad, “Thoughts on Viennese Actionism” en VV.AA, *The shattered mirror: Vienna 1960-1971*, op.cit., p. 19. “Rudolf lidia con los fundamentos espirituales de la existencia. Busca la distinción entre lo temporal y lo eterno y pide “la fuerza para renunciar a la experiencia gratificante de los frutos del propio trabajo”. Este es sin duda el objetivo más elevado del trabajo desinteresado, es decir, en términos bíblicos, dejar que la mano izquierda no sepa lo que hace la mano derecha, cuando practica lo bueno: renunciar de este modo al goce de la propia acción.” [La traducción es nuestra.]

<sup>558</sup> Lebrero, José, “Alto voltaje” en VV.AA. *Accionismo Vienes. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler*, op.cit., p.5. En el texto de Pilar Parcerisas para el mismo catálogo, “Cuerpo y revolución”, la historiadora del arte incorpora una cita de Hubert Klocker que hace referencia al arte austriaco posterior a la II Guerra Mundial como un ámbito que refleja todavía *el choque de catástrofes culturales de las sociedades europeas entre 1914 y 1945*. Parcerisas, Pilar, “Cuerpo y revolución” en VV.AA. *Accionismo Vienes. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler*, op.cit., p. 13. De hecho, en el texto de este autor para el catálogo, “Accionismo vienes/Bodypolitics”, éste presenta sus trayectorias performativas como una reacción al cataclismo de la guerra.



Schwarzkogler nos confirman ese ambiguo balanceo entre aislamientos más silenciosos y casi meditativos, transformaciones alquímicas y pruebas de resistencia con irremediables técnicas abyectas.

Irreverentes, por mezclar sexo y religión; exhibicionistas, por mostrar en público la intimidad del cuerpo y sus funciones; y blasfemas, por utilizar los arquetipos religiosos y sus símbolos en un sentido contrario a la norma católica, sus acciones tenían a pesar de ello una finalidad curativa y terapéutica, tanto a nivel individual como social. Devuelven a la obra de arte el valor ritual perdido y sustituido por el valor de exposición que consigue el arte moderno como objeto artístico, un fenómeno anunciado por Walter Benjamin contra el que se rebelan con fuerza.<sup>559</sup>

#### 6.1.4.2. Marina Abramović como la asceta ejemplar

Fácilmente puede entenderse parte del recorrido performativo de Marina Abramović – Belgrado, 1946- como un ejemplar corpus performativo de pruebas de resistencias de reminiscencias ascéticas que le permiten trascender ciertas violencias contextuales adquiriendo al mismo tiempo fuerzas corporales y mentales extraordinarias. La artista de origen serbio ha afirmado en más de una ocasión –tal y como se confirmará mediante las referencias bibliográficas incorporadas-, que el fundamento de su trabajo gira en torno a los límites del cuerpo y que, si ha recurrido al lenguaje performativo es precisamente para testar sus límites mentales y físicos más allá de la consciencia.

Del mismo modo que en el resto de casos de estudio estudiados, podemos rastrear fácilmente la apuesta por estas técnicas corporales purificadores de reminiscencias rituales, en el marco de un contexto histórico que abyecta identidades. En este sentido, recordemos que la artista se ha criado en la antigua Yugoslavia, siendo hija precisamente de dos partisanos destacados en la lucha contra la ocupación nazi del territorio balcánico.

Partiendo de nuevo de un contexto liminal, podemos volver a encontrar testimonios propios que nos confirman los fundamentos abyectos de este tipo de práctica performativa.

I think when I was in Yugoslavia I was more fatal. I was always thinking that art was a kind of question between life and death, and some of my performances really included the possibility of dying. [...] All my work in Yugoslavia was very much about rebellion, not against just the family structure but the social structure and the structure of the art system there, and I was always accused of being a traitor in regard to art. My whole energy came from trying to overcome these kinds of limits.<sup>560</sup>

---

<sup>559</sup> *Ibidem.*, p.15.

<sup>560</sup> McEvelley, Thomas, “Stages of energy: performance art ground zero?” en VV.AA. *Marina Abramović: artist body: performances 1969-1998*. Milano: Charta, 1998, p. 15. “Creo que cuando estaba en Yugoslavia era más fatal. Siempre pensé que el arte era una especie de pregunta entre la vida y la muerte, y algunas de mis performances

Abramović ha descrito los Balcanes como una geografía donde todo es extremo y, a nivel biográfico ha explicado también la firmeza de la educación a la que la sometió su madre desde los dieciocho años después de que su padre la dejara. A esa edad, la performer pudo acceder, a diferencia de otros países vecinos, a un contexto de formación artística que permitía el desarrollo de los nuevos comportamientos artísticos. Bryzgel recoge en su ensayo *Performance art in Eastern Europe since 1960* cómo Tito restableció en Belgrado, Ljubljana y Zagreb los Centros Culturales de Estudiantes con la intención de ofrecer un espacio más flexible para la creación, en lugar de azuzar el deseo de rebeldía mediante mecanismos de censura, como ocurrió en el caso checoslovaco, húngaro o rumano.

Bryzgel confirma que el Centro Cultural de Estudiantes de Belgrado –creado en 1971- fue clave para el desarrollo de estas nuevas tendencias experimentales, con una presencia fuerte de artistas centrados en el lenguaje performativo como Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević o Gergelj Urkom. Tal y como veremos en el apartado correspondiente a los ritos de ablución, la carrera de Abramović nació de un modo explícito desde este periodo de formación como un espacio para la purificación.

Sin avanzarnos a esas acciones y sin la necesidad de profundizar en su obra, ampliamente estudiada, mencionemos en esta compilación cómo la artista yugoslava fue otra de las pioneras en la introducción en el ámbito performativo de un conjunto de técnicas corporales de evidentes reminiscencias ascéticas. A pesar de ser hija de dos comunistas contundentemente posicionados, la artista ha confirmado su interés por formas espirituales a las que tuvo acceso desde pequeña en sus contactos con la cultura ortodoxa del territorio. Recordemos que, junto a su pertenencia a una élite serbia comunista, la artista es descendiente de patriarcas de la Iglesia Ortodoxa Cristiana.<sup>561</sup>

En este sentido, debemos mencionar una de las piezas más conocidas de los inicios de la trayectoria de la artista, que establece además una sintonía absoluta con algunas acciones de autoflagelación y pruebas de resistencia en las que la asfixia por la presencia de fuego es posible, estudiadas en relación a las trayectorias de Štembera y Mičoch. Nos referimos a *Lips of Thomas –Los labios de Thomas-*, acción que tuvo lugar en la Krinzinger Gallery de Innsbruck

---

realmente incluían la posibilidad de morir. [...] Todo mi trabajo en Yugoslavia tenía mucho que ver con la rebelión, no solo contra la estructura familiar, sino también contra la estructura social y la estructura del sistema del arte de allí, y siempre fui acusada de ser una traidora en lo que respecta al arte. Toda mi energía vino de tratar de superar este tipo de límites.” [La traducción es nuestra.]

<sup>561</sup> La artista convivió durante los primeros años de su vida con su abuela, quien mantenía aun rituales propios de la iglesia Serbia Ortodoxa.

–Austria- en 1975. En ella la artista se sometió a la siguiente rutina extrema sin apenas mostrar exteriormente signos de dolor: la performer se desvistió por completo y se sentó a una mesa donde comió un kilo de miel, bebió un litro de vino tinto, rompió la botella y usó uno de los cristales rotos para rajarse el vientre creando la forma de una estrella de cinco puntas. A continuación la artista procedía a flagelarse la espalda con una fusta, arrodillada, hasta que conseguía dejar de sentir el dolor, del mismo modo que Štembera en algunas de sus propuestas. Acto seguido se tumbó en unos bloques de hielo que formaban una cruz en el suelo mientras un calefactor que colgaba del techo apuntaba a su vientre, incidiendo en el sangrado de las incisiones. Después de permanecer media hora impasible en esta posición, miembros del público decidieron retirarla, sin aguantar más la situación. La duración final de esta performance fue de dos horas.

Autoras como Jovana Stokic han interpretado esta pieza –“The art of Marina Abramović: leaving the Balkans, entering the other side”- como una performance en la que, por un lado, se explicita la incidencia física –biopolítica- sobre el cuerpo, mediante la incisión de una cruz comunista en el vientre de la artista<sup>562</sup>, para proceder posteriormente a una suerte de doloroso desprendimiento de reminiscencias ascéticas. Del mismo modo, Fischer-Lichte se refiere de forma explícita a los rasgos rituales de esta pieza y en un momento incluso cita a los ascetas – junto a los faquires, eremitas y yoguis-, en tanto que son capaces de asumir un estatus espiritual especial mediante la transformación del cuerpo gracias a técnicas extremas. La autora, interesada especialmente en las relaciones con los espectadores-participantes ve fundamental el dilema ético que Abramović les planteaba: interrumpir o no la pieza para evitar el dolor de la artista corriendo el riesgo de “arruinar” su obra. Partiendo de esta premisa, la autora incluso interpretará aquel gesto de los espectadores que la retiran de los cubos de hielo como un modo

---

<sup>562</sup> En 1974, un año antes de que Abramović se hiriese el vientre formando una estrella comunista, Gina Pane ejecutó una acción en la que se provocaba cuatro cortes rectos en torno al ombligo que acaban por formar la figura de una cruz. Las capas de significado nos remiten de nuevo a este doble juego de significados. Por un lado, la propia performer se ha referido en alguna ocasión –véase su texto en la revista *Obliques*, París, nº 14-15, 1977- a las heridas provocadas en su sexo y sangrantes como una transfiguración de su sexo, insistiendo además en aquella relación entre eros y tánatos que atraviesa de un modo constante esta investigación. Así, autores como G. Cortés –*El cuerpo mutilado*- explican que estas incisiones en torno al ombligo harían referencia al carácter procreador del cuerpo de una mujer, pero sin olvidar tan poco las evidentes relaciones con componentes místicos y, especialmente, con la figura sufriente de Cristo –a la que se refiere la propia artista en una entrevista con Esther Ferrer a la que nos referiremos a continuación. Recordemos que en la acción *Discours mou et mat*, llevada a cabo en la De Appel Gallery de Amsterdam en 1975 ante una audiencia reducida, Pane también llevaba a cabo un monólogo sobre la maternidad y sus componentes de alienación derivados. La artista, entre varias acciones ejecutadas en esta pieza, escribirá el término “alienation” en un espejo ubicado en el suelo, para pasar a reventarlo, reflejándose en esos mil pedazos fragmentos, sobre los que cae a su vez sangre de una herida provocada encima del labio, de nuevo con una cuchilla de afeitar.

de evitar simbólicamente la repetición de la muerte de Cristo como sacrificio –descendimiento de la cruz-.

Recordemos además que la creadora ha vuelto a ejecutar esta pieza con algunas variaciones en el ciclo *Seven Easy Pieces*, organizado por el Guggenheim de Nueva York en 2005, en el que la artista performó cada día una acción anteriormente realizada, por ella y por otros artistas como Bruce Nauman, Joseph Beuys o Vito Acconci. En esta ocasión Abramović lució además la gorra típica de un soldado yugoslavo con la cruz comunista estampada en ella, que perteneció en este caso a su propia madre –quien luchó a su vez contra los alemanes durante la II Guerra Mundial-. La otra variación incorporada consistió en escuchar mientras se grababa la estrella en el vientre con un trozo de cristal roto una canción rusa cuyo contenido incidía en la eterna tragedia del alma eslava.

In these two iterations of the performance, Abramović consciously evoked the ideological and religious iconography of her heritage. [...] In *Lips of Thomas*, reperformed 30 years later, in 2005, she showed that her Communist heritage does not need to return as a traumatic memory. In her moving re-enactment of carving the Communist star, her own heritage stopped being a burden. It is what she cannot escape from, it makes her suffer, but at the same time, it empowers her to achieve an authentic artistic subjectivity.<sup>563</sup>

Fijémonos cómo la autora se refiere entonces a una asunción de su herencia, de su biografía, en estos inicios de su trayectoria, como una carga traumática –“burden”- de la que la performer deseó escapar o, diríamos siguiendo nuestra línea de interpretación: trascender mediante la reincorporación de técnicas rituales de reminiscencias ascéticas. De hecho, en este periodo llevó a cabo un conjunto de acciones que refuerzan esta hipótesis y que se enlazan con la pieza mencionada.

Nos referimos en primer lugar a *Rhythm 5 –Ritmo 5-*, performance que llevó a cabo en 1974 en el marco del Expanded Media Festival, organizado en el Centro Cultural de Estudiantes de Belgrado, uno de los pocos espacios para la experimentación en los nuevos comportamientos artísticos durante la Yugoslavia de Tito. En ella la artista preparó en el suelo una estrella que remitía de nuevo a esa estrella comunista en referencia a la ideología dominante –y obligada- del país, a la que prendía fuego hasta que permaneciera en llamas. Acto seguido, la artista, en

---

<sup>563</sup> Stokic, Jovana “The art of Marina Abramović: leaving the Balkans, entering the other side” en VV.AA. *Marina Abramović. The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p.25. “En estas dos iteraciones de la performance, Abramović evocó conscientemente la iconografía ideológica y religiosa de su herencia. [...] En *Lips of Thomas*, que se repitió 30 años más tarde, en 2005, mostró que su herencia comunista no tiene que regresar como una memoria traumática. En su conmovedora recreación de cortar en su cuerpo la estrella comunista, su propia herencia dejó de ser una carga. Es de lo que no puede escapar, lo que le hace sufrir, pero al mismo tiempo, le permite alcanzar una auténtica subjetividad artística.” [La traducción es nuestra.]

sintonía con la acción de Štembera que llevó a cabo justo ese mismo año –y que explicaremos en el siguiente capítulo–, se cortaba parte del pelo y de las uñas, para lanzarlas a las llamas. A continuación, la performer se tumbaba boca arriba en el interior de la estrella en llamas permaneciendo en silencio y concentrada. Debido a la falta de oxígeno por la combustión del fuego la artista perdió la conciencia hasta que miembros del público lo identificaron y la sacaron de la estrella, dando por finalizada la acción.

De esta manera, del mismo modo que en algunas de las acciones de Štembera y Mlčoch, la artista generaba un marco asfixiante del que debía desprenderse a modo de prueba de resistencia de reminiscencias rituales fundada en una suerte de concentración y silencio ascéticos que, como hemos visto, implican componentes de sufrimiento. De hecho, la propia artista se ha referido a la máxima de la concentración en el “aquí y ahora” de tantas prácticas orientales, alcanzada precisamente mediante la exposición al peligro y al dolor. Sus palabras que incorporamos pueden ser perfectamente extrapolables al trabajo de los otros performers incorporados en este capítulo.

Danger is very important because it brings time to the point of the here and now, to the present. Your mind escapes every single second. Every time we blink there is another thought. So to stop time, to just be in the present, you have to be in an extreme, dangerous situation. [...] Pain is the same thing. You see, there is so much secret knowledge being preserved, because pain is like a door. You have to enter through the pain into that other space. That is what all superstition is. That's why Aborigines at ceremonies will literally become clinically dead in order to understand what is behind all these things. Our minds will try everything to mislead us and say, “No, no, this is painful. I can't do it”. And actually when you understand the pain it doesn't matter anymore. You can do anything. You can stop the pain, you can remove it from your consciousness. [...] We are talking about consciously going through the pain, staging the pain and going through it. Every ceremony, every ritual from ancient times until now, including the Catholic Church or the Orthodox Church, stage rituals that include pain.<sup>564</sup>

---

<sup>564</sup> Abramović, Marina; Biesenbach, Klaus, “Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović” en VV.AA, *Marina Abramović*. New York: Phaidon, 2008, pp. 21-22. “El peligro es muy importante porque sitúa al tiempo en el aquí y el ahora, en el presente. Tu mente escapa cada segundo. Cada vez que parpadeamos se produce otro pensamiento. Entonces, para detener el tiempo, simplemente estar en el presente, tienes que estar en una situación extrema y peligrosa. [...] El dolor es lo mismo. Lo ves, hay tanto conocimiento secreto que se conserva, porque el dolor es como una puerta. Tienes que entrar a través del dolor en ese otro espacio. Eso es lo que es toda superstición. Es por eso que los aborígenes en las ceremonias literalmente se vuelven clínicamente muertos, para comprender qué hay detrás de todas estas cosas. Nuestras mentes intentarán todo para engañarnos y decir: “No, no, esto es doloroso”. No puedo hacerlo”. Y en realidad, cuando comprendes el dolor ya no importa. Puedes hacer cualquier cosa. Puedes detener el dolor, puedes eliminarlo de tu conciencia. [...] Estamos hablando de atravesar el dolor conscientemente, escenificar el dolor y superarlo. Cada ceremonia, cada ritual desde la antigüedad hasta ahora, incluida la Iglesia Católica o la Iglesia Ortodoxa, escenifica rituales que incluyen el dolor.” [La traducción es nuestra.]

Siguiendo esta premisa podríamos afirmar que, seguramente, Abramović ha ido más lejos que los accionistas checos pues ha estado cerca de perecer en múltiples de sus acciones, siendo ésta uno de los ejemplos más representativos. Así, observamos como este corpus de obra se instala de un modo contundente en la abyección al aproximarse además al paradigma de lo repulsivo definido por Kristeva: el cadáver. La propia artista confirma esta premisa con las siguientes palabras:

In my life before leaving Yugoslavia I took a completely male approach, really go for it and heroism and the possibility of being killed. And I think that if I had continued my work as it was going, at some point I would have been killed.<sup>565</sup>

Así, liberándose de esa propuesta corporal más heroica, inició progresivamente las *Freeing* series en 1975. En *Freeing the memory –Liberando la memoria-* se sentó en una silla diciendo de memoria todas aquellas palabras acumuladas en su mente hasta alcanzar un vacío mnemotécnico que no llegó hasta la hora y media después de haber empezado. En *Freeing the Body –Liberando el cuerpo-* bailó con la cabeza cubierta con un pasamontañas negro y el cuerpo desnudo los ritmos ejecutados por un baterista afroamericano hasta quedar exhausta, cosa que ocurrió después de ocho horas.

El desarrollo de esta nueva aproximación performativa coincide con su encuentro con el también performer Ulay. Ambos se conocieron en Amsterdam en 1975 e inmediatamente observaron que compartían intereses similares en cuanto al trabajo en torno al cuerpo se refiere. La artista ya había accedido a lecturas sobre filosofías orientales, interesada en aquellos rituales que permitían acceder a estados intensos de autoconciencia. Por su parte, Ulay ya venía con un bagaje en torno al Budismo Tibetano, al Tântrico, al Sufismo y a otras filosofías hindúes.

En sus doce años de relación ejecutaron conjuntamente un gran número de performances, la mayoría bajo el título-paraguas de *Relational Works –Obras relacionales-*, en las que se sometían conjuntamente a una nueva serie de pruebas de resistencia que podemos de nuevo emparentar con formas y funciones de reminiscencias ascéticas. En sintonía con los discursos de la abyección que estamos usando para interpretar estas piezas y presentarlas como paradigmáticas de esta noción, expliquemos que, ante el deseo de confrontar sus energías opuestas –refiriéndose sobre todo a una supuesta energía masculina enfrentada a una femenina-

---

<sup>565</sup> McEvelley, Thomas, “Stages of energy: performance art ground zero?” en VV.AA. *Marina Abramović: artist body: performances 1969-1998*. Milano: Charta, 1998, p. 16. “En mi vida antes de salir de Yugoslavia, adopté un enfoque completamente masculino, yendo realmente a por él, así como a por el heroísmo y por la la posibilidad de ser asesinado. Y creo que si hubiera continuado mi trabajo en esa dirección, en algún momento habría sido asesinada.” [La traducción es nuestra.]

, ambos propusieron unas acciones fundadas en una especie de fusión que generase un desprendimiento conjunto.

Así, en en *Breathing In – Breathing Out –Inhalando*, exhalando, 1977-, ambos permanecieron durante cuarenta minutos con las bocas enlazadas, sometiéndose así al dióxido de carbono producido por ambos, hasta que uno de los dos rozaba el desfallecimiento.<sup>566</sup> En *Relation in Time –Relación en el tiempo*, 1977- estuvieron durante dieciséis horas sentados de espaldas atados por su propio cabello.

Remitiéndonos también a aquellas acciones de la misma serie más explícitas en cuanto a la adscripción a la tecnología corporal ascética se refiere, citemos la serie *Nightsea Crossing*, llevada a cabo en varias ciudades entre 1981 y 1986 e inspirada en aquella rutina propia del Budismo Zen que consiste en permanecer en silencio semanas, meses e incluso años en plataformas elevadas ubicadas en enormes espacios de meditación.

For Abramović and Ulay, *Nightsea Crossing* related to many texts on the fullness of emptiness. A small book documenting the work includes an excerpt from an interview with the Dalai Lama entitled “Emptiness, the two truths”, a quotation from Democritus: “Nothing is more real than nothing”; and a text by Franz Kafka that read like a prescription for the work: You don’t need to leave your room. Remain sitting at your table and listen. Don’t even listen, simply wait. Don’t even wait. Be quiet, still and solitary. The world will freely offer itself to you...it will roll in ecstasy at your feet.<sup>567</sup>

Así, una década después de los ayunos reales de Štembera y de aquellas acciones fundadas en vigilias y meditaciones ascéticas, Ulay y Abramović generaron una propuesta performativa similar que en la que el esquema siempre consistía en permanecer sentados uno en frente del otro con una mesa en medio separándolos. En frente del Ayuntamiento de Toronto pasaron un día sin comer ni hablar y siete horas sin realizar un solo gesto -1982-. En el Stedelik Museum de Amsterdam pasaron doce días sin comer ni beber y siete horas al día de nuevo sin moverse en esas sillas -1982-. El mismo año pero reduciendo la rutina a tres días realizaron el mismo

<sup>566</sup> Esta pieza pasa así a engrosar aquel conjunto de performances que estamos compilando, en las que la asfixia del artista puede alcanzar extremos salvajes.

<sup>567</sup> Goldberg, RoseLee, “Here and Now” en VV.AA. –Chrissie Iles (editor)-. *Marina Abramović: objects, performance, video sound*. Oxford: Museum of Modern Art; Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1995, p. 15. “Para Abramović y Ulay, *Nightsea Crossing* se relacionaba con múltiples textos sobre la plenitud del vacío. Un pequeño libro que documenta la obra incluye un extracto de una entrevista con el Dalai Lama titulada “El vacío, las dos verdades”, una cita de Demócrito: “Nada es más real que nada”; y un texto de Franz Kafka que se lee como unas instrucciones para el trabajo: no es necesario que salga de su habitación. Permanezca sentado en su mesa y escuche. Ni siquiera escuches, simplemente espere. Ni siquiera espere. En silencio, quieto y solitario. El mundo se ofrecerá libremente a ti... rodará en éxtasis a tus pies.” [La traducción es nuestra.]

ejercicio en la Künstlerhaus Bethanien de Berlín. La pareja llegó a realizar hasta veintidós acciones de este tipo.

En 1983 el esquema varió al invitar al Lama Tibetano Watuma Tarruru Tjungarrayi y al que fue uno de sus mentores aborígenes del centro de Australia, Ngwang Soepa Lueyar. Ahora bajo el título de *Nightsea Crossing Conjunction*, y alrededor de una mesa redonda de cuatro metros de diámetro completamente forrada de hojas de pan de oro de veinticuatro quilates. Ubicados en el Sonesta Koepelzaal Museum Fodor de Amsterdam, pasaron cuatro días sentados cada uno ubicados según la dirección de un punto cardinal, siguiendo la siguiente rutina: el primer día permanecieron inmóviles y en silencio cuatro horas desde el amanecer; el segundo también cuatro horas pero empezando al mediodía; el tercero, el mismo número de horas pero empezando al atardecer y finalmente cuatro horas más el último día desde la medianoche.

The fasting is part of the ritual technology of purification, and it was part of her and Ulay's practice beginning in the early 1980's. For the duration of their engagement, they were in constant pursuit of purification. It changed their perception of one another. It shifted them, so to speak, into a performance mode. I think that as a result of her years with Ulay, attainment of the performance mode replaced disturbance as the goal of performance. Its means were the duration of the performances and abstention. She allowed herself water and sleep. Of the performance artists known to me, Abramović's vocation has a strong religious component.<sup>568</sup>

Con la intención de reforzar esta adscripción consciente a técnicas corporales que provienen de otras tradiciones y que permiten la obtención de renovadas y poderosas posibilidades corporales, la pareja decidió pasar nueve meses en el desierto central de Australia junto a la tribu Pintubi. De forma consciente ambos asumieron durante largas temporadas unas condiciones existenciales pobres<sup>569</sup> y nómadas, siendo descrito este proceso por Ulay como una forma de "joint asceticism"<sup>570</sup>. Del mismo modo, ambos artistas visitarían el Tibet o tendrían

---

<sup>568</sup> Danto, Arthur, "Danger and disturbance: the art of Marina Abramović" en V.AA. *Marina Abramovic. The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p.34. "El ayuno es parte de la tecnología ritual de la purificación, y fue parte de su práctica y de la de Ulay desde principios de los años ochenta. Durante la duración de su compromiso, estaban en constante búsqueda de purificación. Cambió su percepción el uno del otro. Los cambió, por así decirlo, a un modo de rendimiento. Creo que como resultado de sus años con Ulay, el logro del modo de rendimiento reemplazó la perturbación como el objetivo del rendimiento. Sus medios fueron la duración de las performances y la abstención. Se permitió agua y dormir. De los artistas de performance que conozco, la vocación de Abramović tiene un fuerte componente religioso." [La traducción es nuestra.]

<sup>569</sup> Abramović también ha reconocido la influencia de Beuys –a quien pudo conocer en Edimburgo en 1973 y posteriormente en Belgrado- en lo que al aprendizaje de una "cultura de la pobreza" se refiere. La artista también ha afirmado en más de una ocasión, tal y como recoge el texto de David Elliot "Balkan Baroque", que también aprendió del artista alemán a entender que la energía irradia primero desde el interior de las cosas para después explotar.

<sup>570</sup> Kontová, Elena, "Interview with Marina Abramović and Ulay" en *Flash Art*, nº 80-81, 1978, p.53.



contacto con Lamas Tibetanos en ciudades occidentales –Amsterdam-, refiriéndose de nuevo a esta experiencia en términos emparentados con formas y funciones de reminiscencias ascéticas.

When I went to Tibet and the Aborigens and I was also introduced to some Sufi rituals, I saw that all these cultures pushed the body to the physical extreme in order to make a mental jump, to eliminate the fear of death, the fear of pain and of all the bodily limitations we live with. We in Western society are so afraid. Performance was the form enabling me to jump to that other space and dimension.<sup>571</sup>

De esta manera, se confirma esa posibilidad de adquirir otras fuerzas corporales –físicas y psíquicas- mediante el uso de técnicas corporales de reminiscencias ascéticas. De hecho, la artista utiliza constantemente un campo semántico en plena sintonía con este marco ritual, refiriéndose a su deseo de “liberarnos para confrontar el miedo” o de alcanzar estados de atención próximos al trance –véase el texto de Stokic al que nos estamos refiriendo-.

Mencionemos además que la creadora de origen serbio es tal vez de los pocos ejemplos, junto con Hermann Nitsch, de una trayectoria performativa instalada hasta día de hoy en formas y funciones de reminiscencias rituales. Sin duda, el ejemplo más evidente es su propuesta *The artist is present –La artista está presente-*, llevada a cabo para la muestra con el mismo nombre organizada por el MOMA del catorce de marzo al treinta uno de mayo del 2010. Ésta consistía en permanecer sentada en una silla todos los días de la muestra durante el horario del museo –acumulando un total de setecientos cincuenta horas-, con un vestido rojo de evidentes rasgos rituales –sacerdocio-, sin comer ni beber y haciendo las necesidades gracias al agujero abierto en el asiento de la silla, y ubicada delante de uno de los visitantes, que podía permanecer el tiempo deseado delante de ella, en silencio.

Contemplative sitting is central to her art, which in fact summons a whole cultural history of the act of sitting, drawing from the rich store of ritual. In *sokushinbutsu*, for example, a self-mummification technique practiced by Buddhist monks in Japan between the twelfth and the late nineteenth centuries, a monk would slowly dehydrate his body over a period of years with a strict diet of nuts, barks, and roots. Then he would adopt the lotus position in a locked tomb barely larger than his body, where, unable to leave that meditative pose, he would await corporeal petrification and the detachment of his consciousness from his bodily presence. This religious challenge recalls early Christian ascetics such as Saint Simeon Stylites –c.390-459-

---

<sup>571</sup> S.a., “Interview with Marina Abramović en *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, Amsterdam, 1990, p.301. Citado en: Elliot, David, “Balkan Baroque” en *Marina Abramović* en VV.AA. –Christie Iles (editor)-. *Marina Abramović: objects, performance, video sound*, op.cit., p.63. “Cuando fui al Tíbet y con los Aborígenes y cuando fui introducida a algunos rituales sufíes, vi que todas estas culturas empujaban al cuerpo hasta el extremo físico para hacer un salto mental, eliminar el miedo a la muerte, el miedo al dolor y al de todas las limitaciones corporales con las que vivimos. Nosotros en la sociedad occidental tenemos muchísimo miedo. La performance fue la forma que me permitió saltar a ese otro espacio y dimensión.” [La traducción es nuestra.]

, who crawled into a narrow fissure on a desert mountain, living there until admiring pilgrims drove him away. [...] In contemporary times sitting has taken the form of political protest.<sup>572</sup>

Al margen de las rutinas espectaculares propias de la sociedad del consumo de masas que acompañaron a esta acción, a la muestra y a gran parte del material derivado –noticias, publicaciones, etc.–, nos interesa subrayar la permanencia de Abramović en estas técnicas ascéticas que, si prestamos atención, se ponen aquí al servicio directo del público. Fijémonos que, a diferencia del carácter más solitario o de incidencia personal de los otros performers estudiados, la creadora serbia acostumbra a implicar al público con mucha más fuerza, tal y como reforzaremos en el siguiente capítulo. De hecho, la artista se ha referido en múltiples ocasiones al papel que juega éste en sus acciones, observándose un balance entre su presencia como elemento que refuerza la incidencia de sus piezas únicamente sobre ella pero también como cómplice o compañero de sufrimientos y concentraciones ascetas.

Así, la creadora se ha referido, por un lado, a la necesidad de la presencia del público y de sus energías para explorar sus límites mentales y físicos.

I was never interested in shocking. What I was interested in was experiencing the physical and mental limits of the human body and mind. I wanted to experience these limits together with the public. I could never do this alone. I always need the public to look at me because [this] creates an energy dialogue. You can get an enormous amount of energy from the public to cross your physical and mental limits.<sup>573</sup>

Sin embargo, en otras ocasiones Abramović ha mostrado la confianza en que sus acciones tengan también funciones para la elevación de los espectadores.

Now more in my work is how I can find a kind of formal structure so that I can actually elevate the spirit of the audience. That's actually my main objective, not to put spirit down [...] but to create some kind of

<sup>572</sup> Biesenbach, Klaus, “Marina Abramović. The artist is present. The artist was present. The artist will be present” en “VV.AA. *Marina Abramović. The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p.15. “La meditación contemplativa es central en su arte, invocando a su vez toda una historia cultural del acto de sentarse, extraída de la rica colección de rituales. En sokushinbutsu, por ejemplo, una técnica de auto-momificación practicada por monjes budistas en Japón entre el siglo XII y finales del siglo XIX, un monje deshidrataría lentamente su cuerpo durante un período de años con una dieta estricta de nueces, cortezas y raíces. Luego, adoptaría la posición de loto en una tumba cerrada, apenas más grande que su cuerpo, donde, incapaz de abandonar esa pose meditativa, esperaría la petrificación corporal y el desprendimiento de su conciencia de su presencia corporal. Este desafío religioso recuerda a los primeros ascetas cristianos como San Simeón Estilita -c.390-459-, que se metió en una estrecha fisura en una montaña del desierto, viviendo allí hasta que la llegada de admiradores y peregrinos le animaron a marcharse de nuevo. [...] En los tiempos modernos, la sentada ha tomado la forma de protesta política.” [La traducción es nuestra.]

<sup>573</sup> S.a., “Interview with Marina Abramović en *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, Amsterdam, 1990, p.301. Citado en: Elliot, David, “Balkan Baroque” en *Marina Abramović* en VV.AA. –Christie Iles (editor)-. *Marina Abramović: objects, performance, video sound*, op.cit., p.63. “Nunca estuve interesada en impactar. Lo que me interesaba era experimentar los límites físicos y mentales del cuerpo y la mente humanos. Quería experimentar estos límites junto con el público. Nunca podría hacer esto sola. Siempre necesito que el público me mire porque [esto] crea un diálogo de energía. Puede obtener una enorme cantidad de energía del público para cruzar los límites físicos y mentales”. [La traducción es nuestra.]

work that is almost empty of content but which still has a kind of pure energy that elevates the spirit of the spectator.<sup>574</sup>

De hecho, en la misma entrevista citada, la performer confirma la posibilidad de que el público sienta también ese desprendimiento de lo real de reminiscencias ascéticas al que nos estamos refiriendo, al conectare con ella gracias al canal de transmisión energética creado, en el “aquí y el ahora”. Todo ello nos anima a insistir de nuevo en nuestra línea de investigación que, junto con las lecturas que enfatizan los componentes chamánicos de su práctica –Danto, McEvelley-, se refuercen también aquellos usos corporales a modo de técnicas purificadoras de lo abyecto que permiten alcanzar ciertas funciones ascéticas.

It is too late, the destruction is already such that the world can no longer be “cured”, as Beuys had hoped. Its destruction will continue inevitably. I only want to prepare people for the fact that we are living on a dying planet and that we will all be destroyed. I see a chance in the possibility of at least dying in union with the earth, of at least grasping reality one single time.<sup>575</sup>

#### 6.1.4.3. Gina Pane: una década de dolorosas pruebas de resistencia

En más de una ocasión Marina Abramović ha mencionado como inspiración para su trabajo los modos en los que Gina Pane –Biarritz, 1939-Paris, 1990- se enfrentaba al dolor. En efecto, la artista desarrolló un trabajo performativo que puede fácilmente ser defendido como otro recorrido propio de aquel paradigma de la abyección artística en Europa que estamos defendiendo.

De hecho, será conveniente ir observando cómo, después de unas primeras incursiones en ámbitos escultóricos y de land art de resonancias minimalistas y ecologistas, la performer llevará a cabo un trabajo extremo con su cuerpo como soporte, precisamente en la misma década en la que Benito, Štembera, Mlčoch, Grigorescu y Abramović están llevando a cabo sus acciones más salvajes, esto es, desde los inicios de la década de los setenta hasta la de los ochenta.

<sup>574</sup> Abramović, Marina; Biesenbach, Klaus, “Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović” en VV.AA, *Marina Abramović*, op.cit. p.21. “Ahora más que nunca, en mi trabajo, puedo encontrar un tipo de estructura formal para poder elevar el espíritu de la audiencia. Ese es en realidad mi principal objetivo, no bajar el ánimo sino [...] crear algún tipo de trabajo que esté casi vacío de contenido pero que todavía tenga un tipo de energía pura que eleve el espíritu del espectador.” [La traducción es nuestra.]

<sup>575</sup> Von Draathen, Doris, “World Unity: Dream or Reality A Question of Survival” en Meschede, Friedrich (ed.), *Abramović*, Berlín: Cantz, 1993, p.229. Citado en: Elliot, David, “Balkan Baroque” en *Marina Abramović* en VV.AA. –Chrissie Iles (editor)-. *Marina Abramović: objects, performance, video sound*, op.cit., p. 62. “Es demasiado tarde, la destrucción ya es tal que el mundo ya no puede ser “curado”, como Beuys había esperado. Su destrucción continuará inevitablemente. Solo quiero preparar a las personas para el hecho de que estamos viviendo en un planeta en extinción y que todos seremos destruidos. Veo una posibilidad en la oportunidad de al menos morir en unión con la tierra, de captar al menos la realidad una sola vez.” [La traducción es nuestra.]

Del mismo modo que en los recorridos de estos otros performers, Pane también inicia una exploración de la soledad y del aislamiento en espacios naturales, perfectamente enlazables con aquellos viajes ascéticos de los inicios de la trayectoria de Štembera, con el nomadismo, también ascético, de Abramović junto a Ulay, o con los retiros al campo de Grigorescu enfrentándose a las tentaciones y al mal como si de San Antonio o San Jorge se tratara. Mencionemos en este sentido una de las últimas intervenciones en el ámbito natural antes de encaminarse hacia una práctica performativa de connotaciones abyectas.

Nos referimos a *Deuxième projet du silence –Décimo proyecto de silencio-*, realizado en Francia en 1970. En esta pieza la artista se sometía a la siguiente prueba de resistencia: escalaba una y otra vez, en silencio, la ladera de una cantera de arena, asumiendo cada vez un mayor riesgo de desprendimiento con sus subidas y bajadas, y encarnando al mismo tiempo esa especie de eterno esfuerzo propio de Sísifo, de un modo similar al que ejecutó Benito cargando una y otra vez una enorme roca. En las dos fotografías en blanco y negro que documentan la acción, observamos a la artista en lo más alto de la colina y posteriormente más abajo, adoptando además la postura de un crucificado. Ascetismo y sacrificio vuelven a darse la mano.

Em vaig trobar en un lloc del tot desert i molt bonic, dominat per una gran muntanya de sorra. “Mira”, em vaig dir, “vaig a escalar aquesta muntanya”. No sabia per què volia fer-ho, però el meu cos sí que ho sabia. Vaig començar a escalar, i a mesura que anava pas a pas vaig percebre més i més intensament el sentit del perill, però vaig voler continuar, vaig voler que el meu esperit fos més fort, que dominés. En aquesta ocasió, vaig sentir el meu cos. Veritablement.<sup>576</sup>

Desde 1971 hasta 1979 todas sus acciones se centraron en la autoagresión, fundada de nuevo en consideraciones sobre un contexto repulsivo que abyecta identidades. La primera acción que llevó a cabo Pane en relación a esta premisa, *Escalade non anesthésiée –Escalada no anestesiada*, 1971- la ejecutó de forma privada. En ella, la artista preparó una estructura metálica a modo de panel/escalera con dientes punzantes en algunos peldaños. Acto seguido, la creadora se subió a ellos, permaneciendo con heridas abiertas en los pies hasta que su concentración le permitió que el dolor dejara de sentirse de un modo insoportable. Subrayemos que el título de la pieza hace referencia explícita, de nuevo, a un fuera de campo beligerante

---

<sup>576</sup> Quarantelli, Ezio, “Travels with St. Francis” en *Contemporanea. International Art Magazine*, núm.4, Nueva York, 1988. Citado en Picazo, Glòria, “Gina Pane” en VV.AA. *Gina Pane*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990, p.33. De nuevo con la intención de reforzar este imaginario y tecnología corporal compartidas en la performance europea contemporánea, mencionemos cómo la primera performance de la artista en el espacio natural –*Action, Pierres déplacées*, Valle de Orco, Italia- consistía en desplazar varias piedras que siempre permanecían en la sombra –con el correspondiente moho- a un espacio, por fin, con incidencia directa de luz solar. Así, “by going from shadow to light, these stones became metaphors for the awakening of consciousness.” S.a., *Gina Pane*. Dijon: Les Presses du réel, 2011, p. 52.

ante el que permaneceríamos anestesiados. Y es que Pane incorporó junto a las sesenta y nueve fotografías en blanco y negro que documentan la performance llevada a cabo en solitario un breve texto que indicaba:

Stratégie qui consiste á gravir les “échelons”/L’escalade americaine au Vietnam/Artiste – Les artiste aussi grimpent/Douleur – douleur physique á un point ou plusieurs points du corps/Douleur interne, profonde, souffrance. Douleur (morale)/ Le contraire d’une escalade anesthésiée.<sup>577</sup>

Así, la cita nos indica que la performer se somete a un ejercicio –a una escalada violenta– similar al que estaban sintiendo los soldados americanos enviados a la Guerra de Vietnam en ese momento, con la intención de nuevo de dominar ese dolor mediante el reposo y la concentración.

Fijémonos además en el gesto de someter al dolor las plantas de los pies, no solo en sintonía con los viajes de los ascetas –descalzos–, por el desierto, sino también con las acciones de Štembera y Mlčoch. De hecho, en la siguiente performance que llevó a cabo la artista, ahora sí frente a un público reducido, *Norriture. Actualités TV. Feu –Comida. Actualidad televisiva. Fuego, París, 1971–*, ésta, entre otras acciones extremas, apagaba varios fuegos ubicados en el suelo con la planta de sus pies. Años más tarde, en Innsbruck, ejecutaría *Le corps pressenti –El cuerpo presente, 1975–*, en la que también se produciría cortes en los empeines con una cuchilla, para inmediatamente ponerse a caminar dejando un rastro de sangre y atravesando un espacio lleno de brasas de las que aún se desprendían llamas.

Siguiendo con la presencia del sometimiento al fuego como materia liminal, amenazante y purificador, Pane realizó casi al mismo tiempo que Abramović una prueba de resistencia de características muy similares. Nos referimos a *The Conditioning. Autoportrait(s) –El condicionante. Autorretrato(s)*, Stadler Gallery, París, 1973–, performance en la que la artista se tumbó en una estructura parecida a una cama de acero debajo de la cual se habían ubicado quince velas encendidas, cuya llama prácticamente acariciaba el cuerpo de la creadora. Durante

---

<sup>577</sup> Pane, Gina, “LEscalade Non-Antesthésiée jusqu’à épuisement, atelier, Paris, 1971”. Documento de descripción de la acción. Citado en: Martel, Richard; Côté, Diane-Jocelyne, “Gina PANE” en *Interscop*, n° 49, Otoño 1990, p.5. “Estrategia que consiste en escalar los “escalones”/ Escalada estadounidense en Vietnam / Artista - El artista también sube / Dolor - dolor físico en un punto o varios puntos del cuerpo / Dolor interno, profundo, sufrimiento. Dolor (moral) / Lo opuesto a una escalada anestesiada.” [La traducción es nuestra.] En la entrevista que le realiza Esther Ferrer para la revista *Lápiz* y que incorporamos en la bibliografía, Pane también se refiere a los acontecimientos vividos en París durante el Mayo del 68 como un factor determinante para el cambio de rumbo de su trayectoria que le llevó a abandonar la obra más escultórica para centrarse en un lenguaje relacional, provocador y liminal.

treinta minutos de calor intenso en esa parte de su anatomía, Pane permaneció inmóvil, concentrada y sin explicitar ningún gesto de dolor.

En una línea similar a las acciones de Günter Brus, Pane se mutilará con cuchillas de afeitar en múltiples performances. Así por ejemplo, en *Acción sentimental -1973-*, la artista convertía su cuerpo en una especie de ramo de rosas sangrante. Vestida de nuevo de color blanco y con un ramo de rosas rojas entre las piernas, la performer se enganchaba por todo el antebrazo las espinas de la flor para, acto seguido, cortarse en la palma de la mano con una cuchilla de afeitar y dejar manar la sangre por su extremidad. Pane cambiaba de ramo, abrazándose a un conjunto de rosas blancas que finalmente volvió a sostener en la entrepierna. En la serie de acciones *Little Journey –Breve viaje, 1978-1979-* la artista llegará incluso a cortarse con la cuchilla de afeitar muy cerca de su propio ojo.

Partiendo de estas descripciones, volvemos a defender este trabajo como un corpus que perfectamente puede ser leído desde aquella modalidad de purificación de lo abyecto de reminiscencias ascéticas, incorporada ahora en un ámbito performativo.

El cos és al centre de la qüestió. Opera. Està lligat a una assumpció del comportament. Quan es parla d'ascesi, també és la gestualitat. En algún lloc hi ha el cos. El punt central del Sagrat, és per aquí que l'enfoco.”<sup>578</sup>

De nuevo, el propio testimonio de la artista, quien también afirmó que *l'home ha de saber independitzar-se de tots els determinismes emprant-los conscièntment –per coneixement i no per assimilació indirecta- per tal de poder superar-los*<sup>579</sup>, confirma la premisa según la cual es necesario instalarse en estas formas de desprendimiento que implican una aproximación irremediable a lo doloroso e incluso a lo tanático, como único clavo ardiendo al que agarrarse para trascender una identidad que, de nuevo, se siente abyecta.

Aprofitava la força comunicativa del dolor i el sofriment per qüestionar l'espectador, però també per rebel·lar-se contra la violència, les relacions de poder, la incomunicació, el rebuig social a la dona i tot el que pressuposés una injustícia de la societat, i en definitiva per enfrontar-se amb coratge al binomi vida-mort, perquè segons ella, “cal assumir la pròpia mort per poder-la superar”.<sup>580</sup>

<sup>578</sup> Perleín, Gilbert, “Où il est question du sacré” en VV.AA, *Gina Pane. La légende dorée*, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq, 1986. Citado en Picazo, Glòria, “Gina Pane” en VV.AA. *Gina Pane*, op.cit., p.79. Parleín no indica de dónde procede esta cita de Pane.

<sup>579</sup> Gatellier, Gilbert, *Gina Pane. Un humanisme du corps. L'Art Vivant*, París, 1973. Citado en: VV.AA. *Gina Pane*, op.cit., p. 62. Gatellier no especifica de dónde extrae la cita de Pane.

<sup>580</sup> Picazo, Glòria, “Gina Pane” en VV.AA. *Gina Pane*, op.cit., p. 10.

De esta manera, volvemos a encarar un campo semántico que de forma explícita y autoconsciente se plantea esa sublimación de la violencia mediante el poder redentor del dolor. Y seguramente, esta sublimación de la violencia vuelva a hacer más bien referencia a un exorcismo personal que colectivo. Si nos fijamos en los motivos por los que, a finales de la década de los setenta, la autora decidió interrumpir esta propuesta tan salvaje contra su propio cuerpo, comprobaremos de nuevo que las funciones y las consecuencias de estas acciones, están más bien pensadas para la incidencia personal que para la redención de una comunidad.

Quando dejé de hacerlas, surgió un nuevo cuerpo, yo lo sabía muy bien..., entonces tuve un momento de silencio, hice algunas obras de transición, esperaba, maceraba lo que había hecho, que era finalmente el nacimiento y el segundo cuerpo, el cual precisamente llegó, una vez más, a través de la herida. En mi reflexión me decía que había mártires que han tenido cuerpos heridos, quemados y que ese cuerpo no es el mismo que el que cada cual de nosotros tenemos.<sup>581</sup>

Así, confirmamos cómo, para algunos artistas, el uso de estas técnicas corporales de reminiscencias rituales que permiten purificar una existencia abyecta, logra finalmente que se produzca una transformación, tal y como también indicaba Fischer-Lichte en su ensayo *Estética de lo performativo*. Esta premisa vuelve a reforzar una de nuestras hipótesis centrada en el lenguaje performativo como paradigmático de lo abyecto, al configurarse como terreno liminal en el que se producen desplazamientos reales desde lo impuro a lo puro.

Del mismo modo, observemos cómo esta propuesta performativa roza el paradigma de lo abyecto, bordeando la posibilidad de cruzar el umbral y convertirse uno en cadáver. Tal y como ocurría en la trayectoria de Brus, Benito, Štembera o Mlčoch, la autora interrumpe esta práctica tan extrema a principios de la década de los ochenta, asumiendo también que su cuerpo ya no admitía más heridas y confirmándonos así el carácter desesperado de estas acciones. Según afirma la propia Pane: *Sabía muy bien que un día, cuando consiguiera formular la última herida, me pararía.*<sup>582</sup>

La gran mayoría de estos performers que presentamos como corpus paradigmático de lo abyecto han encontrado en estas modalidades de purificación de reminiscencias rituales que implican de forma irremediable el sufrimiento, el único clavo ardiendo al que agarrarse para poder purgar una experiencia, individual –y colectiva–, abyectada. Sin embargo, a pesar de esta interrupción de una propuesta performativa tan dura contra el propio cuerpo en tantas

---

<sup>581</sup> Ferrer, Esther, “Entrevista con Gina Pane” en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Año VI. Número 58. España, p. 41.

<sup>582</sup> *Ibidem.*, p. 38.

trayectorias diferentes, estamos comprobando también que muchos de los performers siguieron investigando con estas técnicas de robustecimiento identitario de clara inspiración religiosa.

Así recordemos que, al margen de su trabajo performativo, otras piezas de la década de los ochenta, como las relativas a la serie *Partitions –Particiones*, 1984-85-, seguirán explorando aquella tecnología corporal propia del ámbito de lo religioso que permite alcanzar fuerzas extraordinarias. Pane se ha referido de un modo explícito a su interés por los usos de los cuerpos en determinadas biografías santas: *el que m’interessa, en la mesura que el cos d’un sant ha pogut transformar-se i patir modificacions que pertanyen a l’extraordinari és pres dins la matèria.*<sup>583</sup> De nuevo en sintonía con las trayectorias de otros performers como Benito o Grigorescu, la autora también llevó a cabo una pieza, a modo de instalación objetual sobre una pared, en torno a la leyenda de San Jorge, *St. Georges et le dragon d’après une posture d’une peinture de Paolo Ucello* -1984-85-.

Del mismo modo, con la intención de reforzar los componentes religiosos y ascéticos de su trabajo, frente a aquellas lecturas insistentes en la relación entre masoquismo y psicoanálisis – O’Dell<sup>584</sup> -, mencionemos también que la autora centraría parte de su interés en esta década de los ochenta en la lectura de la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, realizando piezas sobre algunos de los ascetas principales como Francisco de Asís, tal y como explicita la serie de tres trípticos *François d’Assisse 3 fois aux blessures stigmatisées* -1986-1987-.

#### 6.1.4.4. Tibor Hajas: tortura y ascetismo de raíz tibetana en la performance húngara

La trayectoria performativa del húngaro Tibor Hajas -1946, Budapest-1980, Szeged- puede perfectamente reforzar la consolidación de modalidades de purificación de lo abyecto de reminiscencias ascéticas en la performance europea contemporánea. Su trabajo se desarrolló en el interior de otro de aquellos países ubicados al lado este del telón de acero, dominado por una

<sup>583</sup> Lawless, C, “Entretien avec Gina Pane”, en *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, núm.29, otoño 1989, p.101. Citado en Picazo, Glòria, “Gina Pane” en VV.AA. *Gina Pane*, op.cit., p.12. La artista también afirmó en otra ocasión “El que m’interessa del cos dels sants és la seva capacitat de ser buidats i després omplerts de nou, no hi ha relació entre la fragilitat d’aquesta carn –podem veure el sant, un cos, un home, com nosaltres- i la força immaterial que l’habita. Per sobre de tot estic interessada en el camí, la ruta que cal seguir per arribar a aquest punt. M’interessa entendre com sant Francesc era capaç de ser el que era. Certament, no estic interessada a crear hagiografies. Situo aquest treball sobre els sants dins de l’actual societat, dins de la nostra vida quotidiana”. Quarantelli, Ezio, “Travels with St.Francis” en *Contemporanea. International Art Magazine*, núm.4, Nueva York, 1988. Citado en Picazo, Glòria, “Gina Pane” en VV.AA. *Gina Pane*, op.cit., p.35.

Consideramos que estas apreciaciones nos ayudan también a comprender retrospectivamente su trabajo con el cuerpo en las acciones abyectas de la década de los setenta.

<sup>584</sup> De hecho, es realmente sorprendente que en el capítulo dedicado por completo a la artista, “Their beds”, no haga ni una sola mención a los componentes sagrados o rituales de su trabajo, centrándose en cambio en la identificación de posibles complejos o traumas edípicos.



estructura de poder autoritaria, dependiente de las directrices soviéticas. De hecho, a diferencia de otros casos como el checoslovaco o el rumano, recordemos que en Hungría, el control aplastante de la vida pública y privada se vivió con intensidad desde la década de los cincuenta, debido a la contundente represión que acabó con la Revolución Húngara de 1956, sumiendo al país en treinta años de importantes ausencias de libertades.<sup>585</sup> Esto provocó también que, en la República Popular de Hungría no hubiera espacios ni oportunidades para aquellos nuevos comportamientos artísticos que se estaban desarrollando a una escala global. La estética del realismo socialista como medio de propaganda del ideario soviética se impuso hasta finales de la década de los ochenta.

El contexto de trabajo del performer húngaro vuelve a ser un ámbito en el que uno siente su vida expulsada/abyectada: *The less you are able to live out reality, even though you are forced to go through it, the more you can experience it in the form of a genre or symbols, that is to say, in art.*<sup>586</sup>

Este punto de partida también nos permite acceder a un trabajo performativo que altera aquella ontología del medio según la cual el público será indispensable para su existencia. La obra de Hajas, siempre desde y en el propio cuerpo del artista, vuelve a ser un ejemplo de aquel corpus performativo llevado a cabo en espacios clandestinos, de un modo solitario, con la cámara fotográfica como aliado y, de nuevo, de claras reminiscencias ascéticas.

De hecho, la que es considerada como la primera performance húngara establece paralelismos estrictos con algunas piezas del desprendimiento asceta llevadas a cabo en la clandestinidad y en la oscuridad por parte de los accionistas checoslovacos. Nos referimos a la performance *Dark Flash* que Hajas pudo realizar gracias a una invitación de la Galería Remont en Varsovia en 1978, en el marco del festival “I am” al que nos hemos referido en los primeros capítulos de esta investigación. En ella el artista se colgó del techo boca abajo con unas cuerdas, permaneciendo con las manos atadas y los ojos vendados. El espacio permanecía completamente a oscuras y el público, en sintonía con muchas de las obras de Štembera y

---

<sup>585</sup> De hecho, el propio Hajas permaneció en 1965 un año en prisión tras haber participado en una manifestación callejera.

<sup>586</sup> Sin autor, *Tibor Hajas: Action Works*. <<http://www.austindesmond.com/exhibitions/current/tibor-hajas-action-works/2017/102>> [Consulta: cuatro de marzo del 2018] “Cuanto menos puedas vivir la realidad, aunque te veas obligado a pasar por ella, más podrás experimentarla en forma de un género o de símbolos, es decir, desde el arte.” [La traducción es nuestra.]

Mlčoch comentadas, tan solo podía acceder a la imagen de la performance gracias al uso esporádico del flash activado por parte de un colaborador del artista.

De nuevo al margen de las características de desprendimiento que pasaremos a ampliar a continuación, debemos señalar el riesgo y la aproximación a una muerte definitiva que implicaron muchas de estas acciones abyectas. Y es que, debemos señalar que Hajas perdió por completo la conciencia y tuvo que ser descolgado y atendido por los asistentes a la acción.

A pesar de que no permanece ningún registro de la performance, otras acciones llevadas posteriormente permiten intuir la forma que ésta debió adquirir. Así, mencionemos *Képkorbácsolás I –Imagen de azotamiento I*, veintinueve de marzo de 1978-, en la que, gracias al registro fotográfico observamos cómo el performer realizó un conjunto de pruebas de resistencia similares en una especie de piso abandonado: le vemos colgando con los brazos atados desde el techo en varias posturas –a veces con los brazos incluso por detrás del cuerpo en un gesto realmente incómodo y difícilmente sostenible-, en otros momentos está, también atado, pero tumbado en el suelo en posición fetal, y finalmente aparece dentro de un váter. Mencionemos además, con el deseo de insistir en el carácter de desprendimiento de buena parte de estas piezas, en sintonía con algunas acciones de Grigorescu, que algunas de las imágenes han sido tomadas con una velocidad de obturación lenta mientras Hajas se movía, lo que implica finalmente que su cuerpo aparezca diluyéndose, como una presencia casi fantasmática. En este sentido, expliquemos además que, junto a estos gestos se ha vuelto a incorporar el elemento del fuego, al que nos referiremos más ampliamente en el capítulo de los rituales purificadores.

La adscripción de estas performances al ascetismo no es una invención o intuición que hayamos sentido. El propio artista, no solo ha confirmado su acercamiento al pensamiento tibetano, sino que ha titulado algunas de sus acciones, de nuevo rescatadoras de esta tecnología ritual de reminiscencias ascéticas, en total sintonía con algunas prácticas orientales.

Así, mencionemos en primer lugar *Képkorbácsolás III, Éjjel; A tiltott város; Tumo; Timbaktu –Imagen de azotamiento III Noche; La ciudad prohibida; Tumo; Tombuctú-* y *Képkorbácsolás II; Tumo -Imagen de azotamiento II, Tumo-*, ambas llevadas a cabo el diecinueve de abril de 1979. Fijémonos cómo en este caso el artista ha incorporado en el título la palabra “tumo”, que aparecerá en otras piezas del autor y que hace referencia precisamente a una práctica ascética derivada del yoga tibetano cuya principal función es ofrecer un conjunto de ejercicios que permiten enfrentarse, incluso sin ropa, a bajas temperaturas. De hecho, el significado tibetano de “tu-mmo” es el de calor interior. La resistencia al frío se alcanza

mediante la visualización de una esfera luminosa y cálida en el interior del cuerpo acompañada de prácticas respiratorias que permiten generar un calor interior que se distribuye por todas las partes del cuerpo.

Esta breve explicación nos permite aprehender su corporización, siempre heterodoxa, por parte de Hajas y otra performer que también participa en la acción. En las imágenes en blanco y negro conservadas observamos cómo, de nuevo en una especie de apartamento abandonado, ambos aparecen en unos momentos colgados por sus extremidades del techo; siempre desnudos vemos también como ella, después de haber atado a Hajas sus manos detrás de la espalda, le ubica una cuerda en el cuello, casi a modo de sogá, poniéndole una red en la cabeza y luego un saco. En otras imágenes, tal vez las más explícitas en su relación con la práctica del “tumo”, les vemos realizar posturas de yoga, como el puente -Setu Bandha Sarvangasana-. Además, gracias a la posterior manipulación fotográfica durante el revelado, comprobamos cómo los artistas parecen haber alcanzado ese calor gracias a la aproximación heterodoxa y performativa a esa tecnología corporal ascética, pues han incorporado bolas de luz intensa que emanan directamente de su anatomía.

Del mismo modo, Hajas realizó un conjunto de acciones, fotografías y filmadas entre 1978 y 1979, con el título de “chöd”, un término tibetano que vuelve a hacer referencia a una práctica determinada del budismo tibetano. El término significa cortar –o incluso matar, refiriéndose fundamentalmente al deseo de eliminar una existencia basada en el ego o en la estimación propia, para alcanzar aquella suerte de vacío al que nos hemos referido anteriormente. Esta práctica, que combina la filosofía prajñāpāramitā con métodos meditativos y técnicas del ritual tántrico, acostumbra a experimentarse por parte del practicante, como si su cuerpo fuera un ofrecimiento para la fiesta tántrica. Esta entrega que le permite cortar o desprenderse de su ego se acostumbra a acompañar durante el ritual y posteriormente en sus representaciones iconográficas, de cuchillos u otros elementos cortantes, que simbolizan esa separación entre la mente corporizada y el estado del despertar.

Partiendo de esta premisa, observemos de nuevo la adaptación heterodoxa de estas técnicas de reminiscencias orientales y ascéticas desde el lenguaje performativo. En *Chöd (Film) I* y *Chöd (Film) II* lo vemos arrodillado encima de una sábana blanca, con partes del cuerpo vendadas, cables y tijeras esparcidos, en plena sintonía con el trabajo de Schwarzkogler. De hecho, vuelve a aparecernos una especie de castración autoimpuesta: Hajas usa una especie de tinta negra que hace emanar de su sexo dejándola caer dentro de un cuenco. De nuevo también en sintonía con la obra de Schwarzkogler, con las cegueras edípicas incorporadas por Nitsch

sobre las que profundizaremos más adelante, y con algunas piezas del colectivo Autoperforationsartisten que también incorporaremos, vemos los ojos de Hajas completamente vendados a los que se les han añadido agujas y otros elementos cortantes similares.

#### 6.1.4.5. Apneas, asfixias y pérdidas de conciencia en la performance croata: del descrédito religioso al activismo

En el apartado relativo a los rituales de purificación describiremos un conjunto de piezas significativas de Abramović relacionadas de un modo explícito con las Guerras Balcánicas. Sin embargo, debemos avanzarnos a ese corpus de obra para mencionar brevemente un conjunto de performances recientes en las que, más en sintonía con técnicas de reminiscencias ascéticas, se retoman algunos comentarios sobre la herencia abyecta del conflicto yugoslavo.

Así, el jardinero y artista contemporáneo croata Pasko Burđelez ejecutó para el Pabellón de Croacia de la Bienal de Venecia del 2005 una performance sin título que consistía en aguantar el mayor tiempo posible la respiración con la cabeza introducida en un pequeño montículo de tierra. Tal y como recoge Bryzgel en su ensayo, gracias a una entrevista personal con el artista, sabemos que esta acción le permitió cambiar su modo de pensar. Por un lado, le permitió establecer una conexión con la tierra de efectos tranquilizadores, en sintonía con su profesión como jardinero. Por el otro, de nuevo en relación a las apneas asumidas por Benito, Štembera Mičoch o Abramović, el performer pudo explorar los límites de su cuerpo a medida que la respiración se iba haciendo más dificultosa. Burđelez permaneció en esta posición durante casi quince minutos.

Sin embargo, debemos ser cautelosos a la hora de leer esta acción como una pieza que participa de las técnicas ascéticas con el mismo grado de confianza en sus resultados que en las trayectorias de los artistas estudiados hasta ahora. Y es que, como recoge Bryzgel en la entrada sobre el artista en su archivo digital “Performing the East”, éste ha acusado a la religión como uno de los factores principales que azuzó y provocó el estallido de las guerras balcánicas. Partiendo de esta premisa, Burđelez ha ejecutado performances de claras referencias religiosas pero ahora de un modo descreído o irónico, como la obra sin título del 2009 en la que se crucificó con celofán y de espaldas al público.

Pasko tells me that once, religion offered a hope of salvation to people, but nowadays, it is often we, the people, who are in the role of the victim, with less and less hope of any deliverance from everyday pain and suffering.<sup>587</sup>

Siguiendo esta estela de asfixias, ahora sí de explícitos contenidos de crítica política, debemos referirnos a Marijan Crtalić. Este artista multimedia croata ha ejecutado varias performances en las que se somete a apneas con la intención de visibilizar la asfixia y la ausencia de libertades que aún considera vivir en pleno siglo XXI en su país de origen. Así, en la acción *Political Breathing* -2012-, éste empezó a impartir una especie de charla sobre su trabajo pero con una bolsa de plástico enganchada a la cabeza. De un modo progresivo éste empezaba poco a poco a desmayarse, rozando la inconsciencia –alcanzada en otras acciones como hemos visto-, momento en que rompía la bolsa y finalizaba la performance.

Del mismo modo, en el documental emitido por arTVision el veintinueve de septiembre del 2014 sobre una muestra del artista para el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb, observamos cómo el artista ha desarrollado desde el 2007 el proyecto *Invisible Sisak*, centrado en la ciudad en la que nació. Este lugar de pocos habitantes funcionó como un pueblo fundamentalmente industrial en el que, durante el periodo socialista, se alcanzó, según el artista, la unión entre los trabajadores y la escena cultural, colaborando conjuntamente en la realización de esculturas para el espacio público o preparando muestras de cine o literarias a las que acudía toda la comunidad. Crtalić ha rastreado la decadencia de esta ciudad después del final de las guerras balcánicas y el inicio de la consolidación del nuevo engranaje de economía neoliberal en el territorio, culpando a las nuevas autoridades de malversación de fondos durante el proceso de privatización de las fábricas de Sisac. Partiendo de este diagnóstico, vemos al performer en el documental ejecutando una acción en la que intenta tararear el himno de Croacia mientras permanece con la boca tapada con celofán y la nariz cubierta también con aquel objeto que usan los nadadores en la nariz y que impide la entrada y salida de aire. De nuevo la acción finaliza cuando el artista, arrodillado y completamente rojo por la falta de aire, se arranca el celofán y vuelve a respirar.

En una línea similar de asfixias y desprendimientos ya alejados de lo religioso para encarar directamente problemáticas político-culturales mencionemos la performance *Globalization*, ejecutada por el también croata Slaven Tolj en la inauguración de la muestra *Body and the East*

---

<sup>587</sup> Bryzgel, Amy, *Performing the East*. <<http://performingtheeast.com/>> [Consulta: tres de abril del 2016]. “Pasko me dijo una vez que la religión ofreció una esperanza de salvación a las personas, pero hoy en día, es habitual que la gente, ya en el papel de la víctima, tenga cada vez menos esperanza en la liberación del dolor y del sufrimiento cotidianos”. [La traducción es nuestra.]

en la Exit Art Gallery de Nueva York en el 2001. En esta acción, llevada a cabo en aquellos primeros años en los que parecía mostrarse interés por las prácticas artísticas que acontecieron o acontecían en los países de Europa del Este, Talj pretendía precisamente problematizar ese encuentro incipiente entre Este y Oeste. Para ello procedió a beber un litro de vodka –como bebida simbólica del Este- y un litro de whisky –Oeste-. En tan solo quince minutos había ingerido esa enorme cantidad de alcohol, perdiendo el conocimiento nada más levantarse de su silla y permaneciendo tres días en coma en un hospital de Nueva York. Alejado de componentes de redención religiosa, Bryzgel lee esta acción precisamente desde la desilusión y la fatalidad: *This short performance that sought to bring East and West together nearly ended up dividing them, especially if the performance had turned fatal.*<sup>588</sup>

---

<sup>588</sup> Bryzgel, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, op.cit., p.158.

## 6.2. FORMAS Y FUNCIONES DE REMINISCENCIAS SACRIFICIALES EN LA PERFORMANCE EUROPEA CONTEMPORÁNEA

Durkheim aseguraba que *los ritos más bárbaros o extraños y los mitos más raros traducen alguna necesidad humana, algún aspecto de la vida, sea individual o social.*<sup>589</sup> De forma consecuente, el antropólogo asumía que a la ciencia le correspondía la necesidad de descubrirlas.

Si iniciamos este apartado con esta cita es porque vamos a encarar el corpus performativo más salvaje y excesivo de toda la investigación, y el que más problemas éticos puede incluso llegar a plantear. En esta ocasión, la delicuescencia de los fluidos corporales, la violencia que amenaza al sujeto y la ambigüedad alcanzarán cotas extremas e insoportables. La performance europea contemporánea va a rescatar también un conjunto de formas y funciones que beben directamente de determinados esquemas sacrificiales a modo de modalidad de purificación de lo abyecto. Y en este sentido, tal y como iremos ampliando, puede resultar dificultoso, con los pies puestos en el siglo XXI, comprender la necesidad de retomar esta tecnología religiosa sumamente violenta desde un contexto artístico. Es realmente bárbaro y extraño asistir a la muerte de una vaca en un marco performativo –Benito-, a la limpieza de huesos de animales aún salpicados de sangre fresca –Abramović- o a la ingesta de vino con cristales rotos –Štembera-.

Por ello, retomando la premisa de Durkheim, necesitaremos recurrir a rigurosas herramientas científicas con la intención, no de justificar moralmente ninguno de estos gestos, sino de aprehender esa vida, individual y social que los fundó. De hecho, habiendo desarrollado algunos contextos históricos como el rumano o el checoslovaco, podemos intuir que de nuevo son unas circunstancias existenciales corruptas, liminales, impuras, las que van a sostener unas prácticas, en muchas ocasiones desesperadas, e igual de corruptas, liminales e impuras.

Así, antes de pasar a los casos de estudio concretos, retomemos aquella distinción *durkheimiana* entre ritos de culto positivo y ritos de culto negativo.

El culto negativo introduce en la vida religiosa, pero ni la supone ni la constituye. El hombre nunca ha pensado que sus deberes para con las fuerzas religiosas pudieran reducirse a una simple abstención de todo trato, sino que siempre ha considerado que sostenía con ellas relaciones positivas y bilaterales,

---

<sup>589</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, op.cit., p.29.

reglamentadas y organizadas por un conjunto de prácticas rituales. Llamaremos *culto positivo* a este sistema especial de ritos.<sup>590</sup>

En esta ocasión, en relación a los ritos de culto positivo, Durkheim destacará la tecnología sacrificial como una de las grandes instituciones religiosas, *destinada a convertirse en uno de los fundamentos del culto en las religiones superiores*<sup>591</sup>, y de hecho, será uno de los marcos rituales más rescatados en la performance europea contemporánea, tal y como veremos a continuación. Describiendo el ritual de sacrificio como un acto tanto de comunión como de oblación en relación a las cosas sagradas, y al mismo tiempo como evento para mantener estable y cohesionada la intermitencia de la vida social –salpicada de crisis constantes–, las apreciaciones del sociólogo beben a su vez de las aportaciones de Marcel Mauss y Henri Hubert y se avanzan a las futuras teorías del sacrificio desarrolladas por René Girard, ampliadas en este apartado.

En *Las formas elementales de la vida religiosa* Durkheim describe los ritos miméticos en paralelo e incluso integrados en los ritos sacrificiales. En ellos, los ejecutantes imitan algunos aspectos del animal totémico o de la cosa sagrada con la que dialogar, reproduciendo algunos de sus movimientos o sonidos. Del mismo modo, también se refiere a los ritos representativos o conmemorativos en los que se reaviva en las mentes de los integrantes del clan su pasado mítico, de nuevo con la intención de conservar la fisonomía moral de la colectividad, dando nueva vida a los elementos más básicos que configuran la conciencia colectiva. Finalmente, profundiza en los ritos piaculares, centrados en expiar calamidades mediante diversas estrategias que van desde el duelo abatido hasta la cólera –implicando ésta última relaciones con el ritual de sacrificio mediante la incorporación de la lógica del chivo expiatorio-. De nuevo, detrás de esta primera descripción se esconderá una dimensión de cohesión social que, en esta ocasión se centra en deberes que se impone el grupo, no solo por respeto a las costumbres ante una cruda pérdida sino también por la necesidad de acompañarse y aproximarse.

Del mismo modo, con la intención de irnos introduciendo desde las aportaciones de la Antropología religiosa en ese carácter extremo que integrará la performance europea desde su remisión a las rutinas sacrificiales, subrayemos cómo Durkheim también asumirá la necesidad de duplicar lo impuro, lo sacrílego o lo diabólico como necesaria estrategia de sublimación.

---

<sup>590</sup> *Ibidem.*, p. 503.

<sup>591</sup> *Ibidem.*, p. 518.



Pero aunque estos dos aspectos de la vida religiosa [lo puro y lo impuro, lo santo y lo sacrílego o lo divino y lo diabólico] sean opuestos, están estrechamente emparentados. [...] Para que los gestos sean los mismos en ambos casos, es preciso que los sentimientos que expresen sean de la misma naturaleza. Y es que el respeto religioso, sobre todo cuando es muy intenso, incluye el horror, y el temor que inspiran las potencias malignas suele tener cierto carácter reverencial. Los matices que diferencian las dos actitudes son a veces tan tenues que no siempre es fácil determinar con exactitud el estado de ánimo de los fieles.<sup>592</sup>

### 6.2.1. Jordi Benito: contextualización de la violencia

En el capítulo anterior nos habíamos detenido en aquel momento de la trayectoria de Benito en el que había duplicado su imagen para aniquilarla mediante quince disparos. Era la primera acción que el artista llevaba a cabo después de la muerte de Franco. Las performances de reminiscencias ascéticas, más sobrias en la incorporación de elementos abyectos y de sus posibilidades de purificación, encontrarán un nuevo marco histórico de actuación, desplazándose hacia elementos más excesivos, delicuescentes y salvajes.

A pesar de que Parcerisas date y prácticamente de por finalizado el arte conceptual catalán en torno a la fecha de 1977, aún describe de un modo convulso las relaciones entre arte y contexto histórico, justo después de la muerte del dictador:

a partir de 1975, cuando el Franquismo estaba ya vencido y se abrían nuevos tiempos de transición democrática, el arte de cariz político y de denuncia ganaba en virulencia y se expresaba con mayor desenvoltura. La muerte de Franco, la agonía de la dictadura y toda la carga ideológica vivida en la infancia y adolescencia de muchos artistas empezó a reflejarse en los trabajos del periodo posconceptual.<sup>593</sup>

Partiendo de esta premisa deberíamos ampliar algunos detalles sobre la memoria tan reciente, tan a flor de piel, de esa agonía a la que se refiere Parcerisas. Y es que, seguramente la obra de Benito que nos disponemos a analizar en profundidad, se nos presenta como el emblema de esta virulencia traumática que por fin puede expresarse sin ambages tras el fallecimiento de Franco. Además, ya venimos apuntando que no será posible entender la reincorporación de las estrategias ritualísticas en un contexto aparentemente secular sin la descripción de un contexto histórico en el que se ha perdido la confianza en los sistemas de protección del hombre, como el policial o el legislativo. Si hemos empezado señalando algunos hitos del horror vivido en Europa durante el siglo XX, ahora nos deberemos mostrar más concretos apuntando algunos datos clave que nos acercan una España afectada, en este caso, por la peste fascista, en la que los aparatos de poder –sistema judicial, enseñanza, cuerpos

<sup>592</sup> *Ibidem.*, pp. 621-622.

<sup>593</sup> Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, op.cit., p. 260.

policiales del estado- se ponen al servicio de los ideales del Movimiento Nacional, instalando el terror, la amenaza y la violencia como elementos cotidianos, durante más de cuarenta años.

A pesar de la juventud de Benito, podríamos afirmar que cualquier ciudadano español al que le tocó vivir la dictadura franquista era consciente de los inicios violentos que habían acompañado al país desde la II República Española, sobre todo durante aquellos primeros años de dictadura en los que el régimen mostró sin pudor su cara más cruda. Dada las afiliaciones políticas del artista de Granollers podemos intuir que conocía a la perfección aquellos primeros años de dictadura en los que el ejército ocupaba con extrema violencia las ciudades del país, sometiendo a una crueldad estremecedora a aquellos que habían militado en partidos republicanos, de izquierda o que habían participado en la lucha sindical.<sup>594</sup> De hecho, Vicenç Altaió así nos lo confirma en nuestra entrevista personal:

El Jordi no era directament militant, però en canvi estava a la vora de la gent que tenia un nivell de militància política molt alt. Sobretot en el PSUC, en el nucli de l'art conceptual, no cal dir el paper que tenia Mercader, Carlos Santos, Pere portabella, per posar-te'n uns de ben simples. [...]Tots aquests es movien en l'entorn del PSUC. En la primera època del PSUC. Alguns més o menys a prop dels partits nacionalistes eren més perseguits que els altres i des d'aquest punt de vista era més complicada la seva visibilitat.<sup>595</sup>

Autores como Juan José Gallardo o José Manuel Márquez hablarán incluso de “limpieza social”, de “exterminio” o de “matanza generalizada”, que evidentemente se abatieron con fuerza sobre aquellos perfiles que habían sido fieles al ideario y al proyecto republicano y sobre los militantes obreros más relevantes. Los autores subrayan además que la violencia se esparció e incluso incorporó como responsables o ejecutantes a perfiles alejados del cuerpo militar o falangista:

No faltaron, como una muestra más del carácter clasista de la contienda, los patronos y los propietarios que no se limitaban simplemente a la denuncia sino que participaban directamente en las matanzas, henchidos de un alto ardor vengativo contra aquellos que habían cuestionado su poder económico y social.<sup>596</sup>

---

<sup>594</sup> En el capítulo “Sobre el Franquismo” de Juan José Gallardo y José Manuel Márquez, integrado en el libro *Contra Franco. Testimonios y reflexiones -2006-* se incorporan incluso fragmentos oficiales de la “instrucción reservada número 1” -veinticinco de mayo de 1936- de Emilio Mola, como director del levantamiento, en los que se apela a la necesidad de una acción de extrema violencia que siembre el terror y demuestre su papel dominante, o de la declaración oficial del estado de guerra de Franco en la que reclamaba el uso inmediato de castigos ejemplares.

<sup>595</sup> Entrevista personal con Vicenç Altaió –Barcelona, veinticinco de abril del 2018, casa del poeta-. Véase anexo páginas 708-715.

<sup>596</sup> Gallardo, Juan José; Márquez, José Manuel, “Sobre el Franquismo” en VV.AA. *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*. Madrid: VOSA; Badalona: CEDALL, 2006, p. 15.

Los mismos autores, en relación a esa “limpieza social” inmediata al fin de la Guerra Civil, describen un pueblo indefenso, desarmado y aterrorizado ante un Estado absolutista y terrorista. Y de nuevo, nos invaden las cifras que aspiran a recoger un sufrimiento que es mucho más informe y que, en nuestro país, ha permanecido además olvidado o tapiado ante festivas transiciones y leyes de la memoria obstaculizadas.

Partiendo de nuevo del ensayo de Hobsbawn –*Historia del siglo XX*–, apuntemos que el exilio masivo se contó con casi quinientos mil refugiados en territorio francés, reclusos en campos de concentración en los que recibieron en muchas ocasiones un trato lamentable, no solo por las condiciones espaciales –uso de alambradas, falta de protección contra el frío– sino también por los golpes recibidos y por la hambruna sufrida tal y como recogieron múltiples testimonios. Muchos de estos refugiados acabarían formando parte de las luchas antifascistas durante la II Guerra Mundial, y muchos otros serían detenidos y exterminados en campos de concentración nazis, donde se estima que fallecieron entre siete mil y ocho mil españoles.

Del mismo modo, hurgando en la historia de la España del siglo XX, observamos que los campos de concentración no son dominio exclusivo de las fuerzas fascistas alemanas. En España, el uso de esta infraestructura de control, terror y aniquilamiento se contó con setecientos mil internos –de nuevo debido a su afiliación o simpatía por el proyecto republicano–, cuyo futuro se reducía a dos caminos. Por un lado, la posibilidad de liberación gracias a un aval del ayuntamiento o del cura párroco de sus ciudades de origen. Por el otro, los internos a la espera de juicio recibían un constante trato vejatorio, vivían en condiciones miserables –llegando a morir de frío, de hambre o por alguna enfermedad– y muchos de ellos, como bien sabemos, eran fusilados, a veces incluso delante de otros internos o simplemente en algún descampado o en alguna cuneta.

Al margen de esta infraestructura injusta de vigilancia y castigo, las cárceles también debieron incrementarse pues todo el aparato legal y penitenciario se había corrompido hasta tal punto que la cantidad de denuncias y juicios sumarios que pretendía aniquilar toda la disidencia al régimen se convirtió en una rutina. Entre 1939 y 1940 se podían contar hasta quinientas cárceles en funcionamiento que contenían a doscientos ochenta mil presos, la mitad de los cuales permanecía meses encarcelado sin haber sido juzgados todavía. De nuevo, muchos otros también acabaron por morir debido a las humillantes condiciones.

Las condiciones habituales de los presos eran el hacinamiento –en la Prisión Provincial de Jaén había 4.000 presos en una cárcel construida para 80–, la tortura sistemática, el hambre, [...] la falta de higiene –falta de

lavabos y duchas...-, el frío, etc. Esta situación provocaba un alto índice de mortalidad que no era sino otra forma de liquidar a los enemigos.<sup>597</sup>

En las cárceles, o directamente como estrategia generalizada para lograr una confesión que acabara por internar a un “sospechoso”, la tortura se instaló como una terrible práctica cotidiana, hasta el punto de poder llegar a afirmar que *nunca en la historia de España se había puesto en marcha una estrategia de tortura masiva como la que practicó el régimen de Franco desde el día de la victoria*.<sup>598</sup> Tal y como veremos a continuación, el corrupto aparato legal y judicial no permitía por supuesto denunciar estos abusos cometidos, en la mayoría de ocasiones, sin pruebas, y por supuesto, sin motivos que validasen semejante práctica, injustificable realmente bajo cualquier circunstancia.

Los ciudadanos españoles conocían a la perfección cuáles eran algunas de estas torturas habituales a las que se sometía al cuerpo y a la psique: descargas eléctricas, palizas, uñas sacadas, aguantar sobre la pared con dos dedos índice o con la cabeza hasta no poder soportar el dolor, no poder dormir, rociar las heridas con vinagre y sal, torturar a niños para hacer hablar a las madres.<sup>599</sup> Podemos afirmar que Benito, como cualquier otro ciudadano afincado en Cataluña, sabía de esta práctica ejercida incluso durante la transición democrática. De hecho, justo después de la muerte del dictador se produjo un caso de tortura colectiva de especial impacto mediático, especialmente en el territorio catalán. Nos referimos al Caso Téllez relacionado con la detención en Badalona y Santa Coloma de Gramanet el once de diciembre de 1975 de cuatro militantes del PSUC o miembros de CC.OO, en una jornada de piquetes. Acusados de desórdenes públicos fueron torturados durante tres días en el cuartel de la Guardia Civil de Badalona con la intención de que señalaran a dirigentes de estas organizaciones y confesaran dónde se encontraban los aparatos de propaganda desde los que se estampaban las octavillas de protesta que circulaban esas semanas. Si el caso adoptó el nombre de Téllez se debe a que el detenido Francisco Téllez Luna fue el que sufrió un proceso de tortura más crudo siendo finalmente trasladado al Hospital Clínic en un estado de salud al borde de la muerte.<sup>600</sup>

<sup>597</sup> *Ibidem.*, p.18. En este mismo capítulo se ampliará el caso de los prisioneros franquistas como mano de obra esclava y se mencionará también otros movimientos legales corruptos como el promover nuevas leyes con carácter retroactivo –como la Ley de Responsabilidades Políticas del nueve de febrero de 1939- que permitía juzgar y condenar por acciones que entre 1934 y 1936 eran plenamente legales.

<sup>598</sup> Gallardo, Juan José, “La tortura bajo el franquismo” en VV.AA. *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*, op. cit., p.210.

<sup>599</sup> En el capítulo mencionado se integran varios testimonios con nombres y apellidos que recibieron algunas de estas torturas.

<sup>600</sup> Para obtener información más detallada sobre este caso que gozó de una campaña mediática y de propaganda contundente véase el ensayo, también de Juanjo Gallardo, *Tortura y transición democrática. El caso Téllez -2004-*. En él podemos encontrar el testimonio extenso de los cuatro detenidos, accediendo a todos y cada uno de los métodos de tortura a los que fueron sometidos, así como a su estado de salud posterior. Del mismo modo se amplía

En una declaración del veinticuatro de enero de 1976, el torturado afirmaría: *Lo único que deseo es que esto que me ha ocurrido a mí, no vuelva a pasar nunca más. No quiero que nadie piense que pido venganza, sólo quiero justicia.*<sup>601</sup>

Las torturas se extendían así desde los inicios de la dictadura hasta incluso después de la muerte del dictador. Y en este sentido, es fundamental para el desarrollo de algunas de nuestras hipótesis entender que ese contexto liminal –la transición– en el que se desarrollaron las acciones más abyectas de Jordi Benito era aun claramente un ámbito de violencia latente y patente, de impunidad, de aparatos legales y policiales corruptos y de pervivencia de cargos de poder asociados a la ejecución del terror descrito.

Aunque Franco había muerto las estructuras represivas sobre las que se había mantenido su dictadura continuaban intactas, y así continuarían durante la llamada transición democrática. Los antiguos torturadores siguieron en sus puestos y a los que se había sancionado “para cubrir las apariencias” fueron amnistiados, con lo que se les ponía al mismo nivel que a aquellos que habían arriesgado su vida contra la dictadura. Algunos de los antiguos torturadores siguieron ocupando puestos de gran importancia. [...] Mientras esto sucede en el régimen que sustituyó al franquismo, muchas de sus víctimas arrastran secuelas que se alargan durante años y han tenido enormes dificultades para llevar una vida digna.<sup>602</sup>

Y finalmente, sin la necesidad de estas formas encubiertas de aniquilamiento, las autoridades del régimen procedían directamente al fusilamiento. Una de las cifras oficiales de estos primeros y violentos años de la dictadura hace referencia al asesinato de ciento cincuenta mil personas entre 1936 y 1945. Si bien los primeros años de la dictadura fueron los más crudos en cuanto a números de fusilamientos se refiere, éstos se fueron sucediendo de forma constante durante la dictadura: en 1952 se ejecutaron a cinco militantes de la CNT; un año después, Tomás Centeno Sierra, miembro del comité ejecutivo clandestino del PSOE muere en la Dirección General de Seguridad a causa de las torturas recibidas; en 1963 se fusilaron a tres militantes antifranquistas después de haberlos sometido de nuevo a implacables torturas; el mismo año, dos militantes libertarios detenidos y acusados de colocación de bombas en Madrid fueron sometidos a un juicio que les condenó sin pruebas reales al garrote vil; en 1969 fue especialmente sonado el caso del miembro del SDEU de Madrid Enrique Ruano cuyo cuerpo,

---

el caso ofreciéndose una explicación rigurosa de los contextos de lucha obrera y sindical en la Cataluña de finales de la dictadura, así como una descripción detallada de todo el corrupto proceso judicial que acompañó las detenciones y la impunidad frente a las torturas perpetradas. El ensayo también desarrolla la potente campaña mediática y los intensos movimientos vecinales que acompañaron al caso, así como el seguimiento del caso en el que los detenidos finalmente consiguieron la amnistía.

<sup>601</sup> Gallardo, Juan José, “La tortura bajo el franquismo” en VV.AA. *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*, op. cit., p.231.

<sup>602</sup> *Ibidem.*, pp. 231-232.

después de haber sido torturado en la Dirección General de Seguridad fue conducido a su casa y lanzado desde el séptimo piso para justificar el caso como un gesto de suicidio; también es especialmente cercano el recuerdo de la muerte del anarquista, antifascista y militante del MIL Salvador Puig Antich, quien fue detenido y juzgado sin pruebas reales por un Consejo de Guerra por haber supuestamente matado en un confuso tiroteo con la MIL al subinspector del Cuerpo General de Policía de Barcelona, siendo finalmente ejecutado por el garrote vil en 1974; y casi como una de las últimas muestra de ese poder cruel y aniquilador que acompañó a la dictadura, el régimen fusiló el veintisiete de septiembre de 1975 a los cinco antifascistas Otaegui, Baena Alonso, Paredes Manot “Txiqui”, García Sanz y Sánchez Bravo y en 1976 tiroteó a varios trabajadores de Vitoria refugiados en una iglesia, saldándose con cinco muertos.<sup>603</sup>

Esbozado superficialmente el abyecto contexto franquista debemos avanzar un paso más insistiendo en la absoluta impunidad de aquellos que se encargaron de planificar y ejecutar esta violencia. Evidentemente ninguno de los responsables de todas estas muertes tuvo que declarar o justificar ante un juez sus acciones, muchos ni tan siquiera después de haber finalizado la dictadura.

Si alguno lo hizo, la magistratura española de la época estaba lo suficientemente corrompida y sometida al gobierno y a los poderes policiales, como para que nunca llegase a aclararse nada. La impunidad era completa, blindada, garantizada. Cualquier policía o guardia civil, cualquier miembro de la BPS, cualquiera que para ganarse la vida elegía vestirse de uniforme y colocarse un arma al cinto, se sentía plenamente respaldado para disparar y matar o para apalear y torturar a sus conciudadanos. Este tipo de hecho, además, solía ser motivo de promoción profesional.<sup>604</sup>

De hecho, partiendo de esta asunción debemos remarcar que es absolutamente necesario para desarrollar nuestras hipótesis insistir en la corrupción de los aparatos que normalmente garantizan la seguridad del ciudadano. Si rastreamos los orígenes de esta problemática nos encontraremos de forma evidente que el motivo principal se encuentra en la absoluta concentración de poderes en manos de Franco, quien ostentaba los títulos de Jefe del Estado y del Gobierno, Jefe del Partido Único, Generalísimo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire, Presidente de las Cortes, Presidente del Consejo del Reino y de Regencia, Presidente del Consejo de Estado, Presidente del Tribunal Supremo de Justicia, Presidente del Tribunal de

---

<sup>603</sup> En el capítulo firmado por Manuel Blanco “La capacidad para hacer que las cosas no existan” de la publicación mencionada se amplían los casos de asesinato entre 1970 y 1975. El autor apunta en el subapartado “Un escenario sangriento” la cifra estimada de cincuenta muertes, explicando con nombres y apellidos todos y cada uno de estos casos. Del mismo modo incorpora cifras específicas de la cantidad desmesurada de detenciones que se produjo durante los últimos años del régimen.

<sup>604</sup> *Ibidem.*, p. 343.

Cuentas, y tal y como nos recuerdan Gallardo y Márquez, gracias a la Ley de Jefatura del Estado de agosto de 1939, podía también legislar sin necesidad de consultar al gobierno.

Del mismo modo, debemos destacar la terrible fuerza que adquirió el Ejército, pieza fundamental para el nacimiento y consolidación del régimen, que acabó integrándose y ocupando con contundencia otros espacios de poder. Los cargos principales que ocupaban, evidentemente señalados *ad hoc* por el dictador, eran los siguientes: las carteras ministeriales – durante la dictadura un treinta tres por ciento de cargos ministeriales fue ocupado por militares –, el mando de la Guardia Civil y la Policía Armada, el control de las auditorías de guerra, los tribunales especiales que juzgaban los delitos políticos hasta 1963 y la aplicación de las penas de muerte en los consejos de guerra. Se establecía así una *legislación de excepción que excluía a la jurisdicción ordinaria de toda competencia en materia de derechos fundamentales*.<sup>605</sup> Aquellas acusaciones de “sedición contra el régimen”, en muchas ocasiones sin ningún tipo de prueba previa, se tramitaban en los tribunales militares y la vista oral se llevaba a cabo en la sede del Consejo de Guerra sumarísimo.

Nos encontramos así, con una doble vertiente jurisdiccional incompatible con los principios clásicos de separación de poderes respeto del derecho al juez ordinario natural predeterminado por la ley, consagrados en el Convenio Europeo de Derechos Humanos de 1950. Era la propia policía la que tenía la potestad discrecional de remitir el atestado a la jurisdicción que más le interesaba, obviamente sin ningún control de legalidad posterior, cosa que convertía su decisión en totalmente arbitraria. No hace falta decir que, en el momento que en la investigación intervenía la Brigada Político Social, las posibilidades de defensa con remisión a la jurisdicción ordinaria eran prácticamente nulas.<sup>606</sup>

En el capítulo “Los tribunales de justicia durante el franquismo: crónica de una arbitrariedad olvidada” de la publicación que estamos mencionando, Santiago Vidal profundiza en la estructura orgánica judicial y legislativa en la época franquista. Así, nos recuerda que los inicios de esta corrupción tuvieron que tomar como una de las primeras medidas el desmantelamiento y “purga” de los tribunales de justicia de la época republicana. Evidentemente, los nuevos cargos jurídicos fueron durante todo el periodo franquista perfiles claramente afines e incluso colaboradores del alzamiento nacional. Y de hecho, Vidal explica que todos aquellos profesionales que se atrevieron a poner en duda esta corrupción absoluta del aparato judicial y legislativo fueron aplacados de forma inmediata mediante expedientes disciplinarios e incluso

---

<sup>605</sup> *Ibidem.*, p. 282.

<sup>606</sup> *Ibidem.*, pp. 282-283.

la inhabilitación profesional.<sup>607</sup> Los procesos judiciales son descritos por este motivo como una suerte de farsa o de representación teatral.

De forma consecuente, no es difícil deducir la atmósfera de terror que sentía aquella población indefensa a la que se podía acusar fácilmente para, acto seguido, enviarla a cárceles franquistas donde podría ser fuertemente torturada.

Las víctimas eran condenadas en Consejos de Guerra Sumarísimos donde se daban todo tipo de arbitrariedades. Eran juzgadas colectivamente personas que no se conocían y que eran de pueblos distintos, muchos estaban incluidos en los sumarios a partir de meras denuncias anónimas, no siempre conocían a su abogado defensor, se impedía la presencia de testigos, las casas se solventaban en apenas unos minutos, no se trataba de demostrar su culpabilidad sino su inocencia, las declaraciones firmadas habían sido arrebatadas a base de torturas y malos tratos, en definitiva, estos juicios no eran sino un mero trámite para dar visos de legalidad a lo que ya estaba decidido, la condena a muerte de los acusados.<sup>608</sup>

#### 6.2.1.1. Jordi Benito: el ensayo del esquema sacrificial en las *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*

Toda esta agonía impregnada en la piel e imposible de verbalizar y de denunciar por los ciudadanos españoles durante la dictadura podrá por fin ponerse encima de la mesa tras la muerte del dictador. Es en ese contexto liminal en el que Parcerisas nos hablaba de la virulencia asumida por algunos artistas. Sin lugar a dudas, las acciones llevadas a cabo por Benito entre 1978 y 1984 se nos presentan como el emblema de semejante asunción. Serán las performances paradigmáticas de lo abyecto que estamos tratando de esbozar, aprehender y fijar. Serán acciones en las que se producen heridas reales, ya sea en el cuerpo del artista o en el de víctima animales, donde la sangre corre a borbotones invadiéndolo todo y en las que finalmente se instala el culmen de lo abyecto según Kristeva: el cadáver. La identidad física y psíquica de Benito se verá puesta en jaque una y otra vez, siendo violentada por las balas de un rifle, por la amenaza de un animal, por las sustancias supurantes que desprenden las heridas que el mismo artista se ha infligido. Y su obra no solo es abyecta por este motivo.

Tanto la noción de lo abyecto en Kristeva como la de lo informe en Bataille se conceptualizaban también en paralelo a la existencia de contextos abyectantes. El autor francés planteaba nuevas formas de comunión extática –el erotismo violento, la fiesta desordenada y el ritual de sacrificio- en un periodo de entreguerras en el que la violencia sobrevolaba amenazante

<sup>607</sup> Del mismo modo confirma que, en aras de una transición pacífica, ninguno de los jueces colaboradores de la corrupción y terror franquistas fueron denunciados o juzgados a posteriori.

<sup>608</sup> *Ibidem.*, pp. 20-21.



todo el continente europeo y en el que la herencia de la modernidad ilustrada había instalado una construcción identitaria dura en torno al narcisismo individualista, “con olor a queso”- Bataille, “Informe”, *Documents*-. Por su parte, la autora de origen búlgaro, con mayor perspectiva histórica, presentaba al holocausto nazi como otro de los clímax de la abyección y planteaba las modalidades de purificación de la abyección que la humanidad había necesitado tomar ante semejantes horrores liminales: las artes y la religión.

La obra de Benito que nos disponemos a analizar en profundidad encarna, transfigura y es incluso un elemento partícipe más de la pestilencia contextual de la que tan solo hemos esbozado la punta del iceberg. Al mismo tiempo, su trayectoria integra y mezcla las dos modalidades de purificación de lo abyecto apuntadas por Kristeva al desarrollar un corpus de obra creativa que reincorpora formas y funciones religiosas. Ahora bien, esta transfiguración de la violencia contextual no es explícita y evidente. Ni tampoco lo es su uso de elementos emparentados con los mecanismos rituales, no solo por su aproximación heterodoxa si no porque las formas y funciones rituales son variadas y múltiples.

Es por ello por lo que, como hemos anunciado debemos poner a trabajar en paralelo las apreciaciones en torno a lo abyecto –de herencia surrealista a su vez- y las de aquella vertiente sociológica de la Antropología religiosa.

Retomando así el hilo de la trayectoria de Benito, al que habíamos dejado investido de nuevas fuerzas después de haber alcanzado el clímax de una práctica que hemos decidido leer a la luz de los rituales de ascetismo, nos disponemos a verlo ahora enmarcado en el interior del esquema del ritual sacrificial. Si bien nos iremos refiriendo a múltiples piezas de la trayectoria del creador, hemos considerado oportuno tomar dos acciones como ejemplos paradigmáticos de aquel abyecto que pretende ser purificado desde una obra de connotaciones sacrificiales. De esta manera, ofreceremos dos casos de estudio y dos hipótesis de trabajo que serán a su vez aplicables a múltiples piezas del artista.

Nos referimos en primer lugar a *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*<sup>609</sup>, conjunto de acciones que el artista pareció asumir como un espacio ensayístico y que tuvieron lugar en el Espai 10 de la Fundació Joan Miró de Barcelona del trece al quince de junio

---

<sup>609</sup> Según el primer volumen de los catálogos del Museu de Granollers, las siglas harían referencia a un neologismo –“trasa”- que procedería del vocablo castellano “trazado”. La idea de recorrido se completa con la referencia a “BPLWB 78 79”, siglas correspondientes a las ciudades en las que el artista llevó a cabo este corpus de acciones en los que ya se apuesta de un modo contundente por las formas y funciones del ritual de sacrificio: Barcelona –repetida-, París, Lyon y Varsovia.

de 1979.<sup>610</sup> Nos enfrentamos a la pieza de duración más dilatada del autor, seguramente debido a dos motivos evidentes: en primer lugar, a la necesidad de ensayar un esquema ritual de funciones sacrificiales que requiere, en muchas culturas, de este tipo de temporalidad extendida, tal y como ampliaremos más adelante. En segundo lugar, a su influencia de la concepción *wagneriana* de la obra de arte total, emparentada a su vez con aquella concepción del ritual como una suerte de obra dramática en la que se deben movilizar el mayor número posible de elementos parateatrales –Turner, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*–.

La idea de “sesiones de trabajo” como título ya la había utilizado el artista en relación a la edición de un conjunto de piezas que llevó a cabo en la Sala Vinçon en 1973, centradas en aquellas estrategias de medición –*Comparación de medidas. Partes de un cuerpo*–. Este sintagma se ponía en la Fundació al servicio de la preparación de una gramática performativa de connotaciones religiosas que acabaría por consolidarse en el resto de su trayectoria.

Los tres días de trabajo a modo de acciones rituales generaron varios documentos o registros: un video editado que sintetiza en un metraje de una hora y trece minutos todo lo sucedido en la Fundació Joan Miró y que hemos podido consultar en el archivo videográfico del artista que conserva el Museu de Granollers<sup>611</sup>; un conjunto de fotografías realizadas por Eduard Olivella que hemos podido consultar en la biblioteca del MACBA al estar incorporadas en el Archivo

---

<sup>610</sup> Este espacio, donde Benito trabajó durante tres días y que se ubica delante de la puerta principal, caminando unos metros hacia la derecha, se corresponde en la actualidad con la tienda de *souvenirs* de la Fundación. Según el primer volumen del catálogo del Museu de Granollers, la Fundació Joan Miró se inauguró de forma extraoficial coincidiendo con la muerte de Franco. Si bien la aparición de espacios como este contribuyó según algunos autores a la institucionalización y despolitización de los conceptualismos más comprometidos, la acción de Benito se nos presenta, sin lugar a dudas, como una performance radical capaz de tensar, no solo las relaciones entre una obra y el espacio expositivo y la institución, sino todo un conjunto de problemáticas en torno a la relación artista-espectador, hombre-animal o vida y muerte. En ese momento el director de la Fundació, desde 1974 a 1981 era el historiador y político Francesc Vicens, vinculado al nacimiento clandestino del PSUC y posteriormente a partidos como Esquerra Republicana de Catalunya. Tal y como puede apreciarse en los primeros minutos del registro videográfico de la acción en los que se enfoca a una de las paredes del museo donde se incorpora la información de las exposiciones actuales, la intervención del artista de Granollers coincidió con la muestra *La festa a Occitània*. El Espai 10, abierto desde 1978, se reubicó en 1989 en una sala ubicada en un espacio soterrado, donde se encuentra aun actualmente, pasándose a llamar Espai 13, y centrado también en la creación emergente.

<sup>611</sup> A pesar de que el Archivo Benito está depositado en el Macba, debemos aclarar que éste integra documentación relativa a las obras del artista pero no aquellos elementos considerados como “obra del artista”. En este sentido debemos destacar cómo los documentos videográficos –a diferencia de los fotográficos– se han etiquetado en este caso como “obra” y no como “documentación” y por ello permanecen en el Museu de Granollers. De todas las muestras que hemos visitado –junta a otras igualmente consultadas– en las que se ha exhibido obra del artista, ninguna ha incorporado este registro videográfico, todavía mucho más desagradable al incorporar el movimiento y el sonido, que los plafones fotográficos a los que nos referimos. Una de las escasas exposiciones de las que tenemos constancia que incorporó el registro videográfico es *El Arte Sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España 1965-1980*, comisariada por Rosa Queralt y organizada por el MNCARS del once de octubre del 2005 al nueve de enero del 2006, itinerando después al Koldo Mitxelena Kulturunea de Donosti. Durante la muestra en el MNCARS Amnistía Animal interpuso una denuncia reclamando la retirada del video de Benito, siendo desestimada después de que la comunidad artística se mostrara solidaria con la libertad de criterios expositivos.

Benito cedido; una serie de veinticinco plafones a modo de relato fotográfico organizado por el artista y que se mostró por primera vez en la exposición *Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar-se*, comisariada por Manuel Segade en la Fundació Joan Miró de Barcelona del trece de marzo al veinticinco de mayo del 2014, que también visitamos; y finalmente otra serie similar cedida al Museu de Granollers en diciembre de 1992.

A pesar de todos aquellos comentarios en torno al carácter azaroso o intuitivo del artista, todas y cada una de las acciones y de los gestos desarrollados en estas sesiones de trabajo parecen corresponderse a la perfección con las rutinas, las formas y los protocolos de los rituales de sacrificio.<sup>612</sup> Es por ello por lo que necesitamos ampliar nuestros comentarios en torno a la abyección y sus modalidades de purificación apuntados por Kristeva, apoyándonos en textos científicos de la Antropología religiosa como el *Ensayo sobre la naturaleza y la función del sacrificio* de Marcel Mauss y Henri Hubert.

En primer lugar, podemos apuntar que la propia contextualización de este texto nos permite de nuevo entender por qué resulta tan difícil asumir que Benito está trabajando de un modo muy consciente y en sintonía –desde el ámbito creativo– con ciertos aspectos tradicionales de los rituales de sacrificio. Y es que, tal y como subraya Manuel Delgado en su prólogo crítico a la edición de este texto, estos dos autores fundadores de la escuela sociológica francesa tuvieron que enfrentarse a la convicción de que no era posible aprehender de un modo riguroso un objeto de estudio que parecía estar instalado en una salvaje irracionalidad.<sup>613</sup> Su aportación aún vigente a día de hoy consistió en demostrar la condición objetiva y material de estas creencias y prácticas religiosas, perfectamente emparentable con la obra del artista de Granollers.

De hecho, si bien es cierto que tal vez un antropólogo purista acusaría al siguiente ejercicio de “heterodoxo” o “inapropiado”, ya hemos comprobado en el capítulo anterior dedicado al Surrealismo, que existe una tradición desde principios del siglo XX en la que la lectura de este texto desde otros ámbitos como el de la literatura o el de la filosofía se pone al servicio del desarrollo y la interpretación de un conjunto de prácticas artísticas. Este recorrido, que tiene un

---

<sup>612</sup> Además, a lo largo de nuestra investigación iremos ofreciendo materiales que demuestran el diseño previo de movimientos, de actitudes, de materiales y de rutinas pautados de forma totalmente consciente y controlada por el autor.

