

# *Ave Verum Corpus*: conversión y usos del dolor somático en la posmodernidad

## Ave Verum Corpus: Conversion and Uses of Somatic Pain in Postmodernist

MANUEL SÁNCHEZ MORENO\*

### RESUMEN

*La conciencia de pecado judeo cristiana ha exigido la mortificación carnal como medio para alcanzar la salvación del alma y como meditación de la pasión de Cristo.*

*Con la muerte de Dios, el poder sigue exigiendo sacrificios en beneficio de la comunidad, quedando el sujeto anestesiado. Esta situación es denunciada por numerosos artistas que hacen diferentes usos del dolor: pasivamente, a modo de espectáculo o como comunicación.*

### PALABRAS CLAVES

*Religión, Poder, Estética, Dolor, Posmodernidad, Body Art.*

### ABSTRACT

*The Jew-Christian sin's conscience has demanded the body mortification for reaching the salvation of the soul and like meditation of the passion of Christ. With the death of God, the power continues demanding sacrifices in benefit of the community, being the anesthetic subject. This situation is denounced by numerous artists who make different uses of the pain: passively, as a spectacle or like communication.*

### KEY WORKS

*Religion, power, pain, aesthetic, postmodernism, Body Art.*

Johann Sebastián Bach fue el gran músico filósofo capaz de llevar a la partitura ideas abstractas como el dolor que se aprecia en la «Sarabande» de la *Quinta Suite para violonchelo solo*. Un pieza sobria, incapaz de expresar más con menos en sus grados ascendentes. Transfiere la idea de un dolor intransitivo y trashumante, propio y común, lento y frustrante en su presente cruel y provector. El mismo sonido del violonchelo ya remite a un llanto humano, y la propia acción de tocarlo simula abrir con el arco una herida.

---

\* Doctorando del Departamento de Historia del Arte de la UNED.

Esta idea abstracta y metafórica del dolor se concreta y somatiza a lo largo de la existencia humana. Quien más ha explotado esta emoción como valor, ha sido la iglesia católica. Desde el *Génesis*, el dolor aparece como una consecuencia del mal y del pecado, una insubordinación a la voluntad divina<sup>1</sup>. Se produce una ruptura entre las fuerzas racionales y las pasionales que es necesario equilibrar mediante el dolor y un Dios-terror que así procede ante todo aquel que se sale de la ley divina<sup>2</sup>.

Como corresponsales entre esta ley y el pueblo estarán los profetas. A caballo entre el desierto de mortificaciones y la denuncia en las ciudades, serán la voz de su amo ya sea ante el pueblo llano o ante los gobernantes. Por el omnipresente carácter religioso de su época, su voz será política, en ocasiones muy a pesar de ellos, como le ocurre al atribulado Jeremías<sup>3</sup>, que le reprende al mismo Dios la misión impuesta.

Desde estos tiempos veterotestamentarios el anuncio de la llegada del reino de Dios irá unido a una imposición de la penitencia como actitud fundamental del judío, y como vemos luego en los *Hechos de los Apóstoles*, de los primeros cristianos. Será una actitud interna: la aceptación del dolor y arrepentimiento, y externa mediante ayunos, vestidos de saco o cilicios<sup>4</sup>. El ejemplo más famoso es el de Juan el Bautista.

Todo ello tenía un evidente sentido salvífico personal y en pro de la comunidad: «Si no hicierais penitencia todos, igualmente pereceréis» (Lc. 13, 5). Se exigía la penitencia y conversión en el presente con vistas al porvenir. Pero esta cuestión también está sujeta a una imitación de Cristo; se sufre por él, porque el camino a la gloria pasa por el Calvario, otorgando al dolor y al sufrimiento una connotación no sólo positiva sino necesaria.

Son muchos los textos que hacen un análisis detallado de los dolores de Cristo. El primero de todos lo podemos visualizar en la descripción precristiana del «varón de dolores» en el libro de Isaías: «muchos quedaron espantados al verlo, pues su cara estaba tan desfigurada que ya no parecía un ser humano; [...] Despreciado y tenido como la basura de los hombres, hombre de dolores y familiarizado con el sufrimiento. [...] Sin embrago, eran nuestras dolencias las que él llevaba, eran nuestros dolores los que le pesaban» (Is. 52-53) (Fig. 1).

<sup>1</sup> JIMÉNEZ DUQUE, B. y SALA BALUST, L. (directores): *Historia de la espiritualidad A. Espiritualidad católica. I Espiritualidades bíblica, de los primeros siglos cristianos y de la Edad Media*. Barcelona, Juan Flors Editor, 1969, pág. 25.

<sup>2</sup> JIMÉNEZ DUQUE, B.: *Teología de la Mística*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, págs. 317 y ss.

<sup>3</sup> JIMÉNEZ DUQUE, B. y SALA BALUST, L. (directores): Op. cit., págs. 45 y ss.

<sup>4</sup> Ídem, págs. 94-95.

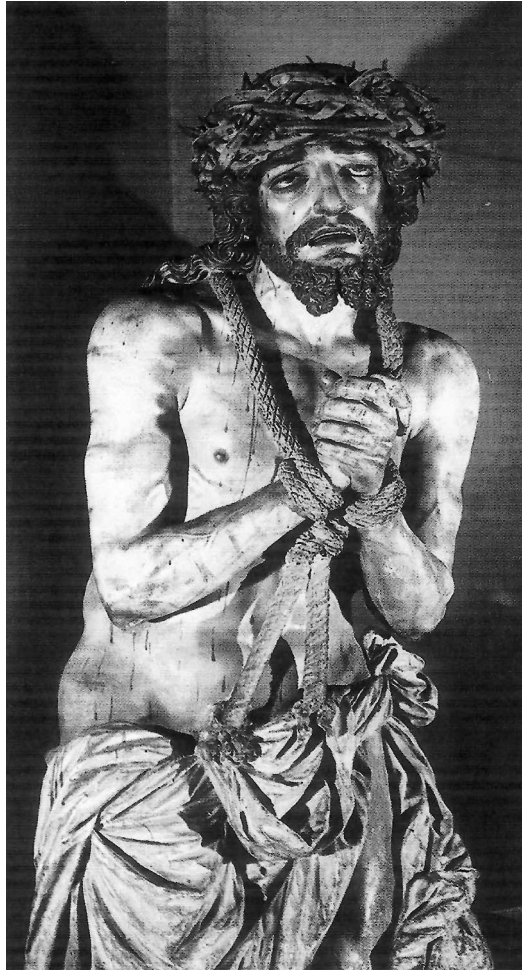


Fig. 1. Hermanos García: *Ecce Homo*, hacia 1600.

