

I.- PERFORMANCE, SUBLIMACIÓN Y VIOLENCIA

JEFSI BAHG MIRANDA GARCÍA

El fenómeno de la violencia ha estado presente siempre en nuestra sociedad; es evidente que en las últimas décadas, la incidencia a nivel mundial de actos violentos, ha incrementado de forma alarmante.

Muchas han sido las propuestas sobre prevención de violencia que diversas instituciones se han encargado de difundir, desde los informes de la Organización Mundial de la Salud, hasta campañas de difusión y tratamiento por parte de instituciones privadas como la Fundación Diarq.

Así mismo, muchos han sido los enfoques de investigación sobre dicho fenómeno, en los que por supuesto, también se incluye al arte como una manifestación de formas de contención y expresión simbólica de la violencia .

Dichas investigaciones son mayoritariamente históricas sobre la trayectoria de artistas, como Arte y Violencia (Laqueur, 2007), un estudio sobre Botero; o terapéuticos como Arte Terapia en Escuelas (Kalmanowitz, 2004), enfocado en el tratamiento a víctimas. Son pocos los estudios que versan sobre el arte como medio de prevención.

Y al igual que la sociedad y el modo en que se vive son dinámicos y responden a los cambios históricos, el arte lo hace también. El performance, arte de difícil definición por su naturaleza multidisciplinaria, surge como transgresor de normas y límites en los sesentas y se consolida en México en los noventas, época donde la utopía de un futuro prometedor, comenzaba a desarmarse.

Si bien, como se mencionó anteriormente, la documentación en español sobre arte como prevención de actos violentos es escasa, la bibliografía disponible sobre performance lo es aún más; siendo desde una perspectiva psicoanalítica, prácticamente nula.

Según Jacques Lacan, el vínculo entre arte y violencia ha sido una constante en la historia de la cultura, reclamando el ámbito de lo real (Lacan citado por Cordero, 2009). El arte refleja y capta elementos de la realidad en la que el artista vive y como tal puede ser visto como un producto histórico.

Bajo la luz de esta tendencia historicista, el arte “no solo [comprometería] una cuestión estética, sino también ética y política” (Liazaro, 2009).

Sin embargo, existe otra concepción de esta relación violencia-arte, una que respondería al aspecto esencial, concepción que según Arthur Danto (1998) no estaría desligada de la historicista; una donde el arte se considera como tal, no por su estética sino por su sentido, dejando de ser la forma la que transfigura la materia en arte.

Bajo esta nueva concepción surge el arte postmodernista, movimiento que si bien no está delimitado por una definición precisa, enfatiza a la creatividad individual como una de sus características principales, otorgándole mayor importancia que la adquisición gradual de habilidades artísticas.

Así, el arte postmoderno hace uso de nuevos materiales y soportes, bajándolo de su pedestal, pretendiendo eliminar o, cuanto menos, reducir las fronteras entre el arte y la vida; fuera de galerías y museos, fuera de instituciones consolidadas, fuera de la industria artística, trasladándolo a la vida cotidiana.

Y es en la vida cotidiana donde los artistas se encuentran rodeados de violencia, que plasmada en el arte provoca detenerse y reparar en la realidad que refleja. Si bien, como se mencionó con anterioridad, la relación entre arte y violencia no es nueva, la forma en que se expresa en el arte, lo es.

Es en este contexto de transformación artística y realidad cargada de violencia que surge el performance a finales de los sesentas y principios de los setentas; como un arte del presente, del aquí y del ahora, que “trabaja con el tiempo, el espacio, el cuerpo corruptible y con los límites humanos” (Bergliaffa, 2008)

El performance es una forma de arte visual difícil de definir con precisión; el término performance, del inglés toperform, puede interpretarse como actuar o representar, sin embargo no cuenta con un equivalente en el español, utiliza recursos tan diversos como la pintura, la fotografía, la música, etcétera; que sus límites como disciplina se encuentran difusos.

A pesar de la dificultad que representa delimitar al performance en un concepto, es vital afirmar que en orden de que un acto pueda ser considerado como tal, el artista debe tomarse a sí mismo como medio, siendo sus acciones la obra misma. El artista debe presentar su arte ante una audiencia viva.