<sup>613</sup> Del mismo modo, René Girard en *La violencia y lo sagrado* menciona el rechazo de los especialistas a aprehender las actitudes sacrificiales, sobre todo debido a la asunción precipitada como ámbito irracional de aquellos elementos opuestos, heterogéneos o contradictorios que nos disponemos a desplegar.

primer clímax en el Surrealismo más antropológico de la primera mitad del siglo XX, pervive en este ámbito performativo de reintroducción de funciones rituales que estamos esbozando.<sup>614</sup>

Partiendo de estas premisas, y antes de entrar al detalle sobre las funciones de la tecnología ritual del sacrificio y su readaptación en el marco performativo a manos de Benito, observemos en primer lugar cómo las “sesiones de trabajo” integran de forma evidente los diferentes protocolos del esquema sacrificial propuesto por Mauss y Hubert.

En primer lugar, debemos señalar la evidencia de que Benito se asume desde un principio en el papel del sacrificante. En los primeros minutos del registro videográfico le vemos llegar en coche a la Fundació Joan Miró para introducir a la vaca en el espacio junto con sus colaboradores –uno de ellos un matarife-, y aún sin la presencia de espectadores.<sup>615</sup> En ese espacio que acogerá un heterodoxo ritual de sacrificio, Benito comprueba algunos elementos como la cuerda de la que se colgará nada más empezar la acción, subiéndose a una escalera. Sin lugar a dudas, desde los primeros minutos entendemos que el artista se identificará con la definición de Mauss y Hubert del sacrificante como aquel sujeto que recogerá los beneficios del sacrificio o sufrirá sus efectos.

---

<sup>614</sup> De hecho, ya hemos apuntado en el marco teórico que precisamente autores como Manuel Delgado cuestionan este uso flexible de textos antropológicos desde ámbitos más creativos o filosóficos. Sin embargo, es difícil entender a veces la postura de este antropólogo que se declara amante de las contradicciones. Delgado ha participado en publicaciones que se instalan precisamente en este ejercicio más flexible como el monográfico sobre sacrificio editado por Metrònom, sobre el que volveremos más adelante y en el que conviven sin ningún problema las aproximaciones más heterodoxas en torno a los usos del ritual por parte de Hermann Nitsch o Jordi Benito, con textos de antropólogos o historiadores sobre la misma cuestión. Del mismo modo, veremos cómo en su ensayo *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular* el autor utiliza y cita sin ningún problema la literatura *batailleana* o las aportaciones de René Girard. Por mencionar otra de las discordancias habituales del autor, recordemos como recientemente en una entrevista integrada en el proyecto *Polititzacions del malestar -2017-* y realizada por Laia Manonelles, el autor asumía su posible contradicción al juzgar de un modo muy negativo y contundente el espacio artístico y expositivo como lugar para pensar la transformación social pero participar puntualmente, al mismo tiempo, de este ejercicio como comisario de exposiciones de temática social.

<sup>615</sup> Los primeros minutos que se corresponden con el segundo día de estas “sesiones de trabajo” nos permiten comprobar que la vaca se encontraba en una especie de container fuera de la Fundació. Si somos rigurosos deberemos hablar en todo momento de una vaca y no de un toro. Es cierto que Benito hubiese deseado contar con toros Miura, tal y como comprobamos en muchas de sus notas preparatorias. Sin embargo, el mismo artista he explicado en más de una ocasión que por motivos presupuestarios ha sido siempre imposible. Ello no le impide que este animal adquiriera ante sus ojos esta categoría, pues tal y como afirma en una entrevista con Rosa Queralt, *mentre escolto música, però, no veig vedells. Veig braus. Braus de vuit-cents kilos, amb una cornamenta enorme*. Queralt, Rosa. “Crida art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!” en VV.AA, *Jordi Benito: assaigs per a l’òpera Europa*. Barcelona: Caixa de Pensions, 1983, s.p.

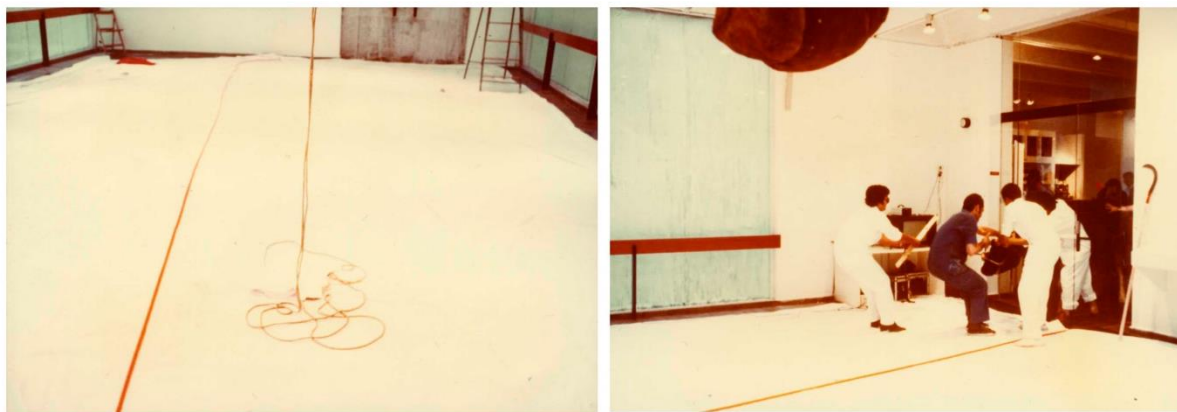


Fig. 96. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

La descripción de los primeros minutos de la performance se corresponde además con el elemento del esquema del sacrificio de la “entrada”, entendido como el proceso en el que un lugar, desvinculado de los componentes rituales o sagrados, debe ser preparado para adquirir este halo.

El sacrifici és un acte religiós que no pot dur-se a terme sinó és en un àmbit religiós i per intermediació d'agents essencialment religiosos. Ara bé, en general, ni el sacrificant, ni el sacrificador, ni el lloc, ni els instruments, ni la víctima tenien, abans de la cerimònia, aquest caire en el grau que els corresponia. La primera fase del sacrifici té per objecte atorgar-los-hi. Són profans; cal que canviïn d'estat. Per això es necessiten ritus que els introdueixen en el món sagrat i els vinculin a aquest més o menys profundament, en funció de la importància del paper que són convocats a jugar immediatament després. Es tracta del que constitueix, segons l'expressió dels textos sànscrits, *l'entrada del sacrifici*.<sup>616</sup>

En este sentido, observamos cómo el artista/sacrificante, vestido con un mono blanco, ha vaciado toda la sala de proporciones cuadradas y la ha transformado en un espacio de blanca pulcritud, llegando incluso a tinter de este color todos los muros acristalados y la puerta de entrada, también de vidrio. Es evidente que el uso del blanco contribuye a otorgarle este carácter de lugar puro o santo. Además, insistamos en que esta entrada a la performance de rasgos sacrificiales se produce aún sin la presencia de espectadores, reforzándose así el protocolo de la tecnología ritual según la cual primero debe procederse a una preparación santa del espacio, desvinculada todavía de la presencia de agentes del mundo profano.

Pero no es suficiente con preparar el espacio. Ya hemos visto en el apartado relativo a los rituales de ascetismo cómo el sacrificante se habrá debido exponer anteriormente a un conjunto

<sup>616</sup> Mauss, Marcel y Hubert, Henri, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*. Barcelona: Icaria, 1995, p.44.

de privaciones dolorosas que le otorguen este carácter de santidad. Precisamente, a pesar de que no se ha vehiculado esta lectura sobre la producción de Benito anterior a la muerte de Franco, hemos defendido la posibilidad de leer algunas performances de los inicios del artista en sintonía con las formas y funciones del ascetismo. El artista llega de esta manera investido de fuerzas a las sesiones de trabajo.

Ahora bien, durante el desarrollo de la acción sacrificial, el sacrificante también deberá seguir sometido a un conjunto de ceremonias que lo aparten de su condición de ser temporal y le permitan asumir una nueva existencia. Así, el siguiente momento al que accedemos en el registro videográfico ya nos muestra al público en el interior del espacio –y sobre todo acumulado en la puerta- mientras Benito permanece atado del techo y colgando de una pierna –en sintonía con algunas de las acciones de Tibor Hajas a las que nos hemos referido-. En un rincón de la sala vemos también a un hombre y una mujer desnudos, besándose y acariciándose, envueltos en sábanas también blancas pero sobre una tela de color rojo que nos remite a una gran mancha de sangre.



Fig. 97. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWP 78 79, 1979. Fotografía de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Las acciones que se encadenan a continuación y que tuvieron lugar el primer y el segundo día de las sesiones de trabajo, parecen corresponderse entonces con estas pruebas ascéticas que invisten al sacrificante de unas fuerzas especiales que le validarán para proceder finalmente a la inmolación de la víctima sacrificial: Benito aparece colgado de una cuerda boca abajo, al lado de la vaca, como si ambos estuvieran a punto de ser sacrificados; le rocían con sangre animal; intenta subirse a la vaca, no lo logra y se cae; le riegan y él parece rechazar el chorro de agua purificadora como si de un exorcismo se tratara; los ayudantes aplacan a Benito y éste cae derrumbado al suelo después de haber realizado la misma acción con el animal; el artista es atado con cuerdas y arrastrado. El segundo día los ayudantes, uno de ellos cargando una guadaña, le raja su mono blanco por la zona del trasero; después anudan su cuerpo con unas sábanas con la forma de una soga al cuello, conectándolo de nuevo al animal; es bañado otra vez con sangre; le cortan el pelo a trasquilones en una especie de pódium blanco; uno de los asistentes se ubica encima de él, atrapándolo de nuevo como si se tratara de un exorcismo y de hecho, mientras es rapado y regado de nuevo, el artista empieza a convulsionar; finalmente es desnudado de forma violenta, cogido en brazos y sacado del espacio, con un rifle atado al cuerpo. Después de estas acciones, el tercer día el artista considerará que ya se puede proceder a la muerte del animal.



Fig. 98-103. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWP 78 79, 1979. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Tal y como podemos intuir por esta breve descripción, y tal y como también nos confirma el ensayo de Mauss y Hubert, *aquestes accions preparatòries s'han convertit sovint en el tipus de sacrifici d'un mateix. L'ascectisme previ al sacrifici ha acabat essent, en un bon nombre de casos, el sacrifici sencera*.<sup>617</sup>

De hecho, partiendo de esta premisa y antes de pasar a interpretar en profundidad el rol de la víctima sacrificial en el marco performativo creado por Benito consideramos necesario detenernos en un elemento clave que va a ser compartido por otros performers europeos: la incorporación de una violencia que invade todos los pasos del esquema sacrificial provocando un confuso caos que desestabiliza la separación entre sacrificante y víctima y violencia contextual y violencia sacrificial. Para ampliar y profundizar en este aspecto, contundentemente incorporado en las acciones de Jordi Benito –y de Hermann Nitsch como veremos después-, retomaremos algunas de las aportaciones de *La violencia y lo sagrado* de René Girard.

Según este autor, la necesidad de llevar a cabo un ritual de sacrificio se justifica por la crisis sacrificial, entendida como la

pérdida de la diferencia entre violencia impura y violencia purificadora. Cuando esta diferencia se ha perdido, ya no hay purificación posible y la violencia impura, contagiosa, o sea recíproca, se esparce por la comunidad.<sup>618</sup>

Ya hemos mencionado brevemente en el marco teórico cómo esta crisis implica la amenaza y pérdida tanto de la seguridad física como del orden cultural y de la armonía de la comunidad en general. De hecho, Girard parece retomar las apreciaciones de Kristeva en torno al cadáver como emblema de la abyección y se muestra en perfecta sintonía también con los desplazamientos de significado integrados en este concepto y en lo informe *batailleano*, al afirmar que

la dualidad de lo maléfico y de lo benéfico reaparece en la materialidad de la muerte. Mientras se prosigue el proceso de descomposición, el cadáver es muy impuro. Al igual que la desintegración violenta de una sociedad, la descomposición fisiológica convierte poco a poco un sistema diferencial muy complejo en el polvo indiferenciado. Las formas de lo viviente vuelven a lo informe. El mismo lenguaje no alcanza a precisar los “restos” supervivientes de lo viviente. El cuerpo en proceso de putrefacción se convierte en aquella cosa “que carece de nombre en todas las lenguas”.<sup>619</sup>

---

<sup>617</sup> *Ibidem.*, p. 46.

<sup>618</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p. 56.

<sup>619</sup> *Ibidem.*, p. 66.



Asumido el siguiente diagnóstico de un contexto pestilente en crisis, Girard avanza su argumentación para apuntar el modo de aplacar la informe violencia. Así, tal y como seguiremos ampliando más adelante, el modo de volver a cercar la violencia para que no se esparza de nuevo, se alcanzará mediante el mecanismo de la víctima propiciatoria en el marco del ritual de sacrificio. Sin embargo, lo que nos interesa desarrollar ahora es cómo, antes de dirigir toda la violencia exasperada contra una víctima sagrada que canalizará los odios, los rencores y los deseos de represalia, debemos detenernos en la necesidad, según Girard, de que el ritual de sacrificio mimetice y escenifique en primer lugar aquella violencia contagiosa contextual que pretende ser apaciguada, pues ya hemos mencionado que *para ser eficaz la violencia sacrificial debe parecerse lo más posible a la violencia no sacrificial*.<sup>620</sup>

Girard explica que el esquema sacrificial debe incorporar esa confusión a la que nos hemos referido, esos sangrientos círculos de violencia que lo contaminan todo. Del mismo modo, en una primera fase de la tecnología ritual los agentes que intervienen –sacrificante, víctima, sacerdote, etc.- deben también mezclarse de un modo informe, consolidando esta ficción –una deforme o monstruosa entidad alucinatoria según Girard- en la que se violentan sin distinguirse seres habitualmente separados.

Cuando ha desaparecido totalmente la diferencia, cuando la identidad es finalmente perfecta, decimos que los antagonistas se han convertido en *dobles*; su carácter intercambiable asegura la sustitución sacrificial.<sup>621</sup>

Apuntada esta premisa debemos preguntarnos si la acción de Benito también recoge este aspecto del ritual sacrificial y mediante qué recursos.

Partiendo de la noción de los dobles intercambiables para propiciar la sustitución sacrificial observamos cómo durante los dos primeros días de sus sesiones de trabajo, se producen múltiples duplicaciones: el artista aparece colgado ante el público boca abajo con una cuerda entre las manos y al lado de la vaca, como si ambos fueran a ser sacrificados; después de dejarse caer al suelo se acerca al animal y juntan sus cabezas; más adelante cuando la vaca es aplacada y tumbada en el suelo, proceden al mismo ejercicio con Benito quien además aparece atado de pies y manos; el segundo día la vaca y el artista son enlazados por un conjunto de sábanas blancas que los ayudantes anudan entre ellos dos; en un momento del forcejeo con el animal se produce incluso una duplicación con otra obra artística: la cámara enfoca una de las paredes del Espai 10 donde aparece el grabado “Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de

---

<sup>620</sup> *Ibidem.*, p.44.

<sup>621</sup> *Ibidem.*, p.165.

Madrid” –ca. 1814-1816- de la serie *Tauromaquia* de Goya, en la que el torero sortea a la bestia con una suerte de pértiga. En otro momento posterior se observará como también ha colgado otro grabado de esta serie en la que el protagonista sortea ágilmente a la bestia: “Otra locura suya –de Martincho- en la misma plaza” -1815. Ninguno de los dos grabados parece escogido al azar, pues de hecho, ambos comparten el hecho de presentar escenas en las que famosos toreros del siglo XIX sortean al toro con agilidad y estrategias arriesgadas.<sup>622</sup>

De esta manera, Benito parece ser consciente del papel que juegan los dobles monstruosos en el marco del ritual sacrificial.

En la experiencia colectiva del *dobles monstruosos*, las diferencias no aparecen abolidas sino confundidas y mezcladas. Todos los *dobles* son intercambiables, sin que su identidad sea formalmente reconocida. Ofrecen, pues, entre la diferencia y la identidad, el equívoco término medio indispensable para la sustitución sacrificial, para la polarización de la violencia sobre una víctima única que representa todas las demás. El doble monstruoso ofrece a los antagonistas incapaces de verificar que nada les separa, es decir, de reconciliarse, exactamente lo que necesitan para llegar a este mal menor de reconciliación que es la unanimidad *menos uno* de la expulsión fundadora. Es el doble monstruoso, son todos los dobles monstruosos en la persona de uno solo –*el dragón de mil cabezas de las bacantes* que son objeto de la violencia unánime.<sup>623</sup>

En segundo lugar, la escenificación de estos dobles monstruosos indiferenciados viene reforzada por el uso de otro de los recursos más explícitos a la hora de visibilizar esa violencia que lo invade todo: el derramamiento de sangre.

Mientras los hombres disfrutan de la tranquilidad y de la seguridad, no se ve la sangre. Tan pronto como se desencadena la violencia, la sangre se hace visible; comienza a correr y ya es imposible detenerla, se introduce por todas partes, se esparce y se exhibe de manera desordenada. Su fluidez expresa el carácter contagioso de la violencia. Su presencia denuncia el crimen y provoca nuevos dramas. La sangre embadurna todo lo que toca con los colores de la violencia y de la muerte.<sup>624</sup>

Asumimos que Benito es consciente de esta premisa, recurriendo una y otra vez a la escenificación y corporización de esta imagen de sangre esparcida que salpica todas las cosas confundiéndolas. De hecho, este recurso había sido ya introducido por el artista en un conjunto de acciones realizadas justo después de que aniquilara su imagen –*Destrucció de la pròpia imatge*, 1976- y que preparan la complejidad instalada en sus performances desde las *Sessions*

---

<sup>622</sup> Hemos podido acceder a esta información gracias al visionado del registro audiovisual en el Museu de Granollers. En este sentido debemos destacar el hecho de que no hemos encontrado ninguna imagen que reproduzca esta información en un primerísimo primer plano, tal y como ejecuta la cámara que registró la acción.

<sup>623</sup> *Ibidem.*, p.167.

<sup>624</sup> *Ibidem.*, pp.40-41.

*de treball Performance*. La primera de ella, datada el uno de septiembre de 1978 es *L'anihilament com a esdeveniment*. TRASA V=BPLWB 78 79.

En ella Benito sigue apareciendo con un rifle, pero ahora colgando de una correa de claras referencias contextuales pues reproduce los colores de la bandera de España. De hecho Altaió confirma esta lectura al referirse a la escopeta en nuestra entrevista personal de la siguiente manera: *Tenien una escopeta que venia de la Guerra Civil. Aquella escopeta la veuràs que tindrà una funció per parlar del càstig, diguem-ne dels culpables de la guerra.*<sup>625</sup> En esta acción que tuvo lugar sin público en la Casa Brustenga de Santa Eulàlia de Ronçana es difícil saber qué ocurrió realmente pues tan solo disponemos de seis fotografías –que hemos consultado en el Archivo Benito depositado en el MACBA-. Las imágenes muestran al artista con un mono blanco en un espacio del mismo color –la pared es blanca y en el suelo se ha puesto también una sábana blanca-, completamente manchado de sangre. La sangre esparcida especialmente por toda la pared parece hacer referencia a una masacre reciente, aún fresca por la textura y el color del abyecto fluido. En la carpeta consultada en el MACBA se encuentra un montaje realizado por el artista sobre una especie de hoja de cartulina beige –DIN A4- en el que vemos una fotografía donde aparece Benito tapándose la cara con las manos ensangrentadas y abajo un dibujo con un rectángulo marrón sobre el que se han dibujado dos cruces rojas que remiten de forma inevitable a la obra de Tàpies. Debajo de este dibujo el creador ha escrito “L’anihilament com a esdeveniment” –véase anexo página 745-.



Fig. 104 y 105. Jordi Benito, *L'anihilament com a esdeveniment*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Al margen de este documento nos gustaría hacer algunas puntualizaciones y destacar otras imágenes que nunca antes hemos visto reproducidas o exhibidas y que se muestran por primera

<sup>625</sup> Entrevista personal con Vicenç Altaió –Barcelona, veinticinco de abril del 2018, casa del poeta-. Véase anexo páginas 708-715.

vez en esta investigación. En primer lugar refirámonos a la imagen en la que Benito aparece de frente con la escopeta colgando, permitiéndonos identificar de un modo evidente la banda que reproduce la bandera española. En segundo lugar, citemos aquella imagen en la que vemos al artista embadurnando la pared de sangre en la que nos es imposible distinguir su mano debido a la confusión del fluido que lo ha invadido todo.



Fig. 106 y 107. Jordi Benito, *L'anihilament com a esdeveniment*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Finalmente, maticemos aquellos apuntes del catálogo del Museu de Granollers según los cuales el mono blanco de Benito ya remite a la figura del “matador” y que además, el artista *reapareix, després d’haver matat la seva imatge, com a artista-performer*.<sup>626</sup> Y es que, no creemos todavía que el artista se represente de forma explícita bajo el papel del torero, no solo porque aquí la presencia del animal –fundamental para la ecuación de la corrida- brilla por su ausencia, sino porque realmente consideramos que se está produciendo una primera aproximación de carácter más abstracto al rol del sacrificante. De hecho, ya hemos visto que en las sesiones de trabajo de la Fundació Miró este papel ya puede verse perfectamente representado, y aún permanece un tanto desligado del futuro imaginario de la corrida que asumirá de forma explícita a partir de *B.B.P Romànic* -1980-. Así, Benito no estaría “reapareciendo como artista-performer” ni como torero, sino como artista/sacrificante.

Defendemos la idea de que el artista ya estaría ensayando algunos aspectos del esquema sacrificial, en concreto, aquellos iniciales que hacen referencia al espacio, a la entrada, al sacrificante y a la mimesis de la violencia contextual. Tal y como se observa en las pocas fotografías disponibles y, ante el gesto del artista tapándose la cara con las manos ensangrentadas, reforzado por el propio título de la pieza que hace referencia a la destrucción

<sup>626</sup> VV.AA. *Jordi Benito: idees com a imatges, documents com a obres d'art: 1971-1984*. Granollers: Museu de Granollers; Barcelona: Comanegra, 2015, p. 92.

del todo –“anihilar”, la acción instala mediante el carácter fluido y chorreante de la sangre un espacio en el que la violencia lo ha invadido y confundido todo. La víctima que deberá poner solución a esta informe confusión aún no ha aparecido pero se la está reclamando: en una de las fotografías observamos encima de la sábana dos trampas animales que defendemos interpretar en sintonía con el ensayo de este esquema sacrificial.

Esta hipótesis se enfatiza además en la siguiente performance que llevó a cabo Benito, tan solo unas semanas después. Nos referimos a *La desesperació del tocador de llaüt. TRASA V=BPLWB 78 79*, acción que tuvo lugar en Centre Georges Pompidou el veintinueve de septiembre de 1978. El artista fue invitado junto a otros creadores catalanes a participar en una exposición –*Seny i rauxa*- a modo de programación paralela a la muestra *Dessins de Miró* que estaba organizando el museo desde el veintiuno de septiembre hasta el veintinueve de enero de 1979.<sup>627</sup> El propósito del director Pontus Hulten era, partiendo de la obra de Miró, ofrecer una suerte de retrato del “espíritu catalán” mediante la incorporación de artistas más jóvenes – Carlos Pazos, Ferran Garcia Sevilla, Frederic Amat-.

En esta performance el artista parte de la obra de Miró *Interior holandés I* -1928-, inspirada a su vez en el contacto con la obra de Hendrick Martensz Sorgh *El tocador de laúd* -1661-. Sin embargo, la tranquilidad de la escena doméstica del pintor holandés, trastocada posteriormente por las metamorfosis y carnavalizaciones surrealistas llevadas a cabo por Miró, adquiere ahora tintes de confusa violencia sacrificial. El inicio del registro videográfico –que en este caso no es una edición sino un registro completo que nos permite saber que la acción duró cinco minutos-, consultado en el Museu de Granollers nos ofrece en primer lugar el plano frontal del espacio –tres paredes blancas en forma de “U” y una sábana en el suelo- que de nuevo ha sido preparado como un lugar blanco, impoluto, puro. En él vemos dos cubos sobre la sábana y fuera del espacio y sobre un pódium el laúd y una bayoneta, protegidos por una vitrina. Mediante este *display* –protección de los instrumentos y presentación imitando la museografía habitual para la exhibición y conservación de las obras de arte u otros objetos patrimoniales- la entrada y los instrumentos de la acción sacrificial vuelven a adquirir una suerte de halo sagrado, santo. Con la ayuda de sus colaboradores se rompe la vitrina y se ubican los objetos en el espacio. El artista aparece de nuevo con un impoluto mono blanco.

---

<sup>627</sup> Esta programación paralela arrancó el veintisiete de septiembre pero finalizó el veinte de noviembre de un modo completamente consciente pues coincidía con el tercer aniversario de la muerte de Franco.

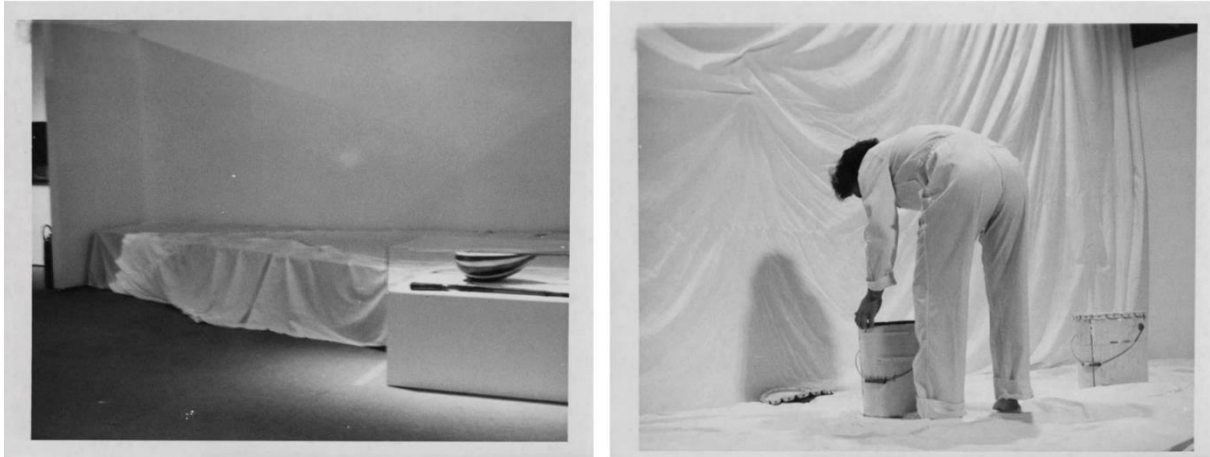


Fig. 108 y 109. Jordi Benito, *La desesperació del tocador de llait. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1978. Fotografías de Jacques Faujour. Fuente: Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Acto seguido, le vemos introduciendo sangre de uno de los cubos en la caja del laúd para hacer impactar después al instrumento sobre la pared principal, empapándolo todo de este fluido. La operación se repite una vez más y el artista parece entrar en una suerte de trance, dándose golpes contra la pared, contaminándose de esa violencia implicada en la sangre, convulsionando e incluso cayéndose sobre la sábana, cada vez más sucia. Benito lanza la sangre que queda del primer cubo contra la misma pared y finalmente hace impactar al laúd contra el suelo rompiéndolo en dos. El artista se desnuda, coge la bayoneta, clava su punta contra el segundo cubo para abrirlo y poco a poco empieza a reventarlo con la misma arma, bañando todo el espacio de más sangre. El *dripping* de Pollock y su técnica de perforación de los cubos de pintura adquieren tintes de una violencia intensa, exasperada; aquí el artista se ve desbordado por la acción, volviendo a convulsionar en el suelo y confundiendo de nuevo su cuerpo con el resto del espacio invadido del bermellón sangriento. Benito, finalmente, se limpia la cara y el cuerpo con la sábana. La cámara procede a un *zoom out*. La performance ha finalizado.<sup>628</sup>

<sup>628</sup> Podemos evidentemente conectar también esta pieza con la influencia de todos aquellos eventos Fluxus en los que ya se destrozaron varios instrumentos musicales. Por mencionar tan solo algunos de los múltiples ejemplos citemos las *Piano Activities* –Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Wiesbaden, 1962– en la que Georges Maciunas, Dick Higgins, Wilf Vostell, Benjamin Patterson y Emmet Williams serraban con un serrucho de gran tamaño un piano, o el concierto de Nam June Paik *One for Violin* –Düsseldorf, dieciséis de junio de 1962– en el que golpeaba con violencia un violín contra una mesa hasta destrozarlo por completo. Del mismo modo, es muy probable que Benito también conociera algunas obras de los artistas del Nouveau Réalisme centradas en la destrucción o acumulación aparatosa de objetos, entre ellos instrumentos musicales, como algunas de las esculturas de Arman. De hecho, no olvidemos que del nueve al once de septiembre de 1966 Gustav Metzger había organizado en Londres el *Destruction in Art Symposium*, centrado precisamente en la consolidación de estrategias de destrucción en el arte, en el que participaron Günter Brus, Otto Mühl y Hermann Nitsch –entre otros-. Avancemos además que el artista de Granollers, en clara herencia de Fluxus, centrará su trayectoria posterior en la destrucción del piano, asumido como símbolo de poder.

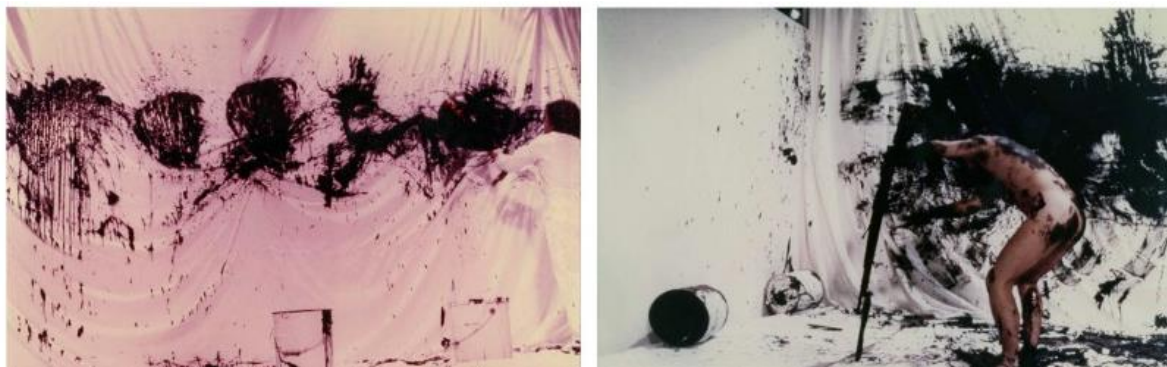


Fig. 110 y 111. Jordi Benito, *La desesperació del tocador de llaüt*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1978. Fotografías de Jacques Faujour. Fuente: Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

El amable interior doméstico de Martensz Sorgh que documentaba con fidelidad la cultura material de la burguesía holandesa, destacando además sus valores artísticos y la colorista versión de Miró han mutado ahora en un espacio en el que la violencia lo ha salpicado todo. El instrumento musical no despierta sonidos amansadores. Éste se pone al servicio de la producción de informe violencia, es destrozado y sustituido por un arma. De hecho, tal y como se observa en una de las hojas preparatorias de la acción que pueden consultarse en el Archivo Benito el artista escribe: *La desesperació del tocador de llaüt. La natura no està morta, és el tocador de llaüt el que la mata. El tocador de llaüt no crea, el tocador de llaüt destrossa.*<sup>629</sup> El “espíritu catalán” que Benito instala en París es, sin duda, un espíritu abyectado, zozobante, liminal, convulso. No hay lugar para la ingenuidad y la calma del interior holandés después de cuarenta años de represión y violencia y de una transición dudosa e inquietante. Y no hay lugar tampoco para expresar una identidad nacional en crisis desde un lenguaje asumido como anacrónico, como la pintura. La liminalidad propia del lenguaje performativo sustituye las pinturas de Miró y de Martensz Sorgh.

De hecho, el texto curatorial del catálogo “Seny i rauxa” de Jean-François de Canchy insiste en visibilizar una imagen de “lo catalán” ligado a una historia de violencia. El autor referencia así una serie de acontecimientos –conquistas transpirenaicas desde Carlomagno, rivalidades con Castilla y Aragón en los siglos XI y XV, la invasión napoleónica-, o lugares geográficos salpicados de conflicto en sus cuatro puntos cardinales: El Rosselló, -sobre todo los valles de

<sup>629</sup> Archivo Benito. Caja 69. Fondo Jordi Benito 9 / FjBE.03 / Kanguro, En las carpetas relativas a esta acción del Archivo Benito se encuentran varias hojas que demuestran cómo la acción está anteriormente preparada y esbozada, indicándose la mayoría de las fases y de las acciones que acabamos viendo en el registro videográfico. De esta manera, pretendemos irnos deshaciendo de todos aquellos comentarios que presentan la trayectoria o la obra del artista como un terreno sometido al libre albedrío del azar y de las intuiciones.

Tet y Tec- en el norte, la zona del Ebro en el sur, el Mediterráneo al este. Del mismo modo presenta a sus habitantes como feroces resistentes a los múltiples conflictos invasores que les han tocado sufrir. Según de Canchy, la creación artística contemporánea estaría recogiendo esa idiosincrasia catalana ligada a los enfrentamientos periódicos y violentos.

El títol d'aquesta exposició, "SENY I RAUXA", caracteritza ben bé la història de Catalunya: vol dir "enteniment i rampell"; és la transcripció simbòlica d'un passat en el transcurs del qual, llargs períodes de prosperitat raonable, de lligam als valors, de la cultura, de la moral, de la religió i d'amor a la terra foren irresistiblement bandejats per revoltes violentes. D'aquesta dualitat de capteniment, l'anàlisi molt general de la creació artística catalana contemporània –de la qual aquesta exposició intenta de donar compte sense, no obstant, evidentment, pretendre exhaurir-ne tots els aspectes-, no pot, sinó, fer-se ressò.<sup>630</sup>

De esta manera, las performances del artista de Granollers empiezan a transfigurar y a mimetizar con contundencia una violencia contextual e histórica. Se requieren nuevas –y desesperadas- formas de purificación del horror y una de ellas pasa por considerar necesario asumir desde el ámbito creativo el rol de un sacrificante. En una de las hojas consultadas del Archivo Benito depositado en el MACBA puede leerse: *L'acció real mai no és artística sinó social*.<sup>631</sup>

Recordemos además que Benito ya había trabajado en la necesidad de transformar interiores domésticos desde acciones como las de *Frégoli* -1972-, tomando como herramientas un conjunto de materias transformadoras, tal y como veremos en el apartado relativo a los ritos de ablución. El proceso ahora se corporiza, se reclama como "real" y se torna abyecto: desde *L'anihilament com a esdeveniment* los interiores y los espacios expositivos serán sometidos al violento proceso de purificación sacrificial.<sup>632</sup>

De hecho, al margen de las imágenes en blanco y negro y a color que documentan esta performance y que se incorporan en el catálogo del Museu de Granollers, en las carpetas del Archivo Benito que hemos consultado en el MACBA hemos podido acceder a todo un conjunto de fotografías de un tono entre sepia y rojizo que refuerzan aún más el carácter de toxicidad

<sup>630</sup> De Canchy, Jean-François. "Seny i rauxa" en VV.AA, *Seny i rauxa. 11 artistes Catalans*. Paris: Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1978, pp. 9-10.

<sup>631</sup> Véase el sobre 51 de la Caja 69. Fons Jordi Benito 9 / FjBE.03 / Kanguro" del Archivo Benito.

<sup>632</sup> En el texto sobre la obra que escribe Alexandre Cirici para el catálogo *Seny i rauxa* se hace referencia explícita a que los elementos usados remiten al sacrificio. Además, los documentos del Archivo Benito nos permiten también confirmar, gracias a la conservación de un borrador del texto, las ideas iniciales del artista. Así, recordemos, pues suele ser una anécdota habitual en torno a esta pieza, la intención del artista de contar con la presencia de huesos humanos en la acción, que previamente habría robado. Cirici hace referencia a este elemento al describir lo que debía contener la pieza: *esquelets dels animals, vegetals cremats. Una caixa de morts és omplena per la companya del tocador. Una de buida és reservada al tocador, la sang del sacrifici taca el paviment*. Sobre sin título de la Caja 69. Fons Jordi Benito 9 / FjBE.03 / Kanguro" del Archivo Benito.



confusa de la sangre desparramada. Además, en el Archivo Benito también hemos tenido acceso a unas hojas de papel de acuarela en las que el artista ha manipulado algunas fotografías, pintando encima. El ejercicio llevado a cabo por Benito en las estampas de estos documentos, que nunca antes se han mostrado en una publicación, insisten y hacen aún más confusa la escena, llegando incluso a borrar por completo lo que podríamos leer en la fotografía mediante trazos de pintura roja y marrón.



Fig. 112. Jordi Benito, Material personal del artista en relación a *La desesperació del tocador de llaüt*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Véase también la figura del anexo de la página 746. Ninguna de las dos imágenes se ha reproducido nunca en una publicación.

En medio de esta confusión sangrienta, y a pesar de que se le haya puesto trampas – *L'anihilament com a esdeveniment*-, la víctima sacrificial animal aún no ha hecho su presencia contundente. Eso sí, el artista se está acercando cada vez más a la necesidad de su presencia. La sangre de animal encargada por el artista se nos presenta aquí como un elemento clave. Tal y como ampliaremos más adelante, la sangre derramada en el marco del esquema del ritual de sacrificio se convierte en materia purificadora. Si asumimos que la acción es una suerte de heterodoxo marco sacrificial debemos entender pues que aquí los beneficios purificadores recaen en Benito sin necesidad de aniquilar en directo a una víctima. Del mismo modo, debemos

insistir en todas estas primeras acciones en las que parece que el artista se está invistiendo de fuerzas y poniendo a prueba antes de asumir el peligroso gesto de aniquilar realmente y en directo, una víctima animal. La clave que confirma esta hipótesis la encontramos en una especie de collage/montaje que resume la acción y que debió realizar el artista a posteriori en la que se lee en francés: *L'artiste com activité remise en cause. L'artiste comme pouvoir. L'artiste comme mort. L'artiste comme instrument de la mort.*<sup>633</sup>

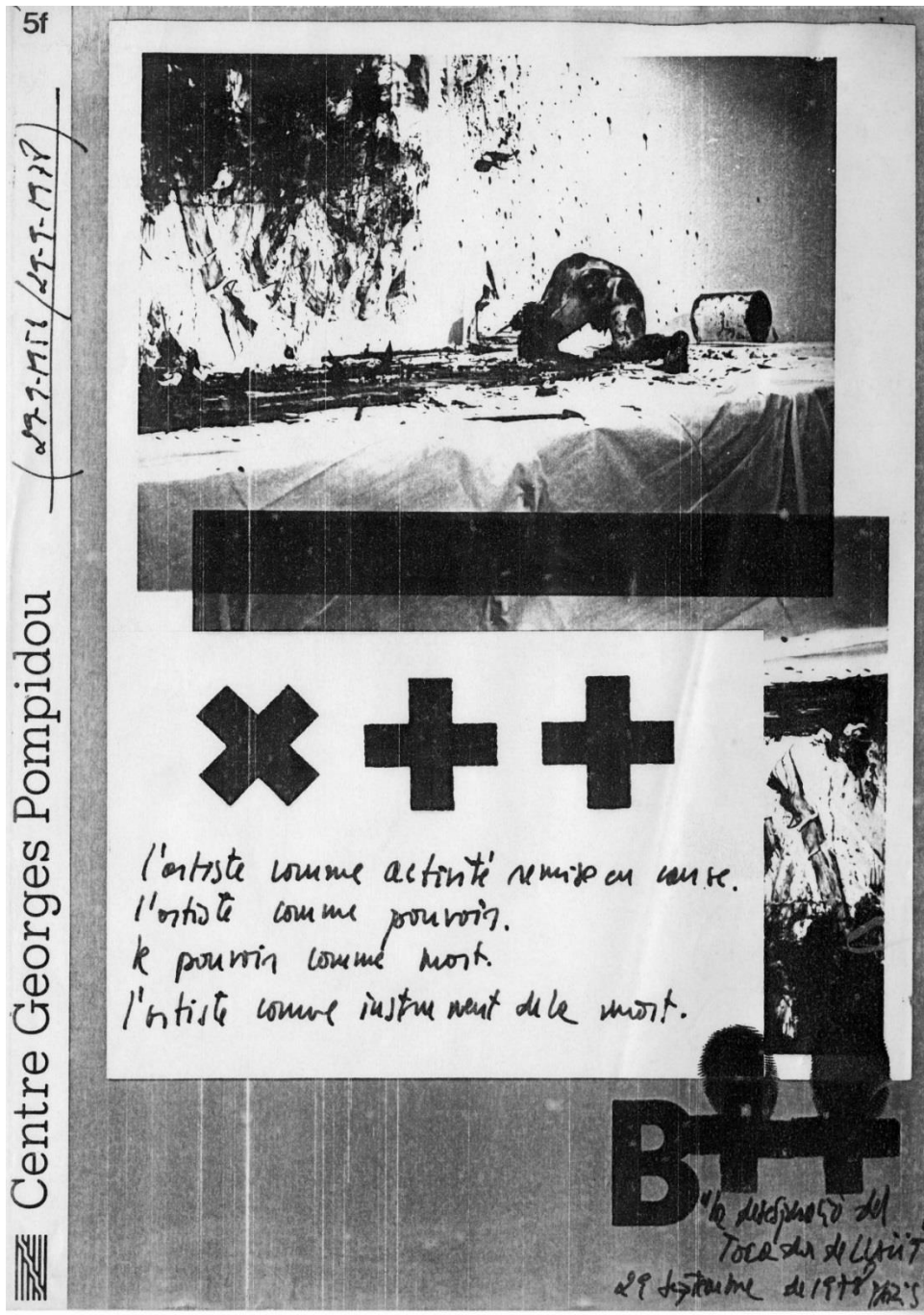


Fig. 113. Jordi Benito, Material personal del artista en relación a *La desesperació del tocador de llaüt*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

<sup>633</sup> Véase el sobre 51 de la Caja 69. Fons Jordi Benito 9 / FjBE.03 / Kanguro” del Archivo Benito.

Sin lugar a dudas, la primera frase en la que el artista se asume como “una actividad puesta a prueba” nos ofrece la clave para el desarrollo de esta hipótesis.<sup>634</sup> El catálogo del Museu de Granollers había hecho referencia a las tres últimas frases, incorporadas también en la hoja preparatoria a la que nos hemos referido y que de nuevo, vuelven a poner énfasis en esa multiplicación de ambivalentes papeles asumida por el artista. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna mención a esa primera frase, fundamental para insistir en esas pruebas en sintonía con los rituales ascéticos que permiten preparar al artista/sacrificante para el siguiente salto que se dispone a dar, incorporando finalmente a la víctima animal en escena.<sup>635</sup>

Tan solo unos meses más tarde Benito incorporará por primera vez al animal vivo en la acción. Nos referimos a la pieza *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79*, llevada a cabo el veinticuatro de abril de 1979<sup>636</sup> en el marco del Symposium International d’Art Performance que tuvo lugar en Lyon del veintitrés al treinta de abril. Aparece así el imaginario del toro, de la corrida y de la víctima sacrificial por primera vez en su trayectoria, aunque escenificado aún de forma menos explícita a como lo hará a partir de *B.B.P. Romànic* -1980- tal y como veremos en el siguiente apartado. Antes de comentar algunos aspectos de esta pieza que ampliaremos en el siguiente punto debemos mencionar que en este simposio internacional se dieron cita múltiples performers a los que Benito pudo conocer y ver en acción. En este sentido cabe mencionar la posibilidad de ver a Hermann Nitsch realizando una acción en el marco de su *Teatro de las Orgías y los Misterios* el día veinticuatro.<sup>637</sup> Es cierto, sin embargo, que las dos

<sup>634</sup> De hecho, otros comentarios encontrados en hojas preparatorias del Archivo insisten en este carácter de prueba o de confrontación de la acción, a pesar de que la víctima animal aún no se ha encarado al artista. Así, en una de las hojas escritas en francés, Benito, después de incorporar de nuevo aquellas frases relativas a “la natura no està morta...”, escribe aquí *Benito s’affronte*. En otra página escribirá *Brutalitat/Lluita*. Véase el sobre “La desesperació del tocador de llaüt. Pompidou 34” de la Caja 69. Fons Jordi Benito 9 / FjBE.03 / Kanguro” del Archivo Benito.

<sup>635</sup> Por si no fuera suficiente, en otras de estas hojas preparatorias se incorpora el escrito *Sant Miquel, Sant Gabriel i Sant etc....*. Tal y como indica el catálogo del Museu de Granollers, el tercer nombre se correspondería a San Rafael pues juntos forman la tríada de arcángeles protectores. Podemos además confirmarlo pues, aunque no se indique en el catálogo, la fecha de celebración de la fiesta de estas tres figuras coincide con el día en el que Benito llevó a cabo su performance: el veintinueve de septiembre. De esta manera nos aparece un elemento más que contribuye a investir de fuerzas sagradas y de protección al artista rodeado de violencia.

<sup>636</sup> Tal y como puede comprobarse en las carpetas del Archivo Benito y como recoge el catálogo del Museu de Granollers, el artista pidió expresamente que la acción se llevara a cabo el veintitrés de abril para que coincidiera con la celebración de sant Jordi.

<sup>637</sup> Gracias al programa consultado en el Archivo Benito podemos confirmar también que pudo tener acceso al trabajo de otros performers que debieron estimularle e inspirarle. Así, del veintitrés de abril al seis de mayo la Galerie L’Ollave organizó una muestra en torno al trabajo de Hermann Nitsch. En la entrevista de Rosa Queralt “Crida art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú i desitja, ai de tu” integrada en la publicación *Jordi Benito: assaigs per a l’òpera Europa* Benito confirma “estar enamorado” de la obra de Nitsch. Durante las mismas fechas, la Galerie Verriere-Le Griffon mostró parte de la colección fotográfica de Rodolph Stadler, que documentaba el trabajo performativo de Yves Klein, los Accionistas Vieneses, Gina Pane, Gilbert & George o Chris Burden. Del veintiséis de abril al doce de mayo, la Galerie 32 preparó una exposición monográfica de Michel Journiac. Durante

piezas anteriores que acabamos de comentar ya avanzan este lenguaje de connotaciones sacrificiales.

En esta acción que podemos reconstruir por las fotografías del Archivo Benito consultadas en el MACBA el artista incorporó una cabeza de toro disecada que permaneció buena parte del tiempo atada al cuerpo del artista.<sup>638</sup> De nuevo, la aniquilación de la víctima ya venía dada y no se producía en el marco de la performance. En las estampas vemos cómo el artista permanece en primer lugar vestido con el mono blanco. En esta ocasión debemos destacar que el artista ha incorporado un escrito en la espalda; si bien el catálogo del Museu de Granollers tan solo menciona que aparece la palabra “peón”, en una de las fotografías consultadas en el Archivo Benito depositado en el MACBA y que no hemos visto reproducidas en ninguna publicación anterior hemos podido leer el texto completo que dice: *Peón Plaza Monumental Toros Barcelona*.



Fig. 114. Jordi Benito, *De poder a poder*. TRASA V=BPLWB 79 79, 1979. Fotografías de Marie Marie.  
Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

---

el evento se programaron todo tipo de conferencias, debates y performances a los que pudo tener acceso el artista de Granollers.

<sup>638</sup> Si bien esta premisa nos puede hacer pensar en un primer momento en la figura del Minotauro, a la que ya nos hemos referido en relación a la plástica surrealista, los materiales consultados en el Archivo Benito que pasaremos a desglosar, confirman cómo la interpretación se aproxima más a la confusión de roles entre el toro y, en este caso, un peón –banderillero–.

De esta manera, y a pesar que el catálogo del Museu de Granollers ya nos haya hablado de Benito como matador o del mono asociado a la idea de trabajador –del arte-, deseamos mostrarnos más cautelosos con el rol asumido por el artista para potenciar de nuevo la duplicación y la confusión de papeles. Y es que, en un primer momento, en los bocetos previos no transcritos en ninguna publicación hasta el momento, podemos leer *Transformación del personaje: A) Toro B) Torero C) Toro-Torero D) Torero-Toro* y un poco más abajo, en la misma hoja, la descripción de cada una de las figuras: *A) Toro – normal – extrany – amb ganas de córrer – agresiu – busca la sortida – vol marxar – tranquil. B) Torero – busca l'èxit – demostració – sofriment – por a fracàs – èxit. C) Toro-Torero – Revenja- violència. D) Torero-Toro – col-laborador- palabra que no logramos descifrar.*<sup>639</sup> En otra hoja que acompaña estos apuntes previos confirmamos cómo el artista le había otorgado una indumentaria diferenciada a estos papeles: la capa negra para el toro y el toro-torero y la capa amarilla para el torero y el torero-toro.

Sin embargo, en las imágenes que documentan la acción definitiva vemos cómo Benito se ha inscrito en la espalda el papel del peón. Recordemos que los peones –también llamados banderilleros- son figuras clave de la corrida de toros para poner a salvo al torero y por ello, deben poseer también un avanzado conocimiento de la lidia y de los movimientos del toro para poder ir reubicándolo cuando sea necesario. A veces descritos como los ángeles de la guarda del torero, se encargan también de poner las banderillas al toro, rematando al toro que ya ha sido abatido por el matador. De esta manera, y teniendo en cuenta que el animal ya ha entrado en la performance muerto –disecado-, podríamos plantear que aquí todavía no nos aparece con contundencia el rol del creador confundido con el del matador como sacrificante.

Partiendo de esta confusión de papeles como punto de partida debemos volver a insistir en esta recreación mimética de una violencia confusa que aún no se cobra una víctima sacrificial en las acciones del artista. En la performance, Benito aparece vestido de blanco sin la cabeza del toro enganchada todavía.<sup>640</sup> Siguiendo la lógica de “la entrada” al esquema sacrificial y de

<sup>639</sup> Carpeta 71 (071.2) del Archivo Benito. En el original “rebanxa”. En el documento original muchos de los términos que estamos transcribiendo aparecen sin acentos.

<sup>640</sup> Al no conservarse ningún registro videográfico hemos tenido que reconstruir el posible orden de la acción mediante la consulta de las imágenes. Creemos que nuestra explicación es lo más rigurosa posible basándonos en dos criterios como referencia: las manchas de sangre que no deberían estar en un principio de la acción y el fuego con el que se debió concluir la pieza pues el artista aparece ya manchado de sangre. Del mismo modo, debemos explicar la dificultad a la que nos hemos enfrentado tanto en relación a esta acción, como a la de Varsovia que tuvo lugar un mes después y a la futura *Baiard, jaç impacient. Opus I -1980-*, debido a que en varias carpetas del Archivo Benito consultadas, las imágenes aparecen mezcladas sin ninguna lógica. La vestimenta, la apariencia del artista –en la primera acción de Lyon lleva barba- y el espacio –muy difícil de identificar realmente- nos ha permitido diferenciar las tres piezas.

la purificación del espacio se ha procedido a crear un círculo formado con cal blanca y con balines de paja. En una de las imágenes vemos directamente al artista preparando este círculo sacando de un saco este material que confirmamos gracias a la inscripción en un lateral de “chaux blanche”. Acto seguido el artista rompe una serie de bolsas con sangre que tenía preparadas y las lanza por el suelo, lleno de arena, de restos de cal blanca y de paja. El blanco impoluto se veía de nuevo embadurnado por la sangre fresca animal.

El toro disecado aparece atado en varios momentos en lugares diferentes de su cuerpo. Con el animal enganchado a su torso el artista se lanza al suelo, se embadurna con la sangre y escenifica lo que parece una especie de forcejeo, mezclándose así no solo los roles de los protagonistas del ritual, sino todos los elementos, homogeneizados bajo la pátina del rojo sangre. Embardunado, lo vemos también con un palo con el que parece estar dibujando en la arena del suelo un círculo, que a su vez remite a uno de los círculos dibujados en los esquemas preparatorios tal y como hemos comprobado en los documentos del Archivo Benito consultados. En otro momento que ahora sí fácilmente podemos intuir que es posterior vemos que el artista se ha movido la cabeza de toro a la parte posterior de su cuerpo para poder proceder a la quema de las diferentes balizas de paja que estaban ubicadas en el espacio. En varios de estos momentos vemos al artista bebiendo lo que parece ser vino –o en su defecto sangre, aunque el vino en un marco de simbología cristológica remite igualmente a este fluido- e intuimos que también procede a girar en torno al círculo de fuego. Finalmente, después de esta confusión violenta se procede a la diferenciación necesaria, a la purificación catártica. El artista quema los balines de paja, se quita parte de la ropa ensangrentada y la lanza al fuego.



Fig. 115-119. Jordi Benito, *De poder a poder*. TRASA V=BPLWB 79 79, 1979. Fotografías de Marie Marie. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Dos imágenes, nunca antes presentadas ni en una publicación ni en una exhibición nos ofrecen dos momentos fundamentales: en una de ellas vemos la cabeza del toro disecada en el suelo, ya amansada, y en plena sintonía con las imágenes del matadero de Eli Lotar comentadas por Bataille, recibiendo el calor de la paja en llamas.



Fig. 120. Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79*, 1979. Fotografías de Marie Marie.  
Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

En otra, a modo de plano general observamos el círculo de paja ardiendo en ese espacio exterior y un coche de policía con la luz de emergencia encendida. Esta última estampa nos vuelve a enlazar dos realidades que estamos poniendo en relación mediante el uso del concepto de lo abyecto y su ampliación desde las aportaciones de la Antropología religiosa: un esquema de apariencia simbólica que transfigura una violencia contextual en este caso fácilmente de referenciar desde el coche de policía. Ante aquella pérdida de confianza en los cuerpos de seguridad que debían proteger al hombre europeo durante el siglo XX, el rescate de las funciones purificadores del ritual. Ante las lógicas coreopoliciales, la propuesta de una coreopolítica –Lepecki- de tintes rituales.



Fig. 121. Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79*, 1979. Fotografías de Marie Marie.  
Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

De esta manera, la confusión performada en Lyon supone un avance en su trayectoria: se incorpora el imaginario de la corrida de toros en el marco sacrificial y se utiliza por primera vez la presencia de un animal –previamente sacrificado–, anunciándose y preparándose así para la pieza que ensayará de un modo más completo y dilatado el esquema sacrificial.<sup>641</sup>

Volviendo al desparrame de sangre en el caso de las *Sessions de treball Performance*, esta acción se repite de forma constante durante los dos primeros días de trabajo: el primer día el

<sup>641</sup> Recordemos que entre la pieza referenciada y las *Sessions de treball Performance*, Benito también llevó a cabo la acción *S.CH.N / P.T.P. TRASA=BPLWB 78 79* en la Galeria Remont de Varsovia, donde ya habían expuesto fotografías de sus obras Štembera y Mlčoch y donde había performado Hajas, tal y como hemos mencionado anteriormente. Se conserva muy poca documentación de esta acción que se llevó a cabo el veintiuno de mayo de 1979. Si bien ampliaremos esta documentación en el siguiente apartado pues vuelven a aparecer referencias explícitas al mundo del toreo, ahora simplemente mencionemos en esta secuencia de mimesis de confusión violenta un conjunto de imágenes que recogen la acción llevada a cabo. En ellas, de nuevo intentando reconstruir el orden a partir sobre todo del aumento de manchas de sangre en la vestimenta del artista, vemos primero a Benito vestido con su habitual mono blanco, atado a un bidón negro por unas sábanas blancas. No sabemos si tiene alguna relevancia el hecho de que el bidón sea de pan –vemos la palabra polaca “chleb” de este significado– o si el bidón vendría a sustituir a un posible uso de un toro disecado que no se pudo conseguir. Con el uso de una hoz el creador se deshace del bidón para, acto seguido, lanzarse cubos de sangre, bebiéndosela, esparciéndose por el suelo y siendo confundido también por una especie de conjunto de vísceras animales que son manipuladas. Las imágenes, de una calidad más pobre que las de otras acciones insisten en esta confusión sobre la que venimos trabajando, destacándose el revelado de muchas de ellas potenciando una gama cromática roja que enfatiza la dificultad de diferenciar los elementos que aparecen retratados.



artista rompe una especie de piñata que contenía litros de sangre animal, rociando primero a la pareja desnuda en el suelo y después al artista y, por supuesto a toda la sala, llegando a dificultar la diferenciación de estos elementos; el artista, más adelante, cuando la pareja ya se haya levantado, con el cuerpo ensangrentado, y se haya apartado a un rincón, se revolcará en la enorme mancha de sangre donde ésta se había ubicado. El segundo día, el espacio ya se abre con restos de las manchas de sangre del día anterior; en él Benito se lanza un cubo de sangre encima volviéndose a empañar de sangre y aumentando de nuevo las manchas en el espacio antes de proceder a su salvaje corte de pelo y a su desnudo.



Fig. 122, 123 y 124. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79, 1979*. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Y el tercer y último recurso, y tal vez el menos evidente en esta performance de una violencia mimetizada, lo encontramos en relación al erotismo y la sexualidad. Nos referimos a la incorporación de aquella pareja que simulaba practicar sexo mientras Benito estaba colgado del techo junto al animal, y que se verá finalmente bañada de sangre fresca. Proponemos leer la incorporación de esta escena de un modo complejo, al servicio de esta violencia duplicada, más allá de aquellos comentarios que la justifican simplemente como la dialéctica entre vida y muerte. Y es que, semejante dialéctica se ve rápidamente interrumpida.

En primer lugar porque lo que se le está oponiendo a esa escena sexual no es todavía la muerte, sino el desfallecimiento –Benito colgado boca abajo del techo confundido aún como víctima-. En este sentido, y dada la influencia de las aportaciones literarias y plásticas del surrealismo sobre la generación posterior, sobre todo en una Cataluña en la que Dau al Set aún estaba muy presente, podemos remitirnos a algunas de las lecturas aportadas por Bataille a las que nos hemos referido anteriormente. Si Benito, tal y como veremos al final de este capítulo, está buscando una suerte de expiación de lo abyecto mediante el recurso al sacrificio de una víctima propiciatoria, esta primera escena no haría más que reforzar esta premisa. Recordemos que, para Bataille, el erotismo –sobre todo el del encuentro violento-, y especialmente, el momento del orgasmo –*petite morte*- permitiría una suerte de comunión con lo sagrado y con nuestra realidad continua. Esta idea se ve reforzada en este marco sacrificial propiciado por

Benito, del mismo modo que se veía potenciada en la corrida de toros descrita en *Historia del ojo*. El éxtasis colectivo, la fusión de continuidades en el frenesí del sacrificio y del sexo se dan la mano en ambas piezas, potenciado una desligazón y purificación de lo profano – contaminado, impuro, discontinuo, abyecto-. En palabras del propio artista,

El que m'interessa és el seu contingut mític, les propietats rituals. L'interès, però, és sobretot formal. El sagrat i l'èrotic barrejat. Vull arribar a processos de reaccions extremes, a excitacions sensuals intenses, a través de materials visuals, tàctils, manipulatiu, auditius...<sup>642</sup>

Así, observemos de nuevo las concomitancias con aquellas familias de imágenes surrealistas en los que las catarsis se producían en el interior de orgías de marcado carácter ritual. Y en este sentido, este primer acto performativo desarrollado por Benito vuelve a entroncar a la perfección con algunas de las definiciones de lo abyecto en Kristeva.

Por un lado, lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo *animal*. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo.<sup>643</sup>

En segundo lugar, si tomamos de nuevo aportaciones como las de Girard, observaremos cómo sexualidad y violencia –vida y muerte- no nos aparecen como dialéctica, sino como dobles monstruosos. Según el autor

la sexualidad provoca innumerables querellas, celos, rencores y batallas; es una permanente ocasión de desorden, hasta en las comunidades más armoniosas. Al igual que la violencia, el deseo sexual se parece a una energía que se acumula y que acaba por ocasionar mil desórdenes si se la mantiene largo tiempo comprimida. Hay que observar, por otra parte, que el deslizamiento de la violencia a la sexualidad, y de la sexualidad a la violencia, se efectúa con gran facilidad, en ambos sentidos, incluso en las personas más “normales” y sin que sea necesario invocar la menor “perversión”.<sup>644</sup>

Y precisamente, y esto nos ayudará a hacer avanzar nuestra lectura de la pieza de Benito hacia la incorporación de la víctima sacrificial, Girard, en plena sintonía con el psicoanálisis, nos recuerda que el deseo sexual frustrado también encuentra sucedáneos, objetos de recambio sobre los que saciar esa convulsión no satisfecha y diferenciada, pues siempre es necesario

---

<sup>642</sup> Queralt, Rosa. “Crida art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!” en VV.AA, *Jordi Benito: assaigs per a l’òpera Europa*, op.cit., s.p.

<sup>643</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit. p. 21.

<sup>644</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op. cit., p. 42

*prohibir a la violencia, así como al deseo sexual, que se implante allí donde su presencia doble y una es absolutamente incompatible con el mismo hecho de la existencia común.*<sup>645</sup>

Llegados a este punto podríamos señalar que Benito ha sido capaz de performar y desarrollar de la forma más explícita y dilatada en toda su trayectoria la crisis sacrificial, esto es, la violencia descontrolada que invade y confunde todas las realidades, todos los personajes, todas las funciones. Y si la ha performado es porque entiende, o más bien cree, que esta crisis de violencia debe ser mimetizada en el marco de un ritual sacrificial. De un modo consecuente podríamos decir que las *Sessions de treball Performance* ofrece una transfiguración-diagnóstico de la presencia de esa crisis, de esa abyecta violencia vivida, sentida, recordada, pervivente y temida desde la década de los treinta hasta el periodo transicional posterior a la muerte de Franco.

En primer lugar, porque los inicios de la dictadura nos mostraron una violencia que se ejecutaba desde múltiples frentes, que se esparcía por la comunidad multiplicándose el rol del verdugo: militares, falangistas, carceleros, pero también patronos y propietarios que señalaban con el dedo y participan de aquellas primeras matanzas del régimen contra las fuerzas republicanas, obreras y sindicales. Una violencia que se cebaba de forma injusta con cualquier voz disidente sin poder asumir ningún tipo de represalias ante la pérdida de división de poderes. Las detenciones repentinas y los juicios sumarios ya no solo no garantizaban la seguridad y los derechos fundamentales del ciudadano, sino que se ponía al servicio de los encarcelamientos, de los envíos a campos de concentración, de las torturas y de los fusilamientos. Morir en la cárcel, morir en un campo de concentración, ser detenido fugazmente, torturado hasta confesar y fusilado en un descampado o una cuneta. Vivir en una España salpicada por el paradigma de la abyección, esto es, de cadáveres.

En segundo lugar, porque ya hemos visto cómo en esta secuencia se dan la mano varios terrenos liminales sobre los que sobrevuela por lo tanto el halo de lo abyecto: un contexto histórico liminal, de paso, en el que aún no se confía en la seguridad personal ni en el robustecimiento de la comunidad, sobre todo si tenemos en cuenta la pervivencia de las torturas y la impunidad de sus ejecutores que seguirán además ocupando cargos de poder, o el olvido inmediato de las víctimas, sepultadas por anhelos de euforia y de fiesta; un contexto transfigurado desde un lenguaje liminal, el performativo, plagado de desplazamientos, donde el artista asume funciones que no se le esperan, ensucia lugares que no deben ser ensuciados,

---

<sup>645</sup> *Ibidem.*, p. 226.

transporta al público a lugares que no esperaba; un lenguaje liminal que multiplica este carácter al emparentarse con formas, con protocolos provenientes del ritual religioso, otro ámbito fundado precisamente en los cambios de estado, en las transiciones, en las transformaciones. Recordemos de nuevo aquella aportación de Mauss y Hubert de la que Girard será heredero, según la cual se asume *la capacitat que el ritual ha d'assolir, amb la complicitat d'un consens social que no admet desacataments ni desmentiments, de substituir coses o estats substancials per imatges*.<sup>646</sup>

Benito, durante los dos primeros días duplica una violencia contextual en un espacio expositivo y se somete a ella, pues ya hemos anunciado que *no se puede ejercer la violencia sin sufrirla, ésta es la ley de la reciprocidad. En el mito, todos se hacen semejantes entre sí*.<sup>647</sup> Asumida esta premisa deberemos entonces preguntarnos por qué se debe ejercer finalmente la violencia en el marco sacrificial y qué mecanismo autorregulador de la misma va a necesitarse.

Para Girard la respuesta es sencilla y evidente: aquella violencia duplicada en múltiples dobles monstruosos y en sustancias impuras que lo invadían todo, debe encontrar una víctima de recambio para saciarse e interrumpirse. El mecanismo autorregulador de la violencia es el mecanismo de la víctima propiciatoria –o también denominada, chivo expiatorio-. Tal y como hemos esbozado en el marco teórico, el holocausto de víctimas animales –y en ocasiones, humanas- desplazaría la violencia que ha salpicado a los seres a los que se desea proteger hacia este otro elemento, cuya muerte importa menos. Ello explicaría según el autor que algunas víctimas adquirieran también tintes antropomórficos y que, por lo tanto, de nuevo la mimesis asumiera un carácter ambivalente, doble: no solo Benito debe confundirse de un modo animal con la víctima, ésta debe también adoptar rasgos humanos,

como si se tratara de engañar lo mejor posible a la violencia. [...] La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima “sacrificable”, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio. Todas las características que hacen terrorífica la violencia, su ciega brutalidad, la absurdidad de sus desenfrenos, no carecen de contrapartida: coinciden con su extraña propensión a arrojarse sobre unas víctimas de recambio, permiten engañar a esta enemiga y arrojarle, en el momento propicio, la ridícula presa que la satisfará. [...] Solo es posible engañar

---

<sup>646</sup> Mauss, Marcel y Hubert, Henri, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*. Barcelona: Icaria, 1995, p. 17.

<sup>647</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op. cit., p. 254.

a la violencia en la medida de que no se la prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca.<sup>648</sup>

En el caso de las *Sessions de Treball Performance* es evidente que la vaca va a jugar finalmente este papel. Partiendo de las aportaciones de Girard, entendemos que es ella la que va a sufrir la violencia definitiva sin que nadie tome represalias; es ella la que ha sembrado aquella violencia contagiosa durante los dos primeros días de la acción para recoger, finalmente la paz, pues es ella la definitiva víctima propiciatoria que va a ser *ejecutada bajo las apariencias del doble monstruoso*.<sup>649</sup> Ello nos conduce finalmente al tercer día de la performance.

Gracias al registro videográfico consultado en el Museu de Granollers vemos cómo la sala aparece ya preparada con unos elementos para matar al animal. La música se escucha con mayor fuerza que durante los dos primeros días pues nos acercamos al clímax de la performance. El animal es regado, purificado, preparándose para su inmolación. Benito, que ha estado revolcándose en un pódium lleno de arena, empieza a lanzarse violentamente contra la vaca, rebotando histéricamente por el espacio, corriendo alrededor de la bestia. Con la ayuda de sus colaboradores, entre ellos un matarife, se utiliza una pistola de sacrificio de ganado y se aniquila al animal. Muerto el animal, éste es colgado y más adelante será también desollado.



Fig. 125 y 126. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWP 78 79, 1979. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

El artista de Granollers se coloca debajo para que el animal sea abierto, vertiendo parte de su sangre y de sus entrañas sobre al artista, en plena sintonía con los cultos mitraicos a los que

<sup>648</sup> *Ibidem.*, pp.11-12. Mauss y Hubert también nos hablan de este acercamiento mimético entre víctima y sacrificante. Encaramos así un doble juego de duplicaciones: la mimesis de la violencia contextual y la necesaria equiparación de la víctima al sacrificante o a una forma humana.

<sup>649</sup> *Ibidem.*, p. 64.

nos hemos referido en el capítulo relativo a la plástica surrealista. Benito empezará a tener arcadas y a parecer mareando, eructando de forma constante y escupiendo.



Fig. 127. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWP 78 79, 1979. Fotografía de Eduard Olivella. Fuente: Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Así, si hemos diferenciado este baño de sangre que también lo invade todo del de los dos primeros días es porque aquí el fluido cumple unas funciones completamente diferentes. Tal y como nos recuerda Girard, la sangre de las víctimas sacrificiales, considerada ahora como un elemento puro al haber sido derramado en el marco del esquema sacrificial, es la única sustancia capaz de limpiar la mancha contagiosa de la sangre impura que se vertió durante los dos

primeros días y que transfiguraba a su vez la toxicidad de la violencia contextual. De esta manera, observamos cómo nos vuelve a aparecer un fluido de rasgos liminales, ambivalente, abyecto; la sangre impura desestabiliza, pone en jaque al individuo recordándole la fragilidad de su existencia, lo ensucia y contamina todo; la misma sustancia, derramada ritualmente, tal y como afirman Durkheim o Girard, limpia, amansa a los hombres y les permite revivir. Y en este sentido, nos sorprende encontrar declaraciones del artista que deseamos enfatizar pues, a pesar de todos aquellos comentarios sobre su aproximación inconsciente al ritual, confirman su sintonía absoluta con aportaciones como las de Girard en torno a la necesidad del uso de una violencia –ritual- para combatir la violencia impura.

Artaud deia que ell utilitzava la crueltat perquè així la gent sentia d'una manera més intensa. La sang la utilitzo perquè és una substància que incita a les sensacions. I la violència pot ser una teràpia contra la mateixa violència. En l'acció s'allibera crueltat i violència. Els àrabs diuen una cosa semblant a “ha corregut la sang, el perill doncs ja ha passat”. Els drames grecs combinen la crueltat amb la felicitat, no amaguen res a l'espectador.<sup>650</sup>

Benito vuelve a mantener en esta recreación performativa de formas ritualísticas los protocolos de esta fase de la tecnología ritual del sacrificio:

A esta mala sangre inmediatamente estropeada, se opone la sangre fresca de las víctimas recién inmoladas, siempre fluida y bermeja, pues el rito sólo la utiliza en el instante mismo en que es derramada y no tardará en ser limpiada...<sup>651</sup>

Después de que le hayan vertido encima la sangre del animal sacrificado, el artista y sus asistentes obligan al público a abandonar el espacio y contemplar el resto de la acción desde el exterior para que, acto seguido, y ya solo, sea regado y limpiado. Mientras el artista está siendo regado aparece como en trance, balbuceando “bah, bah, bah” y eructando todavía con mucha potencia. Benito cumple así con la normativa de que los sacrificadores sean purificados después del sacrificio.<sup>652</sup> La música se ha detenido por primera vez. Más adelante, después de haber despedazado al animal<sup>653</sup>, cortándole la cabeza, vuelven a lanzar agua por el espacio, levantan al animal y la performance acaba.

<sup>650</sup> Queralt, Rosa. “Crida art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!” en VV.AA, *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa*, op.cit., s.p.

<sup>651</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., pp.43-44.

<sup>652</sup> Mauss y Hubert nos recuerdan que en la salida de la religiosidad sacrificial, los sacrificadores limpiaban e incluso a veces destruían por completo la indumentaria y las herramientas usadas antes de volver al pueblo o a sus hogares.

<sup>653</sup> Para Mauss y Hubert será precisamente la destrucción de una víctima –ya sea mediante mutilaciones, degollaciones o por la fuerza del fuego- la que permitirá hablar de un modo preciso de sacrificio, diferenciándose así de otros rituales de oblación. Según los autores, es precisamente en la aniquilación de la víctima cuando se alcanzan los objetivos perseguidos por el ritual de sacrificio. Girard recogerá sin duda esta apreciación.

Llegados a este punto tan solo nos faltan por apuntar las funciones definitivas de todo el proceso, los resultados que el artista estaría movilizando desde esta heterodoxa recreación performativa de la tecnología del ritual de sacrificio.

En primer lugar, deberíamos hacer notar de nuevo esa insistencia en su trabajo de que las funciones derivadas de este tipo de acciones rituales incidan sobre sí mismo. Mauss y Hubert señalaban que el sacrificio también tenía consecuencias para el sacrificante, modificando su estado moral al permitirle desprenderse de todos aquellos factores desfavorables que lo afligían. En este sentido, debemos enfatizar aquellos comentarios de Benito que se refieren al enfrentamiento consigo mismo en el marco performativo. Ya hemos visto que, desde los inicios de su trayectoria, el artista asumía una suerte de rol performativo emparentado con el de los ascetas, combinando pruebas de resistencia o privaciones y el uso de materias transformadoras. El artista de Granollers asumía así un nuevo cuerpo, una nueva identidad, más fuerte, más limpia, en el interior de un contexto en el que sobrevolaba una violencia intestina e impune, tal y como hemos apuntado con algunos ejemplos destacados.

Sin embargo, ahora se integran dos elementos clave que dialogan: la presencia de espectadores que viven el sacrificio, asistiendo al aniquilamiento de una víctima animal. Y Benito es consciente de este nuevo elemento. En una de las respuestas para el catálogo del Simposio Internacional de Performance de Lyon que hemos podido rescatar del Archivo Benito y que nunca antes hemos visto reproducidas en una publicación el artista se refiere en estos términos a la presencia del público:

El públic em fa molta por, respecte i em provoca encara més inseguretats. Per altra banda, aquests enfrontaments amb el públic no deixen de ser un enfrontament amb mi mateix. L'enfrontament amb mi mateix no és res més que la base del meu treball. [...] Per una banda el públic és el verificador d'un fet en un moment i lloc determinant. Per l'altra banda és un receptor amb una lectura determinada. Queda establerta una relació de complicitat. I entenem com a còmplice aquell que ajuda algú a cometre un delictes.<sup>654</sup>

De esta manera comprobamos cómo el creador amplía el delito sacrificial al público, que se nos muestra cómplice de semejante holocausto. Sin embargo, observemos cómo la mayoría del comentario vuelve a girar en torno al enfrentamiento consigo mismo –como base de su trabajo

---

<sup>654</sup> Véase la “Carpeta 71 “Lyon” 79.42 del Archivo Benito. En la entrevista con Rosa Queralt “Crida art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!”, el artista también confirmará que gracias a su uso de las simbologías se alcanza una suerte de motor de explosión, reforzado por la energía exterior que le otorga el momento, el público y el compromiso con este.



además-, reforzándose así una necesidad, más personal que colectiva, de purificación de lo abyecto.

Podemos argumentar que se está llevando aquí una performance que recrea algunas de las formas y funciones de un sacrificio de carácter ocasional, expiatorio y curativo –según la terminología de Mauss y Hubert-, que se diferencia de los de temporalidad estable debido a su urgente necesidad provocada por una crisis de violencia. Girard nos recordaba que los sacrificios coincidían una y otra vez con la amenaza de desintegración de un sistema. Y en ese sentido, es fácilmente justificable el diálogo de la salvaje acción de Benito –sobre todo si tenemos en cuenta por ejemplo el rifle con la bandera española, la lectura de las cárceles españolas encontrada en el Archivo Benito o las referencias a la obra crítica de Goya con la situación española que ampliaremos en el siguiente punto-, con un contexto que, después de cuarenta años de represión y violencia, se mostraba aún cauteloso ante sus posibilidades de recuperación.

Sin embargo, consideramos que la presencia del público en estas acciones, a diferencia de las llevadas a cabo por Grigorescu, Štembera y Mičoch, puede generar cierta confusión o incluso interpretaciones forzadas. Podríamos creer que en ese terreno liminal de transición en el que la violencia aún se sentía a flor de piel, Benito performa una suerte de heterodoxo ritual sacrificial que debería permitir, en el clímax de ese delito de una víctima del que todos son cómplices, fortalecer y proteger la comunidad. Según Girard, todos aquellos conflictos y ataques entre allegados serían eliminados en la catarsis sentida al aniquilar a aquella víctima que concentrará todas las iras, restaurando la armonía de la comunidad y reforzando de nuevo la unidad social.

Allí donde unos instantes antes había mil conflictos particulares, mil parejas de hermanos enemigos aislados entre sí, existe de nuevo una comunidad, enteramente unánime en el odio que le inspira uno solo de sus miembros. Todos los rencores dispersos en mil individuos diferentes, todos los odios divergentes, convergerán a partir de ahora en un individuo único, la *víctima propiciatoria*.<sup>655</sup>

Sin embargo, si nos ceñimos a los comentarios constantes del artista que seguiremos ampliando en el siguiente punto observaremos cómo aquella zozobra que se intenta apaciguar, es más una abyección sentida de un modo personal, que un anhelo de sublimación comunitaria. Esta premisa avanza algunas de las conclusiones clave de esta investigación, pues, a excepción de Hermann Nitsch y Marina Abramović, la mayoría de los performers estudiados rescatan

---

<sup>655</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op. cit., p.88.

formas y funciones rituales con objetivos de restitución, más próximos a lo individual que a lo colectivo. De hecho, mencionemos, llegados a este punto, cómo, en la acción ejecutada en el Centre George Pompidou –*La desesperació del tocador de llaiüt*–, el público se comporta de un modo bastante infantil durante toda la duración de la performance. No solemos encontrar comentarios en la bibliografía consultada relacionados con las reacciones del público y en este sentido deseamos destacar cómo el poder acceder al registro audiovisual de acciones como la mencionada nos permite incorporar matices interpretativos. El público francés se pasa riendo y mofándose prácticamente todo el tiempo de las acciones ejecutadas por Benito, seguramente complaciéndose de aquella premisa de *Seny i rauxa* que, en cierta medida reforzaba aquellos componentes que han exotizado el Estado Español como bárbaro, salvaje o primitivo. Difícilmente podemos defender acciones como esta desde la restitución comunitaria o la purificación de lo abyecto de alcance público.

Todo ello no elimina, por supuesto, la relación de estas acciones con una violencia contextual. De hecho, estamos demostrando mediante nuestra investigación y nuestra compilación de múltiples performers europeos cómo se consolida la siguiente rutina: en ámbitos de especial corrupción contextual y de plena desconfianza en las instituciones cívicas, un conjunto de creadores siente su existencia abyectada y, en consecuencia, decide recurrir a esa suerte de legalidad paralela que proporcionan las formas y funciones de reminiscencias religiosas y que permiten, en definitiva –y en conjunción con las artes– robustecer la identidad y exorcizar catárticamente una existencia asumida como inestable.

Este artículo pretende recordar aquella inadmisibile ignominia, ya que si los que están a cargo de la administración de la justicia para dar amparo a los ciudadanos frente a los abusos del poder, lejos de cumplir su función tutelar coadyuvan con el opresor, es fácil alcanzar a comprender lo difícil que era escapar de las garras del fascismo”.<sup>656</sup>

Si el trabajo de Benito es paradigmático de lo abyecto es precisamente porque no solo corporiza y ejecuta una violencia horrible, sino porque la propia modalidad de purificación artístico-religiosa escogida asume a su vez unas connotaciones repulsivas insostenibles. Que un artista considere que debe recurrir a la muerte de un animal para enfrentarse a sus malestares individuales o para purgar cierta violencia contextual convirtiendo al público en cómplice, es realmente sintomático de que algo va mal.<sup>657</sup>

<sup>656</sup> Vidal, Santiago, “Los tribunales de justicia durante el franquismo: crónica de una arbitrariedad olvidada” en VV.AA. *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*, op. cit., p. 279

<sup>657</sup> De hecho, si completáramos la interpretación de estas piezas desde lecturas ecologistas –sobre todo en sintonía con las nuevas perspectivas en torno al antropoceno– o desde perspectivas de género, observaríamos cómo en la

Así las cosas, defendemos esta lectura de las funciones del esquema sacrificial en un marco performativo llevado a cabo durante la confusa transición democrática española. Ahora bien, las modalidades de purificación de la abyección desde este engarce entre práctica artística y práctica ritualística deben ampliarse en esta investigación mediante la incorporación de otros imaginarios. Según Delgado, una de las aportaciones del ensayo de Mauss y Hubert era el haber planteado el esquema sacrificial como *una forma, estructura disponible que cada circunstancia social y religiosa llena con contenidos y finalidades de todo tipo*.<sup>658</sup>

Partiendo de esta premisa y asumiendo que las *Sessions de treball Performance* son tal vez las acciones más abstractas en cuanto a los contenidos y finalidades que rellenan el marco sacrificial, nos disponemos a aprehender un corpus de obra que genera múltiples avatares en este ejercicio de purificaciones de lo abyecto desde una práctica performativa de connotaciones rituales: la incorporación de la corrida de toros como esquema sacrificial por parte de Benito, las celebraciones rituales que corporizan mitos en torno a la crisis sacrificial como Edipo o Narciso, por parte de Hermann Nitsch o Petr Štembera, o las apariciones de dobles monstruosos corporizados por Ion Grigorescu durante el régimen de Ceaușescu.

#### 6.2.1.2. Jordi Benito: la corrida de toros como esquema sacrificial

A aquel país se lo venían diciendo  
desde hace tiempo.  
Mírate y lo verás.  
Tienes forma de toro,  
de piel de toro abierto,  
tendida sobre el mar.<sup>659</sup>

Ya hemos visto cómo la primera vez que aparece la presencia de un toro en la trayectoria del artista es en la acción *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 78 79*, llevada a cabo el veinticuatro de abril de 1979 en Lyon. Lo hacía en forma de cabeza disecada enganchada al cuerpo de Benito en buena parte de la performance. Sin embargo, la documentación relativa a ese proyecto nos

---

mayoría de casos nos enfrentamos al rescate de una tecnología ritual que implica una actitud de superioridad antropocéntrica en relación a la naturaleza y al mundo animal, arraigada a su vez en la herencia heteropatriarcal.  
<sup>658</sup> Delgado, Manuel, "Introducción" en Mauss, Marcel y Hubert, Henri, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, op. cit., p.16.

<sup>659</sup> Alberti, Rafael. *Summa Taurina*. Barcelona: Noguer, 1957, p. 18. Citado en Delgado, Manuel. *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*. Barcelona: Península, 1986, p.31.

proporciona más información sobre la aparición y EL uso de este elemento y del imaginario de la corrida de toros en la obra del artista.

En los documentos del Archivo Benito consultados en el MACBA encontramos una descripción del anteproyecto a desarrollar en Lyon, diferente al de las otras notas que ya hemos comentado y que, al menos en lo que a la presencia de una estructura circular se refiere, se asemejan más al resultado final. Este anteproyecto aparece bajo el título *Baiard, jaç impacient-las camas de la muerte*, que es de hecho el nombre con el que desarrollará finalmente un conjunto de acciones entre 1980 y 1981. El artista explica que el título parte a su vez del grabado de la serie de los *Los desastres de la guerra* de Goya, “Las camas de la muerte” -1812-1814-. En él vemos a una mujer –lo intuimos por la falda-, escondida en su práctica totalidad debajo de una manta, delante de una montaña de cuerpos acumulados en el suelo, también cubiertos por completo. Según J.M. Matilla, el grabado representaría aquellos cuerpos que se hacinaban en los hospitales debido a un intenso periodo de hambruna sufrido en Madrid en torno a esas fechas. *Sin cama donde reposar, tendidos en los suelos de pasillos y tapados con poco más que una manta sólo les quedaba esperar la inevitable muerte.*<sup>660</sup> De hecho, no sabemos realmente si las personas ocultas ya han fallecido o permanecen en el tránsito hacia la muerte. Del mismo modo, la figura que se mantiene en pie aparece como una suerte de fantasma errante, impregnándose y sorteando al mismo tiempo el halo de muerte que invade la escena.

Las notas incorporadas en las hojas de este anteproyecto parecen ampliar el contenido y el título de esta grabado al indicar:

L’artista estaria assegut impacientment en un baiard –peto de caballo para rejonear- esperant que el brau “miura” li provoqui la mort. Queda establerta una relació:

Brau-artista

Botxí-malalt<sup>661</sup>

Así, el título también haría referencia a esta presencia enfermiza y hospitalaria, pues un “baiard” –el artista lo escribe sin la “d” final en el documento original”- es un objeto, parecido a una camilla, con dos barras largas paralelas y una plataforma en medio para transportar personas o materiales de construcción, habitualmente cargada por personas. El objeto se usa para transportar enfermos pero también figuras religiosas. De esta manera, observamos cómo,

<sup>660</sup> Matilla, J.M, “Las camas de la muerte” en VV.AA. *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 332.

<sup>661</sup> Carpeta 71 “Lyon” 79.42 del Archivo Benito.

en una fase inicial, el artista asumía un evidente paralelismo con desastres humanos reales –el hacinamiento de enfermos- y de nuevo, en su habitual juego abyecto de duplicaciones y confusiones identitarias, asumía impaciente el papel tanto de toro como de artista, tanto de enfermo como de verdugo. En la descripción incorporada, seguramente de carácter más conceptual o poético que de esbozo real de la futura acción, el artista se preparaba impaciente encima de una camilla para ser sacrificado por un ataque de un toro miura.

El anteproyecto nos confirma así dos vías de investigación sobre las que no se ha explorado lo suficiente que aquí necesitamos ampliar. En primer lugar, el uso de Goya como referente que permite al artista explorar el engarce entre las artes, un diagnóstico crudo de un contexto beligerante y la tauromaquia. Mencionemos además, pues no lo hemos ampliado anteriormente, que los dos grabados de la *Tauromaquia* incorporados en *Sessions de treball Performance* tenían como telón de fondo el final de la Guerra de la Independencia y la restauración de Fernando VII en el trono en 1814, que trajo consigo la restauración de la Inquisición y la pérdida de libertades públicas, sometiendo a un control estricto a las artes y a los medios de comunicación –periódicos-. Este engarce nos permitirá confirmar que el aparentemente simbólico trabajo del artista transfigura apuntes muy específicos en torno a la violencia vivida en España en los últimos siglos. De hecho, incluso antes de la gestación de este anteproyecto, Benito había llevado a cabo una instalación –tan solo comentada, de toda la bibliografía consultada, en el primer volumen de los catálogos del Museu de Granollers, donde esta premisa se desplegaba de forma más que explícita y donde ya se incorporaba el grabado de Goya de “Las camas de la muerte”.

Nos referimos a la instalación *Mal-son*, ejecutada y exhibida en la Sala Tres de Sabadell del dieciséis al treinta de abril de 1977. Según la descripción del catálogo del Museu de Granollers, Benito preparó un espacio prácticamente oscuro, con el suelo cubierto de tela asfáltica, dividido por puntales que sostenían linternas, con la presencia de una especie de pajar con plumas de ave que se esparcen por el espacio con la ayuda de un ventilador y con la proyección de dos imágenes: el grabado *Las camas de la muerte* al que ya nos hemos referido y una imagen de

Robert Capa publicada en un reportaje titulado “This is War” –*Picture Post*, tres de diciembre de 1938-, en la que vemos a un soldado de espaldas ante la explosión de un obús en el Segre.



Fig. 128 y 129. Jordi Benito, *Mal-son*, 1977. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Sin lugar a dudas, esta instalación en la que el –mal- sueño de la razón vuelve a producir monstruos, nos muestra a un Benito asumiendo de forma más que explícita la influencia de dos de los principales cronistas de la beligerancia de la historia de España reciente como son Goya y Robert Capa. Por si no fuera suficiente, y de nuevo en pleno delirio de duplicación de identidades, el artista se confunde con la figura del pintor romántico. En los documentos del anteproyecto *Baiard, jaç impacient – las camas de la muerte* el artista escribe debajo del título *Benito-Goya-Lyon*. A lo largo de esta investigación nos encontraremos repetida una y otra vez esta estrategia, destacada en los textos antropológicos de Mauss, Hubert, Girard o Delgado. Y en este sentido, conviene destacar de nuevo la conciencia total del artista al respecto, desmintiendo así de nuevo esas lecturas que apuestan por su carácter únicamente inconsciente o espontáneo. En la entrevista a Rosa Queralt que venimos utilizando, Benito responde así a la pregunta sobre la posible igualdad de condiciones entre él y el animal en sus acciones:

Jo ho diria d'una altra manera. En el fons tot ho vull ser jo. Vull ser tots els personatges. En un moment donat, el brau és la víctima i en un altre vull ser-ho jo i, per tant, ell ha de deixar de ser-ho. Deu ser un problema d'egocentrisme, també.<sup>662</sup>

En estas carpetas del archivo también se recogen varias fotocopias de la Enciclopedia Taurina. En ellas reconocemos información textual que explica las diferentes rutinas del encierro –recortes de capote, faroles, quites, muletas, pares- acompañadas de imágenes ilustrativas, algunas de las cuales vuelven a remitirse a la *Tauromaquia* de Goya como “Un caballero español quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos” –ca. 1814-16- o “Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo” –ca. 1815-16-. Este conjunto voluminoso de copias que guardó Benito confirma que el creador debió documentarse sobre algunos elementos básicos de la corrida de toros, que acabaría por integrar de un modo performativo en sus acciones. En una de estas hojas, Benito afirma lo siguiente en relación a la pieza que estamos comentando:

Esta acción/manifestación se apoya básicamente en los ritos y folklores españoles. Para ello se utilizan por una parte la figura del pintor de la TAUROMAQUIA y por la otra la fiesta nacional. De esta forma creo que podré conseguir dar una nueva visión del arte y de la cultura española en los países extranjeros. Ya que estas manifestaciones son publicadas en video-film-libro y repartidas por todos los museos del mundo. Nota del autor: el arte, no por ser nuevo tiene que perder sus raíces.<sup>663</sup>

Dos años más tarde, en los bocetos preparatorios de la acción que debió llevar a cabo en Varsovia –*S.CH.N / P.T.P. TRASA=BPLWB 78 79*- y que nunca han sido reproducidos en una publicación, podemos leer *Performance Mort/ Piece // Manolete / Benito / Goya / la angustia me mata* –ver anexo página 747-<sup>664</sup>. La secuencia goyesca se amplía a aquella segunda vía de investigación que incorpora la tauromaquia. La identidad se multiplica aún más y Benito ya va asumiendo también el rol del torero.

La hoja mencionada incorpora dos imágenes, una reproduce aquel sistema de tortura en el que el condenado introducía los brazos en los agujeros de una madera y otra que reproduce un ahorcado. En la carpeta relativa a esta acción<sup>665</sup> se encuentra también el número monográfico de la revista *Historia* de octubre de 1978 *Cárceles en España: cinco siglos de horror. Galeras y cárceles inquisitoriales. La reforma carcelaria republicana*. Gracias a esta revista sabemos que esas dos imágenes se corresponden con casos de prisiones reales, por ejemplo, aquella en

<sup>662</sup> Queralt, Rosa. “Crida art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!” en VV.AA, *Jordi Benito: assaigs per a l’òpera Europa*, op.cit., s.p.

<sup>663</sup> Véase la Carpeta 71 “Lyon” 79.42 del Archivo Benito.

<sup>664</sup> Véase la Subcarpeta “De poder a poder”. Polonia 15 de abril” incorporada en la Carpeta 72 del Archivo Benito.

<sup>665</sup> Véase la Carpeta 72 “Varsovia” 43 del Archivo Benito.

la que vemos a un preso ahorcado se corresponde con “Un ahorcado en Saladero –de “las prisiones Europa”-.

Una de las hojas de esta revista se ha recortado y se encuentra de hecho en la carpeta con toda la documentación de la acción que realizó un mes antes en Lyon. Se trata de un recorte en el que se ve el exterior de la prisión y el pie de foto “La fuerza pública reduce a los amotinados en Carabanchel”. En la carpeta de la documentación de la acción de Varsovia también encontramos una carta dirigida a la persona que le ha invitado a la capital polaca –Henryk Gajewski- en la que se ha incorporado una imagen de Manolete. El pie de foto indica: *Manuel Rodríguez Sánchez (Manolete), figura señera de la fiesta desde 1917 a 1947 cuya trágica muerte promovió elegías sin fin*. Sin embargo Benito ha intervenido encima, tachando el nombre de Manolete para incorporar el suyo en mayúsculas, y sustituyendo las fechas de su nacimiento y su muerte por las fechas “de 1951 a 1979”, esto es, la fecha de nacimiento y de su hipotética muerte, anunciada para ese mismo año. Incorporamos esta imagen en el anexo pues tampoco ha aparecido nunca antes reproducida en una publicación –véase anexo página 749-.

Recordemos también que el grabado de Goya “Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid” de la serie de la *Tauromaquia* ya se incorporaba en una de las paredes durante las *Sessions de treball Performance* y la cámara lo enfocaba explícitamente. Este mismo grabado nos aparece mencionado en una carpeta relativa a proyectos que Benito intentó llevar a cabo en 1979, entre la acción mencionada y *B.B.P Romànic* que nos disponemos a analizar en profundidad. En una de las hojas relativas a un proyecto a realizar en el Museu de Granollers de título *Reflexions sobre un mateix tema*, el artista escribe en el margen izquierdo *Origen / Identitat / Existència* y justo al lado de *Identitat* incorpora la fórmula  $(x)(y) [x=y > (F_x=F_y)]$ . En el margen derecho escribe otras tres palabras: *Locuras / Sueños / Depresiones* y justo debajo de este bloque mencionado: *O sorteo al toro o el toro me mata*, frase que aparece en múltiples ocasiones en varios documentos de esta carpeta. De hecho, en todas estas hojas relativas a esta acción irrealizada y en otro conjunto relacionado con lo que parece ser un proyecto titulado *Sempronia* el artista parece idear un proyecto que investigue en torno a su identidad y sus raíces, en sintonía con algunos aspectos de la cultura catalana. De todos los apuntes nos interesa destacar aquellos que vuelven a hacer referencia a los componentes autodestructivos anhelados por el artista, vividos a su vez como un doble del toro.



En una de las hojas el artista escribe

*Trobar-se / Enfrontar-se / Dubtar-se. Y un poco más adelante: Pretenc que el brau sigui el meu enemic / Això és obscur (o no)? / El meu enemic sóc jo – IDENTITAT / si destrueixo al meu enemic, em destrueixo? / la qüestió està en fer-se amic del meu enemic / millor dit, resoldre els problemes que fan que el meu enemic sigui el meu enemic / o sorteo al toro o el toro me mata / jo no vull morir vull triomfar / el brau sóc jo.<sup>666</sup>*

Siguiendo en esta línea, Benito hará referencia constante en otras hojas a que *l'angoixa mata / matar a l'angoixa*. Parece que el único modo de matar o esquivar esta angustia personal pasará por convertirse en un *aprendiz de sorteador de toros* como él mismo indica en otro de estos documentos.

De hecho, la necesidad de performar este análisis identitario desde el marco tauromáquico le llevará a idear un proyecto aún más ambicioso, inspirado también en Goya. En otra de las carpetas del Archivo Benito consultadas en el MACBA se encuentra otro proyecto que nunca se llevó a cabo, previsto para la temporada entre 1978 y 1980: *Trazado G.O.Y.A.* Según el esquema pautado por el artista sabemos que pretendía llevar a cabo dieciocho acciones o performances –él usa indistintamente ambos términos- en dieciocho ciudades europeas, cuyo recorrido formaría sobre la geografía del continente el nombre del pintor, tal y como se observa en el mapa adjuntado, nunca antes reproducido en una publicación -véase anexo página 750-. Cada una de estas acciones se inspiraría en un grabado de Goya de la serie de la *Tauromaquia*, ya seleccionados por Benito y mencionados anteriormente.

Toda esta secuencia de apuntes que estamos trazando nos permite confirmar un interés constante y latente por parte del artista en el que se van enlazando, aún de forma poco elaborada en muchos casos, el recuerdo y la pervivencia de abyectos desastres de la tanática historia de España –la guerra de Independencia y sus fatales consecuencias como las hambrunas y el hacinamiento en los hospitales, la Guerra Civil, la problemática situación de las cárceles-, su documentación desde el ámbito de las artes visuales –grabado, fotografía documental- y su transfiguración en el ámbito artístico en un marco performativo de tintes rituales. Esta misma secuencia también nos permite demostrar aquella hipótesis según la cual convivirían en el trabajo de Benito tanto el diagnóstico contextual mediante la reproducción mimética de una violencia sistémica como los anhelos ascéticos o de sacrificio personal que enfrentan dolorosamente al artista consigo mismo en un proceso de búsqueda identitaria. Y finalmente,

---

<sup>666</sup> Véase la Carpeta 100. Museu de Granollers-Projecte del Archivo Benito. Hemos mantenido el subrayado original.

la secuencia esbozada anuncia cómo el uso del imaginario y de las funciones de la corrida de toros va a configurarse como un esquema ideal para trabajar todas y cada una de estas cuestiones apuntadas: Benito deseará sortear la violencia encarnada por la corrida y el toro, pero también se mimetizará con el animal y se sacrificará en paralelo o en su lugar.

Llegados a este punto y observando de nuevo cómo Benito ha vuelto a ir ensayando unas temáticas, acumulando motivos y estrategias antes de llevar a cabo una pieza que tome en su más intensa complejidad estos elementos, nos disponemos a analizar en profundidad la acción *B.B.P. Romànic* que el artista llevó a cabo en la capilla en ruinas de santa Justa y Santa Rufina de Lliçà d'Amunt el cinco de mayo de 1980.<sup>667</sup> Tal y como vemos por el título, el artista abandona la idea de “TRASA”, para iniciar realmente un nuevo ciclo en el que el ritual de sacrificio y la corrida de toros se dan la mano.

En primer lugar, podemos demostrar fácilmente cómo esta acción podría leerse desde el esquema sacrificial planteado por Mauss, Hubert y Girard que hemos utilizado en el apartado anterior. Nos encontramos ante un espacio que habría sido sagrado pero que permanece en ruinas, medio derrumbado y recubierto de piedras caídas de las paredes en el suelo.<sup>668</sup> Por ello, éste ha debido ser debidamente preparado para proceder a la performance sacrificial: el suelo está cubierto de telas blancas que llegan hasta los múltiples rincones en los que intervendrá Benito: una capilla con un altar cubierto también por estas sábanas, arropado por dos cruces de tela blanca que cuelgan de las paredes; un rincón con el mismo suelo pero ahora con una cruz negra que parece estar realizada de algún material rígido y en frente de la cual cuelga una especie de camilla/ofrenda cubierta de flores blancas.

---

<sup>667</sup> La reconstrucción de esta acción puede hacerse tanto desde las fotografías tomadas por Eduard Olivella y consultables en el Archivo Benito depositado en el MACBA como por el registro videográfico que llevó a cabo Carles Ameller –miembro de Servei de Video Comunitari- y que hemos consultado en el Museu de Granollers. Benito estuvo acompañado en esta acción en todo momento de dos matarifes profesionales.

<sup>668</sup> En el registro videográfico se escucha perfectamente las pisadas sobre estas ruinas que remiten a un espacio que, por el paso del tiempo, ha sido violentado.



Fig. 130. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografía de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Preparado el espacio, vemos entrar a la primera víctima: la vaca. Los dos matarifes la introducen en el espacio “sagrado” y acto seguido proceden a aniquilarla mediante tres golpes de martillos secos sobre su cabeza mientras se escucha una música instrumental con sonidos de gritos añadidos a un volumen muy estridente que continuará durante todo el registro. Entra Benito en el espacio y le produce el primer corte en la cabeza del que empieza a brotar sangre, parte de la cual es acumulada por el artista en un cáliz dorado. A continuación utiliza la sangre derramada en el esquema sacrificial y, por lo tanto, de connotaciones purificadoras, vertiéndola sobre una tela blanca en forma de cruz y después usándola con su mano dibujándose una cruz en el pecho y dibujando una cruz en la tela sobre la que había lanzado el fluido del animal. El artista se restriega por la cruz y se estira encima como si hubiera desfallecido también.

Iniciado el acto sacrificial se producen un conjunto de duplicaciones entre la vaca aniquilada y el artista. La mimesis de la violencia contagiosa se instalará en la acción al mismo tiempo que el sacrificante va asumiendo las cualidades sagradas de la víctima animal y antes de proceder a las purificaciones definitivas que le permitirán salir del esquema. Así, el artista será bañado de nuevo por la sangre del animal. Éste ha sido colgado por sus patas traseras para, acto seguido,

proceder a su decapitación. Benito ladea al acéfalo para que el espacio se impregne lo máximo posible del fluido. Unos minutos después el artista se pone debajo para bañarse con el fluido. Los matarifes le ayudan a pasar una especie de cruz blanca de un material rígido –como un cartón-, la posan y la fijan con una cuerda sobre el altar ubicado frente al animal colgado y finalmente el artista se levanta y se apoya en ella. Gracias al registro videográfico observamos cómo al artista le cuesta respirar, a punto incluso de vomitar. En este sentido recordemos cómo Kristeva se refería en su ensayo *Los poderes de la perversión* a los espasmos previos al vómito como un mecanismo de protección físico ante la necesidad de separarse de lo impuro que invade la vida.



Fig. 131-134. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

El movimiento de la cámara nos permite apreciar de hecho, mucho más que los documentos fotográficos, la configuración de los dobles monstruosos. La cámara se desplaza para ubicarse justo delante del animal, haciendo que dejemos de ver en parte al artista, quien se acaba fusionando por lo tanto con la víctima. Por si este gesto no fuera suficiente, Benito se ubica la cabeza del animal encima de la suya, de nuevo escupiendo y con arcadas. De esta manera, se nos confirma de nuevo el conocimiento –tal vez intuitivo- del artista de las estrategias relativas

al doble monstruoso en el esquema sacrificial . Girard nos recuerda que su uso volvía a permitir la mimesis de la crisis de las diferencias:

La máscara se sitúa en la frontera equívoca entre lo humano y lo “divino”, entre el orden diferenciado a punto de disgregarse y su futuro indiferenciado que también es la reserva de toda diferencia, la totalidad monstruosa de la que surgirá un orden renovado.<sup>669</sup>



Fig. 135. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Finalmente, los matarifes cortan la cuerda que aguantaba la cruz sobre la que estaba el artista y éste cae al suelo con la cabeza de la vaca. Se produce la misma operación con el animal. Ambos, desplomados, son cubiertos por una sábana blanca como si fueran los enfermos moribundos de *Las camas de la muerte* de Goya. La cámara enfoca una pared donde se ha enganchado una postal de la acción en la que aparece coloreada la planta de la iglesia.

El segundo acto prosigue con esta aniquilación en paralelo. Mientras los matarifes proceden a desollar y arrancar las patas al animal, Benito permanece encima del altar rezando de cara a la pared. La acción se dilata muchísimo. Una vez se han hecho con la piel del animal la ubican

<sup>669</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op. cit., p. 175.

en el suelo de aquel otro rincón con la cruz negra y las flores colgantes. Vuelven para “desollar” al artista. Los matarifes lo estiran detrás del altar, le cortan el pelo<sup>670</sup> y le pintan una cruz blanca en la cabeza. Acto seguido lo alzan como si fuera una suerte de Cristo caído y se lo llevan al rincón de la cruz negra, donde lo apoyan boca abajo, con los pies reclinados de forma incómoda en la cruz, los brazos también en cruz y la cabeza posada sobre un gran pan. Mientras Benito permanece en esta postura, los matarifes levantan la piel desollada, la enganchan a la cruz negra –recortando los fragmentos restantes para que no se altere la forma geométrica perfecta- y le ponen delante de la cara del creador dos de las patas del animal. La cámara, en un momento dado enfoca el techo vacío de la iglesia en ruinas.