Estos y otros textos mostraban la necesidad de revivir la pasión, especialmente en las órdenes monacales, ya que el ascetismo monástico, el sufrir para ser monje era un sucedáneo de los martirios como epílogos de la pasión. Por ejemplo, el Beato Heinrich Suso durante 20 años se mortificó, hasta que decidió salir de su celda para ayudar al prójimo, tirando sus cilicios e instrumentos de tortura al Rin (Fig. 2). La mortificación, en definitiva, consistía en matar al cuerpo para purificarlo como don de Dios y templo del Espíritu Santo, trayendo a la piel el mal moral del pecado, los sufrimientos físicos de Cristo y la salvación del alma.



Fig. 2. Zurbarán: La bendición del Beato Suso, hacia 1631-40.

Es este un dolor dulce y deleitoso al hacerse por amor de Dios<sup>5</sup>. De hecho Santa María Magdalena de Pazzis proclamaba que «amor es dolor», y el místico medieval Eckhart lo veía como *unlidende Leiden* («sufrimiento que no sufre») al contemplar con deleite la pasión dolorosa que suponía un acercamiento místico y mimético con Dios<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> ARINTERO, J. G.: *Cuestiones Místicas*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pág. 636.

<sup>6</sup> OCAÑA, E.: *Sobre el dolor*. Valencia, Pre-Textos, 1997, pág. 209.

De esta manera, por amor a Dios, el cristianismo justificaba y racionalizaba algo en lo que no hay nada racional. Pero, tras la anunciada muerte de Dios, ¿cómo justificar el dolor? Sloterdijk<sup>7</sup> cambia esta «teodicea» cristiana —la justicia de Dios—, por la «algodicea» —la justicia del dolor—, en la que la política es un sucedáneo teológico. Como si realmente necesitásemos asirnos a unos mismos procedimientos para responder a las mismas preguntas de siempre<sup>8</sup>.

Siguiendo el sistema pastoral de la iglesia<sup>9</sup> y sustituyendo el Dios-terror por el Estado-terror implantado por la modernidad, ahora se vuelve a exigir el sacrificio del presente en base a un futuro bienestar y al bien de la comunidad. Se vuelve a racionalizar el dolor, se justifica el sufrimiento y el Estado reclama la sangre para la propia construcción de la civilización, del progreso y la seguridad. Porque el dolor no puede quedar en blanco ni ser gratuito y debe tener un carácter positivo<sup>10</sup>, justificando ciertas acciones violentas<sup>11</sup>.

Estos procesos han sido teorizados por Kant desde la Ilustración y culminados en el sacrificio por el esperanzador «superhombre» de Nietzsche, ante el cual se vuelve a sentir otra especie de «sufrimiento que no sufre» como el del Maestro Eckhart<sup>12</sup>. Es una inversión a largo plazo, y en definitiva una nueva racionalización del dolor.

Entonces, una vez desplazado el sentimiento religioso y ante las imposiciones fantasmagóricas de la tecnocracia ¿cómo afrontar el dolor?

Siguiendo a Trías, «sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión»<sup>13</sup>. Hegel también opinaba que la representación del dolor, hacerlo consciente y compartido, es uno de los pocos modos que existen de enfrentarse al mismo y aliviarlo<sup>14</sup>. Ciertamente, el arte se convierte en otro sucedáneo. La cuestión está ahora en el modo de consuelo que puede ofrecer: mediante la sublimación y evasión o enfrentándose a los problemas para buscar soluciones.

De este modo, el arte se convierte en un ritual, pero un «ritual sin mito»<sup>15</sup> de esa nostalgia del absoluto, convertido en una «estética subversiva de la resistencia

---

<sup>7</sup> SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica II*. Madrid, Taurus, 1989, pág. 291.

<sup>8</sup> STEINER, G.: *Nostalgia del Absoluto*. Madrid, Siruela, 2002.

<sup>9</sup> BODEI, R.: *Una geometría de las pasiones. Miedo, esperanza y felicidad: filosofía y uso político*. Barcelona, Muchnik Editores, 1995, pág. 35.

<sup>10</sup> SÁNCHEZ FERLOSIO, A.: *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*. Madrid, Alianza, 1987, págs. 134-135.

<sup>11</sup> OCAÑA, E.: Op. cit., págs. 238-239.

<sup>12</sup> Ídem, pág. 234.

<sup>13</sup> TRIÁS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Debolsillo, 2006, pág. 81.

<sup>14</sup> OCAÑA, E.: Op. cit., págs. 140-141.

<sup>15</sup> AZNAR ALMAZÁN, S.: *El arte de acción*. Guipúzcoa, Nerea, 2000, pág. 67.

que elabora una mitología del sacrificio y la salvación que se extiende en los años sesenta y setenta por Europa y Norteamérica, denunciando el sufrimiento humano y los mitos y delitos del poder»<sup>16</sup>.

Un ritual donde el dolor ya no se expresa como una invocación o como una necesidad de interceder ante Dios, sino ante la misma sociedad revelando un dolor intolerable impuesto gratuitamente por el poder<sup>17</sup>, y cuyo extremo sería la tortura. Un dolor que es trasunto de la sexualidad, del miedo, la autoridad, la libertad, la violencia..., convirtiendo al cuerpo en una conciencia última<sup>18</sup>.

En este sentido, el ex seminarista Michel Journiac realiza misas donde reivindica cuestiones morales, como su propia homosexualidad, sociales y políticas en las que el cuerpo aparece dominado por la carne. «Para él, el cuerpo no se encuentra a sí mismo si no es a través de los rituales en tanto que medios para interrogar, revelar y denunciar la situación del cuerpo como “carne socializada” en una clara advertencia a los que ostentan el poder»<sup>19</sup>. Defensor de las marginadas minorías sociales, en *Messe pour un corps (Misa para un cuerpo)* de 1969, realizó una eucaristía consagrando hostias cocinadas con su sangre. De esta manera, el público comulgó con lo más íntimo de su cuerpo, su sangre, estableciendo una comunicación y, según Pluchart abriendo una herida incurable e «intentando profundizar en todas sus consecuencias»<sup>20</sup> (Fig. 3).