Dicho de una manera más sencilla, en palabras de NeillColins (2010) “permitir a una audiencia observar [...] una interesante escultura no sería considerado performance, pero permitirles observar al artista construir dicha escultura, lo sería.”

Pero la complejidad del performance no se agota en su definición, debe tener un sentido; en ningún momento debe realizarse por el simple hecho de hacerlo, debe fungir como una especie de catarsis. En este sentido, artistas como Lorena Wolffer (2007) defienden que los mejores performances “entienden el espacio donde se están presentando, el contexto específico en el que se están presentando y la relación que quieren establecer con su público”.

Era del Postmodernismo (1980-presente)

El postmodernismo se refiere a un estilo y teoría conceptual de finales del siglo XX, en las artes y arquitectura, caracterizado por una relación difícil y una desconfianza general en las ideologías con aquello que constituye el arte.

Para una mayor comprensión de las implicaciones e innovaciones de este estilo como una nueva etapa en el arte, se debe retomar al Arte Moderno y el estilo al que reemplazó. El Arte Moderno, usualmente asociado con los años 1860 hasta 1960; básicamente desde el impresionismo hasta la mitad del Arte Pop, creía en las leyes fundamentales científicas y el pensamiento racional. “También creían que la vida tenía un significado” (Collins, 2010).

Inclusive después de la Primera Guerra Mundial, los artistas modernos continuaban creyendo que podían redescubrir ese significado a través de una combinación del pensamiento racional libre de prejuicios y arte, como lo hacía el Surrealismo.

Sin embargo, a mitad de 1960, la confianza disminuyó bajo los golpes sucesivos del Holocausto, la Crisis de los Misiles en Cuba y la Guerra de Vietnam. Las personas comenzaron a desilusionarse sobre el valor y significado inherente de la vida y el arte.

El arte postmodernista típicamente emplea nuevos medios y materiales, subrayando la importancia de la comunicación del artista hacia la audiencia y busca renovar la gran pregunta ¿qué es el arte? En resumen, representa el triunfo de la sustancia sobre el estilo.

Así, el periodo en las artes visuales, posterior a los años sesenta, se caracteriza por factores como:

Una desilusión generalizada con la vida, así como el sistema de valores existentes y el efecto benéfico de los cambios en la tecnología. Como resultado, “autoridad, experiencia, conocimiento y la eminencia de los logros, fueron desacreditados” (Collins, 2010).

Nuevas prioridades educativas, que enfatizaban la búsqueda de habilidades más que de conocimiento per se. Como resultado, artistas y estudiantes de arte comenzaron a interesarse menos en las tradiciones artesanales y a su vez se enfocaron en el dominio de las técnicas de producción. La creatividad individual y capacidad de interpretación se volvió tanto o más importante que la adquisición gradual de habilidades pictóricas.

La emergencia de nuevas tecnologías basadas en la imagen, lo que generó una nueva ola de filmes e imágenes fotográficas, y con esto, menos dependencia en el dibujo y procesos. Mediante la tecnología los artistas han sido capaces de acortar los procesos tradicionales que implican hacer arte, y aun así, crear algo nuevo.

El crecimiento del consumismo y la gratificación instantánea del siglo XX han tenido un gran impacto en las artes visuales. Los consumidores modernos buscan novedad y entretenimiento, en respuesta, muchos artistas y otros profesionistas han tomado la oportunidad de convertir el arte en un producto; y la creciente necesidad del público en ser sorprendidos y estimulados se ha encontrado con nuevos objetos artísticos.

El acercamiento postmodernista, combinación de experimentación, atención a los procesos instantáneos, facilitador de procesos comunicacionales, inexorablemente ha dado lugar a un gran cambio en la forma en que se percibe al arte, se le produce y promociona.

El conceptualismo es en el presente una fuerza dominante y sus defensores en la industria del arte se encuentran en posición de determinar importantes aspectos como determinar lo que es novedoso, excepcional o sobresaliente.

Así, de acuerdo a Collins (2010), no puede evitarse pensar que el significado de una obra de arte ha sobrepasado sus cualidades estéticas, relegando la noción de artesanía a un segundo lugar.

