



BODY ART. CUERPO Y ESPACIO CORPORAL. LAS ACCIONES ARTÍSTICAS REALIZADAS CON EL CUERPO CREAN NUEVAS REALIDADES ESPACIALES CONSIDERADAS ARTE

Body Art. Body and Corporal Space. The artistic actions done with the body creates new space based realities considered art

AUTORA: BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia

Profesor Investigador – Universidad Rey Juan Carlos – España

celia.fernandez@urjc.es

Resumen

Este artículo tiene como objetivo el estudio del llamado Body Art, cuando los artistas utilizan el cuerpo emplazándolo en el espacio y utilizándolo como arquitectura corporal. Justificamos este estudio debido a que las piezas de Body Art realizadas por los artistas articulan unas obras donde se investiga las relaciones existentes entre el espacio-tiempo y el cuerpo; algunas piezas muestran cómo la acción corporal crea el espacio. Basándonos en el análisis simbólico que propone Victor Turner como metodología de estudio, analizamos las piezas de los artistas pioneros en esta forma de creación artística, demostrando que fueron piezas de lo que hoy conocemos con el nombre genérico de Performance Art. Llegamos a diferentes conclusiones en esta investigación: que el Body Art es el lenguaje de expresión del Performance Art; en todas las piezas analizadas, el cuerpo del artista es el símbolo dominante; la característica más sobresaliente del Body Art es la provocación al espectador; las piezas analizadas exhiben un valor efímero y un carácter híbrido ya que se combinan diferentes expresiones artísticas para producir la obra (acción corporal, música, video, proyecciones en pantallas y en televisores); las acciones artísticas no producen ningún objeto artístico que pueda ser comprado o vendido, la acción que realiza el cuerpo en el espacio, es la obra artística.

Palabras clave

cuerpo; espacio; Performance Art; Body Art; símbolos.

Abstract

This article is an investigation whose objective is the study of the so-called Body Art, where artists use the body placing it on space and using it as corporal architecture. We justify this study because the Performance Art works done by the artists articulate some works which investigates the relationship between space-time and the body; some pieces show how the body action creates space. Based on symbolic analysis proposed by Victor Turner as the methodology for this study, we analyze the works of the pioneering artists in this form of artistic creation, demonstrating that were parts of what is now known by the generic name of Performance Art. We arrived at different conclusions in this study: that the Body Art is the language of expression of Performance Art; in all the works analyzed the artist's body is the dominant symbol; the most outstanding feature of Body Art is the provocation of the viewer; the works analyzed exhibit an ephemeral value and a hybrid character as different artistic expressions are combined to produce the work (bodily action, music, video, film and television projections); artistic actions do not produce any art object that can be bought or sold, the action done by the body in space is the artwork.

Key words

body; space; Performance Art; Body Art; symbols.

1. Introducción

Para cada sociedad el cuerpo humano es el símbolo de su propia estructura; obrar sobre el cuerpo mediante los rituales es siempre un medio, de alguna manera mágico, de obrar sobre la sociedad. También, la

manera de representar el cuerpo en el arte es un reflejo de la estructura social. (Salinas, 1994: 90).

Las representaciones sociales inscriben sobre el cuerpo un discurso concreto relacionado con el simbolismo general de la sociedad. Las imágenes y los saberes que le conciernen dependen completamente de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de ella, de una definición de la persona.

El cuerpo por tanto se convierte en una construcción simbólica, y no en una realidad en sí misma; a partir de la interpretación del símbolo, el cuerpo alcanza el carácter de mediador entre el mundo exterior y el propio sujeto, a través de una experiencia corporal del espacio y del tiempo en el que habita. El cuerpo es el medio por el cual nos producimos como seres sociales dentro de un espacio social construido, en realidad, por nosotros mismos.

Los símbolos basados en el cuerpo humano son usados para expresar diferentes experiencias sociales. Los símbolos “dominantes” (Turner, 1980: 55) se dibujan en la experiencia corporal, convirtiéndose el cuerpo humano en la imagen sistémica de mayor disponibilidad, debido a que el símbolo dominante en su polisemia (con varios significados), multivocidad (que puede representar temas múltiples simultáneamente) y en su capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos), reafirma su capacidad y posibilidad de representar sintéticamente claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que son focos de interacción. Al lado del símbolo dominante existen e interconectan “varios símbolos suplementarios indicativos del acto”, son los símbolos instrumentales. (Turner, 1980: 35)

El Performance Art tiene un recorrido evolutivo que comienza antes del siglo XX y abarca hasta la década de 1970, momento en que se acuña el término; este recorrido puede ser consultado en (Goldberg, 2002). El Performance Art de la década de 1960 y de comienzos de la década de 1970 empezó a trabajarse con el cuerpo del artista como material de arte, de la misma manera que Yves Klein y Piero Manzoni lo habían hecho algunos años antes.

La transformación de conceptos en obras artísticas vivas dio como resultado que muchas acciones parecieran absurdas al espectador, ya que no poseían

un discurso narrativo, ni creaban una impresión visual general, ni proporcionaba claves interpretativas mediante el uso de objetos. Debido a esto, el espectador se vio obligado, por asociación, a adquirir una nueva percepción de la experiencia particular que el intérprete mostraba, sobre todo, a través de su cuerpo. Todas las demostraciones que se centraban en el cuerpo del artista como material de arte se conoció como Body Art; ahora, el cuerpo se transforma en el soporte artístico porque es el lienzo, el pincel, el marco y el pedestal, y sobre todo, se sostiene a sí mismo como mensaje estético: el cuerpo desnudo construye ahora, alegorías con nuevos imaginarios, al igual que ocurrió en el Renacimiento.

Maurice Merleau-Ponty, en 1964, al hacer una reflexión sobre el cuerpo nos dice: “Prestando su cuerpo al mundo, el pintor convierte al mundo en pintura. Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y es por esto que puedo dirigirlo hacia lo visible [...]. El enigma está en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también ser mirado y reconocerse en lo que ve desde el ‘otro lado’ de su potencia vidente. Se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible”. (Merleau-Ponty, 1964: 81-83).

El arte centrado en el cuerpo del artista pretende su rematerialización expresando a través de él las problemáticas políticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su carácter orgánico, percedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis foucaultiana del “cuerpo como producto de la acción tecnológica de poder”. (Foucault, 1995).

En el momento que se contextualiza el Body Art (1960-1970), se demostró que el cuerpo humano era un soporte complejo, un generador de ficciones, un productor de símbolos polisémicos, multivocales y con polarización de sentido y también, un modelo susceptible de mimesis. Padecemos una terrible necesidad de controlar y codificar nuestra fisicidad para exteriorizar un conjunto de mensajes y fantasías. Estamos sometidos a un proceso de aprendizaje

cultural, mediante el cual, asimilamos involuntariamente el control y las limitaciones que el sistema social nos impone en la utilización del cuerpo como modo de expresión.

Nuestra subjetividad implica una autopercepción que nos lleva a la diferenciación de los demás y a la creación de nuestra supuesta identidad. Esta exigencia implica, por una parte, una capacidad de formular las intenciones que no son inmediatamente determinadas por un impulso natural y, por otra, la compleja necesidad de entender que una identidad exige obligatoriamente que la representemos a los demás. La necesidad de reconocimiento implica, pues, una capacidad de auto creación: conocerse a sí mismo implica la necesidad de crearnos para los demás.

La idea de subjetividad como producto de la voluntad implica la capacidad de aislamiento de nuestro propio terreno cultural, de reconfigurarlo dentro de un campo simbólico del cual se extraen las ideas, los valores, las metáforas y todo lo necesario para construirse y representarse. Aun así, nunca alcanzaremos una abstracción total del orden simbólico cultural, siempre permanecemos implicados y condicionados de muchas maneras.

En un principio, el término Body Art era poco exacto y permitía una amplia variedad de interpretaciones. Algunos artistas utilizaban sus propias personas como material de arte, mientras otros, se colocaban contra las paredes, en rincones o espacios abiertos a manera de esculturas humanas en el espacio. Los artistas que exploraron la 'danza nueva' años antes (Ann Halprin,

Ivonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton y Merce Cunningham entre otros), revisaron sus movimientos para crear nuevas configuraciones, desarrollando un nuevo lenguaje de movimiento para el cuerpo en el espacio.

A finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960 el Body Art aspiraba a exhibir el yo en toda su encarnación, como una forma de reivindicación del propio ser. Como apunta Lea Vergine: "El individuo está obsesionado por la obligación de actuar en función del otro, obsesionado por la obligación de exhibirse a sí mismo para ser capaz de ser". (Vergine, 2000: 8)

Cuando empieza a manifestarse el Body Art convivían el discurso cultural europeo con el norteamericano; la característica fundamental del primero fue el de una actitud persistentemente escéptica respecto a las percepciones, lo cual llevaba inevitablemente tanto a la aceptación de un 'yo' consciente que se relacionaba con los objetos, como a la consideración del lenguaje como un vehículo que validaba tal contacto. Las representaciones artísticas europeas llevaban implícitas una considerable dosis de pesimismo y escepticismo.

En Norteamérica a menudo dominaba un empirismo con cierto grado de ingenuidad que se sometía solamente a la supuesta evidencia de los hechos y que cuando se encontraba en dificultades convertía los vehículos de relación con los objetos en entidades mismas o los identificaba con el sujeto, para salir del paso más o menos airoso.

2. Metodología de la Investigación

Esta investigación es de carácter cualitativo-descriptivo, y su objetivo fundamental, se centra, en estudiar el Body Art como lenguaje de expresión del Performance Art. Las acciones corporales analizadas, son aquellas en las que el cuerpo, con un emplazamiento específico en el espacio, articula la obra, explorando las propias relaciones espaciales entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, los estados psicológicos, físicos y emocionales más básicos y la interacción entre las personas, tomando en consideración esas características del

género donde el público es también participante de la acción.

Por tanto, la pregunta a través de la cual gira la investigación es la siguiente: ¿Se pueden considerar las piezas analizadas como obras pertenecientes al género Performance Art, aunque se conocen como obras de Body Art que tratan de las relaciones que puede establecer el cuerpo en el espacio?

Para contestar esta pregunta partimos de un marco teórico que contempla los siguientes aspectos:

a) Definición de Performance Art.

b) Hacemos un análisis de las obras realizadas desde un punto de vista simbólico-iconográfico. Los artistas escogidos para hacer este análisis, son aquellos que fueron los pioneros en utilizar el cuerpo para crear nuevas realidades espaciales y construir un discurso artístico donde cuerpo y espacio conforman la obra. Las obras analizadas fueron realizadas en los Estados Unidos en la

década de 1960. Los artistas son estadounidenses y europeos con la obra realizada en los Estados Unidos.

Después de hecho el análisis pertinente, demostraremos que la expresión artística popularmente conocida como Body Art, no es más que el lenguaje de expresión del género Performance Art, esto significa, que una acción artística se puede decir que es una pieza de Body Art o de Performance Art ya que los términos son análogos

3. Resultados y Discusión

3.1. ¿Qué es Performance Art?

Si tuviéramos que definir el término Performance Art tendríamos que decir que es una forma de arte donde la acción de un individuo o un grupo, ocurre en un lugar particular y dentro de un intervalo de tiempo particular.

Esta enigmática y controvertida forma artística pone énfasis en la acción del artista para producir el arte, más que en la producción de un objeto en sí. Es decir, una pieza de Performance Art puede ser cualquier situación que involucre los elementos tiempo, espacio, el cuerpo del artista que realiza el trabajo, y la relación que se establece entre dicho artista y la audiencia participante.

El Performance Art es arte efímero ya que se hace sabiendo que no durará, por lo que además, gana en libertad de acción. Ahora el artista no intenta reflejar la realidad, sino su mundo interior, expresar sus sentimientos.

El valor efímero del Performance Art radica en que la obra no termina de realizarse como objeto, es no-objetual; queda como una huella en el espacio-tiempo donde se produce, dejando sólo una marca en la memoria colectiva.

El Performance Art se describe como un acontecimiento artístico que incluye poetas, músicos, bailarines, realizadores de películas, fotógrafos y

pintores entre otros. Ninguna otra corriente artística tiene una manifestación tan ilimitada, por lo que se considera un arte híbrido.

“De alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales. En ellas no sólo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra”. (Aznar Almazán, 2000: 8)

El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del Performance Art, es el soporte del discurso porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra, o uno de sus componentes. El lenguaje corporal del Performance Art puede analizarse desde diferentes perspectivas, tales como la teoría de la gestualidad, la cinética corporal o la proxemia. La comunicación corporal se establece a través de lo particular, lo mimético, lo lúdico o la pantomima. El lenguaje del Performance Art se apoya en un universo simbólico que el artista crea para transmitir su mensaje, ya que el Performance Art no describe hechos, sino que construye significados.

Y no es una representación, no es una forma de hacer teatro, porque el contenido rara vez sigue un argumento, guión preestablecido o una narración.

Diferente al drama convencional, el Performance Art no utiliza el desarrollo de un guión; la construcción teatral, tal y como la conocemos es destruida, el énfasis siempre se hace en el aquí y el ahora, porque es una experiencia que trasciende el momento.

“El performance no es teatro, el Performancista no es un actor ni interpreta un personaje como lo hace un actor, ni actúa como lo hace un actor, el accionista es él mismo y continuará siendo él mismo, nunca busca caminos fuera de sí mismo sino que sigue el camino verdadero, el camino hacia dentro de sí mismo”. (Zerpa, 2005: 45)

Performance Art también significa que es un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía, y los artistas que practican este tipo de arte lo ven como un movimiento artístico que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto mercantil.

Cada persona que asiste a una acción ayuda a construirla, desde su propia mirada. El artista cambia el curso de su acción si advierte que las personas no están entendiendo o están incómodas; puede presentar un manifiesto hablado, cambiar los movimientos de su escena o establecer nuevas relaciones con las unidades escénicas.

“El performance es una filosofía del contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y que, al enfrentarse el artista y el espectador, provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes”. (Tarcisio, 2001: 21)

Además,

“La performance no es lógica. Deshace lo normativo. Desarticula el discurso. Descontextualiza en ocasiones sus componentes. Subvierte la sintaxis habitual de los acontecimientos, y a veces es molesta, pues no tiene fácil encaje en la lógica de la convención

ni del discurso artístico, ni pretende ser grata al público que la contempla”. (Ferrando, 2009: 8)

La temporalidad que caracteriza el Performance Art es un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video o film, las cuales son generalmente creadas, con la permanencia o conservación de la obra en la mente. Al igual que la música, un performance puede ser grabado, pero muchas veces este ‘programa artístico’ se desarrolla a través de una intercomunicación directa con los participantes, y no puede ser completamente registrada en una grabación o a través de cualquier medio de documentación; “una vez terminada una obra de esta categoría de arte, sólo existirá en la memoria de aquellos que la experimentaron y, por supuesto, es irrepetible”. (Kaprow, 1996: 71)

En la década de 1970, cuando el Arte Conceptual - donde la idea predomina por encima del objeto producido - dominaba la vanguardia artística, el Performance Art se convirtió en el medio a través del cual estas ideas fueron expuestas, y de alguna manera los estudiosos y críticos de arte hoy, lo consideran Arte Conceptual en movimiento.

“En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte”. (Lewitt, 1967: 80)

Después de una acción, en lugar de una obra, lo que quedan son testimonios de diferente naturaleza: objetos, fotografías, videos, entrevistas, informes de prensa y recuerdos de los participantes.

“Muchos de nosotros somos exiliados de las artes visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías. De hecho, nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. A diferencia de los artistas visuales y de los escultores, cuando nosotros creamos objetos, lo hacemos para que sean manipulados y

utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad no nos importa si estos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros 'artefactos', más 'cargados' y poderosos se vuelven. El reciclaje es nuestro principal modus operandi. Esto nos diferencia, en forma dramática, de la mayoría de los diseñadores de vestuario, utilería y escenografía que rara vez reciclan sus creaciones". (Gómez-Peña, 2005)

Por esta razón es anti-arte, en el sentido de anti-objeto.

El Performance Art, lejos de haber pasado como una corriente artística más, de las muchas que han existido dentro de la historia del arte, se ha mantenido evolucionando constantemente, redefiniendo sus propuestas, y ampliando su alcance.

3.2. Body Art. Cuerpo y Espacio Corporal

Estrechamente vinculadas a modos de actuación propios del Performance Art, numerosas prácticas implicadas en el Body Art aprovecharon las posibilidades de su lenguaje expresivo y los del propio espacio público para involucrar a los espectadores, por lo general ajenos a las disciplinas artísticas contemporáneas.

El cuerpo transformado en un mero objeto actuaba como un valor de intercambio comunicativo e ideológico que buscaba la interacción social y que invitaba a la reflexión del transeúnte que se cruzaba en su camino. El artista se exponía a la contemplación pública, asumiendo todas y cada una de las consecuencias.

Este tipo de trabajos se convertían en una reflexión sobre el papel que desempeña el cuerpo y, sobre cómo éste interactúa en el espacio que le rodea. 'Lo corporal' se convierte en vehículo de códigos socioculturales. Debido a ello, para los artistas, tanto la vida cotidiana como las estructuras ideológicas, tanto lo público como lo privado, están íntimamente relacionados.

El norteamericano Bruce Nauman después de finalizar sus estudios universitarios de pintura y escultura en la

Universidad de California, comenzó a crear fotografías, esculturas y películas tomando su propio cuerpo como elemento central. Su consciencia del cuerpo, lo llevó a utilizarlo en un sentido escénico y como medida de su entorno. La utilización del cuerpo humano en sus investigaciones la entiende no solamente como sujeto u objeto de trabajo dentro del ámbito de lo físico, sino que entiende el cuerpo en su amplitud filosófica, empírica y psicológica, a partir de la cual se irradian las propuestas o mensajes dentro de lo artístico, por lo que podemos afirmar que para este artista el cuerpo es el símbolo dominante de toda su obra.

Nauman exploró el cuerpo a través de una obra que desarrolla sin privilegiar un estilo, jugando con el Arte Conceptual y el Body Art, investigando el comportamiento y el proceso de una experiencia vivida en el presente, por él y el espectador. Explora un arte de experiencia real utilizando estrategias propias del Performance Art, que potencian la forma de percibirse a uno mismo.

Fuertemente influenciado por sus contemporáneos en danza, música y cine, Nauman está interesado en un arte que exprese el paso del tiempo. Trabajó con creadores como Meredith Monk, Steve Reich o Andy Warhol sobre aspectos de duración y repetición. Este artista hace de su estudio una especie de laboratorio-teatro en el que se detiene en su propia rutina cotidiana. En sus vídeos presenta relatos sin principio ni fin, que capturan el absurdo continuum de la propia vida. Interesado en el lenguaje y el juego se mueve en la ambigüedad de significados duales al explorar los estados psicológicos, físicos y emocionales más básicos o lo que podríamos llamar 'un teatro sin teatro'.

El espacio entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, es el concepto inicial de partida en la primera década de los sesenta a los setenta en la obra de Nauman: hacer de alguna manera tangible lo invisible, hacer evidente el límite entre sentido y representación, entre ficción y realidad, trazar por tanto los límites del discurso real y del proceso conceptual que actualiza el sentido.

Tanto la exploración del propio cuerpo, como la del entorno experimental del mismo, queda reflejado, no solo en el tipo de esculturas huella, como en su obra *From Hand to Mouth*, sino también, en las diversas asociaciones de imagen que investiga, mediante los montajes fotográficos y las primeras vídeo grabaciones del propio autor en su estudio, la autoconciencia física a través de la voz, y el lenguaje que se combina con los diversos materiales y objetos tanto creados a propósito, como reciclados.

En los trabajos realizados en los años sesenta, Nauman enfoca su investigación en las experiencias espaciales y temporales del espectador, y en la capacidad del artista de crear situaciones mentales que puedan transformar o modificar la materia, al punto que ellos, física y psicológicamente, experimentan su proyección.

Nauman profundiza en las categorías históricas asociadas a la psicomotricidad del cuerpo en cuanto al sitio que éste ocupa y cómo lo ocupa: las leyes físicas relacionadas con la posición, es decir la ley de gravedad y la de equilibrio, así como la ubicación de las obras en sitios no prioritarios dentro del espacio virtual desde el punto de vista histórico.

En *Walk With Contrapposto* (Fig. 1), 1968, una pieza documentada en Morgan, 2011: 6, Nauman se grabó a sí mismo caminando de atrás para adelante por un pasillo estrecho, construido con dos paredes verticales cada una de dos metros y veinticuatro centímetros de alto y seis metros de largo. Al colocarlas con una separación de sólo medio metro y con los extremos lindando con el muro, las paredes forman ese pasillo estrecho y cerrado como se muestra en la figura 1.

Figura 1. Walk With Contrapposto. Bruce Nauman. 1968.



FUENTE: LACMA FOUNDATION

Basándonos en el análisis de los símbolos que plantea Victor Turner, el vídeo nos muestra al artista (el cuerpo del artista es el símbolo dominante) como si fuera un preso, sus manos trabadas y entrelazadas detrás de su cabeza, paseando monótonamente y de un modo un poco ridículo por el reducido y circunscrito espacio del pasillo (símbolo instrumental), asumiendo una parodia a la figura clásica de la pose. Nauman colocó la cámara en un altílo indicando que ya no se trataba de grabar su actividad diaria en el estudio, sino que ahora hacía las veces de instrumento de vigilancia. El artista aprendió, que la dificultad física de movimientos controlados mejora su conocimiento de su propio cuerpo, cosa que observó en la coreografía de los movimientos habituales en la danza de Meredith Monk y Merce Cunningham.

En *Wall-Floor Positions* (Fig. 2), filmada en 1968, pieza documentada en Morgan, 2011: 7, el autor comienza a experimentar diversos efectos de extrañamiento en la percepción de la imagen, mediante la alteración de los fundamentos elementales del medio técnico y de la relación con las categorías tradicionales de representación. En este sentido, altera en primer lugar la noción de gravedad del cuerpo (símbolo dominante) en relación con el desplazamiento dentro de un espacio, adoptando diferentes posiciones con un carácter ambiguo sobre el suelo y apoyado en la pared (símbolos instrumentales).

Figura 2. Wall-Floor Positions. Bruce Nauman. 1968



Fuente: LACMA Foundation

El carácter ambiguo de la grabación radica en primer lugar en la referencia de las posturas corporales, las

cuales nos remiten a diversas posiciones de caída en todas las secuencias de la grabación, sin embargo, no manifiestan un orden sucesivo lógico a la manera de una narración visual que tenga un inicio, un desarrollo y un desenlace.

En otras filmaciones, trabaja con el punto de vista invertido y lateral, colocando la cámara fija en ambas posiciones e incluso desapareciendo del encuadre de la cámara en determinados momentos. En general, nos plantea acciones en el proceso de suceder, un desarrollo que se repite sin cesar situándonos ante una tensión que no se resuelve; estas características se pueden observar en las piezas *Bouncing in the Corner* y *Revolving Upside Down*, ambas de 1968.

En su obra *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* de 1968 la combinación de extraños ángulos, inusuales encuadres y ruidos Símbolos instrumentales) produce una realidad que distorsiona la percepción del material grabado respecto de la acción originaria, al variar las condiciones que enmarcan aquello que vemos y oímos. Esta impresión repetitiva y tortuosa es explotada por el autor mediante los recursos de ralentización de la imagen en unas ocasiones y la de-sincronía en otros. En realidad Nauman realiza un ritual que no está anclado en el presente, sino que alude a algo que puede estar por llegar o quizás no llegue nunca; de manera que el ritual es la propia espera, larga y desesperante: el artista alarga el ritual convirtiéndolo en una actividad sin fin.

En *Walking in an Exaggerated Manner on the Perimeter of a Square*, de 1967-68, siguiendo una línea de cinta adhesiva que traza un cuadrado sobre el piso de su estudio (símbolo instrumental), Nauman camina levantando exageradamente la cadera antes de dar el siguiente paso. Lo absurdo de la acción se contrapone a la seriedad con la que es ejecutada, presentando un ejercicio de concentración sostenido durante diez minutos.

Pero lejos de crear una serie de gestos solipsistas, elimina cualquier asociación biográfica y se muestra como objeto, como una figura humana (símbolo dominante) universal que representa los rituales de la existencia. Mediante la insistente repetición de una

actividad - la cual exige una resistencia física y mental tanto del artista como del espectador - busca generar una conciencia de uno mismo a partir de realizar u observar una acción física.

“Bruce Nauman es uno de los artistas de mayor influencia de los últimos veinte años; un hecho que sin duda tiene mucho que ver con el carácter experimental y versátil de su trabajo. Es imposible etiquetarlo dentro de una tendencia determinada, es simultáneamente videoartista y escultor, performer y artista conceptual. Nauman practica la falta de estilo y la itinerancia entre técnicas y materiales, con la única voluntad manifiesta de enfrentar al espectador con una conciencia de realidad alejada de la historia y sus categorías. En su extensa producción hay películas, fotografías, hologramas, acciones, esculturas en todo tipo de materiales industriales e instalaciones”. (Martínez Muñoz, 2000: 136)

Las obras del estadounidense Dennis Oppenheim mostraban huellas de su formación como escultor. Al igual que muchos artistas de la época (década de 1960), perseguía contrarrestar la influencia de la escultura minimalista y para esto, se centró en el creador del objeto, más que en el objeto mismo.

Oppenheim, hizo varias obras en las cuáles la preocupación principal era la experiencia de formas y actividades esculturales, en vez de su construcción real. En *Parallel Stress* (Fig. 3), realizada en 1970, y documentada en Jones, y Warr, 2000:84 quedó suspendido entre una pared de ladrillo y un embarcadero de hormigón destruido, en una zona industrial de New York. Se mantuvo en esta posición, hasta que su cuerpo perdió las fuerzas.

Figura 3. *Parallel Stress*. Dennis Oppenheim. 1970.



Fuente: Colección particular del autor

Oppenheim creía que el cuerpo era ilimitado en sus aplicaciones, entre ellas, un conductor de energía y experiencia, como un instrumento didáctico para explicar las emociones que se experimentan en la creación de una obra de arte.

Para el artista esta acción fue una investigación de la relación del cuerpo humano (símbolo dominante) con el espacio y los materiales del entorno (símbolos instrumentales). El artista utilizó su cuerpo para reflejar la tensión que suponía hacer de puente entre dos estructuras, expresada mediante la posición de su cuerpo a medida que se arqueaba hacia abajo. En una obra posterior, esta postura volvió a repetirse en un pozo abandonado de Long Island.

El norteamericano de origen italiano Vito Acconci en una reflexión sobre la implicación de otros en sus piezas de Body Art, llegó a la noción de ‘campos de energía’ como la describió Kurt Lewin en *Principles of Topological Psychology*. (1969). New York: Johnson Reprint Corp. En esta obra Acconci encontró una descripción de cómo cada individuo radiaba un campo de energía que interactuaba con otras personas y objetos en un espacio físico determinado. Desde 1971 sus obras empezaron a incluir este campo de energía, entre él y determinados espacios construidos especialmente.

Su interés principal se centraba en establecer un campo dentro de un espacio en el cual se encontraba el público, para que éste formara parte de lo que el artista hacía, y se convirtieran en parte del espacio físico donde Acconci se movía. Esta reflexión la puso en práctica con pieza *Seedbed*, en 1972 documentada en Jones, y Warr, 2000: 117.

Para esta acción, Acconci construyó una rampa (símbolo instrumental) que convergía con el suelo, en la Sonnabend Gallery de New York. Oculto, debajo se la rampa durante toda la exposición, el artista se masturbaba en respuesta a los pasos de los visitantes en la rampa. A través de un micrófono explicaba sus fantasías sobre los cuerpos desconocidos que se movían por encima del suyo, implicando así al público en la obra.

Con la premisa del cuerpo en el espacio, el artista

alemán Klaus Rinke traslada las propiedades tridimensionales de la escultura al espacio en su *Primary Demonstration* (1970), junto a su compañera Monika Baumgartl; eran configuraciones geométricas que duraban horas con movimientos lentos y contenían, según Rinke, las mismas cualidades que la escultura de piedra en el espacio; los elementos adicionales de tiempo y espacio alteraban la comprensión del espectador de esas propiedades, por lo que en realidad, el público podía apreciar el proceso de creación de una escultura. Rinke quería conseguir que esas demostraciones didácticas cambiaran la percepción del espectador acerca de su propia realidad física.

En su acción *Deplazierung*, de 1972, realiza un collage fotográfico, que representa el desplazamiento del cuerpo (símbolo dominante) en el espacio y el tiempo, en un paisaje (símbolo instrumental), donde él se hace cada vez más pequeño a medida que el propio paisaje se extiende alejándose del primer plano de observación. De manera, que con esta obra se combina el movimiento temporal y el movimiento espacial sobre ejes gráficos construidos por el cuerpo del artista y el paisaje, creando una matemática visual de la vida.

Rinke con sus acciones escultóricas y su proyección existencialista, refleja la posición del hombre en el mundo, su percepción del mismo y su relación con el tiempo. “Presento una especie de alfabeto de la mirada, de la vida y de la acción: por lo tanto un alfabeto de la existencia humana”. (Klaus Rinke citado en Jones, y Warr, 2000: 123)

El alemán Franz Erhard Walther, proporcionaba en sus obras una relación directa con la escultura al espectador desde el contacto real, la acción misma, por esto su obra fue catalogada como Behavior Art (Arte del Comportamiento). Sin embargo, se considera que estas piezas que realizaban los espectadores con las instrucciones del artista, también se deben estudiar desde la perspectiva del cuerpo en el espacio, y la construcción en el mismo de una arquitectura corporal.

En las acciones de Walther, el espectador solía convertirse en el receptor de la acción. Por ejemplo,

Siguiendo Delante de 1967, fue una obra de colaboración, que consistía en una línea de veintiocho bolsillos cosidos a una larga tela extendida en el campo. Los participantes trepaban al interior de los bolsillos, de manera que al finalizar la obra habían cambiado la configuración original.

Los objetos (símbolos instrumentales) que utiliza Walther, son instrumentos que apelan a un ejercicio estético activo: cuerpo y psique del participante han de conformar y significar la obra de arte. El gesto del sujeto establece un vínculo particular entre cuerpo (símbolo dominante) y obra, pues a través de él, el objeto adquiere un sentido humano, se convierte en arquitectura corporal, un nuevo entramado de significaciones que comparten dicho cuerpo y el objeto. El cuerpo forma a través del gesto una arquitectura con los objetos.

Y además, la relación entre el sujeto y los objetos propuestos como material para la experiencia, da lugar a un proceso constructivo cuya relación es fundamentalmente espacio-temporal anclada en lo corporal.

“Para Walther, el objeto y los participantes ocupaban el mismo espacio y el mismo tiempo; el significado de esta relación espacio-temporal era relacional; es decir, la relación entre los semejantes se convertía en la red crucial, mediante la cual la experiencia subjetiva podía definirse a sí misma a través de una capacidad interactiva actuada por los miembros participantes”. (Morgan, 2003: 71)

Más allá de lo visual, el campo significativo de la obra recae sobre la acción corporal del participante, un gesto que revela la relación del cuerpo activo con el

espacio exterior y el propio espacio corpóreo. La mirada del espectador es también obra, ya que es parte de un sistema que también incluye al sujeto y lo envuelve.

Estas características, pueden ser observadas en su obra *Sehkanal*, de 1968. Una pieza de tela se sitúa a manera de capucha (símbolo instrumental) sobre la cabeza de dos participantes, impidiéndoles ver el exterior. El proceso de adaptación a las circunstancias propuestas por la pieza de tela, induce a la búsqueda del equilibrio entre los pesos corporales de ambos participantes; la creación de un eje de tensión, en la que interviene el peso y la distancia entre los cuerpos (símbolo dominante), permite obtener un canal de visión común. El escaso campo de visión, es también el espacio interior arquitectónico compartido por ambos sujetos, en oposición al campo exterior, al que no tienen acceso visual.

La manera en la que la alemana Rebeca Horn propone la percepción y el comportamiento del cuerpo en el espacio, guarda gran similitud con los artilugios de Walther. En *White Body Fan* (Fig. 4), de 1972, la artista utiliza una extensión corporal (símbolo instrumental) de dos partes que forman una especie de abanico, que aumenta la dimensión del cuerpo (símbolo dominante). Es una pieza que no representa al cuerpo, sino que se acopla a él y se funda en los movimientos corporales. El movimiento del cuerpo con la extensión corporal, crea un espacio intra y extra corporal que se transforma en su desarrollo; la ‘escultura’ corporal es, por tanto, un ‘acontecimiento escultórico’. “En el instante del desarrollo rítmico-cinético, surgen espacios, surge escultura; es un trabajo en constante devenir, en un permanente aquí y ahora”. (Fernández-Cid, 2000: 130)

Figura 4. *White Body Fan*. Rebeca Horn. 1972.



Fuente: Colección particular

El estudio de la conducta activa y pasiva del espectador, se convirtió en la base de muchas acciones del norteamericano Dan Graham, ya que éste deseaba combinar el papel del intérprete activo y el espectador pasivo en una misma persona, eliminando el espacio entre ambos. Para este fin, introdujo equipos de vídeo y espejos que permitían a los intérpretes ser espectadores de sus propias acciones.

En *Proyección de la Consciencia de Dos*, de 1973, Graham pedía a dos espectadores que describieran delante del público cómo veía cada uno al compañero. Una mujer sentada ante una pantalla de vídeo (símbolo instrumental) mostraba su cara, mientras un hombre miraba a través de la cámara de vídeo enfocada a la cara de ella. Cuando ella examinaba sus rasgos y describía lo que veía, el hombre, al mismo tiempo, relataba las características del rostro de ella. De manera que ambos creaban la acción, y a la vez, eran espectadores porque se observaban a sí mismos.

La estadounidense Adrian Piper, a partir de 1971, decidió trasladar sus actividades artísticas a los espacios públicos; sus acciones tenían lugar en la calle, el metro, los museos y las librerías, entre otros. La autora, trataba de mostrar el deseo de cuestionar y trastornar la actitud colectiva general en relación con la diferencia y su interpretación, a través de la apariencia de los gestos de una persona.

En la serie *Hypothesis* (1968-1970), la artista se investigaba a sí misma, como un objeto que se mueve a través del espacio y del tiempo, con la particularidad de poder registrar, a diferencia de un mero objeto tridimensional, las acciones realizadas a modo simbólico y abstracto para posteriormente, comunicarlas. En dos ejes que representaban el tiempo y el espacio, Piper examinaba y documentaba con la cámara a la altura de sus ojos, ocupaciones y percepciones rutinarias y personales como, por ejemplo, leer el periódico, pasear por la calle donde vivía, o ir a comprar.

Aquellas fotos, son representaciones simbólicas del contenido de su conciencia en un lugar y un momento concreto. “En aquel tiempo empezó a percibirse a sí

misma como paradigma de esta sociedad”. (Piper, 2003: 19-21)

La norteamericana Trisha Brow, añadió una dimensión adicional al concepto que podría tener el espectador sobre un cuerpo en el espacio. Obras como *Hombre Bajando Andando por el Lado de un Edificio*, de 1969, u *Hombre Andando por una Pared*, de 1970, fueron ideados para romper con el sentido de equilibrio gravitacional del público. La primera consistía en un hombre (símbolo dominante), con un equipo de montañismo, bajando por la fachada vertical de un edificio de siete plantas (símbolo instrumental) en el Bajo Manhattan. La segunda, tuvo lugar en una galería del Whitney Museum, donde los intérpretes se movían a lo largo de la pared en ángulos rectos respecto al público.

La acción *Lugar*, de 1975, relacionaba los movimientos reales en el espacio con respecto a un plano bidimensional. La acción fue ideada por medio de dibujos y Brown trabajó con tres formas diferentes de notación para lograr el efecto final.

La estadounidense Lucinda Childs creó una serie de piezas de acuerdo con una notación cuidadosamente elaborada. *Cúmulos en los Bordes para Veinte Líneas Oblicuas*, de 1975, era una obra donde cinco bailarinas (símbolo dominante) recorrían grupos de diagonales de una parte a otra del espacio, explorando durante toda la acción las distintas combinaciones indicadas en el dibujo.

En 1974, el Ting Theater of Mistakes de Londres bajo la influencia de las acciones artísticas en Estados Unidos, organizó un taller de estudios y colaboraciones, producto del cual se elaboró el manual *Los Elementos del Performance Art*, que se publicó en 1976; un texto muy explícito sobre la teoría y la práctica de las piezas de Body Art.

La instalación de la artista serbia Marina Abramovic, *Imponderabilia* (Fig. 5), creada en 1970, en colaboración con su compañero Ulay, consistió en que ambos ocuparon la entrada principal de la Galería Comunale d'Arte Moderna de Bolonia desnudos, uno frente a otro, de manera que el público visitante tenía que pasar entre ambos, eligiendo con qué

cuerpo (símbolo dominante) encararse, al pasar por el reducido espacio que separaba a ambos artistas.

Figura 5. Imponderabilia. Marina Abramovic y Ulay. 1970.



Fuente: Colección particular

Esta arquitectura corporal, como puerta viviente de acceso a la galería, creada por los artistas, obligaba al público a enfrentarse a sus actitudes y sentimientos respecto al género y a la sexualidad. Cruzar la puerta, es un acto simbólico relacionado con cambios, cambios mentales que los artistas intentaban inducir en los visitantes. La puerta (símbolo instrumental) es

un símbolo femenino en el sentido de apertura, de invitación a penetrar en el misterio, lo opuesto al muro, que sería lo masculino. Existe una relación, entre la función simbólica de la puerta como posibilidad visible y externa que permite el paso hacia el interior, y el centro, lo más profundo e invisible que da sentido a todo el conjunto. La puerta simboliza la comunicación entre dos estados y, sobre todo, la posibilidad de acceso de uno al otro. Es la frontera que separa un ámbito interno de Luz, al que se aspira a acceder, de otro de tinieblas, de donde se viene. La puerta es la delimitación de dos mundos, el interior o sagrado y el mundo exterior o profano.

A su vez el público, al cruzar el espacio, crea la obra: una cámara oculta los filmaba y los proyectaba en una serie de monitores cerca de la entrada; las personas que se encuentran dentro del recinto, son los que contemplan la obra a través de los monitores.

En esta obra, Adán y Eva no se sienten avergonzados por su expulsión del paraíso, sino que guardan sus puertas. En todo caso, el público asistente que se pone en contacto con los cuerpos desnudos, es el que siente la vergüenza de este acto, de manera que los papeles se invierten.

4. Conclusiones

Partiendo de la pregunta que sirve de base a la investigación planteada en la Metodología de la Investigación del trabajo, y teniendo en cuenta los marcos teóricos en que se apoya este estudio, llegamos a las siguientes conclusiones:

1. En todas las piezas analizadas el cuerpo del artista se erige en símbolo principal o dominante. En todas las piezas estudiadas el símbolo dominante en su polisemia (con varios significados), multivocidad (que puede representar temas múltiples simultáneamente) y polarización de sentido (capacidad para significar cosas aparentemente dispares), reafirma su capacidad y posibilidad de representar sintéticamente, claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que es un foco de interacción social y cultural.

2. La característica más sobresaliente del Body Art es la provocación, y es utilizada con toda intención para causar una especie de shock, de sacudida en el espectador, y animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propios conceptos artísticos y culturales, así como de sus posturas políticas, comportamiento social, percepción de la realidad en la que vivimos o evolución espiritual.

3. En todos los casos, las piezas ponen el énfasis en la acción del artista más que en la producción de un objeto.

4. Todas las piezas exhiben un valor efímero; las obras no terminan de realizarse como objeto, es no-objetal, quedan como una huella en el espacio-tiempo donde se produce, dejando sólo una marca en la memoria colectiva.

5. Las obras muestran un carácter de arte híbrido, ya que utilizan una mezcla de diferentes artes en las acciones que los artistas realizan.

6. El mensaje literal del Body Art es lo que se ve, y su mensaje simbólico son los significados de lo que se ve. Pueden parecer ambiguos o absurdos, pero eso dependerá de la estructura del lenguaje que decida adoptar el artista.

7. Una de las características del Body Art es el contacto directo con el espectador, por lo que el creador, tiene la posibilidad de interactuar de una forma más personal con el público, que tiene la oportunidad de vivir la experiencia de la ejecución de la obra.

8. El Body Art también significa que es un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía, y los artistas que practican este tipo de arte lo ven como una acción artística que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto del Capitalismo.

9. El Body Art es gesto y comportamiento, es decir haciendo. El cuerpo como lienzo en blanco se va llenando de trazos, líneas, letras y palabras. La acción es el pincel que dibuja el acto y cada acto, cada simple movimiento, es parte de un lenguaje gestual que expresa sentimientos, recuerdos, anécdotas. Se trata de una traducción, de un traslado semántico de ideas a acciones.

10. La temporalidad que caracteriza el Body Art es un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video o film, las cuales son generalmente creadas, con la permanencia o conservación de la obra en la mente.

11. Los trabajos se expusieron en pequeñas galerías y en lo que se llamó espacios alternativos; podían ser desde un almacén vacío, la casa o el estudio del artista, parques, la calle, hasta un solar yermo. Más tarde fue visto en museos.

12. El Performance Art, es un término que se acuña en 1970 para definir un nuevo género artístico con características definidas, y con un desarrollo evolutivo que abarca desde antes del siglo XX.

13. El Body Art, es un nuevo lenguaje, el lenguaje del Performance Art, cercano a la realidad cultural e histórica del mundo en el que vivimos, donde se incluyen los lenguajes de todas las disciplinas artísticas que conocemos. El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del Performance Art, es el soporte del discurso, porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra, o uno de sus componentes

14. Todas las características antes mencionadas, son características del Performance Art. Así, podemos decir que el Body Art realizado en la exploración del espacio, como arquitectura corporal es en realidad Performance Art.

Notas

1. Solipsismo, del latín "[ego] solus ipse" es la creencia metafísica de que lo único de lo que uno puede estar seguro es de la existencia de su propia mente, y la realidad que aparentemente le rodea es

incognoscible y puede no ser más que parte de los estados mentales del propio yo. Real Academia Española, 2015. Diccionario on line. Consultado el 17.06.2015

Referencias

- Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. 2ª ed., San Sebastián: Nerea
- Fernández-Cid, M. (2000). "Rebecca Horn en el CGAC", en el catálogo de la exposición *Rebecca Horn*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea

- Ferrando, B. (2009). *El Arte de la Performance. Elementos de Creación*. Valencia: Mahali Ediciones
- Foucault M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd Edition. New York, Canada: Vintage
- Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino
- Gómez-Peña, G. (2005). “En defensa del arte del performance”. *Horizontes Antropológicos*. [online]. Vol.11. N° 24, pp. 199-226. ISSN 0104-7183. Traducido del inglés por Silvia Peláez. Recibido el 31/05/2005. Aprobado el 04/07/2005 <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>. Consultado 15/06/2015
- Jones, A. and Warr, T. (2000). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited
- Kaprow, A. (1996). *Essays on the Blurring of Art and Life*. 2nd ed. California: University of California Press.
- Lewitt, S. (1967). “Paragraphs on conceptual art”. *Artforum*. vol.10. p. 80
- Martínez Muñoz, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del Siglo XX-2*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la Percepción*. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini
- Morgan, R. C. (2003). *Art Into Ideas: Essays On Conceptual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press
- Morgan, R. C. (2011). *Bruce Nauman*. New York: PAJ Publications
- Piper, A. (2003). “Hypothesis” en el catálogo de la exposición *Adrian Piper*. Desde 1965. Barcelona: MACBA. pp. 17-18.
- Real Academia Española. (2015). Diccionario on line. Disponible en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=solipsismo>. Consultado: 17.06.2015
- Salinas, D. (1994). “La Construcción Social del Cuerpo”. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. N°. 68. (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en Sociología del Cuerpo). pp. 85-96. Madrid: Ayuntamiento de Madrid
- Tarcisio, E. (2001). *Con el Cuerpo por Delante: 47882 minutos de performance*. México: Ex Teresa/INBA
- Turner, V. (1980). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI
- Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance: The Body As Language*. Milan: Skira Editore S.p.A.
- Zerpa, C. “Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel” en Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005). *Performance y Arte-Acción en América Latina*. México: Citro. Ex Teresa. Ediciones sin Nombre
- Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. 2ª ed., San Sebastián: Nerea
- Fernández-Cid, M. (2000). “Rebecca Horn en el CGAC”, en el catálogo de la exposición *Rebecca Horn*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea
- Ferrando, B. (2009). *El Arte de la Performance. Elementos de Creación*. Valencia: Mahali Ediciones
- Foucault M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd Edition. New York, Canada: Vintage
- Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino
- Gómez-Peña, G. (2005). “En defensa del arte del performance”. *Horizontes Antropológicos*. [online]. Vol.11. N° 24, pp. 199-226. ISSN 0104-7183. Traducido del inglés por Silvia Peláez. Recibido el 31/05/2005. Aprobado el 04/07/2005 <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>. Consultado 15/06/2015
- Jones, A. and Warr, T. (2000). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited
- Kaprow, A. (1996). *Essays on the Blurring of Art and Life*. 2nd ed. California: University of California Press.
- Lewitt, S. (1967). “Paragraphs on conceptual art”. *Artforum*. vol.10. p. 80
- Martínez Muñoz, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del Siglo XX-2*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia

- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la Percepción*. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini
- Morgan, R. C. (2003). *Art Into Ideas: Essays On Conceptual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press
- Morgan, R. C. (2011). *Bruce Nauman*. New York: PAJ Publications
- Piper, A. (2003). "Hypothesis" en el catálogo de la exposición *Adrian Piper*. Desde 1965. Barcelona: MACBA. pp. 17-18.
- Real Academia Española. (2015). Diccionario on line. Disponible en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=solipsismo>. Consultado: 17.06.2015
- Salinas, D. (1994). "La Construcción Social del Cuerpo". *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. N°. 68. (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en Sociología del Cuerpo). pp. 85-96. Madrid: Ayuntamiento de Madrid
- Tarcisio, E. (2001). *Con el Cuerpo por Delante: 47882 minutos de performance*. México: Ex Teresa/INBA
- Turner, V. (1980). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI
- Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance: The Body As Language*. Milan: Skira Editore S.p.A.
- Zerpa, C. "Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel" en Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005). *Performance y Arte-Acción en América Latina*. México: Citro. Ex Teresa. Ediciones sin Nombre

Forma de Citación

BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia: Body Art. Cuerpo y Espacio Corporal. Las acciones artísticas realizadas con el cuerpo crean nuevas realidades espaciales consideradas arte. *Revista Communication Papers*, N° 6, páginas 32 a 46. Departamento de Filología y Comunicación de la Universidad de Girona. Recuperado el __ de _____ de 2_____ de: <http://www.communicationpapers.es>