

# PERFORMANCE, SUBLIMACIÓN Y VIOLENCIA

Jefsi Bahg Miranda García

El fenómeno de la violencia ha estado presente siempre en nuestra sociedad, pero 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 (OMS), hasta las 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 forma de contención y expresión simbólica de la violencia. Dichas investigaciones son mayoritariamente históricas —y versan sobre la trayectoria de artistas, como en *Art and violence...*, un trabajo sobre Botero—<sup>1</sup> o terapéuticas, como *Art therapy and political violence*, enfocado en el tratamiento a víctimas.<sup>2</sup> Son pocos los estudios que versan sobre el arte como medio de prevención.

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 definir por su naturaleza multidisciplinaria, surge como transgresor de normas y límites en los 60's, y se consolida en México en los 90's, época en que 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.

De acuerdo con Mario Cordero —quien, a su vez, refiere a Jacques Lacan—, “el vínculo entre arte y violencia ha sido una constante en la historia de la cultura”,<sup>3</sup> reclamando el ámbito de lo *real*. El arte, entonces, 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 sólo obedecería a una cuestión estética, sino también ética y política.<sup>4</sup> Sin embargo, existe otra concepción de esta relación entre violencia y arte, una que corresponde al aspecto esencialista, concepción que, de acuerdo con Arthur Danto, no estaría desligada de la historicista, una en 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.<sup>5</sup>

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

<sup>1</sup> Cfr. Sarah Moody, “Botero at Berkeley: Art and violence”, *Berkeley Review of Latin American Studies*, University of California, Berkeley, 2007. Disponible en: <http://bit.ly/3ox4jTB>.

<sup>2</sup> Cfr. Debra Kalmanowitz & Bobby Lloyd (Eds.), *Art therapy and political violence: With art, without illusion*, Routledge, New York, 2005.

<sup>3</sup> Mario Cordero, “Arte y violencia”, *Albedrío. Revista electrónica de discusión y propuesta social*, Año 6, Guatemala, 2009. Disponible en: <https://bit.ly/3nuBvjV>.

<sup>4</sup> Cfr. Diego Lizarazo & José Alberto Sánchez, “Introducción”, en Diego Lizarazo Arias, José Alberto Sánchez Martínez & Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, UAM-Xochimilco-Gedisa, México, 2018.

<sup>5</sup> Cfr. Arthur C. Danto, “The end of art: A philosophical defense”, *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, Wesleyan University, Connecticut, 1998.

hace uso de nuevos materiales y soportes, bajándolo de su pedestal, pretendiendo eliminar o, por lo 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 sí lo es. Es en este contexto de transformación artística y de realidad cargada de violencia que surge el performance, a finales de los 60's y principios de los 70's, 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".<sup>6</sup>

El performance es una forma de arte visual difícil de definir con precisión; el término performance, del inglés *to perform*, puede interpretarse como *actuar* o *representar*, sin embargo, no cuenta con un equivalente en español. Así pues, utiliza recursos tan diversos como la pintura, la fotografía, la música, etcétera, de lo que se desprende que sus límites como disciplina se encuentren difusos. A pesar de la dificultad que representa delimitar al performance en un concepto, es vital afirmar que, en el 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*. Por ejemplo, permitir a una audiencia observar una estructura o instalación interesantes *no* sería considerado performance, pero permitirles observar al artista construir dicha instalación o estructura lo sería".<sup>7</sup> 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 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.<sup>8</sup>

## ERA DEL POSTMODERNISMO (1980-PRESENTE)

El postmodernismo refiere a un estilo y a una 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 respecto a 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 ubicado entre 1860 y 1960 —básicamente, desde el impresionismo hasta el arte pop—, creía en las leyes científicas fundamentales y en el pensamiento racional. También creían que "la vida tenía un significado".<sup>9</sup> 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 el significado inherentes a la vida y el arte.<sup>10</sup>

El arte postmodernista, típicamente, emplea nuevos medios y materiales, subrayando la importancia de la comunicación del artista con la audiencia, y busca renovar la gran pregunta: *¿qué es el arte?* En resumen,

<sup>6</sup> Mercedes Pérez Bergliaffa, "Performance, un arte transgresor y polémico", originalmente publicado en *Revista N*, suplemento cultural del diario *Clarín*, Argentina, en 2008. Actualmente disponible únicamente en: <http://bit.ly/3sdWlkj>.