Sin embargo, no han existido grandes movimientos artísticos durante el periodo postmodernista, en su lugar, la era se ha caracterizado por un número de movimientos junto con varias formas de arte nuevas. En adición ha habido multiplicidad de grupos artísticos disidentes, así como algunas escuelas anti postmodernistas.

A continuación se presentan algunos de los movimientos postmodernistas más sobresalientes y una breve descripción:

Conceptualismo (1960 en adelante): Los objetos materiales no son importantes, es la idea la que representa el componente principal y no el producto, si es que existe en lo absoluto, y de ser así, es esencialmente una forma de documentación más que un artefacto.

Performance (Comienzos de 1960 en adelante): Toma al artista mismo como medio. La obra de arte la constituye las acciones del artista. Es una nueva forma de hacer al arte accesible a las masas. El performance puede o no ser un acto organizado.

Happenings (1950 en adelante): De la palabra inglesa que puede traducirse como evento, suceso, ocurrencia. Es un tipo de manifestación artística, frecuentemente multidisciplinaria, caracterizada por la participación de los espectadores. Un tipo de expresión creativa asociada al performance. En práctica es difícil diferenciarla del performance; un punto de diferencia es la improvisación.

Instalación (1960 en adelante): Incorpora un rango de materiales en tercera y segunda dimensión para ejercer influencia en la manera en que se percibe o experimente un espacio particular. Las instalaciones son intervenciones artísticas diseñadas para propiciar el pensamiento sobre la vida y los valores. En general, una nueva forma de atraer a los espectadores dentro de la obra.

Video y Animación (1960 en adelante): Los avances en materia de computadoras digitales y de video, ha permitido a los artistas editar y manipular secuencias fílmicas, abriendo un amplio rango de oportunidades creativas. A diferencia de la filmografía, el video artístico no cuenta con las convenciones de un film tradicional, tales como guión, diálogo, etc; es el medio mismo el que interesa al artista, utilizándolo con el fin de desafiar las ideas del espectador en espacio, tiempo y forma.

Minimalismo (1960 en adelante): Se caracteriza por la extrema simplicidad en las formas. Reducido a lo esencial de la abstracción geométrica. Un refugio para los pintores y escultores intelectuales que buscan la pureza en el arte.

Foto realismo (1960,1970): El término describe un estilo altamente detallado de pintura, donde los artistas intentan replicar una imagen fotográfica con todos sus detalles exactos.

Land Art (mediados de 1960): Traducido como Arte de la Construcción del Paisaje o Arte Terrestre. Intervenciones en el paisaje, frecuentemente en escala masiva, que utilizan el marco y los materiales de la naturaleza con la intención de aumentar la conciencia pública en la relación del hombre con la naturaleza. De esta forma, no hay mediación de galerías de arte.

Post minimalismo (1971 en adelante): Este nuevo estilo, conocido como Arte de Proceso es altamente transitorio y utiliza materiales inestables que se condensa, evapora o deteriora sin que el artista tenga control de ello. En general una forma de hacer arte objetivo que se deteriora.

Arte Graffiti (Finales de 1960, comienzos de 1970 hacia adelante): También llamado Arte de Aerosol, Arte de Lata, Arte de la Calle; comúnmente se refiere a imágenes decorativas aplicadas con pintura u otros medios, a edificios, transporte público u otra propiedad. Se utilizan marcadores, plumas, aerosol, pintura industrial, acrílica y plantillas en cualquier clase de superficie.

El Performance en México

Durante los años setenta, las artes plásticas se encontraban inmersas en un proceso de exploración. Los artistas rompían límites entre disciplinas tomando elementos de las culturas populares; merolicas, chamanes, procesiones, curanderos y circos fueron importantes fuentes de experimentación.

En el periodo de 1960 a 1972, con la fundación del Efímero Pánico a manos de Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor, se realizan veintisiete efímeros pánicos, descritos por el mismo Jodorowsky (citado por Alcázar, 2005) como “[...]no una[...] sucesión ordenada sino como un todo donde las cosas y los acontecimientos, pasados y presentes están en eufórica mezcla”.

Hacia 1968, con la corriente de inconformidad y rebeldía generada por el movimiento estudiantil del mismo año; en las acciones artísticas predominaban las temáticas fuertemente marcadas por el contexto de la lucha de la libertad de expresión, el anti autoritarismo y las reivindicaciones democráticas.