Fig. 136, 137 y 138. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

El final de este acto se encamina al inicio de las purificaciones de lo abyecto: se prende fuego a la camilla de flores colgante mientras Benito permanece detrás en la cruz –bastante nervioso de hecho pues los matarifes le van diciendo “tranquilo, tranquilo, aguanta un momento que no passa res”. Los ayudantes pasan una tela roja enorme –con algunas cruces blancas pintadas sobre ella- por debajo de la camilla ya prácticamente reducida a cenizas y cubren al artista y a la cruz. El acto vuelve a finalizar así con la ocultación del artista, ahora purificado por el fuego.

Entre els hindús no hi havia temple. Cadascun podia triar el lloc allà on volia sacrificar, però aquest lloc havia de ser prèviament consagrat per mitjà d'un determinat nombre de ritus, el més important dels quals era el que consistia a instal·lar els focs. El foc és exterminador de dimonis. Tanmateix, d'acord amb certes llegendes bíbliques antigues, el foc del sacrifici no és altra cosa que la mateixa divinitat, que devora la víctima o, si parlem amb propietat, és el signe de la consagració que l'estreny. El que hi ha de diví en el foc del sacrifici hindú es comunica, així doncs, al lloc sacrificial i el consagra.<sup>671</sup>

<sup>670</sup> En los documentos preparatorios de la acción irrealizada *Reflexions sobre un mateix tema*, Benito también incorporaba en el presupuesto la presencia de un peluquero que debía de nuevo, despojarle de una parte de su cuerpo.

<sup>671</sup> Mauss, Marcel y Hubert, Henri, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, op. cit., p.56



Fig. 139. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

El tercer acto sigue un esquema de modalidades purificadoras similar. Después de un corte enfocando de nuevo la postal de la pared como al final del primer acto vemos directamente a Benito desnudo, de cara a la pared, con un palo de madera que va del suelo a su espalda. Los matarifes, siguiendo con el juego de duplicaciones le atan dos patas del animal en los tobillos, donde permanecerán hasta el final de la performance. Acto seguido, proceden a limpiarlo y a lanzarle cal blanca. Con toda la espalda cubierta de este material habitual en la trayectoria del artista, éste se ubica en aquella cruz blanca manchada de sangre del primer acto, al lado de la cual vemos ahora una pequeña hoguera en la que se introducirá un hierro con forma de cruz. Benito se unta las nalgas con una suerte de líquido azul oscuro –según el catálogo del Museu de Granollers sería yodo- para proceder a marcarse con el hierro a rojo vivo. Acto seguido, los matarifes limpian la zona marcada con mucha agua, le ponen un spray –imaginamos que anestésico para el dolor- y finalmente le tapan con la tela roja sobre la que dibujan con una pasta blanca unas cruces.



Fig. 140 y 141. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Llegados a este punto y teniendo en cuenta la ausencia de público de esta acción podríamos volver a confirmar aquellas repercusiones personales del sacrificio sobre Benito que le otorgarían un nuevo estado moral y le permitirán purgar aquella angustia que le mataba.<sup>672</sup> Y podríamos finalizar aquí el comentario. Sin embargo, nos hemos olvidado de un detalle fundamental que aportará nuevas capas de interpretación a esta compleja pieza: en los dos primeros actos de la pieza el artista viste una torera rosa propia de un traje de luces de un matador sobre la que acabará apoyado en el último acto, ya cubierto de cal y marcado con la yerra. De esta manera, Benito se asume ya de forma explícita desde el rol del matador, y lo seguirá haciendo en múltiples acciones posteriores.

Ello nos obliga a aprehender esta acción y las que llevará a cabo de forma inmediata, al menos hasta 1984, incorporando de nueva aquellas aportaciones que nos permitan leer la abyección instalada en esta pieza desde las modalidades de purificación del ritual taurino a modo de rito de sacrificio. Para ello volveremos utilizaremos principalmente el ensayo de Manuel Delgado *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular* -1986-. Del mismo modo que Mauss y Hubert reclamaban la necesidad de un

<sup>672</sup> En el monográfico sobre sacrificio editado por Metrònom se incorpora un texto que vuelve a hacer mención a este carácter individual de lo sagrado, a pesar de que no se ponga al servicio del análisis de obras artísticas. Nos referimos al artículo de Guillem Viladot “El sacrifici des d’una òptica de la psicologia”. En él, Viladot afirma que “En un món desacralitzat. L’individu queda constituït com un subjecte en el qual el sagrat extern es redueix en un sagrat personal, interior, com si la persona quedés transcendida per ella mateixa. Però aquest sagrat personal, aquest principi rector que ha passat de constituir una exterioritat de misteri a informar una interioritat oculta en la pròpia persona, està sotmès a tots els tòtems i tabús d’una herència cultural que determina i provoca el malestar. Dins aquest ordre de coses, el sagrat ha quedat substituït, cada cop més, per l’ideal del jo, o sigui per la resultant de la suma del narcisisme –identificació del subjecte amb ell mateix- i les identificaciones del subjecte amb els seus progenitors, o amb els seus substituïts, que a cops poden personalitzar-se en ideals col·lectius. O sigui que d’un sagrat extern, impersonal, hem passat a un sagrat personal, interior.” Viladot, Guillem. “El sacrifici des d’una òptica de la psicologia”, en VV.AA, *Sacrifici*, op.cit., pp.17-18.



estudio riguroso y científico del ritual de sacrificio, condenado por las diferentes disciplinas del pensamiento como elemento irracional imposible de asumir como objeto de estudio, el antropólogo español exige algo similar en torno al estudio de la corrida de toros.

Muy lejos de la naturaleza irracional y arbitraria que se les presume, muchos de los ritos que configuran el universo simbólico popular en la Península Ibérica, y entre ellos destacadamente los de la muerte del toro, constituyen realmente modalidades eficaces de acción social y complejos comunicacionales perfectos en los que queda representada y poderosamente definida una determinada ideología cultural.<sup>673</sup>

Las aportaciones de este ensayo nos permiten, en primer lugar, equiparar sin ningún miedo la corrida de toros, o más bien los ritos en los que se dan muerte a un toro, con los esquemas de los rituales de sacrificio. Es más, según Delgado, la fiesta de los toros sería a día de hoy la pervivencia sacrificial más intensa a la que tendríamos acceso. El autor, partiendo a su vez de las definiciones sobre ritual aportadas por Jean Cazeneuve argumenta sobre la posibilidad de hablar de un “rito taurino” debido a su regularidad y periodicidad pautadas en relación a múltiples fiestas españolas, al sentido que este genera en la comunidad que lo abraza, a sus componentes formales de carácter dramatizado y al consenso emocional que es capaz de generar en el seno de una experiencia participativa. Recogiendo las voces de otros autores se asumirá la corrida de toros como un misterio religioso en el que se sacrifica un dios –totemizado en el toro- por un sacerdote –encarnado por el matador-. El matador adquiere así un halo sacerdotal y por lo tanto, también se considera que posee un don especial que le permite officiar en ese marco sacrificial.<sup>674</sup>

Del mismo modo, retomando las aportaciones de Victor Turner, que a su vez parten de las de Arnold Van Gennep, identifica la ritualística taurina con el esquema de los ritos de paso, si bien aquí el protagonista sería el toro. Según Delgado, podríamos observar claramente diferenciadas en la fiesta taurina las tres fases de los ritos de pasaje apuntadas por Van Gennep: una primera fase preliminar o de separación en la que la res, que había vivido en una –relativa- libertad es secuestrada para ser llevada al lugar de sacrificio, en nuestro caso, el Espai 10 de la Fundació Miró, una iglesia en ruinas, entre otros lugares usados por el artista; una segunda fase

---

<sup>673</sup> Delgado, Manuel. *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*, op.cit., p. 10.

<sup>674</sup> Ya hemos visto cómo Benito, mediante un largo recorrido de apuestas transformadoras y pruebas de resistencia de posibles connotaciones ascéticas habría ido adquiriendo paulatinamente este don. De hecho, Delgado se remite no solo a estos procesos de aprendizaje que debe asumir el sacrificante/matador sino también a su validación por vía casi hereditaria. En ese sentido recordemos aquellas duplicaciones identitarias del artista de Granollers que lo llevaban a emparentarse, en una suerte de cadena familiar, con Goya y Manolete. A pesar de que el artista lo mencione muy puntualmente, evidentemente deberíamos asumir a esta cadena la influencia de Picasso y la de aquellos otros artistas surrealistas a los que nos hemos referido en el capítulo correspondiente.

liminar o de margen en el que las relaciones con el torero se presentan invariables y peligrosas, del mismo modo que el animal se escapaba una y otra vez en las *Sessions de treball Performance* o en la futura *Baiard, jaç impatient. Opus II -1981-*; lo más sagrado a punto de acontecer y lo más humano sentido en la fragilidad de una posible muerte si la víctima no es correctamente sacrificada se dan la mano en esta fase liminal; finalmente, la tercera fase posliminar o de integración que finaliza con la muerte del toro a modo de tránsito en su papel de iniciado, en la que juega un papel fundamental la anulación de su naturaleza anterior, mutilando algunos de sus rasgos fundamentales o directamente despedazándolo; sin lugar a dudas *B.B.P Romànic* se nos presenta como la pieza más explícita en la sintonía con estas fases del ritual de paso aplicadas a la fiesta taurina.

La pervivencia cruenta de lo sacrificial en el marco de lo que se querría presentar como una fiesta y un emblema identitario nacional habría llevado, según el autor, a ofrecer una versión domesticada de los múltiples –y en muchas ocasiones convulsos- ritos en torno a la muerte o hostilidad hacia un toro que se producen en España.

Las consecuencias de esta casi clandestinización del despedazamiento de la bestia no impidieron que, en muchos lugares, esta operación, aún verificándose en locales anexos a la plaza o en mataderos separados, constituyera en sí misma una especie de espectáculo paralelo.<sup>675</sup>

Partiendo de esta premisa deseamos apuntar dos ideas en relación a la performance de Benito. En primer lugar, debemos dejar claro que no estamos ante una corrida de toros, sino ante una acción artística que utiliza imágenes y posibles funciones asociadas al ritual taurino. En segundo lugar, que estas imágenes y recursos retomados no se asocian tanto a esta versión domesticada por el Estado en forma de espectáculo ocioso del que nos habla Delgado, si no precisamente a la matriz más atávica. Consideramos, especialmente en la acción *B.B.P. Romànic* sin apenas público y alejado de lugares urbanos, que el artista estaría retomando esa forma clandestina del espectáculo en la que pervive igualmente la taurolatría, esto es, el ejercicio simbólico centrado en la figura de un toro como objeto de sacralización y de culto. Veamos pues algunos de los significados concretos de estos símbolos y funciones que creemos identificar en la acción de Benito.

En primer lugar, debemos destacar que la primera acción en la que Benito se viste explícitamente de torero, encarnando sus funciones, tiene lugar en una iglesia. En este sentido nos gustaría referenciar de nuevo al ensayo de Delgado, según el cual se asume el paralelismo

---

<sup>675</sup> *Ibidem.*, p. 101. Para una mayor profundización en los orígenes de los rituales taurinos y de su conversión en fiesta popular en España véase el primer capítulo “Las tauromaquias y el poder”.

entre el lugar donde el torero desarrolla su acción sacrificante y el templo o iglesia, apuntándose además casos en los que la fiesta de los toros se celebraba dentro de espacios sacralizados por la Iglesia y en los que el encargado de efectuar la lidia debía ser un cura párroco.

Partiendo de este esquema también se explica que justo en el momento en el que el toro va a ser aniquilado éste se asemeja al Cordero de Dios en tanto que animal inactivo que se presta al sacrificio y lo propicia.

El toro es, efectivamente, Cristo y el Anticristo. Cristo y el toro representan la globalidad plástica y primordial de lo masculino, la intimidad territorial en que el individuo y su oscuro hermano pugnan o se confunden. Ambos remiten a la esencialidad telúrica y animal del instinto viril divinizado, que debe ser ineludiblemente destruido. Ambos vienen a significar lo que Jung hubiera llamado el Señor del *mundo interior*, que entraña a la vez luz y tinieblas. Como decían Hubert y Mauss, “el dios sacrificado es el dios y el enemigo del dios”.<sup>676</sup>

Y estirando del hilo y asumiendo la duplicación entre sacrificador y sacrificado que ya hemos visto y sobre la que volveremos en unos párrafos, Delgado nos recuerda que en la cultura popular existen numerosos ejemplos que asimilan tanto al toro sacrificado como al torero-sacerdote con el arquetipo del joven dios trágico, concretado en el marco de la cultura española en la figura de Cristo. Así, se nos habla de una iconografía abundante de imágenes de Cristo como torero y de la integración en los ritos taurinos de la temática y la constelación simbólica de la crucifixión. En estas analogías entre la pasión de Jesús y la muerte ritual del toro Delgado subraya también que el lugar en el que el animal debe recibir la estocada mortal se llama *la cruz*.

Sin lugar a dudas todas, estas aportaciones del antropólogo español parecen cuadrar a la perfección con el trabajo de Benito, estableciendo una sintonía estrechísima con sus propias notas referentes a los enfrentamientos consigo mismo, al toro como enemigo al que sortear, a la angustia que le mata, y, por supuesto, con las imágenes recreadas desde el ámbito performativo. Delgado menciona a Picasso y de hecho, el propio Benito también lo invocaba en aquellos apuntes de los proyectos no realizados *Reflexions sobre un mateix tema y Sempronía*. En *B.B.P Romànic* hemos visto cómo el símbolo de la cruz y el de la crucifixión se presentaban como los dos elementos principales de la acción. El espacio estaba repleto de cruces por todos lados, el artista y los asistentes iban dibujando este elemento una y otra vez con la sangre derramada –y pura por lo tanto- del animal, y el propio Benito adoptaba el gesto

---

<sup>676</sup> *Ibidem.*, p. 242.

del crucificado o incluso el de Cristo descendiendo de la Cruz hasta unas cinco veces, una de ellas apoyado sobre un pan además.

De esta manera, podemos afirmar que el artista performa de un modo explícito esta cadena de roles en los que se confunde a la víctima con el sacrificante y al mismo tiempo con el arquetipo del dios joven trágico y sacrificado –Cristo-. Partiendo de esta premisa podríamos demostrar entonces que ahora el engranaje de la corrida de la toros y su paralelismo con la pasión de Cristo se vuelven a poner al servicio de los anhelos ascetas, autodestructivos y de violencia sacrificial autoexploratoria asumidos por el artista a lo largo de su trayectoria.

Bonnard intuía también la lucha del hombre contra el toro como la del individuo contra los aspectos más indeseables de su propia realidad biopsíquica, a los que la integración social exige renunciar, de forma y manera que el torero sería “el modelo visible y la estatua policroma del hombre que cada uno de nosotros debería ser en la hora crítica de su combate público o secreto. Así, el toro no sería, como sugería Leiris, sino “la imagen del toro reflejada en el espejo oscuro”, y la corrida funcionaría como la perfecta alegoría del combate y la victoria de la personalidad socialmente deseable sobre el *oscuro hermano* o sobre los *aspectos fangosos* del propio Yo, por emplear dos expresiones de extracción jungiana. [...] De hecho, esta lectura del toreo como la expresión del violento conflicto entre las facetas sociales y antisociales del propio individuo podría ampliarse a todos los modelos de ritos o de pasajes míticos en que un personaje, asociado al orden y actuando por cuenta de la comunidad, reta y vence a una bestia monstruosa que amenaza el cosmos armónico de la sociedad. De esta manera, personalidades legendarias como san Jorge, por ejemplo, u otros mitos análogos actuarían como auténticos *toreros de dragones*. [...] Paradigma de la lucha interior, la lidia de toros bravos no hace sino ilustrar la necesidad del sojuzgamiento de los impulsos animales, es decir el tema más nodal y característico de toda la tradición cristiana: el del autosacrificio y la autorrenuncia.

677

Retomando a su vez las aportaciones de Garry Marvin o de María Jesús Buixó, Delgado insiste en que la fiesta de los toros se alza como *una reflexión tremendista, trágica, altamente pesimista sobre [...] lo que significa ser humano*,<sup>678</sup> como un espacio *ideal para describirse el hombre a sí mismo como víctima arbitraria de circunstancias que no entiende y que no le importan, pero que exigen y consiguen su sacrificio*.<sup>679</sup>

Benito asceta, en el marco de un contexto histórico salpicado por la abyección, se había investido de nuevas fuerzas, había matado su imagen para renacer como sacrificante y finalmente habría dado un paso más allá armándose del valor necesario para performar su

<sup>677</sup> *Ibidem.*, p.79. Hemos añadido la referencia a san Jorge pues, tal y como veremos más adelante, tanto Jordi Benito como Ion Grigorescu tienen obras explícitas en torno a la leyenda de este santo y sus significados derivados.

<sup>678</sup> *Ibidem.*, p. 167.

<sup>679</sup> *Ibidem.*, p.115.

sacrificio a modo de corrida de toros y de pasión cristológica.<sup>680</sup> Para ello, desde esa preparación a modo de “sesiones de trabajo” en la Fundació Miró, ha debido compartir peligrosamente el espacio con el contundente animal hasta confundirse con él, pues, tal y como nos recuerda Delgado, *cuanto mayor es la permuta de terrenos, cuanto más íntimo es el espacio que agrupa a toro y torero, más arrojo se atribuye a éste y más elevada es la calificación que se asigna a su tarea.*<sup>681</sup> Benito como sacrificador y sacrificado, en la abyecta convulsión que uno vive en esa ritual taurino, instalado en las arcadas y los escupitajos anunciando un vómito o en el intenso sufrimiento del hierro al rojo vivo, elimina dolorosamente ese yo indeseable al que se había referido en múltiples de sus escritos. *La muerte del toro en la plaza funciona como un suicidio ritual y la unidad toro-torero es la encargada de officiar su propia muerte.*<sup>682</sup>

Llegados a este punto, y alejándonos realmente de posibles redenciones colectivas desde el rescate de Benito de formas y funciones relativas a esquemas sacrificiales –taurinos y cristológicos-, no debemos descartar, sin embargo, la posibilidad de que su propuesta performativa en torno a un imaginario tauromáquico transfigure la abyección contextual.

Desde las primeras páginas de su ensayo Delgado introduce una definición de Waldo Fran según la cual la fiesta de los toros se definiría como la “tragedia popular de España”. El antropólogo rastrea la secuencia en la que los ritos taurinos se transformaron en fiesta nacional, configurando una imagen arquetípica del país *tremendista y radical, mucho más cercana en sus imágenes a una realidad sociohistórica frecuentemente trágica y convulsa.*<sup>683</sup> Y es cierto que aquí se pueden recuperar poemas tanto de falangistas como de comunistas donde se confirma esa insistencia en aprehender el rito taurino como *doloroso cataclismo* o en entender España como

un colosal ruedo donde se desarrollaba una sangrienta e insensata fiesta. [...] España era ya la *piel de toro*, el *ruedo ibérico*, la *fiesta nacional* en un sentido nada alegre. La corrida hablaba elocuentemente de la historia y sus estragos y el animal sacrificado era, parafraseando a Lévi-Strauss, “inmejorable para pensar”.

684

---

<sup>680</sup> Recordemos de hecho que Kristeva se refería a las estrategias llevadas a cabo por Antonin Artaud en su literatura en clave de resurrección: “En este nivel de caída del sujeto y del objeto, lo abyecto equivale a la muerte. Y la escritura que permite recuperarse equivale a una resurrección. Entonces, el escritor se ve llamado a identificarse con Cristo”. Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit. p. 39.

<sup>681</sup> *Ibidem.*, p. 73.

<sup>682</sup> *Ibidem.*, p. 211.

<sup>683</sup> *Ibidem.*, p.30.

<sup>684</sup> *Ibidem.*, p.32.

Sin lugar a dudas, Goya había retomado y contribuido a reforzar este imaginario, “pensando”, como indica Lévi-Strauss, una España beligerante y decadente desde su paralelismo con los ritos taurinos. Y ya hemos visto como Benito conocía a la perfección y se inspiraba precisamente en este referente para pensarse y para pensar esa España liminal posterior a la muerte del dictador.

En *La violencia y lo sagrado* Girard nos indicaba que el pensamiento ritual deseaba sacrificar una víctima que se pareciera lo máximo posible al *doblo monstruoso*. En este caso la víctima es una vaca/toro y defendemos que vendría a duplicar, tal y como ya habría hecho Goya, una España violenta y convulsa que no solo amenaza con destruir la comunidad o, al menos, la identidad abyectada del artista, sino que, ya lo ha logrado en los últimos cuarenta años de historia del país. En ese sentido sí que podríamos asociar el toro usado por Benito a la bestialidad hipermasculina, a la crueldad amenazante del Franquismo. El mismo autor ha confirmado que se enfrenta a este animal como símbolo de poder.

És que dels catorze als dinou anys vaig viure a Andalusia, i d'aquí ve la introducció d'elements de la cultura andalusa a les meves peces; endemés, el toro és un símbol de força, de poder, i m'hi enfronto, com ho faig amb el piano, que és un objecte revestit de magnificència, un símbol cultural, i com a tal signe el maltracto, el cremo, el tapo, li poso pedres al damunt: són accions i reaccions al voltant de la cultura.<sup>685</sup>

Una bestialidad que, de nuevo en manos del marco performativo de Benito, no logra salir impune: ésta es diferenciada, es aniquilada hasta resultar irreconocible y convertirse en energía traspasable; sus características son asumidas por el matador/sacrificante que va a gobernar en él esos rasgos que tan fácilmente se descontrolan en el hombre, que va sacrificarse dolorosamente para alzarse como semejante modelo autocontrolado y salvaguardador del cosmos, que va a marcarse la nalga desnuda con un hierro al rojo vivo.

Todo el material consultado en el Archivo Benito relativo a esta acción refuerza además aquella hipótesis que estamos defendiendo según la cual el artista no trabajaba de forma tan azarosa como en ocasiones se ha apuntado y se sigue afirmando. Si bien es cierto que el propio artista asumió en más de una ocasión ese aparente modo de trabajar espontáneo<sup>686</sup>, en sus múltiples notas preparatorias a esta acción encontramos una premisa totalmente diferente. En

<sup>685</sup> Hac Mor, Carles. “Conversa amb Jordi Benito” en VV.AA., *Sacrifici*, op.cit., p.52.

<sup>686</sup> En la entrevista que le concede a Rosa Queralt, integrada en el catálogo *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa* y titulada “Crida art, crida i lamenta't, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!”, el artista asegura que nunca ha trabajado con planteamientos ni propósitos y que, como mucho contaba con un guión poco estructurado a modo de punto de partida para crear situaciones que generasen imágenes. En la misma entrevista afirma que sus ideas siempre adquieren forma de imágenes.

ella vemos, por un lado, una preparación del espacio y de los elementos que debían configurarlo, totalmente minuciosa: diferentes planos de la planta de la iglesia sobre los que el artista ha intervenido identificando mediante cruces los espacios en los que va a intervenir, incorporando medidas, bocetos de algunas de las acciones y descripciones de algunos elementos escenográficos –véase el anexo páginas 751 a 754-. Por el otro, accedemos también a una descripción de las acciones a realizar, distribuidas incluso por actos. En las anotaciones consultadas en el Archivo Benito comprobamos cómo el creador llega incluso a escribir hasta tres veces el conjunto de gestos a performar, antes de pasarlos a limpio.

Todas estas anotaciones –sumadas a todas aquellas que ya hemos incorporado y explicado– parecen desmentir también aquellas palabras del artista según las cuales la preparación de sus piezas era siempre visual. De hecho, en algunas ocasiones el artista, siempre instalado en contradicciones buscadas, ha llegado a afirmar su manipulación o control de los elementos sacrificiales en sus acciones.

Pel que fa encara al sacrifici, veig que també va lligat, en el meu cas, a l'atzar. Jo provocho l'atzar per mitjà de la improvisació. Improvisar, per a mi, és crear una forma d'atzar, que em fa jugar amb el risc, i el risc comporta sacrifici. Així, l'atzar desvia les meves idees originàries, alhora que, com John Cage, hi jugo, amb l'atzar, tot manipulant-lo. Les meves accions són farcides d'ingredients portadors d'atzar i de sacrifici. El sacrifici, tanmateix, també el manipulo, en el sentit que miro de controlar-lo, de mesurar-ne els possibles perills. No és pas un producte del masoquisme, la meva pràctica del sacrifici, encara que de vegades suposi un autosacrifici. Sempre es tracta d'un sacrifici creatiu.<sup>687</sup>

Si Benito se preparó primero como asceta para poder ejercer de sacrificante, parece que aquí se esté preparando como matador para las siguientes acciones en las que ya no va a aniquilar al toro, pero en las que ya va a poder asumir ante el público todos los roles que hasta aquí ha ido adoptando y que hemos desgranado: el asceta, el crucificado y el matador.

Asumidos estos papeles, Benito llevará a cabo un conjunto de acciones desde 1980 que supondrán una suerte de obra de arte total, capaz de sintetizar los roles, las estrategias y las modalidades rituales de purificación de lo abyecto. Detengámonos en dos ejemplos más que también pueden ampliar este corpus de obra que estamos defendiendo como paradigmático de la abyección.

En primer lugar, podemos referirnos a un nuevo ciclo de acciones agrupadas bajo aquel título que ya había pensado hace años el artista: *Baiard, jaç impacient*. Partiendo de esta idea, Benito

---

<sup>687</sup> *Ibidem.*, p.52.

configuró tres “opus” que anunciaban una deriva hacia la importancia de lo musical en el futuro de su producción. El primer *Baiard, jaç impatient. Opus I* tuvo lugar en el Deuxième Symposium International d’Art-Performance de Lyon en abril. El segundo se llevó a cabo el tres de febrero de 1981 en el Museu de Granollers y el tercero en la sala Vinçon, del que no se dispone ningún tipo de documentación.

Siguiendo la lógica interpretativa que hemos trazado podríamos volver a defender aquella secuencia según la cual el artista instala en el ámbito performativo algunas funciones relativas a los ritos ascéticos, que suponen una preparación para el posterior desarrollo de acciones de heterodoxas reminiscencias sacrificiales. Así, el *Opus I* debería leerse como otra más de las pruebas de resistencia a las que se somete el artista desde los inicios de su trayectoria. En ella el artista vuelve a aparecer con el mono blanco. Y fijémonos con atención cómo el artista separa su indumentaria ascética de la sacrificial –propia del *Opus II*-, en la que retomará el traje de luces. Esta apreciación nos permite de nuevo irnos desvinculando de aquellas anotaciones sobre el artista como únicamente espontáneo, intuitivo o inconsciente.

El mono blanco va a perder este color desde los primeros minutos de la performance pues el creador vuelve a bañarse con sangre de animal, confundándose con el suelo, también salpicado del fluido. Acto seguido, retomando el mismo gesto que en la acción *Acció/Reacció calç viva* - 1972-, se tumba en el suelo boca bajo, rompe un saco de cal viva con una hecha, y unos ayudantes le cubren de cal viva desde la cintura hasta la cabeza, en plena sintonía con la acción que realizó en la Galeria Aquitània. En las imágenes del Archivo Benito podemos verle prácticamente cubierto, retomando de nuevo aquellas pruebas que nos remiten a los ritos ascéticos en las que el artista se sometía a la asfixia y a la posibilidad de soportar en su cuerpo el contacto con un material abrasivo que además remite a lo tanático –su uso para desintegrar cadáveres-. Acto seguido, en un juego dialéctico de sufrimientos y purificaciones rituales, los operarios le cubren la parte inferior del cuerpo con más sangre.





Fig. 142. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus I*, 1980. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Purificado, investido de fuerzas como asceta, Benito está preparado para officiar otra abyecta performance en la que se retoman imágenes y funciones sacrificiales. En el segundo opus, el espacio vuelve a estar impregnado por una música estridente, cargada de desagradables silbidos y de contundentes percusiones. La acción tiene lugar en el foso del Museu de Granollers. Como si fuese un rueda, pero cuadrado, el público contemplará la acción desde las galerías superiores. El suelo del espacio vuelve a aparecer puro, recubierto de sábanas blancas. En las paredes, como si de una instalación de Hermann Nitsch se tratara, vemos una cruz negra de un material contundente, sábanas negras y blancas en las que vemos representados toros, y otra especie de panel blanco con una cruz de un color blanco-hueso encima. En el espacio vemos también peanas, una especie de vitrina sobre un pódium bajo que contiene un saco rojo, un objeto cubierto en el suelo, una hilera de sacos y una vaca negra. Podemos reconstruir lo sucedido gracias al registro videográfico -de veintisiete minutos-, consultado en el Museu de Granollers que documenta la acción completa.

El artista hace su aparición en escena crucificado, sin camiseta y con un pantalón negro bastante estrecho. Benito lleva atado en la espalda con una sábana blanca una especie de cruz de madera bastante fina y se restriega boca abajo sobre el suelo, donde ya vemos sobre la sábana

blanca la presencia de un reguero de sangre, bastante fresco. Uno de sus ayudantes le pinta la cruz de negro mientras el artista sigue reptando por el suelo. Al cabo de unos cinco minutos ha alcanzado una especie de frontera que divide el espacio con sacos blancos. El creador, siempre desde el suelo, encara uno de estos sacos sobre los que se ubica un objeto enigmático, recubierto por una tela blanca. Benito pasa a descubrirnoslo, estirando de la tela con su boca. Comprobamos que se trata de una custodia religiosa dorada. Tenemos pues el elemento que preserva el cuerpo de cristo. Ahora tan solo nos falta la sangre, pero aquí no se va a transubstanciar en vino, pues el artista es cubierto inmediatamente por cubos con sangre fresca, que también baña la custodia. De nuevo, todos los elementos se confunden. A continuación, Benito se incorpora de rodillas y se sube encima de los sacos, que justo unos instantes antes sus operarios han ido golpeando descubriendo de nuevo la abrasiva cal. Uno de estos operarios levanta finalmente al artista, luego entre dos lo cargan encima del toro y éste empieza a dar vueltas por el espacio con él encima. Se produce una pausa y salen, aguantando al artista encima del animal.



Fig. 143 y 144. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

En el segundo acto Benito ya sale con la torera, y la parte inferior desnuda. De nuevo el creador ha diferenciado las acciones a partir de la indumentaria. En la primera parte el artista asume el rol del gran asceta, de Cristo crucificado y confundido finalmente con el animal errante. En esta segunda parte reaparece como matador, y como tal, va a volver a performar un conjunto de acciones en torno a la bestialidad amenazante que debe ser domada. De hecho, la primera acción que lleva a cabo es romper con un hacha el cristal de la vitrina a la que hemos hecho referencia. Así, lo que parece remitirnos a un *display* museográfico es violentamente reventado. Acto seguido, lanza sangre de un bidón sobre la cruz negra apoyada en una de las paredes. Lanza sangre a los sacos de cal y también alrededor del toro. Lanza sangre a la vaca

negra. El abyecto fluido lo vuelve a invadir todo, confundiendo todos los elementos y mimetizando de nuevo aquella crisis de las diferencias de la que hablaba Girard.

La cámara enfoca también una especie de quinqué que está manteniendo un hierro para marcar animales que acaba en forma de cruz, como en la acción de *B.B.P. Romànic*. Roto el cristal de la vitrina, el artista se dispone a abrir el saco rojo de su interior. Aparecen unos huesos que parecen las patas de un toro. Los aparta ligeramente y limpia parte del pódium. Entra en acción el médico y amigo del artista Sagi Tabal, que le corta la manga de la torera, le pasa un algodón con alcohol por el brazo izquierdo, le coloca una de aquellas cintas usadas para que se hinchen las venas, le clava una aguja, y le quita la cinta.



Fig. 145. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Benito va dejando caer densas gotas de sangre de su brazo sobre el blanco pódium, que, poco a poco, con la ayuda de sus dedos, va transformando en cruces. Repitiendo esta operación se llegan a dibujar con la sangre del artista hasta cuatro cruces. Después de que ya casi no le gotee el fluido, el artista parece mareado y a punto de desfallecer, teniendo que tumbarse en una especie de “baiard” de madera. Parece que finalmente el artista esté esperando esa aniquilación tan deseada, sin necesidad de ser embestido por “el miura”. La música, que ha estado en todo

momento presente mediante secuencias repetitivas, finaliza. El médico Tabal limpia la cara del artista con agua y le coloca una toalla pequeña húmeda sobre la frente. La música se reanuda. La cámara desplaza el foco de atención permitiéndonos ver cómo finalmente marcan a la vaca con el hierro al rojo vivo y le dibujan en el lomo con pintura blanca la forma de un círculo. Benito sigue yacente. Fin de la acción.



Fig. 146 y 147. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

En el marco de una performance pensada a partir de las reminiscencias de un esquema sacrificial la sangre del artista adquiere así tintes sacralizados. El artista asume así el modelo cristológico para presentarse ahora él mismo como víctima sacrificial. De hecho, tanto en las imágenes preparatorias de esta acción que hemos consultado en su archivo como en el registro audiovisual definitivo lo vemos yaciendo en el suelo o delante de varias piezas con forma de cruz, como si de una crucifixión se tratara. Benito se va desprendiendo de la necesidad de utilizar el animal, para asumir ahora el papel de sacrificado, con claras referencias al principal “sacrificado” en la cultura religiosa, como es Jesucristo.

The flesh has a double sense: on the one hand, as a source of unity, and on the other as a primordial and irreducible difference. The flesh is that which mankind shares with Adam, and thus is the cause of the Fall, and that which mankind shares with Christ, and thus will be, according to Christian eschatology, the medium of Salvation. In this sense, the flesh represents the unity of mankind and indeed of Creation as a whole. [...] The Christian ideal [...] is that of the individual who is affectable and affected, who, wounded, suffers, and through suffering learns love and compassion, and thereby achieves salvation. In this sense, Christianity may be taken to be nothing less than the region of the wound.<sup>688</sup>

<sup>688</sup> Newman, Michael, “Flesh, wounds and the divided body” en *Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art*. Stockholm: Moderna Museet, 1998, p.36. “La carne tiene un doble sentido: por un lado, como fuente de unidad, y por el otro como una diferencia primordial e irreductible. La carne es lo que la humanidad comparte con Adán, y por eso es la causa de la Caída, y lo que la humanidad comparte con Cristo, y por ella será,

### 6.2.1.3. Revisión de algunas interpretaciones previas de Benito a modo de síntesis

El habernos enfrentado con tiempo y exhaustividad al Archivo Benito, el descubrimiento y la puesta en valor de todo ese trabajo preparativo del artista, tan minucioso y con incorporaciones incluso de fragmentos de enciclopedias taurinas, de páginas de catálogos de los artistas referentes –Miró, Goya- o de revistas monográficas de historia –el número de las cárceles-, junto con la lectura secuencial que hemos trazado, separando la predominancia de las acciones de reminiscencias ascetas de las sacrificiales, con la pieza *Destrució de la pròpia imatge* como bisagra, nos ha permitido revisar algunas de las interpretaciones más recientes en torno al artista, proponiendo a su vez nuevas aportaciones.

Así, nos gustaría alejarnos de aquellas interpretaciones que insisten en la aproximación únicamente intuitiva o espontánea de Benito a las modalidades de purificación de lo abyecto. Apoyándonos en su propia voz según la cual *generalment el meu treball s'apoya a l'anterior. I això es degut a l'evolució i maduració del propi treball*,<sup>689</sup> comprobamos cómo su trayectoria, no solo se configura como paradigma de lo abyecto, sino que presenta una coherencia bastante sorprendente en cuanto a roles rituales performados y encarnados, tal y como también comparte Vicenç Altaió en nuestra entrevista personal –véase anexo páginas 708-715-. Seguramente el artista de Granollers no era un erudito ni un amplio conocedor de las aportaciones de la Antropología religiosa; pero su recorrido biográfico –hijo de un padre que montaba altares, las estancias en Sevilla y Córdoba-, sus contactos con la crítica del momento afín a las lecturas sacrificiales de su trabajo –Alexandre Cirici- y su curiosidad demostrada por artistas como Goya, Hermann Nitsch o Wagner le permitieron ir tejiendo una carrera en la que los roles que puede performar en cada momento no están de ninguna manera dejados de la mano de una ruleta azarosa.

De esta manera, no nos mostramos muy cercanos a la lectura propuesta por Sonia Lombao en su tesis *El arte de acción en Catalunya en los años setenta. Jordi Benito y su contexto*. Según la autora “el grado de arraigo al contexto” diferenciaba la producción de Benito desde 1972 a 1976 de la producida a posteriori. En esta primera etapa –que desvincula de algunas de sus primeras piezas ya de evidente carácter simbólico-, se defendería *una construcción de las*

---

según la escatología cristiana, el medio de la Salvación. En este sentido, la carne representa la unidad de la humanidad y, de hecho, de la Creación como un todo. [...] El ideal cristiano [...] es el del individuo que es afectable y afectado, que, herido, sufre y, a través del sufrimiento, aprende amor y compasión, y por lo tanto logra la salvación. En este sentido, se puede considerar que el Cristianismo es nada menos que la región de la herida”. [La traducción es nuestra.]

<sup>689</sup> Archivo Benito. Véase la referencia Carpeta 71. “Lyon”. 79.42. Hemos mantenido las faltas de ortografía del texto original.

*acciones reflexiva, que tiene su origen en la razón porque parten de experiencias conscientes.*<sup>690</sup> Frente a esta premisa se apuesta, por contraste, por la definición de “accionismo simbólico”, en relación a aquella producción situada entre 1976 y 1983, fundada en una defensa de la interpretación de unos símbolos que, supuestamente, habrían adquirido una “dimensión alejada de lo racional”<sup>691</sup> y “aislada de cualquier ideario político”.<sup>692</sup> Del mismo modo, en su artículo “Un caso de arte extremo en Cataluña. El Accionismo de Jordi Benito” de la publicación *L’Accionisme en els límits de l’art contemporani* se asume que buena parte de sus imágenes creadas son imágenes que surgen del inconsciente y se escapan de la razón, siendo imposible *conocer esa realidad imaginaria del inconsciente individual de Benito, porque ni él podía llegar a conocerla.*<sup>693</sup>

En el apartado final de su tesis la autora asume la imposibilidad de encontrar una explicación racional debido al origen inconsciente de sus piezas y a la incorporación del azar en la ejecución. Y, si bien es cierto que podemos estar de acuerdo con la autora en los componentes imprevisibles durante el desarrollo de las performances, hemos demostrado gracias a la consulta exhaustiva del Archivo Benito que la preparación de las piezas no nace de azarosas conexiones con su inconsciente, conectado a su vez con los imaginarios *jungianos* del inconsciente colectivo. Y de hecho, hemos defendido, gracias a un análisis minucioso de sus piezas desde los inicios de su trayectoria, cómo cada obra, como él mismo confirma, bebe de la anterior, configurándose finalmente un recorrido conceptual, simbólico y actitudinal que tampoco nos resulta tan azaroso o espontáneo. Obviamente el toro se nos puede descontrolar y el artista puede vomitar en cualquier momento, pero nos resulta difícil aceptar, como indican algunos autores, que la inconsciencia lo guía absolutamente todo. De nuevo, si nos remitimos a algunos de los documentos preparatorios que él mismo conservó de forma ordenada en su Archivo entregado al Museu de Granollers –y luego desde allí al MACBA-, observaremos cómo muchos de los bloques de gestos de sus acciones han sido pautados y respetados finalmente.

Defendemos la necesidad de leer también las acciones más paradigmáticas de lo abyecto producidas a partir de la muerte de Franco, arraigadas completamente en el contexto que las abraza. Es cierto que, gracias sobre todo a las fuentes primarias a modo de comentarios personales del artista, comprobamos cómo las consecuencias de las acciones de componentes

---

<sup>690</sup> Lombao, Sonia. *El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito y su contexto*, op.cit., p. 381.

<sup>691</sup> *Ibidem.*, p.386.

<sup>692</sup> *Ibidem.*, p.407.

<sup>693</sup> Lombao, Sonia. “Un caso de arte extremo en Cataluña. El Accionismo de Jordi Benito” en VV.AA. *L’Accionisme en els límits de l’art contemporani*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013, p.108.

rituales llevadas a cabo inciden más bien en el malestar individual del artista que en la comunidad próxima al creador. Sin embargo, hemos intentado demostrar cómo ese malestar es a su vez contextualizado –de un modo a veces velado o simbolizado, otras directamente explicitado– en un ámbito en el que la miseria, el desorden y el conflicto –bélico o autoritario– se dan la mano. Del mismo modo que propusimos con la interpretación de la obra de Štembera, Miřoch y Grigorescu, consideramos que la apuesta por el rescate de funciones rituales de connotaciones abyectas y a su vez purificadoras de lo repulsivo, funciona a modo de diagnóstico político. Que Benito crea que necesita recurrir a formas tan salvajes desde el ámbito creativo es indicativo de un contexto corrupto, de pérdida de confianza y valor de unas instituciones que protejan los derechos humanos –y animales deberíamos decir también en este caso– fundamentales. De hecho, que el artista pueda sin ninguna consecuencia asesinar a dos vacas en dos acciones diferentes se explica precisamente por el hecho de que, en ese contexto liminal de la transición, los vacíos legales aún eran lo suficientemente amplios como para proceder de ese modo sin ningún tipo de represalia. Así, su obra tal vez sea la que alcance cotas más extremas de abyección. En su corporización de la violencia desde formas y funciones de reminiscencias sacrificiales Benito da un paso más allá al producir cadáveres reales en sus performances. Por ende, el modo de ejecutar su correspondiente modalidad de purificación es el que sigue manteniendo componentes más excesivos y repulsivos.

### **6.2.2. Petr Štembera y Jan Miřoch: el artista como víctima sacrificial en la República Socialista Checoslava**

En su ensayo *Czech Action Art. Happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the Iron Curtain* Pavlína Morganová define el proceso de “normalización” checoslovaca al que nos hemos referido en el bloque anterior como un periodo de autosacrificio, sin llegar a profundizar en esta idea. Es por ello por lo que en nuestra entrevista personal<sup>694</sup> consideramos necesario preguntarle sobre esta cuestión, con la intención de que ampliase este comentario.

Así, la historiadora del arte checa hizo referencia al hecho de la vigilancia autoritaria durante este periodo de recrudescimiento del control de las libertades después de los hechos de la Primavera de Praga de 1968, que ya hemos ampliado en el apartado anterior. Morganová recordaba incluso por testimonios familiares cómo, durante esos años, podían parar a cualquier

---

<sup>694</sup> “Entrevista a Pavlína Morganová” –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts-, véase anexo páginas 692-707.

ciudadano en cualquier momento y someterlo a una serie de preguntas. Según la autora, el cuestionario era básico y se reducía a la lógica “estás con nosotros o no”. Ante semejantes invasiones de la privacidad uno tenía la opción de entregar la respuesta conformista esperada, siendo este gesto en la mayoría de ocasiones una decisión muy difícil y molesta en la que se sentía la ausencia de libertades, la imposibilidad de decir no. Y precisamente, este sometimiento supone para la historiadora del arte checa un enorme sacrificio.

De la misma manera, la gran mayoría de los autores consultados –Fowkes, Bishop, Chalupecký, Kemp-Welch, Ševčík- ha introducido en algún comentario el trabajo de Štembera y Mlčoch a partir de la muerte de Jan Palach, estudiante de filosofía de veintiún años que se suicidó prendiéndose fuego el dieciséis de enero de 1969 en la plaza Wenceslas.<sup>695</sup> Por la nota de suicidio que dejó el joven checo sabemos que su intención era reclamar la libertad de expresión, advirtiendo incluso que otros podrían seguir su ejemplo si las circunstancias no volvían a entroncar con aquel espíritu revolucionario anterior a la invasión de las tropas soviéticas en 1968.

Al margen de los autores mencionados, encontramos además un artículo específico que desarrolla estas relaciones apuntadas. Nos referimos a “Performance as *Ethical Memento*. Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia” -2009- de Laura Weibgen. En él, la autora presenta el suicidio de Palach como *the most direct formal and philosophical precedent for self-injuring performance in Czechoslovakia*,<sup>696</sup> centrándose fundamentalmente en su influjo sobre dos piezas concretas de Štembera y Mlčoch: *Narcissus N°1 –Narciso N° 1-* del primero y *20 minutos del segundo*, a la que ya nos hemos referido.

---

<sup>695</sup> La fecha exacta de su muerte es el diecinueve de enero, debido a quemaduras de tercer grado por todo su cuerpo. De forma inmediata, el suicidio de Palach, leído ya en su contexto como un sacrificio en nombre de la comunidad, lo convirtió en una suerte de héroe nacional para aquellos disidentes contrarios a la ocupación soviética del país.

<sup>696</sup> Weibgen, Lara, “Performance as Ethical Memento. Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia” en *Third Text*, Vol. 23, Issue 1, January, 2009, p.56. “El precedente formal y filosófico más directo para la performance de autolesión en Checoslovaquia”. [La traducción es nuestra.]





Fig. 148. Petr Štembera, *Narcissus N° 1–Narciso N°1*-, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Expliquemos pues que en *Narciso N° 1* -1974-, Štembera ubica su propio retrato en forma de primer plano fotográfico en un improvisado «altar» iluminado con velas; acto seguido un colaborador le extrae un poco de sangre de la vena con una jeringuilla y la mezcla con su orina, pelo y uñas, que había cortado previamente. Finalmente bebe esa «poción» –usando la palabra del mismo artista- para fijar de nuevo los ojos en el altar.



Fig. 149. Petr Štembera, *Narcissus N° 1–Narciso N°1-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

El punto de partida de la interpretación de Weibgen pivota sobre el deseo de los artistas checos de asumir el control de su propio cuerpo, aunque sea a través del sufrimiento o directamente de la muerte, frente a las rutinas controladoras y asfixiantes de las fuerzas comunistas checoslovacas. Sin embargo, la autora pasará a valorar los resultados de las acciones de Štembera y Mlčoch desde una cierta noción de fracaso.

En el caso de la performance *20 minutos*, se apuntará que, a diferencia del gesto suicida de Palach, *the performance conveyed little of Palach's radical belief in the power of the people to enact social change.*<sup>697</sup> La autora considera que el hecho de que el performer se lastimara el vientre al haber perdido la concentración en algún momento implicaba como resultado la imposibilidad de alcanzar esa anhelada autonomía corporal o existencial y de escapar del sufrimiento en un contexto abyecto. Es más, Weibgen, dando por hecho ciertas intenciones del artista le niega incluso la posibilidad de que las consecuencias de la acción acompañaran a la piel del artista y a la de los pocos asistentes, más allá de su ejecución.

<sup>697</sup> *Ibidem.*, p.62. “La performance transmitió poco de la creencia radical de Palach en el poder de las personas para promulgar el cambio social.” [La traducción es nuestra.]

In contrast to Palach's suicide, there was no future tense to this piece, no call for action, no hope for a new, free society. If Mlčoch spoke of freedom at all, it was only of that very particular kind of freedom that could be achieved within the realm of art: the freedom of expression that he and other underground artists exercised in creating Works that the government would never have allowed. This freedom was temporary, however, and would come to an end as soon as the performance did.<sup>698</sup>

Por su parte, *Narciso I* es descrita como una perversión del ritual eucarístico en el que Štembera consumiría partes de su propio cuerpo y su sangre para alcanzar una suerte de comunión consigo mismo y de nuevo, agenciarse del control de su cuerpo al margen de las opresivas biopolíticas comunistas y soviéticas del país. Sin embargo, más adelante, vuelve a juzgar las posibilidades de esta acción como infructífera:

Although Mlčoch and Štembera seem clearly to have shared Palach's view of the body as the ground on which the symbolic battle for autonomy was to be fought, their performances claimed, against Palach, that this battle was a lost cause, since freedom, at least in the public sphere, had become an impossible dream. By wounding themselves, they laid claim to the last shreds of self-determination that remained for them in the new society, creating small, private spaces of liberty within their performances. However, after each performance was through, life would go on again as usual, grey as usual. Art might yield a brief moment of transcendence, but –to borrow a phrase from Robert Frost –nothing could stay. In contrast to Palach, Štembera and Mlčoch thematised individual agency as a proposition that was simultaneously compelling and abortive, spiritually necessary and, in the final analysis, fruitless.<sup>699</sup>

Frente a este punto de partida deseamos de nuevo incorporar matices más específicos en cuanto a los usos de formas y funciones de reminiscencias rituales por parte de los accionistas checos. Y es que, como venimos insistiendo a lo largo de esta investigación, no es suficiente apuntar el carácter sacrificial de estas performances, pues existen múltiples matices, imaginarios, funciones y estrategias diversas en el marco de este esquema religioso de actuación.

---

<sup>698</sup> *Ibidem.*, p.62.” En contraste con el suicidio de Palach, no había un tiempo futuro para esta pieza, ni una llamada a la acción, ni una esperanza de una sociedad nueva y libre. Si Mlčoch hablaba de libertad, era solo de ese tipo muy particular de libertad que podía lograrse dentro del ámbito del arte: la libertad de expresión que él y otros artistas clandestinos ejercieron creando obras que el gobierno nunca habría permitido. Esta libertad era temporal, sin embargo, y llegaría a su fin en cuanto la performance acabara.” [La traducción es nuestra.]

<sup>699</sup> *Ibidem.*, p.64. “Aunque Mlčoch y Štembera parecen haber compartido claramente la visión de Palach del cuerpo como el terreno sobre el cual se libraría la batalla simbólica por la autonomía, sus performances reclamaron, contra Palach, que esta batalla era una causa perdida, ya que la libertad, al menos en la esfera pública, se había convertido en un sueño imposible. Al herirse a sí mismos, reclamaron los últimos retazos de autodeterminación que les quedaban en la nueva sociedad, creando pequeños y privados espacios de libertad privados en sus performances. Sin embargo, después de que terminara cada acción, la vida volvería a continuar como siempre, gris como era habitual. El arte puede producir un breve momento de trascendencia, pero, -tomando prestada una frase de Robert Frost-, nada puede permanecer. En contraste con Palach, Štembera y Mlčoch tematizaron la agencia individual como una proposición que era simultáneamente convincente y abortiva, espiritualmente necesaria y, en el análisis final, infructuosa.” [La traducción es nuestra.]

En primer lugar, debemos rescatar la noción de los “dobles monstruosos” apuntada por Girard, complementándola además con los aprendizajes que se derivan del propio mito de Narciso. Así, recordemos que el teórico cultural francés interpretaba los usos míticos y rituales de la figura del doble como una transfiguración de aquella abyección que lo había invadido todo, confundiéndose y multiplicándose. Si bien Girard tomaba como paradigma la orgía dionisiaca y la narración edípica en la que todos los personajes aparecen “apestados” hasta que uno de ellos se sacrifica, en esta ocasión debemos remitirnos a las consecuencias nefastas del doble narcisista. El mito nos acerca la historia de un hombre bello que, enamorado de su propia belleza, sucumbe ante ella al verse reflejado en las aguas de un río.

Partiendo de esta premisa debemos señalar que Weibgen –junto a otros autores–, omiten dos detalles fundamentales. En primer lugar no se señala que en *Narciso I* Štembera intentó concluir la acción destruyendo su imagen duplicada en el altar, pero que ésta finalmente no acabó de quemarse. Y precisamente en este detalle se entretiene uno de los pocos textos que interpretó la pieza en su contexto original. Nos referimos al artículo de Petr Rezek al que nos hemos referido anteriormente. Para el autor, era fundamental saber que la imagen que el performer intentó quemar no se llegó a quemar:

Evidently, the burning of the photograph was also meant to signify that it was no longer necessary to have it present as a focus of attention and as an indicator of the purpose of the ceremony, since by having accepted himself in his own inner self, Petr was now ready to join the others -the surrounding spectators-. But the fact that the photograph did not ignite seemed to indicate that anyone who begins by looking at himself – the action was titled “Self-Portrait: Narcissus”- will never succeed in finding the path to himself, since understanding oneself is only possible through the understanding of other.<sup>700</sup>

En segundo lugar, la autora tan solo se refiere a esta pieza, cuando realmente forma parte de un ciclo de cuatro acciones que, evidentemente nos aportan más información para establecer matices en la interpretación de las mismas.

---

<sup>700</sup> Rezek, Petr, “Encounters with Action Artists” en Hoptman, Laura y Pospiszyl, Tomáš (ed.), *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950's*, op. cit., 223. “Evidentemente, la quema de la fotografía también significaba que ya no era necesario tenerla presente como foco de atención y como indicador del propósito de la ceremonia, ya que al haberse aceptado a sí mismo en su propio ser interior, Petr ahora estaba listo para unirse a los demás -los espectadores que le acompañaban-. Pero el hecho de que la fotografía no se encendiera parecía indicar que cualquiera que comienza mirándose a sí mismo -la acción se tituló “Autorretrato: Narciso” - nunca tendrá éxito en encontrar el camino a sí mismo, ya que entenderse solo es posible a través de la comprensión del otro.” [La traducción es nuestra.]

Así, expliquemos que en *Narciso 2* –Praga, veintitrés de marzo de 1976- el artista rayó primero la parte reflectante posterior de un espejo dándole la forma de su rostro. Acto seguido, con la intención de asumir esa confusa duplicación narcisista el artista enmarcó su rostro con el cabello que él mismo se acababa de cortar. Finalmente, el artista rompía ese retrato-espejo con sus propias manos. Unos meses más tarde, el diecinueve de octubre de 1976 llevaría a cabo *Narciso 3*, también en un espacio clandestino de Praga.<sup>701</sup> En esta ocasión el performer vertió vino en un barreño vino donde también introdujo un espejo que previamente había sido dañado por el artista con herramientas como tenazas o destornilladores, pues los vemos justo al lado del recipiente. Después de mirarse al espejo dañado –gesto que vemos en la imagen en blanco y negro escogida por el artista para exhibir la pieza- el artista intentó beber el vino –bebida que el artista detesta- hasta que ya no pudo soportarlo más. Finalmente, en *Narciso 4* nos explica que se arrastró por el suelo –en sintonía con otras piezas que ya hemos comentado- entre dos tablas de madera y apoyando muy de cerca su rostro sobre un espejo hasta que finalmente alcanzó la pared, donde se encontraba otro espejo, al que le contrapuso el que ya había estado arrastrando. Si nos fijamos además en la esquina inferior izquierda de la imagen que el artista ha escogido para documentar esta acción veremos una vela encendida, comprendiendo de nuevo que la acción se realizó en la penumbra y que difícilmente el artista pudo contemplar su reflejo mientras se arrastraba por el suelo.



Fig. 150. Petr Štembera, *Narcissus N° 2 –Narciso N° 2-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig. 151. Petr Štembera, *Narcissus N° 3 –Narciso N° 3-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig. 152. Petr Štembera, *Narcissus N° 4 –Narciso N° 4-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

<sup>701</sup> En una de estas oportunidades de performar en otros países vecinos, Štembera tuvo la oportunidad de llevar a cabo la misma pieza en la ciudad húngara de Pécs ese mismo año.

De esta manera, podríamos señalar que el artista comprende que necesita desprenderse o sacrificar una parte de él para poder alcanzar un nuevo orden, fundamentalmente en relación a su construcción identitaria o existencial. Nos parece injusto valorar esta acción como un fracaso en sus posibles consecuencias de incidencia social –Weibgen- cuando realmente la trayectoria de este accionista no gira precisamente en torno a estas intenciones. Así, el desprendimiento que asume en estas piezas Štembera asumiría ahora ciertas connotaciones sacrificiales: dejarse su propia sangre o arrancar partes de su cuerpo como el pelo o las uñas. Del mismo modo, someterse a la ingesta de su propia sangre, orina o del vino como líquido repulsivo para el artista, vuelve a implicar un sacrificio necesario para enfrentarse a su imagen desdoblada, antes de deshacerse de ella.

Y es que, como indicábamos a partir de los comentarios de Girard, en el marco de los rituales sacrificiales, es preciso teatralizar la violencia contagiosa antes de deshacerse de ella mediante el mecanismo de la víctima propiciatoria. Partiendo de esta premisa deseamos defender esta secuencia performativa del artista como una encarnación de esa identidad violentada en la República Socialista Checoslovaca de la década de los setenta que aquí es esparcida mediante el recurso al reflejo especular para finalmente rayar, romper o quemar esa imagen desdoblada y siniestra –Freud-.

Debido a esta sintonía con las formas o funciones sacrificiales observamos cómo estas acciones incorporan componentes de abyección más excesivos, como el derramamiento de fluidos como la orina o la sangre. Sin embargo debemos subrayar siempre esta dualidad que se establece entre una corporización de la abyección –la sangre remitiendo inevitablemente a la violencia- y su modalidad de purificación. Y es que, retomando las apreciaciones de la Antropología religiosa y el marco cristológico, por supuesto, recordemos cómo el derramamiento de sangre en el marco ritual por parte de la víctima adquiere connotaciones poderosas y purificadoras. En *Narciso 1*, Štembera, desdoblado como sacrificante y víctima se extrae la sangre y la orina para bebérsela en una acción de formas de reminiscencias rituales.

Cualquier consumo de carne sacrificial, humana o animal, debe interpretarse a la luz del deseo mimético, auténtico canibalismo del espíritu que siempre acaba por dominar sobre la violencia ajena, sobre la violencia del otro. El deseo mimético exacerbado desea a un tiempo destruir y absorber la violencia encarnada del modelo-obstáculo, siempre asimilado al ser y a la divinidad.<sup>702</sup>

---

<sup>702</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p.288.

Su versión heterodoxa de la eucaristía –a su vez emparentada con el mayor sacrificio de la cultura cristiana- y de ciertos elementos de los rituales de sacrificio –aniquilación de los dobles monstruosos incluso mediante una suerte de autocanibalismo- le permite realmente una suerte de reconciliación personal. De hecho, el propio artista se ha referido a esta pieza como una ceremonia de aceptación personal.

The essence of these ideas was the Discovery of one's own body, of physical experience and physical being in the world. But I should stress that all of these studies were not done in depth. I was concerned with defining my own experience, not with the assimilation of some systems. The actual form of my performances evolved under the direct influenced of Western art. In those days I was in relatively close contact with Terry Fox, Tom Marioni, Chris Burden and others, and I had a pretty good idea of what was going on in the world. But I was repelled by the "Viennese school" and its perverse "end of the century" atmosphere.<sup>703</sup>

En este sentido, nos distanciamos de aquellas lecturas que comparaban el sacrificio de Palach con el de Štembera y Mlčoch. Es evidente que en el primer caso, llevado hasta sus últimas consecuencias, las intencionalidades abarcaban todo el ámbito social y público. En cambio, ya hemos comprobado cómo el fundamento de la gran mayoría de acciones de los artistas checos pretende incidir en el robustecimiento personal, a pesar de que éste pueda adquirir componentes ejemplarizantes.

Del mismo modo, consideramos que no puede leerse de un modo exclusivo estas piezas desde su adscripción a técnicas corporales de reminiscencias sacrificiales. Después de haber profundizado en gran parte de la trayectoria de estos artistas en el capítulo anterior, debemos hacer notar la presencia de formas y funciones ascéticas sobrevolando estos gestos aparentemente más próximos a sacrificios personales. Y aquí de nuevo encontramos en Durkheim una de las claves que enlazan estas formas de suicidio sacrificial con las prácticas ascéticas. Partiendo de la relación entre las esferas profana y sagrada, el antropólogo indica que

Es tanta esta heterogeneidad, que incluso degenera a menudo y se convierte en un verdadero antagonismo.

Los dos mundos no sólo se conciben como separados, sino como hostiles y como celosos rivales entre sí.

---

<sup>703</sup> S.a., "Štembera in conversation with Ludvik Havaček" en *Vytvarné Umení: The Magazine for Contemporary Art*, 3/91, 1991, p. 66. Citado en: Stiles, Kristine, "Inside/Outside: Balancing between a dusthole and eternity" en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit, p.24. "La esencia de estas ideas fue el Descubrimiento del propio cuerpo, de la experiencia física y del ser y estar físicamente en el mundo. Pero debo enfatizar que todos estos estudios no se hicieron en profundidad. Me preocupaba definir mi propia experiencia, no la asimilación de algunos sistemas. La forma real de mis performances evolucionó bajo la influencia directa del arte occidental. En aquellos días estaba en contacto relativamente cercano con Terry Fox, Tom Marioni, Chris Burden y otros, y tenía una idea bastante buena de lo que estaba sucediendo en el mundo. Pero me sentí rechazado por la "escuela vienesa" y su perversa atmósfera de "fin de siglo". [La traducción es nuestra.]

Como no puede pertenecer plenamente a uno de ellos sino a condición de haber salido totalmente del otro, se exhorta al hombre a que se aparte totalmente de lo profano para llevar una vida exclusivamente religiosa. De ahí el ascetismo místico, cuyo objeto es extirpar del hombre todo lo que pueda quedar en él de apego por el mundo profano. De ahí, finalmente, todas las formas del suicidio religioso, consecuencia lógica de este ascetismo; pues la única manera de escapar totalmente a la vida profana es, en definitiva, evadirse totalmente de la vida.<sup>704</sup>

De esta manera, observamos cómo el suicidio es enmarcado aquí, no tanto desde una noción sacrificial como desde un marco de actuación de desprendimiento ascético. Del mismo modo, Mauss y Hubert emparentarán las prácticas ascéticas como núcleo posterior del sacrificio en diferentes culturas religiosas.

Quan aquest *diksita* esdevé prim assoleix la puresa. Quan ja no resta res, aleshores assoleix la puresa. Quan la pell es confon amb els ossos, és pur. És gros quan s'inicia, és prim quan es sacrifica. Allò que és absent dels seus membres és el que ha sacrificat". Mitjançant el dejuni, el sacrificant s'ha despulat tot el possible del seu cos mortal, i s'ha revestit d'una forma immortal. Veiem, doncs, com les pràctiques ascètiques han ocupat el seu lloc en el sistema del sacrifici hindú. Desenvolupant-se des d'aquest moment, aquestes pràctiques han esdevingut el nucli del sacrifici en el bramanisme clàssic, en el jainisme en el budisme. L'individu que sacrifica, es sacrifica. Segons el *Çat. Br.*, les virtuts de l'ascetisme són considerades tan grans com les del sacrifici. Volem destacar aquí l'analogia que hi ha amb les pràctiques semítiques, gregues i cristianes.<sup>705</sup>

Partiendo de estas anotaciones, enriquecemos los matices en el trabajo de Štembera mediante su uso performativo, no solo de técnicas corporales que pueden ser aprehendidas desde su engarce con formas y funciones ascéticas, sino también sacrificiales. Así, podríamos leer otras piezas del artista como las de un sacrificio que roza el suicidio asceta. Nos referimos fundamentalmente a *Hašení -Extinción* –treinta de noviembre de 1975, Praga-, acción en la que, de nuevo en un espacio clandestino y a oscuras, el artista encendía una vela para después prender una cuerda que el creador había atado a su brazo. La prueba de resistencia ascética performada, que en este caso vuelve a asumir evidentes tintes de abyección sacrificial, consistía ahora en apagar esa llama –bastante considerable como vemos en la fotografía- con la sangre de un corte producido en su propia mano. La descripción no indica si lo logró ni si se desmayó o se mareó ante tal cantidad de sangre que necesitaba derramarse para apagar ese fuego y de nuevo permanecer a oscuras en la habitación donde ocurría la acción. Y precisamente este último detalle abierto vuelve a reforzar el componente de prueba ascética sobrevolando estas acciones que han querido leerse únicamente desde la adscripción a esquemas sacrificiales.

<sup>704</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, op.cit., pp. 223-224.

<sup>705</sup> Mauss, Marcel y Hubert, Henri, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, op. cit., p.46.





Fig. 153. Petr Štembera, *Hašení -Extinción-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

De hecho, nos sorprende que Weibgen se refiera a las heridas finales causadas en el estómago de Mlčoch en la acción mencionada *-20 minutos-* y de hecho, no se especifica de dónde se extrae esa información. Recordemos que el artista, del mismo modo que su colega Štembera, no acostumbra a especificar en sus descripciones ni en las imágenes escogidas los resultados

más desagradables de sus acciones a modo de pruebas de resistencia o de sacrificios. Insistamos en el hecho de que les interesa más el proceso y el marco peligroso en el que se desarrolla la prueba que la sangre final, las heridas abiertas, las quemaduras o los moratones. Y en este sentido, descartamos aquella lectura que reducía su trabajo a la performance de una “batalla perdida” sin ninguna posibilidad de incidencia sobre su construcción identitaria –Weibgen–.

Si realmente fuese tan infructífero su trabajo performativo tal vez estarían más interesados en mostrar esas marcas finales y no la potencia de superación de la violencia personal o contextual mediante la concentración y la asunción de dolorosas pruebas de resistencia. Weibgen se centra únicamente en una pieza de cada artista, pero si nos fijamos en su trayectoria y comprobamos cómo durante aproximadamente una década estuvieron performando hasta cinco pruebas de resistencia corporal por año, comprobaríamos como tal vez esa insistencia no es la de un fracaso. Si siguiéramos esta premisa llegaríamos a la conclusión de que sus intenciones son, en definitiva, las de un masoquista que decide una y otra vez enfrentarse al dolor de la imposibilidad de afectación. Y es cierto que con los pies puestos en un siglo XXI bastante más alejado de rutinas religiosas, espirituales o de euforias *new age*, parece difícil asumir que aún en la segunda mitad del siglo XX un grupo de artistas “cree” en el uso performativo de ciertas funciones de reminiscencias rituales; que confía en que esas formas y esas técnicas corporales pueden ser útiles para alcanzar objetivos de purificación de malestares abyectos, sobre todo de carácter personal. Tal vez por ese mismo motivo tan pocos autores hayan visto oportuno o necesario tomar herramientas propias de la Antropología religiosa.

Además, es problemático comparar ambos gestos cuando el de Palach está pensado para ser definitivo –dejando incluso una nota de suicidio– y el de los de los accionistas checos no. La autora asume este fracaso porque espera de ellos alguna suerte de revolución social que se derive de sus acciones, del mismo modo que esperaba Palach. Sin embargo, venimos demostrando cómo las consecuencias de las técnicas corporales incorporadas por Štembera y Mlčoch son precisamente de afectación personal, existencial. Así lo confirman los propios artistas y así lo apuntan algunos historiadores o críticos checos, coetáneos y actuales como Chalupecký o Morganová. Y, aunque lo ampliaremos en las conclusiones de esta investigación, ya podemos ir intuyendo que el rescate de estos componentes rituales se instala más bien en rutinas de carácter individual –no tan alejadas tal vez del paradigma individualista del capital del consumo y de la inversión en la propia imagen de uno mismo– que de incidencia comunitaria.

Si es paradigmático de la abyección este trabajo performativo que venimos analizando no es únicamente porque incorpore evidentes zozobras identitarias en las que están implicadas materias repulsivas o mutilaciones corporales, sino porque, precisamente, los artistas investigados ponen énfasis en las modalidades de purificación artístico-religiosas de esos componentes repulsivos, abarcando así, de un modo definitivo, las múltiples capas que se integraban en este concepto desarrollado por Kristeva.

Sin embargo, dejando de lado estas piezas, debemos ampliar este apartado incorporando el análisis de otras piezas de Mlčoch en las que las referencias a una víctima sacrificial, fracasada u olvidada y ofrecida realmente como chivo expiatorio, nos aparece de un modo más preciso.

Así, refirámonos en primer lugar a la acción en la que creemos que sí se performa de un modo explícito la imposibilidad de cambio social –ni tan siquiera de un poco de hospitalidad– desde una propuesta en la que el cuerpo del artista se ofrece como víctima. Hablamos de la pieza que el artista pudo llevar a cabo en su única acción al lado oeste del telón de acero durante la Guerra Fría. Invitado a la décima Bienal de París, Mlčoch realizó una performance el treinta de septiembre de 1977 en el Museo de Arte Moderno de la que no se conserva ninguna imagen, excepto una estampa de la fachada del edificio que debió hacer el propio artista. En este sentido debemos destacar de nuevo cómo al artista le ha interesado exponer esta pieza con la descripción y con esa única imagen, reforzando de nuevo la idea por encima de la cosificación de lo abyecto, mucho más presente en piezas como las de Cindy Sherman, a pesar de la queja de Krauss y Bois que hemos apuntado.

La descripción del performer explicita con precisión lo sucedido en el interior del museo francés. A la una y media del mediodía se ubicó en una sala apartada del hall del museo, siendo grabado por una cámara que retransmitía en directo a una pantalla ubicada en la otra parte del hall donde el público estaba sentado. En ese espacio, Mlčoch se tumbó en el suelo, puso todas sus pertenencias en una bolsa que ubicó debajo de su cabeza, se cortó con una cuchilla de afeitar la mano izquierda y se acomodó dejando brotar tranquilamente la sangre que emanaba de la herida. El performer indica en su descripción que una hora más tarde, a las dos y media, recogió sus cosas y abandonó su ubicación por una salida de emergencia sin haberse encontrado con nadie.

En la descripción de la pieza del propio artista se explicita que, a pesar de la evidencia del dispositivo, ningún visitante se acercó para observar si el artista se encontraba bien. En esta ocasión, la sangre vertida por el artista en un marco performativo no es utilizada como elemento

purificador, ni robustecedor ni eucarístico. En la acción llevada a cabo en París su sacrificio asestándose un tajo en la mano no sustituye ningún rencor, ninguna violencia, ninguna confusión a resolver. Al otro lado del telón de acero, Mlčoch se expone simplemente como cuerpo herido, y no recibe ayuda.

En una línea similar, sobre todo porque se desconocen sus verdaderas consecuencias, transcurre *Tam a zpět -Ida y vuelta-*, preparada en torno a finales de mayo de 1976 en la ciudad de Praga. En ella Mlčoch proponía el siguiente evento performativo: escribía una carta anónima en la que pedía que se llevara a cabo una agresión a la persona indicada, especificando su nombre, dirección y una descripción física básica acompañada de una imagen. En el mismo sobre se adjuntaban cien coronas checas, prometiendo más dinero una vez el ataque se hubiera producido. El performer envió estas cartas mediante un intermediario a personas que no conocía y que no lo conocían. Ello se justificaba por el hecho de que la persona que debía recibir la violencia era el propio artista.

Mlčoch reproducía en primer lugar un marco de actuación violento de carácter irregular, clandestino y corrupto. Era posible obtener una cantidad de dinero mediante una agresión ubicada en los márgenes de la ley y completamente impune. Y esta mimesis se llevaba a cabo con autoconciencia artístico-performativa; el creador checo ha presentado esta propuesta como una más de sus acciones, con su correspondiente descripción acompañada de una imagen en blanco y negro que, en esta ocasión, simplemente presenta una especie de terraza de un restaurante, con algunos usuarios, desde un tipo de encuadre alejado que puede remitirnos de nuevo a la vigilancia codificada en las fotografías de Grigorescu.



Fig. 154. Jan Mlčoch, *Tam a zpět -Ida y vuelta-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague

En segundo lugar, en ese marco de violencia corrupta, el accionista se expone como la víctima, como la moneda de intercambio para promover una suerte de mercado negro de agresiones. Mlčoch se asume pues como el chivo expiatorio sobre el que debe recaer la violencia intestina y esparcida en múltiples ámbitos, públicos y privados de la República Socialista Checoslovaca de la década de los setenta.

It is no longer just a person put in danger by natural and physical laws that act as a symbol of universal danger. In *There and Back* Mlčoch managed to bring a very specific social threat to the action. The artist commits an act of sabotage against himself, reveals the absurdity of this situation and leaves himself to the mercy of the treacherousness and unpredictability of human nature.<sup>706</sup>

De la misma manera, y de nuevo en una heterodoxia de reminiscencias rituales que mezclará el esquema del sacrificio personal con el de la penitencia y la culpa –evidentemente de herencia católica y de reminiscencias también ascéticas–, debemos detenernos en la pieza *Bianco*. Esta acción llevada a cabo en un sótano clandestino el veintiuno de febrero de 1977 se enlazaba de forma irremediable con aquel contexto histórico circundante que había preparado la *Charter 77* a la que nos hemos referido en el primer apartado. En ella, Mlčoch permanecía durante media hora en el suelo, tumbado boca arriba escupiéndose encima una y otra vez. Acto seguido se sentaba en un escritorio donde había dejado un folio en blanco y empezaba a escribir su firma de forma extremadamente lenta. La pieza acabó media hora después sin que la firma estuviera completa.

---

<sup>706</sup> Morganová, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, op.cit., p.178-179. “Ya no es solo una persona puesta en peligro por leyes naturales y físicas que actúan como un símbolo de peligro universal. En *There and Back* Mlčoch logró incorporar una amenaza social muy específica a la acción. El artista comete un acto de sabotaje contra sí mismo, revela lo absurdo de esta situación y se deja a la merced de la traición e imprevisibilidad de la naturaleza humana.” [La traducción es nuestra.]



Fig. 155. Jan Mlčoch, *Bianco*-, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague

El artista se ofrecía así como una suerte de heterodoxo penitente, sometiendo su cuerpo a la abyección del gargajo durante media hora, con la intención de que los asistentes entendieran esa especie de mortificación corporal como la muestra de que estaba cumpliendo con la penitencia autoimpuesta y motivada por ese sentimiento de culpa al no haber firmado la *Charter 77*. Recordemos brevemente que ese documento, firmado por doscientas cuarenta y dos personalidades en contra de la ausencia de derechos humanos y libertades básicas fue fundamental para preparar aquel camino hacia la Revolución de Terciopelo que acabaría por finiquitar el régimen comunista a mediados de la década de los ochenta. Del mismo modo, no debemos olvidar el riesgo al que se expusieron aquellos firmantes que, de un modo público y explícito se presentaban en contra de las fuerzas de poder autoritarias vigentes. Todos ellos fueron perseguidos, vigilados e incluso encarcelados o expulsados de sus correspondientes profesiones para realizar otras más duras y alejadas de sus ámbitos naturales de formación.

Mlčoch fue uno de aquellos ciudadanos checoslovacos que, ante el temor a las represalias y, a pesar de estar en sintonía absoluta con el documento, no se atrevió a firmarlo y, de hecho, no logrará tampoco hacerlo ni en la performance que estamos interpretando. De esta manera, en

*Bianco* sí que podríamos defender un uso propiciatorio de ciertas técnicas corporales sacrificiales de carácter sustitutivo. Su culpa y su sufrimiento consecuente para purgarla en este caso sí que sustituyen a los de los demás allí presentes. El malestar sentido por todos aquellos que asistieron a la performance encontró durante una hora un chivo expiatorio que, de forma autoimpuesta, decidió someterse la impureza de la materia liminal y abyecta del escupitajo. En este sentido, debemos destacar una segunda imagen que documenta la acción y que tan solo hemos visto reproducida en el archivo *online* “Memory of nations”, en la que, desde un plano cenital, se comprueba y se enfatiza la cantidad de manchas de saliva que se han generado.



Fig. 156. Jan Mlčoch, *Bianco-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Memory of nations. Jan Mlčoch Fotogalerie.

Ya hemos avanzado cómo Štembera y Mlčoch abandonaron su práctica artística después de asumir que personas como las que estaban firmando la *Charter 77* sí estaban realmente sometiendo su existencia a una enorme prueba de resistencia. Cuando empiezan a darse cuenta que varios ciudadanos checoslovacos están arriesgando sus condiciones de vida, no en un sótano entre amigos buscando comuniones personales, sino de forma abierta con todas sus terribles consecuencias, dejan de desarrollar su trabajo performativo. Y no solo eso, recordemos que ambos se niegan en la actualidad a hablar de esta práctica artística.<sup>707</sup>

<sup>707</sup> En respuesta a un email enviado el dos de marzo del 2017, Mlčoch contestó siete días después lo siguiente: “Dear Friends. I am honestly flattered by your interest in the art of the 70’s, however anything that I was creating then is accessible in catalogues and books. Please, contact Ms.Pavlna Morganová. She has all of our materials (Miller, Štembera, Mlčoch, Kovanda,...). I do not dedicate myself to artistic expression anymore since the 1980’s.” Antes de nuestra visita a Praga en noviembre del 2017 volvimos a contactarle con el deseo de poder entrevistarle. Su respuesta por mail, fechada el dieciséis de octubre indicaba: “Dear Mr.Ramírez Tur, I am very sorry, but I really don’t want to return to this artistic period in conversation. Everything has been said and covered on this topic of

La última acción de Mlčoch es indicativa de esta deriva hacia la necesidad un trabajo de mayowres implicaciones sociales. Invitado por la De Appel Gallery –con la que ya había colaborado enviando documentación de sus piezas para la muestra *Works and Words*–, el artista decidió convertir el espacio de la galería en un albergue gratuito el tiempo que durase su exposición, esto es, del veinticinco de mayo al diez de junio de 1980-. La pieza, titulada *Albergue*, incorporaba varias camas y su correspondiente mantenimiento. De diez de la noche a seis de la mañana las luces de la galería se apagaban para que realmente los usuarios pudieran dormir tranquilamente.

### **6.2.3. Ion Grigorescu: los dobles monstruosos y la castración como pérdida de las diferencias**

De nuevo las coincidencias entre el trabajo de los accionistas checos y el del performer rumano, nos permiten establecer el punto de partida para el análisis de aquellas piezas emparentadas con formas o funciones de reminiscencias sacrificiales. Hemos rastreado en el caso de Štembera y Mlčoch desdoblamiento narcisistas y aniquilaciones de la imagen duplicada y hemos cerrado el punto anterior asistiendo a aquella identidad atravesada por la culpa que debería ser trascendida mediante unas técnicas corporales de cierto carácter penitente. Y precisamente, ya hemos anunciado en el bloque relativo a los ascetismos cómo, de los cuatro artistas que centran este estudio, es Grigorescu el que tal vez viva y explicita de forma más contundente una identidad, problemáticamente desdoblada. Si en los ejemplos ya interpretados del artista asistíamos a multiplicaciones yogui que permitían su desprendimiento de connotaciones ascéticas, ahora asistiremos a un imaginario mucho más violento e incluso sangriento.

De los cuatro artistas, el performer rumano es también el que asumió de una forma más explícita su identidad dual como artista, llevando a cabo encargos oficiales como pintor figurativo para la Asociación de Artistas del país, mientras experimentaba con los nuevos comportamientos artísticos en la intimidad de su espacio doméstico.<sup>708</sup>

---

mine and I wouldn't want to talk about it further. I can recommend you another event while you are here in Czech Republic. It takes place in Brno: <https://www.faitgallery.com/news.html>. Please accept my apology. Yours sincerely”.

<sup>708</sup> De hecho, en más de una ocasión el artista ha explicado episodios conflictivos relacionados con estas circunstancias. El más conocido es el relativo a su pintura *El retrato de Nicolae Ceaușescu* –1980–, pintura figurativa que debía celebrar el proceso de construcción del excesivo Palacio del Pueblo. En el encargo que se



Partiendo de esta premisa es curioso observar cómo autoras como la historiadora del arte checa Pavlína Morganová o la antropóloga norteamericana especializada en cultura rumana Katherine Verdery hayan usado metafóricamente el término de «esquizofrenia» para referirse tanto a las circunstancias checoslovacas como a las rumanas, relativas a estos abyectos procesos de construcción identitaria.

Así, Morganová se refiere a la desconcertante estupidez de llamar «normalización» al periodo de mayor represión soviética del país en el que la sociedad vivió en una esquizofrenia colectiva entre lo público y lo privado. Al mismo tiempo Verdery apuesta por la noción de «esquizofrenia social» como concepto para leer determinados procesos de construcción identitaria durante el régimen de Ceaușescu. Según la autora, y partiendo de esta noción, los rumanos asumirían

an ability to experience a «real meaningful and coherent self *only* in relation to the enemy party». In addition, she argued that while coercion was the most obvious process by which Romanians were traumatized into obedience, a double bind -comprised of intense nationalism coupled with economic shortage- that left people incapacitated to perceive themselves as anything other than «absolutely dependent upon a government which they could not criticize without being labeled unpatriotic». This paradoxical predicament reinforced what Verdery described as the «symbolic-ideological» discourse in Romania, a discourse that utilizes «the Nation... as a master *symbol*, «and that pervades Romanian art, wherein the body and its actions are identified as both self and enemy.<sup>709</sup>

De hecho, el propio Grigorescu se ha referido a este clima de esquizofrenia social en relación a la necesidad de asumir varios roles para poder trampear la censura y la vigilancia constante del régimen de Ceaușescu:

---

realizó a todos los creadores de la Asociación de Artistas, Grigorescu decidió presentar multiplicado al dictador hasta tres veces ante una maqueta. El motivo, según el performer, era el rumor de que Ceaușescu deseaba y tomaba siempre todas las decisiones, para después dudar de ellas una y otra vez. Así, de un modo velado, Grigorescu pretendía, y así lo explica en una entrevista recogida por el documental *Mărturi XXI* [<https://www.youtube.com/watch?v=UNmjf3yWIJ8&t=276s>], evidenciar el carácter dubitativo y desconfiado del soberano y el hecho de que el único que podía contradecir a Ceaușescu era el propio Ceaușescu. El retrato fue rechazado por la propia Asociación de Artistas, exigiéndole que eliminara la siniestra multiplicación de su figura y revisara el carácter poco halagador de sus manos.

<sup>709</sup> Badovinac, Zdenka, «Body and the East», en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., p.26. El ensayo que cita Badovina es: Katherine Verdery, *National Ideology Under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania -1991-*. «Una capacidad para experimentar un «verdadero yo coherente y significativo solo en relación con el enemigo». Además, argumentó que si bien la coacción era el proceso más obvio por el cual los rumanos se traumatizaban en la obediencia, un doble vínculo -compuesto por un nacionalismo intenso junto con la escasez económica- dejaba a las personas incapacitadas para percibirse a sí mismas como algo más que "absolutamente dependientes de un gobierno que no podrían criticar sin ser etiquetados como antipatrióticos ». Esta situación paradójica reforzó lo que Verdery describió como el discurso «simbólico-ideológico» en Rumania, un discurso que utiliza «la Nación... como símbolo fundamental», y que impregna el arte rumano, en el que el cuerpo y sus acciones se identifican ambos como el yo y el enemigo.» [La traducción es nuestra.]

I don't think of an Hector or an Ajax but rather of a Ulysses who makes his appearance in the literature that my works cover. This combativeness relates to the fight with the authorities, with censorship... Ulysses usually wears masks. Sometimes the mask is even that of his opponent, of the gift, of the Trojan Horse. Ultimately, the intellectual's fight with censorship resembles a game of chess, in which the threats are placed on the table, visibly, and the player have confidence in the minimal civility that nobody will overturn the chess table.<sup>710</sup>

Por su parte, Pintilie también subraya en el texto “Between Modernism and Postmodernism: a contextual analysis of Ion Grigorescu's work” que su producción es especialmente escurridiza y, por lo tanto, difícil de abordar, sobre todo porque, en esta multiplicación de roles y en una extensa producción que se extiende hasta la actualidad, el artista puede llegar a adoptar puntos de vista contrarios sobre los mismos aspectos.

En este sentido, centrémonos en una pieza del artista que vendría a corporizar de un modo explícito estas cuestiones que estamos planteando como punto de partida.

Nos referimos a *Dialog s Ceaușescu –Diálogo con Ceaușescu*, 1978, 7 minutos 30 segundos, blanco y negro, sin sonido<sup>711</sup>-. En este video volvemos a ver al artista por duplicado, desdoblándose ahora en Grigorescu/Ceaușescu. El artista aparece frente a cámara, y justo a su lado le vemos también, pero con una máscara que representa al dictador. La propia técnica implica así un ejercicio liminal: el performer debe grabar por separado la corporización de cada papel y luego sobreexponer las dos tiras del film. A su vez, sobre la imagen vemos sobrepuestas una serie de preguntas y respuestas que permiten seguir este diálogo en torno a las múltiples contradicciones del régimen: la defensa de un proyecto «comunitario» centralizado en una sola persona, los anhelos de modernización industrial frente al trabajo forzado y a las condiciones laborales miserables, las promesas de futura bonanza frente a la pobreza extrema mientras se construye una obscenamente ostentosa arquitectura –Palacio del Pueblo-. El artista llega incluso a hacer referencia explícita a este contexto de legalidad corrupta que hemos ampliado en relación a cada uno de los artistas que centran esta investigación pues nos otorga una de las

---

<sup>710</sup> Pintilie, Ileana. *Actionism in Romania during the Communist Era*, op.cit., p.66. La autora no indica en el ensayo de dónde extrae específicamente esta cita. “No pienso en un Héctor o un Ajax, sino en un Ulises que hace su aparición en la literatura que cubren mis obras. Este carácter combativo se relaciona con la lucha con las autoridades, con la censura ... Ulises usualmente lleva máscaras. A veces, la máscara es incluso la de su oponente, la del regalo, del caballo de Troya. En última instancia, la lucha del intelectual con la censura se asemeja a un juego de ajedrez, en el que las amenazas se ponen sobre la mesa, visiblemente, y el jugador tiene confianza en la un mínimo de civismo según el cual nadie va a volcar la mesa de ajedrez”. [La traducción es nuestra.] En el texto “Impossible interviews with Ceaușescu: Ion Grigorescu and the Dialogic Imagination”, Klara Kemp-Welch también incorpora una cita del artista en la que se observa cómo se defiende un uso de lo “esquizofrénico”, no como descripción contextual, sino como única posibilidad de actuar de forma disidente en el espacio público sin ser encarcelado –aunque sí tratado médicamente a la fuerza-.

<sup>711</sup> La pieza es una grabación en 8 mm.

claves para la comprensión del rescate de ciertas formas y funciones rituales desde el ámbito de la performance: *by that I mean one commands their lives. Here I refer to the Party's own jurisdiction. This form of sentencing is outside of the law, implemented without public hearing and without defense.*<sup>712</sup>



Fig. 157. Ion Grigorescu, Fotograma de *Dialog s Ceaușescu* –*Diálogo con Ceaușescu*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

El artista tan solo cuenta con la clandestinidad del taller y la cámara como único espectador para corporizar la duda y la crítica. Pero al mismo tiempo, es el mismo Grigorescu como Ceaușescu el que «duplica» el discurso del dictador, el que también lo encarna, el que también puede reproducirlo de forma automática, llegando incluso a confundir su lenguaje corporal con el del líder autoritario. Tal y como indicaba Verdery, el ciudadano rumano asume tanto el rol

<sup>712</sup> Breitwieser, Sabine (ed.), *Double life. Identität und Transformation in der zeit genössischen Kunst*, Wien-Köln: Generali Foundation/W.König, 2001, pp.106-111. Citado en: Schöllhammer, Georg, “The Double Body of the Artist. Ion Grigorescu’s reflections on the public sphere and life in Nicolae Ceaușescu’s Romania en Dziewańska, Marta (ed.), *In the body of the victim*, op.cit., p.54. “Con eso quiero decir que uno comanda sus vidas. Aquí me refiero a la jurisdicción del Partido. Esta forma de sentencia está fuera de la ley, implementada sin audiencia pública y sin defensa.” [La traducción es nuestra.]

del yo como el del enemigo. Y de hecho, esta pieza encarna a la perfección aquella suerte de «esquizofrenia social» de la que nos hablaba la antropóloga, o incluso aquella técnica de supervivencia descrita por la lingüista de la Universidad de Bucharest Alexandra Cornilescu, fundada en

the ability to «hedge», to cultivate and live multiple lives, to say one thing and to mean something else, to speak in layered codes impenetrable to informers -often even confusing to Friends-, to use ones' eyes and gestures as if they were words.<sup>713</sup>

Partiendo de estas referencias, autoras como Stiles han insistido en la interpretación de esta multiplicación corporal en la obra del artista como un ejemplo paradigmático de esta condición psíquica repulsivamente desdoblada.

In all of these photographs, the artist appears multiplied again and again. They must stand, therefore, not only as auto-portraits of the artist, but as representations of the dissociated condition of psychic condition in which so many Romanians existed as their ruptured national identity was reinforced in, and echoed, by the shattering of personal identity.<sup>714</sup>

Del mismo modo, autores como Verwoert, Schöllhammer o Kemp-Welch han insistido en la invasión de la vida privada por parte las fuerzas autoritarias, encarnadas sobre todo por la figura de Ceaușescu, usando de nuevo referencias a la esquizofrenia social.

Grigorescu finds an analogy for the inner schizophrenia of a society beset by the suspension of the public and it's splintering within a private realm that also has become precarious and unsafe.<sup>715</sup>

Siendo aún más concretos, mencionemos cómo Kemp-Welch recoge una declaración del artista, después de asumir que el régimen logró implantar en los artistas una suerte de duda constante que les llevó a abandonar progresivamente sus experimentos más privados y clandestinos, en favor de un sueldo –al margen de cuál fuera el trabajo a realizar-.

---

<sup>713</sup> Kornilescu, Alexandra, *Transitional Patterns: Symptoms of the Erosion of Fear in Romanian Political Discourse*. Modern Language Association, New York, 1992. Citado en Stiles, Kristine, "Inside/Outside: Balancing between a dusthole and eternity" en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., p.26. "La capacidad de «encubrir», cultivar y vivir múltiples vidas, decir una cosa y significar otra cosa, hablar en códigos con múltiples capas impenetrables para los informantes -a menudo incluso confusos para los Amigos-, usar las miradas y los gestos como si fueran palabras." [La traducción es nuestra.]

<sup>714</sup> *Ibidem.*, p. 26. "En todas estas fotografías, el artista aparece multiplicado una y otra vez. Por lo tanto, deben permanecer no solo como autorretratos del artista, sino como representaciones de la condición disociada de la condición psíquica en la que tantos rumanos existieron cuando su ruptura con la identidad nacional se vio reforzada y se hizo eco de la ruptura de la identidad personal." [La traducción es nuestra.]

<sup>715</sup> Schöllhammer, Georg, "The Double Body of the Artist. Ion Grigorescu's reflections on the public sphere and life in Nicolae Ceaușescu's Romania" en Dziewańska, Marta (ed.), *In the body of the victim*, op.cit., p.58. "Grigorescu encuentra una analogía para la esquizofrenia interna de una sociedad acosada por la suspensión de lo público y la fragmentación del ámbito privado, que también se ha vuelto precario e inseguro." [La traducción es nuestra.]

“He banished me; in fact, I had even come to the conclusion of being a deceitful artist, an artist for art’s sake, a loner”. In his studio, he experienced what he later called the “loneliness of an actor studying his part”. Insofar as such statements reveal that Ceausescu’s voice was not so much external to as it had been internalised by Grigorescu, the dialogue with himself in a Ceausescu mask was, among others, an attempt to free himself from the doubts that the authoritative discourse had implanted within him, a voice saying that art is deceitful, or merely another form of ineffectual criticism.<sup>716</sup>

De esta manera, el comentario de Kemp-Welch en torno a ese criticismo ineficaz, entronca con aquellas apreciaciones de Štembera y Mlčoch del final de su trayectoria que condicionaron su abandono del lenguaje performativo, tal y como ya hemos detallado. Así, deseamos interpretar esta obra del artista, -que es a su vez de las que más atención ha despertado insistiéndose en la fuerza disidente y política de la acción filmada, a pesar de que prácticamente nadie vio este documento durante la Rumanía de Ceaușescu,<sup>717</sup> subrayando de nuevo sus deseos de exploración identitaria personal.

De hecho, observemos cómo, a pesar de haber hecho referencia a esta suerte de multiplicidad de roles y máscaras en un contexto opresor, Grigorescu se mostrará más cauteloso con el uso del término de “esquizofrenia social” para referirse a su obra. Y es que, en la entrevista personal realizada pudimos comprobar cómo el performer se alejaba de esta noción:

The term “schizophrenia” was taken from its rightful place and applied to the dissidents by the communist regime -or the authorities in general, can be used as cursing, the father and children to gratify each other with- as legal basis for isolating and annihilation with drugs. If somebody doesn't clap, or stands out in a crowd, he is schizophrenic – thinks differently, faulty. The theoreticians of the era of the Warsaw Pact, made us all if not schizophrenics, then schizoids. Whoever thinks one way at home and another at work is schizoid. But for this you needn't socialism -Deleuze et Guattari – *Capitalisme et Schizophrenie*-, most of the working class have a boss that formats their speech. The ability and the duplicity of a yes-man, of the double spies, the men serving two owners, where there is order there is also discipline! Let's leave schizophrenia to the ones who don't manage to create their own social persona.<sup>718</sup>

<sup>716</sup> Kemp-Welch, Klara, “Impossible interviews with Ceaușescu: Ion Grigorescu and the Dialogic Imagination” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit, p.167. ““Él me desterró; de hecho, incluso llegué a la conclusión de ser un artista engañoso, un artista dedicado al arte por el arte, un solitario”. En su estudio, experimentó lo que más tarde llamó la "soledad de un actor que estudia su parte". En la medida en que tales declaraciones revelan que la voz de Ceausescu no era tan externa a Grigorescu como la había internalizado, el diálogo consigo mismo con una máscara de Ceausescu fue, entre otros, un intento de liberarse de las dudas que el discurso autoritario había implantado dentro de él, esto es, una voz que dice que el arte es engañoso, o simplemente otra forma de crítica ineficaz.” [La traducción es nuestra.]

<sup>717</sup> De hecho, el propio Grigorescu ha explicado que su amiga, también artista, Geta Brătescu, encontró la máscara de Ceaușescu en una visita a su casa y que su comentario fue algo así como “no quiero ni saber qué has estado haciendo con esa máscara”.

<sup>718</sup> Entrevista personal con Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016-. Véase anexo páginas 685-691. “El término "esquizofrenia" fue tomado de su lugar legítimo y aplicado a los disidentes por el régimen comunista (o las autoridades en general, pueden usarse como maldiciones, el padre y los hijos se gratifican mutuamente)

“Dejemos la esquizofrenia para aquellos que no son capaces de crear su propia personal social”, así de contundente se muestra Grigorescu y, de un modo consecuente debemos asumir que, en su trabajo, mediante estas modalidades de purificación de lo abyecto, el artista sí está alcanzando procesos de construcción identitaria menos inestables.

Así, debemos subrayar que el propio Grigorescu ha explicado, tal y como recoge Kemp-Welch en el artículo que estamos citando, la sorpresa sentida al observar posteriormente el video editado, su parecido con Nicu, uno de los tres hijos de Ceaușescu. Descartando las lecturas de tintes más psicoanalíticos de la historiadora del arte —que abre una línea de interpretación en torno a cuestiones edípicas un tanto excesiva—, debemos retomar aquellas consideraciones de Girard en torno a la máscara como elemento que contribuye a mimetizar en el ámbito más estético del ritual la crisis de las diferencias, la violencia contaminando a todos sus miembros.

Mediante este comentario, Grigorescu asume el carácter repulsivo de su semejanza con un familiar de Ceaușescu, el más activo en la vida política de hecho. Y ya hemos apuntado cómo los gestos del dictador y del artista parecen confundirse y mimetizarse. El siguiente paso sería entonces observar si aparece un mecanismo de purificación de esta identidad siniestra, abyecta. En este sentido observamos cómo, si bien en las siguientes acciones que comentaremos el recurso es el de la aniquilación de la imagen y el del sacrificio personal a modo de chivo expiatorio, en esta ocasión a Grigorescu tan solo incorpora un extraño paréntesis resolutivo. Nos referimos a aquel momento, a mitad de la grabación, en el que el performer se quita durante unos minutos la máscara, deshaciéndose de su encarnación del dictador y sonriendo de un modo travieso y sutil. El artista se deshace momentáneamente de la mimetización con el responsable de los principales males del país<sup>719</sup>, pero, de todos modos, su identidad sigue duplicada, ahora como doble Grigorescu. De hecho, al final del video, después de que se presenten varias noticias

---

como base legal para aislar y aniquilar con drogas Si alguien no aplaude, o se destaca entre la multitud, es esquizofrénico: piensa de manera diferente, es defectuoso. Los teóricos de la época del Pacto de Varsovia nos convirtieron a todos en esquizofrénicos, y luego en esquizoides. Quien piensa de una manera en casa y de otra en el trabajo es esquizoide. Pero para esto no es necesario el socialismo (Deleuze et Guattari - Capitalisme et Schizophrenie), la mayoría de la clase trabajadora tiene un jefe que formatea su discurso. ¡La habilidad y la duplicidad de un sí-hombre, de los espías dobles, los hombres que sirven a dos dueños, donde hay orden, también hay disciplina! Dejemos entonces la esquizofrenia a los que no logran crear su propia persona social.” [La traducción es nuestra. Notemos que el uso del inglés por parte del artista no presenta una coherencia gramatical absoluta, que hemos deseado mantener en la cita original y en su traducción al castellano.]

<sup>719</sup> Kemp-Welch también se referirá a este momento preciso como una forma de “wish-fulfillment”.

de prensa filmadas<sup>720</sup> se enfoca también uno de los retratos de propaganda oficial que también debía hacer Grigorescu como miembro de la Asociación Oficial de Artistas, incidiendo así en este carácter dual de la obra: como acción filmada constituye un lenguaje experimental y prohibido en la República de Rumanía del momento, pero al mismo tiempo se atreve a documentar una pintura al servicio del lenguaje y de las temáticas oficiales del Partido. Forma y contenido se instalan así, una y otra vez en ese terreno liminal y abyecto de siniestros dobles.

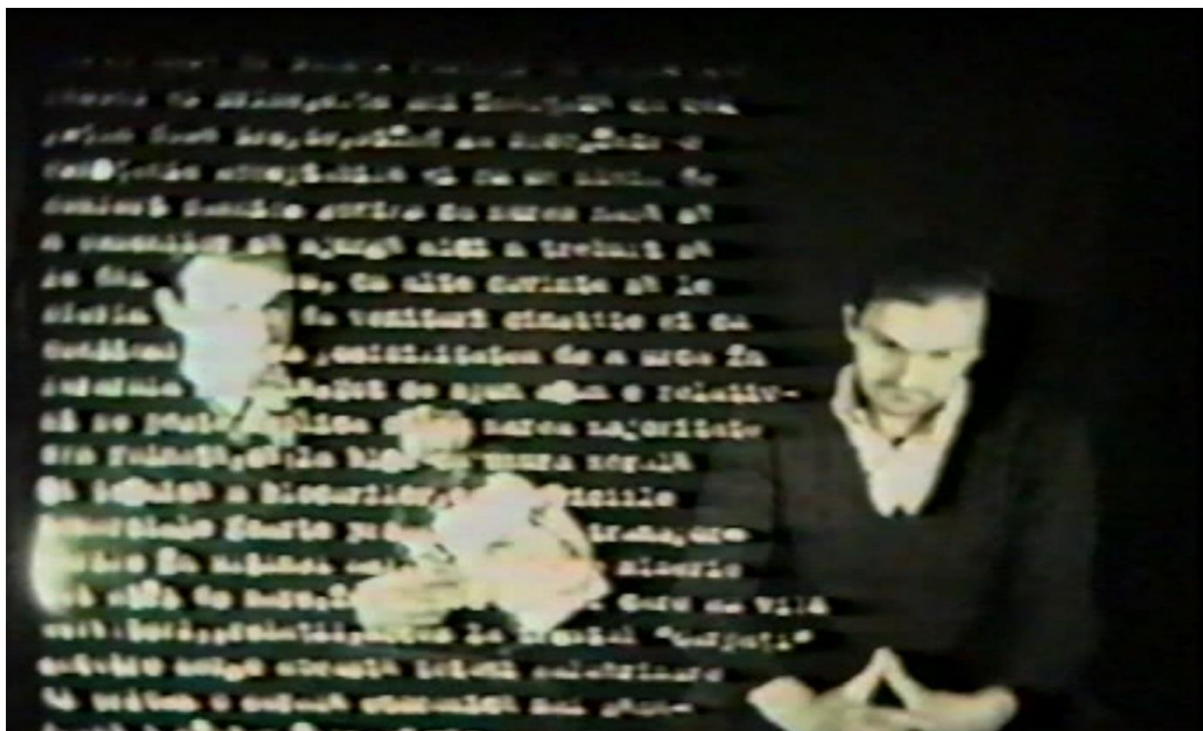


Fig. 158. Ion Grigorescu, Fotograma de *Dialog s Ceaușescom –Diálogo con Ceaușescu*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Así pues, si en las acciones de Benito se incorporan varios elementos que concretaban la mimesis de la violencia contextual mediante referencias a una cultura española beligerante, precaria o carcelera, en la de Grigorescu se asume explícitamente la figura del dictador como el responsable de contaminar todos los espacios con su gestión corrupta.

Partiendo de esta mimesis explícita, el performer rumano también llevará a cabo otras piezas más abstractas en las que conviven de un modo más evidente tanto las encarnaciones de lo abyecto como sus modalidades de trascendencia.

<sup>720</sup> Las noticias se corresponden con algunos medios oficiales al servicio de la propaganda del Partido y de su líder, Ceaușescu. Así, se muestran por ejemplo imágenes de masas llegando a un Congreso de Agricultura o titulares relativos a los problemas con algunos trabajadores-obreros en sus lugares de trabajo o, por supuesto, a una de las obras de infraestructura más desmesuradas del dictador: el proyecto para el delta del Danubio en el Mar Negro, en la región de Konstanza.

En el registro audiovisual *Boxing* -1977, 2 minutos, 27 segundos, blanco y negro, sin sonido- vemos al artista por duplicado, desnudo en su estudio y estableciendo una violenta pelea consigo mismo. Grigorescu se asesta a sí mismo una serie de golpes hasta el punto de casi lograr tumbar a una de sus dos versiones. De nuevo, autores como Verwoert han leído este gesto con comentarios relativos a la “locura” y a las funciones ambivalentes y liminales de un aislamiento de carácter violento:

On the one hand, these pictures capture the painful experience of being thrown back on oneself, exposed to one’s own demons, fearing, with no witnesses to verify one’s experiences, that one might be just imagining things and descending into madness. On the other hand, however, there is an enormous vivacity in the anger that these images convey. Struggling here, visibly, is also a way of keeping the body in shape, of feeling the joy of being alive in the moment of physical exertion. Isolation is described as a source both of suffering and self-empowerment.<sup>721</sup>



Fig. 159. Ion Grigorescu, Fotograma de *Boxing*, 1977. Fuente: *A man with a single camera*.

---

<sup>721</sup> Verwoert, Jan, “Life as it is Lived. Art, Ethics and the Politics of Sharing All of Life’s Aspects” en Dziewańska, Marta *In the body of the victim*, op.cit., p.42. “Por un lado, estas imágenes capturan la dolorosa experiencia de ser arrojado sobre uno mismo, expuesto a los propios demonios, temeroso, sin testigos para verificar las propias experiencias, de que uno podría estar simplemente imaginando cosas y descendiendo a la locura. Por otro lado, sin embargo, hay una enorme vivacidad en la ira que transmiten estas imágenes. Esforzándose con dificultades aquí, visiblemente, es también una forma de mantener el cuerpo en forma, de sentir la alegría de estar vivo en el momento del esfuerzo físico. El aislamiento se describe como una fuente tanto de sufrimiento como de empoderamiento.” [La traducción es nuestra.]



