

Antropología Experimental

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>
2020. nº 20, Texto 31: 419-427

Universidad de Jaén (España)
ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v20.31>
Recibido: 22.08.2020 Admitido: 23.11.2020

UN JUEGO ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD. Aproximación al arte de acción. El lugar del espectador en la performance y la responsabilidad del artista

Marc MONTIJANO CAÑELLAS
Universidad de Málaga (España)
marcmontijano@uma.es

A GAME BETWEEN FICTION AND REALITY. Approach to action art. The place of the spectator in performance art and the responsibility of the artist

Resumen

Este artículo tiene como objeto realizar una aproximación al concepto de verdad en la performance. Indagar en el juego entre ficción y realidad que se establece en el arte de acción, viendo el lugar que ocupa el espectador en la performance y el artista (el performer) en la sociedad. Contextualizando estos temas, a través de la obra de grandes artistas de la performance como Marina Abramović, Esther Ferrer, Rudolf Schwarzkogler, Bob Flanagan, VALIE EXPORT o Tania Bruguera.

Abstract

The purpose of this article is to make an approach to the concept of truth in performance. To investigate the game between fiction and reality that is established in action art, looking at the place of the spectator in the performance and the artist (the performer) in society. Contextualizing these issues, through the work of great performance artists such as Marina Abramović, Esther Ferrer, Rudolf Schwarzkogler, Bob Flanagan, VALIE EXPORT or Tania Bruguera.

Palabras clave

Arte de acción. Performance. Espectador. Responsabilidad. Verdad
Action art. Performance art. Spectator. Responsibility. Truth

Introducción. Ficción o realidad

Cuando a mediados de los setenta, el 24 de octubre de 1975, Marina Abramović (Belgrado, 1946), en el desarrollo de la performance *Lips of Thomas*, en la galería Krinzinger de Innsbruck (Austria), se dibujó en el vientre una estrella de cinco puntas con una cuchilla de afeitar, la sangre que brotaba de su barriga no era ficción. Tampoco lo fueron las dos semanas que se pasó la artista británica Tracey Emin (Londres, 1963), encerrada en una habitación construida dentro de la galería Andreas Brändström de Estocolmo, durante la performance *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, realizada en 1996. La artista se pasó dos semanas encerrada en ese habitáculo para intentar superar el bloqueo mental que le había impedido pintar durante seis años. En la habitación había una gran cantidad de lienzos y material artístico. El público podía contemplarla trabajando desnuda a través de dieciséis ojos de buey abiertos en la pared. (Warr y Jones, 2010: 68).

La performance *Lips of Thomas* de Abramović, duró aproximadamente dos horas, en el transcurso de ese tiempo y por este orden, tras desnudarse, la artista colgó una fotografía de un hombre en la pared de la galería, delimitándola con una estrella de cinco puntas; se comió lentamente un tarro de miel con una cuchara de plata; bebió un litro de vino tinto en una copa de cristal; rompió el vaso con la mano derecha, cortándose; con una hoja de afeitar, se dibujó una estrella de cinco puntas en su vientre, como ya hemos mencionado; arrodillada de espaldas al público, se azotó violentamente la espalda con un látigo; seguidamente la artista se tumbó encima de una cruz hecha con bloques de hielo, sobre la que había un radiador colgado del techo apuntando a su herida del vientre. La idea es que el hielo se fuera derritiendo poco a poco, hasta fundirse completamente, pero esto no llegó a ocurrir. Tras permanecer media hora sobre la cruz, varios espectadores intervinieron y la apartaron de ahí poniendo fin al suplicio. Abramović sumió al público en una situación desconcertante y angustiada. ¿Qué debían hacer? Lo convencional sería contemplar la obra de arte sin intervenir, meros observadores, como cuando vemos una escultura o una pintura en un museo. Pero esto era otra cosa, era de verdad, la artista se estaba hiriendo, maltratando su cuerpo realmente. Lo lógico sería ayudarla a poner fin a su martirio, como haría cualquier persona normal si viera esa tortura fuera de una galería. Como señala Erika Fischer-Lichte: “¿Qué norma debe prevalecer en una situación como ésta? En su performance, y con su performance, Abramović creó una situación en la que hizo oscilar al espectador entre las normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos” (2014: 25). La acción de Marina Abramović, no era ficción, era una realidad experimentada tanto por la artista como por los espectadores.



Marina Abramović, *Lips of Thomas*, galería Krinzinger, Innsbruck, Austria, 1975. © Marina Abramović.

En este mismo sentido, Esther Ferrer hablando del teatro y la performance, lo expone tajantemente: “el performer no es un actor, no encarna más que a sí mismo [...] el performer presenta, no representa” (2017: 43). Según Ferrer, y es una opinión generalizada, en la performance no hay personaje, se establece una relación directa, sin intermediario con el espectador, todo ello le confiere una vulnerabilidad, que forma parte de su esencia. En términos generales no debería existir un personaje, pero analizándolo bajo la lupa de la performatividad, ¿realmente no vivimos todos en todo momento bajo el disfraz protector de un personaje? No indicamos que la performance sea ficción, el performer no actúa, pero se presenta ante el mundo bajo la protección de su “yo artista”,

una armadura que le permite desenvolverse satisfactoriamente en su medio. ¿No es eso un disfraz? Simplemente planteamos la cuestión.

Delimitando el concepto. Indagando en la significación de verdad

Llegados a este punto, resulta útil hablar de distintos conceptos entrelazados con la performance. No nos entretendremos en el análisis profundo de los movimientos ni de los artistas citados, tan sólo haremos una breve introducción para acotarlos. Pero antes, situémonos en el tiempo. En el catálogo de la exposición sobre *accionismo* vienés, celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla en 2008, su comisaria, Pilar (Parcerisas 2008: 7), retrata con claridad este momento de eclosión: “a finales de los años 50 [...] La pintura se expande y orienta hacia una dimensión performativa que la aleja del objeto, en aras de conseguir liberar las energías creadoras. Se abren las puertas de un arte de comportamiento en el que la actitud suplantaré al objeto, bajo los dictados de un tiempo real”. Es una época de cambio, en la que se abren nuevas vías, pensemos en creadores como Jackson Pollock, Yves Klein, Jean Tinguely, Lucio Fontana, Piero Manzoni o Christo, desarrollando su trabajo en este momento.

Comencemos por el accionismo vienés. En centro Europa durante los años 60, las performances, generalmente etiquetadas como *acciones* o *eventos* adoptaron un tono más violento y extremo. En Austria el accionismo vienés, trabaja sobre los tabúes del propio cuerpo, a través de acciones rituales extremas y corrosivas. Los desastres de la Segunda Guerra Mundial marcaron duramente la infancia y juventud de estos artistas. Los principales integrantes del accionismo vienés fueron Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, quienes desarrollaron la mayor parte de su actividad entre 1960 a 1971.

Sus acciones fueron un grito de libertad radical. Eran trabajos irreverentes, exhibicionistas y blasfemos, que incluían violencia, sexo y sadomasoquismo. Y a pesar de estar saturados de violencia y de muerte, se le ha otorgado una finalidad curativa y terapéutica, tanto a nivel individual como social (Hummel y Parcerisas, 2008: 15). Austria estaba herida y desolada física, psíquica, moral y culturalmente, necesitaba purgarse del nacionalsocialismo, y los accionistas vieneses tuvieron un papel directo en ese proceso. En palabras de Roselee Goldberg, refiriéndose en concreto al trabajo de Hermann Nitsch, “estos actos rituales eran un medio de liberar la energía reprimida además de un acto de purificación y redención a través del sufrimiento” (1996: 164).

Sin desmerecer el carácter pionero, extremo y trasgresor de su obra, pensamos que se ha otorgado al componente redentor y terapéutico del accionismo vienés mayor peso del que realmente tiene. Es obvio que existe un ingrediente catártico y liberador en su trabajo, pero ¿en qué proporción se encuentra? No negamos el trauma y la fuerte herida emocional que tuvo que dejar la guerra en el alma de este grupo, pero más que como cura, sus acciones son una reacción rabiosa y primaria. Pensemos en una acción como, *Pissaction*, de Otto Muehl, o *Art and Revolution* de Günter Brus, es complejo encontrar el componente de sanación. En *Pissaction*, 1968, Muehl, desnudo sobre un escenario, orina en la boca de su colega accionista Günter Brus, que se encuentra también desnudo a un metro escaso de él. Por su parte Brus, en *Art and Revolution*, 1968, se subió a una silla en una sala de conferencias y delante del público, se cortó con una cuchilla de afeitar, orinó en un vaso y se bebió su contenido. Luego defecó y se esparció las heces por todo el cuerpo. A continuación, se tumbó en el suelo y se masturbó mientras cantaba el himno nacional austriaco (Warr y Jones, 2010: 95). Se aprecia una provocación forzosamente irreverente y son evidentes las ganas de incomodar a una sociedad austriaca anestesiada e hipócrita, empeñada en mirar para otro lado como si no hubiera pasado nada en la Segunda Guerra Mundial. Pero no percibimos ninguna liberación.

Los accionistas vieneses tuvieron una vida artística corta, salvo Hermann Nitsch, que sigue en activo a sus más de ochenta años. Brus y Muehl realizaron acciones durante nueve años, y el trabajo de Schwarzkogler se reduce prácticamente a un año. El proyecto más reconocible de Hermann Nitsch es *Orgen Mysterien Theater* (Teatro de Orgías y Misterios), con más de ciento cincuenta acciones desde principios de los sesenta (1962). Nitsch en la actualidad sigue trabajando bajo la misma “necesidad catártica” en su teatro orgiástico y de misterio, lleno de vísceras y sangre, expulsando los mismos demonios casi sesenta años después. Son propuestas teatrales en los

que juega con un universo oscuro y atormentado del que se retroalimenta, rituales sádicos con elementos de inspiración cristiana y otros paganos en los que las fronteras entre actores y público se diluyen. La propia Marina Abramović, que formó parte en una de sus acciones en 1975, se marchó tras varias horas, superada por la carga oscura del proyecto: “no deseaba formar parte de eso [...] parecía una especie de misa negra o bacanal. Me pareció muy negativo” (2020: 76). Cuando se analiza en profundidad la obra de este creador austriaco, pronto descubres que hay un porcentaje muy alto de provocación y exhibicionismo, y uno mucho menor de necesidad real de redención. Tal vez en su origen tuvo esa necesidad sincera, pero con el tiempo sigue curando heridas en público que ya no tiene o que se las abre a propósito para la performance como parte del *espectáculo*. Y remarcamos *espectáculo* no performance, para reforzar la idea de ficción.

Para seguir profundizando en este concepto, detengámonos un momento en las acciones de Rudolf Schwarzkogler (1940-69). Como hemos mencionado, su producción artística es corta. Debido a su temprano fallecimiento, el conjunto de obra performativa de Schwarzkogler se reduce prácticamente al periodo que va desde comienzo de 1965 a los primeros meses de 1966. Pensemos en *2. Aktion* una de las piezas más conocidas de Schwarzkogler, llevada a cabo en 1965, se trata de una performance ritual, donde parece llevarse a cabo un proceso clínico. El cuerpo desnudo, el pene vendado, las gasas, las cuchillas, las tijeras, la jeringuilla transmiten ese característico ambiente entre aséptico y sórdido. Como indica Pilar Parcerisas (2008: 17): “creó una maquinaria esteticista de la crueldad, bajo una atmosfera esterilizante de hospital, redimida por el artificio de la cosmética”.

En realidad, era todo ficción, “nunca practicó herida alguna en su cuerpo, que tan sólo utilizaba como soporte de simulaciones de actos sexuales, agresiones físicas, procesos de autocastración y travestismo” (Fernández Consuegra, 2015: 199). Tampoco era su cuerpo, era el de su amigo Heinz Cibulka, quien generalmente hacía las veces de modelo en su trabajo y en numerosas ocasiones cedía su casa de Viena para realizar las fotografías, como en este caso. Y tampoco realizaba él las fotos, las imágenes de *2. Aktion* fueron tomadas por el fotógrafo Ludwig Hoffenrieck. Rudolf Schwarzkogler era como un director de cine que empleaba los medios técnicos y humanos necesarios para comunicarse. En los trabajos de los accionistas vieneses, en general, la presencia de medios fotográficos y filmicos siempre fue más allá de la labor de documentación, llegando a elaborar detallados guiones para los fotógrafos. Eran conscientes de sus posibilidades y aprovecharon estos medios para sus fines (Fricke, 2005: 584). La acción se elaboraba para ser grabada y fotografiada pensando en obtener un resultado más visual y espectacular. Casi más como una sesión fotográfica de estudio que como una performance. Estaba todo medido y controlado.

Temáticamente relacionada con *2. Aktion* está la performance de Bob Flanagan *Auto-Erotic SM* de 1989, en la que el artista estadounidense se clavaba el pene a una tabla de madera. Nada que ver con el dolor ficticio de Schwarzkogler mucho más poético, el trabajo de Bob Flanagan (1952-1996), es real, denso, desgarrador y evoca a la finitud. El ambiente complejo y de tinte completamente sadomasoquista que percibe cualquier espectador ante su trabajo, es terrible pero no gratuito. Conocer algo de su biografía nos ayuda a aproximarnos a sus acciones extremas, que sin la fibrosis quística amenazando constantemente su vida, la pérdida de sus hermanas por la misma enfermedad y sus experiencias con el dolor desde la infancia, no tendría el mismo sentido. Algo parecido ocurre con Rudolf Schwarzkogler, los desastres de la Segunda Guerra Mundial marcaron duramente la infancia y juventud de estos artistas. La muerte, una guerra perdida, los heridos, los mutilados, no eran historias lejanas, eran fantasmas muy presentes en este grupo. El propio padre de Schwarzkogler, se suicidaría tras perder las dos piernas en Stalingrado y él, con sólo 29 años, le seguiría años después. Schwarzkogler se lanzó al vacío desde la ventana de su apartamento en 1969, esa mirada atormentada, que le llevó a quitarse la vida, subyace en todo su trabajo. El arte de acción está íntimamente arraigado al contexto social y personal del autor, tiene mucho de autobiográfico. Es importante destacar que debemos indagar en el pasado y el presente del performer, si queremos entender las razones de un trabajo tan íntimo. El contexto da sentido a la obra, traen consigo una serie de significados cruciales.

Profundicemos algo más y sigamos tirando de este hilo argumental que oscila entre la ficción y la realidad. Un trabajo de estética dura y amplia difusión, pero con connotaciones muy

diferentes como veremos, es el de *Genital Panic* de Waltraud Höllinguer (n. 1940), artista conocida por el nombre de VALIE EXPORT. Creadora austriaca, referente del arte feminista, que por otra parte posee una obra muy destacada y fuera de cuestión, con piezas como *Aus der Mappe der Hundigkeit* y *TAPP und TASTKINO*, ambas de 1968, o *Body Sign Action* de 1970. Pero que en el caso de *Genital Panic* de 1969, uno de sus trabajos más conocidos y una imagen icónica del arte de acción, sobrevuelan serias dudas de veracidad. La versión que ha pasado a la historia es que VALIE EXPORT entró en un cine de Múnich en el que se proyectaban películas pornográficas. Portaba una metralleta y vestía unos pantalones vaqueros con una abertura en la entrepierna que dejaba al descubierto su sexo. Se paseó entre el público, de fila en fila, amenazándolos con el arma, confrontando el sexo sumiso de la pornografía con el sexo desafiante y libre de la artista. Esta conocida versión, expuesta aquí a grandes rasgos, es fruto de una entrevista de la artista en la revista *High Performance* (Askey, 1981: 80). Origen del mito.



VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*, fotografía de Peter Hassmann, 1969. © VALIE EXPORT.

El recuerdo que ha quedado en el imaginario colectivo de VALIE EXPORT con el pelo revuelto, sentada con las piernas abiertas y un fusil en la mano, ha terminado sustituyendo a la versión real, si es que la hubo. Como indica Juan Albarrán “ninguna de las fotografías que se conservan y fueron publicadas en un sinnúmero de ocasiones, fueron tomadas durante la performance [...] Hoy sabemos que en realidad posa en el estudio vienes del fotógrafo Peter Hassmann” (2019: 49).

La conocida imagen fue tomada posteriormente y en otra ciudad. Su éxito reside en que fue muy reproducida, se hizo una gran edición en serigrafía a modo de cartel que fue pegado en la calle. Ocurriera o no la performance, esas fotografías de Hassmann a VALIE EXPORT, tituladas *Action Pants: Genital Panic*, se han convertido en unas imágenes de empoderamiento de la mujer, un símbolo feminista. Hasta el punto de que muchas artistas han reproducido o versionado la pieza. Entre las más destacadas, Marina Abramović con *Action Pants: Genital Panic* en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2005 o la luxemburguesa Deborah De Robertis (n. 1984), furtivamente en el Louvre en 2017 con su acción *Ma chatte, mon copyright*.

La responsabilidad del artista a través del ejemplo de Tania Bruguera

La artista cubana Tania Bruguera (La Habana, 18 de julio de 1968), posee una obra especialmente combativa y comprometida, un trabajo muy interesante que, incluso, la ha llevado a ser detenida en varias ocasiones, asumiendo estoicamente las consecuencias de su arte como parte de su compromiso social. Vamos a realizar un primer acercamiento a su figura partiendo de su trabajo *La isla en peso*, para sobrevolar el concepto de la responsabilidad del artista.

La isla en peso es un homenaje al poema del mismo nombre, escrito en 1943 por el célebre escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979). Se trata de un clásico de la literatura hispanoamericana que enumera una larga secuencia de frustraciones en un día de la Cuba de aquellos años. Habla sobre la vida cotidiana en la isla en la década de los 40, una áspera y atormentada visión en primera persona de un Edén tropical que es, a la vez, infernal y redentor; un lugar del que uno desea desesperadamente escapar y que, sin embargo, se resiste a abandonar. Capta el caos, el sufrimiento y la belleza de Cuba.

Como indica Rafael Rojas (2012): "Homosexual, ateo, crítico de las ideologías nacionales de mediados del siglo XX —la liberal, la católica, la marxista...—, Piñera fue la personificación de la inconformidad intelectual en Cuba". Tuvo problemas en la Cuba prerrevolucionaria y también en la revolucionaria, el castrismo lo condenó al silencio e incluso lo encarcelaron por homosexual. En 1961 es detenido y encarcelado varios días bajo el operativo policial conocido como la Noche de las tres P, operativo dirigido por el Ministerio del Interior contra prostitutas, proxenetas y "pájaros", como se llama a los gais en Cuba (Zayas, 2006).

Piñera fue un escritor irreverente e iconoclasta, que vivió entre la incompreensión y la marginalidad, e incluso fue silenciado, no permitiéndole publicar. Paradojas del destino y evidencia de la hipocresía del ser humano, aunque se mantiene el mismo régimen político, actualmente ocupa un lugar de referencia en la literatura cubana contemporánea. En 2012 Cuba rindió homenaje a Virgilio Piñera por su centenario.

Retomando el trabajo de Tania Bruguera, *La isla en peso*, es una video instalación compuesta por ocho videos, que realizó la artista en 2001. La pieza se mostró en su primera exposición individual en Estados Unidos, que tuvo lugar en LiebmanMagman una pequeña galería ubicada en un segundo piso en Chelsea, Nueva York. Seguiremos aquí, a grandes rasgos, la descripción que Holland Cotter, el célebre crítico de *The New York Times*, hizo de la pieza (2001) y un artículo de José Ramón Alonso Lorea (2006).

Con la galería en completa oscuridad, al final de un estrecho pasaje, se puede observar gradualmente una luz tenue que emana desde una segunda habitación iluminada por ocho pantallas de video, dispuestas sobre la pared con imágenes en blanco y negro poco definidas. Dentro de un espacio cerrado y oscuro puede observarse ocho pantallas de televisores sincronizados que emiten ocho caras de la artista, en blanco y negro, haciendo muecas y gestos faciales grotescos. Dentro del espacio de la instalación algunas personas creen escuchar gritos inquietantes de animales, sonidos de viento y olas que rompen. En realidad, el sonido es el ruido de la gente que pasa y habla y que la artista ha manipulado en un ordenador. En los ocho videos Bruguera ejecuta gestos dolorosos o silenciadores, algunas imágenes muestran diferentes caras distorsionadas de la artista, se mete el puño en la boca, se tira del pelo, arquea su cuerpo, pone los ojos en blanco, etc. Las imágenes sobre los monitores están casi inmóviles, como el tiempo en la isla. Reiteradamente las pantallas se oscurecen y aparecen los versos corrosivos de Virgilio Piñera.

A través de esta video instalación, se establece un diálogo entre el poema de Virgilio Piñera y el cuerpo distorsionado de Tania Bruguera. La artista explora en este trabajo temas como el exilio, el desarraigo, el aguante y la supervivencia. Pero, sobre todo, habla de valentía. Y sobre el concepto de valentía y de la responsabilidad del artista, trata la siguiente obra de la que vamos a hablar: *Autosabotaje*, realizada en 2009.

Pero antes de adentrarnos en ella, vamos a comentar unas ideas generales sobre la artista, que nos ayudan a entender mejor su trabajo. Tania Bruguera está considerada como una artista de performance cubana, pero ella emplea el término "arte de conducta" para definir su trabajo, no le gusta el término performance, porque además de ser un anglicismo, considera que está muy ligado al teatro. Según lo expone Tania Bruguera (s.f.a) en su página web, el Arte de Conducta:

Se expresa en el uso de la conducta social (que es el lenguaje a través del cual se comunica la sociedad) asumido como material de trabajo por el arte para realizar arte público y social. Arte de Conducta tiene sus raíces en el arte conceptual y el performance, pero en lugar de enfocarse en los límites del lenguaje y del cuerpo físico explora los límites del lenguaje y del cuerpo social. Arte de Conducta trabaja con la reacción y la conducta que crea en los que presencian y participan en la obra, dando origen a un proceso donde el público se transforma en ciudadano [...] el Arte de Conducta se centra en el aspecto civil de la sociedad porque busca una nueva forma social.

Arte de Conducta no tiene preocupación por la forma, maneja la conducta como una herramienta lingüística anulando el propósito estético que no parta de una relación con la ética y se preocupa por la posibilidad de funcionar y no de aparentar. Se aleja de la representación alegórica de la obra de arte y busca comprender y manejar los elementos desde dentro de la sociedad para proveer momentos y fundar estructuras o sistemas institucionales que le permitan modificar determinados aspectos en la sociedad.

Tania Bruguera plantea un arte útil, un arte que pueda influir verdaderamente en la sociedad en la que se desarrolla. Para ello la artista ejecuta una obra profundamente honesta, trabaja diversas maneras en las cuales el arte puede ser aplicado a la vida cotidiana, no como un dispositivo para la autorreflexión o para la especulación artística, sino como vías reales para generar e instalar modelos de interacciones sociales. Tania Bruguera no realiza simulacros, en sus proyectos de acción, el arte está ligado a la vida, desde la verdad más profunda y sincera.

Una obra que ejemplifica su modo de entender el arte con especial crudeza es *Autosabotaje*. Se trata de una conferencia-performance que la artista realiza, por primera vez, en el *Jeu de Paume* en París como parte de la serie *Culture as a strategy to survive*, el 6 de marzo del 2009 y después repite en el Pabellón de la Urgencia en la 53 edición de la Bienal de Venecia de ese mismo año (Bruguera, s.f.b.). En su web aparece abundante documentación de este proyecto, material que hemos empleado para este pequeño estudio y en el que se basa la descripción de la pieza.



Tania Bruguera, *Autosabotaje*, 2009, Conferencia-Performance. 53 Bienal de Venecia Venecia, Italia. © Tania Bruguera.

Autosabotaje es una conferencia-performance donde Tania Bruguera se encuentra sentada frente a una mesa leyendo sus reflexiones en torno al arte político y la función de los artistas en el contexto del arte, las instituciones y la sociedad. El texto es una parte muy importante de la obra, un ingrediente vital. De inicio, puede parecer una obra anodina, donde la artista cubana expone sus reflexiones ante un público. Pero pronto se complica. A su derecha se encuentra situada sobre la mesa una caja que contiene una pistola del calibre 38, con balas de 9 mm. Durante la primera pausa de su lectura la artista toma la pistola con naturalidad, le pone una bala, le da una vuelta al tambor, se apunta en dirección a su sien y aprieta el gatillo. Está jugando a la ruleta rusa. Esta acción la repite en cada una de las pausas de la lectura. Realiza cuatro disparos fallidos en la sien, al quinto, ejecutado al aire para verificar que se trata de armamento real, sale la bala disparada. Al finalizar la conferencia comienza el turno de preguntas del público. Como indica la propia artista:

La relación entre el arte y la realidad es una preocupación importante en la obra de Tania Bruguera. El gesto estremecedor ilustra el cuestionar la función del artista en la sociedad y la autenticidad de sus acciones como elemento transformador de la realidad. A su vez, experimenta el sacrificio total, el sacrificio de sí mismo, como posibilidad de sostener su compromiso con los valores éticos que ha establecido el artista con su obra y su contexto. Una lección desde el ejercicio del Arte de Conducta mediante la autoagresión como una especie de llamado a realizar un arte político que se lleve hasta sus últimas consecuencias (Bruguera, s.f.b.).

En esa obra Bruguera habla de la responsabilidad del artista que trabaja temas sociales o políticos. Estos artistas deben llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias, con valentía. Autosabotaje habla del compromiso real, de verdad, de honestidad con uno mismo y con el arte.

Conclusiones

Nadie es un mero espectador en una performance. Nadie puede tomar esa distancia, la distancia suficiente que nos proteja y nos proporcione seguridad, porque no estamos ante un espectáculo, estamos contemplando la vida. El público, quiera o no quiera, participa automáticamente ya que condiciona con su presencia la experiencia de los demás y del propio performer. Helga de la Motte hablando sobre el trabajo de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), indica que sus acciones “no representan nada. Su vacío y su absurdo convierten al receptor en un intérprete, lo introduce en un proceso de interpretación. Aunque éste, el espectador, se comporte de forma reticente y hasta incluso se vaya, sigue participando de forma activa” (Salaverría, 1998: 49-51). Ahondando en este papel ineludible del espectador explica Esther Ferrer, con la claridad que le otorga la experiencia: “En la performance, al menos en las mías, no pido nada al público, y menos aún su participación por la pura y simple razón de que participa automáticamente, lo quiera o no [...] El espectador es tan performer como yo, incluso si decide marcharse, si llega a interrumpir la performance sin querer serlo. Forma parte de la acción, está en el interior” (Salaverría, 1998: 37-39).

Nos queda claro que la performance es vida, un acontecer de hechos vividos tanto por el artista como el espectador. Pero el lugar del artista que ancla sus pies en el tiempo y la sociedad que le ha tocado vivir, no puede limitarse a eso. En ese juego entre la ficción y la realidad, no puede conformarse con el espectáculo. Como hemos visto con Tania Bruguera, en ocasiones el artista deberá ponerse en riesgo si es necesario. La artista cubana no se refiere al riesgo físico, pero si a poner en riesgo la carrera por hacer o decir algo que pueda ser perjudicial. Esa es la responsabilidad del artista. Lo anormal en un creador es gustar al poder, debe ir a contracorriente si quiere avanzar en la dirección adecuada. El artista tendrá que “autosabotearse” cuando sea necesario, pagando, si es preciso, el precio de la honestidad y la valentía como hizo Virgilio Piñero.

Bibliografía

Abramovic, M. (2020). *Derribando muros*. Barcelona: Malpaso.
Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

- Alonso Lorea, J. R. (2006). Tania Bruguera o el performance como medio de reflexión. Recuperado de: <http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/taniabruquera.html>
- Askey, R. (1981). Ein Interview mit VALIE EXPORT. *High Performance*, 4 (1), 80.
- Aznar, S. (2006). *El arte de acción*. Colección Arte Hoy. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y política de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Bodenmann-Ritter, C. (2005). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. La Balsa de la Medusa, n. 72. Madrid: Machado Libros.
- Bruguera, T. (s.f.a). Glosario. Cátedra de Arte de Conducta. Recuperado de <http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm>
- Bruguera, T. (s.f.b). Autosabotaje. Recuperado de <http://www.taniabruquera.com/cms/111-1-Autosabotaje.htm>
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Butler, J. (2002). What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue. En, D. INGRAM (ed.). *The Political: Readings in Continental Philosophy* (pp. 212-228). Londres: Basil Blackwell.
- Cotter, H. (2001). La isla en peso (Ernesto Álvarez Valdivia, Trad.). *The New York Times*. Recuperado de: https://www.taniabruquera.com/cms/files/tania_bruquera_island_burden_the_new_york_times.docx.pdf
- De Diego, E. (2015). *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Del Río-Almagro, A. (2013). LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25, (3), 424-439.
- Fernández Consuegra, C. B. (2016). *Contemplando el Performance Art*. Madrid: Ediciones Cumbres.
- Ferrer, E. (2017). *Performance y utopía*. Murcia: CENDEAC.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Fricke, C. (2005). Nuevos medios. En I. F. WALTHER, (ed.). *Arte del Siglo XX*. Vol. II (pp. 576-619). Colonia: Taschen
- Goldberg, R. (1996). *Performance art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Gómez Beltrán, I. (2018). Marina Abramovic en "The Artist is Present" (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 13, (24), 376-389. doi: 10.14483/21450706.13532
- González-Linares, M. (2017). Yo soy el objeto: Marina Abramović en Rhythm 0. *Amberes Revista Cultural*. Recuperado de: <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/>
- Hang, B. y Muñoz, A. (coords.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Hummel, J. y parcerisas, P. (dir.) (2008). *Accionismo vienés. Brus · Muehl · Nitsch · Schwarzkogler. Obras de la Colección Hummel* (CAAC, del 13 de marzo al 25 de mayo de 2008). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Lucie-smith, E. (1993). *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Ramírez, J. A. (1997). Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo. En J. A. RAMÍREZ (dir.). *Historia del Arte*, 4. *El mundo contemporáneo* (pp. 204-264). Madrid: Alianza Editorial.
- Ramírez, J. A. (1991). *El arte de las vanguardias*. Colección Biblioteca Básica de Arte. Madrid: Anaya.
- Rodríguez súnico, M. T. (2001). *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. [Tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11441/24012>
- Rojas, R. (7 de julio de 2012). Virgilio Piñera y el pensamiento cautivo. *El País*. Recuperado de: https://el-pais.com/elpais/2012/07/05/opinion/1341498797_617135.html
- Salaverría, A. (coord.) (1998). *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, (CAAC, del 1 de octubre al 22 de noviembre de 1998). Guipúzcoa: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Schimmel, P. (coord.) (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Vol. 1/3, Col. Alias-Fusil nº. 16. México. D.F.: Alias.
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Warr, T. y Jones, A. (2010). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, Londres.
- Zayas, M. (2006). Mapa de la homofobia. Cronología de la represión y censura a homosexuales, travestis y transexuales en la Isla, desde 1962 hasta la fecha. *Cubaencuentro*. Recuperado de: <https://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736>