Posteriormente, a finales de los setenta, surgió lo que hoy se conoce como la generación de los grupos, agrupaciones interdisciplinarias de artistas organizados sin intervención de academias, industrias o instituciones oficiales. Esta tendencia a trabajar en grupos continuó durante los ochentas.

Actualmente, el performance se encuentra en una situación ya consolidada donde no necesita más el reconocimiento institucional que alguna vez le fuera negado. Existen también, prolíficos artistas solitarios como Lorena Wolffer, Maris Bustamante, Pancho López, Víctor Martínez, etcétera, cuyos trabajos son apreciados y distribuidos internacionalmente.

Así, el performance surge con el rompimiento de las limitaciones del arte tradicional, nutriéndose de las posibilidades de las artes plásticas, el arte popular como cabarets, carpas y circos; nuevas formas de arte como el cine, el video, la instalación y el arte digital; y abasteciéndose también de fuentes extra artísticas como el periodismo, la antropología, sociología, lingüística, etcétera.

El performance muestra su origen, como todo arte, en base a una necesidad de continuo cambio artístico. En palabras del artista visual Pedro Reyes (2009) “la utilidad del arte es ofrecer al ser humano un espacio en donde se puede reinventar”.

Violencia y Sublimación

En primer lugar, se describe a la violencia como:

“El uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (OMS, 2003).

Ahora bien, abordando dicho concepto desde una perspectiva psicoanalítica es completamente necesario aclarar que la violencia “no es un concepto psicoanalítico” (Jeammet citado por Gutiérrez, 2010), siendo ésta rescatada más bien bajo el concepto de agresión, sin que sean necesariamente equivalentes, puesto que dependerá de la estructuración psíquica de cada sujeto que la agresividad devenga o no en violencia.

Para Freud, la agresividad es entonces la manifestación más característica de la pulsión de muerte, que, junto con el impulso sexual, son dos pulsiones fundamentales para el aparato intrapsíquico

Por consiguiente, sublimar significa “ir más allá de los límites”; para Freud, la elección de dicho término responde a la raíz latina *sublimis*, que significa “elevación en el aire”.

El concepto de sublimación en la tesis freudiana, tiene poca claridad; por lo que ha conducido a diversas interpretaciones, y con ella, a diferentes entendimientos de dicho concepto.

En tres ensayos para una teoría sexual, Freud presenta a la sublimación como una desviación de las fuerzas pulsionales con relación a sus metas y su orientación hacia metas nuevas y más elevadas” (Veli, s.f)

Por su parte, Galimberti (2007) define a la sublimación como “el desplazamiento de una pulsión sexual o agresiva hacia una meta no sexual y no agresiva, que encuentre valoración social, como la actividad artística, o [...] intelectual”; esta cita conlleva especial interés en cuanto a que la sublimación se presenta como un mecanismo adecuado por el cual las pulsiones agresivas encuentran su satisfacción en la creación artística.

De lo anterior se desprende que una de las formas de concebir el concepto de sublimación corresponde a ubicarla como una formación reactiva, donde la pulsión se satisface sustituyendo la meta original por una meta que no engendrará conflictos causados por prohibiciones, ya sean internas o externas.

Una segunda concepción, que es de mayor interés al entendimiento de la relación entre arte y sublimación, corresponde a la reformulación Lacaniana; donde se pasa de una satisfacción

desplazada de la pulsión, a relacionar dicha meta diferente con Das Ding, La Cosa, “en tanto ella es diferente del objeto”(Lacan, 1959)

La sublimación sería entonces, la sustitución de La Cosa por un significante para encontrar finalmente en el lenguaje, o en este caso, el arte, su formulación final. La sublimación será entonces, una modalidad de recubrir y a la vez, hacer surgir lo real al que el sujeto se confronta.

Visto desde el psicoanálisis freudiano, la creación artística se aborda como “un sustituto a la satisfacción pulsional, resignada a la vida real y efectiva [...], el artista [...] se [retira] de la insatisfactoria realidad efectiva a ese ámbito de la fantasía” (Freud, 1986).

Entonces, en Freud, las obras artísticas pueden ser interpretadas como “satisfacciones fantaseadas” (Freud, 1986) de los deseos inconscientes del artista que las produce. En ese sentido pueden ser comparadas con los sueños en tanto que ambos evaden los conflictos que genera la represión, para lograr la satisfacción pulsional.