<sup>7</sup> "Performance art", *Art Encyclopedia*, Ireland, 2010. [La traducción de cada entrada que refiera a esta *Enciclopedia de arte*, de aquí en adelante, es mía]. Entrada disponible en: <http://bit.ly/2MRqNkh>.

<sup>8</sup> Cfr. Lorena Wolffer, "Autoconfesiones", en Josefina Alcázar, *Mujeres en acción*, Documental sobre performance, CONACULTA-FONCA-Ex Teresa-Citru, México, 2006. Disponible en: <https://bit.ly/2Lj7Fv3>.

<sup>9</sup> "Postmodernist art", *Art Encyclopedia*, *op. cit.* Entrada disponible en: <http://bit.ly/3nwhsfz>.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

representa el triunfo de la sustancia sobre el estilo. Así, el período en las artes visuales, posterior a los años 60's, se caracteriza por factores como:

- 1) Una desilusión generalizada con la vida, así como con el sistema de valores existente y el efecto benéfico de los cambios en la tecnología. “Como resultado, autoridad, experticia, conocimiento y eminencia de los logros serían desacreditados”;<sup>11</sup>
- 2) 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 la capacidad de interpretación se volvió tanto más importante que la adquisición gradual de habilidades pictóricas;
- 3) 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 del dibujo y sus procesos. Mediante la tecnología, los artistas han sido capaces de acortar los procesos tradicionales que implican hacer arte y, aún así, crear algo nuevo;
- 4) 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 y, en respuesta, muchos artistas y otros profesionistas han tomado la oportunidad de convertir el arte en un producto; así, la creciente necesidad del público de ser sorprendido y estimulado 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 lo que es novedoso, excepcional o sobresaliente. En este entendido, no puede evitar pensarse 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 período postmodernista; en su lugar, la era se ha caracterizado por un número de movimientos junto con varias formas de arte nuevas. En adición, han surgido una multiplicidad de grupos artísticos disidentes, así como algunas escuelas antipostmodernistas.

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; de ser así, es esencialmente una forma de documentación más que un artefacto.

---

<sup>11</sup> *Ibidem.*

### *Performance (1960 en adelante)*

Toma al artista mismo como medio. La obra de arte está constituida por 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* u *ocurrencia*. Es un tipo de manifestación artística, frecuentemente multidisciplinaria, caracterizada por la participación de los espectadores. Un tipo de expresión creativa asociada con el performance. En la práctica, es difícil diferenciarla del performance, sin embargo, algo en lo que difieren es en la improvisación.

### *Instalación (1960 en adelante)*

Incorpora un rango de materiales en segunda y tercera dimensión para ejercer influencia en la manera en que se percibe o experimenta 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 filmicas, 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, reducidas 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*. Consiste en 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 sobre 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 condensan, evaporan o deterioran sin que el artista tenga control de ello. En general, se trata de una forma de hacer arte objetivo que se deteriora.

### *Graffiti (finales de 1960, comienzos de 1970 en adelante)*

También llamado *arte de aerosol*, *arte de lata* o *arte de la calle*, comúnmente se refiere a imágenes decorativas aplicadas con pintura u otros medios a edificios, al 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 70's, las artes plásticas se encontraban inmersas en un proceso de exploración. Los artistas rompían los límites entre las disciplinas tomando elementos de las culturas populares: merolicas, chamanes, procesiones, curanderos y circos fueron importantes fuentes de experimentación.

En el período 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, no como “una sucesión ordenada, sino como un todo donde las cosas y los acontecimientos, pasados y presentes, están en eufórica mezcla”.<sup>12</sup>

Hacia 1968 —a la sazón de la inconformidad y rebeldía generadas por el movimiento estudiantil del mismo año—, en las acciones artísticas predominaban temáticas fuertemente marcadas por el contexto de la lucha de la libertad de expresión, el antiautoritarismo y las reivindicaciones democráticas.<sup>13</sup> Posteriormente, a finales de los 70's, surgió lo que hoy se conoce como la *Generación de los grupos*, agrupaciones interdisciplinarias de artistas organizados sin la intervención de academias, industrias o instituciones oficiales. Esta tendencia a trabajar en grupos continuó durante los 80's.<sup>14</sup>

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 los cabarets, carpas y circos, pero también aquellas 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, la sociología, la 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: “la utilidad del arte es ofrecer al ser humano un espacio en donde se puede reinventar”.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Alejandro Jodorowsky, “Hacia un teatro efímero pánico”, citado por Josefina Alcázar & Fernando Fuentes, *Performance y arte-acción en América Latina*, Citru-Ex Teresa-Ediciones Sin Nombre, México, 2005, p. 149.

<sup>13</sup> Cfr. *ibid.*, p. 152.

<sup>14</sup> Cfr. *ibid.*, p. 154.

<sup>15</sup> Pedro Reyes. No hay registro documental de ningún tipo de esta cita. [N. del E.].

## VIOLENCIA Y SUBLIMACIÓN

En primer lugar, la OMS describe la violencia como:

El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, 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.<sup>16</sup>

Ahora bien, abordando dicho concepto desde una perspectiva psicoanalítica, es completamente necesario aclarar que la violencia “no es un concepto psicoanalítico”,<sup>17</sup> 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 se convierta 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, hace parte de dos pulsiones fundamentales para el aparato intrapsíquico.

Ahora bien, sublimar, también para Freud, significa “ir más allá de los límites”. Para él, 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, lo que ha conducido a diversas interpretaciones, y con ella, a diferentes entendimientos de dicho concepto. En *Tres ensayos de teoría sexual*, Freud la presenta como una desviación de las fuerzas pulsionales en relación con su orientación hacia metas nuevas y más elevadas.<sup>18</sup> Por su parte, Galimberti la define 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 la investigación intelectual”.<sup>19</sup> 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 a la sublimación es 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, de acuerdo con la cual se pasa de una satisfacción desplazada de la pulsión a relacionar dicha meta diferente con *das Ding*, “la Cosa en tanto que ella es diferente del objeto”.<sup>20</sup> La sublimación sería, entonces, la sustitución de la Cosa por un significante con la mira puesta en encontrar, finalmente, en el lenguaje —o, en este caso, en el arte—, su formulación final. La sublimación será, entonces, una forma de recubrir y, a la vez, de 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 que debió resignarse en la vida real y efectiva. El artista, como el neurótico, se había retirado de la insatisfactoria realidad efectiva a ese ámbito de la fantasía”.<sup>21</sup> Entonces, para Freud, las obras artísticas pueden

<sup>16</sup> OMS, *Informe mundial sobre la violencia y la salud (Sinopsis)*, OMS, Ginebra, 2002, p. 3. Disponible en: <https://bit.ly/2L17OIs>.

<sup>17</sup> Philippe Jeammet, “La violence à l’adolescence”, citado por José Gutiérrez Terrazas, “La violencia y su relación con la sexualidad. Una precisión psicoanalítica”, *Aperturas. Revista Internacional de Psicoanálisis*, N° 10, Madrid, 2002. Disponible en: <https://bit.ly/3bq11QM>.

<sup>18</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), Obras Completas, Tomo VII, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 161.

<sup>19</sup> Umberto Galimberti, *Diccionario de psicología*, Siglo XXI, México, 2002, p. 1031.

<sup>20</sup> Jacques Lacan, “Clase del 20 de enero de 1960”, en *La ética del psicoanálisis*, El Seminario (1959-1960), Libro 7, Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 138.

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *Presentación autobiográfica* (1925 [1924]), Obras Completas, Tomo XX, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 60.

ser interpretadas como “satisfacciones fantaseadas de deseos inconcientes”<sup>22</sup> 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, con la estética en el arte tradicional y con la renuncia-desplazamiento de los fines pulsionales. Sin embargo, como se ha planteado a lo largo de la presente investigación, el arte contemporáneo o post-modernista ya no se encuentra necesariamente ligado con la estética, característica que lo ligaría de manera más evidente con lo ominoso, como lo plantea Freud en 1919,<sup>23</sup> o Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*.<sup>24</sup>

Freud demuestra que la obra artística, a pesar de su apariencia estética, se encuentra ligada con lo ominoso en el sentido de que el arte es una mediación ante la angustia del punto límite donde todo desaparece, la Cosa lacaniana: es allí a donde se dirige la sublimación. Si se toma literalmente la palabra *ominoso* seleccionada por Freud —*Unheimlich*, opuesto a *Heimlich*, algo que es familiar, íntimo y afable—, entonces hablaríamos de lo secreto, de lo oculto, lo impenetrable, aquello que pertenece al orden de las formaciones del inconsciente. Pero el término no se agota allí. Freud propone, además, que “lo ominoso {*Unheimliche*} [procede de] lo familiar-entrañable {*Heimliche-Heimische*} que ha experimentado una represión”.<sup>25</sup> Lo ominoso sería aquella angustia provocada por la aparición en lo real de algo que recordará de manera excesivamente directa 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 y sobre ella es que 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”.<sup>26</sup> 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 reanudarla, por lo que el objeto entra en función de abrir el campo de la repetición.

Puede considerarse, entonces, al objeto como falla. Lacan mismo lo expresa en su Seminario *Aun* con la frase: “La esencia del objeto es fallar”.<sup>27</sup> Es importante resaltar que, de acuerdo con lo expuesto en su Seminario 14, *La lógica del fantasma*, esta repetición, a la que nos lleva la falla del objeto, corresponde a la estructura fundamental de la sublimación,<sup>28</sup> pero lo que resulta de mayor importancia a esta concepción de la sublimación de Jacques Lacan es que plantea al objeto —es decir, la obra artística— en el agujero de la castración. Esto daría lugar a la famosa frase lacaniana en la que la sublimación remite a la elevación del objeto “a la dignidad de la cosa”.<sup>29</sup> De lo anterior, debe entenderse que, el objeto que se elige como relleno de la falta, abandona de manera espontánea, según Lacan, su carácter narcisista, para convertirse en el lugarteniente de la Cosa,<sup>30</sup> 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 ser Otra Cosa, no obstante, portando cualidades propias de ella.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Lo ominoso* (1919), Obras Completas, Tomo XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

<sup>24</sup> Cfr. Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2006.

<sup>25</sup> Sigmund Freud, *Lo ominoso* (1919), *op. cit.*, p. 245.

<sup>26</sup> Jacques Lacan, “Clase del 16 de diciembre de 1959”, en *La ética del psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>27</sup> Jacques Lacan, “Clase del 13 de febrero de 1973”, en *Aun*, El Seminario (1972-1973), Libro 20, Paidós, Buenos Aires, 1975, p. 73.

<sup>28</sup> Cfr. Jacques Lacan, “Clase del 22 de febrero de 1967”, en *La lógica del fantasma*, El Seminario (1966-1967), Libro 14, Versión crítica establecida por Pablo G. Kaina, EFA, Buenos Aires, s/f, s/p.

<sup>29</sup> Jacques Lacan, “Clase del 20 de enero de 1960”, en *La ética del psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>30</sup> Cfr. Jacques Lacan, “Clase del 12 de febrero de 1964”, en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, El Seminario (1964), Libro 11, Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 68.

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.<sup>31</sup> De igual forma, la sublimación reproduciría la falta del sujeto, contorneándola, delimitándola. Entonces, a través del 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”.<sup>32</sup>

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 bien, como una invención, una meta superior a cualquier otra —en el sentido de su capacidad de ocupar el lugar de la Cosa—, el arte tiene un papel sobresaliente en la sublimación de los actos violentos al reemplazarlos con un destino superior, sublime, en el sentido freudo-laciano del término.

Así es que Wolffer nos ofrece una noción 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.<sup>33</sup> 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 este entendimiento es que surgen los performances que funcionan.

Wolffer admite que sus trabajos surgen de una sola inquietud: dar visibilidad a aquellos grupos que no tienen voz en la sociedad.<sup>34</sup> Por su parte, al abordar el trabajo de Rocío 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, así como una suerte de exhibicionismo.<sup>35</sup> 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, según dice, cientos de amantes.<sup>36</sup>

Para Yury Forero, el performer realiza una representación de su propia psique y experiencias en el performance, volviéndola presentación en cuanto ofrece su acción a una audiencia.<sup>37</sup> Así, queda evidenciado que, ya sea en contenido o en acción, el performance, como cualquier otra manifestación artística, está íntimamente ligado con 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, externalizándola desde la psique hasta un espacio

<sup>31</sup> Cfr. Jacques Lacan, “Clase del 27 de enero de 1960”, en *La ética del psicoanálisis*, op. cit., p. 148.

<sup>32</sup> Ernesto Pérez, “Creación por el arte, sublimación y acto analítico”, *Antroposmoderno*, Buenos Aires, 2010. Disponible en: <http://bit.ly/2Xxecow>.

<sup>33</sup> Cfr. Lorena Wolffer, “Autoconfesiones”, op. cit.

<sup>34</sup> Cfr. Lorena Wolffer, “Semblanza”. Disponible en: <https://bit.ly/2KaWcNG>.

<sup>35</sup> Cfr. Rocío Bolívar, “Suchi-N-gadera”, en *Performancelogía. Todo sobre arte de performace y performancistas*, Caracas, s/a. Disponible en: <http://bit.ly/3nzA9hd>.

<sup>36</sup> Cfr. Rocío Bolívar, *Saber es coger*, El Espectáculo Editorial, México, 2002.

<sup>37</sup> Así lo dijo durante su presentación en el evento *Transculturación e hibridaciones*, a la que tuve ocasión de asistir en 2011. Para conocer más de la obra de Yury Forero, puede acceder al siguiente enlace: <http://bit.ly/3bvQpxk>.

real que es compartido con la audiencia.<sup>38</sup> En este sentido, el performance puede ser visto como una especie de dispositivo analítico, donde no existe la censura ni 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”.<sup>39</sup> Pero no sólo en Bolívar encontramos este contenido del discurso. Wolffer, por su parte, 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 dismantelamiento es un proceso de conocimiento”.<sup>40</sup>

El performance es, entonces, un acto de comunicación, de expresión, de transmisión, donde las acciones pueden interpretarse como las palabras, donde las acciones fungen, 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, pero 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 antes de todo aquello.

En Lorena Wolffer 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”.<sup>41</sup> Así, tanto en Wolffer como en Bolívar, observamos la creación ex-nihilo de un espacio y tiempo donde las pulsiones pueden ser satisfechas y las ideologías del artista expuestas sin generar conflicto alguno, lo que responde al mecanismo de sublimación propuesto por Freud.<sup>42</sup> Entonces, el performance, así 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.

Ahora bien, la diferencia sustancial entre el performance y otros medios artísticos reside en dos 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”.<sup>43</sup> Para el mismo Groys, el arte, en cualquiera de sus disciplinas, es verdaderamente autónomo cuando se encuentra desligado de la estética y establece una unidad entre arte y vida. En palabras de Yury Forero: “entre la vida y el arte no hay ninguna diferencia, pero no es lo mismo”.<sup>44</sup>

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 temas y experiencias personales o sociales con crudeza, rigor y aspereza, ventaja que le otorga el alejarse de la estética, aunque pue-

<sup>38</sup> Cfr. Leonardo González, “Las implicancias de la psicología en el arte de performance”, en *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*, op. cit. Disponible en: <http://bit.ly/3s9Wzsz>.

<sup>39</sup> Cfr. Rocío Bolívar, *Saber es coger*, op. cit.

<sup>40</sup> No hay registro documental de esta referencia. Sin embargo, aseveraciones semejantes pueden encontrarse en la siguiente entrevista realizada por Araceli Zúñiga a Lorena Wolffer en 2008, intitulada “Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”. Disponible en: <http://bit.ly/3boVNSW>.

<sup>41</sup> Lorena Wolffer, en entrevista con la autora de este artículo, 2011.

<sup>42</sup> La creación de dicho espacio se asemejaría a las heterotopías de Foucault, aquellos espacios que están fuera de todos los lugares, donde hay una conexión entre lo real y lo irreal, estructura que se asemeja a la de la sublimación. Cfr. Michel Foucault, “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, París, 1984.

<sup>43</sup> Boris Groys, “Los camaradas del tiempo. Conversación con Boris Groys”, *La tempestad*, N° 75, México, 2010, p. 84.

<sup>44</sup> Cfr. *supra.*, Nota al pie #37.

de también apegarse a ella, según el artista que produzca la obra. Lo anterior lo señalan Flavia Costa y Ana Battistozzi en su artículo “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.<sup>45</sup>

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 en algo perdurable en el tiempo: el efecto es más grande que la obra misma. Groys propone que el espectador hace una diferencia entre aquellas propuestas artísticas comerciales —en el sentido de que el propósito de la creación es fascinar a un posible comprador— de aquellas en las 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.

---

<sup>45</sup> Flavia Costa & Ana Battistozzi, “Los polémicos límites del arte”, citadas en Gabriel José María Cimaomo, *Más allá de la acción artística: Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*, Buenos Aires, 2007, p. 4. Documento digital disponible en: <https://bit.ly/2KRCzur>.