De nuevo, la cita de Verwoert incorporada nos permite establecer claros paralelismos con el trabajo de Štembera y Mlčoch, en especial, en relación al desarrollo de un trabajo performativo en la clandestinidad que lograba transformar las circunstancias de haber sido expulsados dolorosamente de la vida, en posibilidades de robustecimiento personal. En el combate de boxeo que Grigorescu performa dos veces imaginando siempre su doble fantasmático, para después montarlo en la cinta de celuloide, el artista vuelve a establecer un combate contra la duplicación de la propia imagen, pero sin llegar a resolverlo. Benito disparaba su propia imagen hasta quince veces y asumía a continuación una nueva identidad como performer. Štembera intentaba quemar su doble fotográfico o rompía directamente su reflejo especular. El artista rumano aún no finaliza en estas piezas sus siniestros dobles contaminantes a pesar de que ya haya identificado la necesidad de enfrentarse a ellos como solución. El video, en el que siguen combatiendo los dos “Grigorescus” simplemente finaliza mediante un fundido a negro.

Sin embargo, desplacémonos ahora a tres piezas en las que encontramos de un modo evidente una performance de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales.

En primer lugar, retomemos la serie *Hada* -1978-, aquel conjunto de doce fotografías en blanco y negro en las que Grigorescu llevaba a cabo un conjunto de acciones en el espacio natural. Recordemos que algunas de estas estampas serían posteriormente manipuladas generando nuevos significados como en el caso de las *Tentaciones*. En esta ocasión, debemos remitirnos a las derivas en torno a aquella fotografía que documenta al artista clavando una rama de un árbol de dimensiones considerables en el suelo, lo que le permite a su vez sostenerse y elevarse.

Así, ese mismo año editó la imagen *Bine-rău -Bien-Mal-*, en la que aparecía de nuevo su imagen desdoblada: debajo de sus piernas aparece el propio artista agachado, dando la impresión de que el otro Grigorescu le está clavando la rama del árbol por la espalda. De esta manera, puede deducirse que en las acciones llevadas a cabo en la naturaleza, el creador ya performó esa otra postura, pensando en una futura edición de la imagen que generase finalmente este combate entre el bien y el mal.

Casi una década más tarde, el artista manipularía aún más la imagen, en sintonía con la estética bizantina de las *Tentaciones*. La imagen *Bien-Mal* se transformaba ahora en el mito de *Sfântul Gheorghe -San Jorge* -1987-. Intervenida con ténpera dorada y elementos de collage presentará la aniquilación de una de las dos versiones de Grigorescu de un modo más violento que la imagen anterior, pues incorpora tinta roja haciendo referencia a la sangre derramada. En

la parte superior ha escrito “el alma buena / el alma malvada”, en total sintonía con la concepción corporal cristiana:

A diferencia de la forma apacible de la corporeidad griega apolínea –no dionisíaca-, aquí la carne significa de dos modos: por un lado, próxima a la carne hebraica, indica un “cuerpo” pulsión, ávida, confrontada a la severidad de la ley; y por el otro, un “cuerpo” liviano, cuerpo neumático ya que espiritual, completamente invertido en la palabra –divina- para transformarse, en ese espacio, en belleza y amor. Estos dos “cuerpos” evidentemente son indisociables; el segundo –“sublimado”- no existe sin el primero –perverso, en virtud de su desafío a la Ley-. Una de las genialidades del cristianismo, y no precisamente de las menores, es haber recogido en un único gesto la perversión y la belleza como el anverso y el reverso de la misma economía.<sup>722</sup>



Fig. 160. Ion Grigorescu, *Bine-rău -Bien-Mal-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*. Fig. 161. Ion Grigorescu, *Sfântul Gheorghe -San Jorge-*, 1987. Fuente: *A man with a single camera*.

De esta manera, confirmamos cómo, en esta ocasión, el artista presenta una duplicación de claras connotaciones cristianas, performando una doble condición que integra lo bondadoso y lo malvado. Y finalmente, a pesar de que algunos autores insistan en que Grigorescu abraza

<sup>722</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit. p.165. Mencionemos además las relaciones entre abyección y Cristianismo en el texto de Michael Newman para el catálogo de *Wounds*, según el cual “ff Christianity, through its tactility, contains the possibility for an acknowledgment of the abject, this will be understood within the horizon of its sublimation by means of an identificatory imitation”. Newman, Michael, “Flesh, wounds and the divided body” en *Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art*, op.cit., p.39.

ambos estados del alma, el creador decide sacrificar su “yo” más impuro, pues *the “I” remains a potential opponent, and is to be sacrificed*.<sup>723</sup>

Ante la tentación de conectar estas piezas con el siniestro doble freudiano –sobre todo si tenemos en cuenta las lecturas psicoanalíticas del propio Grigorescu-, debemos presentar el trabajo del performer rumano como una trayectoria arraigada en la encarnación de una identidad abyectada que es explorada desde imaginarios repulsivos acompañados de sus correspondientes modalidades y técnicas de purificación.

Grigorescu sets out to understand the world by understanding himself. His art is definitely rooted in psychoanalysis, if we are to understand psychoanalysis as an act of investigating the soul. [...] The act of investigating the nature of the soul is not only psychological, but also a religious one. Nae Ionescu perceived the structure of the religious act as an almost psychological act, and believed that “there are solid grounds in favour of a philosophy of religion next to psychology. Grigorescu says, in an unpublished text from 2012: “The church is plan, construction and psychoanalysis, detail, and psychoanalysis is quest in nothingness, nervous push, self-analysis –of itself as science- and of the church.”<sup>724</sup>

De esta manera, seguimos con un conjunto de prácticas performativas –y en este caso estrechamente ligadas con el aparato fotográfico y videográfico- que, en circunstancias históricas de expulsión de las condiciones de vida –no solo artísticas, sino de las condiciones de vida en general-, asume una exploración identitaria de connotaciones abyectas. E insistamos, cuando usamos el término abyección, nos aparece de forma irremediable su modalidad de purificación artístico-religiosa. Y en este sentido debemos remitirnos a una pieza que nos había aparecido anteriormente en una de las citas clave del artista rumano.

Nos referimos al video –en el que se recogen varios momentos performativos del creador-, *Âme* –Alma, 1979, super 8 mm, trece minutos, treinta segundos, color y blanco y negro, sin sonido-<sup>725</sup>. Anteriormente habíamos incorporado un comentario sobre esta pieza en la que Grigorescu se refería al final de la obra en la que se observa a un actor mirándose al espejo,

<sup>723</sup> Schöllhammer, Georg, “The Double Body of the Artist. Ion Grigorescu’s reflections on the public sphere and life in Nicolae Ceaușescu’s Romania en Dziwianańska, Marta (ed.), *In the body of the victim*, op.cit., p.59. “El “yo” permanece como un oponente potencial que debe ser sacrificado.” [La traducción es nuestra.]

<sup>724</sup> Șerban, Alina, “To think or to imagine Good and Evil” en en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit, p.131. “Grigorescu se propone entender el mundo entendiéndose a sí mismo. Su arte está definitivamente arraigado en el psicoanálisis, si queremos comprender el psicoanálisis como un acto de investigación del alma. [...] El acto de investigar la naturaleza del alma no es solo psicológico, sino también religioso. Nae Ionescu percibió la estructura del acto religioso como un acto casi psicológico, y creyó que “hay bases sólidas a favor de una filosofía de la religión próxima a la psicología”. Grigorescu dice, en un texto inédito de 2012: “La iglesia es el plano, construcción y psicoanálisis, detalle, y el psicoanálisis es búsqueda en la nada, empuje nervioso, autoanálisis -de sí mismo como ciencia- y de la iglesia.” [La traducción es nuestra.]

<sup>725</sup> Este es uno de los pocos filmes que intentó presentar Grigorescu en el ámbito expositivo rumano durante el régimen de Ceaușescu. El autor ha explicado que el día después de presentar esta pieza en una exposición el Căminul Artei recibió una llamada que le anunciaba la retirada de la misma.

para dar pie a aquellas explicaciones fundamentales sobre su uso de la cámara u otros dispositivos como un marco de contemplación del alma.<sup>726</sup> Ahora debemos añadir que en este video se va a incorporar un nuevo recurso de connotaciones sacrificiales al servicio de la autoexploración identitaria: la –simbólica- emasculación autoinflingida.

En esta pieza, de las más largas del autor, no solo se recogen gestos performados por el artista, sino también material de archivo o documental grabado por el propio creador. Así, el filme se inicia con una imagen de un bebé gateando para pasar después a dos escenas en las que Grigorescu aparece desnudo. En la primera vemos al performer sosteniendo un gato en la zona correspondiente a sus genitales y en la segunda procede a fingir su emasculación con una daga de dimensiones considerables. El artista finge cortar su miembro sobre lo que creemos que es un trozo de pan –pues lo usará en otra pieza similar como veremos a continuación-, sobre el que empiezan a caer chorros de sangre que también manchan la daga.



Fig. 162 y 163. Ion Grigorescu, Fotogramas de *Âme -Alma-*, 1979. Fuente: *A man with a single camera*.

Este fragmento establece paralelismos con una secuencia fotográfica que documenta otra acción centrada en la castración: *Nașterea –Nacimiento*, en inglés traducida como *Delivery/Birth*, 1977, 14 fotografías a color-. En ella vemos al artista desnudo con un pan trenzado ubicado en varias partes de su cuerpo. En la mayoría de estas estampas el pan aparece en torno a sus genitales, recubierto de una sustancia que pretende emular la sangre. Vemos al pan descendiendo desde su ubicación en el ombligo hasta romperse en torno al falo de

<sup>726</sup> En ese sentido debemos recordar que el autor tiene un gran número de piezas que pivotan sobre la documentación de acciones frente a espejos que, de nuevo, duplican su imagen. Es el caso de *Autoretrato con espejos* -1973-, *Homenaje a Bacon* -1977- o *Mímica* -1976-. Así, a pesar de que se ha insistido en los últimos años en posibles lecturas de género en torno a estas piezas –véase nuestros capítulos iniciales en torno al planteamiento del problema y el marco teórico-, el campo semántico utilizado por el artista se mueve una y otra vez en torno a referencias espirituales y de exploración identitaria o existencial.

Grigorescu y finalmente caer a una silla ubicada debajo de sus testículos, donde se observa aún con más contundencia una mancha de sangre.



Fig. 164. Ion Grigorescu, *Nașterea –Nacimiento*, 1977. Fuente: *A man with a single camera*

Ambos gestos se han leído de forma contundente desde lecturas especialmente politizadas o de género. Así, Piotrowsky ve en esta última acción fotografiada una posibilidad de alterar la construcción de estereotipos de género ya que Grigorescu no solo estaría asumiendo funciones biológicas que no le corresponden como hombre, sino que también se estaría performing con distancia crítica aquella construcción de género –y sexo- que posiciona a la mujer únicamente en torno a la maternidad. Del mismo modo, interpreta esta pieza como un ataque a la autoridad en tanto que el falo aparece degradado –aunque no especifica si ello se debe a la presencia de sangre-. Por su parte, Jan Verwoert da incluso un paso más allá observando un posible comentario crítico a la megalomanía de Ceaușescu.

In the light of Grigorescu's engagement with the persona of the self-styled mega-creator Ceausescu, it could also be understood, politically, as psychological analysis of the dictator's megalomania as a symptom of the same complex –as the attempt to give birth to a nation to compensate for the fact that you cannot give birth to a child.<sup>727</sup>

Sin embargo, no solo deseamos mostrarnos más precavidos en relación a estas posibles lecturas, sino que volveremos a insistir en los componentes de búsqueda o reflexión identitaria de tintes espirituales. En primer lugar, podemos incorporar los comentarios sobre estas dos piezas que nos hizo llegar el performer mediante la entrevista personal, pues nos ofrecen algunas claves interpretativas que refuerzan nuestra aproximación:

All the film – *Âme*- is an history of the human conceptions on soul. I say *human* because such is seen : me, the author, I am speaking at the reflexive 3rd person, about some generalities, but, in fact, there are many scenarios, of my performative experience. Every morning we get up, we wish to live. After the mood we live the soul is in heart, in food, in respiration, in skin and earth etc. *Delivery* or *Birth* is the translation that's not mine, of the word *Naștere* -Romanian, *Nacimiento*, Spanish-. In English the scission is practical through *Delivery*, and mystical through *Birth*, the first contains the agent and the delivered object, the second has the conscience of the father from the coupling, but also present and hallucinated by the mystery, frightened by the happening's powers, by the apparition of a being from nothing. [...] One material that I use in *Delivery* is a small braided bread – the big bread is for the commemoration of a certain dead person, the small one is also for the dead, but without a specific name. The braiding refers to the tied umbilical cord -here a realm ends and another begins, the road back is closed – tied-. The second material is watercolor. Already in *Âme* is used the taboo of the blood -and the circumcision is mimed-. I keep to this taboo.<sup>728</sup>

<sup>727</sup> Verwoert, Jan, "Life as it is Lived. Art, Ethics and the Politics of Sharing All of Life's Aspects" en Dziewańska, Marta *In the body of the victim*, op.cit., p.47. "A la luz del compromiso de Grigorescu con la personalidad del autodenominado megacreator Ceausescu, también podría entenderse, como un análisis psicológico de la megalomanía del dictador como síntoma del mismo complejo, como el intento de dar a luz a un nación para compensar el hecho de que no puede dar a luz a un niño." [La traducción es nuestra.]

<sup>728</sup> Entrevista personal con Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016. Véase anexo páginas 685-691. "Toda la película - *Âme*- es una historia de las concepciones humanas sobre el alma. Digo humano porque eso es

Partiendo de esta cita subrayemos dos ideas fundamentales. En primer lugar, observemos la insistencia del artista en explicar sus piezas en términos de reflexión sobre la concepción del alma humana, tal y como indica en relación al filme *Alma*. De hecho, aquellos autores que han querido ver en la emasculación una suerte de cuestionamiento de la autoridad masculina del régimen o de la cultura heteropatriarcal en general, obivian el resto de fragmentos de la pieza. Y es que, después de esa escena aparecen otras en las que vemos al artista rompiendo una bolsa de agua para que los chorros del líquido le rieguen la cara, se graban dibujos anatómicos que muestran los órganos internos del cuerpo, aparece material de archivo de un yogui hindú meditando en la postura del loto y finalmente vemos al artista intentando una postura yogui similar y a un hombre mirándose al espejo.

Evidentemente, estas escenas refuerzan la explicación del artista en torno a esa reflexión performativa y audiovisual sobre las diferentes concepciones del alma. Así, después de habernos referido de un modo exhaustivo a los desprendimientos ascéticos mediante técnicas corporales –yoga, respiración meditativa–, debemos ahora leer ese gesto abyecto salpicado de sangre, de nuevo en plena sintonía con los marcos cristológicos. El artista, plenamente consciente de la dualidad cuerpo-alma en la cultura cristiana, parece sacrificar un miembro fundamental de su materialidad corporal, como es el falo. Fijémonos además que el artista ha usado una espada para llevar a cabo esa castración simbólica, en plena sintonía con su futuro rol como San Jorge, deshaciéndose del mal. Por si no fuera suficiente, la sangre no se derrama por cualquier elemento, sino que cae precisamente sobre la espada y sobre una pieza de pan de dimensiones considerables.

De esta manera, nos parece evidente que el sacrificio que se está performando en esta escena vuelve a remitirse, antes que a la realidad política o a posibles anticipaciones de las teorías *queer*, a la iconografía sacrificial cristológica en la que un hombre sacrifica su cuerpo para que éste acabe por transfigurarse en pan y vino, favoreciéndose futuras comuniones con lo sagrado.

---

lo que se ve: yo, el autor, hablo en la tercera persona reflexiva, sobre algunas generalidades, pero, de hecho, hay muchos escenarios, de mi experiencia performativa. Cada mañana nos levantamos, deseamos vivir. Después de ese estado de ánimo, vivimos el alma que está en el corazón, en la comida, en la transpiración, en la piel y en la tierra, etc. “Delivery” o “Birth” es una traducción que no es mía, de la palabra Naștere -Romania, nacimiento en Español-. En inglés la escisión es práctica a través de Delivery, y mística a través de Birth, la primera contiene el agente y el objeto entregado, la segunda tiene la conciencia del padre del acoplamiento, pero también presente y alucinada por el misterio, asustada por los poderes del evento, por la aparición de un ser de la nada [...] Un material que utilizo en *Delivery* es un pequeño pan trenzado: el trozo grande de pan es para la conmemoración de una determinada persona muerta, el pequeño también es para los muertos, pero sin un nombre específico. El trenzado se refiere al cordón umbilical atado, donde un reino termina y otro comienza, el camino está cerrado, atado. El segundo material es acuarela. Ya en *Âme* se usa el tabú de la sangre -y la circuncisión está mimetizada-. Me mantengo en este tabú.” [La traducción es nuestra.]

In the *imitatio Christi* the wound is the catalyst in relation to which the Imaginary body forms itself. The wound becomes the means by which the flesh is recuperated, channelled, sublimated. Flesh becomes the warrant for a discourse of truth.<sup>729</sup>

De hecho, si nos fijamos en los comentarios sobre su uso del pan en nuestra entrevista personal –que no hemos encontrado leídos o referenciados así en ninguna de las publicaciones mencionadas-, comprobaremos cómo la obra *Nacimiento*, también incorpora elementos tanáticos de desprendimiento personal. Sus referencias al pan como elemento para conmemorar la muerte de una persona confirmar nuestras lecturas de su trabajo performativo, centrado siempre en una suerte de encarnación abyecta-liminal de la existencia que busca ser resuelta mediante diferentes modalidades de purificación de connotaciones religiosas.

En el parto representado por Grigorescu se asumen componentes de “misterio” y “alucinación”, ta, ante los poderes de esa aparición de la nada –parto-. Del mismo modo, si nos fijamos en la respuesta observaremos cómo los componentes relativos a los elementos más abyectos –la sangre, el pan destrozado- se refieren a una suerte de desprendimiento integrado en la propia idea de parto: la relación establecida entre el que gesta y el recién nacido se rompe –muere- una vez se ha dado a luz. Esta premisa, simbolizada como indica Grigorescu por el carácter trenzado del pan utilizado, nos vuelve a presentar una performance en la que algún elemento corporal se desprende en favor de una nueva vida.

Así, mucho menos cristiana y más abstracta en cuanto a los componentes de purificación sacrificial –el gestante sacrifica una parte de él para poder dar a luz, con todos sus fluidos abyectos que acompañan a este misterio del que nos habla el performer-, la serie *Nacimiento* cierra esta secuencia de piezas que estamos esbozando en las que la ascensión de una identidad abyectada se ve combatida por varias técnicas corporales y de edición fotográfica y audiovisual que buscan y reconstruyen de un modo especialmente espiritual su “yo”.

The living part –the soul –*animus* or *anima*- takes its content from birth, drowning, salvation, suffocation, burning, bleeding, cutting, etc.; it has an ephemeral existence marked by the passion of killing, of consuming, bulges out its eyes, becomes greedy for food, reaches out its hands, consumes mental experiences, accumulates memories which block the place, provokes loathing and within a period of time...becomes sick even of suicide.<sup>730</sup>

<sup>729</sup> Newman, Michael, “Flesh, wounds and the divided body” en *Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art*, op.cit., p.37.

<sup>730</sup> Grigorescu, Ion, *Grigorescu Ion. Documente 1967-1997*. Bucharest: Romanian Museum of Art, Department of Contemporary Art, 1998. Citado en: Șerban, Alina, “To think or to imagine Good and Evil” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit, p. 135. “La parte viviente -el alma -animus o anima- toma su contenido del nacimiento, el ahogamiento, la salvación, la asfixia, la quemadura, el sangrado, el corte, etc.; tiene



Aquel Grigorescu que pudo ser atleta, centró parte de su rutina en una práctica performativa y visual para combatir una identidad siniestramente desdoblada, golpeándola, desenmascarándola, desprendiéndola mediante técnicas de reminiscencias ascéticas, sacrificándola, transformándola casi en un ente fantasmático e invisible y, finalmente, como veremos en el último apartado, limpiándola.

#### **6.2.4. Otros ejemplos de usos de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales en la performance europea contemporánea**

##### 6.2.4.1. El Teatro de las Orgías y los Misterios de Hermann Nitsch: sacrificio y mitos del desmembramiento

Sin lugar a dudas, Hermann Nitsch se presenta como el creador europeo más relevante en la introducción, consolidación –y confianza ciega- en la reintroducción de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales en el lenguaje performativo. Enmarcado en el grupo del Accionismo Vienés que ya hemos contextualizado brevemente en el capítulo, el performer compartirá un diagnóstico similar de la Viena de posguerra.

En este sentido, conviene subrayar cómo de nuevo nos aparece la propia voz del artista instalada en un campo semántico en torno a lo corrupto, lo puro y lo impuro y las necesidades de purificación, que nos permiten reclamar el corpus de obra de los accionistas vieneses como el arranque paradigmático de la abyección.

through my art production –Form of a live devotion- I take the apparently negative, the unsavoury, the perverse, the obscene, the lust and the victim hysteria resulting from them upon myself to save YOU the polluted, shameless descent into the extreme. I am expression of the total creation. I have dissolved myself in it and identified myself with it. All agony and lust, mixed to a single state of intoxication, will penetrate me and therefore YOU.<sup>731</sup>

Nitsch no se mostrará tan explícito en términos de diagnóstico contextual como sus colegas Mühl y Brus, tal y como hemos visto anteriormente. De hecho, en la entrevista personal que

---

una existencia efímera marcada por la pasión de matar, de consumir, abultar sus ojos, se vuelve codiciosa de comida, extiende sus manos, consume experiencias mentales, acumula recuerdos que bloquean el lugar, provoca aborrecimiento y dentro de un período de tiempo se enferma incluso de suicidio.” [La traducción es nuestra. Hemos mantenido las mayúsculas del texto original.]

<sup>731</sup> Nitsch, Hermann, *Die Blutorgel*, Viena: Perinet cellar, 1962. Citado en: VV.AA, *The shattered mirror: Vienna 1960-197*, op.cit., p.269. “A través de mi producción artística -Forma de una devoción en directo- tomo lo aparentemente negativo, desagradable, perverso, obsceno, lujurioso y dirijo la víctima histórica que se deriva de ello sobre mí mismo, con la intención de salvaros a VOSOTROS, contaminados y desvergonzados, del descenso hacia el extremo. Soy expresión de la creación total. Me he disuelto a mí mismo en ella y me he identificado con ella. Toda agonía y lujuria, mezcladas con un estado de intoxicación, me penetrarán a mí y, por lo tanto, A TI”. [La traducción es nuestra.]

realizamos en el Castillo de Prinzendorf se mostró contundentemente alejado de cualquier posible connotación política en su trabajo.

I never did political art. I'm private, I'm very very engaged... I don't abuse my work for politics. For me it is about violence. And I work for drama. [...] I am against politics and I am very against artists working in a political way and use politics. Art is very pure. Art is real metaphysics and it has nothing to do with stupid politics. Politics ruin everything.<sup>732</sup>

Sin necesidad de señalar a la burguesía vienesa o a otras formas específicas de coreopolítica, el performer se refiere a un estado generalizado de corrupción, señalando incluso en mayúsculas a ese VOSOTROS contaminado, tal y como se incorporaba en la cita. Así, observamos cómo la referencia a un contexto apestado del que debemos ser “salvados” –según las palabras de Nitsch en este caso-, nos aparece como una constante en este recorrido de la abyección artística que estamos trazando y que iría desde Artaud hasta Abramović, y sobre el que seguiremos insistiendo en el capítulo relativo a los rituales de ablución.

Partiendo de esta premisa, Nitsch se alza como el primer performer europeo en ofrecer como salvación redentora a ese clima apestado, un corpus de obra que incorpora las formas y las funciones de los ritos sacrificiales, poniendo un énfasis especial en el uso de una víctima propiciatoria que debe ser aniquilada.

Una de sus primeras piezas documentadas, la *Acción 3*, se llevó a cabo el veintiocho de junio de 1963 en un sótano de la calle Perinetsgasse que servía de estudio a Mühl, en presencia de amigos cercanos a los accionistas. De hecho, este performer inauguró la acción, a las seis y media de la tarde, rompiendo mediante el impacto de un ladrillo un espejo en el que se había escrito “órgano de sangre”. Gracias a una crónica periodística traducida en el texto de Klocker “Accionismo Vienés/ Bodypolitics” al que nos hemos referido anteriormente, sabemos que, en ese espacio repleto de hierros oxidados, alambres y trozos de espejo, se hallaba un cordero previamente degollado que colgaba del techo mediante una cuerda y un gancho de carnicero. En el suelo permanecían cubos con vísceras animales. Mientras el público iba bajando al sótano y encarando esa intervención, Nitsch permanecía tumbado debajo de una tela blanca, instalándose así en aquella suerte de primera separación pura que permite hacer entrar al sacrificante en un marco ritual.

Acto seguido, el performer cogía las vísceras y las hacía impactar sobre un lienzo blanco extendido justo debajo del cordero colgante, para pasar a destrozarlas aún más con sus manos

---

<sup>732</sup> Entrevista personal a Hermann Nitsch –Prinzendorf, diez de noviembre del 2016-. Véase anexo página 722.

y con unas tijeras. Después de llevar a cabo esta operación masticó una flor blanca para escupirla inmediatamente sobre las entrañas, en una especie de gesto purificador. Finalmente, con un grapón golpeó al cordero, haciendo saltar algunas de sus piezas y provocando que emanase aún más sangre sobre la tela blanca de alrededor. La crónica finaliza señalando que el ambiente se hizo tan repugnante que los espectadores –muchos de ellos amigos además- fueron abandonando el espacio. Y de hecho, sabemos que la policía se enteró de esta acción, denunciando a los artistas y arrestándolos durante catorce días.

Si bien en esta primera pieza aún no aparece desarrollado en su totalidad el esquema de trabajo más complejo del artista, ya se anuncian algunos de sus *leit motifs*: la asunción de su papel como sacrificante o sacerdote, la presencia de símbolos que harán referencia a un sacrificio en el que la crucifixión aparece como una constante o el uso de la sangre como materia ritual. Y de hecho, las primeras acciones del artista, como la *Acción n° 7* siguieron este esquema similar, incorporando a su vez nuevos elementos. Así, en esta pieza llevada a cabo el dieciséis de enero de 1965, el performer bañaba ya a otras personas con sangre animal, convirtiendo la vestimenta blanca de estos, en plena sintonía con la indumentaria sacrificial, en una capa completamente roja. En algunas de estas primeras acciones también incorporará elementos reales de la liturgia religiosa como ostensorios, siendo introducidos en las vísceras de los corderos crucificados o también bañados en sangre animal, estableciendo así un claro paralelismo entre el sacrificio del cordero como símbolo de Jesucristo y su posterior transfiguración corpórea en ostia.

Sin embargo, debemos explicar que su concepción definitiva de la propuesta performativa a desarrollar ya se venía desarrollando desde 1957, a pesar de que no siempre puede ser llevada a cabo debido a la complejidad requerida. Nos referimos a la conceptualización –mediante un conjunto de textos que siguió ampliando hasta 1979- de lo que Nitsch denominó el Teatro de las Orgías y los Misterios. Éste debía instaurar de un modo definitivo la forma de una obra de arte total, partiendo de la asumida influencia de Wagner y del esquema ritual y litúrgico. Es más, para el performer, la temporalidad ideal para el desarrollo de esta propuesta escénica debía ser siempre en torno a seis o siete días –como determinadas celebraciones paganas o rituales-, ubicándose además en el lugar idóneo para propiciar aquellos estados a los que nos referiremos a continuación. Es por ello por lo que Nitsch adquirió el castillo de Prinzenhof en 1971, ubicado en Zaya, en las afueras de Viena, cerca de un terreno de viñedos. El castillo incorpora un gran patio central en el que poder ejecutar esta propuesta performativa.

Si nos referimos a la idea de obra de arte total es porque esa temporalidad dilatada está pensada para que no sucedan únicamente episodios relativos a las artes visuales: en las pocas ocasiones en las que ha podido llevar a cabo realmente su ideal escénica, se han ejecutado todo tipo de acciones de contenido sacrificial, se han incorporado actuaciones de bandas de música, se han organizado grandes festines y se ha dormido de una forma colectiva en el castillo.

Del mismo modo, debemos indicar que en muchas ocasiones la temporalidad escogida para ejecutar algunas de sus acciones en el castillo ha acostumbrado a coincidir con el Pentecostés. Sin embargo, no debemos interpretar las formas y funciones sacrificiales incorporadas por Nitsch únicamente a la luz de la tradición judeocristiana. Y es que, en esa secuencia semanal ideal pensada desde el Teatro de las Orgías y los Misterios, las acciones se dedican a mitos del desmembramiento, en torno a alguna figura clave procedente de diversas tradiciones, que tuvo que ser sacrificada y aniquilada para el favor de la comunidad. Nitsch se refiere a la escenificación de la muerte de Attis, de Edipo, de Dionisos y de Jesucristo, como si se estuviera finalmente performing el proyecto de *Sacrifices* de Masson y Bataille al que nos hemos referido.

En este sentido, nos interesa subrayar cómo el eje central que enlaza esta heterodoxa comunión de tradiciones es su adscripción a las funciones sacrificiales. Nitsch rastrea los orígenes de la cultura desde un conjunto de narraciones ejemplares con la intención de retomar las funciones que cumplía ese marco de actuación religioso. En este sentido, conviene remarcar que, de todos los performers que integran este estudio, el accionista vienés se nos muestra como el creador que asume una fe más verdadera y esperanzadora en cuanto a los posibles resultados de robustecimiento catártico de sus obras. En su texto *The Blood Organ* de 1961 ya establece las bases de las funciones esperadas por ese marco del Teatro de las Orgías y los Misterios.

Comedy will become a means of finding Access to the deepest and holiest symbols through blasphemy and desecration. The blasphemous provocation is devotion. It is a matter of gaining an anthropologically determined view of existence, through which grail and phallus can be considered two qualified extremes. A philosophy of intoxication, of ecstasies, enchantments shows as result the innermost of the living and intensely vital is the frenzied excitation, the orgy, which represents a constellation of existence where pleasure, pain, death and procreation are approached and permeated. As consequence of this way of seeing, one must recognize the sacrifice (Abreaktion) as a matter of ecstasy, of inspiration for living. The sacrifice is another reversed form of lust, which develops in a changed state out the hectic of the unconscious. Forces of the sexual alter and are transposed to the cruelty of the sacrificial process. I accept the absolute jubilation

of existence, whose condition is the experience of the cross. Through completely experiencing and enjoying life to the full can the resurrection festival be obtained.<sup>733</sup>

De esta manera, desde los inicios de su trayectoria Nitsch confirma su confianza en posibilidades de resurrección comunitarias mediante la experiencia heterodoxa y performativa del sacrificio, un sacrificio que permite “abreaccionar” esas violencias intestinas de las que nos hablaba Girard para sublimarlas en el éxtasis de la aniquilación de la víctima y en el júbilo frenético de la comunidad que presencia el sacrificio. Así, nos aparece por primera vez en la literatura performativa en torno a lo que defendemos como paradigma de lo abyecto, la noción de “abreacción”.

De hecho, este concepto pasará a integrar las definiciones de Kristeva, quien lo presenta como el mecanismo que permite que los ritos trasciendan su dimensión simbólica para instalarse en la acción capaz de afectar, gracias a su impacto material, activo y mágico. Del mismo modo, la autora ubica este término para aprehender las modalidades de purificación de lo abyecto en el cristianismo, que serán a su vez rescatadas y performadas –de un modo totalmente flexible- en el marco de la propuesta escénica de Nitsch.

Cuerpo y espíritu, naturaleza y palabra, el alimento divino, el cuerpo de Cristo, al tomar el sesgo de una alimentación natural –el pan- me significa a la vez dividido –carne y espíritu- e infinitamente desfalleciente. Dividido y desfalleciente, lo soy en relación con mi ideal, Cristo, cuya introyección por comuniones múltiples me santifica mientras me recuerda mi incompletud. Al haber situado a la abyección como un fantasma de devoración, el cristianismo lo abreacciona. En lo sucesivo reconciliado en lo simbólico, ya no es más un ser de abyección sino un sujeto desfalleciente.<sup>734</sup>

Partiendo de esta concepción generalizada, consideramos oportuno centrarnos en una de las pocas ocasiones en las que el performer ha podido llevar a cabo de un modo completo su ideal de Teatro de las Orgías y los Misterios. Nos referimos al desarrollo de esta forma performativa del tres al nueve de agosto de 1998 en el castillo de Prinzendorf y alrededores. Durante la

---

<sup>733</sup> VV.AA, *The shattered mirror: Vienna 1960-197*, op. cit., p. 269. “La comedia se convertirá en un medio para encontrar el acceso a los símbolos más profundos y sagrados a través de la blasfemia y la profanación. La provocación blasfema es devoción. Se trata de obtener una visión de la existencia antropológicamente determinada, a través de la cual el grial y el falo pueden considerarse dos extremos calificados. Una filosofía de la embriaguez, del éxtasis, de los encantamientos muestra que el resultado de lo más interno e intensamente vital es la excitación frenética, la orgía, que representa una constelación de existencia donde el placer, el dolor, la muerte y la procreación son abordados e impregnados. Como consecuencia de esta forma de ver, uno debe reconocer el sacrificio (Abreacción) como una cuestión de éxtasis, de inspiración para vivir. El sacrificio es otra forma invertida de lujuria, que se desarrolla en un estado diferente del agitado del inconsciente. Las fuerzas sexuales alteran y son transpuestas hacia la crueldad del proceso sacrificial. Acepto el júbilo absoluto de la existencia, cuya condición es la experiencia de la cruz. A través de experimentar completamente y disfrutar la vida al máximo se puede obtener el festival de la resurrección.” [La traducción es nuestra.]

<sup>734</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit., p. 158. Recordemos que en 1961 Nitsch ya escribió tres *Abreacion Plays*, desarrollando las posibilidades catárticas de este mecanismo.

semana que duró este teatro orgiástico –y gracias a un registro audiovisual que condensa en cincuenta minutos todo lo acontecido-, sabemos que se repitieron un conjunto de acciones habituales en la trayectoria del creador. Cada día aparecían hombres y mujeres crucificados en estructuras de madera, con los brazos enganchados y los ojos vendados, que eran a su vez acercados a cuerpos de animales –vacas y cerdos- desollados y abiertos, sobre los que se vertían de un modo convulso vísceras y sangre, confundiendo todos los elementos. El tres y el cinco de agosto unos matarifes asesinaron en directo a dos vacas antes de proceder a realizar esta operación. Prácticamente todos los días –a excepción del primero y el último- también aparecían grupos de performers vestidos de blanco que removían o pisaban con furor una masa formada por uvas, tomates, vísceras, sangre y agua. Estos, en muchas ocasiones, parecían forcejear y moverse enganchados en una especie de danza circular, hasta que, alcanzado cierto clímax nervioso, el grupo se disolvía. Tan solo algunas acciones se centraban en exclusiva en elementos más purificadores y apaciguadores como el momento en el que, el cuarto día, algunos performers limpiaban con agua y secaban los pies de otros compañeros.

Todo esto ocurría en el patio descubierto del castillo, acompañándose las acciones en todo momento de un sonido estridente de campanas, gongs, instrumentos de viento y de cuerda que ejecutaban partituras basadas en sonidos estridentes y disonantes. Del mismo modo, durante varios días, en el interior de una de las alas del castillo que acostumbra a funcionar como estudio del artista, Nitsch lanzaba sangre animal sobre telas colgadas en las paredes y en el suelo hasta que prácticamente todo el espacio se veía invadido y confundido por el contagioso color rojo del fluido.

Al margen de estas acciones constantes, debemos subrayar dos elementos específicos que marcaban una diferencia y que son útiles para el desarrollo de nuestra línea de interpretación. Así, mencionemos que el quinto día, en medio de esas acciones sacrificiales, aparecieron dos tanques, conducidos por dos performers de blanco, que iban dando vueltas por el patio mientras ocurrían las acciones en torno a los animales y las personas crucificadas o los forcejeos grupales bañados de sangre animal y de tomates chafados. Sin lugar a dudas, esta aparición de dos tanques en dos momentos del quinto día de este Teatro de Orgías y Misterios es la referencia más explícita a aquel fuera de campo bélico y violento que la propuesta performativa de Nitsch permitiría purgar.

Del mismo modo, mencionemos cómo el último día estuvo dedicado únicamente a elementos tranquilizadores o purificadores. Las únicas acciones que se desarrollaron para concluir con esta festividad performativa de gran duración fueron la procesión de un performer crucificado

desnudo, pero ahora completamente rodeado de flores, y el mismo gesto, pero sin que éste apareciera crucificado, con Nitsch sostenido en un paso, mientras el público le lanzaba flores y le ovacionaba, como si de un sacerdote salvador se tratara.

De esta manera, observamos cómo en esta obra de arte total de formas y funciones sacrificiales, Nitsch incorpora todos aquellos elementos que engrosan este paradigma de la abyección performativa que estamos defendiendo: en múltiples momentos todos los elementos de la acción –performers, el espacio, el cordero sacrificado- se ven confundidos e intoxicados por la sangre que lo invade todo; los roles aparecen confundidos y la víctima animal y la humana parecen igualarse y confundirse también; en algún momento se procede siempre a corporizar un sacrificio, habitualmente tomando la crucifixión como imagen fundamental, pero también mediante la aniquilación colectiva de los restos del animal –que acostumbra a llegar a las acciones de Nitsch previamente sacrificado por matarifes profesionales-; en otros momentos observamos cómo, con la ayuda de la música contundente y elevada –la presencia de seis campanas de enorme tamaño en el patio central del castillo- los participantes –performers y espectadores- parecen entrar una suerte de éxtasis frenético, bailando o lanzándose contra el suelo entre otras acciones posibles; finalmente, la modalidad de purificación de ese abyecto tóxico del que habla Nitsch también aparece instalada en formas más calmadas, como la purificación de las víctimas –con agua pero también con aquella sangre que al ser vertida en el interior de un esquema sacrificial aparece purificada- o las procesiones a través de los campos de viñedos que rodean el castillo.

Partiendo de esta descripción nos interesa subrayar, con la intención de reforzar algunas tesis de esta investigación, la referencia a una suerte de sustrato sacrificial que atraviesa múltiples tradiciones y que se instala ahora en el ámbito performativo. En su texto de 1961, *Manifesto – The Lamb*, Nitsch ampliaba el simbolismo del cordero más allá de la tradición judeocristiana.

The symbolism of the lamb –going out from the sensually perceived reality of the skinned carcass wet with blood- can be associated with the beginnings of the mythical. The circle of associations released in this manner touches directly the mastering of man’s collective outbursts of vitality constantly pushing towards the orgiastic. The lamb is related to their extreme points, sublimation and suppression, mostly in a symbolical way. The Dionysian –the bull symbolizing him-, ends in excess. The negative image of the Dionysian orgy, the passion, ends in masochistic sacrificial excess. The “Informel”, the concrete break through of the instinctive in art, has absolute similarity to the essence of the Dionysian for its consequence is the utmost excitation up to the extreme of the excessive. The O.-M. Theatre, action theatre, exploits this phenomenon, obtaining thereby a regression in art, the emergence of the Dionysian. The evisceration of the lamb as executed in the O.-M. Theatre is a symbolic act of experience of primordial excess –ecstatic

extreme point of the Abreaction orgy-. The sensual real sado-masochistic situation of the evisceration is identical with an extreme instinctive eruption.<sup>735</sup>

De esta manera, Nitsch parece avanzar al ensayo de Girard al rescatar formas y funciones de reminiscencias sacrificiales mediante la referencia a mitos del desmembramiento –Edipo, Dionisio, Cristo- que, según el antropólogo cultural, transfiguran a su vez violencias contextuales.

Así, cuando Nitsch asume de un modo explícito la escenificación del mito de Edipo – escribiendo en 1961 *König Ödipus*, titulando varias piezas escultóricas a modo de bustos con los ojos vendados con sangre y dedicando uno de los seis días de ese Teatro de las Orgías y los Misterios al personaje-, está tomando conciencia del contenido del mismo como transfigurador de las lógicas sacrificiales. En primer lugar, las tragedias que recogen su historia presentan a Tebas como una ciudad en crisis, apastada, en la que la gran mayoría de sus personajes permanecen constantemente encolerizados y arrastrados por la hostilidad. Al principio de la narración edípica, no hay todavía ningún personaje que se haya hecho con el monopolio de la violencia, *todos son igualmente responsables puesto que todos [...] participan en la destrucción del orden cultural.*<sup>736</sup>

Sin embargo, si alguien encarna aún más esa confusión violenta es Edipo, en tanto que parricida e incestuoso –mezcla de sangres que no deben confundirse<sup>737</sup> y, por ello, será un candidato ideal a convertirse en chivo expiatorio, concentrando toda la monstruosidad para ser diferenciada y expulsada. Al final de la tragedia, Edipo es acusado como responsable de todas las violencias esparcidas y malditas que estaban contaminando la ciudad de Tebas. Éste se arranca los ojos y se expulsa, se aparta como principal agente de la impureza.

---

<sup>735</sup> VV.AA, *The shattered mirror: Vienna 1960-197*, op.cit., p.272. “El simbolismo del cordero que sale de la realidad sensualmente percibida del cadáver desollado y con sangre, se puede asociar con los comienzos de lo mítico. El círculo de asociaciones liberadas de esta manera toca directamente el dominio de los estallidos colectivos de vitalidad del hombre que constantemente empujan hacia el orgiástico. El cordero está relacionado con sus puntos extremos, sublimación y supresión, principalmente de forma simbólica. Lo dionisiaco, -simbolizado por el toro-, termina en exceso. La imagen negativa de la orgía dionisiaca, la pasión, termina en un exceso sacrificial masoquista. Lo "Informe", la ruptura concreta de lo instintivo en el arte, tiene una similitud absoluta a la esencia de lo dionisiaco, ya que su consecuencia es la excitación máxima hasta el extremo de lo excesivo. El O.-M. Teatre, el teatro de acción, explota este fenómeno, obteniendo así una regresión en el arte, el surgimiento de lo dionisíaco. La evisceración del cordero como se ejecuta en el O.-M. Theatre es un acto simbólico de experiencia del exceso primordial –extremo punto extático de la orgía de Abreacción-. La sensual situación sado-masoquista real de la evisceración es idéntica a una erupción instintiva extrema”. [La traducción es nuestra.]

<sup>736</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p. 79.

<sup>737</sup> Kristeva también lo presenta como paradigma de la abyección en tanto que ha transgredido las leyes –del parricidio y del incesto fundamentalmente-, a pesar de que lo haya hecho por desconocimiento.



El mecanismo salvador es real. [...] Para curar a la ciudad, hay que identificar y expulsar al ser impuro cuya presencia la contamina por entero. En otras palabras, es preciso que todos se pongan de acuerdo respecto a la identidad de un culpable único. La víctima propiciatoria desempeña en el plano colectivo el papel de aquel objeto que los chamanes pretenden extraer del cuerpo de sus enfermos y que presentan a continuación como la causa de todo el mal.<sup>738</sup>

Fijémonos además cómo, con unos años de diferencia con respecto al ensayo de Girard, Kristeva recogerá también la narración edípica como uno de los ejemplos literarios y de experiencia escénica paradigmáticos de las modalidades de purificación de lo abyecto. La teórica también afirma que para purificar la Tebas impura Edipo debe salpicarse de impureza, para pasar a asumir las lógicas de interdicción y exclusión de lo repulsivo que permitirán finalmente la restauración de un orden limpio, estable, puro.

En principio exclusión espacial: Edipo debe *exiliarse*, abandonar el lugar propio donde es soberano, alejar la impureza para que los límites del contrato social perduren en Tebas. Al mismo tiempo exclusión de la vista: Edipo *se ciega* para no tener que soportar la vista de los objetos de su deseo y de su asesinato –los rostros de su mujer, de su madre, de sus hijos-. [...] Este enceguecimiento es figura del clivaje; marca directamente en el cuerpo la transformación de lo propio en impuro –ocupando la cicatriz el lugar de una abyección revelada y sin embargo invisible. De la abyección como invisible. Por medio de lo cual la ciudad y el saber podrán continuar.<sup>739</sup>

Partiendo de este análisis identificamos cómo Nitsch es completamente consciente de este esquema, introduciendo en su propuesta performativa este diálogo entre transgresión y salvación. Uno de los performers escogidos por el artista aparece mezclado con la violencia hasta que, con los ojos vendados haciendo referencia al personaje trágico, se simboliza su crucifixión, esto es su sacrificio que permitirá de nuevo el restablecimiento del orden. Finalmente, el performer es trasladado fuera del alcance de la vista de los participantes.

Del mismo modo, ya hemos visto cómo Nitsch también se refiere de un modo explícito a la incorporación de los contenidos dionisiacos en el marco de su propuesta performativa. Y en este sentido, conviene de nuevo subrayar que tanto Edipo como Dionisio –y también Jesucristo por supuesto-, comparten el carácter colectivo de la ejecución, tal y como nos confirma también

---

<sup>738</sup> *Ibidem.*, p. 91. En otro momento de su ensayo se refiere a Edipo como el “ejecutor de monstruos –la esfinge-, es decir, como sacrificador, antes de aparecer, monstruo él mismo, en el papel de la víctima propiciatoria. Esto significa que con Edipo ocurre lo mismo que con las demás encarnaciones de la violencia sagrada: puede jugar y juega sucesivamente todos los papeles.” *Ibidem.*, p. 262. Observamos de nuevo las relaciones entre este trabajo y aquella encarnación de todos los papeles que deseaba asumir Benito.

<sup>739</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit. p. 113. Kristeva también desarrolla el papel que juega Edipo como encarnación de lo abyecto que debe ser purificado mediante la modalidad del ritual de sacrificio. Del mismo modo que Girard, la autora se refiere al personaje como chivo expiatorio, reconociéndole su papel de *pharmakos kharmatos* y sus consecuentes funciones catárticas.

el texto de Girard. En efecto, durante estos seis días de teatro de orgías y misterios el accionista vienés también corporiza el *sparagmos* dionisiaco.

Girard también dedica un capítulo entero de su ensayo *La violencia y lo sagrado* a la figura del dios del vino y a sus ritos asociados. Éste se centra en la fiesta como un marco puntualmente organizado en el que la transgresión de las prohibiciones es permitida, dando la bienvenida incluso a la violenta pérdida de las diferencias –entre clases, entre diferentes edades, entre géneros, entre personas y animales, etc.-. Además, el autor se refiere incluso a los componentes artísticos de este evento en tanto que *el tema de la diferencia abolida o invertida reaparece en el acompañamiento estético de la fiesta*.<sup>740</sup> Componentes estéticos que, evidentemente recogen las acciones de Nitsch, en las que los performers que participan se hunden en forcejeos confusos y en bailes colectivos, unidos a su vez por un acompañamiento musical de rasgos estridentes y también caóticos –sonidos chirriantes, campanas, tambores, contundentes instrumentos de viento, etc.-.

Así, siguiendo a autores como Caillois o Girard, debemos aprehender la fiesta como *una preparación al sacrificio que señala a un tiempo su paroxismo y su conclusión*.<sup>741</sup> Partiendo de nuevo de textos concretos como *Las bacantes* de Eurípides, se insiste en estos marcos de pérdida de diferencias como altamente contaminantes, concretados ahora en el miedo de Penteo a que el furor de la bacanal arrasase con Tebas. *La erupción dionisiaca es la ruina de las instituciones, es el hundimiento del orden cultural que nos está claramente significado, en el paroxismo de la acción, por la destrucción del palacio real*.<sup>742</sup>

Y de nuevo, Girard insiste en que la violencia esparcida finaliza cuando alguien condensa todas las hostilidades, asumiendo en este caso Penteo el rol de la víctima propiciatoria. Solo cuando el rey que negaba el culto al dios del vino es aniquilado, la fiesta transgresora finaliza y el orden vuelve a instalarse en Tebas. Dionisio pasa a ser adorado en tanto que dios capaz de alterar la paz y volverla a instaurar.

Partiendo de estas consideraciones conviene subrayar los paralelismos entre las citas de Nitsch incorporadas y las hipótesis del antropólogo cultural. Ambos rastrean a partir de estas figuras míticas aquellos episodios en los que una comunidad, en un estado paroxístico, se abalanza contra una víctima que polariza todas las hostilidades y cuya muerte violenta *ofrece a*

---

<sup>740</sup> *Ibidem.*, p.127.

<sup>741</sup> *Ibidem.*, p.128.

<sup>742</sup> *Ibidem.*, p.135.

*la multitud el ejecutorio que necesita para recuperar la calma.*<sup>743</sup> En las acciones de Nitsch se genera realmente un clima báquico en el que los performers parecen haber perdido por completo el control, lanzándose unos contra otros o arrasando todo a su paso –despedazando los restos animales junto con alimentos como la uva o los tomates, que generan una delicuescencia de colores sangrientos-, hasta que finalmente, mediante el sacrificio de la víctima propiciatoria o de catarsis y convulsiones corporales ejecutadas, vuelven a tranquilizarse.

De hecho, para Girard, estas modalidades de purificación de la violencia zozobante – abyección- se desplazan además al ámbito escénico, produciéndose una segunda operación catártica. Así, al margen de su análisis de los textos y de los mitos grecolatinos como transfiguradores de una cultura ritual concreta, el antropólogo también se refiere a la experiencia que debía producirse en el teatro donde se representaba la tragedia:

Como se ha visto, el Edipo trágico coincide con el antiguo *katharma*. En lugar de sustituir la violencia colectiva original por un templo y un altar sobre el que se inmolará realmente una víctima, se posee ahora un teatro y un escenario sobre el cual el destino de este *katharma*, mimado por un actor, *purgará* a los espectadores de sus *pasiones*, provocará una nueva *katharsis* individual y colectiva, saludable, también ella, para la comunidad.<sup>744</sup>

Podríamos perfectamente argumentar que Nitsch está en total sintonía con estas funciones desarrolladas por Girard. A diferencia de los otros performers estudiados, el accionista vienés es el que más confía en las posibilidades de purificación comunitaria. Y de hecho, si nos fijamos, su rol se asemeja más al del sacerdote que organiza el marco ritual, que al del sacrificante que se arriesga a perderse en el paroxismo de la violencia sacrificial. La sangre derramada, la violencia performada nunca recae sobre el cuerpo de Nitsch, sino sobre el de otros performers contratados.

El artista confía plenamente en aquellas funciones de prevención de la violencia alcanzadas mediante la ejecución de un ritual de sacrificio.

En un universo en el que el menor conflicto puede provocar desastres [...], el sacrificio polariza las tendencias agresivas sobre víctimas reales o ideales, animadas o inanimadas, pero siempre susceptibles de no ser vengadas, uniformemente neutras y estériles en el plano de la venganza. Ofrece al apetito de violencia, al que la voluntad ascética no basta para consumirse, una solución parcial y temporal, ciertamente, pero indefinidamente renovable, y sobre cuya eficacia son numerosos los testimonios

---

<sup>743</sup> *Ibidem.*, p. 140.

<sup>744</sup> *Ibidem.*, pp. 302-303.

positivos como para que pueda ser ignorada. El sacrificio impide que se desarrollen los gérmenes de violencia. Ayuda a los hombres a mantener alejada la venganza.<sup>745</sup>

Su confianza plena en esas funciones alcanzadas en su propuesta escénica, es tal, que la entrevista personal realizada al autor, éste afirmó: *I would say that my work would be very very very necessary for the whole society, because if they participated in my work, there would be no wars.*<sup>746</sup> Del mismo modo, en otra entrevista consultada, Nitsch asume que *we bring out all our suppressed intentions. That's good. That's very good. You're expected to bring them out through art and therapy rather than in war.*<sup>747</sup> Precisamente, con la intención de reforzar cómo estas piezas que estamos viendo, a pesar de su aparente propuesta despolitizada por su adscripción a formas religiosas, asumen un claro diagnóstico y una referencia más que explícita a la violencia histórica vivida recientemente en Europa, recordemos de nuevo cómo en el quinto día de la acción que estamos estudiando, aparecían dos tanques en dos ocasiones diferenciadas.

#### 6.2.4.2. Marina Abramović como víctima entregada a las disensiones de la comunidad

Ya hemos señalado que, en sus inicios, la producción de la performer de origen serbio estuvo marcada por una profunda pulsión de muerte. De hecho, en 1970 la artista ideó una acción –sin título– que nunca llegó a realizar y en la que se volvía a exponer a un final definitivo. Ésta consistía en una versión del juego de la ruleta rusa en el que la artista tomaría una pistola con una única bala en su interior y apretaría el gatillo contra su cabeza dejando que el azar decidiera el final de la performance. De esta manera, la artista expresaba esa tentación de darse muerte, del mismo modo que lo hacía Benito en aquellas declaraciones en las que anhelaba que un toro Miura le embistiera aniquilándolo.

Partiendo de esta premisa y del hecho de que muchas piezas incorporadas en el apartado relativo a los ritos ascéticos podrían perfectamente enlazarse también con la lógica de la víctima sacrificial, centrémonos en la que creemos que es la acción más evidente en la que la performer asumió este papel de expiación, no solo personal, sino comunitaria.

---

<sup>745</sup> *Ibidem.*, p.25.

<sup>746</sup> Entrevista personal a Hermann Nitsch –Prinzendorf, diez de noviembre del 2016-. Véase anexo página 725.

<sup>747</sup> UKLANSKI, Piotr, Herman Nitsch, Interview. Spike Art Magazine [En línea]. Otoño, 2014, n° 41. [Fecha de Uklanski, Piotr, Herman Nitsch, “Interview” en *Spike Art Magazine*, Otoño, 2014, n° 41. <<http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/hermann-nitsch>> [Consulta: veintinueve de junio de 2015]. “Sacamos a relucir todas nuestras intenciones reprimidas. Eso es bueno. Eso es muy bueno. Se espera que las saques a través del arte y la terapia antes que en la guerra.” [La traducción es nuestra.]

Nos referimos a *Rhythm 0*, acción de seis horas que llevó a cabo en el Studio Morra de Nápoles en 1974. La artista planeó un marco de actuación y escribió unas instrucciones que nos permiten acceder al punto de partida. En una mesa se colocaron setenta y dos objetos que iban desde una manzana, una rosa o un pañuelo hasta una pistola, una bala, cadenas, látigos y otros elementos agresivos. Las instrucciones invitaban al público a usar de manera libre los objetos en el cuerpo de la artista, mientras ella permanecería impasible.

Gracias a las fotografías en blanco y negro que permanecen de la acción sabemos que algunos espectadores la trataron de un modo más amable, poniéndole un pañuelo o pintándole los labios, mientras que otros decidieron agredirla, clavándole espinas de la rosa en el estómago, rasgándole la ropa e incluso obligándola a coger la pistola con una bala y a ponérsela apuntando en dirección a la cabeza. Después de las seis horas, según lo estipulado, Abramović abandonó la sala sin confrontar a los espectadores.

Así, aunque uno podría volver a leer esta acción a la luz de una prueba de resistencia de reminiscencias ascéticas, lo cierto es que las dinámicas colectivas de agresión y protección de una persona, ubicada como centro de la performance, nos animan a incorporarla de una forma más clara en este apartado en torno a formas y funciones de reminiscencias sacrificiales. Y es que, esta es tal vez la acción de la artista que permita mimetizar y corporizar de un modo más explícito las disensiones que se establecen en el seno de una comunidad y que, en un marco ritual –en este caso se trata de una performance con usos heterodoxos de reminiscencias rituales–, se movilizan en torno a una víctima central. La performer decide arriesgar su vida –ella misma ha reconocido, tal y como se recoge en el texto de McEvelley “Stages of energy: performance art ground zero” anteriormente citado, que esta es su acción más extrema en tanto dejó que el público tomara el control absoluto–, explicitando un juego de conflictos irresolubles en un grupo: la protección de la violencia frente a los impulsos de aniquilación. Y en este sentido, tal vez sea ésta la obra que permita lanzar al público de un modo más explícito la pregunta sobre su comportamiento ante las abyecciones personales y colectivas y los mecanismos que permiten su canalización o reconducción.

#### 7.2.4.3. La herencia de Štembera y Mlčoch: el sacrificio personal de Tomáš Ruller

En torno a la fecha de 1989 encontramos en la antigua República Socialista de Checoslovaquia una acción completamente instalada en la corporización, por parte del performer, del papel de una víctima sacrificial y que entronca además con la generación anterior –Štembera y Mlčoch– que, recordemos, abandonó el lenguaje performativo a principios de la década de los ochenta.

Nos referimos a la acción llevada a cabo por Tomáš Ruller –Brno, 1957- 8.8.1988. Formado en escultura en la Academia de Artes Aplicadas, Arquitectura y Diseño de Praga y también con formación como escenógrafo y actor, el artista checo también inició su trayectoria llevando a cabo acciones privadas en el entorno natural. Siguiendo el ensayo de Morganová en torno al arte de acción checo sabemos que su aproximación más estricta al ámbito performativo se inició a principios de los ochenta, mediante una serie de performances en la escena clandestina y alternativa de la República Socialista de Checoslovaquia y Polonia.

Sin necesidad de entrar al detalle de su trayectoria, centrémonos en la pieza citada que es, sin duda, su acción más paradigmática de lo abyecto. 8.8.88 fue llevada a cabo en la Casa de Cultura Opatov de Praga, institución ubicada en las periferias de Praga que organizó exposiciones clandestinas entre 1984 y 1992 de aquellos artistas de la escena alternativa, alejados de las propuestas oficiales al servicio de la propaganda del Partido. Si bien la mayoría de las muestras se llevaban a cabo en el vestíbulo de este espacio –de nuevo de idiosincrasia liminal-, Ruller escogió guiar con su performance a los espectadores hacia varios lugares del espacio público que rodeaban al centro.

De hecho, nada más empezar la performance, en frente de la Casa de Cultura Opatov, el artista avisó a los asistentes:

Bienvenidos a la recepción de la inauguración de hoy, de una inauguración que no tendrá lugar. Lo que encuentro interesante sobre esta ocasión es que a veces las circunstancias limitan tus posibilidades pero al mismo tiempo abren otras nuevas. Así que quizás sacaré provecho de estas otras posibilidades.<sup>748</sup>

Gracias al registro audiovisual de la acción podemos reconstruir lo ocurrido. Así, Ruller repartió al inicio de la acción fragmentos marrones de papel kraft entre los asistentes, guardándose para él unos cuantos. El artista colgó uno de estos fragmentos en las puertas de la Casa de Cultura Opatov, antes de animar a los asistentes –unas cuarenta personas aproximadamente- a que le acompañaran en su ruta. En este recorrido vemos al creador colgando más papeles en varios lugares: una farola, por el suelo, etc. En medio de este paseo, el artista se cambia de ropa para ponerse unos tejanos rotos que le otorgan un aspecto más pobre o de dejadez. Finalmente, llegan a una especie de descampado en ruinas con estructuras, maquinaria y materiales de construcción semiabandonados.

---

<sup>748</sup> El fragmento es una traducción de los subtítulos en inglés del registro audiovisual de esta acción que se integra en el dvd *České akční umění. Filmy a videa 1956-1989*, editado por VVP AVU en el 2015. La duración de la edición de la performance de Ruller alcanza los cuarenta y cuatro minutos, cuarenta y ocho segundos. Agradecemos a Pavlína Morganová el hecho de que nos regalara este dvd, de difícil acceso.

En ese solar –de nuevo, fijémonos, una especie de lugar liminal-, Ruller, en plena sintonía con el trabajo de Benito, abre un saco de cal y lo vacía por encima de su ropa y por el suelo. Acto seguido se lanza de boca contra el montículo abrasivo, permaneciendo unos segundos, boca abajo, hundido en él de un modo peligroso. Poco a poco empieza a revolcarse lentamente, siempre con los ojos cerrados, debido al carácter abrasivo del material. El performer se levanta y, después de caminar lentamente por el espacio y de restregarse por unos enormes tubos de construcción de metal rojo, vuelve al montículo, sobre el que lanzará varios sacos con pigmentos de colores, empezando por un azul *Klein* y finalizando con un verde. Esa masa multicolor será mezclada y esparcida por la cara del artista.

Después, el performer su sube a una montaña de grava de una altura considerable, para descender al cabo de un rato, se cuelga boca debajo de la estructura de lo que parece ser un tractor en ruinas y sigue lanzando papeles kraft por el suelo hasta que llega cerca de un charco de barro de un diámetro considerable. Allí el artista lanza tinta roja sobre una chaqueta y se la pone, en lo que parece ser un gesto de mimesis de la violencia. Parece que el artista haya sufrido una agresión violenta y permanezca completamente ensangrentado. Acto seguido, se prende fuego a la chaqueta generándose una llamarada enorme que le cubre la espalda y los brazos. Debido al peligro del fuego sobre su cuerpo, Ruller debe lanzarse inmediatamente al charco para apagar las llamas. El performer permanece un buen rato entre el barro, moviéndose lentamente, hasta que sale de él y se sigue restregando por una zona de tierra. Una vez se ha recuperado, toma una estructura metálica ruinoso en la que se introduce e inicia una procesión hasta la falda de una montaña. Allí finalizará la performance repartiendo pan y vino a los asistentes.

Bryzgel recoge en su ensayo *Performance art in Eastern Europe since 1960* la simbología de los números usados en el título de la pieza. Según la historiadora del arte, estos remitirían a varias fechas clave de la reciente historia checoslovaca acabadas en ocho como los alzamientos campesinos de 1848 y 1918, la toma de Checoslovaquia por parte de los comunistas en 1948, la invasión de las tropas soviéticas durante el verano de 1968 y la conmemoración, justo veinte años después, del suicidio de Jan Palach al que nos hemos referido. Además, Bryzgel también contextualiza la acción en el marco de aquellas actividades en torno a las reivindicaciones de la *Charter 77* que tanto habían removido las conciencias y las trayectorias de Štembera y Mlčoch como hemos indicado anteriormente. Y es que, la performance de Ruller, de las pocas pensadas para ser grabadas como registro audiovisual y no fotográfico, debía formar parte de una iniciativa innovadora a modo de diario visual, de nombre *Original Videojournal*, llevada a

cabo por algunos responsables y firmantes de la *Charter 77*. Ésta debía funcionar del mismo modo que la distribución de *samizdat*, pero ahora en formato audiovisual.

La acción de Ruller abrió precisamente la edición de 1988 de *Original Videojournal* y podría volver a leerse desde una doble perspectiva. Por un lado, podemos encontrar un gesto de evidente disidencia o crítica política, en tanto que presenta un cuerpo desechado, calcinado y sometido al fuego como forma de protesta política –en recuerdo de Palach y en sintonía con la tradición de quemarse a lo bonzo como protesta por parte de los monjes tibetanos-. Así lo confirma Bryzgel al afirmar que

While the references to Jan Palach's self-immolation were obvious, the artist maintains that the piece also alluded to the Tibetan monks that practice the same type of martyrdom, also noting that fire contains within itself the main processes of life –breathing and oxidation.<sup>749</sup>

Sin embargo, si ponemos atención a algunos detalles clave, observaremos cómo de nuevo podemos reforzar una lectura que movilice contenidos propios de los ritos sacrificiales.

Nos referimos, fundamentalmente al hecho de que el artista repartiera pan y vino como conclusión de la acción. De forma irremediable se nos vuelve a referenciar el sacrificio de Jesucristo y la transfiguración de su cuerpo en pan y vino. Ello nos permite leer la performance de un modo retrospectivo como un gesto sacrificial en el que el artista vuelve a asumirse como una víctima que, debería permitir aquella suerte de catarsis colectiva que restablecería los malestares en el interior de un contexto abyecto. La cita de Bryzgel insiste además, no solo en el carácter de protesta del uso del fuego, sino en su poder transformador y transfigurador de la propia existencia, tal y como completaremos en el apartado relativo a las formas y funciones de los ritos purificadores rescatadas desde el ámbito performativo. De hecho, a lo largo de toda la performance y seguramente muy influido por su bagaje como escultor, Ruller asume una y otra vez acciones de transformación gracias al uso de determinadas materias como la cal mezclada con pigmentos o el fuego aplacado por el agua y el barro, fundido posteriormente con la tierra húmeda que circundaba el charco.

---

<sup>749</sup> Bryzgel, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, op.cit., pp. 229-230. “Mientras que las referencias a la autoinmolación de Jan Palach eran obvias, los artistas sostienen que la pieza aludía también a los monjes tibetanos que practican el mismo tipo de martirio, y que el fuego contiene dentro de sí los principales procesos de la vida: la respiración y la oxidación.” [La traducción es nuestra.] Pensemos de nuevo en aquella concomitancia entre las pruebas de resistencia ascéticas y el rol como víctima sacrificial en el marco de esas protestas tibetanas. Nos estamos refiriendo fundamentalmente al conocido episodio en el que el monje budista Tchich Uang Duc se quemó a lo bonzo como forma de protesta en las calles de Saigón el once de junio de 1963, permaneciendo impasible en la postura del loto mientras fallecía afectado por el efecto del fuego.



#### 6.2.4.4. Otros ejemplos en la performance de países de Europa del Este: usos de la sangre, el sacrificio y la carne animal en procesos de transición en torno y a partir de 1989

En la transición de estructuras autoritarias de cariz comunista a democracias parlamentarias, Bulgaria vio cómo algunos de sus artistas retomaban desde el ámbito performativo formas y funciones de reminiscencias sacrificiales. El ejemplo más explícito es el de Ventislav Zankov –Sofía, 1962-, quien ejecutó entre 1991 y 1992 un conjunto de acciones bajo el título *Los límites de la agonía*. En la primera de estas intervenciones, en total sintonía con la experiencia del matadero de Bataille y Lotar y las pinturas de Nitsch, el performer búlgaro visitó un matadero, utilizando la sangre de los animales sacrificados para pintar sobre enormes sábanas blancas que se exhibieron finalmente en la galería Shipka 6, perteneciente a la Asociación de Artistas de Bulgaria.

En ese mismo espacio, en 1992, llevó a cabo la acción *Bistec y Patatas*. Ésta consistía, en primer lugar, en sentarse en frente de un monitor de televisión con su propia imagen duplicada, sentado de espaldas al público, mientras le cortaban el pelo. Acto seguido, en sintonía con la primera acción de *Narciso* de Štembera, Zankov se comió un bistec con parte de su cabello cortado mezclado y ofreciendo después esta pieza de carne a los asistentes. Tal y como recoge Bryzgel, el performer búlgaro ha asumido el carácter explícito de ritual en relación a estas piezas. Así, se indica que el autor tenía constancia del uso del corte del pelo en algunos rituales tribales, utilizado ante la pérdida de un ser querido con el objetivo de que, cuando el fallecido regresara del mundo de los muertos como presencia fantasmática, no pudiera reconocer a aquellos que aún permanecían vivos.

Partiendo de esta premisa, nos interesa destacar de nuevo, tomando como fuente las propias palabras del artista, el rescate de formas sacrificiales en el ámbito performativo, como espacio en el que gestionar malestares o abyecciones identitarias y colectivas. Y es que, según Bryzgel, el artista ha confirmado que este corpus de obra en torno a los límites de la agonía nace con el deseo de aprehender la “muerte del comunismo”, en paralelo además a las salvajes guerras balcánicas que estallaron en el territorio vecino, ofreciendo de nuevo, un diagnóstico de la situación como legalmente corrupta.

Time was confusing and people were confused. The past was proclaimed irrelevant, there was no future, the present was void, a vacuumed society without rules, a vacuum pierced with relict rays...a vacuum in

which I might have blown up out of my own pressures, yet a vacuum that I could set free, or maybe set myself free, free of my past self...I reached out for blood.<sup>750</sup>

De hecho, en clara sintonía con el trabajo de Benito y de Nitsch –del que afirmó haber conocido de oídas pero sin tener en ningún momento acceso a sus imágenes-, Zankov también llevó a cabo un conjunto de acciones en la que el uso de la sangre se utilizaba, en una performance a modo de esquema sacrificial, como elemento purificador. Así, en la serie de performances *Rojo*, el artista llevó a cabo primero una acción en un espacio al aire libre totalmente nevado –*Rojo I*, veintidós de febrero, 1991, Sofía-. Vestido completamente de blanco, éste sacaba de un bidón lleno de sangre el líquido para irlo introduciendo en vasos y recipientes de cristal ubicados encima de una mesa con un mantel blanco. Acto seguido, lanzaba esta sangre usando los recipientes llenos sobre la estructura metálica de una cama, instalando así aquella imagen de la sangre como símbolo de la violencia contagiosa a la que ya nos hemos referido anteriormente. Finalmente, el artista se desnudaba, para cubrirse por completo de sangre y tumbarse en el suelo, a temperaturas bajo cero.

Ese mismo año llevó a cabo *Rojo II*, performance en la que las referencias cristológicas a partir de la relación entre el vino y la sangre vuelven a hacerse explícitas. Llevada a cabo de nuevo en la galería 6 Shipka el catorce de marzo de 1991, el artista volvía a aparecer con una especie de vestimenta sacerdotal de color blanco. Ante una mesa llena de recipientes con sangre y vino, Zankov procedía a verter la sangre sobre unas sábanas ubicadas en el suelo en forma de crucifijo. La sangre caía en los puntos en los que Cristo fue violentado: manos, pies y la cabeza –corona de espinas-. Finalmente, el artista bebía un litro de vino, dejando chorrear el líquido por su bata blanca, y asumiendo así, de un modo heterodoxo, lo que parece ser el rito de la comunión con el cuerpo de Cristo transfigurado.

Retomando la serie de *Los límites de la agonía*, llevada a cabo parcialmente en un matadero, notemos cómo Bryzgel también recoge en su ensayo otras piezas que parten de forma directa de este espacio y del sacrificio de un animal vivo. Así, se menciona la serie de acciones ejecutadas por el esloveno Sven Stilinović entre 1998 y el 2002. En ellas, en completa sintonía con el marco del ritual judeocristiano en torno al cordero como *corpus christi*, el performer

---

<sup>750</sup>Zankov, Ventislav, *Steack and Chips*. <<http://zankov.info/performances/>> [Consulta: diez de mayo del 2017.] Citado en: Bryzgel, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1969*, op.cit. p.142. “El tiempo era confuso y la gente estaba confundida. El pasado se proclamaba irrelevante, no había futuro, el presente estaba vacío, una sociedad vacía sin reglas, un vacío perforado con rayos reliquias ... un vacío en el que podría haber explotado por mis propias presiones, pero con un vacío que podría liberarme, o quizás liberarme, libre de mi pasado ... busqué la sangre.” [La traducción es nuestra.]

sacrifica a este animal para pasar a cocinarlo y ofrecerlo a los asistentes. Tal y como indica Bryzgel, esta acción puede ser leída de nuevo desde aquel engarce que mezcla las funciones sacrificiales con las purificadoras.

Stilinović sees the contemporary world as aggressive, and regards neoliberal capitalism as destroying industry and causing death in a different way, through alienation and exploitation. The artist says that he does not know whether the sacrifices in his performances will help, but he sees them as the only possible means of cleansing contemporary society.<sup>751</sup>

La historiadora del arte norteamericana también se refiere a dos piezas más en torno al sacrificio de animales en un matadero, pero ya alejadas de estos componentes religiosos, para centrarse en

issues related to animal rights, hyperconsumption in the context of market capitalism and the hypocrisy manifested by those who hold inconsistent views concerning animal right and capital punishment.<sup>752</sup>

La primera, *¿Dónde está la línea?* llevada a cabo por el también esloveno Franc Purg en la SKUC Gallery of Contemporary art de Ljubljana en 1998, consistía en sacrificar a una ternera fuera de la galería mientras los visitantes comían y bebían tranquilamente en el interior del espacio expositivo. La segunda, *Piggly Wiggly Making Presents*, llevada a cabo por el performer ruso Oleg Kulik en la Regina Gallery de Moscú en 1992, implicó el sacrificio de un cerdo en la galería.

Del mismo modo, el performer croata Marko Marković se ha presentado en sus acciones como una suerte de víctima sacrificial, pero de nuevo poniendo un mayor énfasis en la protesta política que en las posibles modalidades de purificación derivadas. Así, en *Self Eater: The Thirst* -2009- el artista entregaba al público unos caramelos, para que “entrasen” en la acción de un modo dulce; acto seguido el performer se lavaba las manos, se sentaba y se bebía su propia sangre directamente de la vena de su brazo izquierdo gracias al uso de una aguja y un tubo intravenoso. La cinta a modo de torniquete que permitía concentrar la sangre en su vena reproducía los colores de la bandera croata. Según Bryzgel, el creador pretendía hacer un

---

<sup>751</sup> Bryzgel, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, op.cit., pp. 142-143. “Stilinović ve el mundo contemporáneo como agresivo, y considera que el capitalismo neoliberal destruye la industria y causa la muerte de una manera diferente, a través de la alienación y la explotación. El artista dice que él no sabe si los sacrificios en sus performances serán de ayuda, pero que las ve como el único medio posible para limpiar la sociedad contemporánea.” [La traducción es nuestra.]

<sup>752</sup> *Ibidem.*, p. 143. “Cuestiones relacionadas con los derechos de los animales, el hiperconsumo en el contexto del capitalismo de mercado y la hipocresía manifestada por quienes tienen opiniones contradictorias sobre los derechos de los animales y la pena capital.” [La traducción es nuestra.]

llamamiento a la necesidad de cambios drásticos en la sociedad, *because of vampire culture that is perceived by the system I am showing a revolt in the form of auto cannibalism.*<sup>753</sup>

Siguiendo esta línea de trabajo el performer ejecutó *Self-Eater: The Hunger* en el marco del festival Eco de Zagreb en el 2009. En esta acción, el artista, con la ayuda de una enfermera, se arrancaba un trozo de piel para después comérsela. La descripción de esta pieza por parte del artista nos vuelve a confirmar la transición de unos recorridos performativos en los que se mimetizaba la violencia para trascenderla a otros más recientes en los que semejante posibilidad se ha reducido a una corporización del desastre generalizado, prácticamente insalvable.

In ancient civilizations the practice of cannibalism was used in spiritual rituals, which would maintain the spirit / life of the deceased ancestors of the living relatives of those who would carry out consumption. Also this term is associated with lack of food necessary for survival, and could be due to the circumstances in which people would find cannibalism a practical way to survive. In today's time of distorted values these components are sublimated through the symbolism of autocannibalism. Sometimes people were eating people, but now people are eating themselves, and thereby create material and spiritual heritage doomed to disaster. Due to the circumstances in which they are located, people retreat drastic moves that are sometimes willing to sacrifice themselves for the environment and the status that is being imposed over their freedom.<sup>754</sup>

Esta premisa que estamos desarrollando se confirma en el conjunto de acciones de otro performer esloveno, Ive Tabar. Su formación y profesión paralela como enfermero le permitió desarrollar un ciclo de acciones críticas de contenidos abyectos en torno a los anhelos de algunos países de Europa del Este por formar parte de la Unión Europea. Así, en *Europa I - 1999*- el artista bebía un líquido azul que previamente aparecía contenido en unos recipientes estrellas a modo de símbolo de los países de la Unión Europea para después bombearse el estómago provocándose el rechazo inmediato del líquido mediante un tubo introducido a su nariz. Tal y como recoge Bryzgel en *Performance art in Eastern Europe since 1960*, esta pieza

<sup>753</sup> *Ibidem.*, p. 250. “Debido a la cultura vampírica que es percibida por el sistema, estoy exhibiendo una revuelta en forma de auto canibalismo.” [La traducción es nuestra.]

<sup>754</sup> Marković, Marko, *Self-Eater: The Hunger*. <<http://markovichmarko.blogspot.com/2012/02/selfeater-hunger-production-2009.html>> [Consulta: dos de noviembre del 2017] “En las civilizaciones antiguas, la práctica del canibalismo se usaba en los rituales espirituales, que mantendrían el espíritu / vida de los ancestros fallecidos de los parientes vivos de aquellos que llevarían a cabo el consumo. También este término se asocia con la falta de alimentos necesarios para la supervivencia, y podría justificarse así debido a aquellas circunstancias en las que la gente encuentra en el canibalismo una forma práctica de sobrevivir. En el tiempo actual de valores distorsionados, estos componentes se subliman a través del simbolismo del autocanibalismo. A veces las personas comían otras personas, pero ahora las personas se están comiendo a sí mismas y, por lo tanto, creando una herencia material y espiritual condenada al desastre. Debido a las circunstancias en que se encuentran, las personas retiran movimientos drásticos que a veces están dispuestos a sacrificarse por el medio ambiente y el estado que se le está imponiendo a su libertad.” [La traducción es nuestra y mantiene algunos elementos gramaticales problemáticos de la cita original.]

parte de la frase típicamente eslovena “tener algo en el estómago” que hace referencia a la necesidad de eyectar algo o a alguien al que uno no soporta.

En *Europa II* -2001- vuelve a corporizar de un modo literal una frase hecha eslovena: “Preferiría taladrarme un agujero en mi rodilla que...”, en este caso, “formar parte de la Unión Europea”. Para demostrar la adscripción total a esta premisa, el performer se perforó, literalmente, la piel de su pantorrilla, rozando el hueso de la rodilla, con una especie de “taladro” usado en operaciones quirúrgicas. Un año antes de que Eslovenia se integrara en la Unión Europea, ejecutó *Europa III* -2003-, en la que se sacó la uña del dedo corazón del pie, que había sido pintada previamente con los colores del escudo de armas esloveno, enganchándola después a una lagartija de plástico típica del país. La lagartija-Eslovenia pasaba a ser finalmente conquistada por la Unión Europea cuando Tabar clavaba la bandera propia de este organismo sobre el animal de plástico.

Finalmente, en *Europa IV* -2005-, volvió a beber un líquido azul, como en *Europa I*, para después producirse un corte en su estómago, introducir un catéter y trasladar el líquido a un container de plástico transparente con un pez dorado en su interior. Bryzgel indica que *reading this performance literally, the EU “pissed on” the promises it made to Slovenia.*<sup>755</sup>

Las acciones descritas siguen confirmando cómo, entrados ya en el siglo XXI, un conjunto representativo de artistas de países de Europa del Este se somete a sacrificios personales –y sacrifican incluso partes de su cuerpo-, no tanto como modalidad de purificación artístico-religiosa de lo abyecto, sino únicamente como mimesis de la violencia contextual y como protesta. En este sentido, el hecho de que los componentes catárticos provengan tan solo de la mimesis artística, pero se desliguen de formas sublimadoras de reminiscencias religiosas comporta que estas performances se inscriban de un modo menos contundente en el corpus paradigmático de lo abyecto que estamos presentando.

Alejados también de un aura más ritual y cristológica, el grupo de performers integrantes del denominado Autoperforationsartisten –Micha Brendel, Via Lewandowsky y Else Gabriel-, llevaron a cabo un conjunto de acciones abyectas durante la corta duración de la formación, entre 1987 y 1991. Fijémonos cómo este periodo coincide con una etapa de transformación en la República Democrática Alemana, que implicará su desintegración definitiva. Ello es relevante para la comprensión de su trabajo performativo, pues, a diferencia de otros países de

---

<sup>755</sup> *Ibidem.*, p. 258. “Leyendo esta performance de forma literal, la Unión Europea se meaba en las promesas hecha a Eslovenia”. [La traducción es nuestra.]

Europa del Este que vieron relajarse los rasgos autoritarios de sus regímenes durante la década de los ochenta, la Alemania del Este siguió sometida a un estricto control de la vida pública y privada y de las libertades generales hasta prácticamente su desaparición.

Partiendo de esta premisa, Bryzgel recoge en su ensayo tres acciones que los integrantes del Autoperforationsartisten llevaron a cabo de forma individualizada en la White Elephant Gallery de Berlín del Este en 1989. En todas ellas se integró el uso de la sangre y de la carne animal con objetivos catárticos, pero tal vez estos ejemplos nos permiten ir introduciendo en nuestro recorrido los inicios de una práctica performativa abyecta descreída o alejada ya de los posibles usos purificadores de lo religioso,

Así, Micha Brendel llevó a cabo *Der Mutterseelenalleinerung –La singular madre alma-*. En ella el performer llegaba a la galería con un coche Trabant –producido en la RDA- y guiado por una niña como símbolo de inocencia. Brendel, con el pecho descubierto, aparecía con una máscara hecha de gasas blancas o vendajes, en plena sintonía con el trabajo de Schwarzkogler o Hajas. Dentro de la galería el performer llevó a cabo varias intervenciones como producirse cortes en el cuerpo con dos cuchillos y cortarse en la zona de los ojos de la máscara, debajo de la cual había ubicado realmente un trozo de carne cruda y sangrienta. Aromatizando el espacio expositivo con olor de carne podrida, Brendel acababa realizando un cuadrado en la pared, haciendo referencia al *Cuadrado negro* de Malevich, pero ahora realizado a partir de trozos de cerebro animal. Tomando las descripciones de Bryzgel, observemos cómo de nuevo el carácter transformador, desligado ahora de funciones religiosas, se pone al servicio de la incidencia personal.

While the artists conceded that the work was likely shocking to the audience and that shock was indeed part of the intention, he said that there were other important elements as well. Most notably, there was the sense of liberation to be achieved through such pure expression along with the idea of transformation, which the artist was to experience during the performance and which East Germany society was undergoing at the time.<sup>756</sup>

Partiendo de esta idea de transformación anhelada, podemos introducir también la acción que llevó a cabo en el mismo espacio Via Lewandowsky, de título *Trichinae en una cruzada*. En ella, ataviado de una forma híbrida con tutú y con vendajes en la cabeza como su compañero,

---

<sup>756</sup> Bryzgel, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, op.cit., p. 150. “Mientras los artistas admitieron que el trabajo probablemente era impactante para la audiencia y que la sorpresa era parte de la intención, él dijo que también había otros elementos importantes. En particular, había una sensación de liberación que se lograba a través de esa expresión pura junto con la idea de transformación que el artista iba a experimentar durante la representación y que la sociedad de la Alemania Oriental estaba experimentando en ese momento.” [La traducción es nuestra.]

procedía a realizar gemidos y balbuceos como si intentara hablar pero no pudiera, para pasar a ajustar las vendas de su cabeza, de las que se desprendían trozos de carne animal con los que se alimentaría finalmente introduciéndolos en una manguera de goma que llevaba los restos hasta su garganta.

Lewandowsky describes the performance as a “body lecture”, the content of which was devoted to an anatomy of the self. For him, the work is rife with “simple metaphors”, and largely comprised a “mobile version of expression”.<sup>757</sup>

Finalmente, mencionemos la acción que llevó a cabo la única integrante mujer del grupo, Else Gabriel, titulada *ALIAS/El arte de la Fuga*. En ella, la artista introducía su cabeza en un cubo lleno de sangre de cerdo que había estado reposando durante dos días enteros. Aquellas posibilidades purificadoras de la sangre en el marco de una performance que se cree instalada en esquemas sacrificiales, se ven ahora reducidas a la simple toxicidad del fluido. Y es que, tal y como anota Bryzgel, debido a los humores que infectaron la galería debido al tiempo que permaneció la sangre del cerdo a la intemperie, uno de los asistentes se puso físicamente enfermo –intoxicado-. Las tres performances se encaminan de hecho hacia aquella otra línea de investigación abyecta en las que las posibles modalidades de purificación se alejan de lo religioso, para vincularse ahora a las catarsis provocadoras, irónicas o simplemente violentas.

#### 6.2.4.5. Orlan: sacrificios y resurrecciones posmodernas

Con la intención de reforzar esta vía de investigación performativa que se nos está abriendo, sobre todo desde la década de los noventa, en torno a una propuesta corporal abyecta y de aparentes reminiscencias rituales pero ya filtradas desde la ironía, el descrédito, el distanciamiento o la protesta, nos gustaría detenernos en un proyecto de la artista francesa Orlan –Saint-Étienne, 1947-.

La profesora de historia del arte y artista, pionera en el lenguaje performativo en su país, llevó a cabo la que es hasta día de hoy su conjunto de acciones más conocido: *La réincarnation de Sainte ORLAN –La reencarnación de Santa ORLAN, 1990-1993-*.<sup>758</sup> Éste consistía en un

<sup>757</sup> *Ibidem.*, p. 151. “Lewandowsky describe la actuación como una “conferencia corporal”, cuyo contenido estaba dedicado a la anatomía del yo. Para él, el trabajo está plagado de “metáforas simples”, y en gran medida comprende una “versión móvil de la expresión”. [La traducción es nuestra.]

<sup>758</sup> Mencionemos que entre 1971 y 1990 la artista llevó a cabo el proyecto *Le Drapé le Baroque –Las cortinas del Barroco-* en el que encarnó, en performances que podían durar entre tres y cinco horas, posturas habituales de algunas santas entregadas al éxtasis místico y representadas durante el siglo XVII, como Santa Teresa. En ellas, Orlan solía partir de un repertorio de gestos amables y santos, para finalizar con un conjunto de actitudes más animalizadas e impuras. En otras ocasiones, la performer también era llevada en un paso de procesión, ofreciendo su bendición a los espectadores o incluso, acercándose de nuevo al marco cristológico, exhibiendo la figura de un niño hecha de pan que después sería desmenuzada y comida durante la acción. Desde la iconografía religiosa,

conjunto de operaciones quirúrgicas que debían transformar la cara de la artista en un compuesto de varios iconos de la belleza femenina. Así, investigando las interrelaciones entre el cuerpo femenino y la política del cuerpo y deconstruyendo un ideal de feminidad esencialista, Orlan intentó adquirir la barbilla de la *Venus* de Botticelli, la nariz de Diana, la frente de la *Mona Lisa*, la boca de *Europa* de Boucher y los ojos de *Psiquis* de Gérôme.<sup>759</sup> De esta manera, el rostro de la artista se adecua perfectamente a la lógica de la cita posmoderna que usurpa material creado para deconstruirlo y reconstruirlo haciendo emerger nuevas significaciones.

Evidentemente, podemos intuir que el resultado final de sus intenciones, a pesar de estar configurado a partir de cánones de belleza diferentes, no se nos presentará ideal, armónico y bello. No debemos olvidar que su objetivo es utilizar su propio cuerpo como un campo de batalla, como un soporte provocador que explicita las proyecciones de las fantasías masculinas recopiladas a través de los siglos en mitos, arte y religión.

Orlan expone el proceso de proyección, producción, distribución e intercambio. Ella desbroza las capas de sedimento que han hecho que este proceso artificial parezca natural. Las performances de Orlan podrían leerse como rituales de sumisión femenina. [...] Si se necesitan las partes de siete mujeres ideales diferentes para que se cumpla el deseo de Adán de una Eva hecha a su imagen y semejanza, Orlan conscientemente escoge pasar a través de la necesaria mutilación para dar a conocer que el objetivo es inasequible y el proceso horroroso.<sup>760</sup>

De hecho, deberíamos recordar que en sus continuas operaciones Orlan permanece despierta, sometida únicamente a anestesia local, con la intención, tal y como afirma la artista en la publicación citada –sin especificar la fuente original-, de sufrir tal y como lo hizo Cristo. La artista examina, -tal y como hemos visto en apartados anteriores pero en esta ocasión desde una autoexperiencia real-, cómo los individuos se someten a sí mismos al poder y a la violencia institucionalizados.

---

Orlan reclamaba pensar una serie de cuestiones en torno a la feminidad reclamando el cuerpo y su materialidad como punto de partida, después de que éste hubiera sido rechazado durante años por el Cristianismo. Estas piezas, en las que los componentes de distanciamiento irónico ya jugaron un papel relevante anunciaban el trabajo más extremo que acabaría por ejecutar la artista y que nos disponemos a desgranar.

<sup>759</sup> Podríamos recordar anecdóticamente las dificultades a las que se enfrentó la artista para encontrar un cirujano que se adaptase a su proyecto. De hecho, la artista ha explicado en numerosas ocasiones que tardó dos años en encontrar un cirujano que entendiera que su fin no era ser más bella. En la ciudad de Nueva York, finalmente encontró un cirujano feminista -y escultor aficionado- al que ella llama "esteticista quirúrgico". El mismo cirujano -Hilton Kramer- le comentó a la artista de manera cortante que si realmente deseaba hacer algo trasgresor podría ponerse ambos ojos en un lado de la cabeza, como si de un *picasso* se tratara. Podríamos decir que, en parte, este es el camino que también ha intentado seguir Orlan, llegando a colocarse implantes de mejilla por encima de las cejas.

<sup>760</sup> KAUFFMAN. L.S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, pp. 90-91.



Al hacer hincapié constantemente en el uso de los últimos avances en cirugía estética pretendemos abrir una línea de reflexión que nos permita dilucidar la idea del cuerpo posthumano. En *Malas y Perversos* Linda S. Kauffman utiliza la metáfora del dios Jano<sup>761</sup> para referirse a Orlan: una de sus caras entronca con el pasado ritualístico y de violencia báquica que se traduce en la espectacularización performativa de sus operaciones en las que se rodea de hombres negros casi desnudos que hacen *stripteases* y transforman la intervención en una especie de orgía de Ménades<sup>762</sup>; sin embargo, la otra cara mira al *cyborg* futuro -entendido como un organismo cibernético, mezcla de tecnología y humanidad-.

Los corazones artificiales, senos, implantes de pelo, tecnologías reproductivas y trasplantes de órgano nos han transportado ya al mundo del mañana; Orlan sirve como intermediario entre el pasado y el futuro, lo humano y lo posthumano.<sup>763</sup>

Además, debemos recordar también el uso que hace la artista de las tecnologías interactivas en sus *performances* quirúrgicas, recibiendo una serie de mensajes *online* desde Tokio, Moscú, París o Letonia mientras ella sufre sobre la mesa de operaciones. El género epistolar es ahora internacional, instantáneo e interactivo, y la intimidad del quirófano se ha impregnado de *reality show* participativo. Orlan integra su alienación en los anhelos exhibitivos y voyeurísticos de las potentes redes sociales digitales e internacionales -veáanse las más recientes Facebook o Instagram-, en las que la artista ya cuenta con varios espacios y páginas abiertas-, reduciéndose a una imagen circulable, compartible, grabable, interconectable y, en todo momento, mutante.

De la misma manera, el uso de varias tecnologías audiovisuales le permite documentar cada paso del proceso operativo, fotografiando a diario su cara vendada y amoratada durante cuarenta y un días y enfatizando consecuentemente la plasticidad de su cuerpo como un medio tecnológico y estético. En sus manos, sus cortes y sus cicatrices, el espectáculo está servido; Orlan se aliena hasta la espectacularización extrema y grotesca<sup>764</sup> con la intención de sacudir

---

<sup>761</sup> Recordemos que Jano -en latín *Janus*- es, en la mitología romana, un dios que tenía dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, padre de Fontus. Jano era el dios de las puertas, los comienzos y los finales, motivo por el cual le fue consagrado el primer mes del año -que en español pasó del latín *Januarius* a *Janeiro* y *Janero* y de ahí derivó a Enero-. Su representación habitual es bifronte, esto es, con las dos caras mirando en sentidos opuestos. Es el dios de los cambios y las transiciones, de los momentos en los que se traspasa el umbral que separa el pasado y el futuro.

<sup>762</sup> Orlan también convierte el quirófano en una especie de carnaval: tanto ella como el equipo quirúrgico visten ropa diseñada por Paco Rabanne u otros modistos. Recordemos además que la artista conserva cuidadosamente sus vísceras extraídas otorgándoles el valor de reliquia.

<sup>763</sup> *Ibidem.*, p.94.

<sup>764</sup> La misma artista ha llegado a afirmar lo siguiente: “yo he trabajado con mi imagen durante veinte años. Ser una narcisista no es fácil cuando la cuestión no es amar la propia imagen, sino recrearse mediante actos deliberados de alienación”. La cita se integra, sin especificare la fuente original en KAUFFMAN. L.S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, op.cit. p.97.

nuestra mirada pasiva e irreflexiva obligándonos a hacernos la pregunta del porqué de su acción. Sin lugar a dudas, -y al margen del aparente carácter de sacrificio de la acción-, la influencia situacionista sobrevuela estas operaciones quirúrgicas, especialmente si rescatamos y comprobamos la absoluta validez contemporánea de algunas de las lúcidas observaciones de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* -1967-:

I. La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas, se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación.

III. El espectáculo se presenta como la sociedad misma.

IV. El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes.

VIII. La realidad vivida se haya materialmente invadida por la contemplación del espectáculo. La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación es la esencia y el sustento de la sociedad actual.

XXX. La alienación del espectador en favor del objeto contemplado -que es el resultado de su propia actividad inconsciente- se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes.

Es evidente, -retomando el último punto incorporado-, que la artista no ha sido superada y fagocitada por la sociedad del espectáculo; Orlan se costumiza agresivamente para que todos aquellos espectadores que se acerquen a su obra tomen conciencia de la dura alienación reglamentada a la que se someten nuestros cuerpos e identidades: el imperativo de la belleza femenina -y ahora también la masculina-, la angustiada necesidad de siliconarse los pechos o la deprimente aparición de arrugas que deben ser atajadas inmediatamente serían tan solo puntuales y banales ejemplos. Las estructuras de poder *foucaultianas* han reglado nuestros cuerpos reduciéndolos a carnaza de espectáculo superficial, banal e irreflexivamente consumístico. En nuestras manos está la decisión de apartar la mirada para seguir inmersos en las lógicas corporales que nos vienen dadas y pautadas o bien iniciar una dificultosa reflexión o asunción que nos permita dilucidar la dolorosa constricción a la que nos vemos sometidos.

Este corpus de obra nos sirve para asumir ahora, desde el cuerpo como significante, la construcción identitaria sometida a una serie de reglamentaciones desde un poder

absolutamente mediatizado y espectacularizado, especialmente desde el cine y la publicidad. Orlan es experta en lo hiperreal, en la saturación de la realidad por el simulacro. En este proceso de performatividad identitaria, la artista se va a impregnar de un halo mucho más abyecto y repelente que el de otras compañeras suyas trabajando en una línea similar. La dolorosa reglamentación de nuestro cuerpo se traduce en una gran cantidad de fotografías y vídeos que la artista presenta sobre el proceso quirúrgico en el que vemos su cuerpo abierto salpicado de carne al rojo vivo y sangre coagulada. Su cuerpo nunca se verá completado pues su objetivo consiste en evitar la perfección, lo estático y la certeza perturbando las tranquilas categorías de género sexual.

En este sentido, así como en relación a otras prácticas abyectas similares, se ha hablado de la exarcebante influencia de Antonin Artaud y su *Teatro de la crueldad*; tanto el escritor, dramaturgo y actor francés, como Orlan, trabajan desde innovadores y únicos discursos corporales. De una manera irremediable sus discursos van a remover los cuerpos espectatoriales que han permanecido calmados y conformados hasta el momento, abriendo una contundente brecha de latente malestar.<sup>765</sup> Como Artaud, Orlan, al transformar su yo corpóreo en un museo de la atrocidad confía en la transformación de la vida a través del arte, en la configuración de una representación que invada la vida haciendo emerger aquellas sombras pestilentes que supuran bajo las capas de normalidad espectacularizada. De la misma manera, y al igual que los situacionistas, Orlan quiere iniciar una revolución cultural contra la sociedad de consumo.

Así las cosas, podríamos leer esta propuesta corporal desde un lugar ambivalente. Por un lado, algunos de los comentarios incorporados parecen reforzar la asunción del rol de víctima sacrificial asumido por el artista. Ya hemos visto cómo la performer ha decidido encarnar cada día de su vida desde este periodo el sometimiento físico a unos heterosexistas y violentos ideales de cuerpo femenino. Y en este sentido, todo parece insistir en su sacrificio “en nombre de todas las mujeres”. Sin embargo, los mecanismos y las formas completamente instaladas en las rutinas de la cultura del espectáculo, parecen vaciar esta propuesta de aquel halo religioso serio y confiado que se instalaba en múltiples de las propuestas que hemos compilado e interpretado. Es realmente complicado asumir que este conjunto de operaciones y su posterior vivencia como

---

<sup>765</sup> En *Malas y perversos*, Kauffman explica la siguiente anécdota que nos ayuda a evidenciar y ejemplificar esta idea: ella –Orlan– recuerda una cena en Nueva York con tratantes de arte, curadores coleccionistas, en la que esperaba poder discutir de su trabajo. Muy al contrario, la trataron con desconfianza, particularmente las mujeres. De repente, se dio cuenta de que todas las mujeres tenían la misma nariz. Su sola presencia insultaba y exponía simultáneamente, en sentido literal, sus inversiones económicas y psíquicas. Recordemos que la artista asegura que no tiene nada en contra de la cirugía estética per se, ya que su crítica se dirige contra el estricto régimen de belleza que ésta impone.

pastiche carnal de referencias ideales del cuerpo femenino, supone una modalidad de purificación de una identidad abyecta de reminiscencias sacrificiales. Es más, por si nos quedase alguna duda, incorporemos algunos fragmentos del *Manifiesto de Arte Carnal* que la performer redactó para este corpus de obra y que incluso leyó en algunas de sus intervenciones quirúrgicas:

**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. **Atheism.** Carnal Art does not inherit the Christian Tradition, it resists it! Carnal Art illuminates the Christian denial of body-pleasure and exposes its weakness in the face of scientific discovery. Carnal Art repudiates the tradition of suffering and martyrdom, replacing rather than removing, enhancing rather than diminishing – Carnal Art is not self-mutilation. Carnal Art transforms the body into language, reversing the biblical idea of the word made flesh ; the flesh is made word. Only the voice of Orlan remains unchanged. The artist works on representation. Carnal Art finds the acceptance of the agony of childbirth to be anachronistic and ridiculous. Like Artaud, it rejects the mercy of God -Henceforth we shall have epidurals, local anaesthetics and multiple analgesics ! (Hurray for the morphine !) Vive la morphine ! (down with the pain !) A bas la douleur ! [...] **Clarification.** Carnal Art is not against aesthetic surgery, but against the standards that pervade it, particularly, in relation to the female body, but also to the male body. Carnal Art must be feminist, it is necessary. Carnal Art is not only engages in aesthetic surgery, but also in developments in medicine and biology questioning the status of the body and posing ethical problems. **Style.** Carnal Art loves parody and the baroque, the grotesque and the extreme.<sup>766</sup>

---

<sup>766</sup> Orlan, *Carnal Art Manifesto* en VV.AA. *Orlan. Le récit. The narrative*. Milano: Edizioni Charta, 2007, p. 123. “Definición: Carnal Art es un autorretrato en el sentido clásico, pero se realiza a través de la posibilidad de la tecnología. Se balancea entre la defiguración y la refiguración. Su inscripción en la carne es una función de nuestra edad. El cuerpo se ha convertido en un “ready-made modificado”, nunca más visto como el ideal que una vez representó; el cuerpo ya no es ese ideal ready-made que era satisfactorio firmar. Distinción. A diferencia del “Arte corporal”, Carnal Art no concibe el dolor como redentor o como una fuente de purificación. Carnal Art no está interesado en el resultado de la cirugía plástica, sino en el proceso de la cirugía, el espectáculo y el discurso del cuerpo modificado que se ha convertido en el lugar de un debate público. Ateísmo. Carnal Art no hereda la tradición cristiana, ¡la resiste! Carnal Art ilumina la negación cristiana del placer corporal y expone su debilidad frente al descubrimiento científico. Carnal Art repudia la tradición del sufrimiento y el martirio, reemplazando en lugar de eliminar, potenciando y no disminuyendo: el arte carnal no es automutilación. Carnal Art transforma el cuerpo en lenguaje, invirtiendo la idea bíblica de la palabra hecha carne; la carne es hecha palabra. Solo la voz de Orlan permanece sin cambios. La artista trabaja en la representación. Carnal Art considera que la aceptación de la agonía del parto es anacrónica y ridícula. Al igual que Artaud, rechaza la misericordia de Dios. ¡De aquí en adelante tendremos epidurales, anestésicos locales y analgésicos múltiples! ¡Hurra por la morfina! ¡Viva la morfina! ¡abajo con el dolor! ¡A bas la douleur! [...] Aclaración. Carnal Art no está en contra de la cirugía estética, sino en contra de los estándares que la impregna, particularmente, en relación con el cuerpo femenino, pero también con el cuerpo masculino. Carnal Art debe ser feminista, es necesario. Carnal Art no solo se dedica a la cirugía estética, sino también a los avances en medicina y biología, cuestionando el estado del cuerpo y planteando

Así, a pesar de parecer haber llegado a un callejón sin salida, nos queda todavía por rastrear una operación de sublimación de lo abyecto que permite limpiar todo este exceso impuro, tan propio del rescate de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales.

---

problemas éticos. Estilo. Carnal Art ama la parodia y el barroco, lo grotesco y lo extremo.” [La traducción es nuestra.]

### 6.3. FORMAS Y FUNCIONES RELATIVAS A LOS RITUALES DE ABLUCIÓN EN LA PERFORMANCE EUROPEA CONTEMPORÁNEA

El capítulo anterior es, sin duda, el más salpicado por el carácter abyecto, amenazador y peligroso de lo impuro. Las acciones de Benito y Nitsch se han visto bañadas literalmente en litros de sangre animal; Grigorescu ha fingido la presencia de este líquido viscoso en operaciones biológicas que van desde el parto hasta la emasculación; Štembera se bebía un brebaje con restos de sus propias uñas, sangre y cabellos.

Recordemos que Kristeva definía estas materias sucias e impuras como elementos “caídos” del sistema simbólico, de la racionalidad social. Por su parte, Douglas –presente a su vez como referente en el ensayo de la teórica de origen búlgaro-, definía la impureza como aquello relativo al límite, al margen y como materia fuera de lugar. Ambas, precisamente debido a estos rasgos liminales, identifican la suciedad como abyecta, como peligrosa alteradora de un orden, en especial aquellas materias de carácter viscoso que, al ubicarse en la encrucijada entre lo sólido y lo líquido provocaban mediante su contacto la desagradable experiencia de, a pesar de sabernos sólidos, sentir el riesgo de hundirnos en la delicuescencia.

Sin embargo, y especialmente en la obra de Douglas, se subraya que la asunción de lo sucio como abyecto es una característica relacional y mutante que debe, por lo tanto, ser contextualizada en cada periodo y cultura. Cada grupo social determina qué relaciones mantener con lo impuro y cómo resolver las posibles amenazas. Y en ese sentido, ambas autoras parecen estar de acuerdo a la hora de establecer el binomio pureza/impureza, suciedad/limpieza como un juego de ordenaciones que puede ser resuelto tanto desde un marco ritual como desde un secular día de limpieza de nuestras rutinas.

En este sentido, ya hemos visto cómo las performances interpretadas incorporaban en múltiples ocasiones estas materias viscosas como elementos transfiguradores de una realidad social también desordenada, caída, corrupta, y por lo tanto, amenazadora. De hecho, algunos artistas han incluso visibilizado esta premisa de un modo explícito. Es el caso, por citar el ejemplo más evidente, del artista serbio –nacido en la antigua Yugoslavia y afincado en Zagreb desde los cuatro años-, Tomislav Gotovac -1937-2010-. El performer tensó en múltiples acciones el control regulador del espacio público, presentándose en él completamente desnudo – *Plastic Jesus*, 1971, Belgrado, *Lying Naked on the Asphalt*, *Kissing the Asphalt (Zagreb, I Love You!)*, 1981, Zagreb- o incluso mendigando –*Begging (Can you Spare Me a Dime? Thank*

*you! The begging artista*, Zagreb, 1980-, actos por los que llegó a ser encarcelado durante varios días.