Es así que la sublimación “se asocia inmediatamente con el arte, a la estética [en el arte tradicional], [...] a la renuncia-desplazamiento de los fines pulsionales” (Castanet, 2010). Sin embargo, como se ha planteado a lo largo de la presente investigación, el arte contemporáneo o postmodernista, ya no se encuentra necesariamente ligado a la estética; característica que lo ligaría de manera más evidente a lo siniestro, como plantea Freud en Lo siniestro (1919) y Eugenio Trías en Lo Bello y lo Siniestro (2006).

Freud demuestra que la obra artística, a pesar de su apariencia estética se encuentra ligada a lo siniestro en el sentido de que el arte es una mediación ante la angustia del punto límite donde todo desaparece, La Cosa Lacaniana; es allí donde se dirige la sublimación.

Si se toma literalmente la palabra siniestro seleccionada por Freud, unheimlich, como lo opuesto a heimlich, algo que es familiar, íntimo y afable, entonces unheimlich sería lo secreto, lo oculto, lo impenetrable, pertenecería al orden de las formaciones del inconsciente. Pero el término no se agota allí, Freud propone además que “[...] lo unheimlich, lo siniestro, procede de lo heimisch, lo familiar, que ha sido reprimido” (Freud, 1919)

Lo siniestro sería aquella angustia provocada por la aparición en lo real de algo que recordará de manera excesivamente directa a lo más íntimo, lo más reprimido, la cosa, aquello que es estructuralmente inaccesible.

La cosa es el objeto del deseo, pero dicho objeto es desconocido para el mismo sujeto que desea, por lo tanto; es lo más íntimo para él, y al mismo tiempo le es extraño. Obra como un eje en torno al cual se constituye el advenimiento del sujeto como ser hablante, sobre ella van a orientarse los movimientos que apunten o no a la satisfacción.

Es así, que el sujeto asigna a la cosa, la referencia mítica en la que se basa todo el trabajo psíquico, fundando así, "La orientación del sujeto humano hacia el objeto" (Lacan, 1959)

En otras palabras, ante la incesante búsqueda por llenar la falta originada por la castración, falta que permite el movimiento y provoca el deseo; el sujeto, al desconocer aquello que le hace falta, debe sublimarlo, es decir, llenar la falta con objetos diferentes.

Sin embargo, en esta búsqueda, la pulsión no encuentra su objeto, lo que lleva al sujeto a reanudar la búsqueda, por lo que el objeto entra entonces en función de abrir el campo de la repetición. Puede considerarse entonces al objeto como falla; Lacan mismo lo expresa en su seminario Aún (1991) con su frase: "La esencia del objeto es fallar".

Es importante resaltar que de acuerdo a lo expuesto en su seminario XIV, La lógica del Fantasma, esta repetición a la que nos lleva la falla del objeto, corresponde a la estructura fundamental de la sublimación.

Lo que resulta de mayor importancia de la aportación a la sublimación propuesta por Jacques Lacan, es que plantea el siguiente mecanismo: un objeto, es decir, la obra artística, en el agujero de la castración. Esto daría lugar a la famosa frase lacaniana de la "elevación del objeto a la dignidad de la cosa".

De lo anterior debe entenderse que el objeto que se elige como relleno de la falta, abandona de manera espontánea, según Lacan (1919) "su carácter narcisista, para ser el lugarteniente de la cosa", es decir, ocupar su lugar.

En ese sentido, la obra artística ocupa un lugar privilegiado, puesto que en ella, el sujeto no simplemente elige el objeto, sino que lo inventa; así, el objeto inventado, a pesar de no ser la cosa, se distingue por su carácter de ser Otra Cosa, “portando una excelencia propia de [ella]” (Veli, s.f.).

Recuérdese el claro ejemplo citado por Lacan en su seminario La ética del Psicoanálisis, donde compara la sublimación con la actividad de un alfarero, que construye una vasija, haciéndola surgir de los costados, conservando el vacío en su interior. De igual forma, la sublimación reproduciría la falta del sujeto, contorneándola, delimitándola.