El rito eucarístico se socializa. Su carácter de sacramento de la amistad, de la unión con Cristo se transforma ahora en la unión con el artista, que es la propia «victimae paschali» a través del fluido sangre. Journiac comparte su sufrimiento, lo socializa, lo politiza en «los otros» y nos hace partícipes de él; pone sobre la mesa o sobre el altar el *Ave Verum Corpus*, el cuerpo verdadero y real, que como afirma la oración debe ser probado por todos.

Es una necesidad de expresar, de mostrar, porque como dice Enrique Ocaña, y ya hemos visto «desde antaño objetivar o figurar el sufrimiento, exteriorizándolo con palabras, imágenes, objetos o sonidos ha sido un medio no sólo para aliviarlo, sino también para conocerlo»<sup>21</sup>. En la posmodernidad, la representación del dolor cobra una importancia excepcional por las prácticas accionistas cuyo lienzo es la vida misma, y la importancia que se le concede al cuerpo, demandando como ha-

<sup>16</sup> SOLÁNS, P.: «Arte y resistencia», en *Lápiz* n.º 167, (1999), pág. 24.

<sup>17</sup> BLAU, H.: «Les rhétoriques du corps et la guerre des nerfs», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n.º 51, (printemps 1995), pág. 29.

<sup>18</sup> Ídem, págs. 29-30.

<sup>19</sup> GUASCH, A. M.: *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2005, pág. 105.

<sup>20</sup> PLUCHART, F.: *L'art corporel*. Paris, Limage 2, 1983, pág. 22; citado en GUASCH, A. M.: Op. cit., pág. 106.

<sup>21</sup> OCAÑA, E.: Op. cit., pág. 33.



Fig. 3. Michael Journiac: *Messe pour un corps* (Misa para un cuerpo), 1969.

cía Journiac, su liberación del control político que suprime deseos y emociones y estandariza para su fácil manejo. Se crean «cuerpos dóciles» redescubiertos como objetos y bancos de poder que son explorados, manipulados, desarticulados y recompuestos minuciosamente<sup>22</sup>. En este momento se cuestiona la *cotidianeidad del cuerpo*, mediante distintos usos controvertidos del dolor, que crean un *cuerpo alerta*, tenso, incómodo al sistema ideológico imperante<sup>23</sup>.

El cuerpo expresa un concepto, un estado del alma, representa el espacio psíquico<sup>24</sup> que la sociedad oprime, y ante la que los accionistas reivindican lo dioni-

<sup>22</sup> FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI, 1978, págs. 139 y ss. Es imprescindible consultar del mismo autor otras tres obras básicas: *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967; *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, 1987; y *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992.

<sup>23</sup> CRUZ SÁNCHEZ, P. A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á.: «Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)», en CRUZ SÁNCHEZ, P. A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. (eds.): *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC, 2004, págs. 19-20.

<sup>24</sup> PERRET, C.: «Quand les limites s'exposent», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n.º 51, (printemps 1995), págs. 12-13.



Fig. 4. Marina Abramovic: Rhythm 0 (Ritmo 0), 1974.

siaco en sus acciones, la libertad emocional<sup>25</sup>, en un mundo donde las imágenes atroces anestesian toda emoción<sup>26</sup>.

Estos ritos somáticos, marcados por el dolor y la sangre, pretenden traer a la superficie corporal la violencia silenciosa e implícita, ya que la extrema desdicha es «a la vez dolor físico, angustia del alma y degradación social» según Simone Weil<sup>27</sup>. Pero no hay un solo uso del dolor, entre otras cosas porque su lenguaje es múltiple, porque como afirmó Jünger «¡Dime cual es tu relación con el dolor y te diré quien eres!»<sup>28</sup>.

Por un lado tenemos a Abramovic y a Burden representantes del dolor pasivo u objetualizado. Marina Abramovic en *Rhythm 0 (Ritmo 0, 1974)* (Fig. 4) se sometió a

<sup>25</sup> Ídem, pág. 14.

<sup>26</sup> BLAU, H.: Op. cit., pág. 27.

<sup>27</sup> Citado en OCAÑA, E.: Op. cit., pág. 44.

<sup>28</sup> JÜNGER, E: *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona, Tusquets, 1995, pág. 13.



la voluntad de los espectadores que pasaban por la sala de una galería de Nápoles durante seis horas. En una mesa se encontraban 72 instrumentos que podían originar tanto dolor como placer: cuchillos, flores, libros, una pistola... En un principio, los espectadores se limitaban a tocarla, pero paulatinamente se creó un clima de violencia: el vestido de la artista fue cortado con cuchillas de afeitar, le hicieron cortes sobre la piel... hasta que alguien puso el arma en la mano de Abramovic, llevando su dedo al gatillo, y la acción se suspendió<sup>29</sup>. Ella parecía estar dispuesta a morir.

En esta acción el sujeto se objetualiza, se vuelve un ser indolente, incapaz de sentir o de responder ante el dolor como si se tratara de un miembro protésico. Según Jünger se le extirpa la zona de sentimentalidad<sup>30</sup> que crea una «segunda conciencia» y la objetualización de un ser fuera de la zona de dolor. A más objetualización, más dolor se puede llegar a soportar, como si éste se convirtiese en una ilusión<sup>31</sup> incapaz de informar y de responder políticamente; el individuo, por las tecnologías del confort y la instrumentalización del poder<sup>32</sup>, está finalmente alienado y anestesiado<sup>33</sup>.

Este control del cuerpo como medio de denuncia también está presente en las acciones de Chris Burden. En *Kunst Kick (Patada de arte, 1974)* (Fig. 5), una *performance* en la Feria de Arte de Basilea, describió: «al comienzo de los dos tramos de escalera del Mustermesse, Charles Hill empujará mi cuerpo a patadas, sucesivamente, cada dos o tres escalones»<sup>34</sup>. El marcado carácter de riesgo y pasividad imbricados en sus acciones están envueltos en una pretenciosa denuncia social y tecnológica que realmente oculta un afán de autosuperación, de aguantar esas situaciones extremas.

El límite es alcanzado por Burden en *Deadman (Hombre muerto)* (Fig. 6) de 1972 al tumbarse sobre una autopista de Los Ángeles cubierto por una manta, ante la mirada indolente de los espectadores y el peligro de los coches que por allí pasaban. Todo terminó al llegar la policía y descubrir que no era un cadáver lo que estaba bajo la manta. Con esta acción se objetualiza al extremo convirtiéndose en cadáver, en cuerpo sin vida, en cosa, en un estado de dependencia extrema ante los otros<sup>35</sup>.

---

<sup>29</sup> AZNAR ALMAZÁN, S.: Op. cit., págs. 70-71.

<sup>30</sup> JÜNGER, E.: Op. cit., pág. 40.

<sup>31</sup> Ídem, págs. 70-74.

<sup>32</sup> Ídem, pág. 59.

<sup>33</sup> BUCK-MORSS, S.: «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», en *La balsa de la Medusa* n.º 25, Madrid, (1993), págs. 87 y ss.

<sup>34</sup> TAYLOR, B.: *Arte hoy*. Madrid, Akal, 2000, pág. 28.

<sup>35</sup> MARTÍNEZ OLIVA, J.: «Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el *Body Art* norteamericano: entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo», en CRUZ SÁNCHEZ, P. A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. (eds.): *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC, 2004, p. 178.

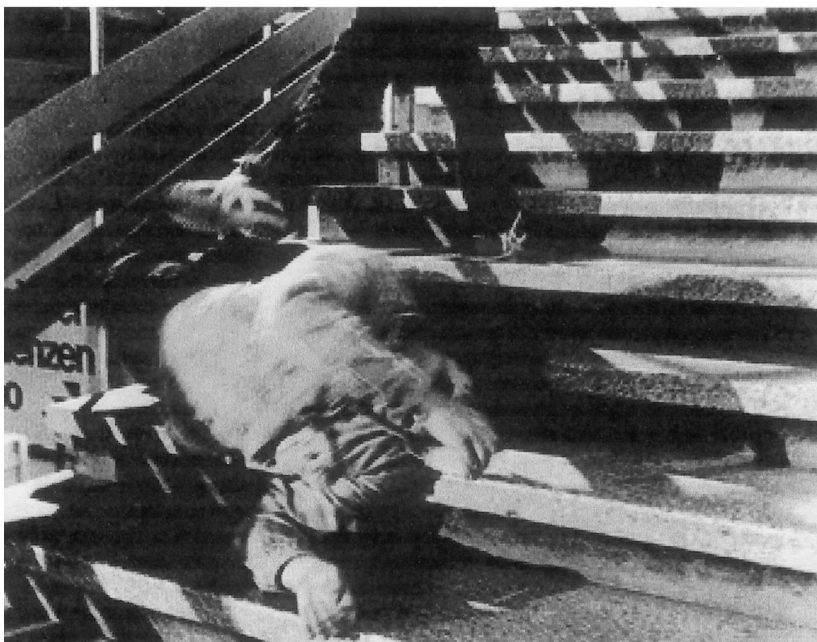
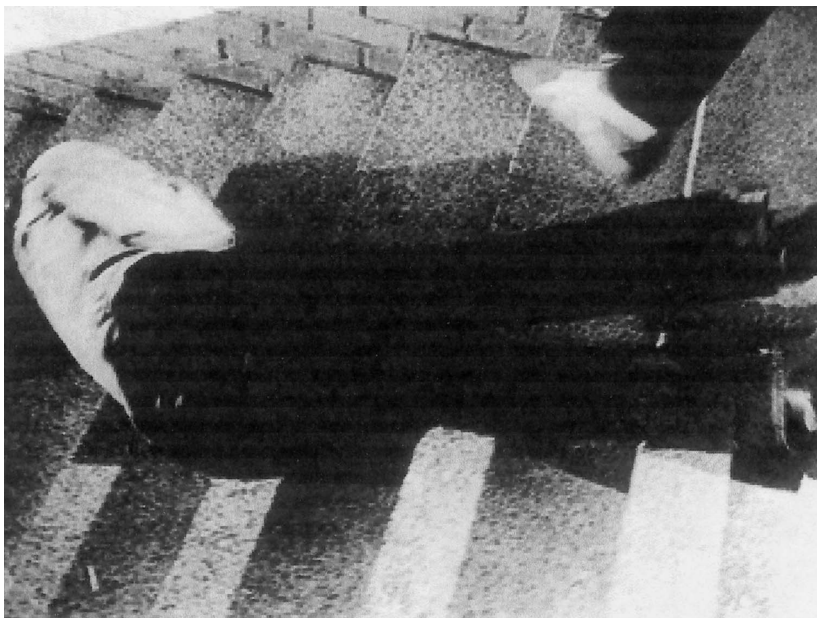


Fig. 5. Chris Burden: Kunst Kick (Patada de arte), 1974.



Fig. 6. Chris Burden: *Deadman* (Hombre muerto), 1972.

Estos artistas, por la espectacularidad de sus acciones corporales, se están moviendo en experiencias abisales que pueden llegar a banalizar el dolor, desconectarlo o resultar excesivamente empírico. Como afirmaba Abramovic: «Me interesaba experimentar los límites físicos y morales del cuerpo humano, de la mente (...) En las primeras performances la parte del cuerpo era extremadamente importante. Intentaba ir más allá del dolor, llevar la resistencia física hasta sus límites. Es a través de estas experiencias como he tomado conciencia, poco a poco, del poder del espíritu. Aprendí que a través de este podía controlar el cuerpo»<sup>36</sup>.

Pero si queremos hablar de espectáculo del dolor y experiencias abisales debemos referirnos a los accionistas vieneses, ellos representan el dolor como es-

---

<sup>36</sup> Citado en SOLÁNS, P.: *Accionismo vienes. Guipúzcoa*, Nerea, 2000, pág. 26.

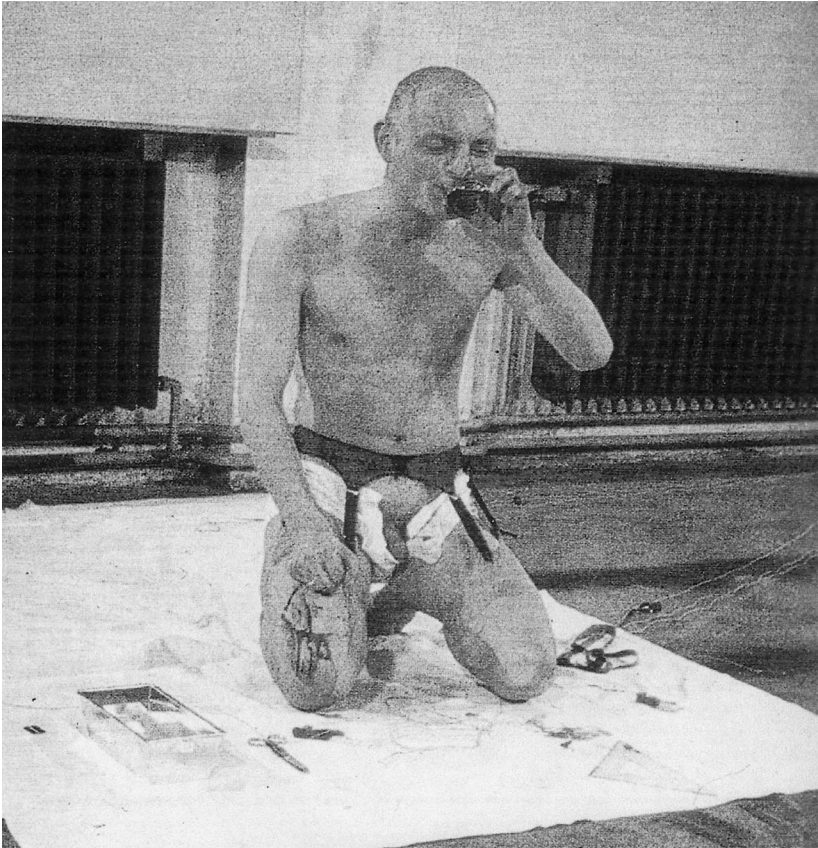


Fig. 7. Günter Brus: Zerreissprobe (Prueba de resistencia), 1970.

pectáculo y sublimación. Günter Brus en *Zerreissprobe* (*Prueba de resistencia*, 1970) mutila su cuerpo con cuchillas, tijeras, bebe su orina... (Fig. 7). Otto Mühl manifiesta su odio hacia todo lo humano, Hermann Nitsch en *Die Konzeption von Maria* (*La concepción de María*, 1969) sacrifica a un cordero y esparce las vísceras sobre una mujer desnuda (Fig. 8), y Schwarzkogler realizará su última acción al tirarse por la ventana para ser finalmente libre<sup>37</sup>. Para ellos, y como afirmaba Sartre, el infierno está en los otros, en la sociedad, a la que es necesario destruir<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Se difundió la leyenda de un Schwarzkogler desangrado al amputarse el pene, pero realmente esto nunca sucedió y murió al saltar por la ventana obsesionado por *Saut dans le vide* (*Salto al vacío*, 1960) de Klein. Ver RAMÍREZ, J. A.: «Saltos en el vacío. 1949-1979: arte y acción en el MACBA», en *Arquitectura Viva* n.º 63, (noviembre-diciembre de 1998), pág. 72.

<sup>38</sup> ÁLVAREZ, L. X.: «El mal: perspectivas filosóficas», en *Debats* n.º 82, (otoño de 2003), pág. 113.



Fig. 8. Hermann Nitsch: Die Konzeption von Maria (La concepción de María), 1969.

El problema de los vieneses fue el de los límites, la idea de destruir para crear, el existencialismo, el nihilismo a ultranza y la muerte como elemento primordial de la creación. La experiencia liminar nunca puede ser abisal, porque el abismo es la nada<sup>39</sup>, es la desconexión con el mundo, con el dolor mismo; es una forma de evasión que deja inmóvil, y desde esta postura no puede existir una crítica política o social, ni una verdadera resistencia. En el abismo no existe voz ni cuerda tan sólo una forzosa anestesia.

---

<sup>39</sup> VALENTE, J. Á.: *La experiencia abisal*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, págs. 192-208.

El espectador no se ve apelado, porque se trabaja desde la violencia, que si bien otros artistas usaron como desarticuladora del shock, es el caso de Vostell, aquí no funciona al desarrollarse en un plano animal y mitológico que sobrestimula mediante una abyección a ultranza<sup>40</sup>. La elevación del dolor que realizan en la mayoría de sus acciones, siempre desde los límites histriónicos de la locura y la muerte, queda sublimado y trascendido por el espectáculo y una cuidada puesta en escena. Cuando se transgreden y fuerzan los límites no puede haber sensación ni percepción<sup>41</sup>. Esto lo distorsiona, porque no lo afronta, hace de él un ritual fantasmagórico que lo justifica, y razona lo irrazonable.

Aquí el cuerpo también se objetualiza, al convertirse en receptáculo pasivo de las mutilaciones, en este caso, y como los ascetas impuestas por ellos mismos y su furor. El dolor es un pretexto banalizado por la puesta en escena que lejos de buscar soluciones, remonta a una mayor destrucción, a una «dramaturgia del exceso»<sup>42</sup>.

Desde esta postura es imposible profundizar en la herida, porque se mantienen a las afueras del dolor en su pasividad y autoimposición de sus acciones, sin pretender comunicar, ni compartir, sino «arrojar a la cara, expulsar, evacuar, agredir, blasfemar»<sup>43</sup>; una vorágine de violencia que quiso destruir el rostro humano, para en todo caso, volverlo a construir desde el mito vacío o desde la muerte, como le pasó a Schwarzkogler. Es cierto que sólo la nada nihilista anula el dolor, pero también el rastro de cualquier otra emoción, el ser y la vida; un duro precio a pagar<sup>44</sup>.

Ese fue el error y el fracaso de los accionistas vieneses: no se puede responder a la negatividad y destrucción con el mismo lenguaje, la libertad no se puede pretender a través de la destrucción<sup>45</sup>, no dieron verdaderas respuestas, en el fondo fue una cuestión onanista.

En el extremo opuesto encontramos a Gina Pane; su apellido (*pane*) que pronunciado en inglés sonaba como «pain» (dolor), era toda una declaración de intenciones, una señal de identidad y un medio de comunicación. Tras una primera etapa marcada por el aislamiento y el interés por la naturaleza, entre 1971 y 1979 realiza una serie de acciones que tienen como protagonistas la herida y el público circundante: «Tuve la necesidad de experimentar la misma relación con otros cuerpos, aparte del mío. Empecé a trabajar en apartamentos (no en galerías) donde el público estaba invitado»<sup>46</sup>.

<sup>40</sup> BUCK-MORSS, S.: Op. cit., págs. 69 y ss.

<sup>41</sup> Ídem, pág. 72.

<sup>42</sup> SOLÁNS, P.: *Accionismo vienes...*, pág. 43.

<sup>43</sup> Ídem, pág. 100.

<sup>44</sup> OCAÑA, E.: Op. cit., pág. 194.

<sup>45</sup> SOLÁNS, P.: «Arte y resistencia»..., pág. 21.

<sup>46</sup> Citado en GUASCH, A. M.: Op. cit., pág. 107.

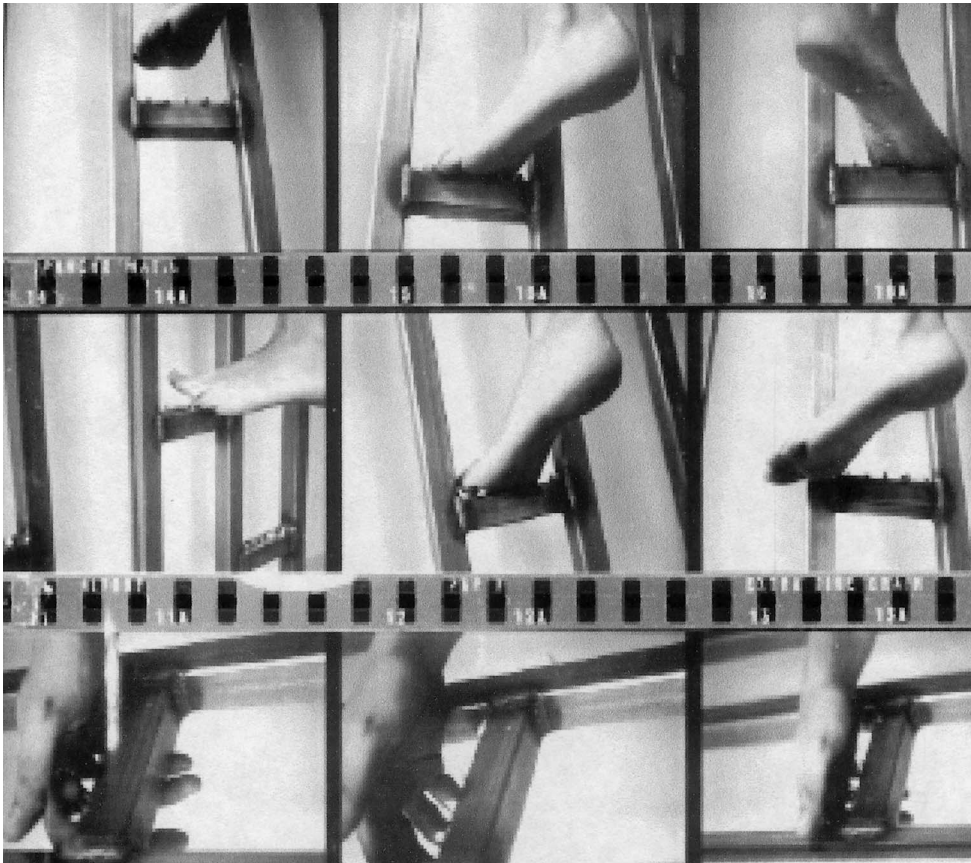


Fig. 9. Gina Pane: *Escalade non anesthésiée* (Escalada no anestesiada), 1971.

Así, en *Escalade non anesthésiée* (*Escalada no anestesiada*, 1971) (Fig. 9), la primera acción de este período, sube por una escalera sueca recubierta de cortantes placas metálicas, colocada en su estudio. La sangre derramada por los pies y manos desnudos denunciaban «un mundo en el que todo está anestesiado»<sup>47</sup>. Su acción era una manera de devolver a la sociedad su voz política, dejando el rastro, la huella de la sangre de la artista, sacrificando un cuerpo que trae a la superficie el dolor moral de la sociedad.

Sus primeras acciones privadas, de las que conservamos un importante testimonio fotográfico, se convertirán en íntimas, es decir compartidas en un contexto

<sup>47</sup> PICAZO, G.: *Gina Pane* (cat. exp.). Barcelona, Palau de la Virreina, 1990, pág. 34.

casero con un número de personas y sin una finalidad teatral de espectáculo<sup>48</sup>. Por supuesto, en el origen de las mismas encontramos una voz feminista, social y política que denuncia, como en los anteriores artistas el control del cuerpo por la violencia y el poder, trayendo a la superficie un dolor demasiado oculto o anestesiado, como acabamos de apreciar.

En *Le corps pressenti (El cuerpo presentido, 1975)* (Fig. 10) desarrolla la acción en diversos espacios correspondientes a diversos modos de acercamiento a una realidad corporal. Toda experiencia corporal refleja el cuerpo del otro, el cuerpo «pre-sentido». Estas interacciones se llevan a cabo mediante una bofetada, la proyección de una quemadura sobre el rostro de los espectadores o cuando la artista se corta el dorso de sus pies con una cuchilla de afeitar sobre una superficie de cemento fresco.

Según afirmaba Pane «la extensión de las heridas lanzadas rebasaba los límites del espacio marcado por la superficie de cemento fresco, afectando los pies calzados de los espectadores y el resto de *performers* (reproducían las sensaciones dolorosas), creando una esfera de sensibilidad particular». Su herida es la de los otros, una misma huella compartida. De este modo, el cuerpo presentido ha sido experimentado conscientemente como una realidad de la imagen del cuerpo de los espectadores. Se ha producido una sinergia y una complicidad, por medio de la visión, con la artista<sup>49</sup>.

Su motivación última era la reconstrucción de un cuerpo sentimental, lejos de la construcción objetual y de una sociedad que lo aliena convirtiéndolo en un producto procaz. Y todo ello no lo realiza a través de la mutilación ni el masoquismo<sup>50</sup>: «Yo me hiero, pero jamás me mutilo», es más bien un acto de amor hacia el otro y no de odio, como hacían los accionistas vieneses cayendo en el aciago pozo del nihilismo y la destrucción. «Yo, la artista, soy los otros»<sup>51</sup>, afirmaba «a vosotros me dirijo por que sois la unidad de mi trabajo: el otro»<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> De hecho Juan Vicente Aliaga afirma que Gina Pane no era una *performer*, que sus acciones desarticulaban el relato teatral mediante la lentitud, las pausas, la luz, eliminando todo el expresionismo y espectáculo de los accionistas vieneses. Ver ALIAGA, J. V.: «Los pliegues de la herida. Sobre violencia, género y accionismo en la obra de Gina Pane», en *Artecontexto* n.º 7, (verano de 2005), pág. 73.

<sup>49</sup> BLAU, H.: Op. cit., pág. 29.

<sup>50</sup> En Gina Pane no hay masoquismo, siempre ligado a lo egoísta y al beneficio propio, como así vemos en los accionistas vieneses; las acciones de la artista están motivadas precisamente por lo contrario, el abandono del yo en los otros, una propuesta plenamente solidaria. El único placer presente en la artista es el ligado a la recuperación emocional del cuerpo en acciones como *Psyché (Psique, 1974)*, pero no es consecuencia ni condición hedonista del dolor. Ver MARTÍNEZ OLIVA, J.: Op. cit., págs. 168 y ss.

<sup>51</sup> AZNAR ALMAZÁN, S.: Op. cit., pág. 67.

<sup>52</sup> PANE, G.: *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, pág. 14.



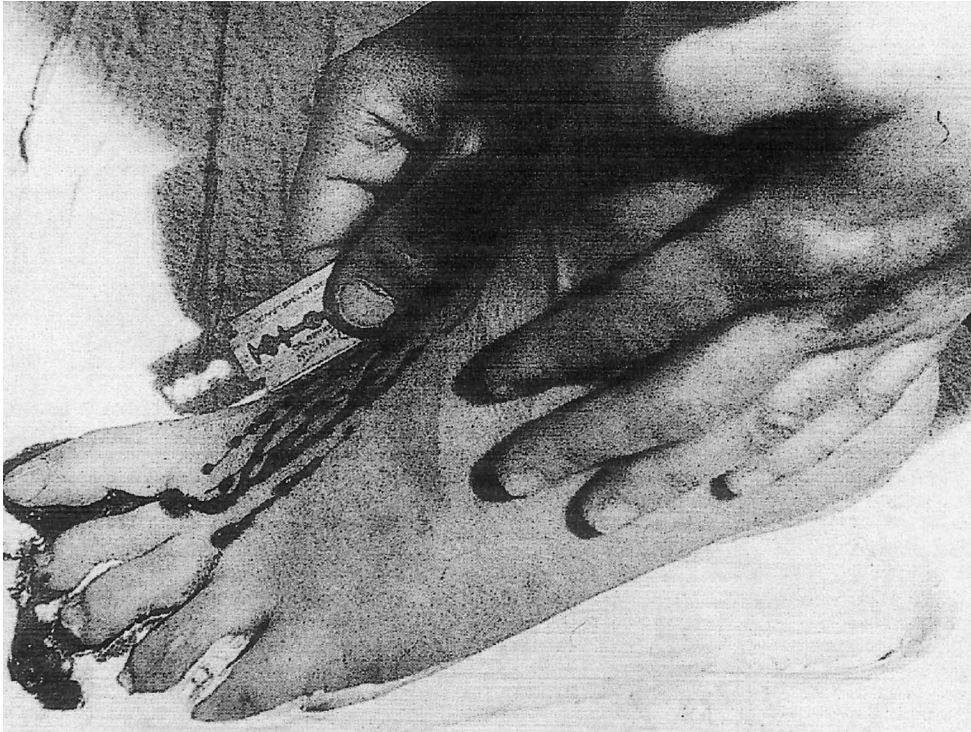


Fig. 10. Gina Pane: *Le corps pressenti* (El cuerpo presentido), 1975.

La herida, el dolor, como en la poesía de Celan se expone pero jamás se impone para que exista una comunicación y volvamos a vivir los cuerpos, desbloqueando el shock, sin forzar el sistema perceptivo, es decir sin sublimar ni trascender, mostrando el dolor en su irracionalidad: «Vivir el cuerpo es también descubrir sus debilidades, la servidumbre trágica y despiadada de su temporalidad, de su desgaste y precariedad, de tomar conciencia de sus fantasmas, que no son más que el reflejo de los mitos creados por la sociedad»<sup>53</sup>.

El único lenguaje presente en las acciones de Pane es el del silencio del gesto que infringe una herida<sup>54</sup>, como otro violonchelo cuya única sonoridad es el imperceptible susurro de la sangre. Se trata de hacer recordar, de volver a aprender a

<sup>53</sup> Ídem, p. 15.

<sup>54</sup> Obviaba la palabra al estar vaciada de sentido y obedecer a unas estructuras preestablecidas de lenguaje, dejando el protagonismo al gesto, la verdadera palabra y escritura del cuerpo, en línea con Artaud y su «Teatro de la Crueldad». Ver ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 2001, págs. 37 y ss.

sentir: «si yo abro mi cuerpo es para que vosotros podáis recordar vuestra sangre, es por amor hacia vosotros: al otro»<sup>55</sup>. Hay un compromiso solidario en este amor al prójimo, que como dijo Martin Buber es la responsabilidad de un YO por un TÚ.

Con este dejar correr su sangre hacia el otro para devolverle la vida alienada, crea un espacio de intimidad, es decir muestra ante una comunidad, sin la cual sus acciones carecerían de sentido, los secretos que como decía un proverbio árabe, forman parte de nuestra sangre. Y el mayor secreto, lo que la intimidad es, aquel que hemos ocultado bajo capas de cemento y tecnología es la propia debilidad de nuestro cuerpo, la herida, los fantasmas, la muerte, la imperfección que nos hace ser<sup>56</sup>: «La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir la existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales»<sup>57</sup>. Pero también «la herida pone de manifiesto, identifica e inscribe cierto malestar»<sup>58</sup>, que nos obliga a actuar saliendo de la alineación.

Únicamente reconociéndolo, esto es desracionalizándolo, compartiendo con el otro este dolor se hace llevadero: «Pierdo mi identidad reencontrándola en los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y de lo colectivo, el cuerpo transindividual»<sup>59</sup>. Sólo así podremos resistir el ser: «sufro, luego existo»<sup>60</sup>, podremos volver a ser sujetos, y no caer en la negativa del no-ser. En los otros está la solución y no el infierno como pensaban los accionistas vieneses, porque los otros son los cómplices de nuestra intimidad y pueden ayudarnos a soportar la herida<sup>61</sup>.

Contemplar el dolor de los otros es algo que nos ayuda a sobrellevar el nuestro y nos habla, a pesar de las diferencias, de una raíz en la que todos nos comprendemos y encontramos, una raíz humana<sup>62</sup>.

El gran logro, la maestría de Gina Pane fue lograr comunicar y volver a sentir, nos devuelve esta capacidad<sup>63</sup> trayendo a la superficie corporal el dolor moral de la sociedad de una manera comprensible y asimilable: como fragilidad inherente a la humanidad que debe ser compartida con el otro y como fuerza transgresora ante el existir debilitado impuesto por la «algodicea». Y todo ello agrediendo a su cuerpo, sin afán de autosuperación o connotaciones nihilistas, sino simplemente para que fuese probado y aprehendido por todos, para dejar un reguero a seguir. Un verdadero acto de amor y dolor.

<sup>55</sup> PANE, G.: Op. cit., pág. 16.

<sup>56</sup> PARDO, J. L.: *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos, 1996, págs. 42-47.

<sup>57</sup> PICAZO, G.: *Gina Pane (cat. exp.)...*, pág. 34.

<sup>58</sup> Citado en PICAZO, G.: *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio del milenio (cat. exp.)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pág. 105.

<sup>59</sup> Ídem, pág. 105.

<sup>60</sup> OCAÑA, E.: Op. cit., pág. 193.

<sup>61</sup> PARDO, J. L.: Op. cit., págs. 290-292.

<sup>62</sup> OCAÑA, E.: Op. cit., pág. 35.

<sup>63</sup> BUCK-MORSS, S.: Op. cit., pág. 72.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALIAGA, Juan Vicente: «Los pliegues de la herida. Sobre violencia, género y accionismo en la obra de Gina Pane», en *Artecontexto* n.º 7, (verano de 2005), pp. 72-76.
- ÁLVAREZ, Lluís X.: «El mal: perspectivas filosóficas», en *Debats* n.º 82, (otoño de 2003), pp. 110-115.
- ARINTERO, Juan G.: *Cuestiones Místicas*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 2001.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte de acción*. Guipúcoa, Nerea, 2000.
- AZNAR ALMAZÁN, Yayo: «En el suelo de la memoria», en FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora y LARRAÑAGA, Josu (editores), *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*. Cuenca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Diputación Provincial de Cuenca, 2000, pp. 43-55.
- BLAU, Herbert: «Les rhétoriques du corps et la guerre des nerfs», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n.º 51, (printemps 1995), pp. 19-31.
- BODEI, Remo: *Una geometría de las pasiones. Miedo, esperanza y felicidad: filosofía y uso político*. Barcelona, Muchnik Editores, 1995.
- BUCK-MORSS, Susan: «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», en *La balsa de la Medusa* n.º 25, Madrid, (1993), pp. 55-98.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)», en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (eds.): *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC, 2004, pp. 13-33.
- DELPEUX, Sophie: «Le tissu du monde. Une cosmogonie de Gina Pane», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n.º 91, (printemps 2005), pp. 66-71.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, 1987.
- FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel: *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2005.
- JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero y SALA BALUST, Luis (directores): *Historia de la espiritualidad A. Espiritualidad católica. I Espiritualidades bíblica, de los primeros siglos cristianos y de la Edad Media*. Barcelona, Juan Flors Editor, 1969.
- JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero: *Teología de la Mística*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- JÜNGER, Ernst: *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona, Tusquets, 1995.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús: «Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el *Body Art* norteamericano: entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo», en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (eds.): *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC, 2004, pp. 159-178.
- MONTERO VILAR, Pilar: «El cuerpo en peligro», en *Arte, individuo y sociedad* n.º 12, (2000), pp. 143-170.
- OCAÑA, Enrique: *Sobre el dolor*. Valencia, Pre-Textos, 1997.
- PANE, Gina: *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- PARDO, José Luis: *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos, 1996.
- PERRET, Catherine: «Quand les limites s'exposent», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.º 51, (printemps 1995), pp. 5-17.
- PICAZO, Glòria: *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio del milenio* (cat. exp.). Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.
- PICAZO, Glòria: *Gina Pane* (cat. exp.). Barcelona, Palau de la Virreina, 1990.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: «Saltos en el vacío. 1949-1979: arte y acción en el MACBA», en *Arquitectura Viva*, n.º 63, (noviembre-diciembre de 1998), pp. 72-75.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Si-ruela, 2003.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Antonio: *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*. Madrid, Alianza, 1987.

- SCARRY, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York, Oxford University Press, 1985.
- SLOTERDIJK, Peter: *Crítica de la razón cínica II*. Madrid, Taurus, 1989.
- SOLÁNS, Piedad: «Arte y resistencia», en *Lápiz* n.º 167, (1999), pp. 21-33.
- SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés*. Guipúzcoa, Nerea, 2000.
- STEINER, George: *Nostalgia del Absoluto*. Madrid, Siruela, 2002.
- TAYLOR, Brandon: *Arte hoy*. Madrid, Akal, 2000.
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Debolsillo, 2006.
- VALENTE, José Ángel: *La experiencia abisal*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.