En el interior de esa coreopolocía, contextualizada ahora en la antigua Yugoslavia, Gotovac realizó en la plaza Petar Preradovič la acción *Cleaninf of Public Space (Homage to Vjekoslav France aka The Bolshevik and Cleaning Apostle) –Limpieza del espacio público (Homenaje a Vjekoslav France aka El Bolchevique y el Apóstol Limpiador)* Zagreb, veintiocho de mayo de 1981-. La performance consistió en adoptar el rol de barrendero y limpiar las calles de la ciudad. De un modo explícito, el artista asumía ese espacio como un lugar corrupto, impuro, que debía ser urgentemente limpiado. Además, en el documental sobre el artista *Stupid Antonio Presents* realizado por Darko Bavoljak en el 2006, Gotovac insiste en otros rituales de higiene como el recuerdo de bañarse junto con sus padres –para ahorrar agua ante la escasez vivida- y de sentir la desnudez como un pilar fundamental del arte, refiriéndose de forma explícita a una imagen de Jesús desnudo en la cruz de una iglesia cercana a su casa. A cada abyecto sus modalidades de purificación artístico-religiosas.



Fig. 165. Tomislav Gotovac, *Cleaninf of Public Space (Homage to Vjekoslav France aka The Bolshevik and Cleaning Apostle) –Limpieza del espacio público (Homenaje a Vjekoslav France aka El Bolchevique y el Apóstol Limpiador)*, 1981. Fuente: documenta 14.

En el capítulo anterior hemos accedido a unas técnicas corporales que desde el ámbito performativo rescataban una serie de estrategias de reminiscencias rituales capaces de sublimar y, por lo tanto, ordenar de nuevo, esas materias impuras. Los esquemas sacrificiales en el

interior del accionismo europeo eran capaces de instalar la ambigüedad de la impureza en el ámbito de lo artístico –como sustituto secular de un marco anteriormente sagrado-, para proceder a extraer del objeto sucio su adscripción a la profana esfera de lo peligrosamente desordenado, situándolo finalmente en una nueva dimensión sublimada. El mecanismo de la víctima propiciatoria –personal o como elemento externo- y la asunción del espacio performativo como un lugar que se cree cargado de un cierto halo sagrado permitieron en el bloque anterior llevar a cabo semejante operación.

Sin embargo, en este último capítulo deseamos desplazarnos hacia la estrategia más limpia de todas las incorporadas hasta el momento: los ritos de purificación. Es sorprendente constatar, tal y como nos disponemos a demostrar, cómo todos y cada uno de los performers estudiados tiene al menos una acción centrada en el gesto de la limpieza o de la higiene. Retomando la clasificación de Maisonneuve recordemos cómo éste se refiere a los ritos de purificación como un conjunto de prácticas variadas centradas en la reparación de los funestos efectos de contacto con la impureza. Llegados a este punto debemos ampliar sus comentarios apuntando la incorporación del autor de una subdivisión que diferencia los ritos de ablución, de confesión y penitencia, de inversión y de expulsión. De todos ellos el más próximo a las prácticas que veremos en este capítulo es el de ablución, presentado como un rito común a múltiples culturas y a la mayor parte de las religiones. Además, ya hemos comentado desde el marco teórico cómo las aportaciones de este autor nos permitían leer el carácter aparentemente secular de algunas de las performances incorporadas a la luz de la herencia ritual.

Transmitido por el judaísmo al cristianismo que lo ha hecho su primer sacramento, el bautismo borra la mancha original e introduce al niño o al convertido en el seno de la Iglesia; puede ser administrado por aspersión de agua bendita, a fin de purificar el alma de los fieles y apartarlos de las tentaciones del demonio. La higiene puede considerarse en cierto sentido como una secularización de las limpiezas religiosas cuyo carácter imperativo y minucioso conserva muy a menudo.<sup>767</sup>

### **6.3.1. Ion Grigorescu: rituales de aseo personal a modo de oración**

Retomando aquellos comentarios de autoras como Stiles en torno al repulsivo modo de vivir una existencia desdoblada en la Rumanía de Ceaușescu, se nos dice que *in short, Romanians felt conflicted, paradoxical, doubled, and contaminated*.<sup>768</sup> En paralelo a aquellas duplicaciones impuras, a los juegos de máscaras, a los autosacrificios y a las sangrientas emasculaciones y

<sup>767</sup> Maisonneuve, Jean. *Ritos religiosos y civiles*, op.cit., p.38.

<sup>768</sup> Stiles, Kristine, “Inside/Outside: Balancing between a dusthole and eternity” en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., p. 26. “En resumen, los rumanos se sentían en conflicto, paradójicos, duplicados y contaminados.” [La traducción es nuestra.]



gestaciones, Ion Grigorescu llevó a cabo un conjunto de piezas fundadas en rutinas de higiene. En aquella clandestinidad de su hogar y de su estudio –ubicado a la vez en el interior doméstico–, el artista documentó desde sus inicios un conjunto de gestos y rutinas cotidianas. En el video *Casa Nostră -Nuestra casa -1976*, película estándar 8 mm, blanco y negro, sin sonido- observamos algunas comidas y conversaciones familiares en una mesa grande del comedor de la casa familiar. En *Bucătăria -La cocina -1975*, ocho fotografías en blanco y negro-, vemos a Grigorescu planchando, cortando pan, cocinando e incluso pintando y tocando el violín en su propia cocina.

En una línea similar llevó a cabo dos piezas. Por un lado, en *Lăutul -El baño -1976-*, acción documentada mediante seis fotografías en blanco y negro, el artista se lavaba el rostro y el pecho desnudo con el agua de un barreño y una pastilla de jabón. En las primeras estampas vemos al artista de pie, con el pecho descubierto y con pantalón largo limpiándose el cuello y la cara. En las dos últimas, el performer se ha sentado para limpiarse el pecho.



Fig. 166. Ion Grigorescu, *Lăutul -El baño-*, 1976. Fuente: *A man with a single camera*

Por el otro, en *Gesturi de spalăre -Gestos de higiene-* 1978, acción documentada mediante ocho fotografías en blanco y negro-, vemos al performer de pie y completamente desnudo, ubicado frente a aquella cortina negra de su estudio en la que ya había llevado a cabo otras acciones a las que nos hemos referido. En esta ocasión, aparece mirando a cámara en la mayoría de las imágenes, realizando lo que parece una exhibición de gestos de aseo personal: se restriega un brazo usándose del otro, se frota con las dos manos la espalda, el cuello, el vientre y el miembro y finalmente, de nuevo en sintonía con aquellos gestos más provocadores y liminales que ya habíamos visto, aparece de espaldas a la cámara abriéndose las nalgas y mostrando de un modo contundente su orificio anal.



Fig. 167. Ion Grigorescu, *Gesturi de spalăre -Gestos de higiene-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*

Esta acción documentada podría leerse de nuevo desde el deseo de documentar su propia intimidad frente a los imaginarios épicos y monumentalizantes en torno al culto a la personalidad de Ceaușescu. A la iconografía en torno a un líder incuestionable, reforzada por aquellas festividades en las que se insistía en la imagen de la nación como un cuerpo colectivo sólido, atlético y trabajador, Grigorescu enfrenta la delicadeza y la serenidad de la higiene íntima y cotidiana. De la misma manera, tal y como indica el artista en la entrevista con Alex Galmeanu,<sup>769</sup> algunos autores han querido volver a leer esta pieza en clave de documento crítico con explícitas referencias politizadas. Según estas lecturas, estaríamos siendo confrontados por una corporización de un contexto social en el que la higiene ya no es una

<sup>769</sup> S.a., Ion Grigorescu – *A video portrait by Alex Galmeanu*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Jq7c2iqRJNg&t=2s>> [Consulta: cuatro de abril del 2017]

necesidad básica cubierta. Recordando cómo en ciertos momentos de la gestión del país por parte de Ceaușescu, éste llegó a tener carencias de agua, jabón e incluso papel higiénico, se ha querido interpretar esta performance de la higiene cotidiana como un reclamo de la necesidad de limpieza en medio de un contexto precario, impuro y corrupto.

Sin embargo, deseamos incorporar de nuevo algunos matices con la intención de seguir reforzando nuestra línea de interpretación que pivota sobre las diferentes capas conceptuales integradas en la noción de lo abyecto. En primer lugar, debe explicarse que esa ausencia de necesidades básicas se produjo especialmente en la década de los ochenta, es decir, en unas fechas posteriores a la realización de estas acciones. En esa década Rumanía se vio especialmente resentida por la crisis del petróleo. Muchas fábricas de esa nueva y frágil apuesta industrial se vieron afectadas se vieron en graves circunstancias, obligándose a cerrar y produciéndose cortes de electricidad constantes por todo el país e incluso graves problemas de abastecimiento alimentario. Ceaușescu llegó incluso a aparecer en los medios el Día Nacional de la Cosecha ante una enorme cantidad de comida que era de plástico, intentando hacer creer al país que estaban en un momento de bonanza.

Sin embargo, ya hemos ido observando cómo las piezas de Grigorescu no son simples reflejos de las circunstancias históricas que vivía la Rumanía del momento. Así, en segundo lugar se debe tomar conciencia de nuevo de los componentes espirituales de estos gestos de limpieza corporal en un marco interpretativo relacionado con los discursos de la abyección. Sólo de esta manera comprobaremos cómo las posibles referencias a un contexto repulsivo aparecen veladas desde las modalidades de purificación integradas en una práctica performativa de rasgos liminales.

Retomando la obra *El baño* debemos remitirnos a una pieza que no acostumbra a ser comentada en la bibliografía consultada sobre la obra del artista. Nos referimos a un dibujo realizado con bolígrafo azul en 1978, también titulado *El baño*. Esta pieza constituye un ejercicio similar al que hemos visto anteriormente con las obras *Tentaciones* y *San Jorge*, derivadas de una secuencia fotográfica anterior. En esta ocasión, no se trata de una manipulación de las fotografías de 1976, sino un dibujo que reinterpreta una de ellas, concretamente, aquella última en la que Grigorescu se lavaba el pecho desnudo mientras miraba al horizonte.

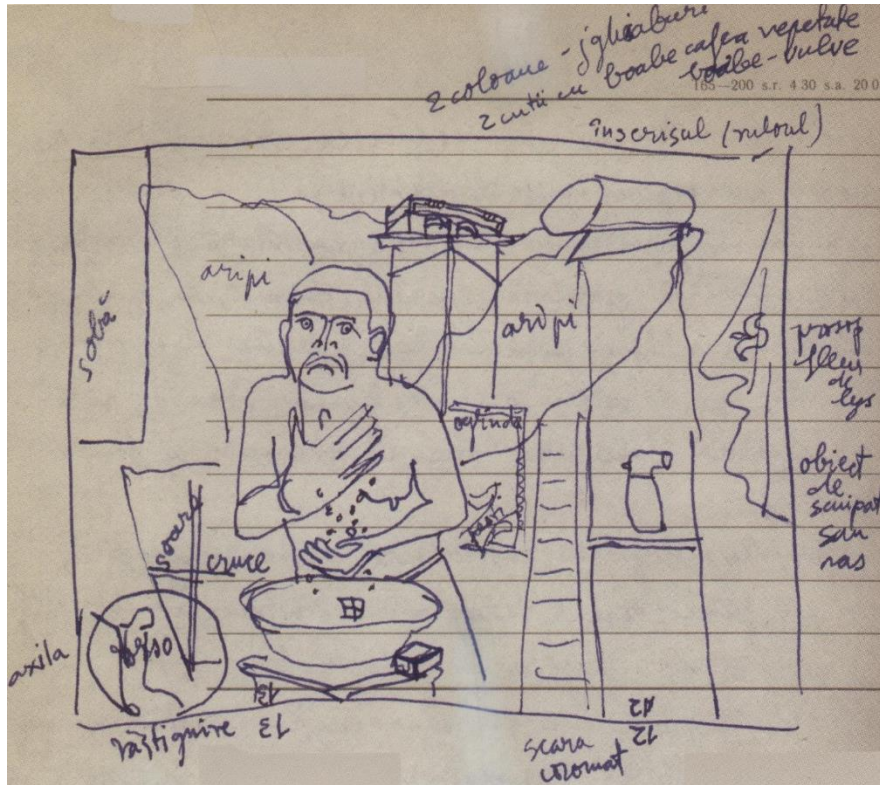


Fig. 168. Ion Grigorescu, *Lăutul -Baño-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*

En el dibujo aparece la misma postura, pero el artista ha añadido algunos elementos, dibujados y escritos, que refuerzan de nuevo los componentes religiosos de la misma. Así, por citar aquellos añadidos más relevantes, mencionemos cómo en la parte inferior izquierda ha dibujado una cruz y ha escrito encima “cruz” y más abajo, “crucifixión”. Justo detrás de su cuerpo a la izquierda ha dibujado un rectángulo encima y ha escrito “espejo” y “ayuno” y un poco más a la derecha se ve una escalera dibujada. De los hombros de Grigorescu se extienden unas formas que parecen alas, convirtiéndolo en una especie de ángel. En el interior de estas formas el artista ha escrito de un modo explícito la palabra “alas”.

De esta manera, confirmamos cómo, lo que aparece como un simple gesto cotidiano es leído e interpretado por el propio artista desde explícitas referencias religiosas. Algunas de estas referencias vuelven a remitirnos a los marcos de desprendimiento ascético, en especial la incorporación del vocablo del “ayuno”. Otras se inscriben de nuevo en el esquema sacrificial cristológico –la referencia a la “crucifixión”, A las que finalmente debemos añadir estos otros gestos que nos remiten a formas y funciones relativas a los rituales de ablución. Gracias a esta suerte de ritual de purificación, el artista parece haber alcanzado ese estatuto de ángel ascendente, tal y como nos lo confirman las alas y la escalera que el performer ha añadido.

Además, justo un año después de la realización de este dibujo, el artista llevaría cabo dos nuevas acciones en las que se asumiría de un modo aún más explícito estos componentes de purificación espiritual a los que nos estamos refiriendo. Así, en 1979, Grigorescu llevó a cabo la acción *Baia rituală -El baño ritual*, documentada mediante cuarenta fotografías a color. En ella, el artista, completamente desnudo procedió a “limpiar” su cuerpo, utilizando ahora como material un pigmento azulado que nos remite directamente al International Blue Klein o incluso a ciertos azules de la plástica religiosa –el azul Giotto. Así, el artista va aplicando este pigmento por todo su cuerpo, pecho, espalda, caras, axilas, cubriéndose casi por completo por esta capa de azul oscuro.



Fig. 169-178. Ion Grigorescu, *Baia rituală -El baño ritual-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*

El mismo año llevaría a cabo la performance *Spălat cu lumina -Limpiando con luz-*, documentada a partir de cuatro fotografías en blanco y negro. En ella el artista, ayudándose de la velocidad de obturación y del tiempo de exposición dilatado, así como de la posterior manipulación en el proceso de revelado, aparece prácticamente como un cuerpo fantasmático, metamorfoseado en luz brillante. En el interior de un espacio a oscuras, y delante de lo que parece ser una puerta cerrada, tan solo distinguimos claramente los pies del artista y su silueta. Grigorescu, que estaría moviendo una especie de bengala en la oscuridad ha conseguido este efecto en el que el movimiento de la luz aparece como un “barrido fotográfico”, desplazándose por encima de su cuerpo hasta transformarlo por completo.



Fig. 179-182. Ion Grigorescu, *Spălat cu lumina -Limpiando con luz-*, 1979. Fuente: *A man with a single camera*

De esta manera, accedemos a dos piezas en las que la limpieza y la purificación del cuerpo se ven reforzadas con explícitos componentes y materias de connotaciones espirituales: el pigmento azul como símbolo de profundidad espiritual y limpieza trascendente y el fuego como material capaz de abrasar aquellas manchas impuras. En este sentido, podríamos remitirnos de nuevo a nuestra entrevista personal, donde encontraremos un apunte sobre el modo de interpretar los gestos de lavado por parte de Grigorescu que no hemos visto referenciado en ninguna otra publicación. Así, ante la pregunta de cómo describiría estas acciones de limpieza en relación a posibilidades purificadoras en el interior de un contexto asumido como repulsivo, el artista nos indicó: *I consider only maintaining the purity, the filth is everywhere, inside and outside, the washing could be futile, but it is at least as a prayer.*<sup>770</sup>

<sup>770</sup> Entrevista personal con Ion Ion Grigorescu –vía email, diez de febrero del 2016-. “Solo considero mantener la pureza, la inmundicia está en todas partes, dentro y fuera, lavar puede ser inútil, pero es al menos como una oración.” [La traducción es nuestra.]

De esta manera observamos cómo el artista se expresa en total sintonía con los binomios planteados desde los principales discursos de la abyección, en especial, con aquellos que hacen pivotar al concepto en el umbral entre lo puro y lo impuro. En primer lugar, el artista se refiere a un contexto en el que la suciedad, lo impuro, lo ha invadido todo hasta alcanzar el interior de los individuos. Y en ese sentido volvemos a enfrentarnos a una práctica performativa que anhela la purificación personal mediante la incorporación de un conjunto de técnicas corporales que, en esta ocasión, retoman formas y funciones propias de los rituales de ablución. La necesidad de la autoexploración, el autoconocimiento, el exorcismo personal y, en definitiva, la consolidación de estrategias pararritualísticas fundamentalmente de incidencia personal, vuelven a aparecernos como constantes. Si Gotovoac se nos presentaba como una excepción en la visibilización de un contexto social y público sucio que debe ser, literalmente, barrido, Grigorescu retoma estas prácticas íntimas de mantenimiento de la pureza personal. Tal y como recoge el propio artista:

Now we can conceive the washing –of the body- as a summoning up of scattered energies or as both. Washing is a practical asset, a good eluding the body or mirroring it –an outward gesture becomes inward when looked at in the mirror.<sup>771</sup>

El gesto de la limpieza personal parece relacionarse de este modo con aquellas concepciones del espejo y del trabajo frente a la cámara que ha llevado a cabo el artista a lo largo de su trayectoria. El espejo en frente del cual uno se asea habitualmente y al que hace referencia Grigorescu es sustituido aquí por el objetivo de la cámara fotográfica. Y ya hemos señalado precisamente cómo, en el interior de ese marco de enfrentamiento de miradas, el performer encontraba el espacio ideal para la búsqueda del alma. De hecho, a pesar de que tan solo lo hemos encontrado referenciado en la publicación *Ion Grigorescu. The man with a single camera*, la secuencia fotográfica del *Baño* de 1976 venía acompañada de un texto mecanografiado por el artista en el que se indicaba lo siguiente:

The studio-inherent symbols: from the world of chemistry –the stove, the zodiac sign-engraved glass, the basin and the bar of soap-, of optics –the mirror, the reflection of the window cross near and on the basin- as well as involuntary ones –the armpit of a torso, a stairway, the tulip on the towel-. The action is registered on 8 photographs with the help of delayed shutter. The elements of drawing are the water, the bar of soap and the towel. It highlights an archetype –the glorified neck –gesture-, the abode of the soul, the place where

---

<sup>771</sup> Grigorescu, Ion, *Biserica, corpul, spalatul, circuitul energiilor*, psihanaliza, 2012, the author's manuscript. Citadí en: Șerban, Alina, "To think or to imagine Good and Evil" en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit, p. 131. "Ahora podemos concebir el lavado -del cuerpo- como una invocación de energías dispersas o como ambas. El lavado es una ventaja práctica, una buena elusión del cuerpo o un reflejo: un gesto externo se vuelve hacia adentro cuando se mira en el espejo." [La traducción es nuestra.]

you can take temperature, where the carotid artery pulsates, the locus of laughter/for braiding one's beard, for washing the sweat off –evidence of an inner life. The water which falls –and the hand trying to catch it– may thus signify the “granules of soul”.<sup>772</sup>

Las citas incorporadas insisten en este proceso de búsqueda identitaria, en el que se movilizan energías desperdigadas y en el que una acción sobre la incidencia material del cuerpo es capaz de trascender esa fisicidad para penetrar en las capas internas, purificando ese interior corrupto y convirtiéndose incluso, en palabras del propio artista, en una suerte de oración. Así, la rutina de la oración colectiva vuelve a ponerse en la obra del artista al servicio de incidencias personales. Retomando los comentarios de Maisonneuve en torno a la oración podríamos observar aquí su uso con intenciones defensivas, es decir, con el objetivo de apartar un mal o una desgracia y hacerse en favor de uno mismo.

De hecho, en una nota de sus diarios del dieciocho de agosto de 1979 el performer afirmó como hipótesis que, durante la rutina de lavado las manos son propensas a subrayar aquellos puntos más importantes del cuerpo e incluso a explicitar desde estas conexiones físicas determinadas relaciones psicológicas. Partiendo de esta premisa, autoras como Șerban indicarán que

The washing, the cleaning, the wiping capture and reveal the state of the man who finds himself, knows himself, purifies himself, not alienated from common reality. *The Bath* and *The Ritual Bath* project the washing gestures as a ritual, as drawing, a movement betraying the important centres of the body. It is about the energy vortexes -chakras. Grigorescu is attracted, like many other Romanian intellectuals, to Buddhism and yoga as forms of alternative culture in the political context of the 80's.<sup>773</sup>

De esta manera, se nos vuelve a complicar la interpretación de las técnicas corporales movilizadas por el artista. Y es que, si en muchos momentos tenemos la clara sensación de estar ante una concepción del cuerpo explícitamente cristiana, en la que la división de lo inmaterial

---

<sup>772</sup> *Ibidem.*, p.133. “Los símbolos inherentes al estudio: del mundo de la química -la estufa, el signo del zodiaco, el vidrio grabado, la palangana y la pastilla de jabón-, de la óptica -el espejo, el reflejo de la ventana se cruzan cerca y en la palangana- así como otros involuntarios -la axila de un torso, una escalera, el tulipán sobre la toalla-. La acción se documenta en 8 fotografías con la ayuda del obturador retrasado. Los elementos del dibujo son el agua, la pastilla de jabón y la toalla. Destaca un arquetipo -la garganta glorificada -gesto-, la morada del alma, el lugar donde puede tomar la temperatura, donde late la arteria carótida, el lugar de la risa / para trenzarse la barba, para lavar el golpe de la viruta -evidencia de una vida interior. El agua que cae -y la mano tratando de atraparla- puede significar los “gránulos de alma”. [La traducción es nuestra.]

<sup>773</sup> Șerban, Alina, “To think or to imagine Good and Evil” en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit, p.131. “El lavado, la limpieza, pasar un trapo, capturan y revelan el estado del hombre que se encuentra a sí mismo, se conoce a sí mismo, se purifica a sí mismo, no alienado por la realidad común. *Bath* and *The Ritual Bath* proyectan los gestos de lavado como un ritual, como un dibujo, un movimiento que traiciona los centros importantes del cuerpo. Se trata de los vórtices de energía -chakras. Grigorescu se siente atraído, como muchos otros intelectuales rumanos, por el budismo y el yoga como formas de cultura alternativa en el contexto político de los años 80.” [La traducción es nuestra.]



y lo físico juegan a favor del primero, desvaneciendo y borrando lo corpóreo; en otras ocasiones observamos estas referencias a tradiciones más heterodoxas. Şerban se refiere de nuevo al uso de formas y funciones relativas a la tradición budista por parte del artista. La autora se refiere incluso a la presencia de la garganta en múltiples piezas de este periodo, en relación a la presencia del quinto chakra –vissudha-. La energía propia de este chakra, ubicado entre el del corazón y la cabeza, es la relativa a la comunicación, la verdad y la fe, considerándose el centro de la decisión y del karma espiritual. Hemos visto cómo Grigorescu se refería explícitamente a este punto en una de las citas incorporadas y, de hecho, en 1976 el artista también intervino una fotografía en la que aparecía en primer plano alzando el rostro para dejar bien visible ese lugar en el que se localiza el quinto chakra. Encima de su garganta el artista dibujó a Tutankamón y en los orificios nasales incorporó pintura dorada. El resultado es la pieza titulada *Autoportret cu Tutankamon -El cuello. Autorretrato con Tutankamón-*.

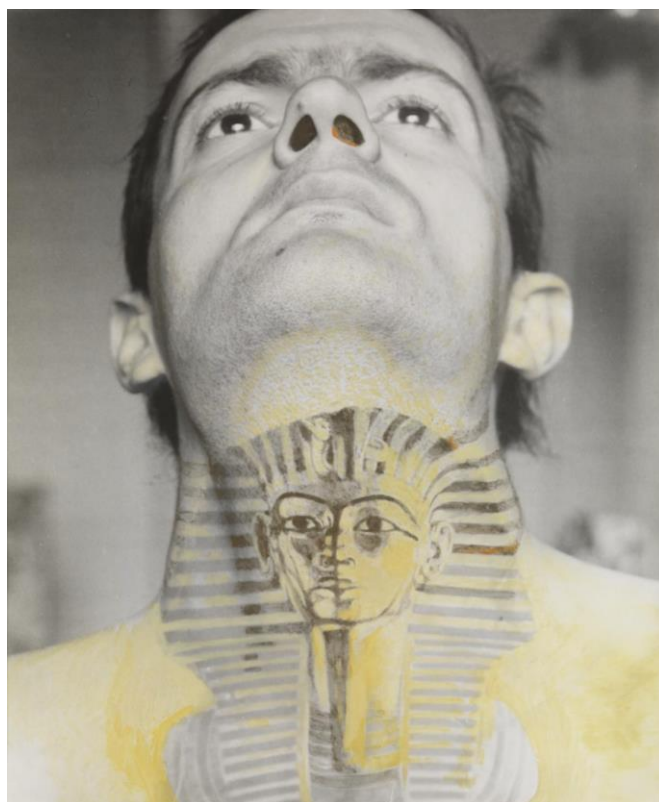


Fig. 183. Ion Grigorescu, *Autoportret cu Tutankamon -El cuello. Autorretrato con Tutankamón-*, 1976. Fuente: *A man with a single camera*

Si bien esta lectura podría parecer un tanto forzada, es cierto que el propio artista se ha referido a estas tradiciones orientales en relación precisamente a las piezas en torno a la higiene que realizó entre 1976 y 1979. Partiendo de la influencia para estas piezas de la obra de Adolf Wölflí, de claras reminiscencias orientales –semejanza con las formas de los mandalas-, Grigorescu ha afirmado:

The gestures occur automatically, without knowledge of any meaning. The parallel fingers trace CORTICES (in Lat.) –“courts” for the architectural mandala, “crusts” for the floral; physiological strata/formal protective zones. Water, as always, symbolises the flux of knowledge. II –hypothesis-: Adolf Wölfli is a paranoiac, therefore, because of his conflicts with society, he reconstructs a new “I” and around it another appropriate WORLD, and his drawings might be interpreted as images of the body.<sup>774</sup>

La cita incorporada nos vuelve a enlazar varias tradiciones espirituales y varias estrategias rituales. Así, nos vuelven a aparecer referencias a aquellas técnicas de concentración budista como el dibujo de mandalas o de formas relativas –como en las obras de Wölfli-, que permitían organizar el proceso interno de meditación logrando a su vez un desprendimiento de las ataduras del sufrimiento. De la misma manera, la referencia al agua se pone aquí al servicio del fluir del conocimiento y, en este sentido, es fundamental recordar la importancia de lo fluido en la idiosincrasia del pensamiento budista. Finalmente, que Grigorescu asuma la influencia de las obras de Wölfli y luego nos lo presente como un artista que, mediante la creación, reconstruía su “yo” en otro “MUNDO apropiado” permite confirmar una concepción de la práctica artística como terreno de fortalecimiento de una identidad que se ha visto abyectada.

I am in me, alone...when somebody says “I”, I’m not feeling me there. Therefore “I” am alone in the world – in me. Yes I must look for (me), the greatest need is to meet me. I’m not looking for identification with me, there is also the model of God.<sup>775</sup>

En paralelo a las piezas en las que la sangre brotaba de su miembro, Grigorescu llevó a cabo un conjunto de acciones, de ediciones fotográficas y de dibujos en los que limpiaba y purificaba su cuerpo utilizando algunas de las materias fundamentales utilizadas en el marco de los rituales de ablución: el agua, el pigmento y el fuego. Performar un ritual de higiene se convierte en manos del performer rumano en un nuevo espacio de individual exploración identitaria, de búsqueda del alma, de reconstrucción de un “yo” corrupto e inestable, de desprendimiento de los sufrimientos, internos y externos. Y este proceso de reminiscencias rituales vuelve a retomar, en plena sintonía con aquel espíritu *new age* que nos viene acompañando, una

---

<sup>774</sup> S.a, *Chronology* en VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*, op.cit, p. 335. “Los gestos ocurren automáticamente, sin conocer su significado. Los dedos paralelos trazan CORTICES (en Lat.) - "cortes" para el mandala arquitectónico, "costras" para el floral; estratos fisiológicos / zonas protectoras formales. El agua, como siempre, simboliza el flujo de conocimiento. II-Hipótesis-: Adolf Wölfli es un paranoico, por lo tanto, debido a sus conflictos con la sociedad, reconstruye un nuevo "yo" y alrededor de él otro MUNDO apropiado, y sus dibujos pueden ser interpretados como imágenes del cuerpo.” [La traducción es nuestra.]

<sup>775</sup> Fragmento de las conversaciones mantenidas entre Ion Grigorescu y Kristine Stiles entre 1992 y 1996 en Bucharest. Citado en: Stiles, Kristine, “Inside/Outside: Balancing between a dusthole and eternity” en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., p. 27. “Estoy en mí, solo ... cuando alguien dice "yo", yo no me siento allí. Por lo tanto, "yo" estoy solo en el mundo, en mí. Sí, debo buscar (me), la mayor necesidad es encontrarme. No busco identificarme conmigo, pues también está el modelo de Dios.” [La traducción es nuestra.]

heterodoxia de influencias religiosas y espirituales que afectan a las técnicas corporales integradas. En ocasiones, el artista, quien se declaraba como un devoto cristiano en nuestra entrevista personal, parece instalarse plenamente en aquella dualidad distante entre cuerpo y alma que sustenta el cristianismo. En muchas de sus piezas el cuerpo parece ser asumido como el contenedor de los dolores y de los males del que uno debe desprenderse, ya sea mediante el sacrificio o incluso mediante su desvanecimiento –el uso del fuego y de técnicas fotográficas de “borrado”-. En otras, más próximas a la influencia de las filosofías orientales, el entrenamiento y el cuidado corporal se asume como una pieza clave para alcanzar estadios más elevados de purificación y de poder físico y mental.

Su obra encarna por un lado la «contravención de un orden» mediante el uso de materias sucias, confusas, duplicadas, abyectas. El mismo autor se refería a ese sentirse expulsado dentro del propio hogar, viviendo por lo tanto en circunstancias de abyecta liminalidad. Frente a esta premisa, Grigorescu apostaba por la necesidad de ordenar, de trascender esa confusión implicada en la definición de lo abyecto, yendo a la búsqueda de un «yo» más estable, o al menos, libre, según sus palabras. Es en esta secuencia donde situaríamos todas aquellas piezas en las que los rituales de higiene parecen rechazar todos aquellos elementos inapropiados que, también hipostasian una violencia estructural, autoritaria, invasiva, vigilante. Y es que, según Stiles, en Rumanía *life has been historically a struggle of survival and identity*.<sup>776</sup>

Así, ya no nos enfrentamos simplemente a un parecido entre algunos ritos simbólicos del ámbito religioso y nuestra idea de higiene. En estas obras, así como en otras que pasaremos a interpretar, las nociones seculares contemporáneas de la limpieza en torno a la estética o a la higiene, dominadas por las concepciones patógenas, se ven revestidas de connotaciones de purificación ritual en el marco del ámbito performativo.

Partiendo de estas conclusiones, podemos acabar de presentar la aportación del recorrido performativo del artista rumano retomando las palabras de las editoras de la muestra *In the body of a victim*:

---

<sup>776</sup> Stiles, Kristine, “Inside/Outside: Balancing between a dusthole and eternity” en Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*. op.cit., p. 20. “La vida ha sido históricamente una lucha en torno a la supervivencia y la identidad.” [La traducción es nuestra.]

the singularity of Grigorescu's contribution rests in his introduction of religious and spiritual motifs into conceptual art, as well as his conviction that political crises are rooted in a crisis of the spirit.<sup>777</sup>

### 6.3.2. Petr Štembera y Jan Mlčoch: limpieza y baños en comunidad

En la acción *5-10 minut -5-10 minutos* –Brno, quince de enero de 1977- Štembera esperaba en un interior atado a una puerta frente a un conjunto de huevos y unas pastas que no distinguimos muy bien qué son. Cuando aquellos invitados a descubrir qué ocurría detrás de la puerta estiraban del pomo provocaban que el artista cayera de bruces generando una masa pastosa por el impacto del cuerpo del artista contra los huevos y los otros elementos. En *Stěpování -Injerto* –Praga, abril de 1975-el performer intentaba injertar una rama de un matorral en su brazo, utilizando el procedimiento habitual de un jardinero que implicaba el uso de materiales tóxicos para un humano. Y recordemos cómo en *Lukostřelec -Arquero* -1977- se lanzaba contra el público una flecha envenenada. En un par de años, Štembera había realizado varias acciones que ensuciaban y contaminaban el cuerpo del artista y amenazaban con hacer lo mismo con el del público.

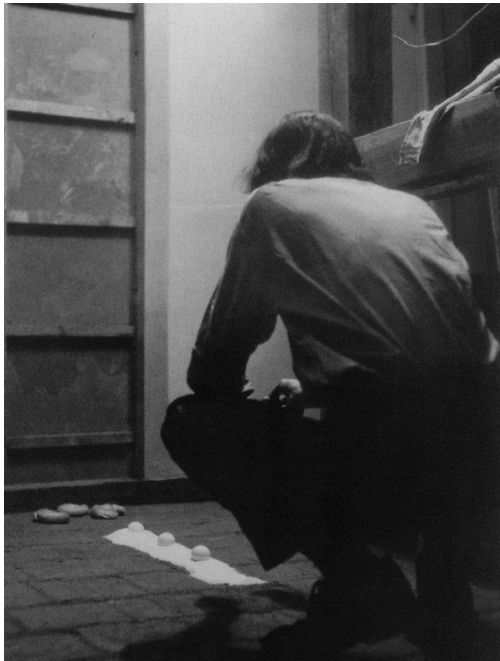


Fig. 184. Petr Štembera, *5-10 minut -5-10 minutos-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig. 185. Petr Štembera, *Stěpování -Injerto-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

<sup>777</sup> Mytkowska, Joanna; *Dziewańska, Marta* "Introduction" en *Dziewańska, Marta (ed.) In the body of the victim*, op.cit., p.10. "La singularidad de la aportación de Grigorescu reside en la introducción de motivos religiosos y espirituales en el arte conceptual, así como en su convicción de que las crisis políticas están enraizadas en una crisis del espíritu." [La traducción es nuestra.]

En paralelo a estas acciones, los accionistas checos llevaron a cabo, de un modo puntual, algunas performances centradas en la higiene, el aseo y el baño. Estas piezas no acostumbran a aparecer en la mayoría de referencias bibliográficas y tampoco son las piezas que más hayan viajado a exposiciones, desde su propia creación hasta la actualidad. En su lugar, se ha prestado más atención a aquellas que daban pie a lecturas más politizadas, tal y como hemos indicado en los primeros capítulos de esta investigación. Sin embargo, con la intención de completar este corpus de trabajo paradigmático de la abyección debemos volver a subrayar cómo, en el interior de esa trayectoria fundada en técnicas corporales a modo de modalidades de purificación desde el doloroso ascetismo y el violento sacrificio, nos aparecen finalmente piezas en torno a la limpieza de claras reminiscencias purificadoras.

Así, refirámonos en primer lugar a una acción de Štembera que tan solo hemos visto referenciada en el catálogo de la muestra *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera*, comisariada por Karel Srp al que ya nos hemos referido anteriormente. Se trata de la pieza *Budoucí uživatelům -Para futuros usuarios-*, llevada a cabo de forma solitaria en Praga el uno de julio de 1976. En esta ocasión la descripción incorporada por el artista es especialmente breve y nos indica lo siguiente: Una desordenada y pequeña casa en Károv, utilizada por amantes, homosexuales, drogadictos y varios vagabundos, fue limpiada y modificada para que tuvieran un uso más cómodo.

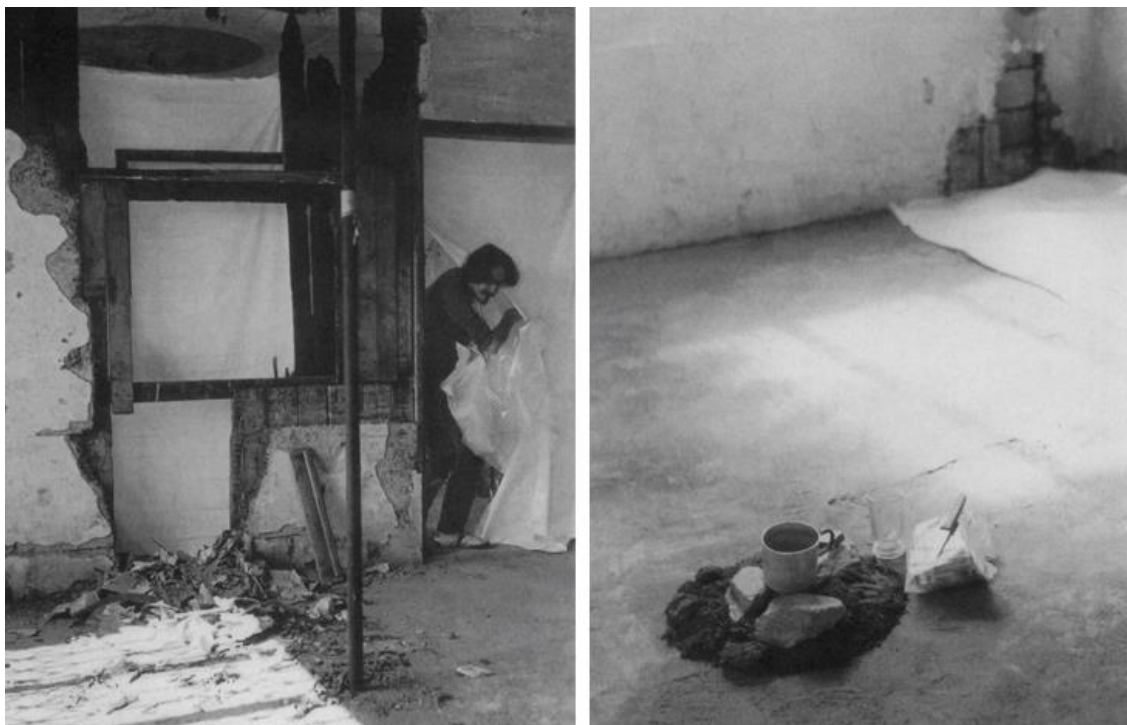


Fig. 186. Petr Štembera, *Budoucí uživatelům -Para futuros usuarios-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague

En las dos imágenes en blanco y negro que incorpora el artista junto a esta descripción vemos, por un lado, ese espacio semiabandonado, con las paredes cayéndose a pedazos y con restos de las mismas por el suelo; el artista aparece apartando lo que parece ser una puerta de plástico preparada provisionalmente. Por el otro, observamos el resultado de su proceso de limpieza y reajuste del espacio: una habitación con el suelo completamente limpio y las paredes menos ruinosas en el que el performer ha dejado en un rincón una sábana blanca sobre el suelo y en el centro una especie de montículo preparado para hacer fuego y calentar una especie de taza metálica, al lado de la cual ha dejado un vaso de cristal vacío y una bolsa con pan en su interior y un cuchillo para cortarlo.

Esta acción se relaciona de nuevo con aquellas apreciaciones en torno a lo puro y lo impuro como sistema de ordenación simbólica del que nos hablaba Douglas –y que recogerá posteriormente Kristeva-. Y es que, el artista no está únicamente interviniendo de nuevo en un espacio alejado de la rutina artística, escondido y clandestino. El lugar en el que ahora lleva a cabo esta acción solitario es, en primer lugar un espacio en ruinas *okupado* esporádicamente y, por lo tanto, de connotaciones liminales: no cumple las funciones habituales de un hogar que acoge día a día a sus habitantes pero tampoco está completamente en desuso. De hecho, fijémonos cómo, en la breve descripción, Štembera especifica quién utiliza ese espacio. Si lo hace es, evidentemente, para insistir en ese carácter peligrosamente liminal que vive la casa en ruinas. Drogadictos, vagabundos o, en esa década también los homosexuales, son asumidos como aquellas identidades abyectadas que ponen en jaque el orden social y que, por lo tanto deben ser relegadas a márgenes de invisibilidad. El performer interviene en un espacio en ruinas utilizado esporádicamente por identidades vividas en su contexto como inestables, peligrosas, impuras, contaminantes.

Y la respuesta del performer es poner un poco de orden y pureza en este rincón liminal y abyecto de Praga. En la descripción se nos indica que, el objetivo final es que estén más cómodos en ese lugar, que su experiencia furtiva sea más agradable. Además, el hecho de que utilice dos imágenes, una relativa al carácter ruinoso y la otra a las consecuencias de su intervención purificadora, incide en ese cambio de estado del espacio, como si éste fuese el protagonista ahora de un ritual de paso. Aquello impuro ha cruzado cierto umbral de asquerosidad para pasar a convertirse en un rincón que se nos muestra ahora mucho más amable y, si tenemos en cuenta la trayectoria del artista, más puro. De hecho, el nuevo lugar podría ser perfectamente el retiro de una de aquellas rutinas ascéticas performadas o vividas por el artista.

Si bien, en esta ocasión la acción no se centra en las pruebas de resistencia o en sacrificios personales, sino en una intervención de ordenación purificadora.

Por su parte, Mlčoch realizó dos acciones que establecen claras relaciones con las llevadas a cabo durante los mismos años por Grigorescu en Rumanía. Así, en *Prameny ve tmě -Fuentes en la oscuridad*, Praga, ocho de junio de 1978-, el artista preparó el siguiente marco de actuación: invitaba a un participante a través de un conjunto de estrechos pasillos subterráneos en los que la única fuente de luz era una vela ubicada en la puerta de entrada. Tal y como observamos en la única imagen adjuntada por el artista, muchos de estos pasillos no tenían salida y acaban de hecho en modo de pared tapiada. A su vez, se nos explica que al final de cada pasillo el artista había ubicado una botella rellena de agua, invitando al participante a beber de ella. En la descripción Mlčoch explica que este espectador solitario llevó a cabo este mismo ejercicio en cada uno de los pasillos. La imagen a la que nos referimos no se centra en la desorientación ni en la claustrofobia –pues no vemos realmente a nadie en ella-, sino precisamente en la recompensa del líquido.

Con la intención de enriquecer la interpretación de esta pieza mencionemos el uso de la claustrofobia del pasillo en una acción anterior del artista. Nos referimos a la performance *Klasický útěk -Huida clásica*, Hradec Králové, veintiséis de noviembre de 1977-, en la que invitó a varias personas a una casa dejándolas encerradas en un pasillo después de cerrarles la puerta y sellarla por dentro con clavos. El artista, con la ayuda de una cuerda escapó por una ventana hacia un patio y huyó. En la imagen que documenta el evento vemos tan solo una imagen de ese acceso hacia el patio, comprobando realmente el riesgo asumido por Mlčoch debido a la altura desde la que estaba escapando. Sin saber cómo debieron salir del espacio el resto de participantes, al artista le interesa que permanezca la imagen mental de un grupo de personas atrapado de forma claustrofóbica en un pasillo. Esta pieza remite además a todas aquellas otras performances a las que ya nos hemos referido, fundadas también en ambientes claustrofóbicos –*Bolsa de plástico*, 1974; *Noche*, 1977; *Vista del valle*, 1976- e incluso tóxicos o asfixiantes debido a la presencia de fuego en un interior cerrado: *Escalera*, 1977, *Puerta de fuego*, 1975, *Nada especial*, 1979-.



Fig. 187. Jan Mlčoch, *Prameny ve tmě -Fuentes en la oscuridad-*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig. 188. Jan Mlčoch, *Klasický útěk -Huida clásica-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Sin embargo, *Fuentes en la oscuridad* es la única de ellas en las que el espectador vive ese espacio oscuro con una recompensa que podemos leer además como de purificación interior: las botellas con agua ubicadas al final de cada pasillo. Debemos creer que Mlčoch está buscando generar una experiencia en la que el silencio, el recorrido por los pasillos oscuros y el gesto de beber agua prácticamente en la penumbra y de un modo solitario, afecta de un modo purificador a aquel que participa de este marco performativo. Así, mientras al otro lado del telón de acero, performers como Bruce Nauman estarán generando arquitecturas de la angustia para espacios expositivos –los *corridors* del artista-, accionistas como las de Štembera y Mlčoch se verán directamente relegados por circunstancias históricas a esta asfixia ambiental. Sus piezas encarnan una y otra vez ese marco de actuación liminal; si bien hasta el momento éste nos ha aparecido como un terreno liminal perfecto en el que desarrollar técnicas corporales que pueden ser leídas a la luz de rituales de paso ascéticos y sacrificiales, ahora nos aparece el deseo de purificar estos rincones.

Partiendo de esta premisa debemos finalmente explicar la acción de Mlčoch *Mytí? -¿Limpiando?-* llevada a cabo en el sótano del Museo de Artes Decorativas de Praga el veinte de diciembre de 1974. La descripción de la pieza vuelve a ser de una brevedad sencilla: En la presencia de unos amigos lavé mi cuerpo completo, incluyendo mi pelo. Y la imagen que la



compaña muestra al artista desnudo, en el interior de lo que parece ser una bañera improvisada con un instrumento en la mano que no logramos identificar. A la derecha vemos a dos de los asistentes, Jaroslava Pravdová y al performer Karel Miler sosteniendo una vela que nos indica –tal y como nos hizo tomar conciencia también Morganová en nuestra entrevista personal-, que la acción fue llevada en la penumbra.<sup>778</sup>

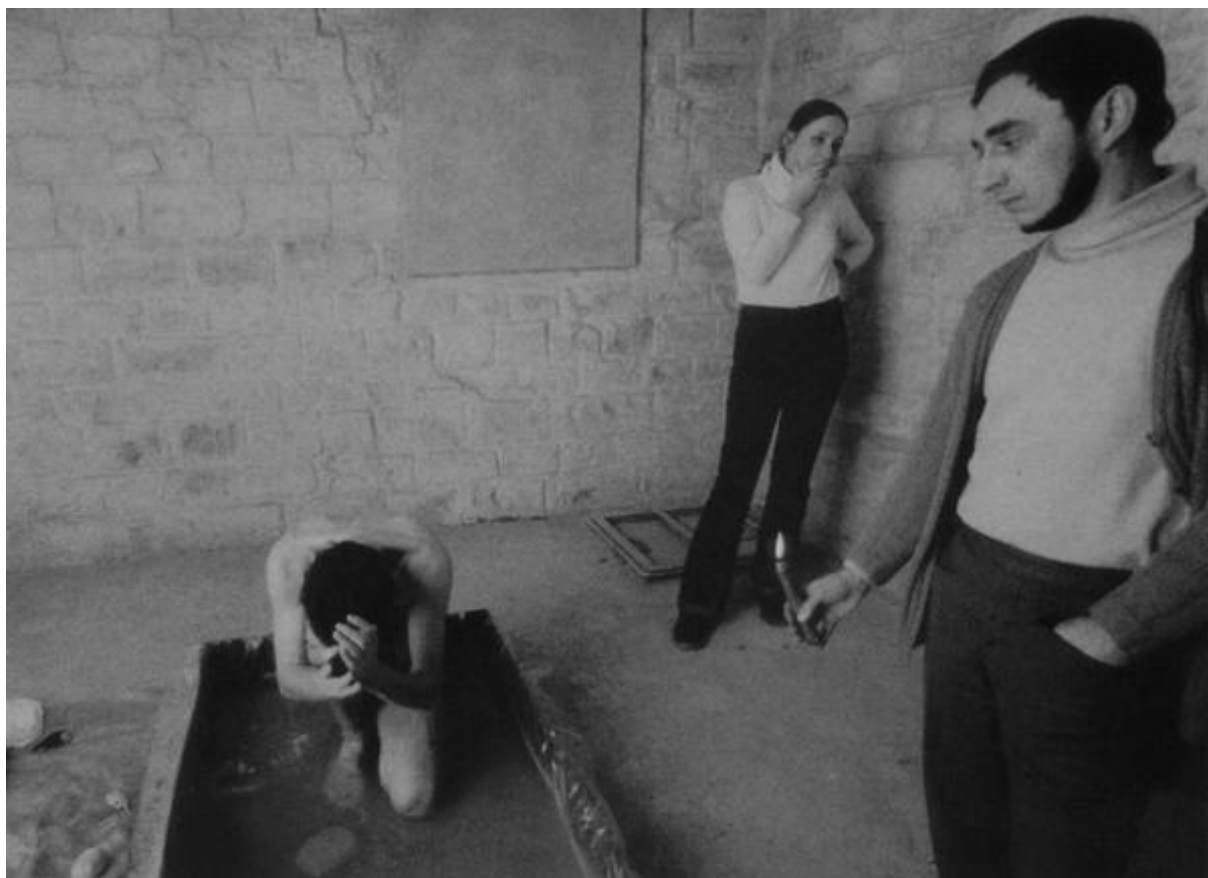


Fig. 189. Jan Mlčoch, *Mytí? -¿Limpiando?-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

De esta manera, y con la intención de reforzar la interpretación de estas trayectorias performativas como paradigmáticas de la abyección, observamos cómo Mlčoch también cuenta en su recorrido con una acción centrada única y exclusivamente en los elementos purificadores. Hemos visto cómo en la mayoría de sus acciones el performer se ha ubicado como un artista expulsado a unos márgenes liminales, asfixiantes y claustrofóbicos. En ese marco, el creador se sometía a pruebas corporales de claras reminiscencias ascéticas, en las que, de forma obligada se incorporaba el dolor y la amenaza de la integridad física y mental; del mismo modo, en el capítulo anterior hemos leído algunas de sus acciones a la luz de componentes de sacrificio

<sup>778</sup> Véase la “Entrevista a Pavlína Morganová” –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts-. Véase el anexo páginas 692-707.

personal. Una y otra vez su identidad se desplazaba entre las corporizaciones de una idiosincrasia abyecta y los esfuerzos por incorporar modalidades que permitieran su purificación, su estabilización, su fortalecimiento. En plena sintonía con las aportaciones de Kristeva y Douglas, Morganová nos confirmaba en la entrevista personal.

I would agree that identity of everybody was somehow contaminated by this whole situation, and somehow it was really kind of ripped, abnormally, so you had to make so much effort to keep your identity pure than if you lived in the free world. And I think many of these actions are really about that.<sup>779</sup>

De esta manera, la historiadora del arte checa lee también estas piezas desde el binomio pureza/impureza, fundamental en los discursos de la abyección. De hecho, en nuestra entrevista personal insistió, tanto en el carácter de situación íntima y privada generada por la performance que estamos analizando, como en el hecho de que la oscuridad reforzara estos componentes. En efecto, retomando sus palabras y poniéndonos en el lugar de los participantes de la acción, es necesario tomar conciencia de lo que implica ver a un amigo realizando un acto tan personal y privado como el de la rutina de aseo. Así, podemos citar la conferencia de André Lepecki *In the dark* –veinte de mayo del 2015-, en la que el teórico hace referencia a algunos fragmentos de la obra de Roger Caillois en los que se descubren las sensaciones que podemos sentir en oscuridad. Lepecki habla de una suerte de vértigo positivo que sentimos en la ausencia total de luz, al perder el reconocimiento de los límites de nuestro cuerpo y del mundo exterior. Y decimos positivo porque, frente a los posibles temores a la oscuridad, Lepecki plantea –tomando a Caillois como faro-, la posibilidad de encontrar allí otro modo de vida fundado en una especie de existencia vibrante entre lo interior y lo exterior.

Sin lugar a dudas, partiendo de estos comentarios, leídos en paralelo a la entrevista personal con Morganová, podemos leer esta apuesta por la oscuridad en tantas performances que estamos describiendo, como otro más de los medios para plantear otros modos de ser y estar, más flexibles y sanos, frente a las opresivas y abyectas rutinas de los poderes circundantes.<sup>780</sup>

---

<sup>779</sup> Pavlína Morganová –Praga, treinta de octubre del 2017, Academy of Fine Arts-. “Estoy de acuerdo en que la identidad de todos estaba de alguna manera contaminada por toda esta situación, y de alguna manera estaba realmente desgarrada, anormalmente, así que debías esforzarte mucho por mantener pura tu identidad pura, como si vivieras en el mundo libre. Y creo que muchas de estas acciones tratan realmente sobre eso.” [La traducción es nuestra.]

<sup>780</sup> En la conferencia de Lepecki, éste afirma que en torno al año 2000 parece identificar un énfasis en el uso de la oscuridad por parte de creadores del mundo performativo como Tino Sehgal o Xavier Le Roy, con la intención de romper las barreras entre performers y audiencia, generando nuevas posibilidades. Sin embargo, nos gustaría subrayar cómo, este uso de la oscuridad en el ámbito performativo ya parece encontrar un primer momento clave en estas acciones clandestinas que nos llevan desde las “manifestaciones” de Milan Knížák, a las múltiples acciones prácticamente a oscuras de Štembera y Mlčoch, a algunas de las performances que llevará a cabo Nitsch

Por el otro lado, retomando el texto de Douglas sobre la impureza, observamos cómo se describe el agua precisamente como una materia, en sintonía con aquella oscuridad capaz de “purificar” gracias a sus componentes disolutivos:

En al agua todo se “disuelve”, toda “forma” se rompe, todo lo que ha ocurrido deja de existir; nada de lo que antes existía perdura tras la inmersión en el agua, ni siquiera un perfil, un solo “signo”, ni un acontecimiento. La inmersión equivale, en el nivel humano, a la muerte en el nivel cósmico, al cataclismo (el Diluvio) que periódicamente disuelve el mundo en el océano de origen. Por destruir todas las formas, por borrar el pasado, el agua posee este poder de purificar, de regenerar, de nacer de nuevo...El agua purifica y regenera porque suprime el pasado y restaura –aunque sólo sea por un instante- la integridad de la aurora de las cosas.<sup>781</sup>

De hecho, sin citar en ningún momento el ensayo de Douglas, Morganová también amplía la lectura de esta obra refiriéndose al deseo de limpiarse de toda aquella realidad corrupta que hemos considerado oportuno incorporar en nuestra investigación en capítulos anteriores –véase la entrevista personal en el anexo-.

Del mismo modo, en otras acciones del periodo y llevadas a cabo también en países de Europa del Este, se utiliza un campo semántico similar para referirse a estas acciones clandestinas entre amigos. Así, por mencionar uno de los ejemplos más conocidos incorporaremos un comentario sobre *Una tarde acariciando un cordero*, evento organizado en Bratislava en 1979 por Peter Bartoš en el que participaron otros artistas como Július Koller, Vlado Havrilla, Ľuboš Ďurček y Tomáš Štrauss. El punto de partida del mismo era desplazarse hasta una montaña de las afueras de la ciudad el domingo de pascua para pasar el día entre amigos con un cordero. Al margen de las evidentes lecturas de contenido religioso<sup>782</sup> que volveríamos a encontrar en una acción llevada a cabo en la República Socialista Checoslovaca de la década de los setenta, nos interesa rescatar el testimonio de su creador pues, de nuevo, pivota sobre un campo semántico en torno a la puro y sus relaciones con un grupo de amigos en quien confiar.

We met there, because we were as pure as the lamb. The lamb is a medium. [...] The grazing was not so major. It was about our meeting, and that the lamb is clean and that is not “meddled” in anything, that I am taking those who are the cleanest, the purest. [...] I took this to be a cleaner thing that was above politics.

---

en las catacumbas de su castillo de Prinzenhof e incluso a algunas de las primeras intervenciones de Benito que pasaremos a describir a continuación.

<sup>781</sup> Eliade, Mircea, *Patterns in Comparative Religion*, Londres, 1949, p.194. Citado en: Douglas, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, op.cit., p.183.

<sup>782</sup> Subrayemos el hecho de que la acción se llevara a cabo un domingo de Pascua, fecha en la que precisamente se conmemora la resurrección de Jesucristo, tres días después de su sacrificio.

Although we were the nonconformists, but for me it was about the purity, it was not some revenge or some radicalism.<sup>783</sup>

Al margen de este evento podemos también mencionar uno de los primeros comentarios de Claire Bishop para introducir las formas de arte participatorio checoslovacas en su ensayo *Artificial Hells*. La autora nos recuerda que, al lado este del telón de acero, la selección de los posibles participantes de una performance

was therefore a question of selecting reliable colleagues who would not inform on one's activities. In an atmosphere of near constant surveillance and insecurity, participation was an artistic and social strategy to be deployed only amongst the most trusted groups of friends.<sup>784</sup>

Partiendo de estos comentarios debemos insistir en la interpretación de *¿Limpiando?*, ya no como un marco performativo de carácter ejemplarizante en el que las pruebas ascéticas o los sacrificios a los que se somete el artista son contemplados por sus colegas, sino como un posible lugar de encuentro íntimo en el que sentir, aunque fuese de un modo puntual, la sensación de estar purificándose. Y decimos “posible” pues Mlčoch ha incorporado un interrogante en el título de su obra, haciendo referencia a la dificultad de alcanzar semejante propósito. Sin embargo, deseamos volvernos a distanciar de lecturas como las de Weibgen, que veía las acciones de Štembera y Mlčoch como una suerte de fracaso, o de las de Bishop, negando cualquier componente politizado de las mismas.

La secuencia interpretativa que hemos trenzado en estos tres capítulos principales de la investigación demuestra, por un lado, que ambos artistas “creían” en las posibles incidencias, sobre todo personales, del uso de unas técnicas performativas de reminiscencias rituales. Por el otro, el uso de herramientas propias de la Antropología religiosa nos ha permitido comprobar cómo la presencia de lo impuro y sus modalidades religiosas de purificación –ascetismo, sacrificio, ablución- pueden ser leídas desde la transfiguración de un orden social que también pivota entre violencias repulsivas y gestos o intentos de purificadora resistencia.

---

<sup>783</sup> Feriancová, Petra. *Peter Bartoš: Grazing a Lamb, 1979. An Attempt to Reconstruct an Afternoon*. Milán: Petra Feriancová, 2016, pp. 1-4. “Nos encontramos allí, porque éramos tan puros como el cordero. El cordero es un medio. [...] El pastoreo no era tan importante. Aquello iba sobre nuestro encuentro, y sobre que el cordero estaba limpio, que no estaba “entrometido” en nada, que estoy tomando a los que son los más limpios, los más puros. [...] Consideré esto como algo más limpio que estaba por encima de la política. Aunque éramos los inconformistas, pero para mí se trataba de la pureza, no era una venganza o una forma de radicalismo.” [La traducción es nuestra.]

<sup>784</sup> Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso, 2012, p. 130. “Por lo tanto, era una cuestión de seleccionar colegas en los que confiar que no informaran sobre sus actividades. En una atmósfera de vigilancia e inseguridad casi constante, la participación fue una estrategia artística y social que se desplegó solo entre los grupos de amigos en los que más se confiaba.” [La traducción es nuestra.]

### 6.3.3. Jordi Benito: de las sublimaciones ígneas y líquidas al rito funerario como forma de purificación

Podríamos afirmar que el binomio puro-impuro, suciedad-limpieza funda la trayectoria de Benito desde sus inicios como artista. Tal y como recoge el catálogo del Museu de Granollers, una de las primeras intervenciones del artista, realizada en el Espai Trullàs de Granollers en diciembre de 1971, llevaba como título *Llençol-cabró/Brut-net*. Esta pieza, aún heredera del arte povera del que sentía una fascinación absoluta, consistía en dejar caer a un suelo completamente encharcado un sábana blanca e impoluta. Una vez estirada y ensuciada la tela, el artista ubicaba en cada una de sus puntas cuatro piedras de carbón. En una nota preparatoria conservada en el Archivo Benito observamos cómo el artista escribe “El brut que fa net/muntatge”.



Fig. 190. Jordi Benito, *Llençol-cabró / Brut-net*, 1971. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

De esta manera, publicaciones como las del Museu de Granollers ya han confirmado este juego dialéctico de contrarios fundado en la transformación de la materia desde los inicios de su trayectoria. A ello deseamos sumarle el comentario en torno a unos inicios ya paradigmáticos de la abyección, en este caso más objetual que performativa todavía, completamente instalados en una de las claves del concepto como es el balanceo entre la impureza y sus modalidades de purificación.

De hecho, las piezas que realizará a continuación el artista reforzarían esta premisa. Así, en *Església paisatge* –Casa de Cultura Sant Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa, Granollers, enero de 1972- y *Blanc d'Espanya* –patio del Centri-Club de Granollers, mayo de 1972-, el artista intervino un conjunto de espacios vacíos, uno de ellos de explícitas

connotaciones religiosas además, mediante el contraste entre lo puro y lo impuro. En las imágenes conservadas de estas intervenciones observamos piezas de mobiliario como una cama, una mesa o una silla, recubiertas con telas de una blancura impoluta. En el caso de *Blanc d'Espanya* aparece toda la zona del altar cubierta con tela blanca –en sintonía con las acciones de Christo y Jeanne-Claude-, tapando toda la pared del fondo, un piano y la zona del suelo elevada, incluyendo las escaleras de acceso. De nuevo estos elementos, algunos de los cuales, como el altar, remiten de forma explícita a arquitecturas de la pureza, aparecen recubiertos por enormes piedras de carbón negro. La dialéctica nigredo-albedo propia de la alquimia se pone ahora en escena a modo de instalación fundada en la posibilidad transformadora de un espacio.

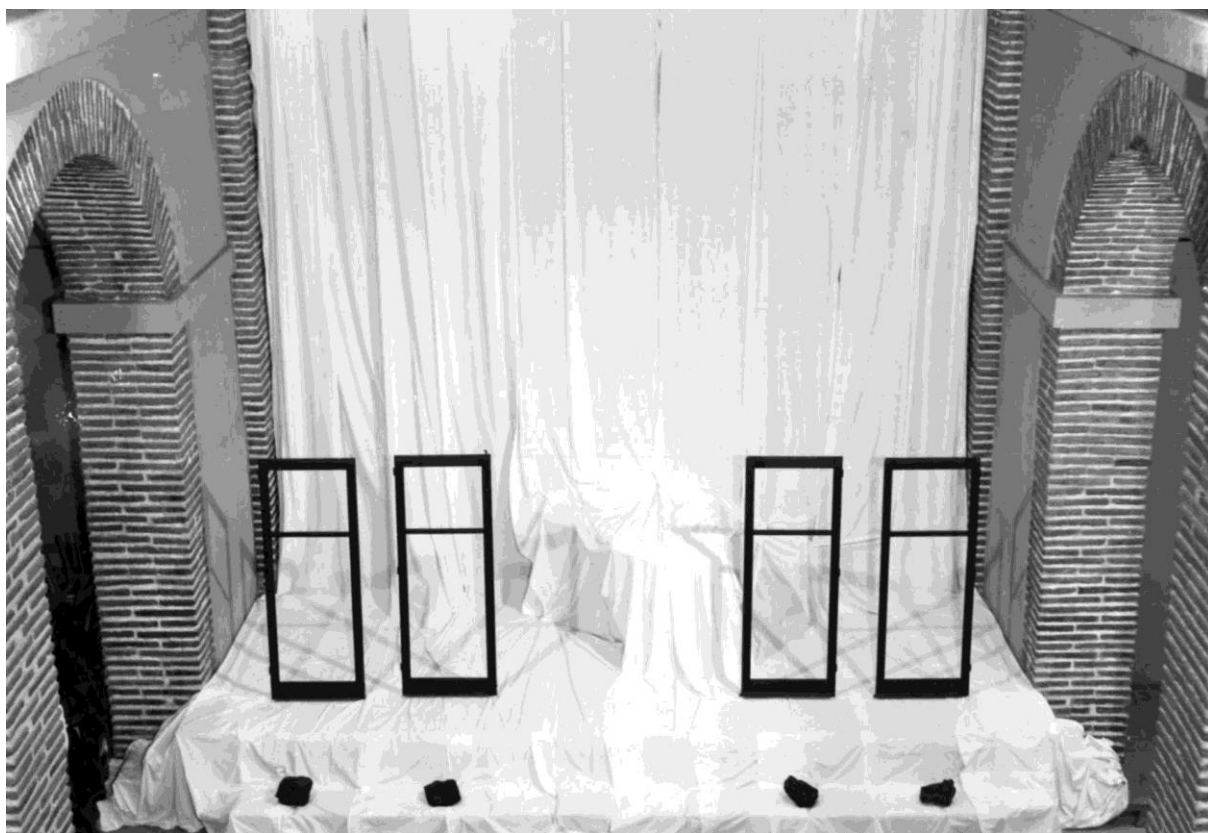


Fig. 191. Jordi Benito, *Església-paisatge*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Siempre haciendo avanzar su trayectoria sumando en cada pieza al aprendizaje de las anteriores, Benito intervendría de forma aún más compleja en otro espacio liminal: la torre de la calle Brusi número 3 que debía ser derrumbada antes de convertirse en un bloque de pisos que fueron bautizados como “Fregoli”. El nombre de este famoso transformista que tanto fascinaba a Joan Brossa dio nombre de hecho a la instalación del artista de Granollers, que tituló la pieza *Descoberta Fregoli*. Ésta consistía de nuevo en una intervención en este espacio, entre elementos de pureza –sábanas blancas que cubrían mesas y sillas- y elementos sucios y contundentes –piedras de carbón negras-. En esta ocasión, el equilibrio parece haberse

decantado hacia las fuerzas más caóticas pues muchos de los elementos textiles blancos aparecen atrapados por el mobiliario o incluso –por efecto del revelado- con un carácter fantasmático, como si estuvieran a punto de desvanecerse.

En una de estas imágenes vemos el baño completamente alterado por esta dialéctica. El fregadero aparece en funcionamiento, pero el agua va a parar a una enorme tela negra, produciéndose un enorme contraste entre el carácter purificador de la fuente de agua y la negrura que el líquido adquiere al mezclarse con una tela negra. Gracias a un juego con el espejo del lavabo, observamos que la misma operación se ha producido con la bañera. Así, el lugar donde uno lleva a diario el ritual de la higiene íntima se ha visto alterado e invadido por elementos que simbolizan lo sucio y lo oscuro. Desde los inicios de su trayectoria justo a inicios de la década de los setenta, Benito ya está generando una realidad –eclesiástica, doméstica, pública- invadida por elementos de impureza que entran en colisión con la aparente pureza ambiental, para establecer un crudo diálogo de capacidad transformadora dudosa.



Fig. 192 y 193. Jordi Benito, *Descoberta Fregoli*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

No olvidemos además que esta instalación era visitada prácticamente a oscuras, con la ayuda de velas o linternas y la presencia de quinqués en algunas de las salas. De esta manera, la propuesta de Benito se enlaza con aquellas potencias transformadoras que permite alcanzar la oscuridad, tal y como ampliábamos en relación a ciertas performances de Štembera y Mlčoch a partir de comentarios de Lepecki y Caillois.

Realizadas estas primeras tentativas de carácter más escultórico y en plena sintonía con el lenguaje de la instalación y del arte povera, hemos visto cómo el creador dará el salto hacia el ámbito performativo a partir de ese mismo año, ejecutando un conjunto de ejercicios en los que investiga las propiedades de transformación física de ciertos elementos. Así, recordemos cómo en la serie en torno a la “Acció/Reacció” ya incorporaba su diálogo con lo acuífero, lanzándose

al agua de una piscina para comprobar o documentar la reacción de este elemento – *Acció/Reacció d'un cos contra l'aigua*-. Y es cierto, que en estos años anteriores a la muerte del dictador Benito incorporó este líquido con intenciones de exploración física más alejadas de posibles connotaciones simbólicas, tal y como confirman *Transformació del gel en aigua mitjançant l'escalfor del cos* -1972- o *Transformació d'un terròs de terra mitjançant la descomposició i la humitat* -1972-.

Sin embargo, también hemos visto cómo la incorporación del agua se ponía al servicio, no solo de la indagación física, sino también de las pruebas de resistencia que anunciaban las adscripciones ascéticas del artista, en acciones como *Volum d'un cos* -1973-. Y cómo, ese elemento que podía provocar la asfixia servía de hecho, en una acción posterior –*Acció anul·lació II* -1973-, para provocar todo lo contrario, limpiando y deshaciendo la tierra que cubría de un modo asfixiante el rostro del artista. Siguiendo esta línea interpretativa deseamos incorporar ahora dos acciones a las que no nos hemos referido y consideramos que pueden enmarcarse desde este binomio entre lo abyecto y sus modalidades de purificación.



Fig. 194, 195 y 196. Jordi Benito, *Acció anul·lació II*, 1973. Fotografías en blanco y negro de Butinya. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Nos referimos en primer lugar a *Transformació d'una acció*, llevada a cabo en la Casa de Cultura Sant Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa, en febrero de 1973. Gracias a la documentación fotográfica conservada en el archivo sabemos que el artista bebió un vaso lleno de agua y que, una vez vacío, orinó dentro. Así, un material ingerido y beneficioso para el cuerpo humano acababa transformándose en un fluido corporal que, en tanto que materia liminal –y como elemento tóxico que el cuerpo debe expulsar-, era asumido por autoras como Kristeva como mecanismo abyecto. En una de las anotaciones conservadas en la misma carpeta



del Archivo Benito el artista escribió junto con los negativos “Transformació, transacció, transformació”.



Fig. 197 y 198. Jordi Benito, *Transformació d'una acció*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

En segundo lugar, mencionemos *Transformacions d'un gest a una acció. Foc, aigua, terra, aire*. Esta serie fotográfica que fue presentada en el Col·legi d'Arquitectes de València en mayo de 1973 y un mes después en la Galería Juana Aizpuru en Sevilla, documenta varios gestos realizados con las manos en torno a los cuatro elementos del título. En un díptico vemos unas palmas abriéndose y cerrándose –aire–, en el segundo unas manos cogiendo tierra de un barreño, en el tercero vemos el mismo barreño en llamas y finalmente, unas manos haciendo de cuenco para sostener el agua como si el artista se quisiera lavar la cara –en plena sintonía con las obras de baños rituales de Ion Grigorescu–.



Fig. 199. Jordi Benito, *Transformacions d'un gest a una acció. Foc, aigua, terra, aire*, 1973. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Observemos cómo Benito llevó a cabo estos gestos y los documentó unos meses después de llevar a cabo aquella prueba de resistencia en la que se cubría el rostro con tierra para luego usar el agua como elemento “salvador”. Es por ello por lo que deseamos defender, gracias a esta secuencia trazada desde sus inicios escultóricos o como artista de instalación, el uso de

ciertas materias como elementos clave que permiten la transformación o purificación de elementos corruptos.

De hecho, ya hemos visto que, cuando el performer consolida un lenguaje claramente instalado en formas y funciones de reminiscencias rituales, el agua como elemento purificador nos aparece de un modo constante, tal y como hemos comprobado en el estudio exhaustivo de las acciones *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79 -1979-*, *B.B.P. Romànic -1980-* o *Baiard, jaç impacient. Opus II -1981-*.



Fig. 200. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografía de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Llegados a este punto nos gustaría detenernos en el uso de una materia que nos ha ido apareciendo a lo largo de esta investigación pero que aún no hemos presentado de un modo explícito en el marco de una performance instalada en formas y funciones propias de los ritos de ablución. Nos referimos al fuego.

René Girard presentará el fuego como una más de las materias ambiguas que nos han aparecido en el transcurso de esta investigación. Según el autor, este elemento escurridizo, liminal y enormemente peligroso asume esta significación doble, no solo en el interior del marco ritual. Por un lado, habla del fuego como una metáfora de la violencia, equiparándolo a otros fenómenos que pueden producirse de un modo natural como un diluvio, una tempestad o la peste. En efecto sabemos que un incendio, o el poder abrasador del fuego pueden describirse

en términos hostiles como elementos amenazadores, destructivos, aniquiladores, abyectos. Su idiosincrasia prácticamente inmaterial lo emparenta además con aquel carácter contagioso de la violencia al que nos hemos referido anteriormente en relación a la sangre. El fuego propagado de forma involuntaria, como la sangre, es visto como una amenaza que debe ser interrumpida lo antes posible, recurriendo en ambos casos al uso del agua sanadora.

Sin embargo, al mismo tiempo, múltiples autores del ámbito de la Antropología religiosa han encarado rituales que concluyen con un uso del fuego como definitivo elemento purificador. Por citar tan solo algunos ejemplos evidentes, mencionemos cómo, desde los comentarios de Mauss y Hubert hasta la crónica de Mircea Eliade en su viaje a la India, se insiste en este carácter higiénicamente sublimador del fuego.

Entre els hindús no hi havia temple. Cadascun podia triar el lloc allà on volia sacrificar, però aquest lloc havia de ser prèviament consagrat per mitjà d'un determinat nombre de ritus, el més important dels quals era el que consistia a instal·lar els focs. El foc és exterminador de dimonis. Tanmateix, d'acord amb certes llegendes bíbliques antigues, el foc dels sacrifici no és altra cosa que la mateixa divinitat, que devora la víctima o, si parlem amb propietat, és el signe de la consagració que l'estreny. El que hi ha de diví en el foc del sacrifici hindú es comunica, així doncs, al lloc sacrificial i el consagra.<sup>785</sup>

Partiendo de estas consideraciones volvemos a encontrar reflejada en la trayectoria performativa del artista el carácter purificador de este elemento. De hecho, si nos fijamos con atención, dos de sus acciones en las que ya se incorporaba el exceso de las formas y funciones propias de los ritos sacrificiales finalizaban precisamente con el fuego abrasador. Nos referimos a *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79 -1979-* y *Baiard, jaç impacient. Opus I -1980-*.

A estas piezas debemos sumarle ahora la interpretación de un nuevo ciclo de acciones que nos permite además avanzar en la trayectoria del artista. Nos referimos al ciclo de acciones que llevé a cabo entre 1982 y 1984 bajo el título *Assaigs per a l'Òpera Europa*.<sup>786</sup> Por el título

<sup>785</sup> Mauss, Marcel y Hubert, Henri, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, op.cit., p.52. El capítulo en el que Girard desarrolla la noción de *katharsis* y de *pharmakos*, se amplía la descripción de ciertas rutinas rituales de la tribu Incwala swazi, apuntando que “en el transcurso de los ritos el rey escupe unas sustancias mágicas y médicas en dirección al este y al oeste. El mismo término *Incwala* parece referirse a la idea de limpieza, de limpiado por evacuación. Todo concluye con un gran fuego en el que se consumen los restos impuros de las operaciones rituales y de todo el año que acaba de morir”. Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p. 300. Para una mayor profundización del fuego como materia impura o pura en relación a las materias alimenticias –las consideraciones en torno a lo crudo y lo cocido- véase los apuntes de Kristeva en los subapartados “El resto: impureza y renacimiento” y “El Levítico: una pureza de lugar, una pureza de palabra”. Los comentarios de la teórica parten a su vez del ensayo de Lévi-Strauss *Lo crudo y lo cocido* -1964- y de Douglas *Pureza y peligro* -1966-.

<sup>786</sup> Las cinco acciones que llevé a cabo bajo este título fueron *Romäni* -1982, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Granollers-, *Nothung* -1983, Can Brustenga, Santa Eulàlia de Ronçana-, *La Wala* -1983, Sala Montcada, Barcelona-, *Murmuris del bosc* -1984, Museu de Granollers- y *L'avançada de Nothung* -1984, Fundació Joan

observamos de nuevo dos constantes en la trayectoria del artista: el deseo de “ensayar” constantemente nuevas identidades y el anhelo de llevarlo a cabo en un marco escénico asumido como una obra de arte total, partiendo ahora de su pasión por la ópera *wagneriana*.

Según los textos del catálogo del Museu de Granollers, Benito explora múltiples identidades en esta serie que, además, rastrearía el pasado y el presente de una Europa convulsa. Así, se indica el deseo de Benito de asumir los roles de un gitano catalán –por el título *Romàni*, que en romaní hace referencia a hombre-, de varias figuras *wagnerianas* –desde el heroico uso de la “nothug” que significa la espada necesaria, hasta la corporización de la Wala, es decir, de la vidente muerta resucitada- y, finalmente, del mártir Sant Jordi.

Sin necesidad de entrar al detalle de todo este conjunto, mencionemos aquellas dos obras en las que el fuego hace una presencia más evidente, asumiendo de nuevo una ambivalencia de significados.

Así, en *Nothung* -1983-, el uso del fuego parece encarnar de nuevo aquella violencia contagiosa que ya se había instalado anteriormente en otras acciones del performer. De hecho, podríamos observar de nuevo cómo esta pieza constituye una suerte de ritual de paso purificador que parte de la mimesis violenta para pasar a sublimarla. Habiendo preparado el claustro de Can Brustenga –Santa Eulàlia de Ronçana-, observamos gracias al registro audiovisual al que hemos accedido en el Museu de Granollers, unos inicios dominados por la violencia del fuego. Benito aparece estirado sobre una piel de vaca, tocando una especie de cencerro en una especie de trance, mientras, a unos metros, arde un trozo de sábana blanca que cuelga desde una de las balconadas del patio y una silla, ubicada también sobre una tela blanca que se extiende sobre el suelo y sobre la que aparece de nuevo una enorme montaña de carbón.

El performer se acerca al fuego, coge un hacha y empieza a destrozarse con violencia la silla ardiendo. Después, utiliza la misma arma para hacer sonar una campana, debajo de la cual va a estirarse e introducir la cabeza mientras el fuego de la silla se consume. En el video editado se introduce un corte y pasamos a ver a Benito encima de un piano, usado a modo de trinchera, disparando con un rifle hasta en dos ocasiones contra un objeto ubicado en otro piano que no logramos identificar.

Escenificada la violencia mediante estas primeras acciones, el resto de la pieza vuelve a incorporar el vocabulario purificador habitual en Benito, de reminiscencias sacrificiales-

---

Miró-. La serie se completó con la instalación *Epifania apoteótica del megalomàrtir Sant Jordi* -1984, Palau Marc, Barcelona-.

crisológicas. Por citar algún momento evidente, mencionemos cómo el performer se restriega primero encima de una cruz formada por pigmento negro, hasta que alcanza un cáliz con vino, del que bebe y que acabará sosteniendo en todo momento mientras se arrastra por otra cruz, ahora formada por pigmento amarillo.

Al margen de este uso del fuego como un punto de partida mimetizador de la violencia, si nos desplazamos hasta las múltiples escenas de *Romäni* -1982-, observaremos cómo el artista lo vuelve a utilizar como materia purificadora. De hecho, en esta acción el fuego aparece como un marco de actuación desde el primer momento. Mediante el registro audiovisual consultado en el Museu de Granollers comprobamos cómo la performance se inicia con Benito intentando arrastrar o domar a una vaca, en un espacio rodeado por una línea de fuego ubicada en el suelo. Acto seguido, se produce un corte en la edición del video y le vemos solo, haciendo la postura de yoga del puente encima de una sábana. Un colaborador le produce un corte cerca del cuello del que empieza a salir sangre. De repente se enciende fuego alrededor, enmarcando todo el espacio.

Nuevo corte en la edición. Benito aparece subido a una escalera, apoyada sobre una pintura completamente heredera de la plástica de Tàpies, vestido con el traje de luces y llevando una custodia, similar a las usadas en las acciones de Nitsch, y una cruz blanca pintada en la cabeza. El performer se baja de la escalera y le prende fuego. Después de esta escena se produce un nuevo corte y accedemos a las crucifixiones habituales del artista. En esta ocasión, aparece colgado boca abajo con los brazos en cruz, llevando una máscara, y ubicándose frente a una pintura de un crucificado, lo que refuerza lo que parece ser una doble crucifixión. Corte en la edición. Vemos al artista corriendo por el espacio y lanzando sangre por el suelo en un espacio completamente rodeado de fuego por el suelo, en el que se está también quemando una especie de sábana-pintura en la que se ha dibujado un círculo muy similar al símbolo Ensō de la caligrafía japonesa, que en el marco del budismo zen significa la plenitud, la integridad o la infinitud y que también aparece en múltiples ocasiones en la pintura de Tàpies.

En la siguiente escena, el fuego sigue estando presente, sobre todo después de que el artista quemó un conjunto de ramas secas. El fuego purificador acompañará ahora la escenificación de una nueva crucifixión del artista, sentado en una silla con los brazos en cruz atados a una barra de madera sobre los que lanzan pintura azul.

La pieza acaba con lo que parece ser una última acción transformadora o de metamorfosis purificadora. Varios colaboradores le cortan la camisa, dejándolo en ropa interior. Acto seguido,

le lanzan agua por todo el cuerpo con un cubo y después lo alzan como si de un cristo yacente se tratara, para dejarlo en un pódium, donde siguen purificándolo con agua, por todo el cuerpo y por la cara. Realizada esta operación, Benito es cubierto de plumas sobre las que lanzan lo que parece ser sangre, mientras el artista parece alcanzar una especie de trance. Finalmente, le ponen en un brazo una manga de torero y le cubren con una sábana blanca con restos de pintura azul. En la mano derecha lleva un cuchillo que sostiene con nerviosismo hasta que lo deja caer, como si hubiera desfallecido. Al lado de Benito cubierto en el altar aparece una pintura formada por una cruz hecha con lo que parece ser sangre.

Esta acción confirma la presencia del fuego como un material purificador que acompaña otras técnicas corporales de reminiscencias más sacrificiales. De hecho, en *Poderes de la perversión* Kristeva relaciona al fuego con la catarsis aristotélica pues *se trata de una purificación del alma y del cuerpo a través de un circuito heterogéneo y complejo, que pasa de la "bilis" al "fuego"*.<sup>787</sup> Sin embargo, este ciclo nos permite avanzar hacia un nuevo camino interpretativo que marcará la trayectoria del artista. Nos referimos a la presentación del artista como un cadáver. Tal y como hemos visto, en *Romäni* Benito parecía acabar representándose como desfallecido, debajo de aquella sábana, entre plumas y rodeado de fuego. En la última serie del ciclo *Assaigs per a l'Òpera Europa*, en torno a la figura de Sant Jordi, el artista volvía a sacrificarse como mártir, siendo rociado con ramas de romero y bañado con sangre de cerdo.

En la siguiente acción que realizaría el artista de Granollers, éste aparecerá directamente escenificado como cadáver. En el concierto-instalación junto a Carles Santos *Nits. Concert a-4º per a piano, cavall i la mort de Màrius Palmés* –Sala Montcada, nueve de enero de 1985-, el artista aparecía de blanco, vestido con un traje parecido al de una mujer –y que en el catálogo del Museu de Granollers se lee en relación a la *Ophelia* de Millais y al personaje *wagneriano* de Brunilda-, tumbado sobre una tarima llena de flores, completamente inmóvil mientras Santos ejecutaba una de sus piezas. A partir de este momento, la idea de tumba aparecerá como una constante, alcanzando el que consideramos que es su clímax en el ámbito de la acción-instalación: *Götterdämmerung / Crepuscle Flux III*.

El título hace referencia, tal y como se indicia en el catálogo del Museu de Granollers, a la cuarta pieza de la tetralogía *El anillo del Nibelungo* de Wagner, cuya traducción sería *El ocaso de los dioses* y que precisamente recoge la muerte de Sigfrid y el posterior sacrificio amoroso de Brunilda que, enciende una hoguera para lanzarse con su caballo, provocando que finalmente

---

<sup>787</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit., p.41.

las llamas alcancen el palacio de los dioses, aniquilándolos. Benito escogió la necrópolis de Roda Ter para llevar a cabo una performance inspirada en esta pieza musical. Este paraje conserva un asentamiento visigodo y una iglesia medieval, de nuevo en estado ruinoso, con tumbas antropomórficas excavadas en la roca. En él, Benito movilizó justo coincidiendo con el atardecer un conjunto de elementos –un caballo con la vestimenta típica del rejoneo, un piano en silencio, un estallido de pólvora- del que nos interesa destacar el hecho de que cubriera todo el conjunto de tumbas con enormes cantidades de sal.

De esta manera, en esta ocasión la presencia de la muerte va acompañada de la referencia explícita al rito funerario, descrito de nuevo por Kristeva en *Poderes de la perversión* como una más de las modalidades de purificación de lo abyecto.

Sin ser siempre impuro, el cadáver es una “maldición de Dios” (Deut.21,22): no debe ser expuesto, sino inmediatamente enterrado para no contaminar la tierra divina. [...] Hay que evitar el contacto con el cadáver. El cadáver humano es fuente de impureza y no debe ser tocado (Núm.19,14). Enterrar es una manera de purificar: “Le dará sepultura la casa de Israel, para purificar la tierra, y estará sepultándolos durante siete meses” (Ez.39,12).<sup>788</sup>

René Girard también desarrolla en *La violencia y lo sagrado* el carácter purificador de los ritos funerarios, en tanto que espacio para expulsar la violencia maléfica, encarnada por el contagioso cadáver. Siempre desde su interés en las funciones redentoras del esquema sacrificial, lee incluso este tipo de rito en paralelo al mecanismo de la víctima propiciatoria.

Sean cuales fueren las causas y las circunstancias de su muerte, el que muere se encuentra siempre, respecto al conjunto de la comunidad, en una relación análoga a la de la víctima propiciatoria. A la tristeza de los supervivientes se une una curiosa mezcla de espanto y de alivio propicia a los propósitos de la enmienda. La muerte del aislado aparece vagamente como un tributo que se debe pagar para que la vida colectiva pueda proseguir. Muere un solo ser y la solidaridad de todos los vivos se ve reforzada.<sup>789</sup>

Habiendo insistido en el desarrollo de la trayectoria de Benito como un recorrido plenamente consciente, en el que cada obra es el resultado de la suma de las anteriores debemos subrayar cómo, después de unos inicios en los que la abyección personal se exploraban desde pruebas de resistencia de reminiscencias ascéticas, y de un corpus extenso de trabajo en torno al esquema sacrificial, el artista de Granollers genera un conjunto de obras en torno al rito funerario que suponen un punto y aparte fundamental en su trayectoria. Y es que, desde mediados de la década

---

<sup>788</sup> *Ibidem.*, pp.144-145.

<sup>789</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p.265.



de los ochenta, el artista dejará de centrar su producción en el lenguaje performativo, para centrarse en la instalación y lo escultórico.

De esta manera, comprobamos cómo Benito deja de explorar aquella abyecta “angustia que le mataba” mediante un conjunto de modalidades de purificación movilizadas desde el lenguaje performativo,<sup>790</sup> del mismo modo que lo habían hecho Gina Pane, Günter Brus, Petr Štembera y Jan Mlčoch. Si Brus se cose la herida abierta como último gesto antes de abandonar la práctica performativa, Benito lo hace mediante el entierro y la purificación final de lo abyecto. Si Pane argumentaba que las heridas le habrían proporcionado un segundo cuerpo, podemos creer que Benito ya se siente lo suficiente restablecido como para no tener que seguir llevando a cabo una apuesta performativa tan repulsiva. La violencia abyecta parecía alejarse del interior del artista, y del contexto circundante:

El context polític havia canviat. La dictadura i la paret, contra la qual Benito s’havia llançat, havien caigut.

La violència contra el sistema opresor havia pres la forma de construcció democrática.<sup>791</sup>

Esta deriva en su trayectoria nos permite ir observando cómo aquellas trayectorias instaladas de un modo más contundente, constante y paradigmático en los discursos de la abyección se desarrollan entre los inicios de la década de los sesenta y finales de la de los ochenta, coincidiendo con contextos históricos de rasgos traumáticos, beligerantes, autoritarios y, en definitiva, abyectos.

#### **6.3.4. Marina Abramović: peste y limpieza en los Balcanes**

Precisamente la primera pieza que ideó la artista sin poderla llevar a cabo giraba en torno a la limpieza. Gracias a la muestra y al catálogo de *The artist is present* –MOMA, del catorce de marzo al treintauno de mayo del 2010- sabemos que en 1965 la performer presentó un proyecto titulado *Come Wash with me* a la Galerija Doma Omladine de Belgrado, mientras era estudiante de la escuela de artes, con tan solo diecinueve años. Éste consistía en transformar el espacio expositivo en un lugar en el que la gente entrara y se desvistiera para que la artista limpiara su ropa. Mientras ella procedía a esta actividad les entregaría un abrigo monocromo para que pudieran cubrirse.

<sup>790</sup> Benito llevará a cabo puntualmente algunas acciones en colaboración con Carles Santos o Jorge Wagensberg, de entre las que deseamos destacar *I no és I. Concert a tres bandes* –Metrònom, trece de mayo de 1997-, pues vuelve a rescatar una aproximación extrema y sacrificial –cristológica- en torno al cuerpo, al clavarse la mano a un piano, con ayuda de un traumatólogo –Salvi Prat-.

<sup>791</sup> VV.AA. *Jordi Benito : idees com a imatges, documents com a obres d'art : 1971-1984*, op.cit., p.152.

Así, a pesar de no realizar esta pieza tras ser rechazada por la galería, se observa cómo la artista se presentaba desde el primer proyecto ideado como la responsable de la limpieza de – en este caso, parte- de los espectadores.

Esta pieza anunciaría un futuro corpus de trabajo centrado en el uso de la limpieza con connotaciones rituales y purificadoras. Así, después de haberse entrenado en múltiples técnicas ascéticas, meditativas e incluso chamánicas y de haber ejecutado performances en perfecta sintonía con este bagaje, la artista empezó a desarrollar un conjunto de talleres para otros performers que tendrían como título –manteniéndose hasta la actualidad-, *Cleaning the house*. En ellos está prohibido tomar cualquier tipo de sustancia intoxicadora –alcohol, cigarrillos, drogas- y de hecho, los participantes permanecen cinco días sin hablar y sin comer, bebiendo tan solo agua y té de varias hierbas. Durante esos días, la performer prepara un conjunto de rutinas, asumidas de nuevo como pruebas de resistencia: ejercicios físicos a las seis de la mañana inspirados en el entrenamiento Sufi o en danzas aborígenes, caminar un kilómetro por el bosque para después regresar al punto de partida con los ojos vendados, entre otros. Durante estos días los performers también son invitados a bañarse desnudos en un río.<sup>792</sup>

Partiendo de esta premisa debemos destacar dos piezas de la década de los noventa, con el interés de defenderlas de nuevo como paradigmáticas de estos discursos de la abyección que nos están permitiendo enlazar un contexto –colectivo e individual- impuro, que será purgado en este caso mediante la reincorporación performativa de técnicas emparentadas con los ritos de ablución.

Refirámonos en primer lugar a *Delusional*, performance que llevó a cabo en el Theater am Turm de Frankfurt en 1994. Esta pieza surgió de la necesidad de la artista de regresar a su tierra natal en un contexto marcado de nuevo por la abyección contextual: las guerras balcánicas. La artista llevaba años sin ejecutar sus acciones en territorio yugoslavo e incluso sin visitar a sus familiares más cercanos. Partiendo de este reclamo, Abramović se desplazó hasta Belgrado con la intención de entrevistar a sus padres e indagar en la historia familiar para extrapolar estos contenidos a las circunstancias que estaba viviendo el país.

---

<sup>792</sup> En su texto sobre *Balkan Baroque*, Elliot afirma, recogiendo a su vez algunas declaraciones personales de la artista que “Only through cleaning you can arrive at another state of mind. The house is the body. And artists have to see with the whole body. For Abramovic, unlike her mother, to clean the house you have to leave the house first of all, and then, blindfolded, find your way home”. Elliot, David, “Balkan Baroque” en *Marina Abramović* en VV.AA. –Chrissie Iles (editor)-. *Marina Abramovic: objects, performance, video sound*, op.cit., p.68.

*Delusional* adquiriría un tono teatral más evidente que en otras piezas. Divida en cinco actos, la performance incorporaba pantallas con testimonios de sus padres y otros perfiles relacionados con elementos que le interesaban para la acción. Junto a las pantallas, Abramović ejecutaba varios monólogos en los que asumía la voz de su madre, de una reina rata y de su padre. En algunos momentos aparecía en una suerte de diván rodeada de ratas negras de plástico y en otros, permanecía desnuda y atrapada en una estructura de plexiglás, plagada esta vez de cuatrocientas ratas reales mientras aparecía en la pantalla un doctor especializado en este animal, hablando sobre la higiene, la sexualidad y las habilidades parentales de los roedores.

Así, debemos subrayar cómo el elemento clave de esta pieza, en tanto que transfigurador de un contexto apestado en, sin lugar a dudas, la rata. La propia artista lo confirma con estas palabras.

For me the rat is a metaphor for the end of this society. I work with rats. It's very complicated. It's a piece about my mother, my father and the rat-catcher. It is to with shame. Everything I was ashamed of. In the first part I play the woman, and in the second part the man...But the rats are the main subject...Cleaning the house...there are three ways; one is through my own performance work, and the second is through my teaching of students, and the third through building transitory objects...I think now is the time for cleaning the house, the nineties to 2000.<sup>793</sup>

Siguiendo los comentarios explícitos de la artista sobre la rata como metáfora del fin de la sociedad y sumándole el gesto de regresar y anclar este diagnóstico en territorio yugoslavo, podemos interpretar esta obra, y la que veremos a continuación, en relación al abyecto y beligerante contexto balcánico. De hecho, sin necesidad de rastrear el contexto histórico anterior, reforcemos cómo, siguiendo las aportaciones de Girard, encaramos un espacio en el que la violencia se ha esparcido desde el propio mecanismo de los gemelos monstruosos; las Guerras Balcánicas son una guerra fratricida –de ahí el símbolo de las ratas comiéndose entre ellas-, que enfrentó a todas las naciones, comunidades y razas que configuraban la antigua Yugoslavia, generando de nuevo una catástrofe humanitaria, sin precedentes desde la IIGM.<sup>794</sup>

<sup>793</sup> S.a, “Cleaning the House. Marina Abramović and Marko Pogacnik”, *M'ARS –Magazine of the Museum of Modern Art Ljubljana-*, v/3,3, 1993, p.44. Citado en: Elliot, David, “Balkan Baroque” en *Marina Abramović* en VV.AA. –Chrissie Iles (editor)-. *Marina Abramović: objects, performance, video sound*, op.cit., p.66. “Para mí, la rata es una metáfora del fin de esta sociedad. Yo trabajo con ratas. Es muy complicado. Es una pieza sobre mi madre, mi padre y el atrapa-ratas. Tiene que ver con la vergüenza. Con todo de lo que estaba avergonzada. En la primera parte interpreto a la mujer, y en la segunda parte al hombre... Pero las ratas son el tema principal... Limpiar la casa... hay tres formas; una es a través de mi propio trabajo de performance, y la segunda es a través de mi enseñanza a los estudiantes, y la tercera a través de la construcción de objetos transitorios... Creo que ahora es el momento de limpiar la casa, desde los años noventa hasta el 2000.” [La traducción es nuestra.]

<sup>794</sup> Retomando de nuevo el ensayo de Hobsbawn, apuntemos algunos datos breves como la aniquilación, un año antes de llevar a cabo esta acción, esto es, en torno a 1993, de unas doscientas cincuenta mil víctimas junto con casi tres millones de desplazados o refugiados, en su inmensa mayoría croatas y musulmanes.

Las ratas, relacionadas con aquella peste *artaudiana* que nos aparece como constante, se presentan ahora como transfiguradoras de una violencia contextual contagiosa que pivota sobre la confusión, de comunidades, de fronteras y de etnias.

Identificada la peste, la artista debe proceder a limpiarla. Pensemos además, en sintonía con el sentimiento de culpa sentido por los accionistas checos tal y como ya hemos anunciado, que la artista se ha referido de forma explícita en la cita incorporada, al deseo de enfrentarse también a ese sentimiento. Si Štembera y Mlčoch lo hacían en referencia a su falta de atrevimiento a firmar la *Charter 77*, en este caso podemos anclar la culpa de la performer a su pertenencia a una de las naciones –la serbia- más señaladas como principal responsable del desastre acontecido durante el conflicto balcánico, fundamentalmente por dominar el mayor porcentaje del cuerpo de guerra.

La acción encargada de acabar con la peste, purificar la culpa y de incorporar otras funciones que ahora pasaremos a desgranar es *Balkan Baroque*, acción ejecutada en uno de los espacios de la Bienal de Venecia en junio de 1997, sin pertenecer al pabellón de Yugoslavia que había previamente rechazado la propuesta, -que acabaría por ganar el León de Oro-. Ésta consistía en permanecer durante seis horas al día durante cuatro jornadas, ataviada con un vestido de reminiscencias sacerdotales blanco, limpiando mil quinientos huesos de ganado que llegaron al recinto –un caluroso y oscuro sótano- aún salpicados de sangre coagulada. La acción se veía acompañada por aquellos videos con las entrevistas a sus padres y aquel otro en el que la performer encarnaba a una doctora cazarratas explicando el origen de la rata-lobo. Después de ofrecer datos concretos como el nacimiento a diario de 3,5 millones de ratas, la performer explicaba una especie de leyenda sobre la creación de la rata-lobo en los Balcanes. Ésta consistía en seleccionar entre treintaicinco a cuarenta ratas, metiéndolas en una jaula y alimentándolas sólo con agua. Con el paso del tiempo, y a pesar de que las ratas no suelen comer a los miembros de su propia tribu, éstas empiezan a morir de hambre, lo que provoca que sus colmillos se desarrollen con contundencia y que empiecen a devorar a las ratas más débiles. Esta rutina persiste hasta que sólo queda la más fuerte. Cuando a ésta última rata le queda media hora antes de sofocarse y morir, el cazarratas la saca, le arranca los ojos y la deja suelta. Ésta rata mutilada se enfrentará desesperadamente a otras ratas, matándolas y comiéndoselas hasta que aparezca una rata más fuerte y la aniquile. Según la performer, así es como crean e identifican a la rata-lobo en los Balcanes.

El contexto apestado abrazaba así la acción diaria de la artista, centrada única y exclusivamente en el gesto de la limpieza. De hecho, junto a los videos y la montaña de huesos

sobre la que se instalaba la performer, también aparecían dos pilas de cobre y una tercera a modo de bañera llena de agua.

The spatial disposition of the piece evokes the sacred architecture of an Orthodox Christian chapel transposed into the artist's personal capsule in which she enacted multifold roles of a Balkan woman – mourning her dead, atoning for sins in a way that evoked transcended actual political references and achieved profound universality.<sup>795</sup>

Retomando algunas de las aportaciones de nuestro artículo ya publicado “Guerra, muerte y sacrificio en la performance europea contemporánea” –véase la publicación editada por Lourdes Cirlot y Laia Manonelles *Muerte y transfiguración en el mundo contemporáneo*, 2015-, deseamos ahondar en esta pieza mediante su adscripción, no solo a las formas y funciones de los rituales de purificación, sino también a las de los piaculares.

Así, es evidente que el gesto de limpiar unos huesos con manchas de violencia impura aún recientes, ahora en el marco de una performance a modo de marco de reminiscencias rituales – y teniendo en cuenta el amplio recorrido establecido previamente por la artista como asceta, como chamana o como víctima sacrificial-, se instala en aquellas rutinas purificadoras que perseguían reparar los efectos funestos del contacto con la suciedad. Fijémonos pues la diferencia con los contenidos asociados a la sangre. Si en el caso de las piezas de Nitsch o Benito, la sangre derramada en el marco ritual funcionaba a modo de sustancia restablecedora, ahora, el mismo fluido, proveniente siempre del exterior, tan solo tiene la opción de ser purificado, utilizándose ahora, no más sangre vertida en el esquema sacrificial, sino agua sanadora.

El derramamiento de la sangre que ha ensuciado esos huesos animales se configura como símbolo de una violencia estructural donde la sangre y, en especial, su carácter fluidítico ha empezado a correr sin detención posible. Se corre el abyecto riesgo de ser intoxicado por el contacto con el causante del trastorno. Aquí la purificación de esta mancha no se lleva a cabo mediante la pureza de la sangre de las víctimas sacrificiales, sino mediante la higiene. Es por ello que, en el marco de los rituales de purificación no hablamos ahora, siguiendo las tipologías de Durkheim y J.Masoneuve, del rito del chivo expiatorio, sino más bien del de la ablución, centrado en la limpieza de las manchas y el restablecimiento del estado de pureza.<sup>796</sup>

---

<sup>795</sup> Stokic, Jovana “The art of Marina Abramović: *leaving the Balkans, entering the other side*” en VV.AA. *Marina Abramović. The artist is present.*, op.cit., pp.25-26. “La disposición espacial de la pieza evoca la arquitectura sagrada de una capilla cristiana ortodoxa transpuesta a la cápsula personal del artista en la que representó múltiples roles de una mujer de los Balcanes, -llorando a sus muertos, expiando los pecados de una manera que evocaba referencias políticas reales trascendidas y alcanzando una profunda universalidad.” [La traducción es nuestra.]

<sup>796</sup> Ramírez, Víctor, “Guerra, muerte y sacrificio en la performance europea contemporánea” en Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia –coords.-, *Muerte y transfiguración en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 130.

Sin embargo, deseamos añadirle a esta premisa, claramente identificable, otra capa interpretativa que refuerza este rescate de múltiples modalidades de purificación de lo abyecto de reminiscencias rituales desde el ámbito de lo performativo. Nos referimos a la posibilidad de leer la acción preparada y ejecutada por la artista en sintonía a algunas de las funciones de los ritos piaculares.

Partiendo de aquellas afirmaciones autobiográficas previamente señaladas, de la proximidad de Venecia al territorio yugoslavo y de la temporalidad de la acción ubicada en un espacio recogido y lúgubre, podemos afirmar que *Balkan Baroque* puede ser leída, no solo como una sublimación de la culpa, sino también como un duelo. Siguiendo los escritos de Durkheim debemos recordar que la etimología del “piaculum” remite tanto a la idea de expiación como a todo tipo de desgracia o elemento de mal augurio que genera horror y que, por lo tanto, necesita un *piaculum*. En este sentido, es necesario destacar que el duelo es asumido como uno de los primeros paradigmas del rito piacular, en tanto que esquema celebrado en un ambiente de inquietud y tristeza que pretende sublimar el abatimiento sentido ante una pérdida.

Siempre instalado en aquella vertiente sociológica de la Antropología religiosa que refuerza los contenidos comunitarios o contextuales, Durkheim describe el duelo como un deber impuesto por el grupo, pues

en el origen del duelo está la sensación de debilitamiento que siente el grupo al perder a uno de sus miembros. Pero esa impresión tiene como efecto que los individuos se aproximen entre sí y entren en relación más estrechamente, asociándose en un mismo estado de ánimo, y de todo ello se deriva una sensación reconfortante que viene a compensar el debilitamiento inicial. Si lloran en común, es que siguen teniéndose unos a otros, de modo que la colectividad no ha quedado dañada, a pesar del golpe sufrido. Es cierto que entonces sólo se ponen en juego emociones tristes, pero comulgar en la tristeza sigue siendo comulgar, y cualquier comunión de las conciencias, sean cuales fueren las especies elegidas, reconstituye la vitalidad social. La excepcional violencia de las manifestaciones mediante la que es forzoso y obligatorio expresar el dolor común, es otra prueba de que, en aquel momento, la sociedad está más viva y activa que nunca. [...] Nunca se siente tanto la presencia de la familia como cuando ésta se ve puesta a prueba. Esa sobredosis de energía borra con mucha mayor perfección los efectos del desamparo que lo originó todo, y disipa así la sensación de frío que siempre trae consigo la muerte. El grupo siente cómo recobra progresivamente sus fuerzas, y vuelve a esperar y a vivir. Se sale del duelo, y se sale de él gracias al duelo mismo.<sup>797</sup>

<sup>797</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, op.cit., p.610. Bryzgel también recoge en su ensayo otra performance relacionada con formas de duelo en el interior del conflicto balcánico. Nos referimos a la pieza del croata Slaven Tolj *Valencia-Dubrovnik-Valencia*, que el artista ejecutó en 1993 en la Youth Biennale de Valencia. En ella el artista aparecía llevando múltiples capas de ropas de las que se iba desprendiendo poco a poco después de haber cosido un botón negro en cada una de ellas, hasta quedarse desnudo. El gesto que cerraba la

Así, encontramos ahora uno de los ejemplos más explícitos en los que el creador confía en posibilidades de sublimación, no solo individuales, sino especialmente comunitarias, en un contexto claramente identificado como abyectamente beligerante. De hecho, la propia Abramović afirmó que, a pesar de la imposibilidad de limpiar del todo la sangre de los huesos, y en consecuencia purificar la culpa del pueblo yugoslavo, esperaba que la acción funcionase como imagen útil para que, no solo el pueblo yugoslavo, sino cualquier comunidad salpicada por la barbarie bélica, fuese capaz de trascender el dolor.

Recordemos además que entre ambas piezas, la artista ya se había ejercitado en la práctica de la limpieza de huesos. Así, en *Cleaning the Mirror I*, llevada a cabo en la Universidad de Oxford en 1995, Abramović limpió durante tres horas un esqueleto completo con un cepillo que iba bañando en agua con jabón. A pesar de que nunca use las herramientas propias de los discursos de la abyección, en el texto “Cloud with its Shadow” -2008- Kristine Stiles también relaciona este gesto con el deseo de purificar esa repulsión contextual, invadida por la imagen paradigmática de lo abyecto, esto es, el cadáver.

By washing away destruction –signified by the bloody bones- and death –represented by the skeleton-, she seemed to atone for the catastrophe of the Serbs who engaged in ethnic cleansing, wholesale rape and the incarceration, torture, and murder of thousands in death camps –the first in Europe since the Holocaust.<sup>798</sup>

Con la intención de insistir en estas modalidades purificadoras de lo abyecto con claras reminiscencias rituales, mencionemos cómo Stiles también explica que esta especie de “contacto sagrado” con un cadáver –esqueleto- mediante su purificación por ablución proviene precisamente de la tradición eslava –concretamente de Montenegro, de donde proviene la familia paterna de la performer-, en la que los huesos del fallecido son exhumados y lavados.

### **6.3.5. Kwiekulik: cuando el agua ya no puede purificar**

Sin realmente poder ser presentado como un dúo de trabajo performativo cuya trayectoria se nos pudiera presentar como paradigmática de la abyección, la pareja de artistas polaca Kwiekulik –formada por Zofia Kulik y Przemysław Kwiek- también llevó a cabo una de sus

---

acción consistía en coserse otro botón negro directamente sobre su pecho. Tal y como recoge Bryzgel en su ensayo mencionado, el hecho de coser botones negros en la ropa es una tradición dalmata relacionado con el duelo. En esta ocasión Tolj asumió estar llevando a cabo esta pieza en relación a las víctimas del sitio de Sarajevo que estaba aún produciéndose en ese momento y sobre todo, como homenaje a todos aquellos que estaban falleciendo en las Guerras Balcánicas.

<sup>798</sup> Stiles, Kristine, “Cloud with its Shadow” en VV.AA, *Marina Abramović*, op.cit., p.37. “Al lavar la destrucción -representada por los huesos sangrientos- y la muerte -representada por el esqueleto-, pareció expiar la catástrofe de los serbios que se dedicaron a la limpieza étnica, la violación masiva y el encarcelamiento, la tortura y el asesinato de miles de personas en campos de concentración, los primeros en Europa desde el Holocausto.” [La traducción es nuestra.]

acciones más conocidas fundada en el binomio pureza/impureza. Nos referimos a *Activity for the Head: Three Acts*, llevada a cabo en la Galería Labirynt de Lublin.

Se trataba de una acción-protesta –siguiendo la terminología de los artistas–, más próxima realmente a aquella pieza de Gotovac en la que la performance implica el diagnóstico de un contexto histórico que genera suciedad generalizada, que a otras de contenidos más rituales. Expliquemos que, en primer lugar, la audiencia reducida –no más de treinta personas– se sentaba en las sillas del espacio de la galería, observando cómo la pareja de artistas permanecía tumbada en el suelo sacando la cabeza por el asiento de dos sillas, previamente perforadas. El público podía decir si chafar literalmente esas cabezas contribuyendo a su malestar o a su asfixia. Una vez se aposentaron todos los asistentes, los artistas salieron de debajo de las sillas y se escondieron detrás de una cortina.

Al cabo de unos minutos ésta era destapada, mostrándose una segunda escena. En una estructura de madera se sostenía un barreño en el que, de nuevo, mediante una perforación, Zofia Kulik había introducido la cabeza. En un primer momento, el agua de su interior tan solo le cubría hasta la barbilla. Por su parte, Przemysław Kwiek se quitaba la camiseta, procediendo a efectuar una rutina de higiene, limpiándose con el agua del barreño la cara o el torso. Sin embargo, poco a poco iba introduciendo más agua en el barreño hasta que ésta cubría la boca de su pareja, impidiéndole hablar –manifestarse– pero permitiéndole respirar. A pesar de la angustia que debía sentir Kulik, el performer seguía limpiándose tranquilamente, quitándose los zapatos y los calcetines para asear esta parte de su cuerpo. Es más, en un momento dado, Kwiek amenazaba la parte posterior de la cabeza de su compañera con un cuchillo gritándole al mismo tiempo: “¡Vamos! Di algo puta, habla, ¿o no puedes?, ¿puedes?”. El agua volvía a aparecer así desde la ambivalencia asfixia/higiene.

El tercer y último acto después de ejecutar esta desagradable rutina consistía en observar a los artistas sentados en dos sillas de cara al público. Sus cabezas se introducían ahora en cubos de basura. Con la ayuda de sus colegas Lukasz Szajna y Janusz Baldyga, éstos se veían poco a poco desbordados de porquería. Kulik y Kwiek permanecían un rato con la cabeza sumergida en esa asfixiante inmundicia.

El día de la acción, el dúo creativo explicó al público que esa pieza era una respuesta crítica a las ausencias de libertad de expresión en Polonia. El símbolo para transfigurar tal premisa volvía a ser el de la asfixia –en este caso insalvable mediante ninguna técnica purificadora– y la basura/suciedad. De hecho, recordemos cómo los artistas ya habían participado con unas



proyecciones sobre su trabajo en el evento “The Cleaning of Art” organizado por la galería llamada “Galeria” de Varsovia, del cinco al seis de mayo de 1972. El manifiesto lanzado con motivo de este evento hacía referencia explícita al deseo de presentar un conjunto de prácticas artísticas, libres de cualquier tipo de contaminación –véase la invitación original en el catálogo de Kwiekulik que incorporamos en la bibliografía-.

En una línea similar a aquel tercer acto en el que la pareja de artistas se presentaban como contenedores de desechos, podemos mencionar un conjunto de performances que llevó a cabo el artista lituano Česlovas Lukenskas, pionero en el desarrollo de este lenguaje en su país, a finales de la década de los ochenta.

En torno a 1989 éste llevó a cabo una acción titulada *Hombre arrojado*, en la que se lanzó desnudo como si fuera un desecho, en un paraje lleno de basura –la orilla del río Nemunas-, confundiendo con ella. Si la acción de Gotovac con la que iniciábamos este capítulo explicitaba un espacio público impuro, en este caso Lukenskas da un paso más allá, del mismo modo que Kwiekulik, para presentar al propio individuo como uno más de los elementos rechazados y convertidos en basura sin valor por parte de los regímenes autoritarios de Europa del Este.

De hecho, podríamos volver al inicio de este capítulo con la intención de acercar esta premisa aún más a los tiempos recientes. Y es que, al margen de los contenidos originales de las obras de Tomislav Gotovac *Limpieza del espacio público (Homenaje a Vjekoslav France aka El Bolchevique y el Apóstol Limpiador)* -1981-, y *Mendigando (¿Puedes darme una moneda de diez céntimos? ¡Gracias! El artista mendigante)* -1980- con las que hemos abierto este apartado, debemos señalar cómo fueron “utilizadas” estas piezas en el marco de la última edición de la Documenta Kassel en 2017. Las obras del artista yugoslavo eran las primeras piezas que uno encontraba, antes de acceder a las salas del edificio de la Neue Galerie, centrado, entre otros relatos, en las reminiscencias coloniales que instalan una desigualdad de relaciones –patrimoniales, culturales, económicas, etc.- en el continente europeo. Los comisarios de la muestran argumentaban en el catálogo y en la cartela incorporada en las salas que estas piezas servían como una imagen que vendría a representar a aquellos países del sur de Europa instalados en lo impuro, que deben mendigar limosna a aquellas potencias del centro y del norte del continente con las que se ven endeudadas, al menos, durante las próximas décadas.

## 7. CONCLUSIONES

En la Europa posterior a la II Guerra Mundial los accionistas checos Petr Štembera y Jan Mlčoch se sometieron a violentas pruebas de resistencia de reminiscencias ascéticas; sacrificaron su cuerpo sometiéndolo a heridas y quemazones en descampados, sótanos clandestinos y buhardillas en ruinas; en algunos momentos, también lo limpiaron. El performer rumano Ion Grigorescu exploró su identidad repulsivamente contaminada y desdoblada, performando una y otra un conjunto de gestos delante de su cámara fotográfica y videográfica que debían contribuir a su ablución: posturas de yoga, aniquilaciones sacrificiales, partos y baños purificadores. El accionista español Jordi Benito inició su trayectoria performativa explorando las posibilidades y los límites de su cuerpo para, una vez investido de nuevas fuerzas, alzarse como el protagonista absoluto de todos los roles que integran un ritual de sacrificio: la víctima, el sacrificador, el sacerdote asceta a modo de intermediario.

Štembera, Mlčoch, Grigorescu y Benito no son cuatro figuras aisladas en el marco del desarrollo de la performance europea de carácter extremo y de reminiscencias rituales. Los Accionistas Vieneses habían dado el pistoletazo de salida en la traumatizada Viena posterior a la primera y beligerante mitad del siglo XX. Desde la década de los sesenta también se enfrentaron a dolorosas pruebas de resistencia –Günter Brus-, encarnaron un dolor que debía ser curado –Rudolf Schwarzkogler- y se alzaron como los conductores de rituales de sacrificio de incidencia y robustecimiento comunitarios –Hermann Nitsch-. El centro y el este de Europa se convertirán a partir de esa década en los relevos geográficos de una práctica performativa de rasgos similares.

Después de formarse en la antigua Yugoslavia, Marina Abramović ejecutará, alejada de los países de la órbita socialista, un conjunto de acciones en las que, de nuevo, su cuerpo atraviesa ejercicios propios de un asceta –*Rhythm 5*, 1974-, se ofrece como víctima sacrificial –*Rhythm 0*, 1974-, y se presenta como mediador de un duelo –*Balkan Baroque*, 1997-. Por su parte, el performer húngaro Tibor Hajas retomará de un modo heterodoxo un conjunto de técnicas ascéticas específicas de raíz tibetana que le permitirán desprenderse de la violencia del autoritario contexto húngaro. En tanto elementos propios de un culto negativo que implica dolorosas privaciones, el performer aparecerá maniatado, colgado boca abajo y desnudo, asumiendo técnicas de control del frío ambiental –*Képkorbácsolás II; Tumo*, 1979-. Tomáš Ruller se prenderá de fuego la espalda y se lanzará a un charco pantanoso para poder sobrevivir –8.8.1988, 1988- a modo de homenaje, veinte años después, al sacrificio del joven Jan Palach,

quien se quemó a lo bonzo en protesta contra la invasión soviética durante la Primavera de Praga.

En otros países de esa Europa violentada Gina Pane subirá descalza escaleras con dientes punzantes, comparando su dolor con el de los soldados que luchaban en ese momento en la Guerra del Vietnam –*Escalade non anésthésiée*, 1971-. Durante la década de los setenta se someterá una y otra vez a dolorosas autoagresiones transfiguradoras de la violencia de las relaciones de poder o del rechazo social a la mujer, enfrentándolas con estoicismo hasta alcanzar un “segundo cuerpo”. Joseph Beuys, movido en múltiples ocasiones por ese sentimiento de culpa que pesa sobre la Alemania posterior a la II Guerra Mundial, llevará a cabo múltiples acciones, objetos e instalaciones en los que la energía de los materiales permite una suerte de transformación sublimadora.

Podríamos decir que en esta investigación se ha escrito, desde el estudio de la práctica performativa, una historia de violencia. Pero afirmar esto sería insuficiente. No solo se ha escrito una historia de violencia, sino un relato artístico paradigmático de la abyección.

A diferencia de la voz “violencia”, el concepto de lo abyecto, definido por Julia Kristeva con ayuda de otros recorridos teóricos como el de Georges Bataille o Mary Douglas, integra múltiples y complejos niveles de lectura que enriquecen el pensamiento de una identidad que se ha visto desestabilizada.

### **7.1. PERFORMAR LA EXPERIENCIA DE UNA IDENTIDAD ABYECTA**

Así, en el trabajo performativo estudiado encaramos, en primer lugar, identidades que han sido abyectadas y/o se viven como abyectas y que, por lo tanto, siguiendo los apuntes de Kristeva, sufren dificultades para pensarse y vivirse de un modo estable. La teórica se refería a lo abyecto como el derrumbamiento de la distinción entre objeto y sujeto, entre el yo y el otro. Y en efecto, hemos accedido a un terreno performativo en el que la sangre lo embardunaba todo borrando las posibles diferencias, hemos encarado dobles monstruos encarnados en primera persona, hemos asistido a la confusión del cuerpo como saco de boxeo, como objeto material o sacrificial sobre el que descargar posibles violencias; y hemos caído entre vacas, corderos y ratas en aquel estado frágil *en donde el hombre erra en los territorios de lo animal*.<sup>799</sup>

Lo abyecto, en las primeras páginas del ensayo de la autora de origen búlgaro se presentaba como un excluido instalado en el yo, que lo desafiaba y le solicitaba una descarga, una

---

<sup>799</sup> Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*, op.cit. p.21.

convulsión o un grito. Benito, como principal enemigo del propio Benito, afirmaba sentir una angustia que le mataba y se refería a sus acciones como un lugar en el que acercarse y alejarse con dolor de sí mismo; en múltiples de sus acciones el artista de Granollers balbuceaba con náuseas, sufriendo tics nerviosos en determinados momentos climáticos. Grigorescu se sentía expulsado hasta en el interior de su propio hogar y de su núcleo familiar, performando y documentando esa *experience of being thrown back on oneself*.<sup>800</sup> Mlčoch y Grigorescu encarnaban esa especie de “esquizofrénica” identidad desdoblada entre el rol de la víctima y el de cómplice que se sentía en las dictaduras de los países de Europa del Este. Štembera afirmaba haber tomado conciencia de su existencia desde el dolor sentido durante periodos de ayuno, mientras el intelectual Havel reclamaba la necesidad de poder vivir en su país *in harmony with the better “self”*.<sup>801</sup> Grigorescu performaba un juego de máscaras con la intención de liberar abyectos discursos autoritarios instalados en su interior. Brus convulsionaba, literalmente, antes de sellar sus heridas. Nitsch asumía un estado general de intoxicación identitaria y de hecho, Abramović arrancaba su trayectoria desde la carga traumática de su herencia biográfica que la llevaba a gritar hasta desfallecer.

Es más, ese abyecto que en muchas ocasiones amenaza desde dentro, desestabilizaba los anhelos de solidez identitaria –tanto física y psíquica- mediante su aparición en forma de desechos corporales de inquietante liminalidad. La piel de los pies de Štembera se veía abrasada. Prácticamente todas las partes del cuerpo de casi todos los performers estudiados recibía en alguna acción algún corte del que veíamos brotar sangre. Algunos de ellos se escupían encima, se bebían su propia orina o se comían su propio pelo, sus propias uñas o incluso parte de su piel arrancada y cocinada. Brus se untaba con sus propias heces y abría la boca para recibir los excrementos de Mühl.

Lo abyecto infectaba así, una y otra vez, la performance europea, desde principios de la década de los sesenta hasta la actualidad, alcanzando el clímax más arriesgado que este elemento puede asumir: la deriva hacia lo cadavérico. Y lo hacía de dos modos diferentes. Por un lado, los propios artistas incorporaban en sus obras cadáveres animales, autoimponiéndose de este modo la confrontación con el elemento paradigmático de la abyección para Kristeva y sometiéndose así a un desecho que de nuevo expulsa e intoxica al yo, y a la vida en general. Pensemos en las vacas de Benito, en los corderos de Nitsch, en los huesos animales de

<sup>800</sup> Verwoert, Jan, “Life as it is Lived. Art, Ethics and the Politics of Sharing All of Life’s Aspects” en Dziewańska, Marta *In the body of the victim*, op.cit., p.42.

<sup>801</sup> Havel, Václav –et al.-, *The Power of the Powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*, op.cit., p.56.

Abramović, en el conejo de Beuys o en la sangre animal de muchas otras acciones a las que nos hemos referido. Por el otro, en su exhibición de una identidad abyectada, algunos performers podían llegar tan lejos que, rozaban la posibilidad de convertirse finalmente en cadáveres. Benito aguanta la respiración lo máximo posible con la cabeza hundida en una montaña de tierra durante los últimos años de la dictadura franquista, del mismo modo que haría décadas más tarde el croata Pasko Burđez. El artista español parece desmayarse después de perder sangre del brazo con la que ha estado dibujando varias cruces sobre un pódium. Mlčoch se encierra en un saco de plástico y se entierra en medio de la nada. Abramović casi muere asfixiada tumbada en el interior de una estrella comunista en llamas o disparada por un espectador. La performer y Ulay se respiran con las bocas enganchadas hasta perder el oxígeno. Marijan Crtalić se somete a una dura prueba de asfixia con la intención de visibilizar las aun carentes libertades en la Croacia del siglo XXI. Slaven Tolj pasa tres días en coma después de beber un litro de vodka y otro de whisky en su performance sobre los recientes y conflictivos encuentros entre Este y Oeste.

## 7.2. LA REVISIÓN CRÍTICA DEL CONCEPTO DE LO ABYECTO

Llegados a este punto, podríamos decir que los elementos originales en el uso de los discursos de la abyección para el estudio de ciertas prácticas artísticas actuales pivotan sobre el hecho de haber ampliado el canon incorporando el análisis de artistas olvidados por la historiografía normativa occidental y de haberlo hecho en relación a un único lenguaje: el performativo. Sin embargo, y a pesar de que volveremos sobre estos puntos originales más adelante, nuestra principal aportación no reside en estos componentes. Y es que, esta no es una investigación que simplemente indique otros posibles nombres de la creación contemporánea a ubicar en el interior de los discursos de la abyección. No se trata de sumar al corpus abyecto formado por Cindy Sherman, Robert Gober, Mike Kelley o Paul McCarthy –todos ellos norteamericanos-, otras trayectorias en las que también podemos identificar fácilmente la experiencia de una identidad zozobrante acompañada de la confusión con fluidos corporales y con lo cadavérico.

En esta investigación defendemos finalmente el corpus performativo europeo interpretado y compilado como paradigmático de la abyección. Para ello hemos tenido que proceder, en primer lugar, a una revisión crítica del concepto. En el apartado relativo al marco teórico hemos observado algunos usos, a nuestro parecer, un tanto problemáticos o sospechosos en torno a esta noción –y también a la de lo informe *batailleano*, completamente emparentada con el texto de Kristeva-. Y, en este sentido, ha sido fácilmente demostrable cómo algunos ejercicios planteados por Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois, y en menor medida, Hal Foster, implicaban

una secularización, descontextualización e incluso un atrincheramiento de endogamia disciplinar que ocultaba algunas capas de lectura fundamentales de la compleja categoría de lo abyecto. Es más, podríamos decir que aquellos elementos utilizados en el análisis de prácticas artísticas contemporáneas se corresponden fundamentalmente con los dos –o tres- primeros capítulos de los *Poderes de la perversión* y con unos usos, de nuevo secularizadores y descontextualizadores, de la producción literaria *batailleana*.

Si leyéramos el ensayo de Kristeva hasta aquel tercer capítulo “De la suciedad a la impureza” realmente podríamos centrarnos en la aprehensión de esas zozobras identitarias retomando las herramientas propias del psicoanálisis y de la lingüística que utiliza la autora de origen búlgaro. Y es esta línea, que a veces roza una suerte de diagnóstico psicoanalítico de la personalidad de los artistas, la que se ha instalado como canon en la presentación y análisis de un determinado corpus de obra como representativo de lo abyecto, de total fortuna posterior.<sup>802</sup>

Sin embargo, en nuestra aproximación al texto de Kristeva y a la producción literaria de Bataille encontrábamos una y otra vez referencias a lo religioso, a los modos de purificar lo abyecto, a la catarsis artística o al contexto histórico terrible que sacude Europa a lo largo del siglo XX. Por ello, nos sorprendía, por un lado, que unos conceptos que son presentados por la academia norteamericana como “performativos”, “operacionales” e incluso “desclasificadores”, se hubieran reducido a un corpus de artistas tan constante y de tanta fortuna posterior y, por el otro, que todos aquellos componentes relacionados con su contextualización en un marco histórico salpicado de violencia y con las modalidades de purificación artístico-religiosas de lo abyecto, de lo informe o de lo impuro en general, permanecieran tan tímidos en la Historia del arte contemporáneo.

Partiendo de esta premisa vemos necesario retomar una cita que consideramos fundamental para el avance de estas conclusiones.

las diversas modalidades de purificación de lo abyecto -las diversas catarsis- constituyen la historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión. Desde esta perspectiva, la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica,

---

<sup>802</sup> Y no solo eso, recordemos cómo incluso la crítica a las aportaciones de Kristeva desde las teorías *queer* también ha tenido en cuenta única y exclusivamente estos elementos. Nos referimos fundamentalmente al capítulo “La política corporal de Julia Kristeva” incorporado en el ensayo fundacional de las teorías *queer* de Judith Butler *El género en disputa* -1990-. En él, la autora norteamericana cuestiona aquellas apreciaciones de Kristeva relacionadas con el lenguaje, la teoría psicoanalítica y la sexualidad, obviando de nuevo toda la dimensión antropológica y sublimadora que se deriva de su problematización de lo abyecto.

aparece como el componente esencial de la religiosidad. Quizá por ello está destinada a sobrevivir al derrumbamiento de las formas históricas de las religiones.<sup>803</sup>

Con esta cita, la teórica de origen búlgaro avanza en su ensayo una línea argumental que vendrá a completar sus consideraciones sobre lo abyecto y que ocupará, de hecho, tres cuartas partes del mismo. Nos referimos a aquellas modalidades de purificación de lo abyecto de carácter artístico-religioso. Este nuevo camino argumental implicará a su vez la incorporación de nuevas herramientas provenientes de la Antropología religiosa –centradas fundamentalmente en las relaciones entre lo puro y lo impuro en marcos de actuación sagrada- y también de la teoría del arte y la literatura –básicamente en torno a las posibilidades catárticas instaladas en la creación artística-.

### **7.3. LAS MODALIDADES DE PURIFICACIÓN DE LO ABYECTO ARTÍSTICO-RELIGIOSAS**

Partiendo de esta premisa, hemos procedido a reclamar la riqueza de contenidos implicados en lo abyecto y en lo informe –y en sus múltiples derivas conceptuales-, llevando a cabo una suerte de resemantización del término que enfatizara sus componentes de purificación artístico-religiosos y sus relaciones con el contexto histórico circundante. Yendo a la búsqueda de algunas fuentes provenientes de la Antropología religiosa que están en los *Poderes de la perversión*, hemos intentado acceder de un modo enriquecedor a estas múltiples capas de lectura a las que nos estamos refiriendo. Una vez realizado este ejercicio, fundamentalmente desde el marco teórico, hemos puesto a trabajar las herramientas en su complejidad con la intención de presentar un nuevo corpus de obra como nuevo paradigma de lo abyecto.

Así, después de haber ofrecido una síntesis del Surrealismo para rastrear una primera presencia en las artes visuales de la primera mitad del siglo XX en la que lo repulsivo, lo catártico y la violencia de lo sagrado como lugar sublimador se daban la mano, podemos proceder a concluir lo siguiente.

En la segunda mitad del siglo XX y, más específicamente, en el ámbito de la performance europea, puede identificarse claramente lo que defendemos como un corpus paradigmático de lo abyecto. Ello se explica, una vez revisado o resemantizado el término y sus nociones adyacentes, porque los artistas interpretados y compilados no solo están performando una experiencia identitaria abyecta. Hemos comprobado cómo, a lo largo de gran parte de sus trayectorias, sus obras incorporaban de un modo explícito aquellas modalidades de purificación artístico-religiosas que lo abyecto reclama para poder ser sublimado. Sus recorridos

---

<sup>803</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*., op.cit., p. 27.

performativos, a diferencia del de otros performers norteamericanos por ejemplo, pivotan sobre aquel deseo del que nos hablaba Kristeva en relación a la literatura de Céline, de transportar un cuerpo enfermo *hacia un más allá hecho de sentido y de medida*.<sup>804</sup>

Las heridas autoinflingidas o el asumido riesgo a quemarse o a asfixiarse no responderán tanto a posibles actitudes masoquistas a modo de desesperado recurso para hacerse con el control del cuerpo -O'Dell-, como a formas religiosas de sublimación, pues en las trayectorias performativas estudiadas identificamos finalmente

un frío júbilo, una domesticación distante de la abyección, que hacen pensar menos en la perversión –sado-masoquista- que en ciertas época de la vida dolorosa en la fortaleza así como en los ritos más “fronterizos” de las religiones fundamentales. [...] Como si sólo pudiera[n] ser haciendo existir como tal ese “ese otro” para separarse de él pero también para beber en su fuente; como si sólo pudiera[n] nacer del cara a cara que recuerda las religiones de la *impureza* de la *abominación* y del *pecado*.<sup>805</sup>

De esta manera, si finalmente podemos defender este corpus de obra performativo como paradigma de lo abyecto es porque no solo integra la catarsis artística como modalidad sublimadora de lo abyecto –pues ésta podría encontrarse también en los trabajos de Sherman, Kelley o McCarthy-, sino porque ésta se complementa, se instala o se relaciona con modalidades de purificación religiosas.

Nuestra apuesta por la ordenación e interpretación de un conjunto de performances ejecutadas en Europa desde la II Guerra Mundial supone finalmente una serie de aportaciones que deseamos destacar. En primer lugar, se ha logrado enfatizar la necesidad de leer con complejidad y rigor, no solo aquellas piezas instaladas en lo que consideramos que supone un paradigma de lo abyecto, sino también en una adscripción a formas y funciones de reminiscencias rituales. Desde un primer momento, hemos señalado la insuficiencia de afirmar únicamente “el carácter ritual” de una performance. Nuestra división y problematización de las trayectorias performativas a partir de su adscripción a formas y funciones de reminiscencias ascéticas, sacrificiales o de ablución, con todas las especificidades que a su vez pueden hallarse en el interior de cada una de estas tecnologías corporales religiosas, permite aprehender con rigor un corpus performativo que sublima lo abyecto tanto desde la catarsis artística como desde el rescate de ciertos esquemas religiosos.

---

<sup>804</sup> *Ibidem.*, p.193.

<sup>805</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit. pp. 196-197.



De hecho, hemos demostrado la dificultad de poder acceder a obras contemporáneas en las que se integraban contenidos religiosos, no desde la ironía, el distanciamiento o la provocación, sino desde la sintonía y la confianza en algunas de sus funciones. El ejercicio planteado en el núcleo de la tesis se ha enfrentado a aquella obstinación persistente en la Historia del arte canónica –tal y como nos confirmaban también James Elkins y Rina Arya-, enfatizando los componentes religiosos de sublimación de experiencias abyectas en trayectorias que, tal vez por este motivo, aún permanecen en los márgenes de la Historia del arte normativa y oficial.

Superado este reto, y gracias a la compilación de estrategias rituales que hemos ofrecido, podemos confirmar cómo en la Europa de la segunda mitad del siglo XX un conjunto de performers comparte un modo de representarse lo impuro, así como las consecuentes maneras de sublimarlo.

Así, hemos demostrado, en primer lugar, cómo prácticamente todos los performers europeos estudiados ha ejecutado en algún momento de su trayectoria una serie de acciones que pueden ser leídas a la luz del rescate heterodoxo de ciertas funciones y formas de reminiscencias ascéticas. Defendemos cómo, en una Europa salpicada de traumas beligerantes, y aún instalada en formas repulsivas de violencia –sobre todo en el interior de regímenes de cariz totalitario pero también en espacios bélicos recientes como las Guerras Balcánicas-, un conjunto de artistas siente la necesidad de alcanzar modos de ser y estar menos abyectos, mediante una reinterpretación performativa de técnicas ascéticas como la meditación, el yoga, el ayuno, la apnea, y también penitentes como el flagelo. En este sentido, deseamos concluir mostrándonos concretos al afirmar que esta modalidad de purificación de lo abyecto emparentada con el ascetismo, bebe tanto de aquellas influencias orientales que penetran en el viejo continente con especial contundencia desde la década de los sesenta como horizonte esperanzador –revolución *hippie*, expansión de los Nuevos Movimientos Religiosos, cultura *New Age*-, como del propio sustrato del cristianismo, repleto de narraciones y técnicas ascéticas o penitentes. Sea cual sea la raíz religiosa movilizada, hemos confirmado cómo, esta mimesis artística que se hunde en los componentes de sufrimiento integrados en los cultos negativos –entre los cuales debemos ubicar el ascetismo o la penitencia-, alcanza, gracias a este ejercicio, posibilidades de desprendimiento, de placentera fuga identitaria, de apaciguamiento personal mediante la concentración o incluso de obtención de poderes físicos o mentales extraordinarios.

En segundo lugar, se han leído múltiples performances europeas a la luz de la movilización de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales. De hecho, podríamos concluir señalando que ésta es tal vez la modalidad de purificación de lo abyecto que encarna de un modo más

contundente –y salvaje- esa necesaria mimesis estética y ritual con formas de violencia desestabilizadora. Las aportaciones de autores fundamentales de la Antropología religiosa en torno a los ritos de sacrificio nos han permitido, por un lado, demostrar la evidente adscripción de un conjunto de acciones europeas a sus formas o a su tecnología o esquema habituales, y por el otro, a mostrarnos rigurosos a la hora de identificar qué posibles funciones se estaban movilizando, por qué motivos y con qué resultados finales. En este sentido, podemos confirmar que esta segunda modalidad de purificación se ha mostrado como un tamiz ejemplar para poder leer el corpus seleccionado como un ámbito desde el cual se transfiguran episodios terribles de la historia de Europa de las últimas décadas. Si bien la forma de enfrentarse, de vivir y de sublimar esta hostilidad contextual por parte de cada artista asume rasgos diferenciados, a continuación defenderemos cómo esta reintroducción mimética desde el ámbito performativo europeo de formas y funciones propias de la abyección ritual de carácter sacrificial, nos habla precisamente de un enclave geográfico en el que se siente, de un modo mucho más contundente que en los Estados Unidos –por ejemplo-, el derrumbe de ciertas instituciones cívicas que deben velar por la protección de los derechos humanos fundamentales.

Finalmente, hemos comprobado cómo prácticamente todos y cada uno de los performers europeos estudiados ha ejecutado al menos una acción en su trayectoria que puede perfectamente leerse desde su adscripción, siempre heterodoxa, a formas y funciones propias de los ritos de ablución. Es cierto que alguien puede sorprenderse al encontrar en una tesis sobre abyección un capítulo entero dedicado a la higiene.<sup>806</sup> Sin embargo, ha sido precisamente la recuperación de las herramientas de la Antropología religiosa que ya se integraban en el texto de Kristeva y en la producción literaria *batailleana*, la que nos ha permitido comprender que la dialéctica entre pureza e impureza es un eje complejo sobre el que pivota la noción de abyección y que, si uno encara acciones en las que se purifica algún elemento es precisamente porque se considera que ahí existe algo repulsivo que debe ser limpiado. En este sentido, creemos que hemos sido capaces de sortear aquella queja de Krauss y Bois según la cual se había procedido desde la práctica curatorial y de la Historia del arte –íntimamente unidas- a una reificación de los fluidos o del excremento como emblemas de lo abyecto. Esta investigación viene a confirmar, sin duda, que la abyección y sus múltiples derivas pueden desplazarse por terrenos que van muchos más allá de las heces, la orina o la sangre.

---

<sup>806</sup> No olvidemos que, a pesar de que muchas de las performances estudiadas e interpretadas en el punto 6.3. no incorporen materias repulsivas, los ritos de ablución –y por lo tanto su movilización por parte de la performance contemporánea- también pueden incorporar el uso de abyectos fluidos –en estos juegos constantes de mimesis y hundimientos en lo abominable-, como la sangre.

Ahora bien, no solo debemos detenernos en la confirmación de la movilización de unas modalidades de purificación de lo abyecto artístico-religiosas en la performance europea contemporánea que pueden claramente ser diferenciadas en torno a tres estrategias rituales principales –ritos ascéticos, ritos sacrificiales, ritos de ablución-. Y es que, dado que la performance europea presenta estas especificidades de abyección artístico-religiosa, diferenciándola claramente de la norteamericana, deseamos dar un paso más allá para observar en estas conclusiones de un modo más global y crítico, qué relaciones específicas se están generando en torno a la violencia contextual, qué resultados se obtienen de las técnicas corporales incorporadas por los performers y qué tipo de experiencia se genera finalmente para los espectadores, tanto los que presenciaron en directo aquellas acciones como los que acceden a sus registros fotográficos y audiovisuales.

#### **7.4. VALORACIÓN DE LOS RESULTADOS Y MODOS DE DIÁLOGO CON EL PÚBLICO DE LAS ESTRATEGIAS PLANTEADAS**

Desde las primeras páginas de este estudio el lector podría pensar que íbamos a la búsqueda de aquel corpus performativo que rescataba mitos de lo dionisiaco y ritos de sacrificios cohesionadores con la intención de fortalecer aquellas comunidades desestabilizadas ante la violencia sufrida en múltiples puntos de la geografía europea en las últimas décadas. Y, si somos honestos, debemos confesar que cuando comenzamos este proceso de investigación, nos veíamos especialmente fascinados por semejante posibilidad.

Y es cierto que, en relación a algunas trayectorias y a algunas acciones específicas, podemos identificar una primera línea de trabajo performativo instalada en la creencia de propiciar un robustecimiento y una protección de la comunidad gracias a la movilización creativa de ciertas formas y funciones de reminiscencias sacrificiales –y en menor medida, ascéticas-. Esta secuencia puede fácilmente rastrearse desde el Romanticismo, tal y como sintetizábamos a partir de los ensayos de Manfred Frank. El autor responsabilizaba a este movimiento artístico de la apuesta por el rescate de concepciones religiosas del mundo como herramienta eficaz para la permanencia y la constitución de una sociedad. Además se mostraba concreto señalando qué mitos y qué concepciones religiosas del mundo se movilaron con mayor ahínco: los mitos de raíz dionisiaca y, por lo tanto, los esquemas rituales de connotaciones sacrificiales, orgiásticos, extáticos.

Tomando este punto de partida sería fácil rastrear una secuencia que nos llevara desde la creación romántica a la filosofía de Nietzsche, alcanzando aquel Surrealismo antropológico que

también encontraba en la violencia de lo sagrado el único modo de volver a robustecer la comunidad –Bataille, Masson, Caillois, Klossowski, Leiris, Artaud- y finalmente el ámbito performativo consolidado a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, si valoramos de un modo crítico el conjunto de autores compilados en esta investigación observaremos realmente cómo, la trayectoria de Hermann Nitsch y algunas piezas de Marina Abramović son tal vez los únicos ejemplos evidentes que pueden instalarse en esta primera estrategia performativa que estamos esbozando.

En este sentido, sus acciones asumirían unas modalidades para purificar lo abyecto a gran escala, creyendo trascender la exclusión de lo pensable y de la vida en el seno de toda una comunidad intoxicada. Los eventos de larga duración de Nitsch y algunas piezas de Abramović pueden leerse desde la confianza en el apaciguamiento o, al menos exorcismo, de una peligrosa y contaminante violencia que ha sacudido los contextos circundantes. Es tal vez en esta primera tipología de propuesta que estamos identificando, debido sobre todo a esta dimensión de implicación colectiva más enfatizada, en la que más se siente aquella función de “energización” social de lo religioso apuntada por Durkheim o aquella movilización de energías capaces de iniciar transformaciones colectivas de las que nos hablaba Fischer-Lichte en relación a algunos ejemplos más recientes.<sup>807</sup> Fijémonos además que hablamos de “energización social” o de “robustecimiento comunitario”, sintagmas que implican de forma obligada componentes efímeros. Y es que sería realmente ingenuo hablar de la creación definitiva de una comunidad, cuando la existencia de la misma se corresponde con la duración de una propuesta artística.

De hecho, todo lo mencionado no implica, eso sí, que esta modalidad aparentemente más participativa y comunitaria, desarrolle transformaciones o relaciones igualitarias entre los

---

<sup>807</sup> De hecho, podríamos decir que esta primera estrategia de robustecimiento comunitaria de raíces románticas, dionisiacas y *nietzscheanas* sigue teniendo claros representantes en el ámbito de las artes performativas más recientes. Por citar dos de los ejemplos más evidentes, mencionemos, en primer lugar, el trabajo del creador belga Jan Fabre y, en especial, su obra *Monte Olimpo* -2015-. Esta pieza, en plena sintonía con la extensa dilatación ritual y con el trabajo de Nitsch o Abramović asume una duración de veinticuatro horas y se presenta como una reactualización de las formas y funciones de la fiesta dionisiaca. De esta manera, encaramos la presencia de otro autor que “cree” realmente en las funciones catárticas y en sus consecuentes resultados de apaciguamiento y comunión y confirmamos, por las múltiples entrevistas a los espectadores de *Monte Olimpo* que pueden encontrarse en la red, la posibilidad de que realmente estos resultados finales sean vividos así por los espectadores. En segundo lugar, la trayectoria de plena inspiración *artaudiana* de Angélica Liddell también se ha instalado en propuestas escénicas en torno a la confianza en una suerte de catarsis purificadora colectiva gracias al rescate de formas y funciones de reminiscencias sacrificiales. De hecho, la propia autora ha firmado un ensayo teórico en torno a su propia producción –*El sacrificio como acto poético*, 2014- en el que parte, del mismo modo que Kristeva o Douglas, de episodios como el del sacrificio de Abraham, con la intención de fundamentar su poética en torno a la tecnología sacrificial. A pesar de la confianza plena de estos dos autores en esta premisa planteada, es cierto que en muchas ocasiones, y sobre todo en relación a las obras de Fabre- sus propuestas se ven salpicadas de ciertas rutinas espectacularizantes –“yo aguanté todo el tiempo”- y elitistas –“yo fui unos de los pocos privilegiados que consiguió la entrada”-.

participantes y el performer. Tal y como desarrolla Roger Sansi en su artículo “Arte, don y participación” -2014-, las acciones participativas<sup>808</sup> pueden perfectamente generar relaciones jerárquicas y desiguales que refuercen sobre todo el capital simbólico del performer o responsable de la pieza, junto con su beneficio económico derivado de su explotación.<sup>809</sup> En este sentido, de nuevo los casos de Hermann Nitsch –elevado sobre un paso por los participantes y bañado en flores como cierre de sus seis días de *Teatro de las Orgías y los Misterios*- y de Marina Abramović –integrada en los últimos años en lógicas hipercapitalistas, hiperconsumistas e hiperespectaculares- serían los ejemplos más paradigmáticos.

En paralelo a estas ínfulas cohesionadoras que creen sublimar la abyección generalizada alcanzando finalmente una comunidad triunfante, unida y restablecida, debemos mencionar en el marco de esta primera estrategia que estamos esbozando, otra propuesta de posible afectación colectiva.

Nos referimos a aquellas acciones en las que el performer parecía asumir el rol del asceta ejemplar ante un grupo de espectadores –más o menos reducido dependiendo del caso-. Fundamentalmente en relación a un conjunto de piezas de Štembera, Mičoch y Abramović, podemos confirmar cómo también se da en la performance europea contemporánea la creencia en ciertas funciones colectivas derivadas del rescate heterodoxo de formas y funciones de reminiscencias ascéticas. Por un lado, aquel carácter ejemplar de los grandes ascetas del que hablaba Durkheim permitiría animar al corpus social a que siguiera esa rutina corporal, estableciéndose así una posible cadena de experiencias que permitirían alcanzar nuevos límites corporales y mentales capaces de sublimar una existencia abyecta. En este sentido, las obras de la performer serbia y sobre todo, sus propias declaraciones tal y como hemos visto, serían el ejemplo paradigmático. Por el otro, a pesar de que tal vez podríamos incorporar en relación a este primer punto algunas de las piezas de Štembera y Mičoch, su trabajo ascético –junto al de otros performers de países de Europa del Este, tal y como hemos compilado-, se instalaría más bien en el deseo y en la confianza de que su adscripción performativa a esta tecnología ritual

---

<sup>808</sup> Sansi retoma el texto de Nicolas Bourriadu *Estética relacional* -2006- en el que se apuesta por una posible intensificación de las prácticas participativas desde los años noventa. Realmente nos vuelve a resultar sorprendente esta afirmación y de nuevo el corpus de obra estudiado desmiente ese posible mutis de lo corporal o de lo performativo antes de la década de los noventa.

<sup>809</sup> Si bien el artículo de Sansi es especialmente útil para plantear estos intercambios desiguales en relación a prácticas participativas integradas con normalidad en las lógicas del mercado del arte occidental, algunas de sus conclusiones se verían de nuevo alteradas por gran parte de las acciones investigadas en países de Europa del Este, desarrolladas en la clandestinidad y completamente al margen de la existencia de un mercado del arte sólido, tal y como comentaremos a continuación refiriéndonos a aquellas otras formas performativas en torno a una participación “pura” o, al menos, “de confianza”.

permitiría consolidar formas de comunicación puras y de confianza, en el interior de un contexto histórico salpicado de abominación. Recordemos aquellas palabras de Durkheim que insistían en cómo los grupos afirmaban su realidad y mantenían su “identidad” gracias a una serie de símbolos y de ceremonias. En efecto, la diferencia de esta estrategia en relación a la primera que hemos esbozado, reside fundamentalmente en que el conjunto de acciones que hemos visto, sobre todo en el caso checoslovaco, se ejecutaba una y otra vez entre las mismas personas, cercanas, amigas, conocidas.

Ya sea desde la presencia colectiva de un sacrificio o mediante la reunión en torno a performers que se comportan como ascetas ejemplares, podemos defender en esta ocasión las intenciones y la capacidad de algunas de estas acciones para azuzar las emociones compartidas y traspasar a los participantes un conjunto de fuerzas o de euforias que difícilmente alcanzarían de un modo individual. En este sentido, la repetición temporal de las prácticas rituales para provocar una y otra vez esta necesaria acción reconfortante y vivificante parece reclamarse también desde algunas trayectorias performativas europeas: durante toda la década de los setenta Štembera y Mlčoch ejecutan un mínimo de unas tres o cuatro acciones al año; Abramovič sigue sometándose a extremas escuelas de entrenamiento corporal para mantener esa investidura de fuerzas que le otorgan un halo “superpoderoso” en algunas de sus acciones más recientes –*The artist is present*–; y Nitsch aún organiza eventos a modo de excesivas fiestas orgiásticas y sacrificiales, confiando en que, gracias a los mecanismos expiatorios movilizados, se salve a toda aquella comunidad que él asumía como intoxicada y finalmente, exista menos violencia en el mundo.

Siguiendo esta premisa en torno a la posible generación de comunidades gracias al bucle de retroalimentación establecido entre performers y espectadores en las acciones estudiadas, debemos recordar incluso que autoras como Fischer-Lichte fundaban su aparentemente nueva “estética de lo performativa” en esta posibilidad. Los ejemplos escogidos –de un modo un tanto tendencioso- y utilizados por la autora, de entre los que se incorporan precisamente menciones a la obra de Nitsch y de Abramovič, insisten en esta rutina y en esta posibilidad de generar comunidades mediante la corporización performativa de rituales. La autora confía plenamente en que, en este tipo de propuestas se está realmente constituyendo, aunque sea de manera transitoria, una comunidad, y no en un plano ficcional sino como realidad social. Sin embargo, la autora no se pregunta ni especifica qué tipo de realidad social es la que se está alcanzando, haciendo referencia tan solo al papel que juega el ritmo –junto con las acciones realizadas- en este tipo de performances para configurar esa comunidad que será de naturaleza extática. De

esta manera se hace de nuevo evidente la selección tendenciosa de ejemplos que ayuden a fundamentar su estética de lo performativo.

Partiendo de este comentario crítico retomemos nuestro deseo inicial de haber querido leer todo el corpus performativo integrado en la investigación desde posibles redenciones comunitarias. Si hubiéramos tenido la tentación de realizar semejante ejercicio no plantearíamos dos modos más de abordar las consecuencias de la materialidad performativa y de su capacidad simbólica, que nos hablan de eficacias diversas, de juegos de relaciones diferenciadas y, finalmente, de resultados y posicionamientos desiguales que nos disponemos a desgranar.

Es más, podemos confesar honestamente que, durante nuestro proceso de investigación, habíamos forzado la maquinaria interpretativa con la intención de defender esas consecuencias de redención colectiva de lo abyecto en otros casos de estudio, o más concretamente, en el caso de la lectura de Jordi Benito.

Así, expliquemos que, en un primer momento quisimos ver en aquel comentario del artista en el que se refería al público como el cómplice que le ayudaba a cometer el delito sacrificial, la excusa perfecta para poder leer componentes de robustecimiento comunitario en las acciones más sacrificiales del artista que acostumbraron a estar acompañas de público –no muy numeroso-. Sin embargo, todo el trabajo de acceso a fuentes primarias que hemos realizado a partir del análisis exhaustivo del Archivo Benito nos ha obligado a rectificar y a comprender que sus performances se acercan más bien a formas más próximas a la restitución individual que a la colectiva.

A pesar de reproducir con una coherencia sorprendente el esquema sacrificial en múltiples de sus piezas o de asumir el rol de Cristo –cuyo dolor vendría a sustituir al de todos los demás-, hemos comprobado cómo su forma de referirse a una experiencia abyecta y al deseo de sublimarla adquiere tintes más individuales que comunitarios. Además, hemos subrayado que incluso en algunas de sus acciones, la gran mayoría del público estaba más cerca de la incompreensión burlona que de la participación “creyente” en posibles funciones de transformación energética colectiva. De hecho, en nuestras entrevistas personales a perfiles que conocieron de cerca al artista de Granollers –como Pilar Parcerisas o Vicenç Altaió- hemos podido observar cómo, en sus comentarios sobre la posible relación con el público o las consecuencias de sus performances, se insiste más bien en su carácter solitario o de gamberro que en el de un posible chamán como en el caso de Nitsch, Abramović o Beuys.

Del mismo modo, si hemos podido rectificar nuestra interpretación de las consecuencias de las acciones de Benito ha sido precisamente, porque, el resto de performers que centran este estudio se instalan en formas similares de purificación individual de lo abyecto. De hecho, en el caso de Štembera, Mlčoch y Grigorescu no solo enfrentamos una estrategia de purificación de la experiencia abyecta de marcado carácter personal, sino que directamente se nos replantea la ontología de la performance al hallar un corpus de obra condenado a la soledad. Y es que no debemos olvidar que precisamente aquellos contextos autoritarios que van a controlar hasta la posibilidad de reunión, eliminando cualquier ápice de disidencia, van a condicionar el carácter solitario, intermitente o efímero de estas posibles afectaciones relacionales. Tal vez esto explique también que aquellas piezas de sus trayectorias instaladas en formas y funciones de reminiscencias sacrificiales, vuelvan a estar más próximas a modalidades de estabilización identitaria íntima que a catarsis comunitarias.

Así, es curioso observar cómo, incluso aquellas performances de reminiscencias más sacrificiales –cuyas funciones pivotan fundamentalmente en torno a la protección y robustecimiento comunitarios-, se ponen al servicio de los resultados personales, por encima del de los colectivos, en sintonía con aquella definición de Mauss y Hubert del “sacrificio personal” –esto es, aquel centrado en la afectación de la personalidad del sacrificante-. El análisis exhaustivo del corpus que centra esta investigación confirma que tanto estas modalidades de purificación de lo repulsivo de rasgos sacrificiales, como aquellas más próximas a las técnicas ascéticas y de ablución, contribuyen, más que a purificar una comunidad contaminada, a propiciar en los artistas una salida robusta de los abyectos estadios “arcaicos” de la construcción identitaria. El ritual de paso que parece querer performarse se ha organizado de un modo personal para la incidencia individual. El estatus abyecto que se aniquila para que se funde uno nuevo y más estable no es tanto de carácter comunitario, como íntimo.

De esta manera, frente a aquella perspectiva comunitaria de reminiscencias dionisiacas y sacrificiales se nos impone ahora un paradigma de carácter individualista en sintonía con aquella premisa de Turner según la cual *in post-industrial societies [...] ritual gave way to individualism*.<sup>810</sup> De hecho, Durkheim habla en *Las formas elementales de la vida religiosa* de la existencia de grupos de fenómenos religiosos que no pertenecen a ninguna religión constituida y que pueden adquirir la forma de culto, de simple ceremonia o de rito particular. Las define como religiones individuales que el hombre instituye y celebra sólo para él mismo

---

<sup>810</sup> Turner, Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, op.cit. p.58.



y se pregunta incluso si, en ese contexto de culto al individuo del que nos hablaba Frank, estas tipologías van avanzando como la forma eminente de la vida religiosa.

Estas afirmaciones nos permitirán hablar de las performances estudiadas como un terreno más que parece confirmar esa deriva contemporánea hacia formas culturales individuales, inscrita a su vez en aquel desvío generalizado –tanto desde un ámbito curatorial como nos hablaba Bartomeu Marí como desde la aparición de Nuevos Movimientos Religiosos en los que insistía Rina Arya- hacia un “subjective turn” que encontrará en la máxima “lo personal es lo político” uno de sus emblemas. Las performances estudiadas parecen confirmar aquella cita de Norbert Elias integrada en el ensayo de Frank según la cual el poder divino se habría disuelto en favor del sujeto individual, en lugar de en favor de la sociedad humana. Y en efecto, este corpus performativo europeo que hemos interpretado y compilado, en el que los creadores creen asumir de un modo heterodoxo los roles de asceta ejemplar, sacrificante, sacerdote, chamán o víctima sacrificial, confirma finalmente aquella suerte de autodivinación del Yo individual de la que también nos hablaba Frank.

Las trayectorias de los artistas estudiados parecen confirmar, desde el ámbito creativo, aquella metamorfosis de lo religioso en modos personales de humanismo trascendente en torno al “tomarse tiempo para recogerse, meditar o rezar” propio de los ritos de hoy a los que se refería Jean Maisonneuve. Sin mencionar de un modo explícito los giros afectivos que nos permiten explicar múltiples cambios acontecidos en varios sectores de la vida occidental, Maisonneuve ubicaba esta metamorfosis en esa explosión desde la década de los sesenta de nuevos y variados movimientos religiosos de aparente renovación espiritual y de inspiraciones heterodoxas –filosofías orientales, esoterismo, parapsicología-. Y en efecto, la cronología del corpus performativo analizado parte precisamente de ese marco temporal y, de un modo evidente, participa de estas derivas existenciales, de estos anhelos sobre los que volveremos más adelante, de renovadas formas culturales o rituales a los que aferrarse ante los traumas y las violencias aún permanentes en las pieles y las psiques.<sup>811</sup>

Ello nos lleva a concluir que, ante aquellos anhelos iniciales que motivaron este estudio en torno a la búsqueda de prácticas performativas de robustecimiento social, sentimos que precisamente se está instalando todo aquello contra lo que luchaban los románticos, los surrealistas u otros creadores como Nitsch: la insistencia en experiencias y acciones

---

<sup>811</sup> En plena sintonía con la propuesta surrealista en torno a Bataille, Maisonneuve también se refiere a estas nuevas prácticas como tendentes a una crítica, más o menos radical, de los valores de la modernidad.

individualistas e incluso, como hemos visto, narcisistas. A pesar de poder asumir finalmente el terreno de la performance europea como un lugar donde se explicita de un modo contundente la recuperación de formas y funciones de reminiscencias rituales que, en su origen, acostumbraban a estar pensadas para fortalecer los vínculos de la comunidad, es en este ámbito en el que, precisamente, más sentimos el aislamiento y la imposibilidad de confiar en tecnologías corporales o espirituales de robustecimiento colectivo. Aquellas modalidades de purificación de lo abyecto desarrolladas y presentadas por Kristeva como estrategias para la supervivencia del grupo y del sujeto se nos confirman finalmente en el ámbito de la performance europea más próximas a la protección de este último. De hecho, fijémonos cómo Štembera y Mlčoch abandonan su práctica cuando observan que realmente en el ámbito del activismo social existen grupos organizados que se están jugando la vida para incitar un cambio comunitario. O cómo Otto Mühl y Milan Knížák intentan instalar utopías comunitarias al margen del ámbito artístico, en ambos casos con finales problemáticos o desesperanzadores. En este sentido, podríamos afirmar finalmente cómo son muy pocas las piezas estudiadas en las que se integre o se fuerce una experiencia que vaya más allá de las utopías comunitarias o de los efectos de la acción sobre el performer, para instalarse en la reflexión crítica y molesta sobre las implicaciones de ser “público”.<sup>812</sup>

Todo ello nos conduce finalmente a la tercera estrategia que hemos creído identificar y que, realmente se aleja de lo que estamos presentando como un corpus performativo paradigmático de la abyección. Nos referimos a aquellas piezas en las que se incorporan de un modo evidente formas relacionadas con la tecnología ritual, pero ya no tanto desde la confianza en sus funciones de sublimación de una experiencia abyecta personal o colectiva, como desde la ironía, el distanciamiento cínico, la provocación o el descrédito en el marco de un engranaje de neoliberalismo espectacularizado.

De hecho, debemos mencionar cómo, desde las aportaciones de la Antropología religiosa, autores como Durkheim o Mauss asumían en algunos momentos la imposibilidad de encontrar en el mundo contemporáneo occidental formas rituales de robustecimiento comunitario. De hecho, Durkheim databa los inicios de esta dificultad de mantener fuerzas

---

<sup>812</sup> Tal vez podríamos destacar como excepciones contundentes la obra de Abramović *Rythm 0* –en la que su cuerpo podía ser libremente sometido a varios objetos por parte del público- o aquellas piezas de Štembera y Mlčoch en las que se obligaba al público a mimetizar su rol de víctima que debe escapar –Mlčoch, *Huida clásica*-, de ciudadano que busca a un hombre enterrado –Mlčoch, *Vista del valle*- o de posible agresor en un marco ilegal –Mlčoch, *Ida y vuelta*-. En este sentido, también podríamos destacar el hecho de que la penúltima acción de Štembera antes de abandonar la práctica performativa rompiera con las expectativas de aquellos colegas que esperaban ver una acción extrema, abyecta –*Spartakiada*–.

espirituales fortalecedoras –incluso de carácter heterodoxo–, desde la Revolución Francesa, pues *la fe revolucionaria duró poco tiempo. Las decepciones y el desencanto sucedieron rápidamente a los primeros momentos de entusiasmo*.<sup>813</sup> Por su parte, Maisonneuve se mostraba así de contundente ante la posible pervivencia de formas festivas de reminiscencias rituales, capaces de ofrecer una catarsis colectiva.

Las diversas teorías de la fiesta coinciden en la importancia de una liberación del deseo y de la transgresión o de la inversión de las reglas sociales; pero unas veces ponen el acento en el marco ritual que engloba sus excesos, y otras veces en el mismo desenfreno y su posible ilimitación. Según R.Caillois, la fiesta simbolizaría un retorno esporádico al caos original, fuente de regeneración; el mismo autor insiste en la *ambigüedad de lo sagrado*, la reversibilidad de lo puro y lo impuro, el acceso a lo “sagrado de la transgresión” a través de la exaltación, el desenfreno y la promiscuidad. Estas fiestas donde se conjugaba transgresión y trascendencia, ya no existen.<sup>814</sup>

Al margen de estas consideraciones provenientes de la Antropología religiosa que confirman la presencia de un conjunto de voces en torno al descrédito o la desaparición de ciertas funciones rituales en el contexto occidental, la siguiente cita de Thomas McEville se muestra más explícita en cuanto a esta posible pervivencia en el ámbito de la práctica artística contemporánea, sintetizando a la perfección esta tercera estrategia que hemos identificado

In terms of the social history of art, the artist's sense of shamanic vocation has to do with intensity of commitment. Recently the art audience has learned to expect humour and parody from its artists, but twenty-five years ago, when an artist seemed to be putting his or her body and life on the line of art, the experience of beholding such commitment brought a sense of awe to the audience. One might leave the performance space either shaken or inspired. Now the sight of such commitment often seems anachronistic and embarrassing.<sup>815</sup>

En este sentido, las performances incorporadas de Orlan, las del grupo alemán Autoperforationsartisten o las de artistas de países de Europa del Este que trabajan en el siglo XXI como Ive Tabar nos permiten confirmar esta tendencia más reciente que asume incluso como anacrónicas o ridículas la mayoría de acciones “creyentes” que hemos interpretado. De hecho, podríamos observar cómo aquel corpus performativo norteamericano enmarcado desde

<sup>813</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, op.cit., p.647.

<sup>814</sup> Maisonneuve, Jean. *Ritos religiosos y civiles*, op.cit., p.62.

<sup>815</sup> McEville, Thomas, “Stages of energy: performance art ground zero” en VV.AA. Marina Abramović: artist body: performances 1969-1998. Milano: Charta, 1998, p.23. “En términos de la historia social del arte, el sentido del artista de vocación chamánica tiene que ver con la intensidad del compromiso. Recientemente, la audiencia del mundo del arte ha aprendido a esperar el humor y la parodia de sus artistas, pero hace veinticinco años, cuando un artista parecía poner su cuerpo y su vida en la línea del arte, la experiencia de contemplar tal compromiso provocaba un sentido de asombro en la audiencia. Uno podría abandonar el lugar de la performance sacudido o inspirado. Ahora la visión de tal compromiso a menudo parece anacrónica y vergonzosa.” [La traducción es nuestra.]

los discursos de la abyección –nos referimos fundamentalmente a Paul McCarthy y a Mike Kelley- ya nace descreído e incluso infantilizado o payaso, tal y como indicaba Hal Foster en *El retorno de lo real*. Es más, toda aquella secuencia performativa norteamericana desde Nauman y Acconci hasta McCarthy y Kelley, que podría ser leída en relación a algunos aspectos incorporados en la problematización de lo abyecto, confirma la ausencia de un interés –o de una necesidad como veremos a continuación- por incorporar en el ámbito artístico modalidades de purificación de la experiencia de lo abyecto de reminiscencias religiosas. Es más, podríamos decir que se procede incluso a una ridiculización del halo tanático que infesta las identidades, a una banalización espectacularizante de lo putrefacto y finalmente, a una incorporación normalizada de lo asqueroso en las rutinas de consumo mediático e incluso de una cierta cultura popular de fascinación *trash*.

Y precisamente esta constatación y esta diferencia nos obliga a avanzar en nuestras conclusiones para insistir en esta especificidad de la performance europea como paradigmática de lo abyecto, mediante la recuperación de aquella línea argumental que aprehendía la existencia de una experiencia abyecta en relación a un contexto histórico en quiebra.

#### **7.5. LA ABYECCIÓN BURLANDO LA LEY: RESCATE DE FORMAS Y FUNCIONES DE REMINISCENCIAS RITUALES EN EL INTERIOR DE UN CONTEXTO DE QUIEBRA DE LAS INSTITUCIONES CÍVICAS**

Recordemos que cuando Kristeva hablaba de Céline asumía que a su denegación de lo abyecto no le quedaba más remedio que ser una denegación perversa *sobre todo en el estado de quiebra de los códigos religiosos entre las dos guerras y de manera muy especial en los medios nazi y fascista*.<sup>816</sup> Según la autora, el escritor francés hablaba desde el lugar mismo de ese horror contextual, comprometiéndose con él, estando dentro y haciéndolo existir por medio de su escritura.

Así, revisando aquellas lecturas que obviaban estos contenidos integrados en la problematización de lo abyecto -Krauss, Bois y, en menor medida Foster-, podemos confirmar que la performance europea contemporánea presenta la especificidad de alzarse como paradigmática de la abyección en tanto que también nace, se instala y explicita sus contenidos repulsivos desde su vinculación a un contexto histórico violento. En este sentido, hemos

---

<sup>816</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit., p.206.

identificado dos modos diferentes mediante los cuales este corpus de obra también habla y se compromete con el horror de la historia de Europa contemporánea.

En primer lugar, de nuevo gracias a las herramientas propias de la Antropología religiosa hemos demostrado que esos usos heterodoxos de formas y funciones rituales se alzaban como transfiguradores de las fuerzas sociales circundantes, pues *la religión no ignora la sociedad ni hace abstracción de ella, sino que es su imagen y refleja todos sus aspectos, incluso los más vulgares y repulsivos*.<sup>817</sup> Las referencias al beligerante contexto histórico español en las acciones de Benito, las duplicaciones de la propia identidad de Ceaușescu y la encarnación de unas formas de vida sumidas en la extrema vigilancia en manos de Grigorescu, o las recreaciones de salas de interrogatorio o de un estado generalizado de violencia ilegal e impune en algunas performances de Štembera y Mlčoch ejemplificaban esta premisa desde formas y funciones próximas a las diversas modalidades de la tecnología ritual.

En segundo lugar, debemos dar un paso observando cómo las propias motivaciones que justifican el rescate de estas formas y funciones de reminiscencias rituales tan salvajes, también permiten establecer una estrecha relación entre este corpus performativo y el contexto histórico abominable que las abraza.

De un modo general, Girard explica que en las sociedades primitivas la tecnología ritual se utiliza como un mecanismo preventivo ante las posibles escaladas de violencia. El autor se centraba en su análisis del esquema del chivo expiatorio vinculado al ritual de sacrificio como una herramienta que permitía paliar posibles escaladas de violencia vengativa ante un conflicto hostil. En su rastreo de esta estrategia el antropólogo cultural ubicará su desaparición en paralelo a la consolidación de un sistema judicial en la antigüedad romana. Según su aportación, el sistema judicial no suprime del todo la venganza, pero *la limita efectivamente a una represalia única, cuyo ejercicio queda confiado a una autoridad soberana y especializada en esta materia*.<sup>818</sup> De hecho, Girard se refiere a la sentencia como una especie de “última palabra de la venganza”, afirmando finalmente que

de igual manera que las víctimas sacrificiales son ofrecidas, en principio, a la complacida divinidad, el sistema judicial se refiere a una teología que garantiza la verdad de su justicia. [...] Pasan siglos antes de que los hombres se den cuenta de que no hay diferencia entre su principio de justicia y el principio de la venganza.<sup>819</sup>

<sup>817</sup> Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, op.cit., p.637.

<sup>818</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p.23.

<sup>819</sup> *Ibidem.*, p.31.

Partiendo de estas consideraciones debemos dar un paso más allá para volver a insistir en la contextualización del corpus performativo estudiado en el enclave geográfico en el que se vivió con mayor contundencia el siglo de mayor mortalidad de la historia de la humanidad. Si hemos considerado necesario ampliar la interpretación de las acciones compiladas mediante referencias rigurosas del corrompido y hostil contexto histórico circundante es para insistir en ese marco abyecto. Esa incorporación constante de referencias a un contexto histórico corrupto y abominable no solo nos permite reforzar nuestra hipótesis, sino que nos permite volver a confirmar cómo el corpus seleccionado es capaz de ir instalándose en todas y cada una de las capas de interpretación mediante las que Kristeva problematiza lo abyecto. Y es que, no olvidemos aquella apreciación de la autora según la cual *la abyección es provocada por aquello que trata de hacer buenas migas con la ley burlada*.<sup>820</sup> En este sentido, podríamos volver a establecer una línea que va desde la noción de lo soberano en Bataille a la abominación contextual planteada por Kristeva, pasando también por la definición paradójica de la soberanía apuntada por Giorgio Agamben en el *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* -1998-.

La paradoja de la soberanía se enuncia así: “El soberano está, al mismo tiempo, fuera y dentro del ordenamiento jurídico”. Si soberano es, en efecto, aquél a quien el orden jurídico reconoce el poder de proclamar el estado de excepción y de suspender, de este modo, la validez del orden jurídico o normalmente vigente sin dejar por ello de pertenecer a él, puesto que tiene competencia para decidir si la Constitución puede ser suspendida “in toto” (Schmitt I, p.37). La precisión “al mismo tiempo” no es trivial: el soberano, al tener el poder legal de suspender la validez de la ley, se sitúa legalmente fuera de ella.<sup>821</sup>

El énfasis en esta contextualización histórica repulsiva nos ha confirmado las correspondencias semánticas entre los relatos vehiculados desde la historia, la historia del arte y la teoría en torno a lo abyección. En todos los casos se hacía referencia a ambientes corruptos, desestabilizadores, angustiosos, violentos, opresivos, asfixiantes e injustos, capaces de suspender la validez de la ley, llevándose a cabo, de un modo paralelo y paradójico, acciones también ubicadas al margen de la ley, abyectas. Benito, Grigorescu, Štembera y Mlčoch han vivido en contextos autoritarios de marcado carácter violento y han sentido de un modo horrible la impunidad que salvaguardaba a esas fuerzas poderosas y abyectas. Y es precisamente esta impunidad, como emblema del derrumbe de las instituciones cívicas encargadas de proteger los derechos fundamentales del hombre la que nos anima a hacer avanzar nuestra línea argumental proponiendo la siguiente aportación.

<sup>820</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit., p. 30.

<sup>821</sup> Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2016, p.27. La cita de C.Schmitt se corresponde con su obra *Teología política* -1922-.

Existen múltiples estrategias para enfrentarse a ese contexto hostil y repulsivo que sacude la historia de los ciudadanos europeos durante el siglo XX: instalarse en posturas pesimistas o existencialistas, perseguir utopías ubicadas al margen de la comunidad, inspirarse en nuevos modos de ser a partir del acceso a las filosofías orientales, apoyarse en sustancias psicotrópicas e incluso atreverse a apoyar teorías negacionistas –véanse aquellas posturas que niegan la existencia de la aniquilación masiva de judíos en campos de exterminio-.

Technology –that child of modern science, which in turn is a child of modern metaphysics- is out of humanity's control, has ceased to serve us, has enslaved us and compelled us to participate in the preparation of our own destruction. [...] This situation has already been described from many different angles and many individuals and social groups have sought, often painfully, to find ways out of it –for instance through oriental thought or by forming communes.<sup>822</sup>

El corpus de performance estudiado nos ofrece una más de las posibles opciones: el rescate de formas y funciones de reminiscencias rituales que, según Kristeva, contribuirían a la supervivencia del grupo y del sujeto o, según las palabras de Girard, funcionaría como sistema preventivo de la violencia pues,

una sociedad *primitiva*, una sociedad que no posea un sistema judicial, está expuesta, como se ha dicho, a la escalada de la venganza, a la aniquilación pura y simple que ahora denominamos violencia esencial; se ve obligada a adoptar respecto a esta violencia unas actitudes incomprensibles para nosotros.<sup>823</sup>

En efecto, puede parecer incomprensible como indica Girard, pero tal vez si observamos algunos de los gestos estudiados como medidas desesperadas o extremas, comprenderemos qué lleva a algunos artistas a lanzarse sobre una pira de fuego con ácido, a bañarse en sangre animal, a luchar contra la propia imagen desdoblada hasta aniquilarse a uno mismo o a limpiar mil quinientos huesos de ganado salpicados de sangre fresca. Con los pies puestos en pleno siglo XXI, *nos resulta difícil concebir como indispensables unas instituciones de las que, según parece, no sentimos ninguna necesidad*<sup>824</sup> y de hecho, ya hemos visto cómo algunos podrían ver algunas de las obras estudiadas instaladas en formas y funciones vinculadas a la institución ritual como anacrónicas o incluso ridículas –McEviley-.

---

<sup>822</sup> Havel, Václav –et al.-, *The Power of the Powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*, op.cit., p.90. “La tecnología –esa hija de la ciencia moderna, que a su vez es hija de la metafísica moderna- está fuera del control de la humanidad, ha dejado de servirnos, nos ha esclavizado y nos ha obligado a participar en la preparación de nuestra propia destrucción. [...] Esta situación ya ha sido descrita desde muchos ángulos diferentes y muchos individuos y grupos sociales han buscado, a menudo dolorosamente, encontrar formas de salir de ella, por ejemplo a través del pensamiento oriental o mediante la formación de comunas.” [La traducción es nuestra.]

<sup>823</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, op.cit., p.37.

<sup>824</sup> *Ibidem.*, p.22.

Nuestra única diferencia consiste eventualmente en que no queremos afrontar lo abyecto cara a cara. [...] Preferimos prever o seducir: planificar, prometer una cura o estetizar; hacer seguridad social o arte no demasiado alejado de los medios de comunicación masiva. ¿Quién, en suma, se lo pregunto, aceptaría decirse abyecto, sujeto de, o sujeto a, la abyección?<sup>825</sup>

Sin embargo, gracias a la incorporación rigurosa de herramientas provenientes del ámbito de la Antropología religiosa hemos podido comprobar cómo el rescate de esta tecnología ritual se presentaba como un medio eficaz para exorcizar una experiencia individual abyecta y, en menor medida, para promover nuevos modos de robustecimiento o catarsis colectivas en el interior de un marco histórico que genera monstruos. Como historiadores del arte podemos comportarnos de un modo similar al de un psicoanalista que diagnostica prácticas artísticas desde una posible relación con una personalidad psíquica problemática, o ponernos la bata de un forense aprehendiendo todo lo que puede desvelarnos un corpus performativo monstruoso. Sin duda, nos ubicamos más cerca de esta segunda posición, retomando aquella postura de José Miguel G. Cortés que reclamaba la necesidad de encarar aquellas prácticas monstruosas en tanto transfiguran las dinámicas sociales de poder fundadas en la dialéctica entre lo normativo y la exclusión –abyección-, lo puro y lo impuro, la ley y lo transgresor. Y ello se hace aún más necesario si asumimos finalmente que es precisamente en ese ámbito performativo, hundido en el horror, en el que se está buscando un posible sentido a la crisis de la vida generalizada que se siente en las pieles de los ciudadanos de múltiples enclaves de la historia de Europa contemporánea. Ante la ausencia de unas instituciones que velen por la seguridad física y psíquica en la Europa contemporánea, un conjunto de performers reintroduce de un modo heterodoxo una suerte de “legalidad paralela” o, al menos, de tecnología corporal que garantiza ciertas protecciones y estabilizaciones de una experiencia identitaria abyecta.

De hecho, al margen de las menciones a Girard o Kristeva que estamos incorporando para reforzar nuestra hipótesis, podríamos confirmar también cómo, sin mencionar o interpretar en ningún momento performances específicas, la gran mayoría de antropólogos con los que venimos trabajando se refieren a este lenguaje como el ámbito ideal para movilizar la tecnología ritual en un contexto que se derrumba.

Autores como Victor Turner habían ubicado la reaparición de “cultural transformative modes” en el marco del giro posmoderno, presentando a las artes performativas como una nueva descendencia ritualística.

---

<sup>825</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit. p. 279.



It would seem that with industrialization, urbanization, spreading literacy, labour migration, specialization, professionalization, bureaucracy, the division of the leisure sphere from the work sphere by the firm's clock, the former integrity of the religious *gestalt* that once constituted ritual has burst open and many specialized performative genres have been from the death of that mighty *opus deorum hominumque*. These genres of industrial leisure would include theatre, ballet, opera, film, the novel, printed poetry, the art exhibition, classical music, rock music, carnivals, processions, folk drama, major sports events and dozens more. Disintegration has been accompanied by secularization. Traditional religions, their rituals denied of much of their former symbolic wealth and meaning, hence their transformative capacity, persist in the leisure sphere, but have not adapted well to modernity. Modernity means the exaltation of the indicative mood –but in what Ihab Hassan has called the “postmodern turn”, we may be seeing a re-turn to subjunctivity and a rediscovery of cultural transformative modes, particularly in some forms of theatre.<sup>826</sup>

Y en sintonía con el pensamiento de Girard que explica la reanudación de funciones transformadoras de reminiscencias rituales en paralelo al derrumbe de ciertas instituciones cívicas, Turner también apuesta por semejante hipótesis, añadiéndole además la necesidad de encontrar formas de afectación y metamorfosis personal en un contexto secularizado en el que la religión y sus derivas estéticas y teatralizantes ya no cumplen esa función.

Where historical life itself fails to make cultural sense in terms that formerly held good, narrative and cultural drama may have the task of *poiesis*, that is, of remaking cultural sense, even when they seem to be dismantling ancient edifices of meaning, that can no longer redress our modern “dramas of living” –now ever more on a global and species-threatening scale.<sup>827</sup>

Del mismo modo, Jean Maisonneuve, en su obra *Ritos religiosos y civiles* -1991-, señala el uso constante de símbolos por parte del arte, la poesía y la religión, como garante de las conexiones con lo invisible y como motor de movilización de la imaginación. Pero lo que nos

---

<sup>826</sup> Turner, Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, op.cit. p.86. “Parecería que con la industrialización, la urbanización, la alfabetización, la migración laboral, la especialización, la profesionalización, la burocracia, la división de la esfera de ocio de la esfera de trabajo por el reloj de la empresa, la integridad anterior de la *gestalt* religiosa que una vez constituyó el ritual se ha esparcido y muchos géneros performativos especializados han surgido de la muerte de ese poderoso *opus deorum hominumque*. Estos géneros de ocio industrial incluirían el teatro, el ballet, la ópera, el cine, la novela, la poesía impresa, la exposición de arte, la música clásica, la música rock, los carnavales, las procesiones, el drama popular, los principales eventos deportivos y docenas más. La desintegración ha estado acompañada por la secularización. Las religiones tradicionales, cuyos rituales negaban gran parte de su riqueza y significado simbólicos anteriores, de ahí su capacidad transformadora, persisten en la esfera del ocio, pero no se han adaptado bien a la modernidad. La modernidad significa la exaltación del estado de ánimo indicativo, pero en lo que Ihab Hassan ha llamado el “giro posmoderno”, podemos estar viendo una vuelta al modo subjuntivo y un redescubrimiento de los modos de transformación cultural, particularmente en algunas formas de teatro.” [La traducción es nuestra.]

<sup>827</sup> *Ibidem.*, p.87. “Donde la vida histórica en sí misma no tiene sentido cultural en términos de lo que anteriormente se consideraba bueno, el drama narrativo y cultural puede asumir la tarea de la *poiesis*, es decir, de rehacer el sentido cultural, incluso cuando parece dismantlar edificios antiguos de significado, que ya no pueden reparar nuestros modernos “dramas de la vida”, -cada vez más en una escala global y amenazante para las especies-. [La traducción es nuestra.]

interesa rescatar de este texto en relación a la posibilidad de leer el lenguaje performativo a la luz de la recuperación de las funciones religiosas, es precisamente su comentario sobre la búsqueda de ritos en un contexto contemporáneo, secular y salpicado por violencias históricas constantes.

Período de contestación, pero también de fermentación, de búsqueda de un “modo distinto” que ponía en entredicho ciertas relaciones del hombre consigo mismo y con un mundo en mutación; apertura al otro promotora de múltiples ensayos comunitarios; promoción de la vivencia corporal; renacimiento religioso inspirado en corrientes carismáticas. Podría añadirse a todo esto una especie de retorno a la naturaleza que anima los movimientos ecológicos y a la búsqueda de nuevas formas de arte –o de contraarte- a través de acciones eclécticas y subversivas que reflejan a nivel plástico la mayoría de las inquietudes anteriores y revelan bajo la “ruptura” o el *happening* una búsqueda persistente de ritos.<sup>828</sup>

Siguiendo estas aportaciones nos encaminamos hacia la última línea argumental de las conclusiones de esta investigación: la defensa del propio lenguaje performativo como el marco de actuación ideal para enfatizar y ponerse al servicio de las múltiples capas de interpretación integradas en la problematización de lo abyecto.

#### **7.6. EL ENGARCE ENTRE LO PERFORMATIVO Y LO ABYECTO A PARTIR DE LO LIMINAL**

Kristeva encontró en la literatura del siglo XX un caldo de cultivo paradigmático de la abyección. Desde sus apuntes sobre Lautréamont hasta su análisis exhaustivo de la obra de Céline, la autora halló en esta secuencia de escritura abyecta una herencia del desestabilizador apocalipsis y del confuso carnaval. Influida a su vez por las aportaciones de Mikhail Bakhtin, se defendía esa abyección literaria identificándose todo un conjunto de zozobranes y ambiguos recursos: una trama narrativa como *delgada película constantemente amenazada por el estallido*<sup>829</sup>, una identidad narrada insostenible, una linealidad quebrada, una abundancia de enigmas, abreviaturas, incompletudes, un relato que pivota siempre sobre una subjetividad-límite.

En cambio, desde esta investigación se desea reclamar el lenguaje performativo como la disciplina creativa paradigmática de la abyección. Sorprendidos por el hecho de que la gran mayoría de comentarios de gran fortuna posterior en torno a lo abyecto en las prácticas artísticas contemporáneas hayan obviado el ámbito de la performance –Krauss, Bois, Foster, Arya,

<sup>828</sup> Maisonneuve, Jean. *Ritos religiosos y civiles*, op.cit., p.143.

<sup>829</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit. p. 186.

Kristeva-, deseamos insistir en la posibilidad de leer este lenguaje desde una idiosincrasia abyecta.

De hecho, desde las primeras páginas de este estudio hemos anotado la dificultad de encontrar un consenso en la definición de aquellas prácticas artísticas en las que se moviliza el cuerpo del artista, el de otros performers al servicio de la creación del mismo o el de los espectadores/participantes. Las definiciones cruzadas y a veces incluso contrapuestas o intercambiables de términos como “body art”, “performance”, “arte de acción”, “acción” o “happening” subrayan el carácter escurridizo de este tipo de prácticas. De hecho, podríamos atrevernos a decir que, en sintonía con el espíritu desclasificador de lo informe *batailleano* y también con la esencia zozobante de lo abyecto, la performance nace como un lenguaje de similares características. En este sentido, es ampliamente conocido su uso por parte de artistas que pretendían poner en jaque y esquivar otras formas escénicas tradicionales –el teatro- y las artes visuales en general, con el deseo de alzarse como un ámbito difícilmente fagocitable por las rutinas del capitalismo espectacular y de masas.

Ahora bien, si no existe este consenso, no es solo porque la idiosincrasia liminal de lo performativo –como de lo informe o de lo abyecto- sea la del desplazamiento o la desclasificación. Hemos visto cómo, al incorporar en la historia de esta disciplina un conjunto de artistas que trabajaron en la más absoluta clandestinidad y alejados de las rutinas del sistema del arte –inexistente además para este tipo de prácticas-, se revisan o se ponen en jaque dos relatos canónicos que han gozado de gran fortuna posterior.

En primer lugar, se alteran aquellas definiciones –Phellan, Jones, Fischer-Lichte- según las cuales la ontología de la performance va relacionada de un modo obligado a la convivencia del performer y de una audiencia. De hecho, a pesar de haber partido de la “estética de lo performativo” de Fischer-Lichte como herramienta teórica útil, confirmamos finalmente cómo nuestra investigación cuestiona o amplía alguna de las aportaciones de la autora. Nos referimos, por un lado, a la asunción de que, por muy material y presencial que sea el trabajo de un performer –según ella además, completamente alejado de lo sígnico en el proceso de vivencia de la acción-, las técnicas corporales movilizadas provienen de tradiciones diversas y ya incorporan significados, símbolos y funciones previas que deben ser identificadas e interpretadas correctamente. De nuevo, el uso de herramientas provenientes de la Antropología religiosa ha sido fundamental para reforzar esta afirmación. Por el otro lado, toda aquella secuencia de acciones de afectación personal sin presencia de público pone en jaque la obligación de que una performance, y su capacidad transformadora según Fischer-Lichte, tan

solo se active si hay copresencia de sujetos. Hemos demostrado cómo aquel conjunto de obras solitarias de los cuatro artistas que centran este estudio pueden ser perfectamente definidas como performativas. Sería realmente injusto negar un trabajo centrado en el cuerpo y en sus posibilidades de afectación personal a aquellas trayectorias que se vieron relegadas por motivos históricos a la clandestinidad o a la privacidad. De la misma manera, si asumimos ese carácter siempre ambiguo y escurridizo de lo performativo, sería extraño no enriquecer su lectura desde los múltiples desplazamientos que plantea como el hecho de considerar la cámara fotográfica o videográfica como espectador –Grigorescu-.

En segundo lugar, aquel grueso de trabajo performativo llevado a cabo fundamentalmente en países de Europa del Este, cuestiona aquellos relatos en torno a los nuevos comportamientos artísticos desde la década de los sesenta como nuevos ámbitos de rechazo a las artes tradicionales. Y es que, si bien es cierto que tanto la aparición y desarrollo del lenguaje performativo como los modos de documentarlo y editarlo permitieron ampliar el espectro de lenguajes artísticos a utilizar, flexibilizando e incluso encarando la tradición artística heredada, tener cuenta únicamente esta capa de lectura sería insuficiente para aprehender la obra de Grigorescu, Benito, Štembera y Mičoch. Si siguiéramos el “modo de empleo” de lo informe o de lo abyecto de Krauss y Bois, tan solo veríamos un ejercicio de disidencia creativa contra la propia tradición artística. Sin embargo, hemos demostrado y hemos insistido en que, la gran mayoría de las piezas estudiadas son, antes que propuestas de reflexión metaartística, terrenos performativos para la exploración identitaria y social y para la sublimación de lo abyecto.

Y precisamente en esa asunción de lo performativo como un ámbito de purificación de lo abyecto se refuerza el rasgo liminal paradigmático de este lenguaje. No solo porque se ha encarnado y exhibido una identidad psíquica y física abyecta, excluida, fundada en un “yo” precario y zozobante, tal y como indicábamos al inicio de estas conclusiones. El hecho de reincorporar unas modalidades artístico-religiosas de purificación de lo abyecto, en sintonía con la aportación de Kristeva, instala en el ámbito performativo las rutinas, también liminales, “de paso”, propias de las prácticas rituales. Sin lugar a dudas, hemos podido comprobar cómo, este carácter liminal de lo performativo es un aliado perfecto para aquella ambigüedad entre lo puro y lo impuro sobre la que pivota, no solo la noción de lo sagrado, sino también el propio concepto de lo abyecto y sus correspondientes modalidades de purificación artístico-religiosas. El carácter liminal de lo performativo, en una de sus múltiples derivas, se ha puesto al servicio de las capacidades transformadoras propias de la tecnología ritual. Pero no solo eso.

En efecto, ya venimos señalando cómo autores como Turner o Fischer-Lichte han identificado las artes escénicas y performativas como disciplinas instaladas en una liminalidad que permite a sus usuarios mantener brevemente relaciones más flexibles en el interior de las estructuras normativas a las que pertenecen. En este sentido, nuestra compilación e interpretación exhaustiva de cuatro trayectorias performativas han permitido demostrar cómo en la Europa de la segunda mitad del siglo XX se han desarrollado un conjunto de coreopolíticas –Lepecki- que proponían modos individuales –y puntualmente colectivos- de moverse política y existencialmente de un modo más libre, o al menos, escurridizo. Además, fijémonos cómo un gran número de las performances estudiadas se ha desarrollado en espacios que, a su vez, también podemos calificar como liminales, reforzándose así estos componentes ambiguos que hacen de las piezas estudiadas un paradigma de la abyección artística. Las buhardillas semiabandonadas, los sótanos oscuros a los que se accedía de forma clandestina, las iglesias en ruinas, los pasillos en los que escapar o quedarse atrapado, han sido los escenarios en los que llevar a cabo estas acciones salpicadas de múltiples estrategias o componentes “de paso”.

### **7.7. ABYECTAR EL CANON**

Partiendo de todos estos comentarios que permiten defender el corpus escogido, interpretado y compilado como paradigmático de la abyección, debemos identificar finalmente un conjunto de aportaciones que afectan directamente a la propia Historia del arte de las prácticas artísticas abyectas y performativas heredadas. En este sentido, confiamos en que esta investigación, -a diferencia de la de *Abject Art* que planteó un ejercicio similar con resultados tímidos o directamente imposibles de confirmar-, también se haya imbuido de esas capacidades desclasificadoras de lo informe y lo abyecto, para desplazar o burlar ciertas rutinas del canon heredado.

Así, esta investigación desplaza el canon de artistas enmarcados desde los discursos de la abyección para plantear una nueva propuesta, defendida además como paradigmática en tanto que es capaz de moverse por las múltiples capas de interpretación integradas en la problematización de lo abyecto. En síntesis podría decirse: defendemos como corpus paradigmático de la abyección un conjunto de trayectorias vinculadas a la performance europea contemporánea –fundamentalmente la desarrollada desde inicios de la década de los sesenta hasta la década de los noventa- en tanto encarnan la experiencia de una identidad abyecta, se hunden en un estado generalizado en el que la ley es burlada, incorporan en consecuencia modalidades de purificación artístico-religiosas para sublimarla y todo ello se ve a su vez

enfaticado y posibilitado gracias a la propia idiosincrasia liminal del lenguaje –performativo– en el que suceden.

Fijémonos además cómo añadimos un matiz al título de la tesis. Es cierto que en la cronología que da nombre a esta investigación se parte de 1945 –por los motivos ya argumentados– y se finaliza en “la actualidad”. Sin embargo, acabamos de apuntar que aquel corpus paradigmático de lo abyecto que estamos defendiendo se instala en una cronología más estricta que iría desde la década de los sesenta hasta la de las noventa. Obviamente podemos encontrar acciones en los últimos años y en otros enclaves que se instalan de pleno en los múltiples componentes problematizados en lo abyecto<sup>830</sup>. Pero el ejercicio que hemos compilado e interpretado nos ha presentado cuatro trayectorias fundadas prácticamente en su totalidad en esta vinculación paradigmática con lo abyecto, puestas en relación a otros recorridos que pueden asumirse de un modo similar, en una cronología también compartida – Accionistas Vieneses, Marina Abramović, Tibor Hajas, etc.-. A pesar de que en el caso de Nitsch y Abramović podamos seguir hablando de una continuidad hasta la actualidad, el grueso de trayectorias performativas paradigmáticas de lo abyecto no alcanza con contundencia el siglo XXI.

---

<sup>830</sup> En este sentido, nos planteamos posibles futuras líneas de investigación a partir de algunas intuiciones. Así, durante nuestro proceso de investigación –del que debemos destacar ahora nuestra asistencia a congresos internacionales y nuestro diálogo con Laia Manonelles, especializada en arte contemporáneo chino–, hemos intuido que en otros enclaves globales, especialmente en Latinoamérica y en Asia Oriental, también puede encontrarse un corpus performativo que perfectamente podríamos presentar también como paradigmático de lo abyecto. Evidentemente, la cronología no sería la misma que la que hemos esbozado en relación al contexto europeo, pues también hemos intuido que algunas de las apuestas performativas más abyectas coinciden con episodios de especial violencia y corrupción de las instituciones cívicas. En relación a este primer caso consideramos que la metodología planteada podría perfectamente aplicarse en el estudio de algunos de los performers de estos enclaves, como Anna Maria Maiolino, Ana Mendieta, Leonora de Barros, María Evelia Marmolejo, Juan Carlos Romero, Pedro Lemebel, Zhan Huan o Yang Zhichao, entre otros. Del mismo modo, podríamos plantear dos derivas que se alejan de lo paradigmáticamente abyecto pero en las que las herramientas que hemos aprendido a utilizar podrían resultar útiles. En primer lugar, observamos la pervivencia, de nuevo en el ámbito performativo o escénico de un conjunto de propuestas que siguen instaladas en formas y funciones de reminiscencias rituales pero alejadas ya de aquellas técnicas religiosas que hacían de lo violento un eje fundamental. Sería interesante preguntarse qué tipo de aproximación al ritual se está llevando a cabo, con qué expectativas y por qué se ha decidido descartar uno de los componentes esenciales de lo religioso como es lo impuro. Y ello nos lleva a la segunda deriva. En el ámbito de la performance feminista o emparentada con las reivindicaciones *queer* –entendido como paraguas inclusivo de las luchas LGTBI– y en aquellas propuestas emparentadas con los discursos postcoloniales o decoloniales, pueden identificarse una gran cantidad de acciones en las que se encarna una experiencia vital abyecta, evidentemente en relación a una insostenible cultura heterosexista, heteropatriarcal, eurocéntrica y de reminiscencias coloniales. Algunas de ellas incorporan un trabajo extremo con el cuerpo e incluso aquellas modalidades de purificación artístico-religiosas a las que nos estamos refiriendo. Sin embargo, en los últimos años hemos observado cómo, de nuevo, la mimesis de la violencia se va aparcando progresivamente para dar paso a otros modos de actuación más cuidadosos con el cuerpo. De hecho, la contundente presencia en el ámbito artístico y académico de los discursos en torno a los cuidados parece confirmar esta intuición sobre la que también nos gustaría trabajar. En este sentido, cabría preguntarse otra vez por qué se alejan estos performers del uso de técnicas más violentas y si, a su vez, las posibles respuestas refuerzan aquella interpretación de los gestos estudiados como desesperados, limítrofes, monstruosos y partícipes de un estado general de corrupción.

Esta premisa revisa de un modo explícito aquel relato heredado en torno a las prácticas abyectas que afirmaba un posible “retorno al cuerpo” o incluso un “retorno a lo real” de finales de la década de los ochenta y principios de la década de los noventa, en paralelo a algunos episodios problemáticos como el estallido del virus del sida. La incorporación en una narrativa académica de las trayectorias de Grigorescu, Štembera, Mlčoch o Benito nos permite comprobar cómo el cuerpo, y en concreto, la performance de connotaciones abyectas siempre había estado ahí y nunca se fue. Estaba antes que se produjera esa especie de “boom teórico” en torno a posibles prácticas abyectas desde finales de la década de los ochenta –Cindy Sherman, Robert Gober, Kiki Smith, Nan Goldin, Mike Kelley, Paul McCarthy, Sarah Lucas, Damien Hirst, Tracey Emin-. En Europa, la reflexión artística desde el cuerpo y en torno al cuerpo, a sus posibilidades, a sus derrotas, a sus fragilidades, a sus heridas, a sus anhelos de superación de límites, a sus posibilidades de sublimación, a su relación con contextos históricos corruptos, a sus huidas de las rutinas espectacularizantes, no se ha interrumpido con contundencia desde la aparición de los Accionistas Vieneses hasta inicios del siglo XX.

En este sentido, debemos reforzar que cuando decimos Europa en este relato de historia del arte que estamos trazando, lo hacemos por fin teniendo en cuenta lo que pasó al lado este del telón de acero. Es más, si no consideráramos esta realidad más extensa no podríamos defender la gran mayoría de hipótesis de esta investigación. Zdenka Badovinac reclamaba que el arte de Europa del Este ocupara la definición y el lugar adecuado en la historia redefinida de Europa. En este sentido, si no tuviéramos en cuenta la performance desarrollada al otro lado del telón de acero, pensaríamos que el trabajo corporal de connotaciones abyectas tuvo tan solo algunos representantes aislados. Incorporar las trayectorias de Štembera, Mlčoch, Grigorescu, -compiladas junto a otros nombres propios de países de Europa del Este-, permite presentar una historia de Europa contemporánea atravesada por violencias estatales, por derrumbes de las instituciones cívicas y por la corrupción sistemática. Y hacerlo en paralelo a la trayectoria de Benito subraya el ámbito occidental de las últimas décadas como un enclave salpicado de terror. De hecho, subrayemos que, el ejercicio de reescritura de la Historia del arte planteado por L’Internationale en el que se inscribe esta tesis se reclama hoy como necesario en tiempos de pervivencia de la crisis de conceptos tan relevantes como “institución cívica”, “ciudadanía” y “democracia”.

Y este ejercicio implica finalmente, no solo desclasificar el canon de las prácticas artísticas abyectas heredado, sino también el propio relativo a la historia de la performance y al de las artes visuales en general. Por ello, debemos subrayar aquella aportación dirigida a revisar cierta

historiografía de la performance heredada en sintonía con aquellos anhelos de internacionalismo artístico e intercambio horizontal de la plataforma L'Internationale, que inspiraron este trabajo. Tenemos la sensación de que las nuevas rutinas globalizantes en la historia del arte actual están permitiendo una apuesta por la flexibilización del canon, pero llevada a cabo tan solo en tiempo presente –y futuro-. Sin embargo, reclamamos la necesidad de aplicar retroactivamente semejante postura, con la intención de ofrecer un relato de Historia del arte performativo menos reduccionista. Esta postura ha afectado evidentemente a la incorporación de múltiples artistas de países de Europa del Este, prácticamente desconocidos para nosotros -a pesar de la riqueza de sus trayectorias-, en una investigación sobre prácticas performativas desarrolladas desde la mitad del siglo XX. Pero también al deseo de profundizar y poner en valor el trabajo de accionistas españoles, como Jordi Benito, ausentes también en la historiografía de la performance que hemos heredado. La tesis de Sonia Lombao leída en el 2015, los tres catálogos recientes publicados con muy buen criterio por el Museu de Granollers o los comentarios compartidos en nuestras entrevistas personales a Teresa Grandas, Pilar Parcerisas y Vicenç Altaió, nos confirman que aún quedan muchas cosas por decir del performer catalán.

De hecho, también debemos destacar que, en este ejercicio de resemantizar lo abyecto para reclamar un nuevo canon artístico paradigmático, estamos ofreciendo también nuevas claves interpretativas, fundamentalmente sobre los recorridos de cuatro autores olvidados en los principales relatos de historia de la performance. Desde aquella primera muestra organizada en el Estado Español con la que presentábamos esta investigación –*Museo de las narrativas paralelas. En el marco de La Internacional*, MACBA- hasta la fecha de presentación de esta tesis apenas se ha seguido profundizando en la interpretación de estos artistas pertenecientes a países de Europa del Este. Este trabajo pretende contribuir a un análisis más exhaustivo de un corpus performativo que ha permanecido directamente olvidado o relegado a ciertos márgenes de visibilidad. De hecho, un repaso a las referencias utilizadas en esta pesquisa confirmará cómo apenas existen referencias en español que hayan estudiado de un modo exhaustivo el corpus de obra escogido, y mucho menos presentándolo como paradigmático de la abyección.

Así, al margen del modo original de leer a los performers que centran este estudio<sup>831</sup>, la compilación que hemos llevado a cabo y que pivota sobre múltiples narrativas paralelas,

---

<sup>831</sup> Recordemos aquella cita de Bartomeu Marí incorporada en el “planteamiento del problema” en la que se reclamaba un vocabulario y una cronología apropiada para la escritura de historia del arte producida en el radio de la periferia. En este sentido, podríamos concluir presentando esta investigación como uno de estos ejercicios



también supone, en sí misma, una aportación para la historia de la performance. Es más, a modo de conclusión y retomando de nuevo el hecho de que el corpus interpretado se ha alzado también como un diagnóstico terrible de una historia europea salpicada de horrores nos atreveríamos a afirmar o, al menos a invitar, a leer la documentación que permanece de las acciones estudiadas como unas “imágenes pese a todo”, recuperando la noción usada por Georges Didi-Huberman en su ensayo *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* -2004-.

El autor utilizaba la noción de “imágenes pese a todo” para referirse a aquellas cuatro fotografías que lograron escapar el férreo control de los campos de concentración nazi y que ayudaron a demostrar la existencia de aquella salvaje tecnología del exterminio. Didi-Huberman se refería a ellas como imágenes arrebatadas para el pensamiento de “fuera”, arrancadas a un contexto de vigilancia absoluta. Y partiendo de esta afirmación reclamaba el deber de enfrentarnos a ellas.

A cambio, debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. *Pese a todo*, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria.<sup>832</sup>

De un modo similar, este juego de desplazamientos y alteraciones del canon heredado se instala también en nuestro deseo de tomar esta documentación fotográfica y videográfica de un corpus performativo paradigmático de lo abyecto, como un archivo de imágenes capaces de haber arrebatado un mínimo de sentido, aunque tuvieran que hundirse en lo abominable para alcanzarlo, a aquel sueño de la razón europea que no dejó de producir monstruos a lo largo de todo el siglo XX.

Pues la abyección es, en suma, el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades. Estos códigos son su purificación y su represión. Pero el retorno de su reprimido constituye nuestro “apocalipsis”.<sup>833</sup>

---

específicos que, en esta ocasión, aprehenden de un modo exhaustivo algunas prácticas performativas desarrolladas en estos enclaves asumidos como “periféricos”.

<sup>832</sup> Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004, p.17.

<sup>833</sup> Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, op.cit., p.279.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### Referencias teóricas y de crítica e historia del arte en torno a lo abyecto

ALBA, TANIA. *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2016.

ARYA, Rina, *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

——— “The Neglected Place of Religion in Contemporary Western Art” en *Fieldwork in Religion*, 6 (1), January 2012.

——— “Religion, Spirituality and Secularism” en *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, Volume 24, Issue 1, 1 January 2016.

——— “Contemplations of the Spiritual in Visual Art” en *Literature and Theology*, Volume 29, Issue 1, 1 March 2015, pp. 115–118.

——— “Spirituality and Contemporary Art” en *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, August 2016.

——— “Ritualized Violence and the Restoration of Community” en *Parallax*, Vol 18, n° 2, 32-44, 2012.

BATAILLE, Georges. *Teoría de la Religión*. Madrid: Taurus Ediciones, 1998.

———, “La abyección y las formas miserables” en *Obras escogidas*, Barcelona: Barral Editores, 1974.

———, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Ariadna Hidalgo Editora, 2003.

———, *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

———, *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

———, *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.

———, *Mi madre*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

———, *El azul del cielo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.

———, *Madame Edwarda seguido de El muerto*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

———, *El Ojo pineal; precedido de El ano solar y Sacrificios*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1997.

BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

CRUZ SÁNCEHZ, P.A. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium, 2004.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

———, *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

———, "Obscene, Abject, Traumatic" en *October*, Cambridge: The MIT Press, nº 78, 1996.

———, *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, 2008.

———, *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Ediciones Akal, 2017.

FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; MOLESWORTH, Helen, "The politics of the signifier II: a conversation on the "informe" and the abject" en *October*, Cambridge: The MIT Press, nº 67, 1994.

FRANK, Manfred. *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

———, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Madrid: Akal, 2004.

FREUD, Sigmund. "Lo siniestro" en HOFFMANN, E.T.A., *El hombre de arena*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2001.

———, *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

G.CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.

———, *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.

——— (ed.), *El tiempo sagrado: La mitificación del arte contemporáneo*. València: Institut Valencià de la Joventut, 1991.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

——— "Los cuerpos del arte de la Posmodernidad" en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á (eds.) *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

———, "Informe without conclusion" en *October*, Londres: The MIT Press, nº 79, 1996, pp. 89-105.

———, "Michel, Bataille et moi" en *October*, Londres: The MIT Press, nº 68, 1994, pp.3-20.

———, "Corpus Delicti" en *L'Amour fou: photography & surrealism*. Washington, D.C.: Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985.

KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.

———, *Sol negro, depresión y melancolía*. Girona: Wunderkammer, 2017.

MANONELLES, LAIA. *El arte de acción como terapia y subversión: peregrinaciones en el arte contemporáneo*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008.

RAMÍREZ, Víctor, “¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura” en Corella, Miguel y García Wenceslao (eds.), *Metáforas de la multitud. III Congreso Internacional Estética y Política*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, Colección Congresos UPV, 2015, pp.54-69.

SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes, 2003.

———, *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: Cendeac, 2004.

VV.AA. *Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art*. Stockholm: Moderna Museet, 1998.

VV.AA. *Abject art: repulsion and desire in American Art: selections from the permanent collection*. New York: Whitney Museum of American Art, 1993.

VV.AA. *Sensation: Young british artists from the Saatchi Collection*. London: Royal Academy of Arts: Thames and Hudson, 1997.

### Referencias específicas de la Antropología religiosa

ARNAU, Juan. *Antropología del budismo*. Barcelona: Kairós, 2007.

BASTIDE, Roger. *Sociología de la religión*. Xixon: Júcar, 1986.

BEATTIE, John; Middleton, John. *Spirit mediumship and society in Africa*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

CAMPS-GASET, Montserrat; GRAU, Sergi. “Philosophy for the Body, Food for the Mind” en *Coolabah*, nº 5, 2011, Observatori: Centre d’Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona, pp. 83-101.

CONDOMINAS. Georges, *Lo exótico es lo cotidiano*. Madrid: Júcar, 1991.

DELGADO, Manuel. *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*. Barcelona: Península, 1986.

DÍAZ CRUZ, Rodrigo. *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. Barcelona: Anthropos, 1998.

DOUGLAS, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

———, *Sobre la naturaleza de las cosas*. Barcelona: Anagrama, 1975.

DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 2014.

———, *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Losada, 2007.

ELIADE, Mircea, *El vuelo mágico*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

———, *Iniciaciones místicas*. Madrid: Taurus ediciones, 1975.

——, *Yoga: inmortalidad y libertad*. Buenos Aires: La Pléyade, 1977.

——, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1976.

FERRÁNDIZ, Francisco. *Escenarios del cuerpo*. Barcelona: Anthropos, 2011.

GARCÍA Y GARCÍA, José Luis. *Rituales y proceso social*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1991.

GELLNER, Ernest. *Posmodernidad, razón y religión*. Barcelona: Paidós, 1993.

Van GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus, 2008.

GIOBELLINA, Fernando. *El lado oscuro. La polaridad sagrado/profano en Durkheim y sus avatares*. Buenos Aires: Katz, 2014.

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.

——, *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1997.

IZARD, Michel y SMITH, Pierre (eds.). *La función simbólica*. Madrid: Ediciones Júcar, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1968.

MAISONNEUVE, Jean. *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1991.

MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.

MAUSS, Marcel y HUBERT, Henri. *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*. Barcelona: Icaria, 1995.

MORRIS, Brian. *Introducción al estudio antropológico de la religión*. Barcelona: Paidós, 1995.

——, *Religión y antropología. Una introducción crítica*. Madrid: Akal, 2009.

TURNER, Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York City: PAJ Publications, cop. 1982.

——, *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publication, 1987.

VALLVERDÚ, Jaume. *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: UOC, 2014.

## Referencias específicas de performance

AIZPURU, Margarita. *La performance expandida*, Córdoba: Fundación Rafael Botí, 2006.

ALBA, Tania; CIURANS, Enric; POLO, Magda (eds.). *L'accionisme en els límits de l'art contemporani*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

ALBARRÁN, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España, 1970-2000*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

- ALBARRÁN, Juan, CORBEIRA, Dario, ESTRELLA, Iñaki. *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria, 2015.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca. *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, Milán, Skira, 2003.
- BADOVINAC, Zdenka (ed.). *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Cambridge: MIT Press: 1999.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso, 2012.
- , “Antagonism and Relational Aesthetics” en *October*, Cambridge: The MIT Press, nº110, 2004.
- BRYZGEL, Amy. *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- , *Performing the East: performance art in Russia, Latvia and Poland since 1980*. London: I.B. Tauris, 2013.
- CSEH-VARGA, Katalin; CZIRAK, Adam (eds). *Performance art in the second public sphere. Event-based art in Late Socialist Europe*. New York: Routledge, 2018.
- CONDERANA, José Alberto. *El espacio de la representación. Arquitectura, artes plásticas, performance y ceremonia teatral*. Madrid: Quiasmo, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- , *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. New York: Routledge, 2008.
- FRATINI, Roberto, “El cuerpo en Red y las inmanencias del cuerpo” en RAMÍREZ, Víctor; LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES, Laia, *Corporalidades desafiantes: reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- , *Performance: live art since 1960*. New York: Harry N. Abrams, 1998. Grigorescu, Ion, *Diaries 1970-1975*. Berlin: Sternberg Press, 2014.
- , “Sé mi espejo. El performance y la imagen en movimiento”, en VV.AA., *No lo llames performance / Don't call it performance*. Salamanca, DA2 Salamanca, Museo del Barrio, Nueva York, 2004.
- JONES, Amelia, *Performing the body/performing the text*. London: Routledge, 1999.
- , *Self/image: technology, representation and the contemporary subject*. London: Routledge, 2006.
- MANONELLES, Laia, “Micro-Utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el Arte Relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal” en *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, nº 4, 2016, pp. 329-349.
- MCEVILLEY, Tomas. *The triumph of anti-art: conceptual performance art in the formation of post-modernism*. Kingston, New York: Documentext, 2005.

O'DELL, Kathy. *Contract with the skin. Masochism, Performance Art and the 1970's*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1998.

O'REILLY, Sally. *The body in contemporary art*. London: Thames & Hudson, 2009.

PICAZO, Gloria (ed.). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro. Productora Andaluza de Programas, 1993.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.

STILES, Kristine. *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. New York: Thames and Hudson, 1998.

THOMPSON, Nato. *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Cambridge: MIT Press, 2012.

VV.AA. *Arte Acción*. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

VV.AA. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Vergine, Lea. *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milano: Skira, 2000.

War, Tracey (ed.), *The artist's body*. London: Phaidon, 2012.

### **Referencias específicas de artistas y contexto histórico de países de Europa del Este**

ADLER, Phoebe; MCCORQUODALE, Duncan; GROIS, Boris (eds.). *Contemporary art in Eastern Europe*. London: Black Dog, 2010.

BAZANT, Jan, *Breve Historia de Europa Central: 1938-1993: Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Yugoslavia y Rumania*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1993.

BÉNAMO, Geneviève, *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Goussainville: Geneviève Bénamou, 1979.

BISHOP, Claire; Dziewanska, Marta. *1968-1989: political upheaval and artistic change*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2009.

BONAMUSA, Francesc. *Pueblos y naciones en los Balcanes. Siglos XIX-XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

CIHAKOVA, Vlast; Noshiro, "Body as Visual Language" en S.a., *Body as Visual Language*. Tokyo: Gallery Maki, 1977.

CRISPOLTI, Enrico; MONCADA, Gabriella. *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*. Venezia: La Biennale di Venezia : Marsilio Editori, 1977.

CVEJIC, Bojana; VUJANOVIC, Ana. *Public Sphere by Performance*. Serbia: THK, 2015.

DELETANT, Dennis. *Ceaușescu and the Securitate. Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989*. London: Hurst, 1995.

van DROFFELAAR, Josine y OLSZANSKI, Piotr (eds.). *Works and words: International art manifestation Amsetardam*. Amsterdam: Foundation de Appel, 1980.

DZIEWANSKA, MARTA. *Ion Grigorescu: in the body of the victim*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2009.

ELLIOT, David y PEJIĆ, Bojana (eds.). *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna museet, 1999.

FERIANCOVÁ, Petra; LÁSZLÓ, Zsuzsa. *Sitting together. Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe*. Bratislava: transit, 2016.

FERIANCOVÁ, Petra. *Peter Bartoš: Grazing a Lamb, 1979. An Attempt to Reconstruct an Afternoon*. Milán: Petra Feriancová, 2016.

FOWKES, Maja. *Green bloc: neo-avant-garde Art and ecology under socialism*. Budapest, New York: Central European University Press, 2015.

HANDKE, Peter. *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Mórava y Drína o Justicia para Serbia*. Madrid: Alianza, 1996.

HAVEL, Václav –et al.–. *The Power of the Powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*. New York: Sharpe, 1985.

HLAVAJOVA, Maria; SHEIKH, Simon (eds.). *Former West: Art and the Contemporary After 1989*. Cambridge: MIT Press, 2016.

HOPTMAN, Laura y POSPISZYL, Tomás (eds.). *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950's*. New York: Museum of Modern Art; Cambridge (Mass.) [etc.]: MIT Press, 2002.

HÖLLER, Christian, *L'Internationale: Post-War Avantgardes between 1957 and 1986*. Zurich: JRP/Ringier, 2012.

IRWIN (ed.). *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Afterall, 2006.

KEMP-WELCH, Klara. *Antipolitics in Central European Art: reticence as dissidence under post-totalitarian rule 1956-1989*. London: New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2014.

KONTOVÁ, Elena, “Interview with Marina Abramović and Ulay” en *Flash Art*, nº 80-81, 1978.

KOTIK, Charlotta, “Introduction” en *Project/Performances-Czechoslovakia/Poland*. Buffalo: Hallwalls Gallery, 1977.

MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo M. y PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo Á., *La Europa balcánica. Yugoslavia, desde la segunda guerra mundial hasta nuestros días*, Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

—, *La Europa del Este, de 1945 a nuestros días*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.

MORGANOVÁ, Pavlína, *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*. Prague: Charles University, 2014.



——, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2014.

PEJIĆ, Bojana (ed.). *Gender Check. Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009.

——, *Gender check: a reader: art and theory in Eastern Europe*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.

——, “Unmaking sex: bodies of/in communism” en *Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art*. Stockholm: Moderna Museet, 1998.

PINTILIE, Ileana. *Actionism in Romania during the Communist Era*. Cluj, Romania: Idea Design & Print, 2002.

PIOTROWSKY, Piotr. *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009.

——, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Londres: Reaktion Books, 2012.

RONDUDA, Łukasz y SCHÖLLHAMMER, Georg (eds.). *KwieKulik: Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw; Wrocław: BWA Wrocław--Galleries of Contemporary Art, Awangarda Gallery; Vienna: Kontakt, The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, 2012.

S.A., *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera*. Warszawa: Galeria Remont, 1976.

S.A., *Flash Art* –monográfico Danger in Art/Pericolo in arte-, nº 80-81, febrero-abril 1978, Milan: Giancarlo Politi, pp. 5-53.

ŠIMEČKA, Milan. *The restoration of order. The normalization of Czechoslovakia*. London: Verso, 1984.

ŠTEMBERA, Petr, “Events, Happenings and Land Art in Czechoslovakia. A short information”, en *Revista de Arte*, Myagiëz, Universidad de Puerto Rico, número 7, diciembre 1970, pp.35-39.

——, *Situace 11*. Praha: Vydala Jazzová sekce pro potřebu svých členů jako přílohu bulletinu Jazz, 1981.

SRP, Karel (ed.). *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera*. Praga: Sorosovo centrum současného umění, 1997.

SZULC, Tad. *Czechoslovakia since World War II*. New York: Viking Press, 1971.

VV.AA. *Global conceptualism: points of origin: 1950-1980*. New York: Queens Museum of Art, 1999.

VV.AA. *Checoslovaquia: el pueblo frente a la dictadura*. México, D. F.: Ediciones Especiales ORIT-CIOSL, 1969.

VV.AA. *Beyond belief. Contemporary Art from East Central Europa*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995.

VV.AA. –Chrissie Iles (editor)-. *Marina Abramovic: objects, performance, video sound*. Oxford: Museum of Modern Art; Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1995.

VV.AA. *Marina Abramovic. The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

VV.AA. *Marina Abramovic: artist body: performances 1969-1998*. Milano: Charta, 1998.

VV.AA. *Hvala Raši Todosijeviću*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.

VV.AA. *Marina Abramović*. New York: Phaidon, 2008.

VV.AA. *Ion Grigorescu: the man with a single camera*. București: Asociația pepluspatru; Berlin: Sternberg, 2013.

VV.AA. *Aspects/Positions: 50 years of Art in Central Europe 1949-1999*. Wien Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1999.

VV.AA. *2000+ Arteast Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*. Wien: Folio, 2001.

VV.AA. *Europa, Europa : das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel-und Osteuropa*. Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, cop. 1994.

VV.AA. *2000+ Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*. Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana, 2000.

VV.AA. *Fluxus east: Fluxus networks in Central Eastern Europe*. Budapest: Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, 2008.

VV.AA. *Hvala Raši Todosijeviću*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.

VERDERY, Katherine. *National Ideology Under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*. Berkeley: University of California Press, 1991.

WOLFF, Larry, *Inventing Eastern Europe*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

WEIBGEN, Lara, "Performance as Ethical Memento. Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia" en *Third Text*, Vol. 23, Issue 1, January, 2009, 55-64.

### **Referencias específicas de artistas y contexto histórico del Estado Español**

ANDRÉ-BAZZANA, Bénédicte. *Mitos y mentiras de la transición*. Barcelona: El viejo Topo, 2006.

FOREST, Eva. *Diez años de tortura y democracia*. S.I: Gestoras pro amnistía de Euskadi, 1987.

GALLARDO, Juanjo. *Tortura y transición democrática. El caso Téllez*. Sevilla: Carena, 2004.

—; CAPDEVILA, Llobera (eds.). *El caso Téllez: lucha sindical, tortura y transición democrática*. Sevilla: Carena, 2004.

HAC MOR, Carles. *Accions paraparamèmicament ictòpiques de Jordi Benito*. Granollers: Museu de Granollers: Ajuntament de Granollers: Nau Còclea, 2011.

MUSEU DE GRANOLLERS. *Jordi Benito: idees com a imatges, documents com a obres d'art: 1971-1984*. Granollers: Museu de Granollers; Barcelona: Comanegra, 2015.

LOMBAO, Soni. *El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito y su contexto*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.

—, “Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después. A propósito de la exposición y el catálogo *“Idees i Actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980...”* en *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, volumen 2, 1994, pp.235-264.

SARTORIUS, Nicolás; ALFAYA, Javier. *La mirada insumisa: sobre la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica, 2002.

SELLES, Narcís. *Art, política i societat en la derogació del franquisme*. Girona: Llibres del Segle, 1999.

VV.AA. *Jordi Benito. Die Partituren des Wannsees*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992.

VV.AA. *Seny i rauxa. 11 artistes Catalans*. Paris: Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1978.

VV.AA. *Jordi Benito*. Barcelona: Galeria Carles Taché, 1990.

VV.AA. *Meridiàgranollers70: art de concept I acció*. Granollers: Ajuntament: Museu de Granollers, DL 2010.

VV.AA. *Jordi Benito. Les portes de Linares*. Barcelona: Fundació privada d'art contemporani Tous-De Pedro, 1989.

VV.AA. *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa*. Barcelona: Caixa de Pensions, 1983.

VV.AA. *Jordi Benito: assaigs per a l'òpera Europa: murmuris del bosc*. Granollers: Museu de Granollers, 1984.

VV.AA. *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*. Madrid: VOSA; Badalona: CEDALL, 2006.

VV.AA. *Idees i actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.

VV.AA. *Sacrifici*. Barcelona: Centre de Documentació d'Art Actual, Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro, 1987.

VILARÓS, Teresa M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

## Otras referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2016.

ALIAGA, Juan Vicente. "Ese cataclismo que era mi cuerpo" en *Formas del abismo: el cuerpo y la representación extrema en Francia 1930-1960*. Guipúzcoa: Diputación Foral, 1994.

ANCAROLA, Nora; MANONELLES, Laia; GASOL, Daniel. *Polítizacions del malestar*. Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017.

ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

———, *El Pesa-Nervios; El ombligo de los limbos; Fragmento de un diario del infierno*. Madrid: Visor, 2002.

BARTHES, Roland. "La metáfora del ojo" en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1967.

BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libro, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CASALS, Josep. *Afinidades vienesas*. Barcelona: Anagrama, 2003.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.

———, "Ideología del informalismo" en *Correo de las artes*, Barcelona: Buró Internacional de las Artes, nº 29, 1961.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica., 2004.

DUPIN, Jacques, *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993.

ELKINS, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Routledge, 2004.

———, *Stories of art*. New York: Routledge, 2002.

FER, Briony. "Surrealismo, mito y psicoanálisis" en *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras. 1914-1945*. Madrid: Akal, 1999.

FERRER, Esther, "Entrevista con Gina Pane" en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Año VI. Número 58. España. pp. 36-42.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002.

GARCÍA VERGARA, Marisa. "Fantasmas insurrectos" en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife: Aula Cultural del Pensamiento Artístico de La Laguna, nº 4, 2008.

GUASCH, Anna Maria. *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2011.

JAY, Martin. “La desmágicización del ojo: Bataille y los surrealistas” en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

KAUFFMAN, L.S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, pp. 90-91.

LEIRIS, Michel, *L'edat d'home*. Barcelona: Edicions 62, 1992.

LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Contina Me Tienes, 2014.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

MAHON, Alice. *Surrealismo, Eros y política. 1938-1968*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 2003.

MARTEL, Richard y CÔTÉ, Diane-Jocelyne, “Gina PANE” en *Interscop*, nº 49, Otoño 1990.

MAYAYO, Patricia. *André Masson: Mitologías*. Madrid: Metáforas del Movimiento Obrero, 2002.

MONTERO, Pilar. “El cuerpo en peligro” en *Arte, Individuo y Sociedad*, 12: 143-170, 2000.

NADEAU, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1972.

RAMÍREZ, Juan Antonio, “Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza” en *La balsa de la medusa*, nº 12, Madrid, 1989, pp. 58-111.

RAMÍREZ, Víctor, “Abyección vienesa. La creación vienesa como paradigma de un país que ha contraído un matrimonio duradero con la muerte” en VV.AA, *Fedro, revista de Estética y Teoría de las Artes*, Publicación digital: 15 de junio, 2015 (Monográfico horror), pp.212-235.

—, “Guerra, muerte y sacrificio en la performance europea contemporánea” en CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia (eds.). *Muerte y transfiguración en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pp. 113-136.

SOLÁNS, Piedad. *Accionismo Vienés*. San Sebastián: Nerea, 2000.

STEINER, George. *En el Castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1991.

VV.AA. *Accionismo vienes: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarz-Kogler*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008.

VV.AA. *Gina Pane*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990.

VV.AA. *Gina Pane*. Dijon: Les Presses du réel, 2011.

VV.AA. *The shattered mirror: Vienna 1960-1971*. Klagenfurt: Ritter, 1989.

VV.AA. *Accionismo Vienés. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler*. Andalucía: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2008.

VV.AA. *Orlan. Le récit. The narrative*. Milano: Edizioni Charta, 2007.

VV.AA. *Acéphale*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.

VV.AA. *Undercover surrealism: Georges Bataille and Documents*. London: Hayward Gallery; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

VV.AA. *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

## Webgrafía

BADOVINAC, Zdenka. *Self-historicization*. <<http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicization/self-historicization/>> [Consulta: diez de noviembre del 2016]

BAUMGARDNER, Julie. *What's Been Missed in the Heated Debate around Christoph Büchle's Venice Biennale Mosque*. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-iceland-pavilion-debate>>. [Consulta: 1 de octubre de 2015]

BRYZGEL, Amy, *Performing the East*. <<http://performingtheeast.com/>> [Consulta: año 2016]

FERNÁNDEZ, Milena, “Venecia cierra la mezquita recreada en la Bienal de Arte” en *El País*. 22 de mayo del 2015. <[https://elpais.com/cultura/2015/05/21/actualidad/1432223256\\_921512.html](https://elpais.com/cultura/2015/05/21/actualidad/1432223256_921512.html)> [Consulta: diez de noviembre de 2015]

ICELANDIC ART CENTER. *Corrections regarding media coverage of the Icelandic Pavilion*. <<http://icelandicartcenter.is/news/important-corrections-regarding-media-coverage-of-the-icelandic-pavilion-at-la-biennale-di-venezia/>>. [Consulta: 1 de octubre de 2015]

KENNEDY, Randy. *Officials Threaten to Close Mosque Installation at Venice Biennale*. <<http://www.nytimes.com/2015/05/09/arts/design/officials-in-venice-challenge-mosque-installation-at-biennale.html>>. [Consulta: 1 de octubre de 2015]

LEPECKI, André, *Coreopolicía o coreopolítica o la labor del bailarín*. <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>> [Consulta: diecisiete de marzo del 2018]

MCKENZIE, Janet. *10 Dialogues: Richard Demarco, Scotland and the European Avant Garde*. <<http://www.studiointernational.com/index.php/10-dialogues-richard-demarco-scotland-and-the-european-avant-garde>>. [Consulta: diez de febrero del 2017.]

MOMA, *Milan Knížák Performance Files*. <[http://post.at.moma.org/content\\_items/557-milan-knizak-s-performance-files/media\\_collection\\_items/5953](http://post.at.moma.org/content_items/557-milan-knizak-s-performance-files/media_collection_items/5953)> [Consulta: uno de abril del 2018]

MOMA. *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532?locale=es#installation-images>> [Consulta: veinte de enero de 2018]

MARKOVIĆ, Marko, *Self-Eater: The Hunger*. <<http://markovichmarko.blogspot.com/2012/02/selfeater-hunger-production-2009.html>> [Consulta: dos de noviembre del 2017]

S.A., *L'Internationale, un nuevo concepto de red europea*. <<https://www.macba.cat/es/programas-colaboracion>> [Consulta: veintisiete de enero del 2018.]

S.A, *MG+MSUM History*. <<http://www.mg-lj.si/en/about-us/682/history/>> [Consulta: veintiocho de enero del 2018.]

S.A. *Biennial of Dissent*. <[https://monoskop.org/Biennial\\_of\\_Dissent/](https://monoskop.org/Biennial_of_Dissent/)> [Consulta: veinticinco de enero del 2017.]

S.A, *Listening to Marina Abramović: Rhythm 10*  
<[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10/)> [Consulta: tres de noviembre del 2015]

SHUSTER, Alvin. “Venice Biennale to Show Works by Eastern European Dissidents en *The New York Times*, 2 de junio de 1977. <<https://www.nytimes.com/1977/06/02/archives/venice-biennale-to-show-works-by-eastern-european-dissidents.html>> [Consulta: veintinueve de mayo del 2016]

SOOMRE, Maria-Kristiina. *Biennial of Dissent 77*. <[https://kunstimuseum.ekm.ee/wp-content/uploads/sites/7/2014/12/kumu\\_dissidentluse-biennaal-77-eng.pdf](https://kunstimuseum.ekm.ee/wp-content/uploads/sites/7/2014/12/kumu_dissidentluse-biennaal-77-eng.pdf)> [Consulta: trece de enero del 2017]

—, “*Adventure of Dissidence” Between Channels*. <[https://kunstimuseum.ekm.ee/wp-content/uploads/sites/7/2014/12/kumu\\_teisitimotlemisseiklus-kanalite-vahel-eng.pdf](https://kunstimuseum.ekm.ee/wp-content/uploads/sites/7/2014/12/kumu_teisitimotlemisseiklus-kanalite-vahel-eng.pdf)> [Consulta: trece de enero del 2017]

UKLANSKI, Piotr, HERMANN Nitsch, “Interview” en *Spike Art Magazine*, Otoño, 2014, n° 41. <<http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/hermann-nitsch>> [Consulta: veintinueve de junio de 2015]

VESIĆ, Jelena, *Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions*. <[http://tranzit.org/exhibitionarchive/?attachment\\_id=4620](http://tranzit.org/exhibitionarchive/?attachment_id=4620)> [Consulta: diez de febrero del 2016.]

ZANKOV, Ventislav, *Steack and Chips*. <<http://zankov.info/performances/>> [Consulta: diez de mayo del 2017.]

S.A., *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532?locale=es#installation-images>> [Consulta: uno de febrero del 2017.]

S.A., *Tibor Hajas: Action Works*. <<http://www.austindesmond.com/exhibitions/current/tibor-hajas-action-works/2017/102>> [Consulta: cuatro de marzo del 2018]

## 9. ANEXO

### 9.1. ENTREVISTAS

#### 9.1.1. Entrevista a Ion Grigorescu

Las preguntas al artista rumano Ion Grigorescu fueron enviadas vía email, recibándose sus respuestas el día diez de febrero del 2016.

Víctor Ramírez: You have confirmed your interest in Freud's lectures, but it is difficult to find psychoanalytic interpretations of your work. Have some of your works or artistic strategies been influenced by Freudian concepts? If the answer is affirmative, would you be so kind to develop that relationship?

Ion Grigorescu: Unlike the surrealists, who greeted Freud as one of their own, whilst in the medical world or in the intellectual in general, the reaction was one of disgust and horror, in the 70's, which was the time I was reading his work, Freud was an authority and a program that should be finely known, yet without being asked to be illustrated as Max Ernst or the others might have done. The only particularity was the communist regime in which Surrealism, Freud, Paul Klee, Kandinski, cybernetics, etc., were banned literature. To read what is forbidden you needed tricks and then these readings must not be spoken of because they become propaganda against the regime. So, the moment I train myself I know that a trajectory in art cannot be parasitic (Velickovic, or Equipo Cronica are and disappear like meteorites). You will see (read) in my diary much too many dreams. It is a constant in my activity and of course I have a journalistic technique that I owe to the psychoanalysts. Yet when using it I face also the necessity of defining my course of action, which is neither medical nor artistic.

VR: In some of your works –*Dialogue with Ceausescu, Male/Female, Boxing, Selfsuperposeds*, etc.- we see constantly the strategy of the double or the repetition/superposition. Where does your interest in that strategy come from? Because we could read the double notion under Freud's influence as you talk about your psychoanalytic lectures. In that case, could we link those works to the gesture of repetition that is constantly performed by the anxious person? Or to the uncanny –*unheimlich*- return of the familiar that has been repressed? Or, following Freud, the projection on a double of what is disgusting or rejected from the self-experience? Would you agree with those possible approaches?

IG: *Âme* (animus – I have, animus and the possession) ends with an actor that watches himself in the mirror. It is the scene of the gaze, linked maybe also to Peter Schlemihl, he should have



seen his soul, it's almost a rationality – I see myself, in se, but my actor, free of constraints, watches his details – hair, hands, position, doesn't see himself. Between two mirrors the trap is complete, left with himself, nothing else, in the abyss, who doesn't see himself is in vacuum. Photography implies an apparatus, that is also inside the trap (it is seen), and tells us that we exist in this world. The gaze, a sign of life, a sign of the living human being. What I want to say is that meeting the gaze is seeing the soul. This is why simple people admire portraits that look at them.

VR: At the same time, some people have read those artworks related to the strategy of the double quoting the idea of “social schizophrenia” developed by the American anthropologist specializing in Romanian culture Katherine Verdery. Following her ideas, Kristine Stiles have said that those works are not only auto-portraits of the artist, but representations of the dissociated condition of psychic condition in which so many Romanians existed as their ruptured national identity was reinforced in, and echoed, by the shattering of personal identity. She also talks about a double bind (comprised of intense nationalism coupled with economic shortage) that left the people incapacitated to perceive themselves as anything other than absolutely dependant upon a government which they could not criticize without being labelled unpatriotic. [...] In short, Romanians felt conflicted, paradoxical, doubled, and contaminated. Did you feel that way? How do you feel with these interpretations? Do you feel comfortable with them? Which interpretations would you like to communicate?

IG: The term “schizophrenia” was taken from its rightful place and applied to the dissidents by the communist regime (or the authorities in general, can be used as cursing, the father and children to gratify each other with) as legal basis for isolating and annihilation with drugs. If somebody doesn't clap, or stands out in a crowd, he is schizophrenic – thinks differently, faulty. The theoreticians of the era of the Warsaw Pact, made us all if not schizophrenics, then schizoids. Whoever thinks one way at home and another at work is schizoid. But for this you needn't socialism (Deleuze et Guattari – *Capitalisme et Schizophrénie*), most of the working class have a boss that formats their speech. The ability and the duplicity of a yes-man, of the double spies, the men serving two owners, where there is order there is also discipline! Let's leave schizophrenia to the ones who don't manage to create their own social persona

VR: Freud is very explicit in cataloguing sexes and genders, and especially dichotomist, but your work doesn't seem to use those considerations in order to develop a more archetypal or opened approach. Have you ever thought about the organization of your actions and the symbols you use in terms of gender or sex differences?

IG: The movie *Male-Female Is* is based on the premise that the sexes can be as much differentiated as they can be confused. A long time ago only soldiers could show their legs, now women show them and men hide inside trousers. The notion of “decent” sailed schizophrenia. But my movie intended more (with much to rudimentary means) to define at the level of the skin, there where the differentiation is almost non-existent. It is more of an ascertainment of failure. I continued somewhat with this concept in the movie *Skin* (Lisbon, 2005), where only the technical issue is resolved, knowing that the differentiation at skin-level is quasi-impossible.

VR: I would like to ask you about the art works *Delivery* -1977- and *Âme* -1979-, maybe some of your most abject works. I have read again different interpretations of those works, but in this case I just would like to know why you did those art pieces. What was you trying to live or communicate?

IG: The film *Âme* contains an assumed scene from Dali's illustrated by felines *Sexual Desires*. All the film is an history of the human conceptions on soul. I say human because such is seen: me, the author, I am speaking at the reflexive 3rd person, about some generalities, but, in fact, there are my scenarios, of my performative experience. Every morning we get up, we wish to live. After the mood we live the soul is in heart, in food, in perspiration, in skin and earth etc. *Delivery* or *Birth* is the translation that's not mine, of the word *Naștere* (Romanian, *Nacimiento*, Spanish). In English the scission is practical through *Delivery*, and mystical through *Birth*, the first contains the agent and the delivered object, the second has the conscience of the father from the coupling, but also present and hallucinated by the mystery, frightened by the happening's powers, by the apparition of a being from nothing.

VR: Which kind of materials did you use in *Delivery*? Are they bread and blood? And what specific materials did you use at *Âme*?

IG: One material that I use in *Delivery* is a small braided bread – the big bread is for the commemoration of a certain dead person, the small one is also for the dead, but without a specific name. The braiding refers to the tied umbilical cord (here a realm ends and another begins, the road back is closed – tied). The second material is watercolor. Already in *Âme* is used the taboo of the blood (and the circumcision is mimed). I keep to this taboo.

VR: In *Deformation III* -1978-, are you experimenting with the technical possibilities of the mirror or are you at the same time trying to send a specific message about the body? In that second case, which one?

IG: I've never found a place in an exhibition for the deformed mirror. The result of the images is a selection of body parts or, reversed, a multiplication of the same body part, which is an oddness without sense, a creation programmed to be schizophrenic, which is absurd yet still done. What is miraculous is the movement – the loss of the image, of the whole, the recovery of some details, their capture and flight, specific to every lens play, with their passing through focus.

VR: You have talked about the influence of Urs Luthi, and actually, we can confirm the idea of metamorphosis or at least the embodiment of different identities –Ceausescu, a boxer, an hermaphrodite, a yogi, etc.- Is your practice related to the idea of metamorphoses, or carnival strategies, or the assumption of liquid or mutant identities?

IG: I saw an Luethi exhibition during the 1977 travel, I noticed the transfer of photography on canvas (painting canvas) and the use of himself as a model , the rest, the personality of the author didn't interest me. The performance has 100% loan from theatre, so that you can add me Oedipe, Hamlet, without to be any strategy, but parts, in the simple way (or complicated one) a painter is making portraits. What to say about Goya? That he is gaining insight into the psychology, or he is identifying? Role of hermaphrodite I didn't played. Yogi cannot be an identity, it is a medical treatment, or a performance which unites body geometry and space, or a medical hypothesis put in practice.

VR: You have said that you were about to become a sportsman. Finally, we see in your work a very quotidian and not-athletic body –with pyjama, mooning at the camera, washing yourself-. Were you trying to avoid and confront some official discourses of the eastern totalitarian regimes that promoted a monumental body, a super(sports)man?

IG: Thank you for the “quotidian body”, but do you think about the antique athletes, no one is Herakles, they are ideals, as Leni Riefenstahl was searching in North Africa. For me there is no relation art-sport-politics.

VR: You have talked about how some political interpretations of works such as *Our Home* - 1974- are a little bit forced. How would you like *Our Home* was interpreted? Some gestures – mooning at the camera- seem a very childish rebellious gesture. Can some of those pictures be understood as jokes?

IG: They are the first staging of bodyart and they have a marked sexual , exhibitionist, antireligious character, a kind of verifying the power of expression.

VR: Would you consider your works that were done in your house and were only showed to some of your friends as images for the future, as “images in spite of all” –Didi-Huberman-, like some of the pictures that were taken in the concentrations camps? Or are they closer to an interior focus and self-experience?

IG: Yes, I begin as I said prior, and then I am interested in the technique of the apparatus, and third in the meaning of the images.

VR: You have talked about a parallelism between church and psychoanalysis. Would you be so kind to develop that idea?

IG: It is about confession, avowal and testimony, but not only those. You know which is the transfer in psychoanalysis, the phase in which the psychoanalyst becomes present, respectively when the priest begins to speak. But the things are amplified because of the secret services, who ask also to speak in whole trust, without self-criticism or reticence, in this moment the subject is realising that his partners – the psychoanalyst, the priest, the spy – were on the position of whom knows all, meanwhile he knows nothing but is volubile .

VR: Some of the authors that have talked about your career have mentioned different religious influences: Christian existentialism, Orthodox Church, Buddhism. Is it possible to read your career as some sort of syncretism? How would you approach your work in religious terms? Which kind of religious or esoteric texts did you read in the 70's or 80's?

IG: It is useless to list the readings of the epoch. Not only me is such, but the man in general (v. also C.G.Jung), no age is forgotten or wiped, his basis could be named pagan.

VR: Would you be so kind to develop the relationship between yoga and your artistic practice?

IG: I made first yoga as sport medicine and later it becomes a reference to a kind of anatomical study, as is tantra, or oriental anatomy.

VR: Some curators have interpreted the work of some other Eastern European performers, such as the Czech Petr Stembera, in relation to shamanistic or ascetic practices for accumulating power and avoiding profane and polluted life? Could we read some of your inner/isolated body-art-pictures as some kind of ascetic practice?

IG: I had also some commentaries in the 90ies (Coriolan Babeti) who spoke about "franciscanism and poverism", but first as a human attitude and then as artistic one.

VR: You have describe the ritual of washing as a way of purifying oneself. What did you consider was polluted in your context? Why did you feel polluted?

IG: I consider only maintaining the purity, the filth is everywhere, inside and outside, the washing could be futile, but it is at least as a prayer.

VR: Is the documented practice of isolation or mediation related to the need of calming or emptying the anxiety of the surveillance paranoia?

IG: We must understand us that “anxiety” is a relation of force, the subject of the anxiety is in inferiority. In paranoia doesn't exist relation of force, but a state of belligerence with psychic weapons. Me, as man and artist I didn't pass through them.

VR: If we follow some Religious Anthropology authors, we will find how they talk about the legal system as the substitute of the sacrifice or the religious functions. Do you think some artists like you have re-introduced some religious functions in the art field after the assumption of the legal or security system as useless or corrupted, especially since World War II?

IG: Yes, probably, it is a solution for the contemporary man's problems.

VR: Actually, some authors like Émile Durkheim, consider that one of the main intentions of the religious system is to consolidate and strengthen a community, to empower people in order to face the hard routine. The French author also says that, thanks to our participation in the ritual, we come back more courageous to the profane life. We come back metamorphosed. Do you expect to achieve individually these functions in your actions?

IG: Some people exceeded by their power could be lessened, impoverished other could be empowered.

VR: We know you are influence by Freud, Buddhism, etc., but do you also read about Religious Anthropology? Are you also influenced by some authors such as Émile Durkheim, Marcel Mauss, Henri Hubert or Claude Levi-Strauss?

IG: From this list I read only Strauss. You must realize that I am not a scientist searcher but an artist and more thinking on my own, than documenting my way with others' research.

VR: In 1977 you travelled to France and Switzerland. Was that trip important for your future work? Was that the only trip you were able to do until the 90's? Did you come into contact with artists and curators or critics that were out of Romania?

IG: Romania was a very isolated country, the others from the Warsaw Pact in great measure also, and these artists (from the East) couldn't really make themselves known to the outside world. So I did not know about them. I was more familiar with the Viennese Actionism. Their kind of work didn't introduce some type of religion in art, but a kind of paganism of civilized people living in a catholic society. From a protestant point of view Barnett Newman was more religious. My religiousness is closer to this than to that. Meaning I am devout (and Christian) and the Viennese Actionists are not. In an interview for the *Ad Hoc* magazine (Chisinau – RM) Kabakov describes this mutation of the genres: the performers want to reach the level of religious magic (or illusionism), to touch the audience, to amaze; there is a kind of jealousy between them and the priests. In this manner is explained the fact that most of the performances are a grotesque kitsch.

I made the following travels: 2 days in Warsaw 1964, 2 weeks Hungary, Switzerland, France, Germany (where I met Bernard Rancillac, Christian Boltanski, Jean le Gac), 1977, two weeks in Prilep, Macedonia, 1979, I don't remind the artist met there, two weeks in Russia, 1981 and 1989. The travel in the West was important, I saw Centre Beaubourg, recently inaugurated, galleries in Zuerich and Paris, and I understood that I can make my art also at home.

VR: It is hard to find explicit commentaries about the influence of the Surrealism, even though the connections seem sometimes explicit. Are you influenced by some of the surrealist artists related to ritual or sublimation of violence, such as André Kertész, André Masson, Salvador Dalí, Antonin Artaud or Hans Bellmer? Have you become familiar with Georges Bataille literature and his considerations about ritual, sacrifice, eroticism and death?

IG: From the list, the only known by me in some detail are Dali and Bellmer. I had works in exhibition to a gallery in Paris, oriented to Eros and Thanatos –A L'enseigne des Oudin (without to know their orientation, I was selected). I am not doing such speculations about my art. The surrealist influence, begun with some readings in the first 60 years, was to establish the relation conscious/unconscious and a definitive moral demeanour in art and art doing.

### 9.1.2. Entrevista a Pavlína Morganová

La entrevista con Pavlína Morganová -historiadora del arte, comisaria, directora del Centro de Investigación y Vicerrectora de Arte, Investigación y Desarrollo de la Academy of Fine Arts de Praga- tuvo lugar en su despacho de la Academy of Fine Arts, en Praga, el treinta de octubre del 2017.

Víctor Ramírez: I would like to start with a general question about the reception of “Eastern European artists”. In *Performance art in Eastern Europe since 1960* Amy Bryzgel points out that eastern performers –an eastern artists in general- appeared as “exotic colleagues” during Cold War, but not anymore after 1989. Do you consider there is a still an important absence in some “Western” institutions curating, exhibiting and researching “eastern performers”?

Pavlína Morganová: I think there is a gap, and that gap I think it's a very natural consequence of the history of post-war art in eastern and Centre Europe. I recently did a presentation in Zurich, they have this grant... research on performance art history...and for the talk I was recollecting how the research of performance art was done in Centre and Eastern Europe. For that paper I was kind of trying to describe two stages of writing art history of Centre and Eastern Europe art. The first history was done by the witnesses, you know, these people who were present at the performances, but all these performances were done in an unofficial art scene, they were reflected only on unofficial so the publicity was very limited. And that took all the time until the 1990.

So, there is these really several decades gap. In the 1990s is the first period when local scholars started to research this and of course they didn't have all this articles, all this publications, all this videos, all this pictures... available at that moment. They had to start with... you know, serious investigation, which actually I underwent with the czech performance art. So I remember going to the archives of some artists and that was the first time someone was interested in their work in decades. Some of them had it really nice organized and were very happy to show it, some of them were like “What? I lost it! Police took it! I have nothing”, you know. Some of them were like “why are you interested on this? It is not important for me anymore. It was important then, but now why...”. There were very different approaches from them and it was a very difficult research.

But slowly in every country, I think, these researchers like me underwent the process, of course some use all the witnesses, articles, interviews with the artists, and all this tools to put it together, to basically reconstruct the history of performance art, which is very rich! For

example, in Czechoslovakia it was I think one of the most important types of art from the unofficial scene and it was very strong.

So that's the second stage, and the third stage was when all this research became available also in English partly, so the international scholars could finally come into the pool and research this from all different angles and compare it actually between the individuals from Centre European, Western European countries also with the Eastern performers, which is actually... you know, it took so long and of course this gap is still present. It's there and you can't erase it. You have to deal with it. And it has the consequences that there are not many exhibitions about this, there are not that many publications, eastern performers are not present at the collections... of course it's getting better! But, the gap still exists, maybe is getting smaller, but it's still there.

VR: Actually, some eastern performers I have interviewed complain about how "western" researchers and curators have insisted on political or activist readings, forgetting some other important aspects such as spirituality, religion, self-healing, playfulness, etc. Do you consider some readings about "eastern performers" are forced and strategically obsessed with only the possible critical-political layers of interpretation?

PM: I think there is certain tendency to do that but not everybody does it. Of course I'm not an artist so it doesn't touches me that much you know... I can choose... you know I'm interested in different interpretations, for me it's not an issue I have to say. This approach exists but I think it was more related to the reaction after the fall of communist regimes, it was this first wave really discovering and finding certain exotic characteristic about it. But I think it's fade it. I had now we had better understanding about differences but also about shared issues. Of course I saw projects of writing that simplified the context, it's a logical situation if you don't know the language and your sources of information are limited, but on the other had I read and cooperated with many western scholars who had incredible inside in the area, its political context. They brought new ways of interpretation or new ways of looking at and I think it's very valuable that this is becoming open to the international discourse. I think each of the countries somehow did what they could in the national context and now it's really time to make it more open, and English it's definitely the tool, because who reads Hungarian? Who reads Czech? It's difficult.

VR: You said in your book that in the nineties, some retrospectives or some performances were developed and I don't know if it's still happening. Are institutions still interested in thinking about or going deep in the work of these artists or is it fading out?



PM: I think this interest is kind of permanent. Of course the nighties was for us and for other many countries really the time when art history post war era had to be rewritten, so it was natural that not just performing artists, but also painters and sculptors had their big retrospectives. Finally the art that was unshown for decades was presented and published, somehow put together. This was the time that most important performers had their shows or publications about their complete set of works. Of course this little bit now slow down naturally because there are very young contemporary artists and these institutions are interested in all different topics and different themes.

VR: I would to talk about the possible influences on Petr Štembera and Jan Mlčoch. On the one hand I would like to know if Surrealism –specially Georges Bataille group working between spirituality and abjection- has been an explicit influence as some other performers have confirmed me. Piotr Piotrowski among some other authors remind us the strong surrealist heritage in Czechoslovakia. Can we connect some strategies –abject desires to fuse together with nature, ritual and violent approaches to strengthen the community, use of fluid materials with transformative potential, etc.- with the work of Petr Štembera and Jan Mlčoch?

PM: Surrealist tradition was very strong after the World War II here in Czechoslovakia, there were younger generations of surrealists who really kind of follow the “soup”. Of course it was interrupted in 1948 with the establishment of the pro-soviet regime, but the tradition of surrealism was really like a starting point for many of Czech post-war artists. It was this last international avant-garde modern style, so it was a logical start point for all of them, you can find surrealists roots in works of many artists of this generation. So I would say yes, this was definitely something in the subconscious in the bag. For example, Jiri Kovanda who also started to perform in 70s, later than Štembera and Jan Mlčoch, but he openly claims it, that for him the surrealism it’s the starting point. He has even some drawings which prove it.

I’m not aware of any of these proves by Štembera and Jan Mlčoch, I don’t think this was totally strongly established in their art-work, but sure, I think it is on the background. It is also important to realize neither Stmebrea neither Mlcoch are really coming from the fine art sources. Their work grows form different interests. None of them studied art. They couldn’t study in that period, it was very complicated period. There was no reason to study at the university because of the quality of the teacher or the character of the teaching. So their personalities are coming from a very unusual background.

VR: On the other hand, it seems obvious that Milan Knížák is another explicit influence on that generation... why are you laughing?

PM: I am laughing because it's not possible to say it that way. Because there is a discontinuous process. It's important to realize that there is quite a strong and important discontinuity between sixties and seventies because of the political changes. They knew about Knížák but they were not connected with him at all. It is important to realize that in the seventies it was actually impossible to learn anything about Knížák. It was all taboo. Maybe if you found some old magazines from that short liberal period, there were one or two articles about Knížák, otherwise nothing. Where they could find the information?

VR: So they were not able to meet him?

PM: I know one story, Robert Whitman worked very close with Knížák, at the end of the 1960's. Before he emigrated in the 1970's he worked in the National Gallery -at some technical position as well as Jan Mlčoch-, and when Jan Mlčoch tried to find him in the gallery and he kind of knew that Robert Whitman worked with Knížák but Whitman wouldn't tell him anything, because it wasn't only out hostility or he didn't want to talk, it was also out of fear because he had no idea who this Mlčoch was. If he wasn't somebody who would maybe report on him... you know. There was this also lack of information which was publicly accessible but also there was this fear: who you talk to and what you tell this people, because, it was specially in the 1970's the society was totally paralyzed by really secret police agents and informants. So you really had to be careful to talk about your private unofficial activities. You had to be careful.

So, maybe the only thing they knew about Knížák were some comments on the underground culture like "some people developed an action...". I think they heard some oral history, definitely. People would talk about certain things, there were few documents of witnesses who... you know, were present at Fluxus Festival in 1966 and maybe then they talked to Štembera and Jan Mlčoch, later on Petr Rezek did this *samizdat* about Knížák and that was definitely a source of information for them. It's very scattered information but it's also important to realize that these people like Štembera were very well networked also with the people from the west, you know, Marina Abramović, Chris Burden... Štembera was writing with many people around the world interested in performance art and conceptualism, and they went to Amsterdam, to LA. So... there were limited information but some strong information came here, Štembera was translating some texts from abroad... basically for personal use,

which is a limited circle of people... but they were also connected to some other people in Brno, Hungary and Bratislava, and other Eastern countries. It was a strong network.

VR: Which kind of relationship established Štembera and Mlčoch with the artist? Can we understand the ritualistic, ascetic or shamanistic aspects of their actions using Knížák as an explicit and assumed influence? It is easy to find some commentaries about the ritualistic aspects of Štembera and Mlčoch actions. However, do you know if I can find some investigations that have delved into those fields using related theoretical frameworks such as Religious Anthropology? Do you think it would be useful to go deep into those aspects using authors such as E.Durkheim, Lévi-Strauss, M.Mauus, H.Hubert, V.Turner, J.Masoneuve, or Czech anthropologists?

PM: I think it's necessary to really develop interpretations of their work further, but it's difficult because they are alive and they don't want to. The same thing happens with Knížák, maybe he would want to but he would want to control it. You don't have the freedom to interpret differently than they want to be interpreted. So, I don't think it's possible now. Also another very important thing to realize is that Štembera, Mlčoch and Miller, they abandoned this type of art in the end of 1970's and they really didn't want to do anything with that for decades. I remember when I first came to Štembera in 1990's when I started, you know, to going further with my thesis and he just told me "I don't want to talk about this. I'm not interested in that anymore".

VR: So why did they want to keep the pictures?

PM: They had it in a little box, and they didn't care, it wasn't important for them. I understood this in a way because when I wrote a book and I did research on this for so long I get tired of it. People kept asking to me about this action art and I was like "I'm doing something else now!".

VR: Oh! Sorry!

PM: Oh! No, no, it was like ten years ago. I had a total crisis... It's different now. Then of course I wrote another book about it and I did the English book... In a way, I think, there is some kind of revival on the interest on this, and I am happy with that. I'm telling this history because I understand their distance from it. They were both developing a totally different career that time and they are both very successful as curators and art historians. They were doing these pieces in very special situations, their personal political public situation. And it was very difficult for them to relate to that later.

Of course then in 1990's they have this exhibition done, it was actually done in a form that all this actions were printed in a form of large books and they were just two big books and people were flipping through this books. The small descriptions are part of each action documentation so that was done in this very minimalistic and detached way. And I think this was the only way they agreed to. Of course since then they realize how important it is and time to time they even talk about it... I invite them years ago here to talk to my students doing lectures. As they grow older they are more willing to talk about it but at that period it was very difficult and I think this sort of ritualistic aspect of it it's also part of it or reason for it because the rituals which made so much sense during that really abnormal situation of normalisation which is really kind of ridiculous thing because of this... we call this abnormal situation after the occupation in 1968 normalisation, you know, nothing was normal then! These rituals, which they were doing then, they made perfect sense for them and for this narrow circle of friends. It was something they were doing to survive basically, to give some meaning to what they were living through. And yes we call this things art, because if some act or some artwork gives the meaning to the time we live through that's art. And their art had form which was so unusual for here even for unofficial, it was very unusual form. So they were facing this unacceptance from so many sides around.

It's important to understand their approach: it's like "I'm not going to talk about this, this things happened, we did it, we had our reasons for it but we are not going to talk about it too much". That's why you never are going to hear details about why they would choose these type of ritual behaviour... there is very little information about that.

VR: Did you ask them about that?

PM: Few times! I actually the first time I manage to talk to Štembera -I'm never going to forget it- I was like "what were you doing?" when he cut his hand. I asked him like "What did you try? To really tested if the blood can stop the fire??" And he was like "I like you, you ask normal questions, and you don't ask about the symbols and rituals and interpretations of it" because of course his work is very rich for this, but he just doesn't want to talk about this.

VR: So they consider that by giving us five lines we have to understand everything and we have to stop thinking about the work only reading this five lines... I understand this reaction. When have asked Štembera and MIčoch some questions by email they only answer: "if you want to know more, write Pavlína Morganová. So I would like to ask you more questions. For example, continuing with ritual components: is it possible to be systematic researching about some

practices that can be related to some kind of New Age Spirit? Do you consider the artists are working in a very heterodox way or are they very rigorous with their spiritual or religious strategies and functions?

VR: It was totally serious. And yes they were using methods of some rituals. For example, *Narcissus*, the first performances of Štembera, they were rituals of self-acceptance, and all of this you can interpretate from some many different angles. So I don't think there was this any kind of impulsive... although they really very sensitively reacted on the situation of themselves, and the society or the circles they were living in, so they were really reflecting through their performances sometimes even very personal changes in their lives or personal questions they were trying to solve. Especially Miller and Štembera -I cannot talk from Mlčoch, he is very private about this-, were really interested in Eastern philosophy, Zen Buddhism especially. Štembera was really involved in yoga and later in some other like aikido. That's actually what leaded him into performances and also what leaded him out of performances. He stop performing and he started seriously practicing eastern forms of fighting. That's definitively present, but I don't know if you consider this New Age or not...

VR: I have asked that because, sometimes, when we talk about Western and Eastern art from the 60's or 70's influenced by Zen Buddhism or oriental philosophies, you find researchers or even some artists making fun of how some of those artists used these references in a very banal or superficial, or New Age way. We find so many artists during that period using those oriental philosophers -John Cage, Tàpies in Barcelona, Fluxus- but I don't know if Czech performers were reading Zen Buddhism essays... Was is possible to find those kind of references?

PM: Serious information about it? It was the same situation as other performances in the west. Informations were very rare. But if you got it you were very concentrated to get it, and it would circulate it, and it would get the right people. And it was perceived very seriously. So, maybe they would not be able to easily access it, but maybe because of that they would valuate much more and think about it much more, and practice it if they were practicing it in a very serious way.

VR: Was yoga a practice controlled by the authorities too?

PM: If you did it in private that was ok, I mean, especially the second half of the 60's was, compared with Hungary or Poland, it was very open here. But then, of course it was closed again. The difference was what you did in the privacy, if you weren't politically engaged, the regime let you do whatever. If you had the right public face, you could -in privacy- do many

things which weren't promoted or acceptable, but nobody would really put you in jail for that. So, that was a kind of a different situation of the normalisation, these two different spheres, the public and the private. I grow up during normalisation and as a children we perfect understood what we could say at school and what we were talking at home, we distinguished very naturally these two spheres. Things like yoga, and different things they were thriving underground or in the privacy. But of course you couldn't read anything about it in public media. But it was here, it was somehow accessible. And because it was different, I think people took it very seriously. But yes, maybe some of them also superficially, because it was something different and all that. But I don't think it is the case of Štembera, definitely not.

VR: In your essay, you analyse a huge number of extreme performances where the body is pushed to its limits. Some of them are describe as "personal rituals to re-connect an individual with the power of nature". At the same time, Chalupacký is quoted in order to talk about how some of the extreme situations are carried, "not to succumb to them, to maintain in them and over them a vigilant control of awareness". My question is: can we talk only about a strategy of "re-conneting" or "being aware" or can we add also the desire to strengthen the body using the functions associated with ritual, religion or spirituality? Did the artists feel that they were more prepared to face the hard routines of the everyday life after having developed those extreme actions where they had embodied some kind of "superpowers"? Did the few spectators of these performances felt the same?

PM: You know, like Štembera did -actually before he started to perform- for several years, very tough ascetic exercises, he would really test the limits, his endurance, you know: days without eating or without sleeping or...like really asceticism. This element was always there present but I think it wasn't just to have more strength or doing this tough regime, it was really more in a spiritual sense as all the ascetics for centuries did. I think he really kind of search for something like that.

For them really the performance art was in a way creating some space of freedom, it was the way how to give their lives some meaning and yes, they became part of the art world with that but, as you can see, the fact that they left it when they really became recognized artists just shows that they probably didn't feel that comfortable in that art world space and few times they had some explanations about it, you know, because they lived in this total regime they had a huge resistance for any type of regime, and art world is in a way also a system or regime on its own. They really were searching for something absolute, which is unreachable. I think in a way that is -at least as I understand- why they stop and why they did it.

Of course, I think these performances -especially these performance evenings- were more of them would perform and they would invite some people to come, they definitely gave them some kind of idea or feeling of shared values or shared ideas. They supported each other that way, it was important for the whole circle of people. I don't know if they felt more energized or more exhausted... they were private about these things, and I actually never asked how they felt. I think it was also a quite often this presence of some kind of awkward situation. We can now see these photos show us a kind of petrified moment and we know this is now in public and private art collections so we take it as really serious things but then, when you talk about the circumstances of some of the performances, of course they were awkward! Or things didn't go the way they imagine and there were so many aspects that which are naturally present there.

VR: In some other actions the bodies of the performers appear in a fragile, forced or mundane way. Do you consider the pressure of the "strong and sports collective body -Spartakiáda-" must also be taken into account in order to understand these actions? Are the artists generating some other conceptions of the body rebelling against this official corporeal narrative? Is it possible to find pictures from the action *Spartakiáda* developed by Štembera in 1980?

PM: I don't know, I think nobody took it that seriously. My husband was actually translating into English last year this huge history book about the development of *Spartakiáda*, it may be interesting for you I will ask him what was the title... but it should be published any time soon because he was working on it until the spring as a translator. It was actually very interesting, I was reading some parts of it where they really explain the role of *Spartakiáda* and ideology and all this and you know, I remember it from 80's and nobody really took it seriously anymore... it was every four years, it was this big thing... but it wasn't... I would say even more like... it would provoke than for some rebellion... I think this performance by Štembera -one of his last performances- like nicely show it-. He did it on this late performance evenings and people were expecting some kind of tough body art performance and he just switch on the radio and let them listen to the commentator describing the *Spartakiáda* on the Strahov Stadium, which is the most absurd thing you can imagine, you know? It's like if you listen a hockey match on the radio at least there is a goal and this one attack this one... and you understand what's going on. But the *Spartakiáda* is ornamental exercising, it's absurd to do it on radio. I think what he tried to do with this performance is not to comment on the *Spartakiáda*, but really to point out the impossibility of communication.

And this is one of the important themes on his later performances, he really tried to somehow visualize this impossibility to communicate, which was really present during the regime, not

just because of the fear that you couldn't trust people, you couldn't communicate because there was this fear of lack of trust. There wasn't freedom of speech, there was another thing and things which were sad meant something else that they would mean, so communication was a very strange thing during the Communism and I think if Štembera lived in a free western world he would probably study some communication or theory of mass media... he is naturally interested in these thoughts. Because he was here, he couldn't study and he couldn't do anything, so he was doing performances about these things. Some of his late performances where he would use animals, that was also about the situation of man or some entity unhabilitated to communicate. These things are present there.

This was the end of the 70's, these political aspects are more present there, specially with Mlčoch where it is really obvious that he really reacts to Charter 77 and all the situation because the circle of this people changed after Charter 77 was established.

VR: So do you consider developing an "individual" ritual could also be considered a rebellious gesture against those official narratives promoting the idea of the "collective body"? When I read about other Eastern performers I have seen that other researchers say that to develop an individual action in some countries where the narrative of the collective body is obligatory can also be read as a political or activist gesture. Do you consider this is a forced interpretation? Or can be also read on that way? When I read about Ion Grigorescu it was said that he lived two parallel lives: on the one hand, the official collective life as an artist accepting official assignments from Ceaușescu and, on the other, the development of his individual experimental practices. Can we say the same when we talk about Czech performance?

PM: I don't think so, they all had their civil jobs which weren't connected to art, except they worked in art institutions -technical civil jobs-. What they did in the private sphere, with a small circle of friends... yes, there was this double life, but it wasn't in the way you described it, you know? You would really have to ask them how they felt compared to this public body, this collectivism, the Spartakiáda... you would really have to ask them. I really cannot answer that for them.

VR: How some of these spiritual or ritualistic actions dialogued with the secular foundation of the communist governments?

PM: There are different situations, especially Czech part of Czechoslovakia, Czech Republic, we are a quite atheist country... compared to Poland, or Slovakia probably, even Romania. There is a strong catholic church, and a strong protestant church here too but it really doesn't



play such a public role as maybe in Spain, Italy or Poland or other countries, so...I never approach the interpretation from this side, I never read any signs of that being present on performance art, no any question, motifs, nothing like that. But yes, maybe something can be found there, but I don't think it's possible really based on that.

VR: Where can I find a description about the action *Untitled-Yogi* developed by Štembera in 1979? I haven't read what happened. Is it possible to find pictures?

PM: It is not in this catalogue? Well, you know, some of the actions it's a little bit confusing because, for example, when I saw private Miller's archive I just realized that there were some actions which he just decided not to include. He publicly perform them and they are not here, they are just excluded, for example this two part performance. There were some uncertain things about certain performances. Some of them we couldn't just see because they didn't remember, they confuse one action for another... maybe it was two times repeated, and one under this name... so, there is a little bit of confusion.

VR: And they choose one picture, but I'm sure there are more pictures from these actions, aren't they?

PM: Yes, I know. For example this action, suddenly a theoretician found an envelope with two photos on it and he gave it to me, and I went to Štembera and I was like "look! I have photos from your action! When was it done?" and he was like "Oh yes, I was there..." and we tried to put the date on in but it's not there, because he just didn't have the photo, he didn't know who did it... they didn't have such a meticulous... specially Štembera, he didn't care that much about the documentation. Miller it's different. He has the archive and it's very... I have never seen Mlčoch's archive, so I don't know. I would guess Mlčoch has it very organized... he has control over it.

VR: Talking specifically about some artworks let me ask you about the performance Mlčoch carried in the Museum of Modern Art of Paris in 1977. I have read he cut his hand with a razor blade, do you know why?

PM: It was a much more complicated action because he had some kind of TV system there, it maybe is described in some book... let me see. It was quite often the principle he was doing also during or they were doing during their actions at UMPRUM Muzeum, in the cellar. They were just doing some body performance or body act open up some situation and they were sort of waiting for the audience to react somehow. So he was lying somewhere and the camera was

showing him. This person basically could die there because of losing all this blood! The viewers were just watching it, nobody would worry or do anything. Of course they didn't know where he is because it was transferred through the camera but I remember Miller did in a similar way one of his actions in the cellar of UMPRUM Muzeum, he took off his coats, climb under this piece of water or something like that on the cold stone, so he was there blind, naked, cold... And he was there for 45 minutes. Nobody would think about like hanging him his clothes or asking him "are you ok?". I think it was in a very similar way a sort of testing the audience, how the audience is going to react to this situation like seeing a man bleeding, basically. It's a similar situation on that. I remember when I was talking to Mlčoch about that and he was really pointing out that nobody did anything. I think he was expecting the audience somehow would get involved, worried, or even though organised to do something...

VR: That's something that he usually expected from his performances? Because I have read that in some of them you were only able to watch the performance from a small hole in the door.

PM: Mlčoch had a lot of work with the reaction, the social situation. For example, this situation, when he is buried there, he invites some friends and he don't see him, they don't find out, they just stay there nothing, Mlčoch is not there... and they leave! And Mlčoch is buried there and he might die! Here is obvious, he invites some of the participants to be part of the performance, to interrupt somehow, to come into the situation and neither of them knows what happens. So, in a lot of his actions he was really questioning this basic human interactions and of course here it was very clear, very raw compared what was going on outside, in the totalitarian regime. I think this is his big theme.

VR: In your essay you talk about the action *Washing*, carried out by Mlčoch in 1974 as a normal hygiene activity that is "transformed into a cleansing ritual". Could you delve into this transformation? How is this operation produced?

PM: I think it's important to realize Miller is holding a candle, actually it was dark there, but because of the flash of the photographer it was lighted up. It was actually a very intimate, private situation, and they were present to something which is very intimate! You usually don't watch your colleges stripping naked and washing. I think that was the ritualistic moment, that he really invite them to break through the private and also that I think in a way the symbolic meaning towards the totality because they invade your privacy, you know? I think this ritual of washing

yourself in public although it was just a couple of friends, which could be interpreted in a broader meaning.

Also there is this purification of yourself, stripping yourself naked from all your past, your family... specially in this era of 1970's, all this people have so much baggage, you know, their friends, family, being first communists... , or being reformist during the 60's and then they being totally banned by the regime, or then agreeing to the regime or being part of the normalisation process. Each of us has some kind of this baggage on his family, either pro or against... Also this act of purifying yourself and stripping naked like "ok, this is me, this is my body, I'm here, to do whatever I can". It's very important for that because this abnormal situation really created very extreme situations, and people not always went through them with clear consciousness.

Actually, in front of these cleaning actions Stembera has a lot of them associated with toxic elements: acid, insects... or an action he did with poison. I think it's explicit to talk... it's quite evident to see that imaginary between pollution or contamination and the act of cleaning or purifying.

VR: In your essay you explain that "normalization of the 1970's was a time of self-sacrifice" and it seems you connect that idea with "Štembera stances of self-torment". Could you delve into this connection?

PM: Because you really had to decide whether you would go with the regime... In the beginning of the 70's this new regime really checked everybody, and they would ask you questions, you know, they would ask you: "so, Victor, do you think that the Soviet Army or Varsovia Pact Army which came is a good thing or is it a bad thing?" Of course they would have all this rhetoric faces but the question was basic: are you with us or against? And they would ask everybody and if you answered the question the way they wanted, you would be ok for a while, they would of course want to know more of you, if you said no, as your consciousness would tell you that would mean you would probably lose your job, your family would have problems, your children couldn't study and it had so many consequences. It was a very difficult decision for thousands of people because they were not free to just say "no, no", they had families, responsibilities for others... a lot of people who decided to say no, they really had to sacrifice a lot. People who were in this circles they all sacrificed, some of them had no choice, for example, Stembera's father was kicked out of the university after the 70's because he was involved in the process. Some of the people weren't even asked, but the majority of the society

was asked, and you could decide. It was a tough... maybe self sacrifice is not the best term, but there was a lot of sacrifice going on. Even if you say yes when you think the opposite is a sacrifice because you are talking against your position.

VR: In the article “Performance as *Ethical Memento*. Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia” Lara Weibgen points out that “the most direct and philosophical precedent for self-injuring performance in Czechoslovakia may be found locally and outside the realm of art, in 1969, protest suicide of Czech student activist Jan Palach”. Do you agree with this affirmation?

PM: This self injuring or damaging it’s present there, it could be drawn to that, Štembera and Mlčoch are part of the generation which was really totally touched by that act. They were students at that time and Palach was one of them and it was suddenly “are we going to follow him? or what are we going to do?”, it’s very strong. I don’t know if it’s like totally straight reaction to that but I would say... as I tried to described those influences of surrealism, it’s something which is in your subconscious, it’s present there, it’s a collective subconsciousness which definitely has an strong impact on Czechoslovak society.

VR: In your essay, you use a few times the idea of the schizophrenia as a metaphor. It reminded me of the idea of “social schizophrenia” developed by the American anthropologist specializing in Romanian culture Katherine Verdery. Following her ideas, Kristine Stiles have said in relation to the Romanian performer Ion Grigorescu that those works are “not only auto-portraits of the artist, but representations of the dissociated condition of psychic condition in which so many Romanians existed as their ruptured national identity was reinforced in, and echoed, by the shattering of personal identity. She also talks about a double bind (comprised of intense nationalism coupled with economic shortage) that left the people incapacitated to perceive themselves as anything other than absolutely dependant upon a government which they could not criticize without being labelled unpatriotic. [...] In short, Romanians felt conflicted, paradoxical, doubled, and contaminated.” Do you feel this concept could be employed in order to interpret the body of work of some Czech performers?

PM: Well, I would agree that identity of everybody was somehow contaminated by this whole situation. Somehow it was abnormally... you had to make so much effort to keep your identity pure than if you lived on the free world. Many of these actions are really about that, and about accepting even like some failures. For example, Mlčoch’s *Bianco*, where he doesn’t finish that

signature, it's all about: "Did I fail because I didn't sign the Charter 77?". He felt like blamed, he spitted on himself.

VR: I would like to ask another specific question about and artwork: *Narcissus 2*. I didn't understand if when Štembera is looking at that mirror inside a washbowl with wine and broken glasses, when he drinks wine, it's also full with pieces of glass. Did he drink wine with pieces of glass?

PM: Probably, I don't know if he drunk some wine... another thing is he hates wine, he probably didn't drink so much of it because he said he absolutely hates it. But they did so much dangerous things, but I think in those days there was a different value of life, it was perceived differently because of this everyday danger you could lose your life next day. They could put you in jail forever. And of course Palach is one thing, but we had the Stalinist years behind, in 50's, and if not these artists remembered it of course their parents remembered. Again in the society this fear was present, it was a very complex and difficult period on these aspects.

VR: A last question: I was reviewing some notes on Amy Bryzgel essay *Performance art in Eastern Europe since 1960*, where she says that this kind of actions that are carried sometimes without spectators, could change the idea in which we understand the ontology of performance. On the other hand, you stand for a very specific term "action art" and you described why at the beginning of your essay. So, do you also agree that we can talk about performance in this kind of actions when there is no life components, when it's staged photography?

PM: For example, Miller, this is a nice example. He rarely performed in front of the live audience, but most of his pieces or actions are art performances, he performs although it's only for the camera which he had on a tripod. Sometimes even automatically he had the picture taken, but he performs! For me, that act, that performance is the artwork, and it's present there. You take the picture of it, somebody sees it... I don't care, it's there. And it's only a question of terminology what you call action, performance, piece, body art... whatever. Of course they have meaning, etymology, symbolism on them, but most is just custom. How we are used to calling them. For example, in Czech context we just use the word action, which you don't find in Western Anglo-American context, that's why I haven't translated my book into English. My translator was saying: we cannot use the word action art, it doesn't exist. And I was like "how it's supposed to be called?" It has so many layers, we had such a long discussions about it. My book in Czech is just called *Action art*, and everybody understands in Czech what it means, that

its is broader in arts, is just understood that way. That's why we develop that long long title explaining it.

### 9.1.3. Entrevista a Vicenç Altaió

Entrevista realizada al poeta, comisario y actual director de la Seca Espai Brossa Vicenç Altaió en su domicilio el veinticinco de abril del 2018.

Víctor Ramírez: Voldria començar amb una sèrie de preguntes i alguns dubtes sobre la interpretació d'algunes peces de Jordi Benito. Seguint un cert ordre he identificat que hi ha un intent per part d'alguns autors, per exemple Pilar Parcerisas, en el seu assaig sobre Conceptualismes, per ubicar a vegades la producció d Benito a aquell àmbit més polititzat del Grup de Treball, o en relació a les accions a la mostra *Per Matar-Ho!* Però realment quan he entrevistat altres perfils propers a Benito tothom assumeix que diagnòstics polítics, o compromisos polítics, o comentaris polítics sobre el context no en feia mai. Voldria saber si estàs d'acord amb aquestes afirmacions i se veus possible llegir la primera producció de l'artista en clau d'explícita crítica política.

Vicenç Altaió: Jo diferenciaria dues coses: una cosa és la política, vinculada als partits polítics durant el període del franquisme tardà, l'altra és l'adveniment de la democràcia, la usurpació d'alguna manera de la política d'una part de l'acció política, i després la tercera fase que ja correspon més al període del final de la seva vida, quan ja hi ha una caiguda molt evident del sistema de representació política. I l'altre aspecte paral·lel, natural, és la clàssica confrontació que a vegades es dona sobre l'art i la seva servitud política o l'art per l'art, que moltes vegades i malgrat que s'expressi com a art per l'art, no deixa de donar prioritat a una revolta política que va més enllà del principi de transformació de la realitat. Bé, en tot cas jo et parlaré de Benito, però també, en paral·lel i d'una manera molt sincera, del que va ser per a la nostra generació aquesta primera relació amb la política, perquè no és el mateix, no té res a veure amb el que passa ara, i per tant pot ajudar-te a comprendre coses molt elementals.

Una d'elles és que, Benito, malgrat que sigui una mica més gran que jo, per generació, som formats sota la castellania i la creu. El model aquest de l'Espanya castell, militaritzat, que té un llarg recorregut i després tota la importància que el nacional catolicisme fa en els signes i en la representació visual del món religiós tradicionalista, això ocupa les escoles etc. El Jordi, quan és menut, com tota la gent de poble, era trapella de manera natural, perquè la violència en l'espai de la Mediterrània es manifestava en aquest sentit de revolta i de protecció entre *la gran mama* que és l'estructura social i alhora el rebuig a aquesta. Llavors és en aquest marc que el Jordi

se'n va o el porten a estudiar a Andalusia. A fer una enginyeria, aparellador. En general ja pots imaginar la duresa disciplinària en la qual eren educats tots.

Quan ell torna, molt ràpidament, entra a treballar en un estudi com a aparellador. En el Jordi sempre el costat racional i aquest costat irracional, estan íntimament lligats. Ell surt del que anomenem la disciplina indisciplinària, o la indisciplinada disciplinada, aquests dos conceptes de filosofia contemporània i política estan molt acordats en el cas del Jordi Benito, és extraordinari. I en aquella època la subversió política clandestina estava íntimament vinculada a l'espai de la cultura: ja fos en l'espai de la cultura literària, en l'espai de la cultura artística i també als nous comportaments de vida. El Jordi va entrar molt aviat en contacte amb una banda amb el Toni Tàpies, al costat de Miró o de Cirici Pellicer, que simbolitzava la imatge d'un art d'*engagement*, un art de significat obert però que implicava l'oposició política al sistema en el marc cultural. I després tota la gent del seu entorn tenien vinculació, Santos, Portabella, amb el que és l'Assemblea de Catalunya, que és la primera, diguem-ne com ara aquests moviments de caràcter popular, més o menys organitzat, que no té res a veure amb el que en el seu moment va ser el conjunt de les forces polítiques clàssiques que es van ajuntar. Com que treballaven en clandestinitat, tot fluïa.

El que sí que puc dir-te, partint de la pregunta que tu et fas, és que en el moment de trobar-me la documentació, jo em vaig posar el comptador a zero, i vaig tornar primer a intentar endreçar el material que hi havia, que estava súper desendreçat, i hi havia molts d'errors. Un cop endreçat vaig anar reconstituïnt amb la cronologia de vida i també en el espai mínim d'interpretació, relativament científic, un altre d'organització cronològica -que no existia- i un altre de paral·lelismes històrics aquí i fora, i d'interpretació relatiu, perquè tot era amb voluntat de fer una cosa directa, sense gaire filosofia. Llavors, aquesta pregunta que tu fas jo vaig haver de fer-la a totes bandes, i la resposta era més política que la que tu em dius, en el sentit de què el Jordi no era directament militant, però en canvi estava a la vora de la gent que tenia un nivell de militància política molt alt. Sobretot en el PSUC, en el nucli de l'art conceptual, no cal dir el paper que tenia Mercader, Carlos Santos, Pere Portabella, per posar-te'n uns de ben simples. Tots aquests es movien en l'entorn del PSUC. En la primera època del PSUC. Alguns més o menys a prop dels partits nacionalistes eren més perseguits que els altres i des d'aquest punt de vista era més complicada la seva visibilitat. Això seria la primera etapa. Quan ve la segona etapa, continua mantenint la revolta, és més, encara que passem al període obert de l'estil de "neo-avantguarda", la reobertura a altres estètiques i tendències des del neo-expressionisme etc



la pujada del paper significatiu que té Beuys i l'art social, Mario Mertz, etc. Són aquests més portadors de la política que l'altre, però vull dir, és la política de l'energia, la política de la utopia, però sempre hi és.

Jo crec que amb això ja t'he respost a la seva relació propera amb el PSUC, no de militància, però propera, evident. I després aquest concepte que jo crec que és important en ell, que la política, com a llenguatge, està incorporat en tot el que fa. Crec que hi ha un detall que per mi va ser trasbalsador, quan vaig trobar el document aquell que parla de la identitat. Recordes?

VR: A la carpeta on es parla de *l'home com a instrument de la mort*.

VA: Exacte. En aquest document hi ha com un paper que jo no havia vist mai, on ell planifica una primera participació amb el museu de Granollers. Allà es pregunta què és la identitat. És un tema molt interessant. Llavors del document aquell jo vaig extreure dues coses, la primera és, que parla dels orígens, es pregunta ell quina identitat té. Llavors diu tres coses, la primera: amb la meua família estic bé. Amb la seva família, més aviat, no estava gens bé, però és igual! Ell la violència, el conflicte, l'entén positivament. Això és molt postmodern. Dos, granollerí, jo em sento, i llavors, es pregunta "però sóc català?", "pertanyo a la cultura catalana?" Llavors ell ha de fer un esforç, perquè en aquell moment era una cultura perseguida i per tant té una connotació política. Com dient: espero fer tot el que he de fer perquè aquells -Tàpies, Cirici Pellice- em considerin. Ell vol pertànyer a aquest sistema cultural.

La segona part del document, és allà on ell diu que la identitat és dinàmica i que es fa, però encara en un moment afegeix que hi ha *el mal*, i és quan comencen els rituals. Els rituals del Benito que en el seu moment eren interpretats com gestos de violència estètica, en paral·lel al que eren les corrents de l'Accionisme vienès i tot plegat, en les quals evidentment també hi havia ritual de caràcter religiós etc. En el Benito és molt interessant perquè neix el sentit de la narració i, aleshores, ell que ja s'ha fet més gran se sent molt més còmode en el món narratiu.

VR: De fet, per a mi la forma de llegir aquest Benito en clau més polititzada no és des d'aquelles propostes més explícites com les de Garcia Sevilla, sinó que els seus usos rituals impliquen o filtren un diagnòstic contextual i una experiència identitària específica. Tanmateix, voldria insistir en si ell igualment expressava a la seva quotidianitat una postura de crítica política concreta.

VA: Però tampoc... és que nosaltres en parlàvem. Sobre el sistema cultural, el sistema polític, de tot plegat, parlar-ne en parlàvem. L'altra cosa és que ell fos un militant polític, no sé, la Marina Garcés per exemple, ella té una doble militància, és d'una banda filòsofa, filòsofa militant, però també hi ha una acció política, entén la filosofia com una acció política. Aquests artistes també entenien la creació com a acció política.

VR: Una altra de les qüestions que he identificat a la bibliografia és que sembla que ell arribi per via intuïtiva o espontània a tots els usos dels mecanismes de rituals de sacrifici o proves més ascètiques en un principi. Però, i tu has investigat també tot l'arxiu que realment no estava a l'accés del públic, veus als materials conservats com prepara totes les accions on no sembla que sigui tan atzarosa tota la preparació.

VA: Absolutament, treballa amb un ofici i un mètode de caràcter racionalista que és el disseny i el dibuix, i treballa amb uns arquitectes que tenen un pla i ell van executant. I ell continua tenint aquest ofici segon durant tota la vida, es guanya la vida com interiorista i després executa tota la seva obra. El Jordi, en efecte, treballa sempre amb un mètode racionalista, té a veure també amb el món del teatre d'aquell moment, però ell sempre diu "jo faig un programa però després entra en principi aleatori" i això a ell li interessa molt, tot el que s'esdevé, l'esdeveniment, passa a partir del teixit però pot no tenir res a veure amb el teixit i això és molt interessant perquè ell també apuntava molt alt. Però el real és en el moment que és la performance i té a veure amb la cultura dels materials, materials que reutilitza. És a dir, perquè hi ha la pistola aquella que dispara en aquell lloc, perquè abans ha anat, ha fet una performance, i ha estat a un lloc on hi havia vaques i tenien una escopeta que venia de la Guerra Civil. Aquella escopeta la veuràs que tindrà una funció per parlar del càstig, diguem-ne dels culpables de la guerra, la veuràs posteriorment que servirà per disparar contra la paret, contra la seva pròpia imatge.

VR: Igualment, així com els Accionistes vienesos tenen una base ideològica, són lectors de Nietzsche, de la psicoanàlisi, etc., en el cas de Benito, sabem que aquesta base no és tan present. M'ha semblat que apuntaves doncs com aquesta aproximació al ritual li arriba més per aquest element contextual amb el que has començat parlant d'haver-vos criat en "la España de las cruces". Tanmateix, quan llegeixes sobre esquemes i teories del sacrifici des de l'Antropologia religiosa veus que ell aplica un munt de protocols casi d'una forma superrestricta i per tant, sembla sorprenent que arribi d'una forma tan espontània. O creus que aquests elements rituals també estaven ja integrats a la cultura religiosa que l'abraçava?

VA: Jo crec que directament estan integrats a la cultura religiosa que nosaltres vam aprendre. Tu ja ets d'una altra generació, però per exemple, quan jo veig un quadre antic del segle XV, XVI, XVIII... de seguida puc fixar-me en els elements que hi ha allà, el tipus de sant que es, quins emblemes són representats, què porta a la mà etc., i tot això nosaltres ho sabem llegir. Nosaltres ens vam formar sota aquestes lectures també, com contes, són els còmics per entendre'ns. I això no té que veure amb l'ateisme ni amb el catolicisme, formava part del sistema cultural. Hi havia gent que llegien, jo ho feia tot, estava al carrer i estava a dintre, però llegíem igual que bevíem. Ho hem begut tot i ho hem llegit tot. Però el Jordi no, ell no. Tu si que pots, naturalment, com un psicoanalista, pots arribar a entrar en espais secrets i ocults d'un autor encara que no siguin literals. Jo crec que en Jordi és bo de fer-ho, fins i tot, perquè forma part del sistema. Però ell ve molt de la cultura material. Jo sempre deia que el Jordi Benito actuava amb art de la mateixa manera que feia amb el disseny. Era una de les lectures crítiques que oferia, que actuava una mica com en els palimpsests, en el sentit que els autors dels que partia eren persones però també eren signes, per la seva ficció. Aleshores, si ell t'agafava Tàpies, Beuys, Mario Merz, i ell t'agafava Pina Bausch... no tenia cap problema en fer-los servir, perquè ell ho incorporava dintre de la seva caixa negra. Per tant, et diria que ell no era un gran lector, però en canvi sí que era una persona molt atenta, espavilat, i allò que veia i el tocava molt profundament podia ser integrat posteriorment a la seva gramàtica.

VR: Ell mateix diu que quan a Hermann Nitsch al Fetsival de Lyó es fascina. Igualment, tot i confirmar que no és un lector intens, als materials del seu arxiu trobes referència a autors com Goya, Wagner, Capa, etc. Per tant jo em pregunto si la seva aproximació és tan superficial com sembla...

VA: No no! No és superficial perquè quan ell entra en una cosa la utilitza de forma complexa. Per exemple, Wagner, ell se l'escolta constantment, l'interpreta, l'entén, el segueix, s'ha gastat molts calers, fins i tot que no tenia, comprant-se la millor de totes les col·leccions de Wagner.

VR: De fet als documents de l'Arxiu també has vist documents on s'indica "aquell gravat de Goya m'interessa per això", o hi ha una revista sobre presons que hi ha a Espanya, o té les fulles d'un catàleg sobre l'*Interior Holandès*, i és clar, a vegades quan he parlat amb perfils propers semblava que tot partís d'una aproximació intuïtiva...

VA: Si necessita una imatge perquè vol representar el contrast amb la guerra com a les projeccions de *Mal-son a Sabadell* buscarà la imatge de guerra, que en aquest cas fa referència tant a Goya com a Robert Capa.

VR: Per això jo aposto que, davant d'aquestes interpretacions com més atzaroses o espontànies, és possible identificar una coherència sorprenent en els rols assumits per Benito relacionats amb les múltiples funcions de la tecnologia ritual. De fet, en el teu cas he comprovat als volums del Museu de Granollers com també parles de cicles, identificat per exemple un gir que enterra certs rols anteriors a partir de 1984.

VA: Acaba tot amb la tomba.

VR: Per mi hi ha molta coherència.

VA: És que és super coherent.

VR: En aquest sentit he identificat de fet com molts performers d'Europa de l'Est van abandonar progressivament la seva pràctica més abjecta quan van acabar els contextos o els períodes més autoritaris o traumàtics. Llavors, per mi era útil veure-ho així en el cas de Benito: quan arriba la transició democràtica o la dictadura franquista es veu més llunyana, apareixen les tombes, s'abandona progressivament la pràctica més performativa-sacrificial, les primeres proves de resistència algunes de les quals jo llegeixo en clau ascètica, i entrem finalment a aquell terreny més instal·latiu, etc.

VA: Jo també em vaig quedar parat veient lo molt que quadrava. A mi em va aparèixer això matei; és a dir, els cicles fins ara de la producció de Benito, per la part de la història de l'art, eren interpretats com tu saps: primer la part de les accions, la part de les instal·lacions, etc. Però bé, fora d'això, que té un interès, diguem-ne, d'organització del material, el que és més interessant és el que està passant allà dintre, i el que està passant, en efecte, és el que tu dius.

Als volums editats pel Museu de Granollers faig servir el doble llenguatge, és el que moltes vegades no s'ha fet. Per exemple, quan s'utilitza per exemple el piano, és evident que el piano, lligat per una banda al seu interès per la música, és també la tomba. Després encara vaig desenvolupar la última part, amb sorpresa, que era el qüestió de la pèrdua del cos, del final, i d'alguna manera el tema de la elavació, que és fonamental. Perquè allò que en un principi són proves de cos, com tu dius molt bé, sobre els límits, el pes, l'expansió... després deriva cap als

rituals, accions amb l'altre, més complexes. Després apareixen els pianos muts, els enterraments etc. I llavors apareixerà el tema de l'escriptura en neó i la llum, que és mot mínim. Hi ha qui ha dit que l'escriptura de la llum té a veure amb Ignasi Agustí, amb l'escriptura: el cel és un paper i des de dalt s'escriu, és el que se'n diu escriptura de la llum. Per tant, d'alguna manera aquestes darreres obres fabuloses de la seva trajectòria també poden ser llegides en clau religiosa. A mi em va costar molt d'arribar-ho a entendre, però quan ho vaig enganxar, vaig quedar flipat.

VR: Partint d'aquestes idees voldria reflexionar ara sobre les conseqüències d'aquestes accions, sobre ell mateix i sobre els possibles assistents. En el cas de Benito, als seus arxius hi ha molta referència a les conseqüències personals de les seves accions i molt puntualment parla del públic, com a l'entrevista per al catàleg de Lió on es refereix al públic com a *còmplice* d'un assassinat. És la única referència explícita que he trobat....

VA: Per a ell la dificultat és prèvia en el públic. És possible que en algun altre tipus de comunitats, de temperatura a lo millor més freda en relació amb el públic i tot plegat es pot arribar a fer coses d'histèria col·lectiva i comunitat col·lectiva. Aquí estem a mig camí entre el calent i el fred i ell mateix era molt conscient d'això: li agradava sempre la pulsio del sud i en parla moltes vegades, parla de la pulsio andalusa, dels rituals amb els toros i tot plegat. Evidentment ell també pertany a aquesta cultura racionalista que li és per ofici, però que també és una mica l'arquetip on Barcelona està col·locat, casi al nord del sud. I nosaltres mateixos ens posem en aquest nord del sud. Jo crec que al Benito això li passa. En aquells anys, va néixer, en paral·lel, l'espectacle, parateatral, participador d'aquests elements. La fura dels baus, sense anar més lluny. I allà ja hi ha espectacle, però en el Benito no hi ha espectacle.

VR: Tot és real com ell mateix indica.

VA: Tot és real, és realitat. I és el teatre *verité* de l'Artaud. El lloc en el qual tu estàs elaborant la teva tesi, és des d'un punt de vista més antropològic, i nosaltres hi entrem constantment, i Benito, hi entrava. Racional i irracionalment. Llavors el públic, el públic forma part de la comunitat, però un artista, al públic, no el compra ni el ven, està allà. És tan important el públic, diguem-ho, com una pedra, tota aquesta nova interpretació tan pesada de les indústries culturals... a nosaltres et puc assegurar que ens ha importat sempre un bleto, i al Benito igual. El Benito en primer lloc transgredeix, i els exercicis els fa ell sol, tan que d'allò en queda un document. Per això diem documents com a obres d'art: si no hi ha un document, allò no ha passat. I és l'època quan el document és molt important, curiosament, perquè a la vegada que

estem refusant el públic, en canvi volem el document de la història. Bé, a la primera part ell, per tant, ho fa sense públic. Quan ve a Barcelona, i el públic interessa, perquè ha arribat la democràcia, el públic està a dalt.

Ell a més a més va repetint-ho tot. Hi ha un minimalisme igual que en els rituals: hi ha una pedra, un pa, que és l'equivalent, l'animal... i aquest espectacle s'acaba fent per la televisió. Perquè en aquell moment tot entra en aquesta gran festa que és la democràcia, per entendre'ns. Encara que no hi ha hagut revolució, hi ha hagut revolta. i s'incorporen molts personatges a dintre, hi ha uns que van fent gestos, que és una mica la línia Pina Bausch, i llavors quan ell fa les accions en el Metrònom, posem per cas, comencem a arribar a índexs d'audiència realment espectaculars, perquè a la Miró no hi havia ningú, no hi havia més que els que érem, no hi havia més gent. Però en canvi, nosaltres mateixos, vam anar contaminant, contaminant, contaminant, i la taca d'oli no s'atura.

Per tant, el Benito com el Brossa, tenien aquesta cosa d'espectacle a dintre de la vida quotidiana. Tu estaves amb el Brossa, i al cap d'una estona, ell ja havia fet per a que es trenqués tota conversa... cridava l'atenció, acabava fent jocs de màgia, fent acudits, actes religiosos etc. i era un espectacle. Fins i tot agafant objectes que hi havia per allà damunt i fent allò que després, diguem-ne, va entrar en el mercat de l'art industrial, no? Però això era la performance, i Benito la performance la feia sempre que estaves amb ell.

VR: Què feia?

VA: Doncs no sé, arribar a una festa, pujar a l'escala i tirar-se de l'escala a baix on hi havia una taula amb cactus, ostia, la gent l'havia d'agafar, despullar-lo i treure-li totes les punxes del cactus, i vull dir clar, això és una obra d'art o no? És que no hi ha cap diferència. Això ho feia sempre! Però ell, amb qui se sentia realment molt bé, era amb aquella gent que eren artistes, clar, amb el Ferran, amb el Santos, amb el Portabella, amb el Tàpies, i tothom l'estimava! Era com un... igual que et dic el nen entremaliat, tenia una cosa de *monaguillo travieso*. Els nens aquests així... que ajuden i porten l'oli però a l'hora de la veritat aquest monaguillo va per lliure. Doncs ell també té això. Bé, amb capacitat d'adaptació als diferents ritmes de la història.

#### 9.1.4. Entrevista a Pilar Parcerisas

Entrevista realizada a la historiadora del arte y crítica Pilar Parcerisas, en su domicilio personal, el diecinueve de abril del 2018.

Víctor Ramírez: La primera pregunta és de caràcter historiogràfic: M'agradaria saber si creus que de tot el grup d'artistes pares dels nous comportaments, dels conceptualismes, Benito potser és dels que els hi manca encara un aparell teòric en profunditat. Es a dir, encara no li han organitzat una gran retrospectiva. Vaig assistir a la defensa de tesi de la Sonia Lombao, on estaves com a membre del tribunal, i encara reclamàveu un aposta interpretativa més complexa. No sé si has pogut comprovar si aquest exercici està resolt amb els dos volums del catàleg "Jordi Benito. Idees com a imatges/Documents com a obres d'art" del Museu de Granollers.

Pilar Parcerisas: Sí, vaig veure l'exposició i he de tenir el catàleg.

VR: Creus que amb això ja està resolt el que per mi és un forat encara important de investigació en profunditat de Benito o encara hi ha possibilitat d'aportar coses al voltant de l'artista?

PP: Jo crec que hi ha coses a aportar al voltant de l'artista. Aquí, evidentment, s'ha fet un treball de catalogació, ben fet a partir dels materials que hi havien, però la gent que l'ha fet no són pròpiament historiadors de l'art i no tenen el bagatge, el *background*, que a vegades cal per interpretar una obra de aquest tipus. Una cosa és poder-ho desglossar i ordenar als arxius, i un altra cosa és arribar a una interpretació clara. Benito sempre deia que anava per artista povera i va acabar fent performance, bé, fent accions. Al final sí que en deia performance però jo crec que cal diferenciar entre el concepte d'acció i el concepte de performance, un és més europeu i l'altra és més nord-americà. Jo crec que el que hi va haver aquí en general està més vinculat al món de l'acció que al món de la performance, com més al món de les arts plàstiques i menys al de les arts visuals. Això, per mi són conceptes que encara cal diferenciar. Jo vaig portar al Benito a una taula rodona a Sevilla quan es va fer l'exposició "Accionismo Vienés" al CAAC. També vaig intentar fer una exposició amb ell a l'Arts Santa Mònica en l'espai que jo gestionava, que era l'Espai Vau en aquell moment, però ell volia fer una cosa més gran i més important a l'espai de baix i no va haver-hi manera. El projecte, que no s'ha realitzat, eren com una mena d'entramats en els angles de la paret. Però ell volia al Santos, volia música, volia ocupar l'espai de baix i Josep Miquel García doncs no volia perquè entenia que Benito ja havia tingut una exposició important a La Virreina.

VR: D'aquella taula rodona a Sevilla queda algun registre, del què es va parlar, o del que el va comentar? Perquè suposo que parlaria del seu lligam amb els vienessos, per exemple amb Hermann Nitsch.

PP: Ell em va explicar que va conèixer al Hermann Nitsch al Festival de Performance de Lyon al 1979. Es veu que a partir d'aquest moment agafa una via més ritualística, però ell ja havia fet coses de tipus ritual anteriorment. Jo crec que la qüestió ritual li venia també una mica del pare, que es dedicava a muntar altars per esglésies i per tant temes de fusteria. Ell tenia molt bona mà amb aquests temes com escenogràfics, paraescenogràfics jo diria. I llavors aquesta cosa una mica ritual que ell tenia era molt visceral però a la vegada era com molt sacra, molt mística, molt de setmana santa diguem.

VR: També va estudiar a Sevilla i a Granada.

PP: Sí. Podia acabar fent una acció que la podies fer passar per un pas de Setmana Santa si convenia. Tenia aquest punt. Per altra banda tenia la cosa del disseny, la qüestió de la forma i dels materials. Ell sempre m'havia dit que volia anar als Encuentros de Pamplona, fer unes tones de carbó, fer una gran instal·lació de povera i que no hi havia manera. Després també era un personatge que creava embolics, ho sé per amics i perquè jo també m'hi vaig trobar alguna vegada. És a dir, a l'hora de pagar potser no tenia diners i no pagava, o creava conflicte i és barallava amb un policia i després passava una cosa grossa.

VR: Sempre he trobat que als textos que parlen de Benito inclouen referències d'aquesta espontaneïtat, d'aquesta aproximació intuïtiva. Per això, quan he tingut accés a l'arxiu de Benito, que ha dipositat el Museu de Granollers al MACBA, m'ha sorprès molt trobar una programació de les accions que ja no és tant intuïtiva. És a dir, s'explica per actes fins i tot, com una peça teatral, quines accions és faran i amb quins elements. Consultant els arxius he vist que sí que hi ha tot un treball previ i minucios al que potser no hem tingut accés.

PP: Home, un acte com aquest no es pot improvisar. Has de tenir el bou i els materials. Es pot dir que una cosa és ser intuïtiu i una altra cosa és improvisar del tot.

VR: I deixar la porta a l'atzar oberta.

PP: Clar. També hi ha un tema de música sempre. Com a l'*Assaig per a l'òpera Europa. Nothung*, sempre hi ha un punt de provocació, un punt de tensió, un punt que no saps com acabarà la història, una mica amenaçant, relacionat amb la mort. Amb el Grup de Treball ell tenia poca cosa a fer. Els altres eren més teòrics. Benito s'apuntava a tot i els altres no volien.



Ell explicava de seguida què faria això o allò, i els altres si no entrava dintre del seu canal i entre tots no deien que sí, doncs no ho farien. Benito s'escapava. Sense voler deia que ho faria i els hi havia com traït. Tenia un caràcter molt diferent dels altres. Una cosa és intuir i una altra improvisar.

VR: El meu dubte és com arriba a aquest coneixement, que jo crec que el té prou complet, sobre els esquemes rituals o de sacrifici? Quan llegeixes sobre teories de sacrifici, les diferents parts, les diferents funcions, els diferents elements, veus que a l'obra de Benito apareix quasi de forma constant i lineal. Però la seva trajectoria té una primera part més ascètica, i un altra ja després quan aniquila la seva imatge i passar a ser un sacrificant de bous. Intento esbrinar com arriba fins aquí, si per contactes amb Cirici per exemple. Vaig parlar amb Ferran Garcia Sevilla i segons ell tot el que sap Benito és perquè anava a casa seva a dinar i ell l'ensenyava llibres del Joseph Beuys i del Hermann Nitsh. Però és una època en què molts artistes estan també influïts de forma generalitzada per l'esperit *new age*, i s'estan acostant a filosofies orientals com el budisme, no?

PP: Si, tot això vè del Maig del 68. Jo crec que Benito és un escultor fracassat. És a dir, que com que no podia fer escultures va tirar cap a l'acció. I totes les accions que ell fa tenen a veure amb l'escultura, amb els materials. És al final que agafa el cos, perquè és una escultura que pot agafar i no li costa diners. És una expansió de l'escultura que treballa ell, sobre el pes i el volum, i totes les coses amb tridimensionalitat. No és un *body* artista, no treballa només el cos, amb ell hi ha una intenció sempre de treballar els materials, l'escultura, l'espai, l'escenografia i la cosa expandida. I per tant jo crec que ell s'aboca a l'acció quan no té res més, quan no té cap més opció perquè no té diners. El context l'ajuda. Al Metrònom tots fan un treball conjunt. Hi ha tot un llibre sobre els quatre elements. Tot això té a veure una mica amb el món de Dadà, l'utilització del cos.

VR: Has dit Metrònom i he pensat en el cas dels vienesos que estan molt investigats des de teories com les del sacrifici de René Girard per interpretar de Hermann Nitsch o la psicoanàlisi per parlar de Günter Brus. En el cas de Benito s'apunta el seu lligam de totes aquelles peces dels setanta-nou amb el ritual. Però dir que és un artista ritualista és dir-ho tot i no dir res perquè hi han moltes formes d'entendre el ritual, moltes funcions, molts tipus de ritual diferents. Metrònom va fer publicació de *Sacrifici* que té per un costat textos teòrics sobre el sacrifici i un dossier del Benito i del Nitsch, però no estan les eines posades al servei de l'estudi.

PP: És que els fets ritualistes són els últims, les últimes performances que fa quan ha conegut a Nitsch a Lyon. Però abans hi ha de molts tipus. Ell també ha fet coses de pintura, ha tocat una mica tot. Jo vaig incloure una peça seva a l'exposició "Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX" que es va fer al MNAC. Al catàleg hi ha fotos i un text d'en Manel Clot. Es va restaurar la peça. Són unes lones que va fer servir en una acció relacionada amb l'art romànic, *l'Assaig per a l'òpera Europa. Nothung* al 1983.

VR: Un altre dubte que tinc és sobre la inclusió de Benito al bloc de conceptualismes polítics. Sempre apareix en relació a Grup de Treball, la peça de *Recorreguts*, a la Mostra de Banyoles., etc., però a diferència d'altres artistes, com Pere Portabella o Garcia Sevilla, crec que la seva posició política no és tant clara. Jo voldria saber com s'expressava políticament Benito. No sé si ell feia referències al context dictatorial o de transició.

PP: Jo crec que ell no tenia la mateixa posició ideològica que Grup de treball, ja dic que ell era dels que s'escapava sense voler. D'aquí ve l'embolic de l'exposició "TRA-73". Ell es va apuntar de seguida i els altres encara no havien pactat que farien o si estaven d'acord amb els comissaris. Va ser com un escalabro. Ell no té una posició ideològica però té una posició provocativa. Si li deien "tu, anem en contra d'això", doncs ell "pam" fot una pistola o fot el que sigui i a ell li és igual.

VR: Clar, perquè sí que hi ha un grup important a la part de conceptualismes polítics al teu assaig sobre l'exposició "Per Matar-Ho" a Mataró, en relació a les peces de Fina Miralles, Ferran Garcia Sevilla...

PP: Sí. Allà es plantegen fer un treball sobre el poder. Jo crec que això ho va marcar el Garcia Sevilla, segurament és el que va dir: "fem una història sobre això" i llavors els altres es van afegir. Benito va posar el fusell, la Fina Miralles va fer l'altra història a la seva manera.

VR: Exacte, ara bé. Com valdria en possibles termes de crítica política la peça *Destrucció de la pròpia imatge* que va presentar Benito? La proposta de Benito, tot i que apareix al marc dels conceptualismes polítics del teu assaig, tu la llegiries en clau polititzada?

PP: Si, si, si. *Destrucció de la pròpia imatge*. Jo crec que es pot llegir així. És que era un moment també, el setanta-set, s'acabava de morir Franco... és com el poder que es destrueix la seva pròpia imatge. No és que hi hagi la imatge d'un guàrdia civil però sí que recordo aquesta cosa com la destrucció del poder per si mateix, destrucció de la pròpia imatge. També havia una peça arqueològica. Ell sempre era provocatiu. A diferència de Garcia Sevilla, que en el fons sempre

és narratiu, o la Fina Miralles, que tira més cap a la cultura popular, el misteri, l'esoterisme, el Benito va de provocació directa. Com veus el poder? Doncs destruint la meua pròpia imatge. És un acte tant..., no és un acte suïcida, però és un acte que pot ser repudiat, que crea una tensió, que crea un no saps què... destruir, destruir la pròpia imatge. Com que no et pots destruir-te tu, destrueixes la teua imatge. Sí que té a veure amb el tema del poder i del poder que es destrueix a si mateix, però tampoc no busquis moltes narratives, ni molts arguments, ni moltes explicacions. Vull dir, va del que va. Va crear una poesia que creava inquietud, tensió, esborronament, que tinguis por.

VR: Quan parles del fet de sentir por, tu creus que ell plantejava què havia de sentir el públic? Era el públic un element que ell tingues en compte a les seves accions? Per exemple, a les *Sessions de treball* a la Fundació Miró?

PP: Sí, ara no és podria fer. De fet tothom tenia una mica de por: "ai! Que cony fotrà el Benito?". El dia de la inauguració d'"Idees i actituds" el Santos va fer com un petit concert i Benito es va presentar amb un consolador dintre de la butxaca de l'americana, amb el conseller de cultura i altres personalitats. El Santos es va empenyar... bé, una mica de provocació. I de fer la peça la vaig haver de muntar com vaig poder perquè ell va ajudar poc. Ell deia: "el piano el poses aquí, les fustes les busques a no sé on, les fotos de no sé quantos" i ja està, però a la inauguració es presenta amb un consolador gran. Provocació, fer-se veure, provocació nua i crua, no?

VR: Investigant l'arxiu de Benito he vist que òbviament hi ha un treball que té repercussions individuals, sobre el seu propi cos, sobre la seva identitat. No sé si ell era una persona que vivia amb malestar, o de forma convulsa la seva existència, però sembla que hi ha moltes peces que són solitàries. Però a l'arxiu també hi ha referències al diagnòstic polític del moment: té llibres que ha guardat sobre presons espanyoles, té molts gravats de Goya dels *Desastres de la Guerra*, les fotografies de Robert Capa de la Guerra Civil... Llavors sembla que quan prepara les accions sí que té en compte una qüestió més col·lectiva, o contextual, tot i que després quan encarem les accions tinc la sensació que el públic o la transformació que espera cap al públic, no està tant present com la que ell pot sentir sobre el seu cos i identitat.

PP: Potser, no sé, no crec que ell esperi molt del públic. Si tenia diners per fer alguna cosa la fotia i ja estava, i si tenia gent al costat bé. Crear aquesta tensió la creava tant per el com per fer una acció i que li fotografiessin i tenir la peça. Aquests artistes ho fan, no necessàriament requereixen tenir audiència.

VR: Aprofitat que abans has esmentat el tema de Fina Miralles i l'esoterisme, i que hem parlat de tota aquesta arribada de filosofies orientals, que tu veus lligades al Maig del 68...

PP: Una mica sí, i amb la psicodelia també.

VR: Però això a Espanya també és viu així?

PP: Home, una mica més soterràniament però sí, les coses circulen. Bé, ja has vist l'exposició *Meridià Granollers anys 70. Art de concepte i acció* que vaig comissariar al 2010, on es va mostrar una forta presència de la psicodèlia. Al Pau Riba no li deixen fer el concert a Barcelona i el va fer allà. Al catàleg també hi és Benito. Granollers va estar també molt afectada pel franquisme i va ser una ciutat per on tothom va passar en migrar cap a Tolosa. Aquí hi ha altres artistes a part d'en Benito però s'explica tot el moviment, ja és veu al cartell psicodèlic, que hi ha tot aquest punt. A Granollers també van haver-hi uns *happenings* de Arranz-Bravo i Bartolozzi, i un d'en Salvador Dalí, a més de molt moviment de cinema, arquitectura i urbanisme.

### 9.1.5. Entrevista a Hermann Nitsch

Entrevista realizada al artista en su domicilio –el Castillo de Prinzerdorf-, el diez de noviembre de junio del 2016.

Víctor Ramírez: In your actions, like in the sacrifice rituals, there is an embodiment of violence. In general, it seems that all the elements are linked to an abstract violent presence that must be sublimated, but some elements –the tanks in *Das 6-Tage-Spiel Des Orgien Mysterien Theaters, 1998, Prinzenorf, the Memorial against the war in Turkey related to the Gallipoli Battle-* and some of your statements are referred to specific violent episodes. So, to what extent are you still thinking in particular violent historic episodes when you organize and execute your actions?

Hermann Nitsch: I never did political art. I'm private, I'm very very engaged... I don't abuse my work for politics. For me it is about violence. And I work for drama. I'm very influenced by the Greek tragedy. And there is not drama without cruelty. And also... you know, I am influenced by Antonin Artaud and his theory from "The theatre of Cruelty". And in my book the elements of tragedy are very very important.

VR: I know that they are archetypical signs or symbols and I know your work is not political art, of course...

HN: I am against politics and I am very against artists working in a political way and use politics. Art is very pure. Art is real metaphysics and it has nothing to do with stupid politics. Politics ruin everything. Look at the world!: what is going on. And then... politics...they destroy our world. Absolutely. And they destroy "enormously". It was the problem of the roles of religion and the *reform or not reform*. That's all politics.

VR: So you never think about particular violent historic episodes when you organize or execute your actions...

HN: No, no...

VR: I don't mean developing, I know you never develop specific violent historic episodes.

HN: Look. You can see in the history of art is a history of violence. And then, it was very important for me... I was very interested in rituals and sacrifices. And, in my book, I am very interested in using our senses and in the "wonderful face of cruelty. For me, it is very fascinating to see... I am fascinated by the kinds of sacrifices in most of the different religious traditions.

And it has nothing to do with cruelty, it is only about “intense our senses”. *Nietzsche would say that it is beyond the good and the evil.*

VR: If we follow some Religious Anthropology authors, we’ll find how they talk about the legal system as the substitute of the sacrifice or the religious functions. Do you think some artists like you have re-introduced some religious functions in the art field after the assumption of the legal or security system as useless or corrupted, especially from World War II?

HN: Justice is a kind of politics. I am very against. I was three times in prison. I had to leave my country. Anyway, I am not in the right to speak about justice. They are all gangsters. For me, art is always something metaphysical, a metaphysical interaction with something. And I was fascinated by many *Jugendstil* artists who always approach art as something religious. For me, art was always a religious or spiritual experience. And my art in particular has always been religious, has always been religious and spiritual, but always dissenting from any political concessions or anything.

VR: One of your actionist colleagues, Otto Mühl, left the art system in order to found a community. Do you consider are you creating a different community thanks to your actions? Is it an ephemeral community? Do have a group of participants or collaborators that usually take part in the majority of your actions? Do you train them? How?

HN: For instance, to give an example: with people interested in music of the composer Bach, this interest will create some kind of community without there being a personal dictator imposing certain world views; this sense of community will automatically be created. In the same way, during my 6 days performances, communities will be created, but without there being a person dictating a certain world views, because this is not what I want. I don’t want this dictating of certain political ideologies or world views. The community is created from the work of art.

Related to this, Christianity deals a lot with utopian love, but the thing is that love in the Christian context is often phrased as something that is dictated: You are supposed to love others like you love God and as you love yourself; there is a kind of dictation of how love is supposed to work. Love should never be dictated. There is actually a sense of being that it is an “epiphany” experience, an epiphany: you experience love, but love should never be dictated. So it is something that you experience, an epiphany that washes over you, but not something that you can impose on somebody.

VR: So the kind of community you want to create in your actions, is it like an “epiphany” community?

HN: A real community is developing... By intensity, by intense experience; this is how community develops.

VR: But in some of the performances or actions, you work with specific sketches, routines and movements. So when you work with the other “performers”, do you train them? Do you talk with them about the specific sense of the community you want to create? How do you work with people that help you in your actions?

It is interesting how enough many of these people come already better much prepared and familiar with the purpose of my theoretical work. Much of them have already read it so I do not have to instruct them. They already come prepared or familiar with that. A community is also fastened because they spend days together -at night they drink together, they hang out together-. People who are not really interested or who do not feel well with that, they usually leave after two or three days. But the rest of them, those who stay and those who sympathise and are familiar with that work, they are very much impressed and fascinated by what they are doing there. And this fastens, of course, a sense of community. My performances are like big festivities or big parties and, of course, in these festivities a sense of community is once again created. This festival’s spirit also creates a sense of community.

VR: Actually, some authors like Émile Durkheim, consider that one of the main intentions of the religious system is to consolidate and strengthen a community, to empower people in order to face the hard routine. The French author also says that, thanks to our participation in the ritual, we come back more courageous to the profane life. We come back metamorphosed. Do you expect to achieve these functions in your actions?

HN: I always want my performances or works to trick cathartic experiences. Since they are supposed to be intense performances, they are supposed to be “moving” and intense interactions with your senses. Deep psychology -profound psychology- has always played an important role in my work and many people involved in my performances have had... their experience was, you know, when it comes to repressed experiences and repressed emotions, they told me that this intense involvement with their senses has helped them to engage again with these repressed

feelings and repressed emotions–of themselves: it has brought about this cathartic interaction with the repression. What I am doing is a school *of feeling intensive our senses*.

VR: Do you consider that your work is only useful to the participants or you are also contributing to protect the community from more violence, because at least some people have been able to bring out the suppressed –violent- intentions through your art?

HN: I would say that my work would be very very very necessary for the whole society, because if they participated in my work, there would be no wars. I am against war but not in a political way. I know that it would be much better that they may see me working and that there are no wars.

VR: We know you are influence by Freud, Jung, Greek tragedy or Nietzsche readings, among others. Do you also read about Religious Anthropology? Are you also influenced by some authors such as Émile Durkheim, Marcel Mauss, Henri Hubert or Claude Levi-Strauss?

HN: I have read all Heidegger, but I am not nazi (joking). I like Heidegger, he is a great philosopher, much more important than Sartre. And I am very interested also in Frazer, *The Golden Bough*, and Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, both of them are also very important for me.

VR: Have you become familiar with the contemporary sacrifice theory developed by René Girard in *Violence and the Sacred* –1972-? How those readings influenced your work?

HN: I know about it. I did not read it, but I know about it.

VR: You also have talked about the influence of the Viennese Secession, and actually there is a present exhibition at Mumok tracing all those links. But it is hard to find explicit commentaries about the influence of the Surrealism, even though the connections seem explicit.

HN: I like French culture very very much. I like the symbolism, the impressionism... and everything, We also have in Viena the Viena School of Fantastic Realism with Klimt, Schiele and Kokoschka.



VR: Are you influenced by some of the surrealist artists related to ritual or sublimation of violence too, such as André Masson, Salvador Dalí, Antonin Artaud or Hans Bellmer? Have you become familiar with Georges Bataille literature and his considerations about ritual, sacrifice, eroticism and death?

HN: I like Artaud very very much. When I was in America for the first time in 1968, I had a great success; all the American artists liked my work very very much. Theater has to do very very much with cruelty. And the American asked me “Do you know Artaud?” and I said “Yes”. And when I came back from America, there was coming out a German translation about the theory of Artaud.

VR: And Bataille?

HN: I also like Bataille. I did not like him as a poet, but I liked him as a philosopher. Surrealism it is really into this idea of capturing/representing the subconscious; this is not something that I am really into. What I am more into is abstract expressionism because what I like about is more the idea of the subconscious working upon you, the subconscious running through your actions as you deal with the colours, as you do the splattering... So it is not so much the idea of representing the subconscious, but letting the subconscious have an impact on your work. So this is also the idea of automatic writing; it is something that I do not really embrace because the idea of just writing out does not work; it is always mediated, it is does not work in that way. But abstract expressionism enlightens this idea of having the subconscious work through you; this is something that is also very much reflected in my work, that is also something that I very much embrace.

VR: We have talked about influences and how you influenced a new pattern. You said before that you were one of the founders of the actionsm. We do not need to talk about this fashion artists –as you said-, but do you believe that you have influenced a path of some other performers that have decided to introduce again religious functions in the art field (and again working with the idea of community or strengthen the body or strengthen the idea of the community)? Do you feel that, even though you do not like or you do not know these artists?

HN: Well, not just me, but also other people from Vienna Actionism and also American artists working along similar lines, have had an impact. We/they also had an impact upon directors of

theatre, the way directors are staging theatre. I am not a fan of these people. They mutilate many theatre plays; plays, like certain plays by Shakespeare -imagine-, are staged but its director is very mutilating. They do their own thing with the word but they do not really stage the play as it was intended to be staged. I took the class “Interdisciplinary art” -I did so forty years ago- and I had certainly also to transmit my idea to younger people. And finally, after my art, I like to retire a little bit, to be on my own and have my peace. Many young artists have helped me to do so, but there have also been artists -of course- stealing from me, so artists working against me.

VR: At the same time, we have recently been exposed to the work of a group of Eastern European performers –Ion Grigorescu, Milan Knížák, Petr Štembera, Tibor Hajas, Jan Mlčoch, among others-, associated with the use of religious functions in the art field and an extreme and violent use of the body. Actually, some of your works were exposed next to some of them at Mumok’s exhibition *Mein Körper ist das Ereignis. Wiener Aktionismus & internationale Performance*, but the specific relations were not developed, not in the catalogue nor in the exhibition. *Do you remember meeting some of them in the seventies or eighties or having the feeling of influencing this performative work? Do you identify with those authors? Do you feel have they also contributed to re-introduce some religious functions in the art system?*

HN: *I don’t know anything about those artists. I don’t want to talk about them.*

VR: Ok, so let’s move to a different topic. Freud is very explicit in cataloguing sexes and genders, and especially dichotomist, but your work doesn’t seem to use those considerations in order to develop a more archetypal approach. Have you ever thought about the organization of your actions and the symbols you use in terms of gender or sex differences?

HN: For me, the sexual experience is central, but the difference between male and female -these gender categories- were never really relevant. Neither was the idea of homosexuality as opposed to heterosexuality, so these categories did not play any influence and did not have any impact in my work. I always embraced a kind of pansexuality and, for me, the very act of -for instance- grabbing with both hands the intestines, the guts or something is a new erotica and sexual experience.

VR: Do you plan erotic acts before the actions or is it something that flows during the performances, hat eroticism, for example?

HN: I mentioned pansexuality and I would consider that I work as a whole: an erotic approach and an erotic interaction with something; an erotic experience.

VR: When you say you discovered Jung and the archetype, do you have preferences for some specific myths or archetypes, like for example, Orpheus or Dionysius, or Descent into Hell?

HN: I did never methodically/mathematically approach my work, but I was of course very much inspired and fascinated by the myth, and also Gods related to sacrifices. Jesus Christ, for example, that determined a part of the Jung's essays. Or Oedipus get coming in a way closer to Jesus Christ but being castration of the blinded. These sacrificial experiences were something that very much influenced my work. Basically, my work is about death and essential rights from dead being. These were the central motifs of my work. Hell is something that of course can come from many religious traditions but I am not personally interested in.

VR: One last question about Mexico's censorship episode. Of course I don't buy the animal activist excuse, but at the same time, the arguments of Patrick Charpenel sound elusive and even superstitious. If we delve into the complex situation we will see two different movements: on the one hand, your work makes visible structural violence; in that case, set in the Mexican context, your work could reminded them its specific and also structural violence –this is what Charpenel tried to say-. On the other hand, your work offers a possible way out to that violence, and, if we would follow Durkheim's considerations, we could argue that if religious functions have been recovered –in the art field in this case-, it is because the legal system has failed. So again, set in the Mexican context, your work could reminded them its corrupted legal and police system. Do you agree with these suspicions? What do you think were the real reasons of that cancellation?

HN: I was ill in Mexico and I was in hospital. It was not new for me. The government cancelled so many performances of me, so...

### 9.1.6. Entrevista a Teresa Grandas

Entrevista realizada a Teresa Grandas, Conservadora de exposiciones y comisaria en el MACBA y *Project team* del MACBA en L'Internationale entre 2013 y 2017, y miembro del equipo editorial en diferentes periodos. La entrevista fue realizada en el MACBA el veinte de abril del 2017.

Víctor Ramírez: Voldria començar aquesta entrevista reflexionant sobre el recorregut de la plataforma de *L'Internationale* doncs ja han passat uns quants anys i s'han desenvolupat dos projectes, finalitzant el darrer al 2017. La primera pregunta gira al voltant de la pervivència al MACBA d'aquest exercici que desitja generar narratives paral·leles o revisar el cànon hegemònic des d'aquelles perspectives que vau anomenar perifèriques al primer catàleg/assaig editat per *L'Internationale*. M'agradaria saber quina continuïtat hi ha hagut amb aquell primer exercici del 2011 a partir de l'organització de la mostra *Museu de les narratives paral·leles*. *En el marc de L'Internationale*.

Teresa Grandas: Et faig uns matisos previs. El museu va fer un projecte, crec que va ser bastant important sobretot per com el vam enfrontar i totes les contradiccions que va suposar, que va ser *Out of Actions* a l'any 1998. Era una exposició que venia preparada des del museu de Los Angeles, comissariada per Paul Schimmel, que va venir al MACBA, ocupant dos plantes. *Out of Actions* és un catàleg molt gran, es va fer una separata de traducció del text principal i algun més en castellà i és una exposició que es va presentar aquí i van treballar molts artistes que també van estar aquí; van venir els vienesos, Daniel Spoerri, Carol Schneemann, van venir varis. Aquesta exposició, després d'anar al MOCA de Los Angeles va venir a Viena, i de Viena va venir a Barcelona.

Faig esment d'aquesta exposició perquè és la primera vegada que s'enfronta una exposició sobre la performance i sobre l'accionisme en el museu i una de les primeres vegades que es fa a Barcelona, de les més importants que s'han fet en el moment perquè hi havia hagut una exposició sobre l'acció a París, bastant important també, i la característica de l'exposició d'*Out of Action* era que se centrava sobretot en el residu de l'acció. L'acció és una situació que succeeix i després desapareix i per tant és efímera, i llavors el que Paul Schimmel va fer és un esforç de recopilar els suports, els elements, tot l'entorn de les accions, més un programa de vídeo que era molt extens però que funcionava gairebé com a documentació. Hi havia un programa de premsa, compilacions exhaustives interessantíssimes. Dins d'aquesta exposició hi ha una secció important de performance de països de l'est. Aquesta exposició per a nosaltres va

ser la primera vegada on ens vam enfrontar a com es museïtzava la performance. Per a mi el gran defecte d'aquesta exposició era que en lloc de visibilitzar molt el document directe o l'acció, que era el vídeo, -que n'hi havia moltíssim compilat, però gairebé com a programa que es va projectar en els monitors en el passadís-, s'emfatitzava en canvi l'element fetitxitzat, per exemple la taula utilitzada per Marina Abramović a una de les seves accions?

VR. Estava la taula?

TG. Sí, però hi havia casos en què només hi havia els objectes. Llavors, per a mi va ser un projecte molt interessant perquè a nivell historiogràfic va ser una boníssima exposició sobre la performance, però a nivell museogràfic crec que després la reflexió va assumir certa fallida del projecte en tant que es centrava en les restes.

Això va ser la primera exposició. Dins d'aquest projecte hi havia una part de japonesos i una secció també de països de l'est. Anys després, sota la direcció de Bartomeu Marí, que va ser un dels que va liderar la creació del projecte de *L'Internationale* i un dels fundadors, constatem, i això no era cap novetat, que els discursos que s'han fet de la història de l'art, les grans compilacions, les grans exposicions sobre la història de l'art occidental, són discursos fets des d'ambients molt concrets. Realment havia sigut el discurs des d'Alemanya, des de París i des d'Estats Units. Llavors, *L'Internationale* neix des d'una constatació de que s'ha fet un discurs, que s'ha establert i s'ha donat per bo, però que no s'ajusta, no inclou el que succeeix en altres sectors de l'àmbit occidental, que, en primer lloc no estan contemplats. En segon lloc, ens trobem que, en el moment en què els vols contemplar a l'interior dels discursos i les catalogacions i categoritzacions que s'han aplicat, no responen exactament a la manera d'entendre actituds similars, a vegades adscribibles o a vegades no, a aquesta serialitat de moviments que s'han establert sobretot des de Nord-Amèrica. Per tant, ens adonem que no hi ha un vocabulari que s'ajusti, que en els propis vocabularis hi ha un decalatge. Llavors es crea *L'Internationale* des d'una sèrie d'institucions de la perifèria d'Europa. Europa teòricament és el *mainstream* però en canvi també hi ha una perifèria i per això comencem integrant la plataforma el MACBA, que va ser un dels ideòlegs i fundadors, junt amb la Moderna galerija de Ljubljana, el MHKA d'Anvers, el Van Abbemuseum de Heindhoven, i el cinquè era la Július Koller Society de Bratislava. Això va generar uns projectes la primera voluntat dels quals era presentar el centre de les col·leccions d'aquests museus en relació als contextos del país on anava a presentar-se la pròpia *Internationale*. El primer projecte que es va fer va ser el *Museu de les narratives paral·leles*, era fonamentalment la presentació de la col·lecció de la Moderna galerija de Ljubljana -sobre l'art dels països de l'est que comença al seu, per dir-ho així,

“conceptual” per posar una etiqueta que ja és problemàtica aquí i allà-. La mostra es centrava sobretot en les pràctiques dels anys 60 i 70 en l'antiga Iugoslàvia i alguns països de l'est, sobretot l'antiga Iugoslàvia, que precisament per les condicions polítiques, per la precarietat de creacions d'institucions, per l'aspecte experimental, i efemeritat del material que utilitzen, per la necessitat de contravenir els entorns institucionalitzats d'altres països, i mercantilitzats sobretot, tenen moltes vegades aquesta condició de transitorietat o efímer.

Molts dels treballs integrats a l'exposició es relacionaven amb pràctiques performatives. La idea hagués estat fer un paral·lelisme amb els treballs que sobretot fins fa bastant poc han sigut el centre de la col·lecció del MACBA i que encara continuen sent un dels eixos claus i fonamentals on el museu és molt fort, com són també les pràctiques dels anys 60-70 a l'Estat Espanyol. Per qüestions de temps, de disponibilitat i perquè el propi projecte que venia de Ljubljana ja era prou consistent, ampli i precisava de suficients necessitats espacials, no es va poder fer, i l'únic que es va fer, no sé si ho recordes, era comissariar una sala on dialogaven peces de les col·leccions dels altres membres de *L'Internationale*.

VR. Exacte, IRWIN va ser l'encarregat de fer aquest exercici si no recordo malament.

TG. Hi havia varies coses, algunes relatives a l'arxiu de Július Koller, alguna peça del Van Abbemuseum, alguna peça del MHKA. Va ser un gest per començar a intentar que no fossin exposicions que creaven els membres per portar-li a l'altre, sinó que s'intentava crear unes sinèrgies de treball que de fet a la segona edició de *L'Internationale* es van intentar fer encara més visibles.

Llavors, per què mostràvem d'entrada peces relacionades amb països de l'est?. En el cas d'aquí és molt evident perquè era un projecte que venia d'un dels membres de *L'Internationale*, però precisament encara calia començar a visibilitzar aquestes connexions, similituds, de moltes pràctiques, es necessitava posar-les en relació, doncs no havien estat prou visibilitzades, ni tampoc contextualitzades, i perquè hi havia una confluència de situacions. És a dir, les respostes dels artistes dels països de l'est dels anys 60 i 70 és una resposta en un entorn dictatorial, molt heterogeni dins el context del teló d'acer, que es pot relacionar amb les respostes dels artistes a l'Estat Espanyol al mateix període. Hi ha unes condicions polítiques similars, unes condicions socials, unes condicions de rerefons, i de resposta artística també; hi ha una condició generalitzada d'experimentació i la materialitat, relacionada amb el que és la pròpia condició de la obra, amb la realització, amb com s'incorpora l'espectador en relació amb l'objecte, per què ha de ser un objecte, etc. L'art dels països de l'est era com la necessitat més urgent. Per

un costat, s'havia de donar visibilitat, per l'altre, aquestes visibilitats provocaven reflexions i sinèrgies en el nostre context.

També et diré, tornant a la programació més específica sobre llenguatges performatius que, un cop es comença a analitzar, s'ha explotat exageradament, una mica com va passar amb l'art americà dels anys 70. Va arribar un moment que, no vol dir que no és que ho hagi descobert tot, però arriba ja a saturar o a normalitzar certs contextos o certs anys. Si tu mires les programacions de les institucions, em recordo que a principis dels anys 90, si no feies una exposició del cos no eres ningú.

VR. Parles més dels llenguatges performatius en general entenc, no específicament dels relacionats amb països d'Europa de l'Est.

TG. El cos en general, el cos sobretot centrat en les pràctiques d'aquella època. Però després hi ha hagut èpoques que totes les institucions fèiem exposicions de recuperació de les pràctiques de països de l'est. Vull dir que també es creaven unes sinèrgies on al final el teu propi intent de des-hegemonitzar acaba hegemonitzant, perquè és part intrínseca de la pròpia sinèrgia. Vull dir, que també es crea això. I potser per això ja després es van traslladar els punts, cada director té els seus entorns, el Manolo Borja-Villel es va dirigir més cap a Llatinoamèrica, en un moment donat el Bartomeu Marí va anar més cap a països d'orient mitjà i la conca mediterrània. I el Ferran Barenblit, en aquests moments, ja no treballa a partir de producció específica per països sinó a partir de diferents relats que hem de fer avançar. El MACBA està generant, hi ha un treball que s'està fent i se seguirà fent, un treball molt intens en certs contextos i moments però que ara ha anat avançant a nivell cronològic. Hem de centrar-nos més en els 90, ja tenim una certa distància com per poder historiografiar-ho, i és el què s'està duent a terme.

VR. Llavors aquesta possibilitat de que peces d'artistes de països d'Europa de l'est passin a formar part de la col·lecció i hi hagin adquisicions suposo que també es va diluint una mica. És així?

TG. El que crec que s'ha diluït i és saludable també, és el que hem de cobrir zones geogràfiques. És a dir, una de les característiques generals que encara es mantenen de la col·lecció del museu, és que és una col·lecció molt peculiar, és una col·lecció que ha seguit línies temàtiques. Els eixos que ha marcat el programa, els continguts de recerca, les activitats, els seminaris i les discussions són els eixos que han marcat les incorporacions de les obres. Que hi havia una coincidència que aquests continguts que marcaven el museu, tenien més visibilitat uns o uns altres, era més tangencial que no la necessitat de cobrir espais geogràfics. Jo crec que anar als

països de l'est, s'hi va anar, no tant perquè necessitàvem explicar i visibilitzar el que passava a un àmbit geogràfic, sinó perquè hi havia unes coincidències. I després sí que és veritat que s'ha volgut donar visibilitat a altres entorns, però jo crec que el que sobretot hem de pensar és que en el moment en què s'incorpori l'artista d'un país d'Europa de l'est o un artista d'una altra cosa serà perquè té interès dins de les línies del treball de museu.

VR. De fet, quan parles de coincidències penso en aquella sala de la mostra *Museu de les narratives paral·leles* centrada en llenguatges performatius. Quan jo estava veient aquella sala vaig pensar: quin és l'equivalent en aquest context d'Espanya de dictadura i transició? I em venien certs noms al cap. Però és clar, no sé si l'espectador no especialitzat en l'àmbit va poder completar aquest fora de camp de coincidències.

TG. Però en canvi, per exemple, nosaltres seguim treballant amb la Moderna galerija, per projectes de *L'Internationale*. Per exemple, només el fet d'haver introduït alguns artistes de l'Estat Espanyol allà a ells els ha animat a què, a exposicions que al marge del projecte de *L'Internationale* que ells també generen, s'incorporin aquests artistes. Així, amb comissaris de la Moderna galerija i també del Van Abbemuseum, o de les altres institucions, ens escrivim i ens demanem "m'interessa gent que estigui treballant en aquestes coses" i ens demanem informació. Així, per exemple, s'ha fet una exposició amb obres d'Eulàlia Grau a Ljubljana. Una cosa és que les assimilacions que nosaltres necessitem fer responen també a necessitats institucionals i necessitats de recerca. No necessàriament han de ser les mateixes que hagi de fer un espectador, o sí, pot haver-hi la coincidència. Però el que tampoc pretenem és determinar quina serà l'aproximació del públic o de les persones que vinguin a visitar l'exposició, perquè això ha de ser una assimilació que parteixi de la seva experiència personal, els seus interessos, i a partir d'aquí creixi.

VR. Un cop han acabat els dos primers projectes, heu fet una reunió on valoreu les fites? Quan comences a llegir sobre el projecte hi ha unes fites molt clares i molt necessàries. Com ja heu fet dos projectes i esteu demanant un tercer, entenc que heu de fer com una valoració: "és realment enriquidor aquest vocabulari que estem desglossant, s'està incorporant, té fortuna?"

TG. Tenim reunions periòdiques per valorar el seguiment del projecte. Després tenim reunions també periòdiques, però ja més de llarg termini del període de la beca; aquest últim han sigut 5 anys, el següent seran 3. Hi ha una reunió anual i després hi ha una reunió a meitat de projecte, i després hi ha hagut una altra reunió que es va fer ja abans d'acabar l'any passat. Si que nosaltres anem valorant. Entre la primera i la segona edició de *L'Internationale* hi ha hagut



moltes diferències, perquè a la segona ja hi ha hagut els grups de treball transversals, s'han creat eixos. La tercera serà a partir d'uns temes comuns cadascú desenvoluparà uns projectes però hi haurà un marc de discussió sobre aquests temes. Cada vegada anem incorporant una reflexió sobre els resultats, sobre el què ens reporta i sobre quines són les vies a seguir del procés de treball. També de vegades adequant-nos una mica a les qüestions pràctiques perquè, en el cas del primer projecte no tant, però el segon estava molt avocat a molta mobilitat i això té uns peatges bastant grans.

VR. Igualment, després de la mostra *Museu de les narratives paral·leles*, com a espectador et parlo ara, un esperava l'exhibició d'altres peces de països d'Europa de l'Est de forma constant, d'aquests altres museus amb els que compartiu col·leccions. Però no tinc la sensació de que hagi estat així. És per aquest motiu que m'agradaria saber si aquests possibles diàlegs o coincidències dels que estem parlant tornaran a reforçar-se en un futur.

TG. Si t'hi fixes, al *Museu de les narratives paral·leles*, la sala on hi havia obres d'altres institucions era molt petita i n'hi havia molts poques. Una de les línies de treball era fer una col·lecció compartida. La primera idea va ser posar en comú les bases de dades. Aquí ja vam trobar una primera qüestió pràctica que era bastant difícil de fer, que era que les institucions teníem software comercial i per tant estem adscrits a llicències i a programes restringits, i ens permetien fer unes coses i altres no. I després, hi havia institucions que treballaven amb software lliure, que implicava que les disponibilitats no fossin les mateixes. La sortida de base ja era diferent, per tant el voler posar una base de dades en comú, volia dir, a més, una feina addicional sobre el treball que cada institució genera sobre la seva col·lecció. Hi ha alguna institució que la seva col·lecció és molt petita, per exemple SALT, que es va afegir a la segona beca de *L'Internationale* i que de fet no podrà continuar a la tercera perquè és Turquia i no ja és el límit europeu. Fins ara la normativa europea permetia agafar *partners* extracomunitaris, i en aquest cas no ha pogut ser a partir de la tercera beca. SALT no té col·lecció, per tant el que l'implicava a SALT entrar en això era zero. Ens fa plantejar com considerem les col·leccions: SALT és una institució fonamentada en la idea d'arxiu, però entenen l'arxiu diferent que nosaltres. Per nosaltres, el nostre arxiu és material que podem digitalitzar. Però el treball que fan ells a l'arxiu és diferent. Perquè ells digitalitzen l'arxiu i tornen els documents, no els guarden físicament, i treballen finalment sobre el suport digital. Per tant hi havia diferències en entendre la col·lecció, diferències en entendre l'arxiu, i institucions, en canvi, que no tenen arxiu. Per tant era un marc de fons difícil. Després es va plantejar un altre escenari que era la possibilitat de comprar obres en comú. També es va plantejar un altre escenari possible, fer una col·lecció compartida, i una

possibilitat era totes les institucions comprem una edició de la mateixa obra. I dius, per a què? Quin sentit té? Simplement que li pagarem 5 vegades al mateix artista. Tothom vol la mateixa peça? Quina peça ens interessa? És a dir, hi ha moltes contradiccions, molts escenaris possibles, hi ha moltes coses que no s'han acabat de resoldre.

Una altra cosa que es volia generar era que el fet de ser de *L'Internationale* permetés de forma fàcil fer-se préstecs. Però què vol dir facilitar els préstecs? Perquè nosaltres els facilitem a totes les institucions en general i si coincideix que és de *L'Internationale* encantats. Però prestar una obra implica a més d'uns tràmits administratius, fer moviment de magatzem, fer un *condition report* d'entrada i de sortida, comprovar el seu estat, restaurar-la si li cal, posar-la neta, etc., preparar-la, i això implica uns costos pel museu que una part s'assumeix però segons quina intervenció s'ha d'imputar al préstec, ja que no podem assumir el cost..

ens trobem que totes són institucions artístiques però els estàndards d'un centre d'art, o d'un centre de producció o un museu no sempre exactament són els mateixos. Per exemple a nosaltres la nostra companyia d'assegurances ens obliga a una cosa, que potser a un altre país no els obliga. Nosaltres facilitem tot però hi haurà unes despeses que no podrem evitar. Per tant, el que ens ha ajudat molt és fer debats, doncs et fa qüestionar molt la pròpia condició d'institució. Què vol dir compartir, què vol dir treballar en comú. També ens ha animat molt a revisar quin sentit, dins de la pròpia institució, tenen aquests projectes. Perquè hi ha hagut anys que realment *L'Internationale* ha sigut una càrrega de feina molt gran i, en canvi, hi ha hagut moments que han reportat molts beneficis, no ja en el sentit d'una ajuda econòmica, sinó en la capacitat de diàleg o debat. Per tant, la idea és potenciar més aquests espais de reflexió i no tant unes visibilitats o unes sinèrgies forçades que no funcionen a dins des de les dinàmiques del museu.

VR. Aprofitant aquestes diàlegs que al marc de la meua tesi es centren en els llenguatges performatius, voldria aprofitar per a preguntar quines són les perspectives de futur del Museu en relació al Fons Benito rebut.

TG. Volem animar la recerca sobre tots els fons que tenim, i el fons Benito no és una excepció. El problema que tenim en el museu és una altra vegada una aquestes contradiccions de les institucions, ja que ens agradaria incorporar el màxim de fons i el més complerts possibles. L'entrada d'un arxiu al MACBA implica que no es destinen diners a la compra. La incorporació d'un arxiu comporta una sèrie de treballs que van des de la neteja, restauració, catalogació, documentació i visibilitat que és molt costosa econòmicament i necessita de diferents equips implicats. El problema que mantenir aquests estàndards de rigor comporta una

dificultat d'ampliar fons pels costos que impliquen . Per exemple, només ficar en carpetes de conservació ítem per ítem, que és la única manera de fer-ho, de garantir que això es conservarà, ens encareix moltíssim. És part de les contradiccions de les institucions. Hem de garantir l'estudi, des de dins de la institució però també l'accessibilitat d'investigadors externs, afavorir la recerca externa, pel que la catalogació i classificació del material ha d'estar molt ben feta. Hi ha el cas del fons Brossa, que s'ha catalogat molt minuciosament perquè ja s'havia començat a fer així abans que arribés al museu, i no es va volen canviar el sistema tot i que el gruix estava per fer. Sense arribar al detall del fons Brossa, el sistema que es segueix és molt precís.

VR. Els dos volums del Museu de Granollers en col·laboració amb Vicenç Altaió són fins ara l'aportació més completa que tenim de Benito. No sé si creus, tanmateix que tot i la impecable tasca d'ordenació cronològica de tota la seva trajectòria, encara roman un terreny prou verge per interpretar i reivindicar de forma complexa la producció de Jordi Benito.

TG. Jo crec que una interpretació mai no és definitiva, les interpretacions responen a uns moments, a unes condicions determinades, i varien molt segons qui les fa, quan es produeixen i en quines condicions. Per exemple, la mostra de Carol Rama va ser un projecte que el vaig estar treballant amb Paul Preciado dos anys llargs; en el moment en què obrim l'exposició ja veníem amb 2 anys de bagatge, però després l'exposició va generar una presentació de 2 anys i mig més. Després d'aquests 5 anys és possible que, si jo ara hagués de fer una exposició de Carol Rama, em refermaria amb moltes coses, però segurament no faria la mateixa exposició. Tot i que siguis tu mateix qui has treballat i has generat el relat, el teu propi interès, aprenentatge, els teus coneixements, es van transformant.

VR. Això és sa, que un arribi a aquest punt vol dir que un està avançant, un està creixent, avançant idees.

TG. Penso que sinó ens equivoquem i tornem a un debat endogàmic que es retroalimenta. I penso que justament el que cal fer és mantenir posicions crítiques, qüestionar relats i replantejar constantment el que es fa.

## 9.2. MATERIAL DOCUMENTAL

Fig. 1. Esquema facilitado por la Moderna galerija y el +MSUM de Ljubljana sobre la presencia de los artistas de países de Europa del Este que forman parte de su colección tanto en colecciones nacionales como en internacionales.

| 1.) KOLIKO VAŠIH DEL JE BILO V VAŠI DRŽAVI VKLJUČENIH V /<br>HOW MANY OF YOUR WORKS WERE INCLUDED IN YOUR LOCAL (NATIONAL) |  |  |  |  |  |   |
|--|--|--|--|--|--|---|
| A) zbirke javnih muzejev / public museums' collections   |  |  |  |  |  |   |
| umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol. / artists who started working in the 1960s                             | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol. / artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol. / artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol. / artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol. / artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |
| v 60. letih 20. stol. / in the 1960s   | 7A, 2B, 1C   |  |  |  | 7A, 2B, 1C   | A   |
| v 70. letih 20. stol. / in the 1970s   | 10A, 3B, 1C, 1D, 2E  |  |  |  | 13A, 6B, 4C, 1D, 3E  | A   |
| v 80. letih 20. stol. / in the 1980s   | 8A, 4B, 3C, 2D   | 7A, 3B, 3C, 3E   |  |  | 17A, 10B, 8C, 4D, 4E   | A   |
| v 90. letih 20. stol. / in the 1990s   | 2A, 1B, 2C, 3D, 2E   | 4A, 1B, 2C, 8D, 1E   | 5A, 5B, 3C, 1D, 2E   | 2A, 10B, 1C, 1D  | 13A, 17B, 8C, 13D, 5E  | B   |
| v 21. stoletju / in the 2000s  | 1A, 1B, 3C, 5E   | 4A, 3B, 3C, 3D, 5E   | 8B, 3C, 3D, 3E   | 4A, 6B, 2C, 1D, 1E   | 10A, 20B, 12C, 7D, 14E   | B   |

| B) zasebne zbirke / private collections  |  |  |  |  |  |   |
|--|--|--|--|--|--|---|
| umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol. / artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol. / artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol. / artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol. / artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol. / artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |
| v 60. letih 20. stol. / in the 1960s   | 5A, 5B   |  |  |  | 5A, 5B   | A   |
| v 70. letih 20. stol. / in the 1970s   | 3A, 1B, 1C, 3D, 2E   | 12A, 1B, 2C, 1D, 2D  |  |  | 15A, 2B, 3C, 5D, 2E  | A   |
| v 80. letih 20. stol. / in the 1980s   | 2A, 1B, 1C, 1D, 5E   | 8A, 2B, 2C, 4D, 1E   | 6A, 3B, 1C, 1D, 5E   |  | 16A, 6B, 4C, 6D, 11E   | A   |
| v 90. letih 20. stol. / in the 1990s   | 2A, 2C, 2D, 4E   | 9A, 2B, 2D, 3E   | 5A, 3B, 2C, 2D, 5E   | 5A, 3B, 2C, 2D, 2E   | 21A, 8B, 6C, 8D, 14E   | A   |
| v 21. stoletju / in the 2000s  | 1A, 1B, 2C, 1D, 4E   | 7A, 2B, 1C, 1D, 5E   | 3A, 5B, 2C, 1D, 6E   | 2A, 4B, 3C, 3D, 2E   | 13A, 14B, 8C, 7D, 18E  | E   |

| C) zbirke drugih umetnikov / other artists' collections  |  |  |  |  |  |   |
|--|--|--|--|--|--|---|
| umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol. / artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol. / artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol. / artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol. / artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol. / artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |
| v 60. letih 20. stol. / in the 1960s   | 6A, 2B, 2C   |  |  |  | 6A, 2B, 2C   | A   |
| v 70. letih 20. stol. / in the 1970s   | 5A, 2C, 1D, 2E   | 9A, 6B, 1C, 1E   |  |  | 14A, 6B, 3C, 1D, 3E  | A   |
| v 80. letih 20. stol. / in the 1980s   | 4A, 2B, 1D, 3E   | 9A, 2B, 2C, 2D, 1E   | 6A, 2B, 3C, 4D, 2E   |  | 19A, 6B, 5C, 7D, 6E  | A   |
| v 90. letih 20. stol. / in the 1990s   | 5A, 1C, 3E   | 8A, 5B, 1C, 2E   | 6A, 2B, 2C, 3D, 4E   | 7A, 2B, 1C, 4D   | 26A, 9B, 5C, 7D, 9E  | A   |
| v 21. stoletju / in the 2000s  | 5A, 1C, 3E   | 8A, 3B, 3C, 2E   | 8A, 2B, 1C, 2D, 4E   | 7A, 1B, 2C, 3D, 1E   | 30A, 7B, 7C, 5D, 11E   | A   |

2.) KOLIKO VAŠIH DEL JE BILO V TUJINI VKLJUČENIH V /  
HOW MANY OF YOUR WORKS WERE INCLUDED IN INTERNATIONAL

| A) zbirke javnih muzejev / public museums' collections |  |  |  |  |  |  |   |
|--|--|--|--|--|--|--|---|
| <i>na Zahodu / in the West</i>                         |  |  |  |  |  |  |   |
|  | umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol. / artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol. / artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol. / artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol. / artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol. / artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |
| v 60. letih 20. stol. / in the 1960s                   | 6A, 2B, 1C, 1E   |  |  |  |  | 6A, 2B, 1C, 1E   | A   |
| v 70. letih 20. stol. / in the 1970s                   | 3A, 3B, 2D, 2E   | 15A, 2C  |  |  |  | 18A, 3B, 2C, 2D, 2E  | A   |
| v 80. letih 20. stol. / in the 1980s                   | 4A, 1B, 1C, 3D, 1E   | 11A, 4B, 2D  | 10A, 3B, 1D, 2E  |  |  | 25A, 8B, 1C, 6D, 3E  | A   |
| v 90. letih 20. stol. / in the 1990s                   | 2A, 4B, 1D, 1E   | 4A, 4B, 3C, 3D, 3E   | 7A, 1B, 1C, 1D, 5E   | 8A, 3B, 1D   |  | 21A, 12B, 4C, 6D, 9E   | A   |
| v 21. stoletju / in the 2000s                          | 1A, 4B, 1D, 4E   | 2A, 3B, 1C, 3D, 8E   | 8A, 2B, 2C, 2D, 2E   | 3A, 3B, 4C, 1D, 3E   | 1A, 2B, 1D   | 15A, 14B, 7C, 8D, 16E  | E   |
| <i>drugod / in the rest of the world</i>               |  |  |  |  |  |  |   |
|  | umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol. / artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol. / artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol. / artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol. / artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol. / artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |
| v 60. letih 20. stol. / in the 1960s                   | 7A, 1B, 2E   |  |  |  |  | 7A, 1B, 2E   | A   |
| v 70. letih 20. stol. / in the 1970s                   | 4A, 1B, 1C, 1D, 3E   | 13A, 1B, 3C  |  |  |  | 17A, 2B, 4C, 1D, 3E  | A   |
| v 80. letih 20. stol. / in the 1980s                   | 5A, 1B, 2C, 1D, 1E   | 12A, 2B, 2C, 1E  | 12A, 4B  |  |  | 29A, 7B, 4C, 1D, 2E  | A   |
| v 90. letih 20. stol. / in the 1990s                   | 5A, 2B, 2D   | 12A, 2B, 1C, 1D, 1E  | 10A, 3B, 1C, 3D  | 12A, 1B, 1C  |  | 39A, 8B, 3C, 6D, 1E  | A   |
| v 21. stoletju / in the 2000s                          | 3A, 3B, 1C, 1D, 2E   | 7A, 7B, 1D, 2E   | 9A, 4B, 2C, 5E   | 8A, 1B, 2D, 3E   | 4A   | 31A, 15B, 3C, 4D, 12E  | A   |

| B) zasebne zbirke / private collections  |   |   |   |   |   |  |   |
|--|---|---|---|---|---|--|---|
| <i>na Zahodu / in the West</i>           |   |   |   |   |   |  |   |
|  | umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol./ artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol./ artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol./ artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol./ artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol./ artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |
| v 60. letih 20. stol./ in the 1960s      | 6A, 1B, 3E  |   |   |   |   | 6A, 1B, 3E   | A   |
| v 70. letih 20. stol./ in the 1970s      | 3A, 1B, 2C, 1D, 3E  | 14A, 1B, 2D   |   |   |   | 17A, 2B, 2C, 3D, 3E  | A   |
| v 80. letih 20. stol./ in the 1980s      | 4A, 1C, 1D, 4E  | 7A, 2B, 4C, 3D, 1E  | 8A, 2B, 1C, 1D, 3E  |   |   | 19A, 4B, 7C, 5D, 8E  | A   |
| v 90. letih 20. stol./ in the 1990s      | 3A, 1D, 6E  | 6A, 2B, 3D, 6E  | 6A, 5B, 5E  | 8A, 2B, 2C, 1D, 1E  |   | 23A, 9B, 1C, 5D, 17E   | A   |
| v 21. stoletju / in the 2000s            | 3A, 1D, 6E  | 4A, 1C, 6D, 5E  | 4A, 3B, 1D, 9E  | 1A, 3B, 4D, 3E  | 3D, 1E  | 12A, 6B, 1C, 15D, 24E  | E   |
| <i>drugod / in the rest of the world</i> |   |   |   |   |   |  |   |
|  | umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol./ artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol./ artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol./ artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol./ artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol./ artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |
| v 60. letih 20. stol./ in the 1960s      | 6A, 1B, 1C, 1D  |   |   |   |   | 6A, 1B, 1C, 1D   | A   |
| v 70. letih 20. stol./ in the 1970s      | 5A, 1B, 1C, 2D  | 14A, 2B, 2C   |   |   |   | 19A, 3B, 3C, 2D  | A   |
| v 80. letih 20. stol./ in the 1980s      | 5A, 2C, 1D, 1E  | 13A, 1B, 2C, 1D   | 11A, 2B, 1C, 2E   |   |   | 29A, 3B, 5C, 2D, 3E  | A   |
| v 90. letih 20. stol./ in the 1990s      | 4A, 1B, 2C, 2E  | 12A, 1C, 2D, 2E   | 9A, 2B, 3D, 2E  | 10A, 2B, 1C, 1D   |   | 35A, 5B, 4C, 6D, 6E  | A   |
| v 21. stoletju / in the 2000s            | 4A, 2C, 1D, 2E  | 11A, 2B, 2C, 2E   | 9A, 2B, 2D, 4E  | 6A, 2B, 2D, 4E  | 2A, 1B, 1C  | 32A, 7B, 5C, 6D, 10E   | A   |

| C) zbirke drugih umetnikov / other artists' collections  |  |  |  |  |  |   |  |
|--|--|--|--|--|--|---|--|
| <i>na Zahodu / in the West</i>   |  |  |  |  |  |   |  |
| umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol. / artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol. / artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol. / artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol. / artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol. / artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |  |
| v 60. letih 20. stol. / in the 1960s   | 6A, 1B, 1C, 1E   |  |  |  | 6A, 1B, 1C, 1E   | A   |  |
| v 70. letih 20. stol. / in the 1970s   | 6A, 1B, 1D, 1E   | 15A, 2C  |  |  | 21A, 1B, 2C, 1D, 1E  | A   |  |
| v 80. letih 20. stol. / in the 1980s   | 5A, 1B, 2D   | 12A, 2B, 2C, 1D  | 9A, 4B, 1C, 2E   |  | 26A, 7B, 3C, 3D, 2E  | A   |  |
| v 90. letih 20. stol. / in the 1990s   | 4A, 2D, 1E   | 9A, 3B, 3C, 1D   | 9A, 3C, 3E   | 11A, 2B, 1D  | 33A, 5B, 6C, 4D, 4E  | A   |  |
| v 21. stoletju / in the 2000s  | 5A, 3C, 1E   | 8A, 5B, 3D, 1E   | 9A, 1B, 2C, 3E   | 5A, 3B, 2C, 3D, 1E   | 27A, 11B, 8C, 6D, 7E   | A   |  |
| <i>drugod / in the rest of the world</i>   |  |  |  |  |  |   |  |
| umetniki, ki so začeli delati v 60. letih 20. stol. / artists who started working in the 1960s | umetniki, ki so začeli delati v 70. letih 20. stol. / artists who started working in the 1970s | umetniki, ki so začeli delati v 80. letih 20. stol. / artists who started working in the 1980s | umetniki, ki so začeli delati v 90. letih 20. stol. / artists who started working in the 1990s | umetniki, ki so začeli delati v 21. stol. / artists who started working in the 2000s | skupno število odgovorov vseh umetnikov / the sum total of answers by all of the artists | najpogostejši odgovor za posamezno desetletje / the majority answer for the individual decade |  |
| v 60. letih 20. stol. / in the 1960s   | 6A, 1B, 2C, 1E   |  |  |  | 6A, 1B, 2C, 1E   | A   |  |
| v 70. letih 20. stol. / in the 1970s   | 6A, 1B, 1D   | 15A, 1B, 1E  |  |  | 21A, 2B, 1D, 1E  | A   |  |
| v 80. letih 20. stol. / in the 1980s   | 5A, 1B, 1C, 1D   | 16A, 1B  | 12A, 2C, 2E  |  | 33A, 2B, 3C, 1D, 2E  | A   |  |
| v 90. letih 20. stol. / in the 1990s   | 5A, 1B, 1C, 1E   | 14A, 1B, 1D, 1E  | 9A, 1B, 2C, 2D, 2E   | 11A, 2B, 1E  | 39A, 5B, 3C, 3D, 5E  | A   |  |
| v 21. stoletju / in the 2000s  | 5A, 1D, 2E   | 12A, 4B, 1D  | 8A, 3B, 2C, 1D, 2E   | 7A, 4B, 1C, 1D, 1E   | 33A, 13B, 4C, 4D, 5E   | A   |  |

1. Število vprašanih umetnikov / The number of surveyed artists 98

2. Število prejetih odgovorov / The number of responses 62

3. Število umetnikov, ki niso odgovorili / The number of artists who failed to answer 36

4. Število umetnikov, ki so odgovorili, da se ne morejo spomniti ali da nimajo podatkov / The number of artists who answered that they could not remember or did not have the data 5

5. Število umetnikov, ki so umrli / The number of deceased artists 9

6. Število umrlih umetnikov, namesto katerih je na vprašalnik odgovorila druga oseba / The number of deceased artists on whose behalf another person provided the data 2

7. Število umrlih umetnikov, o katerih ni bilo mogoče dobiti podatkov / The number of deceased artists about whom it was impossible to obtain the relevant data 6

8. Število umetnikov, ki so eksplicitno zavrnili sodelovanje / The number of artists who refused to cooperate 4

A - 0 del / works

B - 1-3 dela / works

C - 3-5 del / works

D - 5-10 del / works

E - več kot 10 del / more than 10 works

Fig. 2. Página sin numerar del catálogo sin autoría *Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera*. Warszawa: Galeria Remont, 1976, consultado en la British Library de Londres. Es la única página donde hemos encontrado referenciadas unas piezas de *Štembera* explícitamente bajo el nombre de "Ascetical pieces", datadas entre 1974 y 1975.

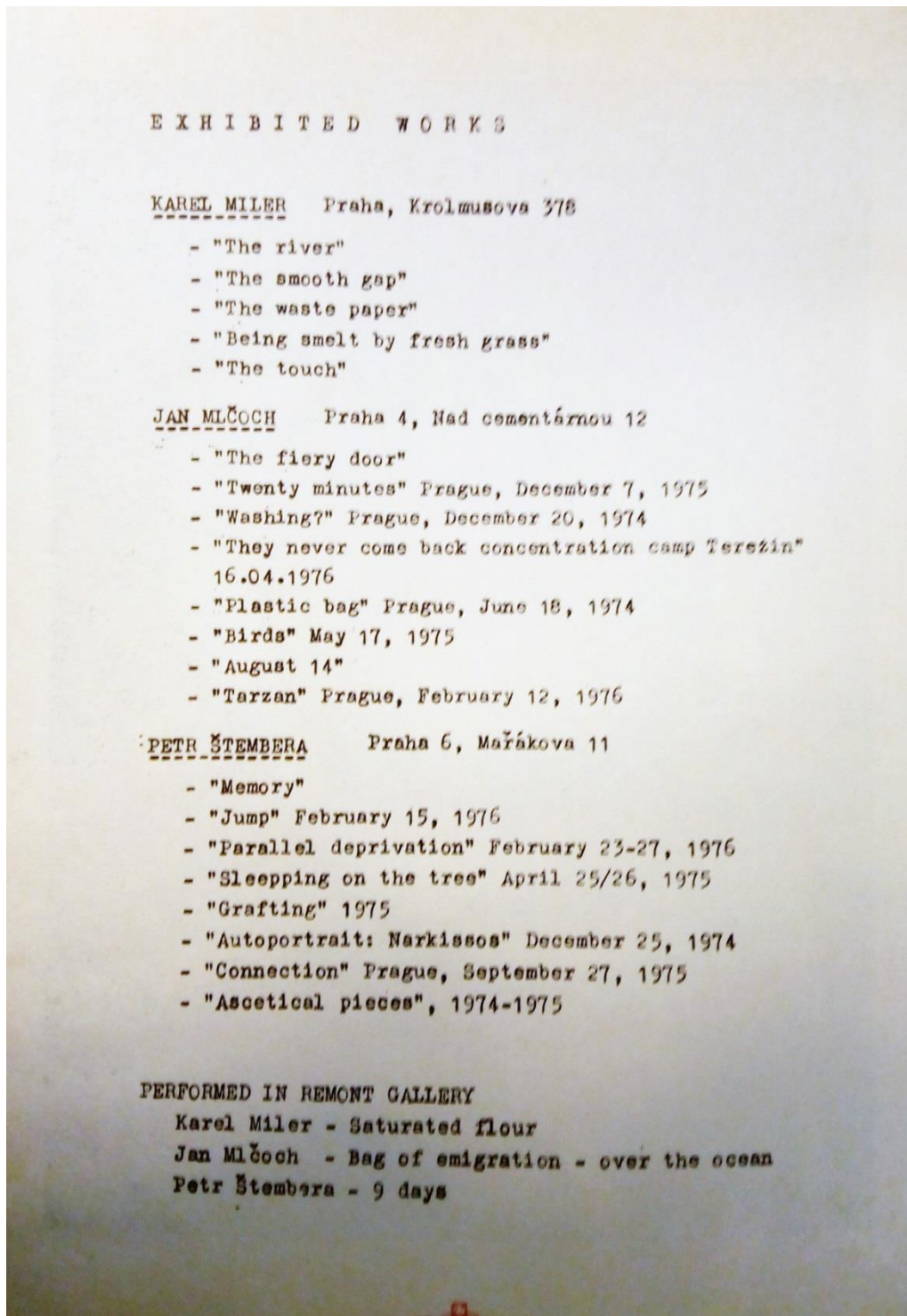




Fig. 3. Página 157 del catálogo Bénamou, Geneviève, *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Goussainville: Geneviève Bénamou, 1979. La página digitalizada y cedida por DOX-Centre for Contemporary Art de Praga. En ella se integran dos imágenes relativas a la acción de Jan Mlčoch, *Pohled do údolí – Vista del valle*, 1976- que tan solo hemos encontrado reproducidas en esta publicación.



Jan Mlčoch, 22 mai 1976, Prague, Bila Hora. "Une vue de la vallée". "J'invitai environ 15 personnes à se rendre sur un grand amoncellement de pierre cassée aux abords de la ville, à 10 heures précises. Je situai le lieu à l'aide d'une tige de fer noire que je dressai avec l'aide d'un assistant. Juste avant 10 heures, celui-ci m'enterra sous 30 cm de pierre cassée, dans un trou peu profond, ma tête se trouvant près de la tige. J'étais enveloppé dans un drap blanc. On fit disparaître toute trace de l'action. Ceux qui étaient invités arrivèrent, et, après 45 minutes environ, s'en allèrent. Je fus alors dégagé".

Fig. 4. Página nº 32 de *Flash Art –monográfico Danger in Art/Pericolo in arte-*, nº 80-81, febrero-abril 1978, Milan: Giancarlo Politi, pp. 5-53. En ella se encuentran dos imágenes de dos piezas de Petr Štembera y Jan Mlčoch que no hemos encontrado reproducidas en el resto de la bibliografía consultada.

l'artista ha gattato via anche la sua forma chiusa. La sua opera, aperta adesso attorno a tutto, acquista immediatezza, ma proprio per questo viene messa in pericolo. La questione del dove sistemare l'opera ritorna e si pone ancora più con insistenza. La galleria d'arte è un luogo di commercio e l'artista che voleva originariamente sacrificarsi consente che la documentazione delle sue azioni sia venduta come un'esclusività artistica oppure sia pubblicata nelle edizioni di lusso per collezionisti. Il teatro è il luogo di divertimento e il pubblico accoglie il sacrificio dell'artista come un nuovo svago. Anche le mostre di tipo *Documenta* di *Szaeman* sembrano molto ricreative. Parecchie volte vengono attaccati l'illusorietà e la riservatezza dell'opera artistica; essa dovrebbe, si dice, cambiare la sua struttura in modo da aprirsi, in modo che il confine tra ciò che rende l'arte esclusiva e festiva ed il modo in cui viviamo la



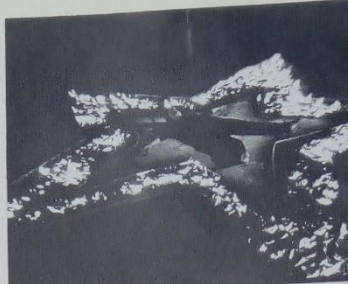
Jan Mlčoch: 20 Minutes, Prague, Dec. 7, 1975.

nostra vita quotidiana si cancelli. Anche nelle società dove esiste ancora pienamente la religione, il sacro non è soltanto confinato in un tempo ed in un luogo limitato, ma esce da qui e coinvolge in misura maggiore o minore la normale esistenza umana. In caso estremo il comportamento religioso e la vita di ogni giorno si fondono. « Chi dice che thóra è una cosa e la vita di ogni giorno è un'altra, è un eretico », viene citato in una sentenza dei rabi Pincas di Coretze; per i chassidi nelle trattative commerciali, nel mangiare, nel bere, nell'amore, dappertutto con lui, in intima relazione; la mistica e la pratica quotidiana, il miracoloso e il banale, la leggenda e la realtà si compenetravano. L'artista moderno vorrebbe anche spesso uscire dalla riservatezza dell'arte, abbandonare le gallerie, i musei ed il loro pubblico specializzato; non soltanto rinunciare a fare le opere artistiche materiali, ma cambiare la sua propria vita in un'opera d'arte; rompere le convenzioni e diventare lui stesso il testimone delle esperienze poetiche, l'esempio di un uomo che è in continuo rapporto con l'universo vivo, dal quale l'arte comincia.

Però ciò che era possibile realizzare nelle antiche comunità ebraiche dell'Europa orientale non è più possibile realizzare nel mondo sacrilego odierno. Il sacrale è sparito da questo mondo e l'intervento dell'arte non cambierà nulla. Erik Satie diceva: « È necessario essere intransigenti fino alla fine ». Ma questa intransigenza non conduce necessariamente alla liquidazione dell'opera d'arte. La sua oggettività non è un carcere, dal quale l'artista dovrebbe evadere. Al contrario, assicura alla sua opera una struttura autonoma e così offre all'artista una libertà, che non può trovare nel mondo reale. I tentativi di cancellare il confine tra arte e mondo alterano l'arte stessa e distruggono la missione dell'artista nella nostra società.

Anche Marcel Duchamp ha rinunciato alla fine alla sua sfiducia verso un'opera oggettiva ed è giunto all'apogeo dello sforzo della sua vita con un'opera (*Étant donnés*) che, benché fuori dalle tradizioni artistiche per la sua concezione, per i suoi mezzi e per la sua influenza, si manifesta ciò nonostante coerente al suo proprio ordine artistico. L'intenzione artistica di quest'opera parte addirittura dal principio dell'isolamento estetico. L'opera crea per sé stessa un luogo sacrale severamente separato dal resto del mondo.

« Il futuro non appartiene ai declassati? » chiede Baudelaire in una lettera e Duchamp conclude il suo ultimo testo: « Il grande artista del domani andrà nel sottosuolo, *underground* ». Questo *underground* non è in nessuna parte del mondo, è di nuovo soltanto nell'uomo. Si parla di arte post-moderna. La post-modernità deve forse consistere in quell'insieme di aspetti per i quali l'opera *Étant donnés* esula dalla tradizione di modernità. Le convenzioni dell'avanguardia sono eliminate allo scopo di evitare che la gente reagisca ad esse come ad un semplice avvenimento nella storia dell'arte e di far diventare l'arte un avvenimento della vita stessa della gente. L'arte si mostra come qualche cosa di diverso da



Marina Abramovic: Rhythm 5, 1975.

ciò che siamo stati abituati a considerare e perciò ci manca una terminologia adeguata. Di che cosa infatti stiamo parlando, quando usiamo la parola arte? Il noto estetico americano George Dickie ha proposto nella sua *Aesthetics* (1971), di considerare ora come opera artistica ogni « artefatto » creato dall'autore con l'intenzione che esso diventi parte integrante del « mondo dell'arte ». Se dobbiamo però includere nella concezione di « artefatto » anche tutto ciò che si chiama oggi process art, body art, performance, street art, ecologic art, ecc., la concezione di « artefatto » perde i suoi contorni. A queste conclusioni è pervenuto Dickie stesso. Nel suo articolo « What is Anti-art » (*The Journal of Aesthetics*, 1975) egli giudica che artisti come Acconci « utilizzano un quadro dal mondo dell'arte » senza però « farne qualche cosa ». Se si dovesse continuare così, l'arte finirebbe. Questa opinione di Dickie può essere parzialmente spiegata col fatto che egli assimila le opinioni di Harold Rosenberg. Ciò nonostante rimane però evidente che Acconci



Vito Acconci: Trappings, Oct. 14, 1971. Performance: « Turning in on myself-dividing myself in two — attempting to turn my penis into a separate being, another person. 1. Dressing my penis in doll's clothes. 2. Talking to my penis as a playmate — talking myself into believing this. »

e gli altri fanno o almeno tentano di fare qualcosa con quel « quadro del mondo dell'arte » — adesso bisogna però vedere cosa.

Stanno rompendo questo quadro, lo stanno distruggendo? Oppure al contrario lo stanno allargando, lo stanno ingrandendo? Oppure stanno spostando la loro opera oltre il quadro dell'arte? Acconci si muove ancora all'interno del mondo dell'arte. Nei pellegrinaggi di Peter Hutchinson al vulcano Paricutin manca però completamente sia una continuità storica che locale con ciò che finora viene considerato arte. Hutchinson classifica la sua opera come arte. Si tratta però veramente di arte?



Petr Štembera: Purification / Purificazione. Prague, March 21, 1974.

Oppure lo diventa quando le fotografie del suo pellegrinaggio entrano a far parte del mondo dell'arte al momento di essere esposte in una galleria d'arte?

Anche se non riusciamo a definire queste nuove espressioni come artistiche, dovremmo forse ciò nonostante concentrarci sul loro aspetto religioso. Questo sembra particolarmente evidente nel nuovo teatro o in quello che ancora chiamiamo così, anche se i pochi residui rimasti della struttura teatrale sono sentiti come una cosa soprassata, un ostacolo, un difetto. « Non abbiamo mai rappresentato un'opera che non avesse elevato la santità della vita umana » dice Judith Malinova (nel citato libro di Lebel); e Julian Beck chiama gli artisti del *Living Theater* « sacerdoti ».

Il *Paradise now* di Beck e Malinova doveva essere, come anche *Dionisos in 69* di Schechner, non più un teatro, ma un rituale. La mescolanza o la sostituzione del religioso con l'artistico conduce però solo a confusione. Nel *Dionisos in 69* si doveva rinnovare un arcaico rito orgiastico e attori che rappresentavano Pentheo e le donne dionisiache dovevano invitare gli spettatori al colto con loro. Però gli attori non erano conduttori di riti e gli spettatori non erano credenti, per cui non vi era estasi religiosa. Gli attori rimanevano attori e gli spettatori rimanevano spettatori — altrimenti sarebbero diventati prostituti e voyeur. Margaret Croydon ne scrive nel suo prezioso libro *Lunatics, Lovers and Poets* (1974). Vi annota anche la sentenza di una delle attrici del *Performance Group* di Schechner: « Non mi sono unita al Gruppo per andare a letto sotto la torre con qualche vecchio ». (Per gli spettatori c'era, invece della solita sala, una costruzione a torre). Appena si infrange il confine tra una finzione estetica e la vita pratica, l'arte cade in qualche tipo di volgarità.

Un altro esempio di questa volgarizzazione: Chris Burden ha organizzato nell'aprile 1975 nel Museo di arte contemporanea di Chicago la rappresentazione *Doomed* (condannato). Si è sdraiato sul pavimento sotto una grande tavola di vetro inclinata, deciso a restarci senza mangiare e bere e senza muoversi per un tempo indeterminato. (Il museo ha interrotto la rappresentazione dopo più di 31 ore, su suggerimento medico). La gente era venuta a sapere della esibizione di Burden e una folla si era riversata nel museo. Molti erano lì evidentemente per la prima volta; i giornali si erano dilungati su alcune precedenti esibizioni, nelle quali Burden rischiava la vita, e la gente si aspettava una sensazione brutale. Il *The New Art Examiner* di Chicago (maggio 1975) descrive: « La folla strillava, fischiava, derideva ovviamente in uno stato preorgasmico che aumentava sempre più, man mano che la folla stessa vedeva Burden rimanere tranquillamente sdraiato ».



Chris Burden: Kunst Kick, Basel, June 1974. Photo Ronald Feldman.

Siamo stati testimoni di un esempio opposto a Praga. Quando si è bruciato vivo lo studente Jan Palach nel 1968 davanti alla statua del patrono di Boemia, doveva trattarsi di una protesta politica. Lo shock ha però causato una reazione imprevedibile. Un'immensa folla ha partecipato al funerale che attraversava le strade di Praga. Non c'erano dimostrazioni. La gente aveva accolto con venerazione la morte di Palach come un arcaico sacrificio di un essere innocente per i peccati dell'umanità. Così profondo ed inalterabile è il bisogno umano di un rito religioso.

Un ultimo significato del sacrificio è la restituzione del tempo perduto; il ritorno alle relazioni cosmiche dell'uomo che nella sua singolarità si è separato dall'universo. Un atto supremo è il sacrificio della vita. Si tratta sempre di un sacrificio « per delega », un uomo si sacrifica per gli altri, un animale si sacrifica per l'uomo. Il tema della morte volontaria non ritorna a caso nell'opera dei nuovi poeti americani; di Sylvia Plath, Robert Lowell, John Berryman, Anna Sexton, si scrive come di « suicide school », scuola del suicidio — e tre di loro hanno

Fig. 5. Documento de la acción de Jordi Benito *Esgotament. Acció d'esgotar* que no habíamos visto anteriormente reproducido. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.



Fig. 6. Jordi Benito, *L'anihilament com a esdeveniment*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1978.

Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.



Fig. 7. Jordi Benito, Material personal del artista en relación a *La desesperació del tocador de llait*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Imagen manipulada posteriormente a la acción por Jordi Benito. Nunca antes se ha reproducido esta imagen en una publicación.

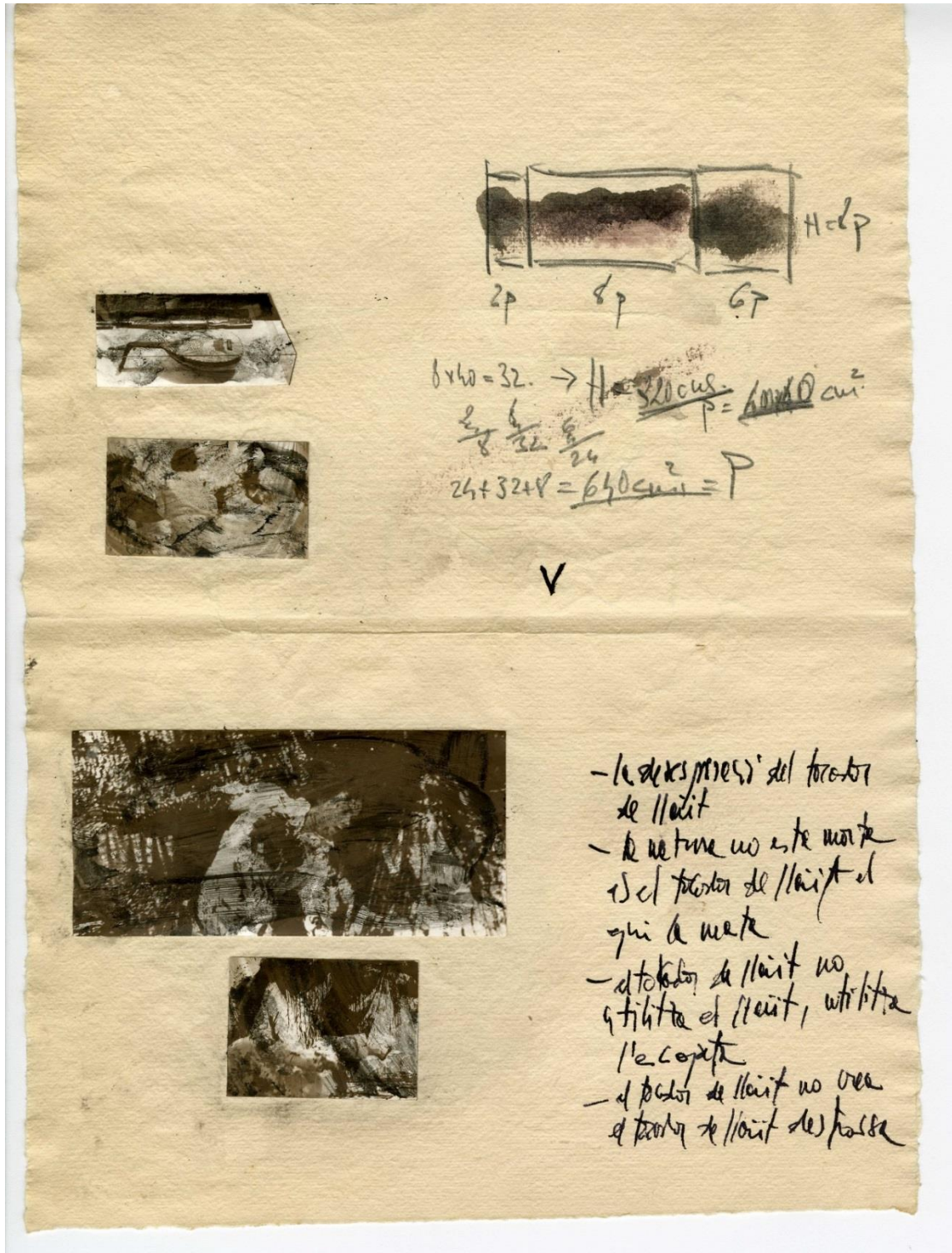


Fig.8. Material manipulado por el artista encontrado en el la carpeta del Archivo Benito relativa a la acción *S.CH.N/P.T.P. TRASA=BPLWB 78 79, 1979*. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Nunca antes se había reproducido esta imagen en una publicación.

generales de establecimientos, celdas y pertenencias de los internos.

**Operación «Reforma Penitenciaria»**

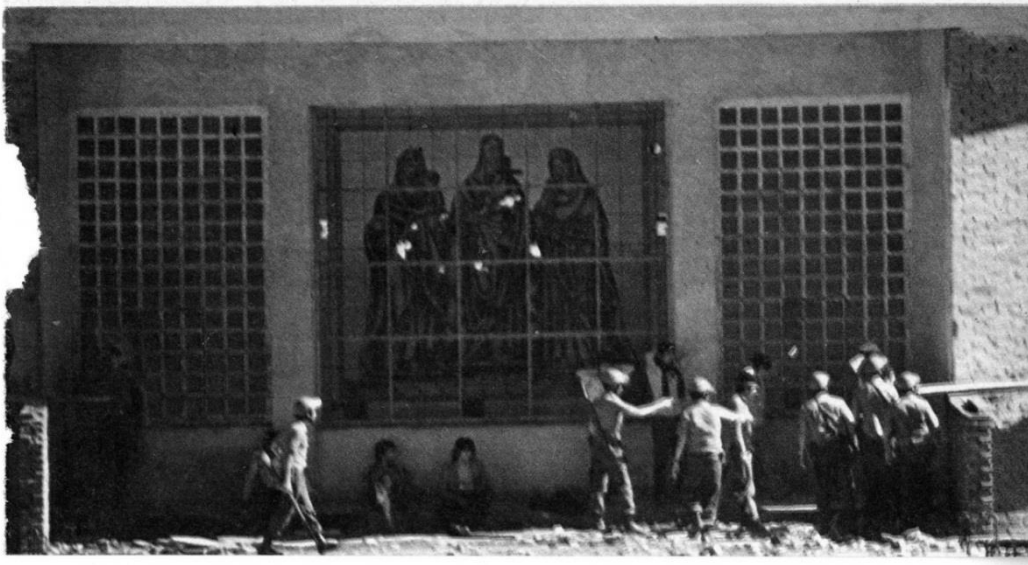
El 20 de mayo pasado fue entregado públicamente el ministro de Justicia por el director general de Instituciones Penitenciarias el «Anteproyecto de Ley General Penitenciaria» (27), redactado por un grupo de expertos, con la participación de hasta cincuenta personas de

sociales, económicos y culturales. Así, por ejemplo, la reclusión no ha de suponer la interrupción de las prestaciones de la Seguridad Social adquiridas antes del ingreso en prisión (art. 2).

3. La actividad penitenciaria ha de ejercitarse respetando el principio de legalidad (art. 6).

4. Los establecimientos se clasifican en: preventivos, de cumplimiento y especiales (hospitalarios, psiquiátricos y de rehabilita- ▶

*La fuerza pública reduce a los amotinados en Carabanchel (foto Luis Rubio)*



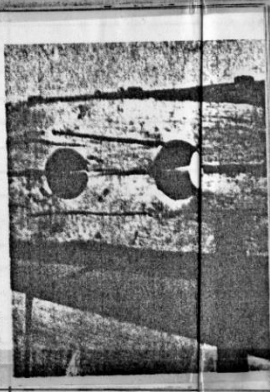

| NÚMERO FACTURA | NÚMERO ALBARÁN | FECHA | CANTIDAD | CONCEPTO   | PRECIO UNIDAD | TOTAL | I.T.E. | IMPORTE TOTAL FACTURA |
|----------------|----------------|-------|----------|--|---------------|-------|--------|-----------------------|
|                |                |       |          | <del>Movilete / Benito / Goza</del><br><del>la justicia me mata</del>                |               |       |        |                       |
|                |                |       |          |   |               |       |        |                       |
|                |                |       |          |  |               |       |        |                       |
|                |                |       |          | <i>Informance</i>  |               |       |        |                       |
|                |                |       |          | <i>MORT / PIERCE</i>   |               |       |        |                       |
|                |                |       |          | <i>Snow/bs - VARSOVIA - NATO 1979</i>  |               |       |        |                       |
|                |                |       |          | <i>100% Benito.</i>  |               |       |        |                       |

Fig.9. Material manipulado por el artista encontrado en el la carpeta del Archivo Benito relativa a la acción *S.CH.N / P.T.P. TRASA=BPLWB 78 79*, 1979. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Nunca antes se había reproducido esta imagen en una publicación.

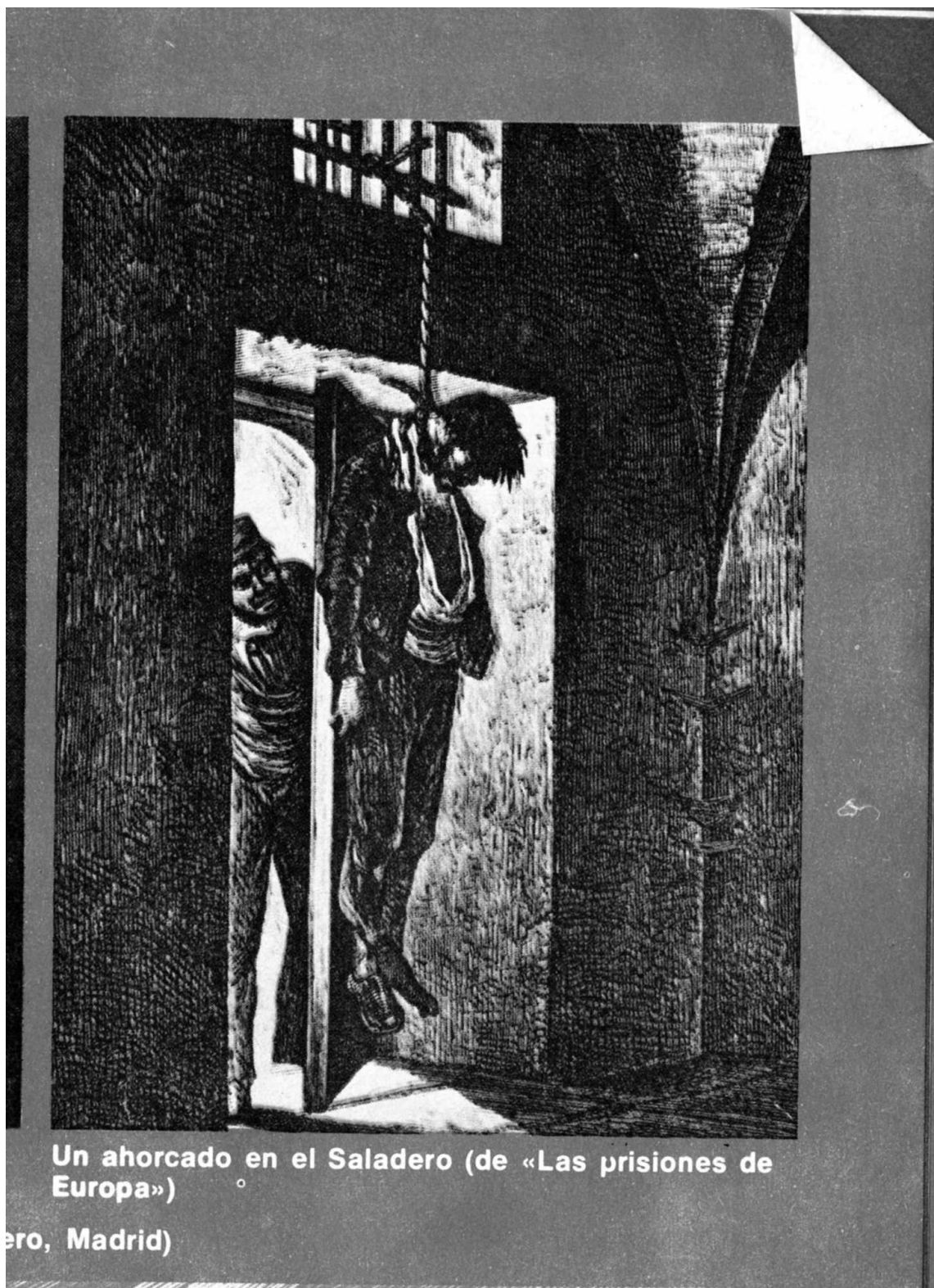
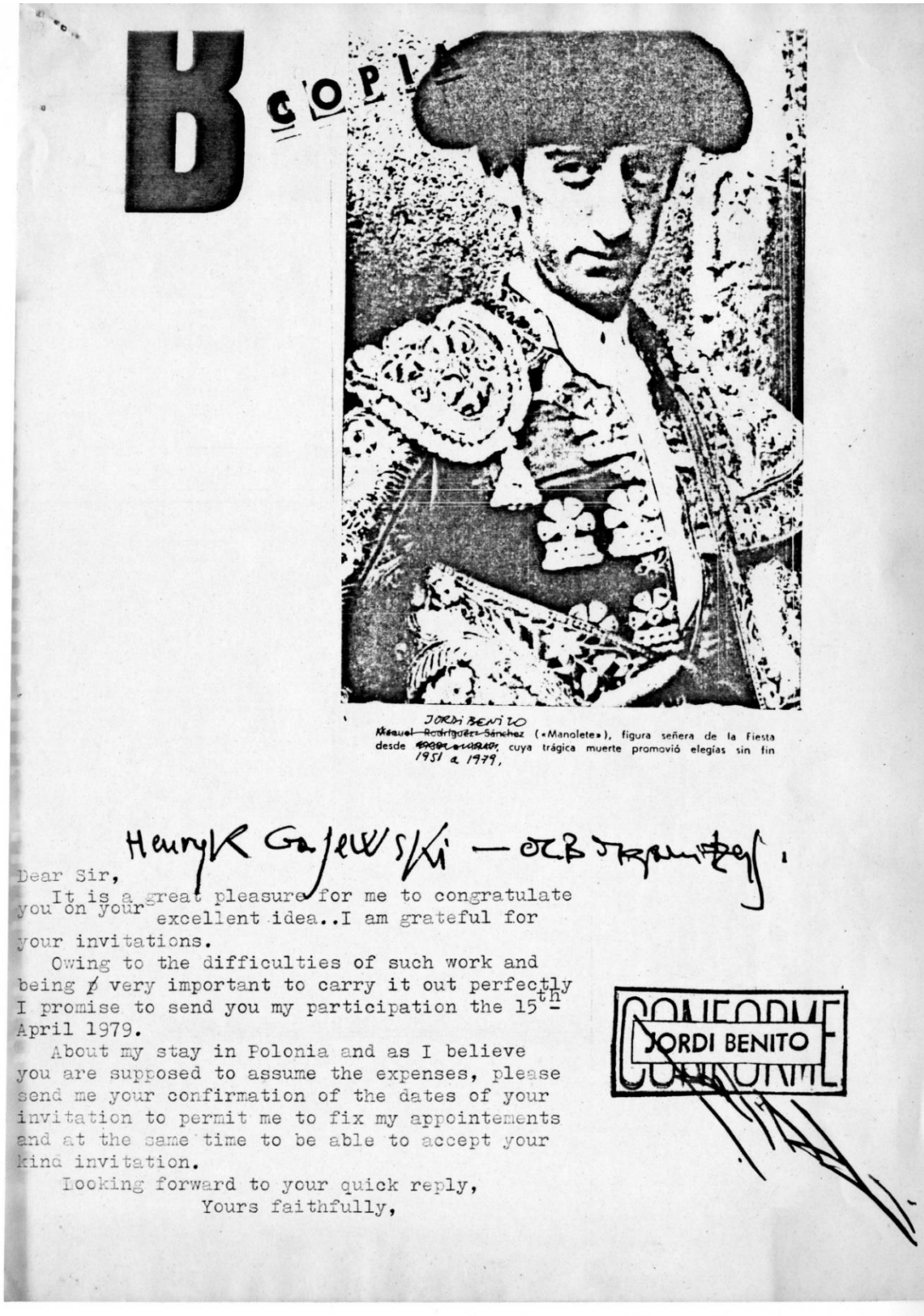


Fig.10. Material manipulado por el artista encontrado en el la carpeta del Archivo Benito relativa a la acción S.CH.N/P.T.P. TRASA=BPLWB 78 79, 1979. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Nunca antes se había reproducido esta imagen en una publicación.



Henryk Gajewski - OCB Warszawa

Dear Sir,

It is a great pleasure for me to congratulate you on your excellent idea..I am grateful for your invitations.

Owing to the difficulties of such work and being very important to carry it out perfectly I promise to send you my participation the 15<sup>th</sup> April 1979.

About my stay in Polonia and as I believe you are supposed to assume the expenses, please send me your confirmation of the dates of your invitation to permit me to fix my appointments and at the same time to be able to accept your kind invitation.

Looking forward to your quick reply,  
Yours faithfully,

COMEDIE  
JORDI BENITO  
COMEDIE



Fig. 11. Material relativo a la obra no realizada *Trazado G.O.Y.A* y no reproducido anteriormente en ninguna publicación. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.





Fig. 13. Material preparativo de la acción *B.B.P. Romànic*, 1980. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Estos documentos no se habían reproducido anteriormente en ninguna publicación.

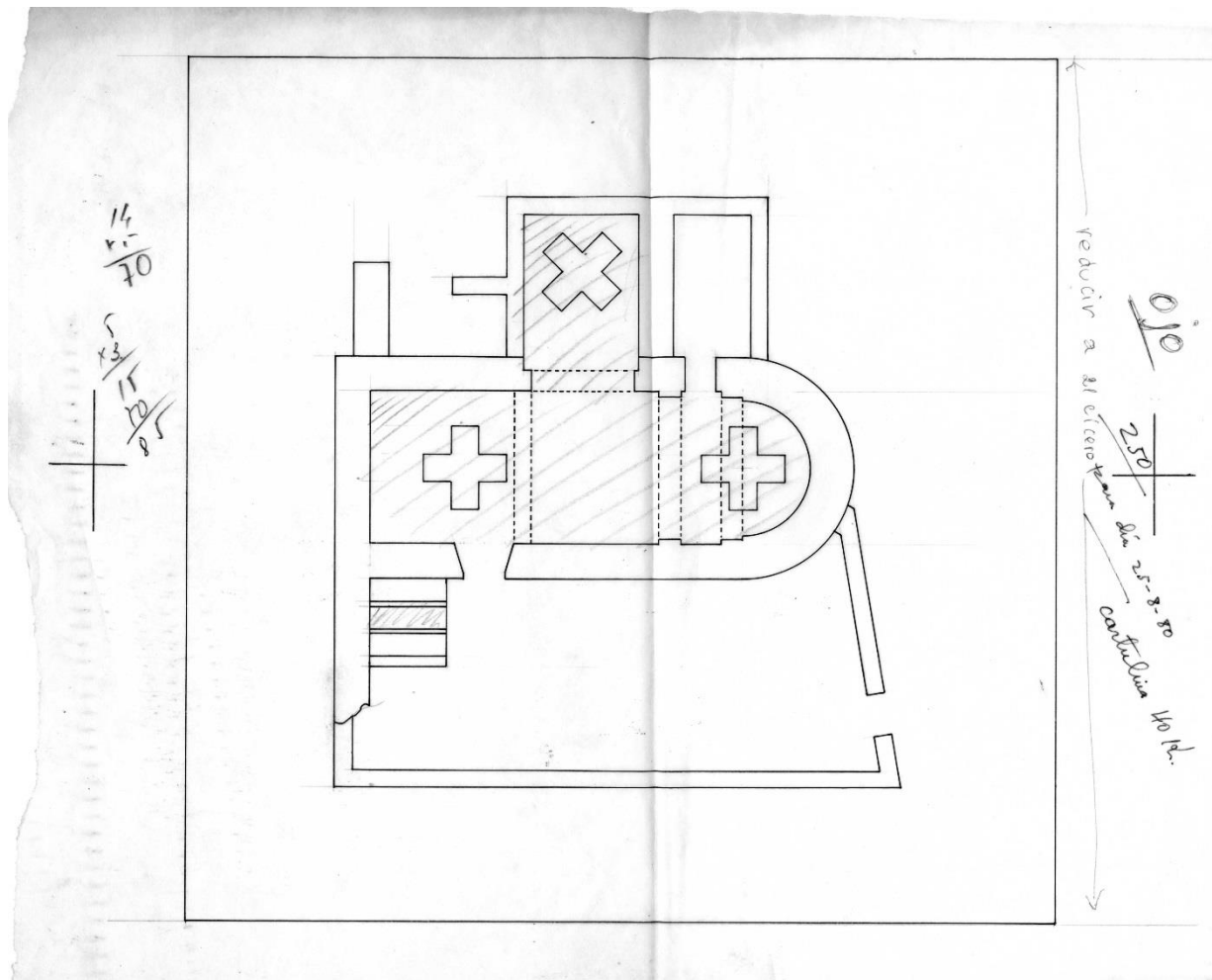


Fig. 14. Material preparativo de la acció B.B.P. Romànic, 1980. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Estos documentos no se habían reproducido anteriormente en ninguna publicación.

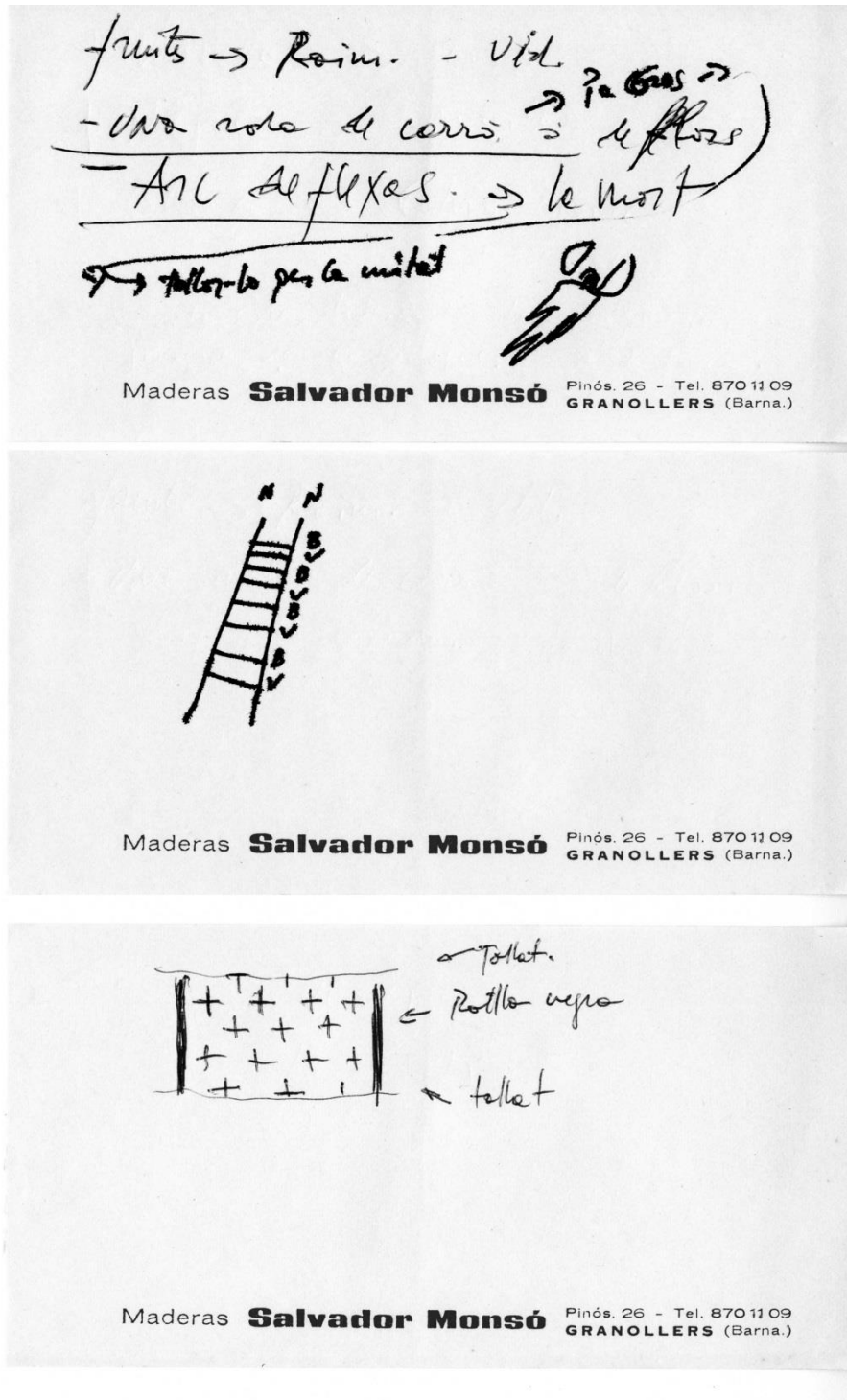
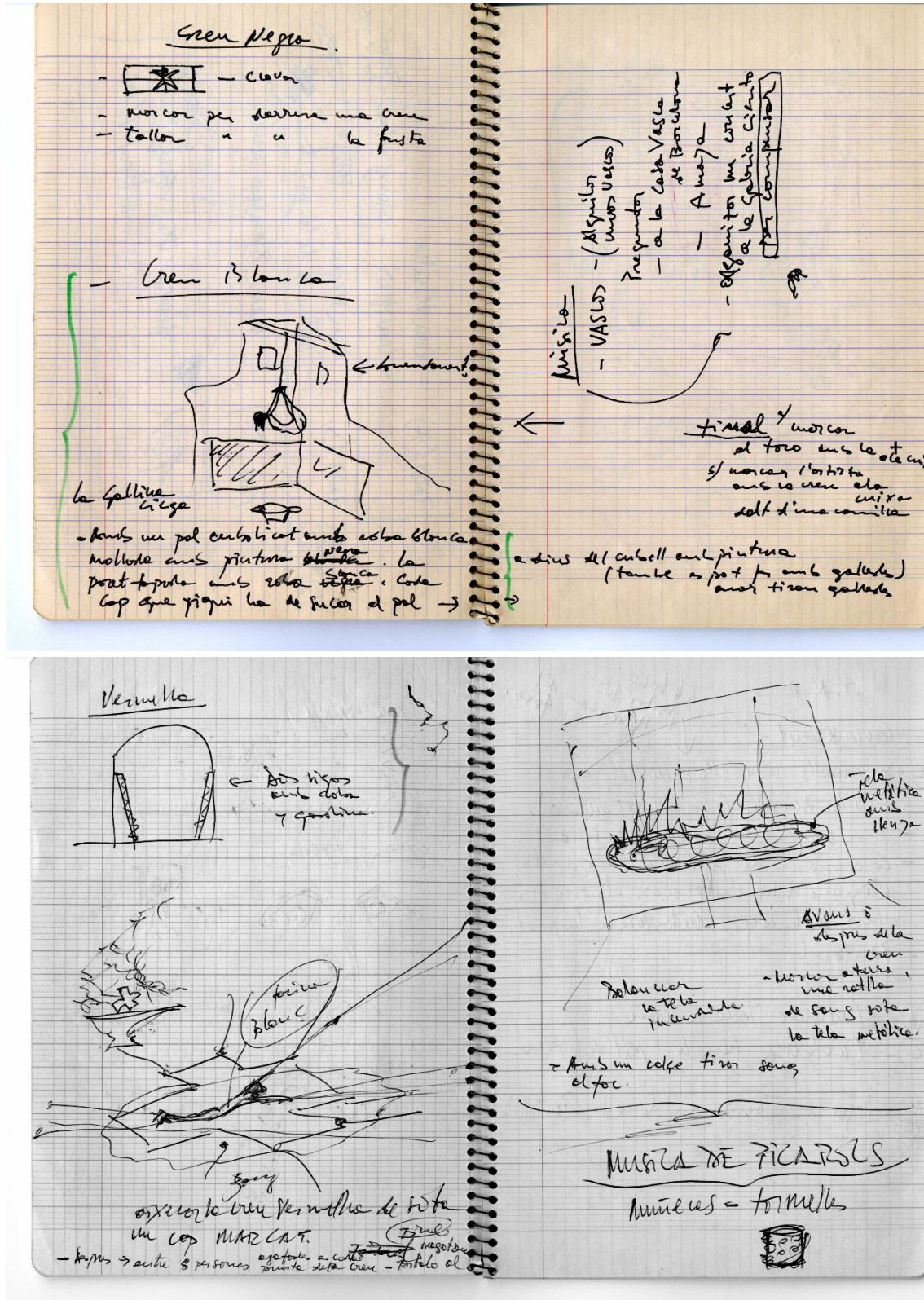


Fig. 15. Material preparativo de la acción *B.B.P. Romànic*, 1980. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito. Estos documentos no se habían reproducido anteriormente en ninguna publicación.



### 9.3. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig.1. Mapa de instituciones integrantes de forma estable o puntual de la plataforma L'Internationale. Fuente: MACBA. <https://www.macba.cat/es/programas-colaboracion>

Fig.2. *Museo de las narrativas paralelas. En el marco de L'Internationale*. Reportaje fotográfico. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Històric MACBA.

Fig. 3 y 4. Detalle de la cronología-diagrama intervenido por László Beke en la muestra *Sitting together. Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe*, 2016-2017. Fuente: fotografías personales tomadas en nuestra visita a la exposición.

Fig.5 y 6. Christoph Büchel, *The Mosque: The First Mosque in the Historic City of Venice -Moschea della Misericordia-*. Oración y encuentro en la mezquita instalada por el artista. Fuente: Casey Kelbaugh para el New York Times.

Fig.7. André Masson, *Orfeo descuartizado por las Ménades*, ca. 1933, aguafuerte. Galería Louise Leiris.

Fig.8. André Masson, *Orfeo* -estudio para *Sacrificios*-, 1936, mina de plomo y lápiz de color sobre papel. Colección particular.

Fig.9. André Masson, *Sacrificios* -Orfeo, Pl. II-, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular.

Fig.10. André Masson, *Orfeo*, 1935, óleo sobre lienzo. Colección particular.

Fig.11. André Masson, *Sacrificios* -El crucificado, Pl. III-, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular.

Fig.12. André Masson, *Sacrificios* -Osiris, Pl. V-, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular

Fig. 13. André Masson, *El sueño de Ariadna* -Anatomía de mi universo, Pl. XXVII-, 1940, Colección François Odermatt. Fig.

14. André Masson, *El laberinto*, 1938, óleo sobre lienzo, Centre Pompidou.

Fig.15. André Masson, *Barcelona, julio, 1936*, 1936, dibujo sobre zinc, Colección Mason.

Fig.16 y 17. André Masson, ilustraciones para *Acéphale*, número 1, junio de 1936, grafito sobre papel, Colección particular.

Fig.18, 19 y 20. André Masson, ilustraciones para *Acéphale*, número 2, enero de 1937, grafito sobre papel, Colección particular

Fig.21. André Masson, *Sacrifices*: Minotauro, Pl. IV, 1936, grabado sobre cobre. Colección particular.

Fig.22. André Masson, *La Grèce tragique*, ilustración para *Acéphale*, nº 3-4, julio 1937.

Fig.23. André Masson, *Minotauromaquia. Los minotauros*, ca. 1937, tinta y acuarela sobre papel. Colección particular.

Fig.24. André Masson, *Corrida*, 1936, grafito y lápices de colores, Colección particular.

Fig.25. André Masson, *Tauromachie*, 1937, tinta china, Colección particular.

Fig. 26. André Masson, ilustración para *Espejo de la tauromaquia*, 1938, Colección particular.

Fig. 27. André Masson, *Pasiphaë*, 1937, óleo sobre lienzo, Colección del artista, París.

Fig. 28. André Masson, *El pianotauro*, 1937, óleo sobre lienzo, Galería Louise Leiris, París.

Fig. 29. Jacques André Boiffard, *Sin título*, 1930, fotografía en blanco y negro para ilustrar el artículo de Georges Bataille "Bouche" en *Documents*, nº 5, p. 298.

Fig.30. Raoul Ubac, *Affichez vos poèmes, affichez vos images*, 1935, fotografía en blanco y negro, Collection SFMOMA, San Francisco.

Fig.31, 32 y 33. André Masson, ilustraciones para *Historia del ojo* de Georges Bataille, 1928, litografía, Colección particular.

Fig. 34. Joan Miró, *Dona en revolta*, 1938, acuarela y lápiz sobre papel, 57,4 x 74,3, Centre Pompidou.

Fig. 35 y 36. Jacques-André Boiffard, *El dedo gordo*, 1929, fotografías en blanco y negro para el artículo "El dedo gordo" de Georges Bataille en *Documents*, nº 6, 1929, Centre Pompidou.

Fig. 37. Salvador Dalí, *El juego lúgubre*, 1929, óleo y collage sobre cartón, 44,4 x 30,3 cm, Colección particular.

Fig.38. Georges Bataille, "Schéma psychanalytique des figurations contradictoires du sujet dans *Le Jeu lugubre* de Salvador Dalí", publicado en su artículo "Le Jeu lugubre" en *Documents*, nº 7, 1929.

Fig. 39. André Masson, *Les regulares*, 1937, tinta sobre papel, Colección particular.

Fig.40. André Masson, *Un cura satisfecho*, 1936, tinta sobre papel, Colección particular.

Fig. 41 y 42. Milan Knížák, *Exposiciones de corto plazo*, 1962-63. Fuente: MOMA. Milan Knížák Performance Files.

Fig. 43. Milan Knížák, *Segunda manifestación Arte Actual*, 1965. Fuente: MOMA. Milan Knížák Performance Files.

Fig. 44. Milan Knížák, *The Difficult Ceremony*, 1965. Fuente: MOMA. Milan Knížák Performance Files.

Fig.45. Jan Mlčoch, *Noc –Noche*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 46. Petr Štembera, *Lukostřelec –Arquero*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague. Fig.

47. Jan Mlčoch, *Nic zvláštního –Nada especial-*, 1979. Archivo del artista. Fuente: Memory of nations. Jan Mlčoch Fotogalerie.

Fig. 48. Jan Mlčoch, *Igelitový Pytel –Saco de plástico-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 49. Jan Mlčoch, *Pohled do údolí –Vista del valle-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 50. Petr Štembera, *Bez názvu –Světlonoš- (Sin título-Portador de antorcha-)*, 1979. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 51. Jan Mlčoch, *Ohnivě dveře –Puerta de fuego-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 52. Petr Štembera, *Spaní na stromě –Durmiendo en un árbol-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 53. Petr Štembera, *Paralelní deprivace –s křečkem –Privación paralela (con hámster)*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 54. Petr Štembera, *Transposición de piedras*, 1971. Archivo del artista. Fuente: LACMA.

Fig.54. Petr Štembera, *Comiendo hierba durante algunos días de ascetismo*, 1973. Archivo del artista. Fuente: Maja Fowkes, *Green bloc: neo-avant-garde Art and ecology under socialism*. Budapest, New York: Central European University Press, 2015.

Fig. 55. Petr Štembera, *Skoc č 1 –Salto 1*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 56. Petr Štembera, *Skoc č 2 –Salto 2*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

- Fig. 57. Petr Štembera, *Skoc č 3 –Salto 3*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 58. Jan Mlčoch, *Žebřík –Escalera-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 59 y 60. Petr Štembera, *Cesta –Viaje-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 61. Petr Štembera, *sin título*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 62. Petr Štembera, *Laica Performance*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 63. Petr Štembera, *sin título*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 64. Jan Mlčoch, *Zavěšení - Velký spánek –Suspensión – Gran sueño-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 65. Jan Mlčoch, *20 minut –20 minutes*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 66. Jan Mlčoch, *Petrův případ –Petr's Case-*, 1979. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 67. Petr Štembera, *Purification-Flagellation –Purificación, flagelo*, 1974. Archivo del artista. Fuente: MAC-USP, São Paulo.
- Fig. 68. Petr Štembera, *Biograf –Biografía*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 69. Petr Štembera, *žít, jak se má –Vivir de la forma correcta*, 1980. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 70. Petr Štembera, *Jogi –Yogui-*, 1979. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.
- Fig. 71. Ion Grigorescu, *Electoral meeting*, 1975. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 72. Ion Grigorescu, *Casa Nostră -Nuestra casa*, 1974. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 73. Ion Grigorescu, *Pyžama –Pijamas*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 74. Ion Grigorescu, *Gesturi de spalăre -Gestos de higiene-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 75, 76 y 77. Ion Grigorescu, *Pyžama –Pijamas*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 78. Ion Grigorescu, *Box-Yoga*, 1980. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 79. Ion Grigorescu, *Box-Yoga*, 1980. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 80. Ion Grigorescu, *Superpositions*, 1979. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 81. Ion Grigorescu, *Feerie –Hada-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 82. Ion Grigorescu, *Tentații –Tentaciones*, 1985. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 83. Ion Grigorescu, *Săritura –Salto-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 84 y 85. Ion Grigorescu, *Feerie –Hada-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.
- Fig. 86, 87 y 88. Jordi Benito, *Acció/Reacció d'un cos contra la paret*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.



Fig. 89. Jordi Benito, *Acció/Reacció d'un cos contra la cortina*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 90. Jordi Benito, *Acció/Reacció calç viva*, 1972. Fotografía en blanco y negro realizada por Paco Llobet. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 91. Jordi Benito, *Esgotament. Acció d'esgotar*, 1972. Fotografías en blanco y negro realizadas por Albert Font. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 92. Jordi Benito, *135'*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 93. Jordi Benito, *Volum d'un cos*, 1973. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 94. Jordi Benito, *Acció anul·lació II*, 1973. Fotografía en blanco y negro de Butinya. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 95. Jordi Benito, *Destrucció de la pròpia imatge*, 1976. Negativo en color. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 96. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 97. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografía de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 98-103. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 104 y 105. Jordi Benito, *L'anihilament com a esdeveniment. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 106 y 107. Jordi Benito, *L'anihilament com a esdeveniment. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 108 y 109. Jordi Benito, *La desesperació del tocador de llaiüt. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1978. Fotografías de Jacques Faujour. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 110 y 111. Jordi Benito, *La desesperació del tocador de llaiüt. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1978. Fotografías de Jacques Faujour. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 112. Jordi Benito, Material personal del artista en relación a *La desesperació del tocador de llaiüt. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 113. Jordi Benito, Material personal del artista en relación a *La desesperació del tocador de llaiüt. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1978. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 114. Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79*, 1979. Fotografías de Marie Marie. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 115-119. Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79*, 1979. Fotografías de Marie Marie. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 120. Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79*, 1979. Fotografías de Marie Marie. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 121. Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 79 79*, 1979. Fotografías de Marie Marie. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 122, 123 y 124. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 125 y 126. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 127. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografía de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 128 y 129. Jordi Benito, *Mal-son*, 1977. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 130. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografía de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 131-134. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 135. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 136, 137 y 138. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 139. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 140 y 141. Jordi Benito, *B.B.P. Romànic* 1980. Fotografías de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 142. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus I*, 1980. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 143 y 144. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 145. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 146 y 147. Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 148. Petr Štembera, *Narcissus N° 1–Narciso N°1-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 149. Petr Štembera, *Narcissus N° 1–Narciso N°1-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 150. Petr Štembera, *Narcissus N° 2 –Narciso N° 2-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 151. Petr Štembera, *Narcissus N° 3 –Narciso N° 3-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 152. Petr Štembera, *Narcissus N° 4 –Narciso N° 4-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 153. Petr Štembera, *Hašení –Extinción-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 154. Jan Mlčoch, *Tam a zpět -Ida y vuelta-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 155. Jan Mlčoch, *Bianco-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 156. Jan Mlčoch, *Bianco-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Memory of nations. Jan Mlčoch Fotogalerie.

Fig. 157. Ion Grigorescu, Fotograma de *Dialog s Ceaușescom –Diálogo con Ceaușescu*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 158. Ion Grigorescu, Fotograma de *Dialog s Ceaușescom –Diálogo con Ceaușescu*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 159. Ion Grigorescu, Fotograma de *Boxing*, 1977. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 160. Ion Grigorescu, *Bine-rău -Bien-Mal-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 161. Ion Grigorescu, *Sfântul Gheorghe -San Jorge-*, 1987. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 162 y 163. Ion Grigorescu, Fotogramas de *Âme -Alma-*, 1979. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 164. Ion Grigorescu, *Nașterea –Nacimiento*, 1977. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 165. Tomislav Gotovac, *Cleaninf of Public Space (Homage to Vjekoslav France aka The Bolshevik and Cleaning Apostle) –Limpieza del espacio público (Homenaje a Vjekoslav France aka El Bolchevique y el Apóstol Limpiador)*, 1981. Fuente: documenta 14.

Fig. 166. Ion Grigorescu, *Lăutul -El baño-*, 1976. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 167. Ion Grigorescu, *Gesturi de spalăre -Gestos de higiene-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 168. Ion Grigorescu, *Lăutul -Baño-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 169-178. Ion Grigorescu, *Baia rituală -El baño ritual-*, 1978. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 179-182. Ion Grigorescu, *Spălat cu lumina -Limpiando con luz-*, 1979. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 183. Ion Grigorescu, *Autoportret cu Tutankamon -El cuello. Autorretrato con Tutankamón-*, 1976. Fuente: *A man with a single camera*.

Fig. 184. Petr Štembera, *5-10 minut -5-10 minutos-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 185. Petr Štembera, *Stěpování –Injerto-*, 1975. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 186. Petr Štembera, *Budoucím uživatelům -Para futuros usuarios-*, 1976. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 187. Jan Mlčoch, *Prameny ve tmě -Fuentes en la oscuridad-*, 1978. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 188. Jan Mlčoch, *Klasický útěk -Huida clásica-*, 1977. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 189. Jan Mlčoch, *Mytí? -¿Limpiando?-*, 1974. Archivo del artista. Fuente: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague.

Fig. 190. Jordi Benito, *Llençol-carbó / Brut-net*, 1971. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 191. Jordi Benito, *Església-paisatge*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 192 y 193. Jordi Benito, *Descoberta Fregoli*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 194, 195 y 196. Jordi Benito, *Acció anul·lació II*, 1973. Fotografías en blanco y negro de Butinya. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 197 y 198. Jordi Benito, *Transformació d'una acció*, 1972. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 199. Jordi Benito, *Transformacions d'un gest a una acció. Foc, aigua, terra, aire*, 1973. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.

Fig. 200. Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografia de Eduard Olivella. Fuente: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito.



Pero al menos yo me reconozco inválido y sucio

Antonin Artaud, *En plena noche o el blurff surrealista*, 1927