Entonces con el arte, la búsqueda insaciable de la cosa, no sólo da un rodeo dirigiéndose a un nuevo objeto, sino que da lugar a la creación, a la llamada aparición ex nihilo, la creación de la nada. En términos más lacanianos, “la creación ex-nihilo de un significante justo en el agujero de la simbolización” (Pérez, 2010).

Así, ya sea que se considere a la sublimación desde la perspectiva freudiana, como la elevación de una pulsión agresiva, que sostendría perfectamente la propuesta de la creación artística como sustituto de los actos violentos; o el importantísimo complemento, donde el arte se ubica como una invención, una meta superior a cualquier otra, en el sentido de su capacidad de ocupar el lugar de la cosa; El arte funge un papel sobresaliente en la sublimación de los actos violentos, al reemplazarlos con un destino superior, sublime en el sentido freudo-lacaniano.

Asimismo, Wolffer nos ofrece una percepción del performance, como un arte desprovisto del objeto artístico, donde el contacto con la audiencia es sustancial para sus trabajos. Wolffer encontró en el performance una forma de comunicarse con el público, y un método de conocimiento, revelador de las ideologías que se depositan en el cuerpo.

En el performance como método de conocimiento hay un sentido de hiperconciencia, donde se sabe exactamente lo que se hace, cómo se hace y dónde se hace, es decir, el contexto donde se trabaja. A partir de éste entendimiento surgen los performances que funcionan.

Wolffer admite que sus trabajos surgen de una sola inquietud: hacer visible a grupos que no tienen voz en la sociedad.

Por su parte, al abordar el trabajo de Bolívar, puede notarse un hilo conductor en sus performances: la denuncia contra la censura y la represión de una sociedad doble moralista, que institucionaliza la represión en la cultura. También una cierta suerte de exhibicionismo.

Si bien la sexualidad y el sexo están siempre presentes en sus performances, no son éstos la finalidad, sino un recurso para transgredir, para cuestionar, denunciar, para generar reacciones; prueba de ello es la declaración realizada en su manifiesto drogadiacción, donde establece como premisas de su arte acción, todo aquello que está prohibido, que es tabú.

Esta inquietud surge en Bolívar desde temprana edad, pues declara que al ser hija de un pintor muralista, estuvo siempre acostumbrada a ver cuerpos desnudos, incluyendo el suyo. Fue además, “modelo de pasarela y comerciales, tuvo cinco intentos de unión libre y cientos de amantes” (Cimamomo, 2007).

Para Forero, el performer realiza una representación de su propia psique y experiencias en el performance, y la vuelve presentación en cuanto ofrece su acción a una audiencia (Forero, 2011)(1)

Así queda evidenciado, que ya sea en contenido o acción, el performance, como cualquier otra manifestación artística, está íntimamente ligado a la ideología y experiencias de vida de sus autores.

Parafraseando al psicólogo y performer Leonardo González, el performer se permite vivenciar una experiencia pasada, una fantasía o una construcción conceptual, y la externaliza desde la psique, hasta un espacio real que es compartido con la audiencia (González, s.f.)

En este sentido el performance puede ser visto como una especie de dispositivo analítico, donde no existe la censura y la represión, pues la expresión libre está legitimada por el contexto en donde se desarrolla: el arte.

Rocío Bolívar lo ejemplifica perfectamente al decir:

“El performance me protege, es mi aliado y castiga la intromisión de censura, castración o reprimenda; [el performance es] el único espacio donde puedo vivir y batirme en mis más perversos e incoherentes pensamientos”.

Pero no solamente en Bolívar se encuentra ese contenido en el discurso, Wolffer asegura que para ella “el performance es un método de conocimiento, [puesto] que al trabajar con el cuerpo [...] y al empezar a analizar[...] las diferentes ideologías que depositamos en [él] [...], ese proceso de desmantelamiento es, [...] un proceso de conocimiento”.

Es el performance, entonces, un acto de comunicación, de expresión, de transmisión, donde las acciones pueden interpretarse como las palabras, las acciones funcionan también, como metáforas de los procesos internos del performer.

El performance es un lenguaje donde las ideas y procesos subjetivos del performer, se vuelven cuerpo y acciones.

