

03.02 APLICACIÓN DE MÉTODO

EL CUERPO EN EL PERFORMANCE

BASE DE DATOS

a) El cuerpo desde la Filosofía

Concebir al cuerpo (tanto el del artista como el del público) como parte esencial del desarrollo del Arte Contemporáneo es un ejercicio necesario para llegar a entender el papel del cuerpo en la intervención del espacio arquitectónico. Esta parte de la investigación está enfocada a dilucidar cómo el cuerpo humano (en todas sus dimensiones y partes, empezando por su piel, sus cabellos, su sangre, etc.) interactúa con el espacio como canalizador de vivencias intensas, tanto en el mismo artista como en el público que observa la obra.

i. Definición corta en el Diccionario de Filosofía

Según Ferrater Mora el cuerpo sería: "... 1) *Un objeto físico que posee propiedades sensibles, o que posee propiedades tales que causan en los seres humanos y, en general, en los organismo biológicos, impresiones, o estímulos, o ambas cosas. Se supone que un cuerpo tiene una determinada extensión. ...*"²⁶

ii. Otras apreciaciones desde la Filosofía

Es de mucho interés en este capítulo, comprender la transformación de la noción de cuerpo a lo largo de la historia del pensamiento filosófico. En la presente investigación es fundamental la percepción de lo que es el *cuerpo* en la actualidad, dado que, "... *el interés por 'el cuerpo' en cuanto 'mi cuerpo' se ha abierto paso especialmente en la época contemporánea. ...*"²⁷

Ferrater Mora, habla esencialmente de dos filósofos que han trabajado la noción de cuerpo desde la filosofía. Gabriel Marcel (filósofo existencialista francés; 1889-1973) y Jean-Paul Sartre (filósofo existencialista francés; 1905-1980).

El pensamiento de Marcel se explica de la siguiente manera: "... *el cuerpo propio es, por consiguiente, algo muy distinto de 'un cuerpo ligado a otros cuerpos'; la relación entre mi cuerpo y yo es, según Marcel, de naturaleza absolutamente singular. ...*"²⁸

Sartre parte de dos dimensiones de cuerpo, similares al planteamiento de Marcel: "... *En la primera, se trata de un 'cuerpo para mí' de una forma de ser que permite enunciar 'yo existo en mi cuerpo'. Dentro de esta dimensión, el cuerpo es siempre 'lo trascendido'. (Ver Ref. 44 en Esquema 02) Pues el cuerpo que 'yo existo' es lo que 'yo trasciendo continuamente hacia nuevas combinaciones de complexos' y por eso mi cuerpo pertenece 'a las estructuras de la conciencia no-tética (de) sí mismo' ...*"²⁹ Con esto se logra comprender el concepto del *cuerpo* como un estado de conciencia del mismo. (Ver Esquema 02)



Esquema 01: Cuerpo/Alma en la filosofía clásica. Fuente: CONTRERAS, Santiago.

Referencias

- Ref. 40 Flecha de indicación.
- Ref. 41 El cuerpo como materia.
- Ref. 42 El espíritu/mente/alma inserto en la cavidad física.



Referencias

- Ref. 43 Noción de *mi cuerpo*
- Ref. 44 Tres hemisferios para reconocer al cuerpo propio, en relación al Yo.
- Ref. 45 El Yo o el Ser.

Esquema 02: Interpretación de la primera dimensión del cuerpo en Sartre. Fuente: CONTRERAS, Santiago.

²⁶ FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía*; Alianza Editorial; Madrid, España; 1990; Pág. 754.

²⁷ Op. Cit.

²⁸ FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía*; Alianza Editorial; Madrid, España; 1990; Pág. 758.

²⁹ Op. Cit.

“... en la segunda dimensión, el cuerpo es para otro (o bien otro es para mi cuerpo); se trata entonces de una corporeidad radicalmente diferente de la de mi cuerpo para mí. <en este caso se puede decir que ‘mi cuerpo es utilizado y conocido por otro’. ‘Pero, en tanto que yo soy para otro, el otro a mí como el sujeto para el cual soy objeto. Entonces yo existo para mí como conocido por otro, en particular en su facticidad misma. Yo existo para mí como conocido por otro en forma de cuerpo’. ...”³⁰ (Ver Esquema 03)

iii. Interpretación de los significados

Estas dos cualidades del cuerpo explicadas por Sartre obedecen a una concepción moderna de entender las relaciones entre el Yo, que vendría a ser la conciencia del existir de uno, y el cuerpo, que le permite saber que existe. Pero además da por sentado que sólo se puede reconocer el cuerpo propio como substancia, cuando se reconoce el cuerpo del Otro. Estas teorías, a pesar de provenir de la filosofía clásica, entran a refutar las anteriores concepciones de este elemento, permitiendo entender al *cuerpo* como parte del reconocimiento de la existencia del Yo. (Ver Esquema 07)



Esquema 03:	Interpretación de la segunda dimensión del cuerpo en Sartre.
Fuente:	CONTRERAS, Santiago.
Referencias	
○ Ref. 45	El cuerpo del otro-conciencia de la existencia del cuerpo del Yo.
○ Ref. 46	Yo conozco mi cuerpo a través del cuerpo del Otro.
→ Ref. 47	El Yo o el Ser.

b) El cuerpo y el performance

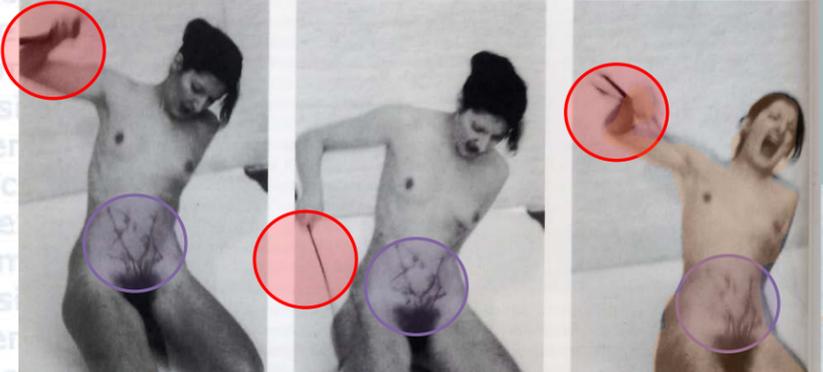
El performance y la multiplicidad de acciones artísticas que se desarrollan desde los años 60 tienen la intención de “... romper con las tradicionales barreras entre los binomios arte-vida y creador-espectador...”³¹, para así lograr que cuerpo y espacio surjan como nuevas posibilidades para el desarrollo de procesos artísticos, ya que se ha dejado de hablar únicamente de productos. Esto lleva a pensar en que no sólo el cuerpo del artista se expone a la experiencia artística en el espacio sino también la de la obra en sí (como objeto y cuerpo) y la del público, como cuerpo en la obra. (Ver Ref. 35 en Fotografía 05 en Pág. 16)

i. El artista y su cuerpo

El desarrollo del Arte de Acción (Performance, Happenings, Body Art, Fluxus, etc.) ha llevado al artista a confrontarse con su cuerpo y a cuestionarlo. Desde 1960 el Arte Contemporáneo empieza a dar importancia a la manifestación del cuerpo en la obra. Esto tiene una repercusión directa en el espacio de producción, representación y expresión de la obra artística y, por ende, una influencia directa en la Arquitectura.

• Ejemplo 1: Marina Abramovic: *Thomas Lips*

En 1975, Marina Abramovic realiza un perturbador performance de dos horas de duración, en el cual somete a su cuerpo a una tortuosa búsqueda de sentidos conceptuales íntimos. La pieza sigue un proceso largo que consiste, en este orden: comer un Kg de miel; beber un litro de vino tinto; romper el vaso con la mano derecha; dibujar, mientras se corta, una estrella de cinco puntas en su vientre; golpearse a sí misma hasta no sentir dolor; echarse sobre una cruz de bloques de hielo; dejar que el calor de una estufa colgada haga brotar más sangre de las heridas; dejar que el resto de su cuerpo se enfríe durante 30 minutos más. (Ver Fotografía 08)



Fotografía 08:	Thomas Lips; Marina Abramovic.
Fuente:	SCHNEEDE, Marina; (<i>Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo</i>)
Referencias	
○ Ref. 48	La acción.
○ Ref. 49	La intervención en el cuerpo.
○ Ref. 50	El cuerpo de la artista.

³¹ MARTÍNEZ, ROSA; “Nuevos contextos, nuevas actitudes”; En VARIOS AUTORES; *Historia del Arte, Tomo 16: Últimas tendencias*; Editorial Océano – Instituto Gallach; Barcelona, España; 1997; Pág. 2909.

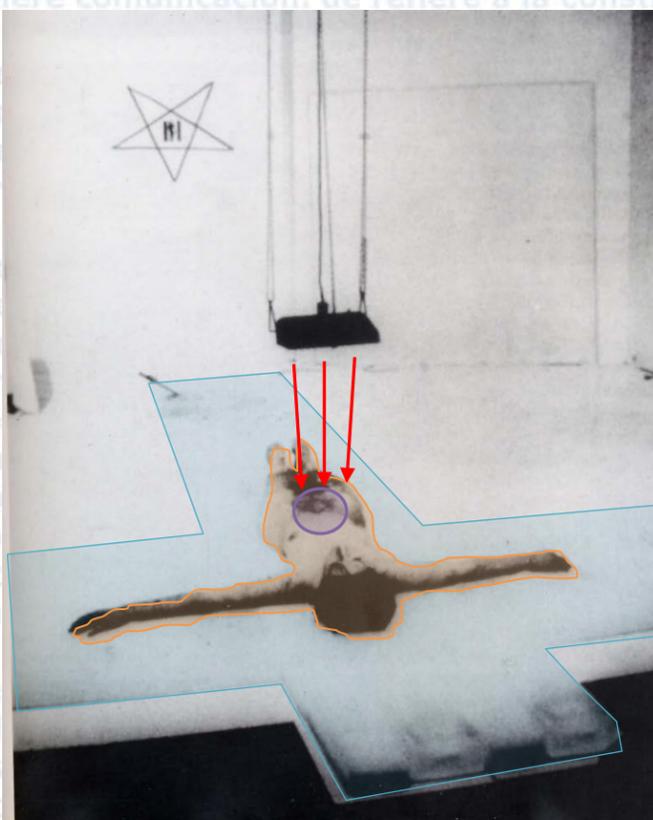
³⁰ FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía*; Alianza Editorial; Madrid, España; 1990; Pág. 758.

Más allá de todo concepto artístico, es importante ver el papel del cuerpo como la totalidad de la obra en sí. Todas las acciones desarrolladas por Abramovic en *Thomas Lips* muestran que su cuerpo es un medio entre la artista y su obra. (Ver Fotografía 09)

Fotografía 09: *Thomas Lips*; Marina Abramovic.

Fuente: SCHNEEDE, Marina; *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*

- Referencias
-  Ref. 51 El cuerpo de la artista.
 -  Ref. 52 La intervención en el cuerpo.
 -  Ref. 53 Incidencias sobre el cuerpo: acción
 -  Ref. 54 Espacio intervenido por la obra.



• **Ejemplo 2: Rebecca Horn: *Dedos de guante* y *Tocar la pared con ambas manos al mismo tiempo***

En ambas piezas, realizadas en 1972 y 1975 respectivamente, la artista alemana fabricó lo que serían la prolongación de los dedos de su mano y experimentó, a través de estos dedos *no naturales*, las sensaciones de su cuerpo en relación con el espacio. Esta experimentación de la sensibilidad, a través de su sentido del tacto, fue puesta en práctica en *Tocar la pared con ambas manos*, ya que además de sentir la pared, producía con sus *nuevos dedos* sonidos estridentes, logrando estimular sensaciones diferentes en el espectador.

Estas prolongaciones de su cuerpo, entendidas como mutaciones o prótesis que alteran el orden natural de las cosas son, por ende, perturbadoras. Se genera a partir de ese momento un *nuevo cuerpo*, del que toma conciencia no sólo la artista (en el sentido de *Yo reconozco mi cuerpo*) sino también el público (siguiendo la segunda dimensión del cuerpo establecida por Sartre; Ver Esquema 03 en Pág. 22), comprendiendo que la transformación de Horn tiene un efecto en el espacio. (Ver Fotografía 10)



Fotografía 10: *Tocar la pared con ambas manos al mismo tiempo*; Rebecca Horn.

Fuente: SCHNEEDE, Marina; *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*

- Referencias
-  Ref. 51 El cuerpo de la artista.
 -  Ref. 52 La prolongación del cuerpo.
 -  Ref. 53 Incidencias en el espacio: acción

El nuevo cuerpo de Horn, sin embargo, termina siendo un intruso efímero, una transformación que queda sólo en la memoria. "... *El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su amenidad. ...*"³² En el caso de la *prótesis* de Horn, es posible que se haya predicho tal cambio. Sin embargo, sus *nuevos dedos* no dejan de ser intrusos en su cuerpo y en el ejercicio de la obra (sabiendo que los *dedos* mismos eran la esencia de la obra en sí). (Ver Fotografía 11 en Pág. 24)

³² NANCY, Jean-Luc; *El intruso*; Amorrortu Editores S.A.; Buenos Aires, Argentina; 2006; Pág. 11.

• **El cuerpo en el centro**

En los dos ejemplos reseñados se ha examinado el cuerpo desde la experiencia del artista. Éste se representa a sí mismo y canaliza en su cuerpo sus propias maneras de expresar la obra. El artista no sólo es la obra, ya que se convierte en un agente más del espacio.

Esto lo explica muy bien Jean-Luc Nancy cuando habla del trasplante de corazón que experimentó, diciendo que "... *El intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo. No otro que el mismo que no termina de alterarse, a la vez aguzado y agotado, desnudado y sobre equipado, intruso en el mundo tanto como en sí mismo, ...*"³³ Esto puede explicar qué sienten algunos artistas y cómo experimentan su cuerpo en el momento de la realización de un performance.



Fotografía 11: *Dedos de guante*; Rebecca Horn.

Fuente: SCHNEEDE, Marina; *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*

Referencias

-  Ref.54 El cuerpo de la artista. Ver ejemplo2: Rebecca Horn en Pág. 23
-  Ref.55 La prolongación del cuerpo/Intruso. Ver ejemplo2: Rebecca Horn en Pág. 23

ii. **El cuerpo del público en el performance**

El desarrollo del Arte de Acción al incluir al público directa o indirectamente en la obra, permite descubrir la conformación de un cuerpo heterogéneo alrededor de la obra y en el espacio intervenido. Este ente es múltiple, está en movimiento, es cambiante, cíclico, efímero, dinámico. El público de un performance difiere totalmente del que hay en una galería tradicional. Su interacción o no interacción con la obra es parte vital del valor del performance como canalizador de emociones en el espectador (sea en la calle o en un espacio cerrado).

• **Ejemplo 1: Marina Abramovic y Ulay: *Imponderabilia***

En 1977, Marina Abramovic y Ulay realizan una acción con contenidos sumamente existencialistas que, en palabras de Ulay, se puede definir así: "... *Nosotros hablamos sobre nosotros como cuerpo. ...*"³⁴

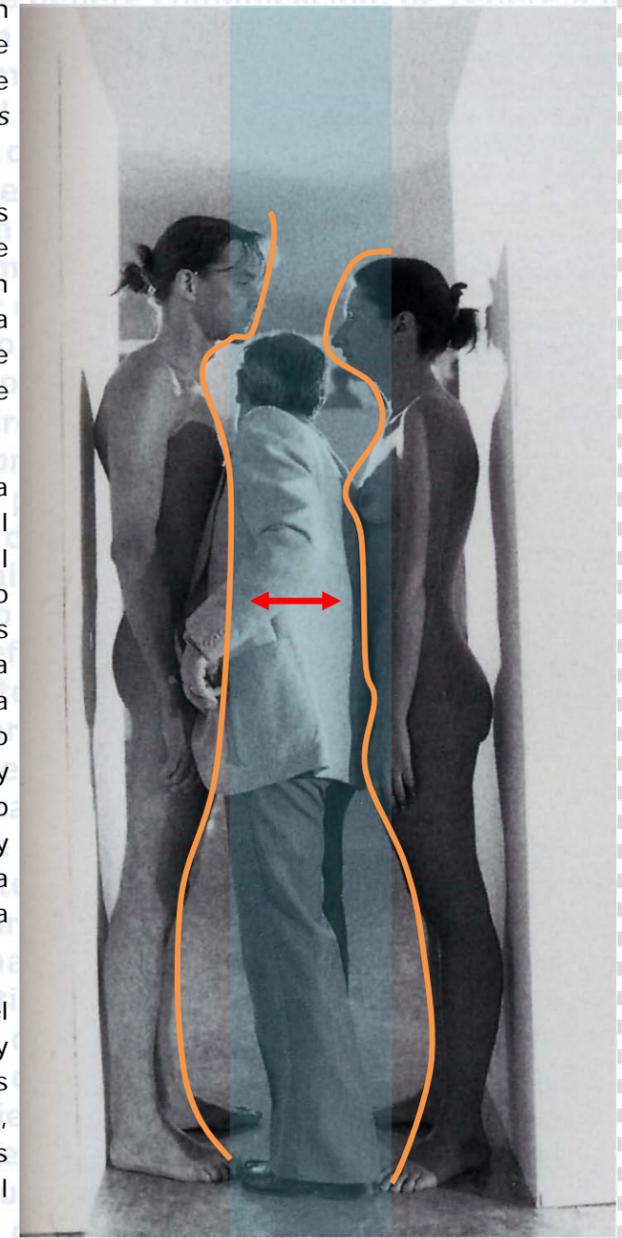
Ambos estuvieron durante 90 minutos parados desnudos uno frente a otro en la puerta de una de las galerías más importantes de Bolonia, en Italia. El espectador, para poder ingresar a la galería, tenía que, literalmente, rozar el cuerpo de ambos artistas al atravesar el pequeño espacio que había entre ambos.

Esta obra marca un radical paso hacia entender el cuerpo del público como parte esencial del performance, ya que la obra arrastra al espectador hacia el cuestionamiento de su propio cuerpo (en el sentido de *mi cuerpo*). La acción es reveladora para el visitante, ya que dentro de la galería no había ninguna exposición. Ésta genera un espacio para el cuerpo del público, dejando definido un área dialéctica entre obra, artista y público. (Ver Ref. 56 en Fotografía 12) Esta área, que no es otra cosa que el cuerpo del público, reaparece y desaparece cada vez que un visitante penetra en la galería, haciéndolo consciente de su propia corporeidad. (Ver Fotografía 12)

Esta manera de confrontar el cuerpo del público con el del artista, sigue una lógica muy cercana al pensamiento de Sartre, ya que tanto los artistas como el público (el visitante) disciernen, durante el roce, la existencia de su cuerpo, a través de sentidos como el olfato y el tacto, permitiendo al Yo entrar en conocimiento de su propio cuerpo.

Referencias

-  Ref. 56 El cuerpo del público /espacio corporal.
-  Ref.57 El cuerpo del artista.
-  Ref.58 Hablar como cuerpo.



Fotografía 12: *Imponderabilia*; Marina Abramovic y Ulay.

Fuente: SCHNEEDE, Marina; *(Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*

³³ NANCY, Jean-Luc; *El intruso*; Amorrortu Editores S.A.; Buenos Aires, Argentina; 2006; Pág. 44.

³⁴ SCHNEEDE, Marina; *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*; DuMont Literatur und Kunst Verlag; Köln, Alemania; 2002; Pág. 53.

• **Ejemplo 2: BlueBox (Eduardo Ribera): Sin título**

En este otro ejemplo, realizado en 2009 en La Paz, el cuerpo del público se experimenta en otras dimensiones y en otros estados cognitivos de *cuerpo*, siendo el público un ente distante del artista-objeto, pero nunca completamente fuera de la obra. (Ver Ref. 61 en Imagen 13)

En el performance, BlueBox permaneció echado por más de dos horas en la Calle Comercio, en el corazón de la ciudad de La Paz, afectado por una dosis de estupefacientes que lo mantuvieron semi-consciente e inmóvil. El público (la calle en sí) se organizó en torno al artista durante dos horas, recambiando visitantes.

La acción de Bluebox, artista boliviano, sigue una lógica que muchos otros performances han perseguido alrededor del mundo: restablecer las diferencias entre público y artista, haciendo que la obra tenga dotes performáticos (de actuación). Lo interesante de este tipo de obras urbanas es que logran construir un cuerpo del público que muta constantemente, que se nutre constantemente de gente nueva que se detiene por pocos minutos a observar la acción (Ver Ref. 59 en Fotografía 14). En este caso, el intruso es el artista en sí, cuyo cuerpo se introduce de improviso en la ciudad, alterando su normal estado de conciencia de la realidad; la obra logra cuestionar al público. El *cuerpo* que se forma en torno al artista es amorfo, anónimo e efímero, igual que la obra en sí, pero de un alto nivel cognoscitivo de apreciación y percepción. (Ver Ref. 59 en Fotografía 14)



Fotografía 13: Sin título; BlueBox.

Fuente: CONTRERAS, Santiago.

- Referencias
-  Ref. 59 El público como cuerpo con extensión.
 -  Ref.60 Espacio de tensión entre el cuerpo del artista y el del público.
 -  Ref.61 Influencia de la acción (dormir).



Fotografía 14: Sin título; BlueBox.

Fuente: CONTRERAS, Santiago.

- Referencias
-  Ref. 59 El público como cuerpo con extensión.
 -  Ref.60 Espacio de tensión entre el cuerpo del artista y el del público.
 -  Ref.61 Influencia de la acción (dormir).
 -  Ref.62 Cuerpo del artista.

• **El público es cuerpo**

El público conforma, entonces, un cuerpo de acción en la expresión de la obra; determina su alcance espacial y su alcance conceptual. El público (participante o no) se expresa a sí mismo y a su cuerpo dentro de la obra, en ese universo de posibilidades perceptivas espaciales, temporales, sensitivas y sensibles.

iii. **El cuerpo como objeto/ el objeto como cuerpo en el performance**

El cuerpo de la obra también puede ser entendido como el objeto en la obra, puesto que también posee una corporeidad o extensión en el espacio. Es por eso que se debe tomar en cuenta a esta condición que es inherente a los objetos utilizados en la realización de las diferentes acciones, como utensilios o como protagonistas.

• **El objeto presente: Robert Morris: Untitled (Standing Box)**

En esta obra, Morris se introduce dentro de un cajón parado hecho a su medida. "... El artista se expone a sí mismo: es actor y autor en uno solo. ..." ³⁵ (Ver Fotografía 15)

El cuerpo de Morris y el del cajón se debaten entre la escultura y el performance. Morris pierde su cualidad corpórea (entendida como *mi cuerpo*) y abandona el Yo de su cuerpo para ingresar en un plano como objeto, referencia, imagen, estática. La obra no deja de ser teatral en el sentido de su eventual efimeridad, pero el hecho de exhibirse como un objeto, convierte a Morris en un objeto mutable, físico, pero de una índole sumamente conceptual. (Ver Ref. 64 en Fotografía 15)



Fotografía 15: Untitled (Standing Box); Robert Morris.

Fuente: SCHNEEDE, Marina; (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)

- Referencias
-  Ref. 63 El cuerpo del artista.
 -  Ref. 64 El cuerpo del objeto.

³⁵ SCHNEEDE, Marina; *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*; DuMont Literatur und Kunst Verlag; Köln, Alemania; 2002; Pág. 12.

En este caso, el objeto se convierte en el cuerpo de la obra y viceversa, logrando que se perciba como un objeto de representación. (Ver Fotografía 15 en Pág. 25)

- **El cuerpo ausente: Ana Mendieta: *People Looking at Blood. Moffit***

La artista cubana Ana Mendieta, radicada en Nueva York, realizó en 1973 (a los 25 años, 12 años antes de morir) una intervención urbana que jugaba con la sensibilidad y el morbo de la gente que pasaba por la calle. La obra consistió en derramar sangre en la puerta de uno de los vecinos de la zona, haciendo que los transeúntes queden perturbados por el objeto ausente, que se reflejaba únicamente en la mente del público. (Ver Fotografía 16)

La pieza de Ana Mendieta trabaja una noción de *cuerpo* muy interesante: la ausencia de todo objeto en la pieza (de hecho, sólo quedó el rastro de lo que pudo haber existido antes de desaparecer) despierta más emociones que el *cuerpo imaginado* por la gente, que adquiere una dimensión no medible, no objetiva, colocándolo dentro de un universo atemporal e inmensurable. (Ver Ref. 66 en Fotografía 16)

La ausencia del cuerpo permite un diálogo de existencias entre el cuerpo imaginario, el cuerpo del público e incluso un otro público que verá luego el registro de la acción. Se forman así tres planos de acción de la obra, sabiendo incluso después que la obra será apreciada desde otros medios corporales como videos y fotografías.



Fotografía 16: *People Looking at Blood*; Ana Mendieta.
 Fuente: SCHNEEDE, Marina; *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*
 Referencias
 ● Ref.65 El cuerpo ausente.
 ↔ Ref.66 Relación entre el cuerpo ausente y el cuerpo del público, para llegar al cuerpo imaginario.

- **Epílogo**

Estas dos maneras de ver el cuerpo del objeto, dejan entender los diferentes campos de acción del performances en su relación con el público, la temporalidad y el espacio. Por eso, el objeto debe conformar parte esencial de la obra, ya que permite diálogos en otros niveles con los receptores de la acción. (Ver Ref. 66 en Imagen 16)

c) **Diferencias conceptuales del *cuerpo* en el performance**

En los años 60 surge en Austria un grupo de artistas llamados Accionistas Vieneses, que impulsaron acciones sumamente sangrientas y violentas de alto grado perturbador. Hermann Nitsch, uno de los más grandes exponentes de este grupo, ha desarrollado a lo largo de su carrera acciones de tipo ritual que involucran a muchos colaboradores, animales muertos y sangre. El performance, entendido como un ritual, es también una variante posible a la hora de comprender el papel activo del cuerpo del artista, del objeto, del público y (en el caso de Nitsch) de sus colaboradores. La utilización del cuerpo como parte de rituales es una constante desde la antigüedad. En Grecia, alrededor de competencias deportivas y religiosas, "... *El griego civilizado había convertido su cuerpo descubierto en un objeto de admiración. ...*"³⁶



Fotografía 17: *4. Aktion*; Hermann Nitsch.
 Fuente: SCHNEEDE, Marina; *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst (Con piel y cabellos: El cuerpo en el arte contemporáneo)*
 Referencias
 ● Ref.67 La acción ritual.
 ↔ Ref.68 Relación entre los cuerpos del artista y el objeto
 👉 Ref.69 El cuerpo del artista/Maestro de ceremonia.

³⁶ SENNETT, Richard; *Carne y Piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*; Alianza Editorial Gedisa S.A.; Madrid, España; 2002; Pág. 35.

“... Era en el gimnasio donde el joven aprendía que su cuerpo era parte de una colectividad más amplia llamada la polis, que el cuerpo pertenecía la ciudad. ...”³⁷

Las Polis griegas establecían la posibilidad de experimentar un cuerpo del ciudadano. Éste estaba conformado por todos, de manera unitaria. El ágora y el teatro surgieron como espacios para expresar la corporeidad del ciudadano. “... Uno consideraba la ciudad como un espacio que jerarquiza los cuerpos que viven juntos; el otro, como un espacio que los relaciona. ...”³⁸

En las acciones de Nitsch se establece una relación muy parecida, desde que se hace patente la capacidad de un acto para convertirse en ritual. Los rituales artísticos de Nitsch parecen conformar diversos espacios de expresión del cuerpo: por un lado, el del artista, que expresa su cuerpo como una especie de *maestro de ceremonias*; por otro, el del público, como sujeto en la multitud de rituales deportivos griegos; finalmente, el del cuerpo de los objetos, como elementos representativos de aquellas escenas. (Ver Fotografía 17 en Pág. 26)

“... si en el ágora el orden era impuesto por el comportamiento corporal, este comportamiento por sí solo no podía contrarrestar los efectos de las actividades simultáneas sobre la voz humana. ...”³⁹ El ágora de los griegos se separa de la experiencia del performance en la calle, ya que éste surge de la eventualidad y marca una diferencia con el público (Ver BlueBox: Sin título en Pág. 25). En cambio, el happening prefiere difuminarse con la gente y hacerla parte de la obra, distanciarla de la cotidianeidad, pero sin convertirla únicamente en espectadora; pretende introducirla en la obra sin que se dé cuenta de ello. (Ver Abramovic y Ulay en Pág. 24)

Las acciones de Nitsch combinan muy bien los aspectos conceptuales que se han tratado hasta ahora en lo que respecta el cuerpo y su vitalidad como parte esencial de la comprensión del Arte Contemporáneo.

³⁷ SENNETT, Richard: *Carne y Piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*; Alianza Editorial Gedisa S.A.; Madrid, España; 2002; Pág. 50.

³⁸ Op. Cit.; Pág. 181.

³⁹ Op. Cit.; Pág. 61.

ANÁLISIS

- Para entender la postura de Sartre respecto a *mi cuerpo* se piensa en tres dimensiones:
 - Tomar conciencia de la corporeidad que surge con el Yo.
 - Comprender el hecho trascendental en la experiencia del cuerpo.
 - Separar la existencia del Yo de la de *mi cuerpo*, sin olvidar que uno existe con el otro irremisiblemente. (Ver Esquema 02 en Pág. 21)
- El cuerpo del artista puede ser entendido como un medio transformable que relaciona al artista íntimamente con su obra. Se puede decir que el artista expresa su Yo a través de *su cuerpo*, logrando comunicar definitivamente ambas entidades, ya que la acción sucede en su propio *mi cuerpo*. (Ver Fotografías 08 y 09 en Págs. 22-23)
- Aparece, sin embargo, otra dimensión de cuerpo que lo establece desde su transformación y mutabilidad a causa de la acción o de la obra. En este caso, el cuerpo es un canal para experiencias sensitivas y subconscientes, alcanzando contradicciones irónicas respecto a la naturalidad o artificialidad de tales acciones. (Ver Fotografías 10 y 11 en Págs. 23-24)
- El público y su cuerpo son discernidos desde dos puntos de vista:
 - La primera óptica considera el cuerpo del público como una masa dinámica, efímera y anónima que congrega espectadores en torno a un evento artístico.
 - La segunda dialoga desde otros canales con el público, obligándolo a ser parte de la obra. (Ver Fotografías 12, 13 y 14 en Págs. 24-25)
- El cuerpo del objeto significa tanto un objeto capaz de dialogar, ser la obra en sí (Ver Imagen 15 en Pág. 25), o más bien estar ausente, logrando contagiar la imaginación al público para generar un segundo cuerpo imaginario. (Ver Fotografía 16 en Pág. 26)

PROPUESTA

- Después de haber comprendido los hemisferios del cuerpo en el Arte de Acción, la propuesta busca que el cuerpo se entienda según estos componentes (abriendo la oportunidad de generar más posibilidades conceptuales):
 - El cuerpo como *medio alterable* entre obra y artista.
 - El cuerpo como *transformación de sí mismo* llevado a un plano intangible.
 - El *cuerpo* del público como una masa aglomerada en torno a la acción con características efímeras, cambiantes, anónimas y dinámicas.
 - El *cuerpo del público* generado a través de un espacio destinado por la acción, como parte de la misma, sin estar plenamente consciente de ello.
 - El objeto en la acción como *cuerpo estático*, interviniendo el espacio de manera sutil.
 - El *cuerpo ausente* como canalizador para la configuración de un cuerpo imaginario que, además, surge en todos los otros casos, dada la capacidad de la acción para ser retenida en la memoria
- El espacio es ocupado por el cuerpo, en todos los casos, de manera temporal, alterando momentáneamente su configuración, pero generando un *espacio imaginario* en la memoria. Este espacio dialoga con el real en dos planos temporales diferentes.
- La manera de intervenir el espacio está trabajada en todas las formas de cuerpo anteriormente mencionadas. Éstas dialogan (ya sea por negación o intervención) con el lugar trabajado. El espacio arquitectónico queda íntegramente ligado al desarrollo del Arte de Acción, ya que es el soporte real que enmarca la experiencia de la acción.
- La interacción de todos estos cuerpos genera espacios alternos, nuevos y efímeros en la Arquitectura; *espacios sorpresa* que dejan de existir apenas acaba la acción. Estos nuevos espacios se encuentran entre el plano imaginario y el real; no son ni lo uno ni lo otro; son espacios neutros, íntegramente sensitivos, que apelan a la acción del cuerpo en la obra para adquirir una validez conceptual. (Ver Fotografía 16 en pág. 26)
- Este *espacio imaginario* revela un planteamiento significativo en el entendimiento de una Arquitectura de los deseos y los sueños. Se puede hablar de un espacio que no está ligado al mundo físico y, por lo tanto, se libera de las ataduras de las necesidades y se brinda a la posibilidad de influir verdaderamente en el Otro (público o artista) a través de canales netamente simbólicos. Esta alteración de la realidad sugiere otro estado de consciencia, en el que se liberan los parámetros del mundo material, dejando ingresar otras formas de apreciación del espacio.