

## **EL SIMBOLISMO SOCIAL DEL CUERPO: *body art* (algunos ejemplos)**

**Celia Balbina FERNÁNDEZ CONSUEGRA**

Universidad Rey Juan Carlos (España)

[celia.fernandez@urjc.es](mailto:celia.fernandez@urjc.es)

### **SYMBOLISM SOCIAL BODY: *Body art* (Some examples)**

**Resumen:** El cuerpo como un territorio cargado de representaciones, en donde se construyen y deconstruyen imágenes culturales, en donde se deja notar el espacio y el tiempo y en donde se proyectan señas de identidad y alteridad, constituye el eje central de este artículo. El arte, lejos de permanecer ajeno a los cambios de su estructura social, provocada por los dramas sociales que describe Victor Turner, acompaña este fenómeno social y antropológico que significó una vuelta sobre el sentido del cuerpo, pasando éste de ser sólo objeto de representación, a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas. Se produce entonces, lo que podríamos considerar un cambio de paradigma del cuerpo en el arte. El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado. El cuerpo se convierte en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión.

**Abstract:** The body like a territory charged with representations, is where cultural images are construct and deconstruct, where we can note the space and time and where signs of identity are projected, construct the central axis of this article. In art, far from remain foreign to the changes of it's social structure, provoked by the social dramas that Victor Turner describes, accompanies this social and anthropological fenomenom that meant a turn on the meaning of the body, passing this to being only a representation object to construct itself in a tool, a suport and material of artistic practices. It produces then, what we could consider a change of paradigm of the body in art. The body becomes the foundation of revindications, a tool of communications of ideals and a priviledge protest vehicle of provocation to the service of freedom of expression.

**Palabras clave:** Cuerpo. Símbolo. Cultura. Sociedad. Arte  
Body. Simbol. Culture. Society. Art

## I.- Introducción

En el drama social del mundo, la crisis que supuso la Segunda Guerra Mundial, fue reparada en líneas generales, a través del establecimiento de una aparente estabilidad, en realidad muy represiva, de los valores impuestos por la severidad de la postguerra, basada en los terrores vividos: el holocausto, la bomba atómica, el enorme número de víctimas de la Guerra, llega a su fin con el enfrentamiento ideológico entre Estados Unidos y el bloque soviético (guerra fría). La sociedad alcanza un estado de aparente equilibrio, pero ocurre un cambio de consciencia en el ser humano, cuyo sufrimiento, manifestado por el Existencialismo había calado profundamente en los individuos y los artistas.

El Existencialismo se expresó de forma hegemónica a través del Expresionismo Abstracto en Estados Unidos y el Informalismo o Tachismo en Europa y Japón. Jackson Pollock en Estados Unidos, George Mathieu en Europa o el grupo Gutai en Japón, son los ejemplos más representativos del Existencialismo en acción, el cual convierte el lienzo en un campo de gestos heroicos basados en la poética de la relación acción-destrucción. Este es el momento que la pintura se orienta a una dimensión performativa, una acción que la aleja del objeto artístico, liberando las energías creadoras de los artistas.

De esta manera, surge lo que en un principio se llamó Body Art, Arte Corporal, que no es más que Performance Art, término acuñado en los años setenta y cuya evolución lo convierte en un género artístico, donde la actitud reemplaza al objeto artístico bajo los dictados de un espacio-tiempo real.

El arte, lejos de permanecer ajeno a los cambios de su estructura social, provocada por los dramas sociales que describe Victor Turner, acompaña este fenómeno social y antropológico que significó una vuelta sobre el sentido del cuerpo, pasando éste de ser sólo objeto de representación, a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas. Se produce entonces, lo que podríamos considerar un cambio de paradigma del cuerpo en el arte. El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado. El cuerpo se convierte en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión. Los artistas, le confieren una nueva dimensión al cuerpo utilizándolo de distintas maneras: como lienzo, soporte, pincel y pedestal para articular un arte que plantea un nuevo imaginario; el cuerpo se erige en el símbolo dominante de la sociedad, porque todas las representaciones del mismo, son un reflejo de la historia social y cultural de la humanidad.

## II.- El simbolismo social del cuerpo y el Body Art

El cuerpo humano es receptor de los acontecimientos sociales y culturales que suceden a su alrededor, y además, constituye una unidad biológicamente cambiante, que en contacto con su entorno, se halla sujeto a significados diversos, importantes para la comunicación social. En ese sentido, las diferencias sexuales entre hombre y mujer no solo obedecen a factores biológicos predeterminados, sino también a la influencia de factores sociales y culturales. Si la biología explica las singularidades de sexo, la realidad social y cultural explica la construcción de una identidad diferencial de género.

Aún hoy, persisten ciertas desigualdades en lo que respecta a la consideración corporal en razón de género; si para los hombres el cuerpo es un potencial de acción, orientado hacia sí mismo y hacia el exterior, la mujer vive su cuerpo en función de los demás, para la seducción del varón, y para la maternidad de los hijos, poseyendo así un carácter de bien social. El comportamiento sexual, posee un significado simbólico intencionado y programado, que no es necesariamente reproductivo, ya que en ciertas culturas, la mística alrededor de la virginidad femenina o los tabúes en torno a la masturbación, poseen una lectura cultural.

Las desigualdades de género se reflejan, se parodian y se rechazan a través de algunas

acciones del Body Art. Por ejemplo, Robert Morris, creó un autorretrato para su exposición en la galería Castelli-Sonnabend de New York. La imagen parodia y reafirma los códigos dominantes de la masculinidad heterosexual; su fornido y musculoso cuerpo y su actitud agresiva confirman su hipermasculinidad, reforzada por la vestimenta militar, una pose estereotipada en un juego de sumisión y dominación. (Figura 1)



**FIGURA 1. Autorretrato. Body Art Cartel. Robert Morris. 1974**  
**Self-portrait. Body Art Poster. Robert Morris. 1974**

La batalla de los géneros, se muestra en la obra de Mary Beth Edelson Goddess Head, de 1975. Se trata de un fotomontaje en que se ve la parte superior de un cuerpo del que se distinguen tan sólo los brazos abiertos en actitud de abrazar o proclamar algo y los pechos cuyos pezones han sido pintados ampliando la aureola, y por tanto, otorgándoles un acento especial. La cabeza ha sido sustituida por una caracola, un referente sobre la vinculación de la mujer con el mar, como madre de todas las criaturas, como símbolo de las emociones; las extremidades inferiores están ocultas por una roca. La ambigüedad visual es clara: una deidad híbrida, entre lo mineral, lo animal y lo humano. Enmarcada en un fondo natural, igualmente rocoso, estamos ante una figura que surge a partir de un performance, en un ritual llevado a cabo por la artista en Long Island.

El conocimiento de que algunas diosas hubieran sido adoradas y que simbolizaban la fertilidad como es el caso de las Venus prehistóricas que eran asimismo creadoras de cosmos, madres inventoras de la vegetación y organizadoras de los ciclos vitales, despertó fascinación entre algunas artistas. En Mary Beth Edelson, esta fascinación la lleva a tratar a la mujer como una diosa, reivindicando su imagen, siempre degradada en la sociedad patriarcal; también se observan en la obra de esta artista, el énfasis en los valores universales, el inconsciente colectivo, la celebración de la iconografía de distintas culturas, el interés por distintas deidades y por la reivindicación del papel femenino en la antigüedad y en culturas míticas. (Figura 2)

El discurso sobre el cuerpo, y las representaciones sociales de éste parecen pertinentes por varios motivos. En primer lugar, el control del cuerpo, y el de las mujeres en especial, es



**FIGURA 2.- Cabeza de Diosa. Mary Beth Edelson. 1975**  
**Goddess Head. Mary Beth Edelson. 1975**

un tema que comprende buena parte de la historia de la humanidad. Desde las perspectivas de las mujeres, el control de la reproducción femenina adquiere formas específicas en momentos y sociedades diferentes a las cuales es importante atender. Además, si bien el control del cuerpo y el control de los impulsos es un asunto central en la organización de todas las sociedades, el discurso sobre el comportamiento sexual de las mujeres ha provocado un énfasis singular. En términos de sus funciones propiamente físicas (menstruación, parto, lactancia, maternidad), el cuerpo ofrece referencias centrales para la experiencia vital femenina. Puede decirse que el cuerpo es objeto de una permanente redefinición de los discursos de poder, tanto públicos como privados. Las actitudes hacia el cuerpo, sus funciones y la manera en que se ejerce el poder sobre éste, son parte constitutiva de la sensibilidad social. Por último, en el sentido propiamente simbólico, asumimos que el cuerpo es una metáfora que reaparece una y otra vez dentro del mundo social.

El interés en el cuerpo como objeto de reflexión académica en los últimos años ha sido enorme. Diferentes disciplinas sociales han profundizado sus enfoques sobre éste, y tal proliferación de estudios sobre el cuerpo tiene que ver con que actualmente la idea de un cuerpo biológico inmutable, fijo, como entidad material sujeta a las reglas empíricas de las ciencias biológicas, está profundamente cuestionada. Además, el significado que las personas y las instituciones le atribuyen al cuerpo, se encuentra en un fluir conflictivo. De allí que el cuerpo se empieza a entender como un fenómeno cultural con una historia.

Las interpretaciones sobre el cuerpo se inspiran en las formas de clasificar la sociedad. Están los trabajos que enfatizan el control del cuerpo, hecho que tiene sus propias limitaciones, puesto que de él se desprende una visión del cuerpo como elemento pasivo sólo sujeto a restricciones, sin gran capacidad expresiva o creador de hechos sociales. Esta concepción responde quizás a las propias concepciones contemporáneas, y a la resistencia de entender al cuerpo como portador de deseos y pasiones que necesitan ser reprimidas para conservar determinado orden social. En segundo lugar, esta posición está inspirada en una tradición filosófica basada en el pensamiento cartesiano, que en líneas generales, es la culminación de un proceso dualista a través del cual la preeminencia del ser estaría expresada en el acto intelectual, en el cual el cuerpo viene a jugar un rol definitivamente inhibido.

Desde otro ángulo, se ha pensado el cuerpo desde la problemática de la intencionalidad y de su subjetividad; así, el pensamiento sobre el cuerpo enriquece las nociones del yo y de

persona, insertando a nuestras visiones de historia y cultura la idea de materialidad. Otros trabajos sugieren que el cuerpo se ha convertido en la arena de conflictos sociales y de controles represivos, así como en el escenario de los aspectos más liberadores de la vida social.

Las aportaciones teóricas más relevantes sobre la producción social del cuerpo, se pueden agrupar en tres grandes bloques:

En primer lugar, se presenta una visión del cuerpo como signo y mercancía en la sociedad de consumo.

Para Jean Baudrillard, por ejemplo, el cuerpo aparece dentro de la lógica del consumo narcisista de signos. A través del ejercicio físico, no solo se busca estar sano y en forma, sino también, buena apariencia, ya que ésta es un signo que habla de su propietario y puede ayudarlo a obtener un mayor prestigio, como bien saben utilizar los medios de comunicación masivos amparados en la imagen.

La artista Orlan, ha sido plenamente consciente de cómo el hombre se ha obsesionado por la creación del ideal femenino y, probablemente sea este, el aspecto que consideramos más interesante de la artista. El cuerpo artificial, creado por la fantasía, ha servido durante siglos como sustituto y espejo en el cual se proyecta un ideal. Para los artistas varones, la producción de ese ser ideal permitía generar un ente femenino más auténtico y verdadero que las mujeres reales. De este modo, se extinguía la otredad de la mujer real, de la que sólo el exterior servía como modelo para construir el ideal. El trabajo de Orlan, por tanto, se sitúa en una excéntrica investigación sobre la construcción del ideal femenino a lo largo de la historia y la reivindicación de una identidad propia.

La identidad del ser humano está determinada, en gran medida, por el aspecto físico. Orlan juega con esta identidad, modificando su exterior a partir de cirugías plásticas, para crearse múltiples identidades; de esta forma adquiere un sí-mismo, ya no determinado desde el nacimiento y por herencia genética, sino por ella misma. Su taller artístico es entonces la sala de operaciones, donde reestructura constantemente su imagen. Con cada operación busca renacer y transformarse inscribiendo su autorretrato directamente en su carne, por eso enmarca a su obra dentro de lo que ella llama Arte Carnal.

Los temas elegidos se basan en el concepto de belleza y tienen la intención de adaptarse a su definición social. La crítica es poderosa e interesante, pues toma casos paradigmáticos de lo bello y se los apropia de manera tangible, pasándolos a la realidad y obteniendo como resultado un perfil siniestro acompañado de lo grotesco. Un ejemplo de ello, es el performance en el que a partir de imágenes que suponen representar el paradigma de la belleza en pintura, copia partes del cuerpo de ellas, eligiendo el mentón de la Venus de Botticelli, la nariz de Psyche de Gérôme, los labios de Europa de Francois Boucher, los ojos de Diana de una pintura de la escuela de Fontainebleu y la frente de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci.

Pierre Bourdieu, profundiza en las correspondencias existentes entre el cuerpo y los estratos sociales, observando cómo la percepción del esquema corporal y los hábitos corporales funcionan como valores a través de los cuales se deduce una diferenciación de clases sociales.

En segundo lugar, existe un discurso que trata el cuerpo como lenguaje, como un sistema semiótico, productor de sentido.

Ray. M. Birdwhistell, concibió la idea de interpretar todos los hechos gestuales con la ayuda de la lingüística, dando lugar a la Cinésica o Kinésica o ciencia del movimiento, donde el cuerpo se estudia como elemento de comunicación.

El Body Art cinésico visualiza lo que se puede llamar gestos encontrados, en la línea de la apropiación de la realidad señalada. Por ejemplo, en las esculturas cantantes de Gilbert and George, aunque todavía ligada al concepto tradicional de escultura, el cuerpo de ambos es sujeto y objeto al mismo tiempo. Lo humano discurre a través de una artificialidad que se refleja en el rostro pintado, el uso del guante de goma, el estar de pie encima de una mesa y los movimientos mecánicos que utilizan, todo lo cual remite monótonamente a los mismos

actos cotidianos. En *Círculo de Miedo*, una acción de 1970, Oppenheim subraya la expresión de terror en su rostro, producida al sentir caer piedras a su alrededor que le tiran desde diez metros de altura tratando de no dañarle.

Sin embargo, es Klaus Rinke quien más ha destacado por su comportamiento cinésico, desde sus *Demostraciones Primarias* de 1971, como fenómenos corporales de mutaciones y gestos de las partes superiores del cuerpo, atento a la complejidad de diferentes modos de comportamiento, desde los pensamientos espaciales, hasta las situaciones corporales y psíquicas o la unión entre el cuerpo y el lenguaje.

“Rinke está tratando de crear el ABC gestual, la gramática de la visión corporal para el público, un sistema sígnico gestual dentro de unos esquemas estrictos y orientados a formas complejas de comportamiento” (Marchán Fiz, 1990: 245).

La vertiente cinésica del *Body Art* implica un comportamiento comunicativo con una intensidad mayor de transmitir la información, que progresivamente pasa del comportamiento corporal informativo, ligado a la señal, es decir, la propia acción del cuerpo como instrumento de información, al *Arte Corporal* propiamente comunicativo, donde el cuerpo opera como signo, como elemento del sistema individualizado en el curso de la comunicación.

Yves Klein, en su obsesión por la esencia inmaterial del arte y por el vacío, tuvo su manifestación más espectacular en la acción *Salto al Vacío* (1960), en la que el cuerpo del artista, saltando desde lo alto de un muro de la calle *Gentil Bernard* se convertía en una escultura del espacio, entendido éste como zona de sensibilidad escultórica inmaterial.

La ambición de Klein era tan sencilla como cerebral: llegar a la ficción de conquistar el espacio a través de un efecto fotográfico. Ello muestra una personalidad que fluctuaba entre concentración y ausencia de límites, matizada por una síntesis entre monocromía y figuración, espiritualidad y teatralidad.

*Salto al Vacío* es un fotomontaje como desafío a los límites representacionales de la ciencia y el arte. Se trata de una fantasía terrenal, como alternativa mística a la primera nave tripulada que irrumpió en el espacio sideral. Klein configura la irrealidad para ser percibida como un acontecimiento real. La materia visual se revierte en material idóneo para confundir al espectador.

Erving Goffman, mediante el llamado método del dramaturgo interpreta la realidad interactiva existente entre las personas dentro de la vida cotidiana, mostrando la semejanza que hay entre la acción real y la acción teatral; y la utilización del cuerpo como fachada, como envoltura para conseguir credibilidad en la comunicación.

Dick Higgins y Alison Knowles, artistas Fluxus, presentaron la pieza *Sombrero. Trapos. Papel. Tirón. Afeitado*, en 1962, en el *Fluxus International Festival of New Music*, acentuando la idea de que el arte nunca se debe mostrar como un trabajo acabado, sino como una serie de ideas en constante evolución. Los gestos cotidianos se representaron con la intención de comunicar la sencillez de los mismos y mostrarlos como obra de arte.

En *Semiotics of the Kitchen* (1975), Martha Rosler nos presenta en un vídeo de poco más de seis minutos de duración una serie de objetos cotidianos utilizados en la cocina. Su demostración transcurre en riguroso orden alfabético al estilo de un programa de televisión culinario o de televenta. En su presentación de los utensilios, con cierto matiz cómico, trata a cada objeto - a causa de la agresividad gestual - como un instrumento de ataque.

Edward T. Hall, por su parte, estudió el uso y percepción del espacio social y personal como estrategia comunicativa dando lugar a la proxémica, que define la existencia de distintas distancias interactivas, que cada cultura asume como adecuadas.

Un tercer bloque teórico, habla del cuerpo como lugar de control y de poder.

Michel Foucault, se refiere a la política del cuerpo, a la disciplina corporal que se impone desde distintas instituciones: militares, médicas, escolares, o industriales, con objeto de

conseguir un mayor dominio sobre los individuos.

Dentro de estas tres orientaciones generales, se reparten los marcos teóricos desarrollados en torno al simbolismo corporal, es decir, la económica o mercantil, la comunicativa o semiológica, y la política, la segunda de ellas, es la que posiblemente ha acaparado una mayor atención, sirviendo de nexo para llegar a los dos restantes. En términos generales, a través de la evolución del tiempo y con él, las culturas, se aprecia una transición del cuerpo prohibido, al cuerpo instrumental y por último al cuerpo relacional.

Por ejemplo, el Movimiento Feminista ha reflexionado sobre el carácter represivo y explotador que el cuerpo femenino ha tenido en los distintos momentos históricos, reivindicando un nuevo lenguaje corporal no discriminator en razón del sexo. Unido a la imagen corporal se halla el movimiento cinésico, la conducta táctil, las expresiones faciales, o la conducta visual que constituyen todos ellos factores comunicativos no verbales a través de los cuales se transmiten mensajes cuyos códigos interpretativos se dan en clave cultural, teniendo igualmente un carácter relativo.

En obras de arte feministas se rindió homenaje a las mujeres del pasado, la más famosa de ellas es la instalación *The Dinner Party* (La Santa Cena), de Judy Chicago, hecha en 1979. En esta obra, Chicago intentó mostrar una historia simbólica de la lucha de las mujeres por la libertad y la justicia en una sociedad dominada por los hombres. A su mesa invitó a 39 mujeres memorables, desde la “diosa primordial”, hasta Georgia O’Keeffe. Esta instalación incluyó muchas técnicas que honran el trabajo femenino, como manteles bordados y cerámica pintada, e involucró la labor de doscientas artesanas.

La obra consiste en una mesa en forma de triángulo equilátero preparada para treinta y nueve comensales; cada uno de los cubiertos (trece en cada lado del triángulo) está dedicado a una mujer cuyo nombre aparece bordado en el frontal de la mesa. Estas mujeres bien podrían ser figuras históricas o mitológicas. Los platos de porcelana coloreada, representaban alimentos con formas que aludían a la vagina.

La mesa se alza sobre una superficie amplia de azulejos pulidos, en los que aparecen inscritos, en letras doradas, los nombres de otras noventa y nueve mujeres. Este suelo fue denominado por la propia artista como el “suelo de la herencia”.

La obra posee una gran carga simbólica: el triángulo equilátero es símbolo de igualdad, así como una representación arcaica de la vulva; el número trece alude, evidentemente, a la última cena de Jesús, así como el número de mujeres que integraban las comunidades de brujas medievales.

*The Dinner Party* intenta, siguiendo a Virginia Woolf en su ensayo de 1929 *Una Habitación Propia*, rescatar del olvido la herencia de las madres y elaborar una genealogía de mujeres eminentes de la historia occidental. Se trata de reescribir la historia desde un punto de vista femenino.

Los contextos, social, cultural, histórico, ambiental, y circunstancial, constituyen el telón de fondo o plataforma interpretativa del simbolismo corporal y motriz. Los gustos, las tendencias, las maneras de ver y entender son diversas, es una cuestión de percepción particular.

Son muchos los datos que se podrían aportar, para apoyar la idea que la cultura se halla presente en la estructura social y en las funciones mismas del cuerpo. La antropóloga británica Mary Douglas (1978) impulsó su búsqueda hacia la relación existente entre la experiencia de lo físico y lo social, estableciendo consecuencias que afectaban a la lógica de pensamiento. De ese modo: [...] “a un control social fuerte corresponde un control corporal igualmente estricto”. (Douglas, 2003: 96)

El trato social exige ocultar los procesos orgánicos involuntarios o improcedentes: orinar, defecar, vomitar, poseen en el discurso formal de la sociedad occidental una etiqueta peyorativa; de igual modo, el estornudo, el aspirar ruidosamente o la tos descontrolada, son signos que pueden ser privados de su significado natural para asociarlos con la buena o mala

educación.

Al debilitarse la estructura social, lo hace también el grado de formalismo, aumentando la tendencia a dejarse arrastrar por las modas, y al abandono corporal. Como afirma Mary Douglas (1978): [...] “la desarticulación de la organización social adquiere su expresión simbólica en la disociación corporal”. (Douglas, 2003: 100).

Lo que significa, que el cuerpo puede ser considerado como un microcosmos de la sociedad.

Por otro lado, en los actos rituales el cuerpo juega un papel central, pues provee un esquema básico para cualquier acción simbólica. Además, dice Mary Douglas: “Es imposible, tener relaciones sociales sin actos simbólicos” (Douglas, 1966: 143).

Toda creencia relativa a la polución, a la impureza, tiene una referencia fisiológica primaria. El cuerpo es un modelo que puede responder a cualquier sistema articulado; sus fronteras pueden representar cualquier límite percibido como amenazado o precario. Las funciones de sus diferentes partes y sus relaciones, constituyen una fuente de símbolos para otras estructuras complejas. Por ello, el cuerpo funciona como un símbolo de la sociedad: los poderes y los peligros adjudicados a la estructura social son reproducidos en pequeña escala por el cuerpo humano. Tanto en el cuerpo como en la sociedad, los márgenes son peligrosos. Los orificios del cuerpo son puntos especialmente vulnerables. Cualquier materia expelida a través de ellos es materia marginal, con un potencial altamente simbólico de contaminación. Lo mismo puede ocurrir, cuando elementos sociales separados por líneas de un sistema clasificatorio determinado pierden su lugar transgrediendo tales líneas; se



**FIGURA 3.- Arte y Revolución. Accionismo Vienés. 1968.**  
**Art and Revolution. Viennese Actionism. 1968**

convierten en impuros y en peligro para el funcionamiento del sistema. Tal es el caso de las situaciones liminales, donde los hechos o los sujetos se liberan de la estructura. Para Victor Turner, estas situaciones son peligrosas y anárquicas, por lo que “deben ser acotadas por medio de prescripciones, prohibiciones y condiciones”. (Turner, 1969: 108).

Durante la década de los sesenta, un grupo de jóvenes artistas austriacos compuesto por Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, conocidos como los Accionistas de Viena, ponen en tela de juicio con su radicalización la debilidad del arte del momento en su ciudad, un panorama obsoleto y complaciente que deciden dinamitar con una actitud extrema y provocativa. Condicionados por el Existencialismo, el psicoanálisis de Freud, una reinterpretación particular de pintores secesionistas como Egon Schiele o Gustav Klimt y cierta idea romántica de la destrucción, la muerte o la renovación, se dejan llevar por el pathos para enfrentarse de lleno al orden establecido, renegando del objeto y volcándose con el propio cuerpo, que se convierte a la vez en arma y herida. Una actitud contestataria que acaba siendo política porque su postura no es más que una lucha contra el poder, un enfrentamiento contra la autoridad.

Sus experimentaciones llegaban a lo grotesco y lo violento. Realizaron acciones rituales con un carácter destructivo, mediante mutilaciones, sacrificios y un violento uso de la sangre. Su fin último fue la transgresión, explorar los límites del cuerpo. Conducen sus temas experimentando la dimensión pictórica en una obra, en un tiempo donde existía la necesidad de buscar nuevos soportes, en este caso el cuerpo; una búsqueda en un contexto donde la pintura se alejaba cada vez más del uso de materiales tradicionales.

Se pensaba en la desmaterialización del objeto artístico, al renunciar totalmente a la mercantilización de la obra de arte. Recurrieron así, a aquellos elementos que no estaban presentes de ningún modo en el espectáculo, como son los residuos del mismo cuerpo: los fluidos, sangre, semen, excrementos. En este tipo de trabajos, el concepto de ritual es utilizado como manera sacrificial del mismo cuerpo, retomando en muchas ocasiones los martirios de los santos.

A través de la exhibición de un cuerpo que orina, defeca, se ensucia, y huele, los artistas de Viena trataban de alcanzar su objetivo: poner en tela de juicio el sistema de valores burgueses que pretende que el sujeto esté controlado y su cuerpo disciplinado. Pretendían que las personas presentes en sus acciones pudieran saborear como voyeurs una dimensión de lo prohibido. (Figura 3)

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.

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, no 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 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 o multivocidad afina su capacidad y posibilidad de representar sintéticamente claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que son focos de interacción.

Las acciones de la serie *Siluetas de Ana Mendieta*, realizadas en 1976, se relacionan con un ritual de muerte o disolución que implica un renacimiento, a través de la reintegración en el seno maternal de la tierra. Mendieta, en un afán de restablecer los vínculos con su tierra natal, de la cual fue separada a temprana edad, y con el universo, realiza una serie de rituales de paso. (Figura 4)



**FIGURA 4.- Silueta. Ana Mendieta. México. 1976**  
**Figure. Ana Mendieta. Mexico. 1976**

En la fase de separación, la artista busca un espacio en la naturaleza, alejándose de toda actividad cotidiana y estructural; en lugares aislados e inesperados en Iowa y México, Mendieta formaba su silueta en el paisaje, especialmente en material natural y efímero como agua, fuego y pólvora; pero también, con materia del cuerpo propio, como sangre y pelo materiales que la artista utiliza como símbolos instrumentales. La realización de las diferentes siluetas se planeaban metódicamente y con gran precisión, con un bosquejo muy minucioso, decidiendo el sitio y la materia con gran exactitud, sobre todo en aquellos lugares donde ella consideraba que había una fuerza heredada, como excavaciones arqueológicas en México o en las riberas del Nilo.

La etapa liminal es donde se realiza la verdadera acción, el performance ritual; Mendieta se tumba en la tierra y cubre su cuerpo, el símbolo dominante del ritual, con pintura, pólvora, flores, ramas. En este momento confronta su doble marginalización, tanto como mujer y como cubana exiliada. Pero su experiencia de vida es más que un trauma personal, cuando sirve como símbolo dominante para la relación de la minoría hacia la norma.

En la tercera fase del rito, el paso se ha consumado: Ana se convierte en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de la huella que dejó su cuerpo.

Las ideas sobre el cuerpo, sobre su fuerza y su debilidad, corresponden a las ideas existentes sobre la fuerza y la debilidad de la sociedad. La forma en la que el cuerpo físico es concebido está relacionada con la configuración social. La experiencia física del cuerpo sustenta una particular visión de la sociedad. Esto quiere decir, que existe un continuo intercambio de significados entre estas dos clases de experiencia corporal. Como resultado de esta interacción, el cuerpo mismo es un medio de expresión. Todas las categorías culturales por las que es percibido, están relacionadas con aquellas con que la sociedad se ve a sí misma.

Aplicando el análisis de los símbolos de Victor Turner, podemos decir que el cuerpo, como símbolo, es una fuerza en un campo de acción social; es también un estímulo de emoción. El cuerpo como símbolo alterna sus significados, entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente, porque es la quintaesencia de la costumbre.

Victor Turner y Mary Douglas, adoptan una posición diametralmente contraria en la interpretación del simbolismo corporal propuesta por ciertos psicoanalistas que, en cambio, ven en los rituales sociales la expresión simbólica de la experiencia individual y, más precisamente, de la experiencia sexual del cuerpo. En otras palabras, para esos autores el simbolismo corporal tiene un fundamento psicológico, no sociológico. En este grupo se incluye a Norman Oliver Brown.

Brown, en su libro *Love's Body*, editado en 1966 por la Universidad de California, plantea que la realidad de nuestro cuerpo rebasa sus propios límites orgánicos; la naturaleza, los otros seres vivos y los objetos mismos, es decir, la totalidad del cosmos, simbolizaban al cuerpo y lo simbolizaban como cuerpo sexual, como cuerpo gobernado por los fantasmas sexuales de nuestra imaginación. Dice Brown: "El cuerpo que es la medida de todas las cosas es el cuerpo sexual". (Brown, 1966: 162)

Es decir, existe un simbolismo sexual universal, "un pansexualismo" en la medida en la que el universo es "un cuerpo único", un "cuerpo de amor", en la medida en la que la imaginación presa del deseo, modela el cuerpo: "El cuerpo eterno del hombre es la imaginación". (Brown, 1966: 325)

En consecuencia, toda la realidad puede leerse partiendo de la lectura del cuerpo. Ejemplos de ello son los siguientes: la monarquía como cuerpo político, es el símbolo del poder que ejerce lo genital sobre nuestras otras pulsiones corporales; todas las formas culturales, como las de la arquitectura de nuestras casas, se refieren a nuestra nostalgia del vientre materno.

Carolee Schneemann crea la acción *Meat Joy*, en 1964; presentada en un festival de cine de mujeres en Chicago, fue una exuberante celebración dionisíaca de la carne.

Para llegar a tal propósito, introdujo en una coreografía materiales abyectos. Los participantes se frotaban desnudos, rodaban y bailaban en grupos repletos de trozos de papel mientras, gradualmente, eran añadidas otros elementos tales como pintura, pescados crudos, pollos y variadas salsas, resultando de ello un erótico ritual de retorcidas masas, sensual y repelente al mismo tiempo, donde ya se percibe lo que más tarde sería el *Arte Abyecto*.

A través de toda una ceremonia para los sentidos, *Meat Joy* fue un experimento, cuya finalidad se centraba en condenar los límites sociales impuestos a la sensualidad llegando a establecer relaciones desconocidas e impredecibles. Schneemann fue muy consciente de los tabúes asociados al desnudo femenino, por esta razón, eligió exponerlo directamente como sujeto y objeto transgresor de las normas de género. De este modo, su obra se ha convertido en pancarta para otras mujeres en su lucha para reclamar sus cuerpos y sus identidades.

Así, llegamos a un doble simbolismo corporal: uno centrípeto o psicológico y, más exactamente, psicoanalítico, porque está vinculado a la experiencia libidinal del cuerpo humano; otro centrífugo o sociológico, porque se remite a la situación social que le da su significación. En otros términos, se puede leer el simbolismo del cuerpo en dos sentidos: hacia la universalidad de la libido o hacia la particularidad de la cultura.

Ahora bien, lejos de oponerse, estos dos sentidos, estos dos vectores del simbolismo de nuestro cuerpo se completan y al mismo tiempo nos entregan la clave de su realidad definitiva, que precisamente y paradójicamente estriba en no tener una realidad determinada.

En efecto, nuestro cuerpo no se confunde ni con su realidad biológica en cuanto organismo vivo, ni con su realidad imaginaria, en cuanto fantasma, ni con su realidad social en cuanto configuración y práctica de la cultura. Nuestro cuerpo es, de alguna manera, más o menos esas tres cosas, en la medida en que es proceso de constitución, de formación simbólica que suministra, por una parte, a la sociedad un medio de representarse, de com-

prenderse y de obrar sobre ella misma, y suministra, por otra parte, al individuo un medio de sobrepasar la simple vida orgánica en virtud del objeto fantasma de su deseo. Y ese fantasma, es apertura del campo simbólico en cuanto metáfora de la realidad sociopolítica y de la realidad biológica.

En términos más sencillos, esto equivale a decir que la imagen que podamos tener de nuestro cuerpo no puede ser ni el calco de nuestra estructura anatómica y fisiológica, ni el reflejo de los hábitos que nos inculcó la sociedad, sino que es aquello que proyecta nuestro deseo, el cual, si bien surge de la vida, de la sexualidad, está por otro lado limitado y definido por las significaciones y los valores sociales impuestos por las instituciones. Podría afirmarse en este sentido, que el cuerpo es el símbolo de que se vale una sociedad para hablar de sus fantasmas.

Por otro lado, nos enfrentamos hoy, fundamentalmente, con la problemática del deseo, sea a través de la voluntad de poder o de la sexualidad. Y detrás de él, aparece la conflictividad de lo inconsciente y de los elementos pulsionales que marcan la vida del individuo como ser social. Eros y Thanátos van a situarse en la base misma del desarrollo social.

Eros está en el origen de la construcción de lo social y las creaciones culturales, de entre las cuales, las artísticas representan un tipo especial, abriendo un espacio privilegiado para la canalización y sublimación del deseo. Los impulsos thanáticos (compulsión de repetición, pulsión de destrucción y autodestrucción) actúan, en cambio, como desintegradores del cuerpo individual y social.

Eros construye a través del artista Pierre Molinier un cuerpo de pasión. El artista no dudará en montar, cortar, multiplicar y travestir su cuerpo de todas las maneras posibles en un intento de conseguir que su cuerpo real coincida con el cuerpo deseado y deseable de "perfección sagrada". Mediante el maquillaje y el travestismo el artista consiguió que en su rostro se confundieran los rasgos masculinos y femeninos, dotando a su imagen de un aire andrógino. (Figura 5)



**FIGURA 5.- Effigie II. Pierre Molinier. 1966**  
**Effigy II. Pierre Molinier. 1966**

Así, lo veremos en sus fotografías como un travestido, luciendo una gran multitud de objetos de carácter fetichista que se repetirán incansablemente: ligas, largos guantes negros, medias, joyas, zapatos de enorme tacón, velos transparentes, máscaras o sujetadores muy apretados que resaltaban los pechos.

En Pierre Molinier la representación corporal es un espacio para el exhibicionismo, un lugar para el espectáculo transformista que muestra cuerpos narcisistas preguntándose sobre su identidad. Las fotografías de Molinier son hoy en día un punto de referencia obligado para todas aquellas propuestas artísticas interesadas por la temática del sexo y del género, y sus fotografías, son precursoras de las teorías queer<sup>1</sup> y feminista de los años ochenta y noventa.

Gina Pane, le dio una significación artística a su piel, hiriéndola a través de cortes; la concepción martiroológica y thanática que adopta esta artista en la escena, marca radicalmente una posición social dentro del arte. El desgaste corporal, mediante las heridas inflingidas en las partes más vulnerables de su cuerpo, provoca una reacción en el espectador, ya que violenta la dimensión sensitiva del mismo.

En la acción *Psyché*, de 1974, tras mirar su rostro en un espejo, dibujando sobre él con una barra de labios para modificar su aspecto, y herir sus párpados con una hoja de afeitar, para luego ponerse una venda con la que evocar un espacio interno, juega con unas pelotas recordando el tiempo libre de la infancia, y libera sus pechos de la camisa blanca para acariciarlos, una alusión al placer, que junto con el dolor de la herida constituyen dos de las dimensiones posibles del cuerpo. Es este un gesto erótico, según Bataille, que responde a una experiencia interior y desestabilizadora que revela lo sagrado.

En este mismo contexto, llega el momento culminante cuando con una hoja de afeitar traza en torno al ombligo cuatro heridas sangrantes en dirección a los puntos cardinales.<sup>2</sup> Evocación del cordón umbilical como conexión con lo suprasensible, con la psique y con el universo y no sólo como centro de fecundidad.

Eros y Thanatos coexisten. Ambos dan cuenta de la vida individual y social, como realidad en movimiento, en conflicto, en transformación y cambio. Ambos nos enfrentan a un inconsciente sumergido que pautará el juego de identificaciones, de lucha y de proyecciones individuales, de grupos, de naciones y de clases.

El cuerpo, es el simbolismo original que hace de un ser vivo de violentas pulsiones, un hombre que habla y puede hablar del mundo y de sí mismo. Así se confirma y se completa, al propio tiempo, la idea de Merleau Ponty, de que “nuestro cuerpo es la simbólica general del mundo”, porque el cuerpo, no sólo recapitula en todas sus partes las significaciones de las cosas y de los seres que percibe y sobre los cuales obra, sino además, porque el cuerpo está en el origen de todos los otros símbolos, es el punto de referencia permanente de ellos, el símbolo de todos los símbolos existentes o posibles.

Por eso, sólo se puede hablar del cuerpo a través de la diversidad de los discursos simbólicos formulados por cada cultura en los diferentes momentos de la historia humana, es decir, a través de los innumerables mitos que las culturas forjaron para expresar sus fantasmas y los rituales que realizaron para eliminarlos. La realidad del cuerpo, es el horizonte inaccesible e ilusorio de los mitos que hablan de él y pretenden conferirle verdad.

El cuerpo humano se encuentra como punto de referencia del discurso artístico a lo

---

1 La teoría queer es una hipótesis sobre el género que afirma que la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas son el resultado de una construcción social y que, por lo tanto, no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales.

2 Este acto nos puede recordar a la estrella de David, la estrella de cinco puntas que Marina Abramovic se rasgó con una hoja de afeitar un par de veces en torno al ombligo, como en *Lips of Thomas* (Labios de Thomas, 1975). Esta herida igualmente tiene unas connotaciones rituales, pero alejándose de la cruz que Gina Pane se inscribe, la estrella de Abramovic deviene en símbolo político y cultural de la desmembrada Yugoslavia en la que nació.

largo de la Historia del Arte. Gran cantidad de artistas han dibujado, esculpido y pintado lo humano. Sin embargo, esa presencia del cuerpo y su percepción por parte de éstos, ha sido modificada según las necesidades de cada época.

En el transcurso de los últimos cien años, los críticos, los historiadores y los filósofos, se han interrogado cómo el cuerpo ha sido representado y concebido, y cómo la idea del *yo* físico y psíquico como forma estable y predeterminada ha ido erosionándose de manera gradual gracias a los avances del siglo XX en el terreno del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Numerosos artistas han estudiado la temporalidad, como contingencia e inestabilidad del cuerpo y han explorado la noción de lo que Judith Butler denomina performatividad más allá de los límites culturales.

En Occidente, la representación del cuerpo, ya fuera de raíz clásica o, incluso anterior, se resumía, esencialmente, en la escenificación del corpus divino y emblemático de la perfección o en la de su expresión contraria, la fealdad, interpretada como símbolo de su condena. Goya dota de valor al cuerpo que sufre, a la monstruosidad, a las figuras de la humillación. Courbet, por su parte, centra su atención en el cuerpo real. A su vez, Manet lo hace en el cuerpo como figura aburrada. Van Gogh, sin embargo, fija su atención en el cuerpo arrojado fuera del mundo. El siglo XX perpetúa esta línea y la intensifica con constancia. El hecho de experimentar el cuerpo conduce al artista a modificar la relación entablada con la imagen que, para algunos, llega a convertirse en una superficie inútil.

El tratamiento del cuerpo propio de nuestra Era, se revela en un estado de concordancia con los principales accidentes simbólicos registrados por la historia: en primer lugar, un abandono paulatino del corpus de esencia divina; por otra parte, el crecimiento del materialismo, que amplía su vía de expansión a las teorías del hombre-máquina, constituidas en el fundamento de una relación más técnica que ética con el cuerpo; y, por último, una crisis profunda e irreversible del Humanismo, acelerada dramáticamente por las tragedias de la Segunda Guerra Mundial. La representación artística del cuerpo reflejará esta evolución, sobre todo a través del Body Art

El cuerpo para cada sociedad, además de un hecho biológico, es un territorio cargado de representaciones en donde permanentemente se construye y deconstruye imágenes culturales, en donde se deja notar el espacio y el tiempo, y en donde se proyectan señas de identidad y de alteridad. Si como se ha sugerido, el cuerpo es un símbolo de la cultura y de la sociedad en donde nos hallamos inmersos, pensar y entender el cuerpo, nos aproxima a la comprensión del mundo que nos envuelve, a la realidad simbólica que junto con la pura carnalidad forma parte de nuestro ser, dándole a la materia sentido.

La evolución de la sociedad, y como consecuencia, la evolución del arte, ha tenido lugar a través de los dramas sociales que ha vivido la humanidad a lo largo de su historia, forma procesual que representa el reto de toda cultura por perfeccionar su organización política y social, según la Antropología Simbólica que desarrolla Victor Turner.

Estos dramas sociales han provocado la ruptura de las normas establecidas dentro de la estructura social, de las relaciones sociales, de las reglas de moralidad, las leyes y las costumbres, provocando la división de los intereses.

A su vez, las crisis generadas a lo largo de la historia, como consecuencia lógica de una profunda necesidad de cambio, han interrumpido la situación existente dentro de la estructura social, justo para provocar ese cambio necesario, por lo que la crisis lleva a la urgencia de realizar una serie de mecanismos de ajustes, sobre todo aquellos que son institucionalizados, representativos del sistema social alterado.

La solución a la crisis proporciona un cambio de una estructura social a otra, se generan nuevas leyes, nuevos líderes y nuevas técnicas para ejercer el poder y el control. Pero también, se generan nuevas metáforas y símbolos como una forma de entender el futuro y la sociedad, ya que los mismos reflejarán los problemas humanos básicos en una época determinada. Estos procesos regularizantes y de ajustes, representan las aspiraciones humanas

para transformar la realidad social, con la esperanza de vivir un futuro mejor.

Pero no sólo el drama social es un hecho a nivel socio político, el arte en sí mismo, ha evolucionado a través de la historia como un drama social; la reparación de sus crisis han provocado nuevas formas de ver y entender el arte, ha generado nuevas metáforas, alegorías y símbolos que constituyen el imaginario de los géneros artísticos que se han producido. A nivel individual, también ocurren rupturas, crisis, reparaciones y reintegraciones, donde los hombres – y en particular los artistas - encaran la vida en constante evolución adaptándose a todas las circunstancias que han creado para su existencia individual, o aquellas que impone la estructura.

Este proceso del drama social, ha generado el surgimiento, vida y caída de todos los regímenes socio políticos que han conformado el mundo, el arte y el individuo, un proceso evolutivo con un desarrollo en espiral infinita. Y las metáforas y los símbolos que ha generado el propio proceso, han sido la fuente para representar los conflictos y los cambios a través del arte, a través de la representación artística del cuerpo en el mundo occidental.

### III.- Conclusiones

El arte ha evolucionado a través de la historia como un drama social; la reparación de sus crisis ha provocado nuevas formas de ver, entender y expresar el arte, ha generado nuevas metáforas, alegorías y símbolos que constituyen el imaginario de los géneros artísticos que se han producido a lo largo de la historia.

El cuerpo funciona como un símbolo de la sociedad: los poderes y los peligros adjudicados a la estructura social son reproducidos en pequeña escala por el cuerpo humano. Tanto en el cuerpo como en la sociedad, los márgenes son peligrosos. Los orificios del cuerpo son puntos especialmente vulnerables. Cualquier materia expelida a través de ellos es materia marginal, con un potencial altamente simbólico de contaminación. Las liturgias relacionadas con la transustanciación de las segregaciones corporales realizadas por los artistas de Body Art, con el uso violento de la sangre, de los fluidos del cuerpo, el semen, la orina y los excrementos, son altamente contaminantes para la estructura social; es por esto, que sus acciones se catalogan como contestatarias, revolucionarias y violentas. Son una crítica feroz a la sociedad normativa.

La producción artística que conocemos hoy como Body Art, tiene un carácter multívoco, esto es, múltiples significados, cada uno de los cuales es capaz de mover a los hombres simultáneamente hacia diferentes niveles psíquicos con que reinterpretar la realidad.

El Body Art tiene su propia autonomía y *momentum* como expresión artística, ya que reemplaza otros géneros conocidos (pintura, escultura, teatro, danza) para conformar un híbrido artístico, efímero y procesual. Así el Body Art se erige históricamente y situacionalmente como lo que Victor Turner denomina metacomentario artístico y social, ya que su “historia habla por sí misma de lo que es, en sí misma”.

El Body Art, incorpora nuevos medios de comunicación artística, por eso es un arte que nunca se había visto, generando por tanto, un nuevo modo de entendimiento cultural y social. Es, en definitiva, una forma de lo que Victor Turner define como metateatro, ya que expresa el poder de reflexión de los artistas sobre el sistema de comunicación, donde se muestra a los espectadores lo que ellos están haciendo o han hecho. Un metateatro donde las acciones toman el carácter de representación para una audiencia. Cuando los artistas en el drama social tratan de mostrarle a otros lo que ellos están haciendo o han hecho, en realidad están actuando conscientemente, ejercitando una característica peculiar de la expresión humana, su naturaleza o carácter reflexivo, o su poder de reflexión, la habilidad de comunicar acerca del propio sistema de comunicación.

## Bibliografía

- BATAILLE, Georges  
1997 *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean  
2009 *La Sociedad de Consumo*. Traducción, Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI.
- BIRDWISTELL, Ray M.  
1952 *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. New York: Ballantine
- BOURDIEU, Pierre.  
1998 *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Taurus.  
1999 *Language and Symbolic Power*. USA: Harvard University Press.
- BROWN, Norman Oliver  
1966 *Body's Love*. Los Ángeles, California: University of California Press.
- BUÑUEL HERAS, Ana  
1994 "La Construcción Social del Cuerpo de la Mujer en el Deporte". *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº. 68. (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en Sociología del Cuerpo). pp. 97-116. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- DOUGLAS, Mary  
1966 *Purity and Danger*. Londres: Routledge & Kegan.  
1999 *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*. 2ª ed. London, New York: Routledge. 1ª ed., Barrie & Rockliff. London.  
2003 *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. 3ª ed. London, New York: Routledge. 1ª ed., Barrie & Rockliff. London. 1970. 2ª ed., Routledge.
- FOUCAULT Michel  
1995 *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. 2nd Edition. New York, Canada: Vintage.
- GENNEP van, Arnold  
2008 *Los Ritos de Paso*. España: Alianza Editorial.
- GOLDBERG, Roselee  
2004 *Performance Art. Live Art since the 60s*. New York: Thames and Hudson.
- HALL, Edward T.  
1973 *La Dimensión Oculta. Enfoque Antropológico del Uso del Espacio*. Madrid: IEAL, Instituto Nacional de la Administración Pública.
- JONES, Amelia; WARR, Tracey  
2000a *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited.  
2000b *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- MARCHÁN FIZ, Simón  
1990 *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: Akal/Arte y Estética.
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
1985 *Fenomenología de la Percepción*. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini.
- PHELAN, Peggy; LANE, Jill.  
1998 *The Ends of Performance*. New York: NYU.
- RAMÍREZ, Juan Antonio  
2003 *Corpus Solus. Para un Mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Siruela.
- RUIDO, María  
2008 *Ana Mendieta (Arte hoy)*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- SALINAS, Dolores  
1994 "La Construcción Social del Cuerpo". *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº. 68. (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en Sociología del Cuerpo). pp. 85-96. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- SÁNCHEZ, José Antonio  
2006 *Artes de la Escena y de la Acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Caleidoscopio.
- SARMIENTO, José Antonio  
1999 *El Arte de la Acción. Nitsch. Müel. Brus. Schwarzkogler*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Arte La Granja.

---

TURNER, Victor

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Transaction.

1980a *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI.

1980b *Social Dramas and Stories about Them*. *Critical Inquiry*. Vol. 7 N° 1. pp. 141-168.

1982 *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

1985 *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Edith L. B. Turner (Ed). Tucson, AZ: The University of Arizona Press.

1987 *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. New York.

VERGINE, Lea

2000 *Body Art and Performance: The Body As Language*. Milan: Skira Editore.