De tal manera debe aclararse que la sublimación no se da en el acto, es decir, en el momento justo de la realización de la acción en el performance; se da inclusive antes de la elección del medio, y de la concepción del contenido y acciones del performance. El impulso agresivo, que puede tornarse en una acción violenta, es reprimido y sublimado por el sujeto anterior a todo ello.

Tenemos pues, la creación, de un lugar donde “[se está] absolutamente presente, donde la angustia de no saber qué es lo que se desea, de la falta, desaparece.”(2)

En ambas artistas observamos la creación ex nihilo de un espacio y tiempo donde las pulsiones pueden ser satisfechas, y las ideologías del artista, pueden ser expuestas, sin generar conflicto alguno; que responde al mecanismo de sublimación propuesto por Freud.

La creación de dicho espacio, asemejaría a las heterotopías de Foucault (citado por Álvarez, s.f.) cuando describe estos lugares como aquellos que están fuera de todos los lugares, donde hay una conexión entre lo real y lo irreal, estructura que asemeja a la de la sublimación.

El performance, como otras manifestaciones artísticas puede fungir como un dispositivo por medio del cual la pulsión, sea ésta agresiva, o de cualquier otra índole, es satisfecha sin generar conflictos causados por prohibiciones o represiones, tal como lo plantea la teoría psicoanalítica.

La diferencia sustancial entre el performance y otros medios artísticos reside en 2 características importantes, una histórica y otra de esencia. Características que finalmente, no se encuentran desprovistas de un vínculo.

La primera responde a un cambio en la sociedad: el alarmante incremento de actos violentos alrededor del mundo; en este sentido el performance responde como un producto histórico.

En palabras de Boris Groys: “No encuentro hoy, obras de vanguardia, trabajos hechos para definir el futuro. Más bien encuentro obras que reflejan la condición contemporánea”.(3)

Para el mismo Groys, el arte, en cualquiera de sus disciplinas es verdaderamente autónomo cuando se encuentra desligado a la estética y establece unidad entre arte y vida. En palabras de Yuri Forero entre la vida y el arte no hay ninguna diferencia, pero no es lo mismo.

Esta unidad entre el arte contemporáneo -siendo el performance una de sus expresiones- y la vida, es también la materia prima de las temáticas que toca.

Es así que el performance aborda desde temas y experiencias personales o sociales con crudeza, rigor y aspereza; ventaja que le otorga el alejarse de la estética, aunque puede también apegarse a ella, según el artista que produzca la obra.

Lo anterior lo señalan Flavia Costa y Ana Battistozzi en su artículo (citado por Ciamomo, 2007) Los polémicos límites del arte:

Si bien los escándalos y polémicas se suceden mes a mes, hay algo que pareciera estar fuera de discusión en el campo del arte, tanto para los artistas como para los críticos, museólogos,

directores de museos y buena parte del público: por más revulsiva que pueda ser una obra, todos coinciden en que ni los tópicos ni los tratamientos del arte deben someterse a los códigos de la moral.(4)

La siguiente característica responde a la esencia del performance, siendo éste un arte de contacto, donde el objeto artístico desaparece y el artista establece un vínculo con la audiencia, quien a su vez convierte a la efímera acción, perdurable en el tiempo; “el efecto es más grande que la obra misma” (De La Barra, 2011).

Groys (2011) propone que el espectador hace una diferencia entre aquellas propuestas artísticas comerciales, en el sentido en el que el propósito de la creación es fascinar a un posible comprador; de aquellas en que el propósito está inmerso en el lenguaje, en transmitir un mensaje.

En conclusión, la importancia del performance como medio de sublimación diferente a otras artes, responde a sus características: ausencia de un objeto artístico, contacto artista-audiencia; realización de acciones en un tiempo y un espacio. El performance como acto de comunicación puede generar un espacio de reflexión sobre procesos internos y externos para ambos, performer y audiencia.

Es así, que con la posibilidad de ofrecer un espacio de reflexión, de denuncia, de transmisión, de crítica social, los performers encuentran una forma de expresión aún más elevada que la simple producción de objetos artísticos.

Notas:

(1) Durante su presentación en el evento Transculturación e Hibridaciones (2011)

(2) Tomado de la entrevista realizada a Wolffer, por la autora del artículo en 2011.

(3) Boris Groys en entrevista para la publicación bimensual Tempestad.

(4)http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf