

CORPUSGRAPHESIS

#1 Investigaciónes sobre el lenguaje a travéz de la producción artística

Sebastián Valenzuela Valdivia

CORPUSGRAPHESIS

El Cuerpo como Soporte y Signo

Vol #1

"El lenguaje añade color a los objetos: complica su experiencia óptica con formas no pictóricas y operan en ellos a través de su contenido semántico."

MARCEL DUCHAMP

Resumen

La relación que se plantea entre el lenguaje y la obra de arte es específicamente la consideración de esta última como un acontecimiento comunicativo, donde necesariamente se necesita de una triada –emisor, receptor y mensaje– que trabajen en post de la la elaboración y concreción de la comunicación. Abriendo e instalando nuevas instancias para la conformación de nuevos discursos.

Palabras claves

Arte, Cuerpo, Performance, Lenguaje, Comunicación

The Body as a Support and Sign.

Abstract

The relationship between language and pose the artwork is specifically considering the latter as a communicative event, which necessarily requires a triad –sender, receiver and message– working for the development and concretization of the communication. Opening and installing new instances for the creation of new discourses.

Keywords

Art, Body, Performance, Language, Comunication.

Introducción

En el presente texto se intenta hilvanar todos aquellos fundamentos que motivan a considerar la producción artística como un medio de comunicación, en la cual especificamente se centrará en aquellas obras que utilizan el cuerpo como soporte o recurso de transmisión. Esto responde a la gran cercanía que posee el cuerpo propio con un otro; es decir, la gran cantidad de signos que éste posee permite que pueda ser leído desde una cercanía, donde el espectador re-conoce el soporte utilizado.

A lo largo de la historia del arte, los soportes pictóricos y escultóricos han tenido un gran protagonismo, donde difícilmente han sido desplazados o cuestionados. El arte del siglo XX, a diferencia de épocas anteriores, se ha caracterizado por vivir un proceso de liberación en relación a los cánones y reglas establecidas para la producción artística. Por lo cual comienzan a surgir una serie de experimentaciones e investigaciones que dan importancia y valor al gesto.

Expresionismo, Dada, Cubismo y Constructivismo son algunos de los movimientos que comienzan a indagar desde la actitud gestual, introduciendo nuevas técnicas o medios (fotografía, collage, escucha, entre otros). Ya con la experiencia de la vanguardia clausurada, sin lugar a dudas uno de los quiebres o indagaciones más importantes se da en el contexto del arte de los sesenta, específicamente en el body art o arte de la performance. Disciplina que considera el cuerpo como un soporte de trabajo artístico, cuestionando a éste como un medio de comunicación que sirve para acceder y conocer el mundo de forma perceptual, además del carácter gestual. ¿Por qué surge la necesidad de considerar al cuerpo como un medio más en la actividad artística?, Michel señala:

> Está fuera de dudas que es uno de los objetivos propios del arte es alcanzar cada vez mayores cotas de significación y visibilidad sobre todo aquello que es propio de la realidad humana en general, empezando por los cuerpos en situación. (Michel, 2011, pp. 31–32)

Esta incorporación del cuerpo surge a raíz de la necesidad de anexar niveles de significación a todo aquello que nos rodea o que es parte de nuestra esencia más cercana. Por lo cual, el cuerpo es uno de los medios más inmediatos, que desde la antigüedad ha sido utilizado para comunicar rangos, jerarquías, castas, e incluso acceso al estatuto de adulto, específicamente al ser capaz de soportar ciertas modificaciones, como por ejemplo tatuajes, escarificaciones, expansiones, o *piercing*.

Al momento de incorporar el concepto de significación (signo) comenzamos a tener la primera cercanía hacia el lenguaje. Aquí el signo comienza a tener un protagonismo, tanto para el arte como para el propio lenguaje.

Planteamiento e hipótesis

Desde el momento que reflexionamos sobre el quehacer artistico o el rol del artista –productor o creador–, nos podemos realacionar inmediatamente con la necesidad de comunicar. Por ello es posible afirmar que toda obra de arte actual debe ser considerada como un medio de comunicación, que crea un diálogo con un otro (receptor), conciderando la producción artística como un acontecimiento más del lenguaje.

Al momento de encontrarnos con una obra de arte existen dos aspectos inherentes a ella: por un lado la "idealidad del concepto", asunto o tema; y por otro, nos encontramos con la materialidad, recursos de representación y significación que se administran para poner en obra la idea. Esta división, al momento de ser utilizada como estrategia de análisis en la obra de arte, es equivalente al estudio semiótico que realiza Saussure (1945) en su Curso de lingüística general en torno al fenómeno social de la lengua. El sistema de la lengua está compuesto por unidades que reciben el nombre de signos lingüísticos, del cual todo signo se divide en un significante (imagen auditiva) y un significado (concepto).

Estos signos lingüísticos están aferrados en un sistema comunicacional fundamentalmente compuesto por quién los emite, el mensaje en cuestión y quién lo recibe. Sistema que es posible relacionar con la triada entre artista, obra y espectador. Estas relaciones y puntos en común, sumado a experimentaciones en relación a las distintas posibilidades que permite el lenguaje, han sido utilizadas por variados artistas y grupos que consideran esencial discutir esta unión inherente con el arte. Entre dichos artistas podemos mencionar Art & Language (1960), colectivo inglés conformado por los artistas Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell, Michael Baldwin, y Joseph Kosuth, entre otros. Dentro de las descripciones y análisis que se han realizado en torno a las obras generadas por este grupo, nos encontramos con una evidente consideración de éstas como un medio de comunicación, además de ser observadas como autorreferentes y tautológicas; es decir, la obra de arte genera y cuestiona problemáticas desde y para el arte. En palabras de Joseph Kosuth "el arte es, de hecho, la definición del arte".

Del grupo se destaca Kosuth (1945), como el artista más emblemático en relación al lenguaje; cuestión que queda en evidencia desde la génesis de todas sus obras. El artista utiliza como base investigaciones propuestas por filósofos y linguistas como L. Wittgenstein, A.J Ayer y J. Austin, lo que motiva a titular sus obras como "Investigaciones". La gran mayoría de sus trabajos se centran en reclasificar realidades mediante el uso del texto, cuestionando el carácter de las cosas desde un punto de vista experiencial. Esto queda a la vista en su trabajo más reconocido "One and three chairs" (1965). En esta pieza o infografía encontramos variadas lecturas o códigos de reconocimiento. La primera y más importante –ya que el artista es quien la emite– es la desacralización de la obra. Ya no se vuelve necesaria la creación de un objeto, pues se pone en evidencia y cuestiona que estas tres instancias (presentación, representación y definición) se encuentren en la misma categoría y puedan llegar a cumplir la misma función.



Kosuth, J. (1965) One and three chairs.

Como se observa, además de hacer una crítica dirigida netamente a la institución, realiza una investigación y constatación empírica de las palabras y las cosas, entre el lenguaje verbal, la representación visual y la realidad. O en otros términos, entre texto, imagen y símbolo.

El trabajo de Kosuth resulta clarificador en la unión que plantea sobre el arte y el lenguaje, en donde el aspecto conceptual prima, validando diferentes teorías y postulados. A diferencia de éste, el artista Bruce Nauman (1941), comienza a considerar la obra no sólo como la evidencia de una investigación planteada, sino que indaga y se somete a una serie de ejercicios o acciones, donde progresivamente el cuerpo comienza a tomar una mayor relevancia.

En su trabajo Pulling Mouth (1969), Nauman experimenta las distintas posibilidades de tensión que posee la boca, utilizando sus dedos como el agente que activa dicha modificación.



Nauman, B. (1970) Studies for Holograms: Pulling Mouth

Aquí podemos observar como se deja de lado la puesta en escena y la ocupación del espacio para su presentación –estrategia utilizada por Kosuth en gran parte de sus obras–, incorporando la noción de acción a estas investigaciones, donde se somete como agente activo para experimentar sobre el lenguaje. Aquí aparece de lleno la performance o el carácter performativo que guía gran parte de sus trabajos.

Performatividad y performance

Las acciones y lo performativo se unen en primera instancia por Austin (1911) en su texto "Cómo hacer cosas con palabras" (1962), donde nos propone la teoría de los actos de habla. Aquí se nos explica que éstos se conforman por todo enunciado que por el sólo hecho de ser hablados o declamados, proponen una acción. Es así como se incorpora el mundo de las acciones en la producción, en donde el cuerpo es su protagonista. Dentro de los tipos de actos de habla que considera al cuerpo como un medio para que esta acción lingüística se produzca, se encuentra el acto perlocutorio o performativo. Este no sólo se limita a enunciar el hecho, sino que incorpora la acción de la realización del mismo. Es decir, existe una constatación y realización de dicha acción. Como señala Austin:

> A menudo e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los saberes, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión… Llamamos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto perlocucionario o perlocución. (Austin, 1965, p. 145)

El acto de habla perlocutorio o performativo consta de dos acontecimientos; por un lado nos encontramos con la acción, que es caracterizada por la incorporación del cuerpo como un medio y, por otro el lenguaje oral (la escucha). Ambos elementos se requieren principalmente por la necesidad e imposibilidad de ser fijados. La escritura precisa del acontecimiento oral para entregar una temporalidad y un sujeto, mientras el discurso requiere de la escritura para que no nos enfrentemos a un acontecimiento fugaz. Por ende, podemos observar como el cuerpo es utilizado como medio fundamental para concretar, fijar y dialogar con un otro. Tal como nos dice Le Breton:

> La sociología del cuerpo forma parte de la sociología cuyo campo de estudio es la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios. Recuerda que las acciones que tejen la trama de la vida cotidiana, desde las mas triviales y de las que menos nos damos cuenta hasta las que se producen en la escena pública, implican la intervención de la corporeidad. (…) y, por lo tanto, establecer significaciones precisas del mundo que lo rodea. (Le Breton 1992, p. 7)

Este autor instala conceptos y reflexiones claves para la noción de cuerpo, las posibilidades que este tiene y que se le pueden atribuir, siendo consideradas como un soporte significante, constructor de mundo, de imaginario e interactuando con otros en un espacio cotidiano mediante acciones triviales o complejas.

Existen variadas ramas de la filosofía que utilizan el cuerpo como objeto de estudio, la fenomenología de los actos y, en específico, la teoría de la acción intenta explicar la forma en que variados agentes componen la realidad social por medio del lenguaje, del gesto y de todo tipo de signos sociales y simbólicos. Todas estas características son denominadas o condensadas principalmente por el carácter performativo que posee el cuerpo.

El primer acercamiento que tuvimos frente a este concepto fue el de "acto de habla" expuesto por Austin, que es denominado como el único acto que se caracteriza por la concretización de la acción. Con ello todo acto entra en esta categoría en relación a la posibilidad de que éste pueda ser operado. Una de las teóricas que considera el carácter performativo del cuerpo y sus acciones como eje fundamental es Judith Butler (1998), filósofa feminista que ha realizado una serie de estudios en relación a la conformación de la noción de género, identidad y sexualidad. Dentro de sus investigaciones Butler afirma que tanto el cuerpo como las acciones que éste realiza son parte fundamental de la construcción de identidad; es decir, mediante una serie de actos repetitivos permite la conformación de ésta, pero a medida que esas acciones se debilitan o cambian, la identidad también es modificada. Es decir, el cuerpo es capaz de anclar distintas posibilidades culturales e históricas, trasformando esta identidad y, en especifico, el género a un espacio lleno de acciones y actos.

> Como sugiere el antropólogo Victor Turner en sus estudios sobre el teatro social ritual, una acción social requiere de una performance repetida. Esta repetición es a la vez reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos, es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. (Butler, 1998, p. 307)

Según Turner las acciones se vuelven el acto expresado e inherente del cuerpo, en el cual percibimos la concentración de la significación. Esta noción además de ser usada por Butler, es utilizada por Lee Edelman, en su texto "Homographesis"[1]. Texto al cual se recurre para rescatar el título que es utilizado en el presente ensayo, con el objetivo de ampliar la teoría expuesta. Amicola (2000) y Wigozki (2004),[2] hacen un breve recorrido sobre el texto de Edelman, en el cual el autor propone en primera instancia que el cuerpo homosexual sea leído como un texto. Donde la identidad permanece siempre inscrita, transformándose en un sujeto del discurso o en una categoría cultural. Según los autores esta clasificación se debe principalmente al convencionalismo que existe en relación al género y las identidades, sobre todo a la masculina y femenina. Es decir,

1 El texto ***Homographesis*** de Lee Edelman es publicado en 1994, el cual ha sido utilizado para ejemplificar la construcción de identidad a partir de lo corpóreo.

2 En el texto "***Camp y Post Vanguardia***" de José Amícola y el ensayo "***El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazó***n" de Karina Wigozki, encontramos un breve recorrido por la teoría de ***Homographesis*** planteada por Lee Edelman.

ambas construcciones caen dentro de parámetros "normales" establecidos por la sociedad a lo largo de la historia. Por lo cual, al presentarse una identidad (cuerpo) homosexual con características ambiguas, contradictorias o disímiles, esta demanda debe ser observada nuevamente, re-leída y reclasificada, con lo que nos encontramos frente a una nueva construcción discursiva.

A pesar de lo coherente y clarificador que se vuelve la teoría planteada por Edelman, podríamos considerarla como insuficiente y dirigida hacia un ámbito muy específico, pues su formulación tiene una relación recíproca con el período histórico y el desarrollo cultural que se tenía en los noventa.

En la actualidad no solo el cuerpo homosexual demanda ser leído o visitado nuevamente, todo cuerpo y observador instalado en el pensamiento posmoderno se articula a través de una reactualización constante de la idea de identidad, realizando una serie de mixturas que quedan fácilmente evidenciadas en tribus urbanas, nuevas derivaciones del género, construcciones del discurso, imaginario o cultura.

En la actualidad resulta complicado definir características esenciales de cada género o grupo, ya que al mismo momento de ser analizadas existe una reactualización de éstas. No existen bordes ni caminos muy claros, solo existe una constante necesidad de analizar. Por lo mismo, estos últimos años han aumentado considerablemente los análisis y estudios sobre el género. Lo importante es observar lo determinante que se ha vuelto el cuerpo como objeto de estudio. Por lo mismo es posible utilizar la teoría de Edelman, y cambiar el homo por corpus, intentando ampliar, especificar y evidenciar el valor del cuerpo como soporte, considerando éste como un signo. En palabras de Sergio Rojas:

> "En cualquier caso, podemos ver que en la performance el cuerpo operaría como un signo que señala ante todo su propia dimensión significante: el cuerpo como el frágil soporte del sentido. Pero también, y ante todo como la fragilidad misma del sentido, la inquietante estatura corpórea, orgánica, de la significatividad." (Rojas, 2011, p. 51)

Como hemos observado en este breve recorrido por las distintas, pero complementarias nociones de cuerpo de Le Breton y Edelman, más la incorporación de las acciones de Austin y Michel, se resume la afiliación del cuerpo como un canal de contacto y un acontecimiento más del lenguaje, proceso en el que el cuerpo deviene como signo. Considerándolo y planteando ese punto de partida, tanto para las actuales producciones ligadas a la performance como también a los análisis antropológicos en torno al cuerpo e imágenes discursivas inherentes a nuestra sociedad.

Referencias

> Textos:

Austin, J. (1962) Cómo hacer cosas con palabras, Barcelona: Editorial Paidós.

Butler, J (1998) Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, en Debate feminista, 296 - 314, Vol. 18, México.

Michell, J (2011) Estética del cuerpo relacional, en La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile, Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, (Pág. 31 - 32)

Rojas, S (2011) El des-encuentro del cuerpo en la representación, en La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile, Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, U. de Chile. (Pág. 51)

Saussure, F. (1945) Curso de Lingüística General, Buenos Aires: Editorial Losada.

> Imágenes:

Imagen Nº 1: Kosuth, J. (1965) One and three chairs.
Fuente: http://uploads4.wikipaintings.org/images/joseph-kosuth/one-and-three-chairs.jpg

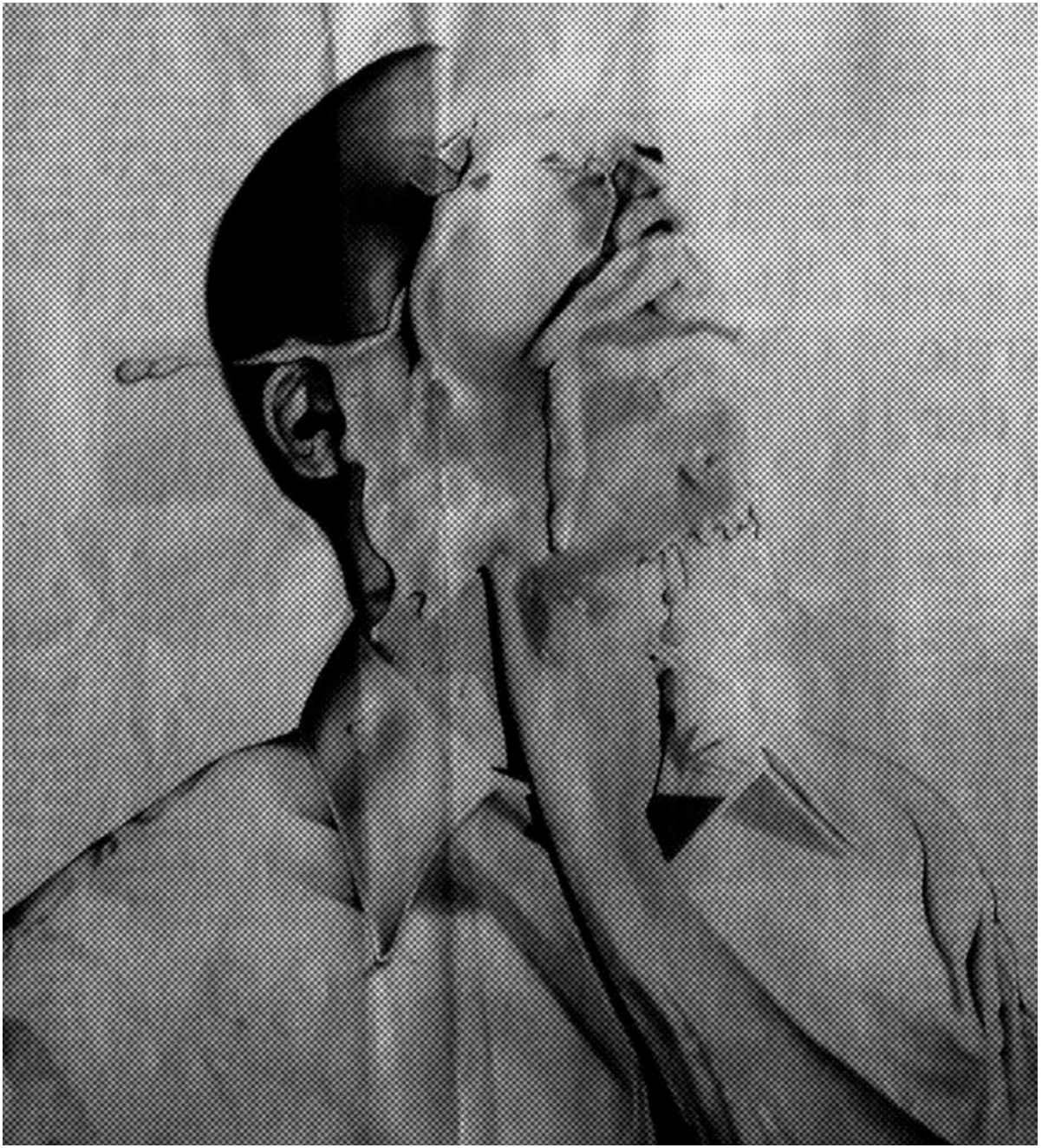
Imagen Nº2: Nauman, B. (1970) Studies for Holograms: Pulling Mouth
Fuente: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77631_10.jpg

Écfrasis; *ek* “afuera” y *phrasein* «decir, declamar, pronunciar»

El termino Écfrasis evidencia el objetivo principal de nuestra editorial y que es la necesidad de concretar y fijar una idea atraves de la edición.



La siguiente edición contó con 100 ejemplares fabricados en papel bond ahuesado de 80gr



CORPUSGRAPHESIS

#2 Lenguaje, Cuerpo y Performance

Sebastián Valenzuela Valdivia

CORPUSGRAPHESIS

Lenguaje, Cuerpo y Performance

Vol #2

En este volumen se pretende plantear un recorrido desde el lenguaje, sumando al cuerpo, para finalizar con la *performance* en lo referido a las prácticas artísticas. Tres conceptos iniciales para esta memoria que plantea la consideración del cuerpo como parte del sistema de signos lingüísticos. Esta premisa es evidenciada en todo tipo de lenguajes gestuales, en los cuales el ser humano devela una imagen específica. Es aquí donde la *performance* es, para estos efectos, la disciplina más directa al carácter gestual y sígnico del cual hablamos.

1.- Lenguaje

El lenguaje es parte de la capacidad de comunicación social, entre uno o más individuos. Se caracteriza por transferirse a través de una serie de signos: sonoros, gestuales, señales, gráficos, entre otros. Como es de suponer, la actividad del lenguaje se ha desarrollado desde el principio de nuestros tiempos, en los cuales ha mutado y cambiado continuamente. Las dos formas convencionales en que se ha desarrollado el lenguaje ha sido la oralidad y la escritura. Siendo ésta última utilizada para fijar la oralidad. Por ende, el carácter del escrito es el que ha llevado a los primeros estudios sobre el lenguaje, disciplina que se denominará como lingüística. La lingüística se puede definir como el estudio científico de las estructuras de las lenguas. Existen variados antecedentes que no denominaron los estudios del lenguaje (específicamente de la lengua) de esta forma. Pero, de una u otra manera han dado impulso para plantear esta ciencia como tal.

El primer acercamiento fue en Grecia, específicamente con la gramática. Estudio encargado de distinguir las reglas y principios que regulan la escritura, ésta se inició con una consideración solo del estudio de la forma, sin considerar mucho a la lengua misma, teniendo como objetivo establecer las formas correctas e incorrectas de la escritura. El segundo periodo importante para el desarrollo de la lingüística fue la Filología. Teniendo sus primeros indicios en Alejandría, donde Friedrich August Wolf inicia un movimiento científico en 1777. Este movimiento pretendía no solo fijar, interpretar o comentar los textos, sino que también se preocupó de la historia literaria, poniendo hincapié en sus costumbres e instituciones. El método de estudio utilizado fue la crítica; práctica que posteriormente dio nacimiento a la Crítica Filológica. El tercer y último periodo se caracteriza por incorporar a la Filología el carácter comparativo, utilizando éste como su principal método. Uno de los primeros estudios fue realizado por Franz Bopp en 1816, donde publica una obra titulada "Sistema de la conjugación del sanscrito"; en la cual estudió las relaciones que unen al sánscrito con el germánico. Este personaje no fue uno de los primeros en percatarse de estas uniones comparativas, pero es quién propuso que las relaciones entre lenguas parientes podían dar pie a la materia de estudio de una nueva ciencia. Este periodo se caracterizó por plantear pequeños adelantos, que llevaron a proponer los primeros intentos teóricos de sistematizar la lingüística a principios del siglo XX.

El estructuralista Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) resulta ser el primer lingüista que se preocupa de buscar y plantear la naturaleza del objeto de estudio de la lingüística, además

de proponer un método de investigación para esta. Los primeros anuncios de Saussure dicen: "la materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano", a lo cual se le denominará lingüística. Esta pretende describir y constatar la historia de las lenguas, reconstituyendo las posibles familias u orígenes de ellas. Busca encontrar las leyes generales, las cuales se verán evidenciadas en los fenómenos particulares de la historia.

Para lograr entender el objeto de estudio resulta necesario exponer una serie de separaciones planteadas por Saussure (1945). La primera es la lengua identificada por el carácter social que se adquiere por convención. De esta se desprende el signo lingüístico, elemento que determina la posibilidad de comunicación entre individuos. El fenómeno que deslinda el signo es psíquico y a su vez físico, produciéndose a partir de la interacción entre dos o más sujetos. Cuando un individuo se comunica con otro suceden dos instancias: la física, caracterizada por la fonación emitida por un sujeto y la psíquica, caracterizada por la codificación de ese material sonoro a un concepto. Estos se pueden definir como significado y significante del signo lingüístico.

La segunda idea relacionada a la lengua es el habla; carácter individual del lenguaje señalado o resumido como "combinaciones por las que el hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal." (Saussure, 1945, p. 41)

Como hemos podido ver, el estudio saussureano se caracterizó por una sistematización estructurada de divisiones y clasificaciones de los elementos del lenguaje, los cuales pueden ser utilizados con el objetivo de iniciar un estudio idóneo sobre éste.

En esta investigación plantearemos la posibilidad de analogar el estudio lingüístico hacia el ámbito artístico, específicamente en los elementos o entes participantes de ambos. Saussure propone que el lenguaje tiene como característica principal ser parte del proceso de comunicación entre dos o más individuos (emisor y receptor), poseyendo esta acción un carácter individual y social. Por otro lado, el arte también puede ser estudiado bajo estas divisiones sociales e individuales. Caracterizada de igual forma por una comunicación entre dos individuos: artista y espectador. Además podemos sumar a ello lo analogable del carácter plástico-físico y conceptual-psicológico del material entre ambas relaciones. Para el lenguaje existe una materia sonora o escrita acompañada por el concepto anclado al cual se le denomina mensaje, y para el arte, existe un material llamado obra, el cual se encuentra aferrado a un concepto codificable por el espectador. Estas tres instancias –tanto en el lenguaje como en el arte– lo denominaremos triada comunicativa, concepto clave para todo el desarrollo de la investigación.

2 - Cuerpo.

El cuerpo como concepto ha sido reflexionado y descrito muchas veces, teniendo cambios sustanciales a lo largo de la historia o entre un pensador u otro. Para emprender este recorrido nos podríamos referir al origen etimológico del latín, o sea, Corpus. Éste se refiere a la figura humana, específicamente al tronco. Además de esta acepción, la palabra cuerpo es utilizada también para referir a un conjunto de cosas, personas, entidades u obras. En esta primera instancia se puede

inferir la primera problemática entorno al concepto, relacionada a los componentes de esta materia. Por ejemplo; si hablamos de cuerpo humano, ¿qué partes están integradas en él?, si nos referimos al cuerpo de bomberos ¿qué personajes lo conforman?, o si hablamos del cuerpo de obra ¿qué obras serían parte de ellas y cuáles no?. Es decir, a raíz de ello se infiere el primer y gran dilema del concepto cuerpo, el cual se podría plantear como una interrogante: ¿Qué determina o da pie para que un elemento sea o no contabilizado dentro de esta categoría?

Un ejemplo de ello es la visión platónica en relación al cuerpo. Esta se caracterizaba por considerar al cuerpo como un contenedor que atrapaba el alma, dificultando y limitando sus capacidades. Es decir, Platón separa al cuerpo como materia y el alma como lo intangible. Para la visión aristotélica, sin embargo, el cuerpo es emplazado a un ámbito positivo, en que determina al hombre las características propias de la identidad humana. Estas visiones u otras separaciones conceptuales –más contemporáneas– han iniciado el desarrollo de distintas ciencias que estudian al individuo; como la Sociología y sus estudios sobre el hombre y sus fenómenos colectivos producidos por la actividad social, o la Anatomía, que estudia las estructuras de los seres vivos (composición física) o la Antropología, que estudia al hombre desde un aspecto integral, considerando lo social y sus relaciones con la evolución biológica.

En este punto es cuando podemos intentar esbozar una definición contemporánea y relacionada con la construcción textual que pretendemos trabajar, en la cual se definiría el cuerpo como un canal o medio caracterizado por su aspecto físico, que evidencia la identidad del ser humano, y que –también– asume un aspecto psicológico, que acompaña y determina la identidad del sujeto. Los primeros fundamentos que me hacen determinar una unión imbricada a lo físico y psicológico es la teoría lacaniana de conformación del yo.

El famoso psiquiatra francés Jacques Lacan (1901-1981) nos habla del "estadio del espejo", teoría inicial que forma parte de la determinación y construcción del yo. Él nos plantea que el niño al nacer solo es una materia psíquica que percibe una imagen fragmentada del cuerpo, por lo cual no logra dominarlo o manejarlo del todo. Al momento que el niño –a la edad aproximada de ocho meses– se enfrenta con su imagen en un espejo, es donde comienza a percatarse de la unión inherente entre la psiquis pensante y el cuerpo físico. A raíz de esta experiencia el niño establece "la imagen soy yo". Por lo tanto, esta alienación comienza a constituir al ser humano como tal. El elemento principal, en una segunda etapa que aporta a esta conformación del yo, es el Otro, sujeto que también se transforma en espejo develando el deseo proyectado del individuo.

> Para Lacan, el hombre se experimenta como cuerpo, como forma de cuerpo, en un movimiento bascular, de intercambio con el otro. Ya que en el sujeto humano el primer impulso del apetito y el deseo pasa por la mediación de una forma que ve proyectada, exterior a él, en su propio reflejo primero, luego en el otro. (Nasio, 2000, p. 79–80)

Esta conformación puede relacionarse de la misma forma con la estructura lingüística entorno al signo. Lo cual evidencia –mi postura– a través de la necesidad de analogar al cuerpo como un significante o soporte donde se inscribe el significado o el concepto.

La mente puede ser considerada o tener afinidad con el significado lingüístico inscrito en el cuerpo. Esta unión, producida en el estadio del espejo, origina la primera posibilidad de ser leído como un signo en todo su esplendor. En una segunda instancia –siguiendo con el proceso lacaniano– aparecería el Otro, como observador y gatillante para la realización de este signo. Es decir, sin la existencia de este Otro no existiría un yo lacaniano que ayude a la conformación del yo, ni tampoco un yo saussereano que sea observador o lector de dicho signo.

Como vemos, la construcción del cuerpo considera importante a un otro, el cual finalmente devela o incita a esta elaboración de identidad personal, dando pie a un cuerpo dócil y moldeable a su exterior. Este exterior puede quedar resumido en el concepto "ideal del yo", descrito como el aspecto moral, histórico y social impuesto al ser humano desde antes de su nacimiento. Este "ideal del yo" se caracteriza por una lucha innata y constante con el yo; ya que el individuo frecuentemente debe mediar sus acciones para calzar con el ideal mencionado. Esta visión es revisada en algunos escritos del filosofo Michael Foucault (1926–1984), quien dimensiona y expone algunos efectos sobre este cuerpo.

Para Foucault (1979) el cuerpo es el ser mismo, apoya una existencia de psiquis y materia física corporal, pero lo aborda desde un punto de vista político, donde en él se desarrollan una serie de manifestaciones, principalmente, por que es la vía de relación con el mundo.

En varios escritos (Foucault, 1979 - 2005), este autor nos plantea que el cuerpo humano existe en y a través de los sistemas políticos. Estos sistemas entregan al individuo formas de cómo comportarse, qué postura deben tomar, cómo deben utilizar el cuerpo, etcétera. El sistema impone, finalmente manejar al ser humano a través de sus cuerpos, modificando tiempos, contextos, clasificaciones y acciones. Foucault menciona o denomina a estos agentes modificadores como "dispositivos de control". Éstos funcionan de forma idónea ya que el ser humano nace y se educa bajo estas reglas, por lo tanto plantear nuevas o pensar modificarlas se vuelve una lucha constante de la psiquis (yo v/s ideal del yo).

Estos dispositivos de control, o el ideal del yo, finalmente se pueden presentar metafóricamente como la instauración de una cuadrícula, en la cual el cuerpo social no estaría constituido por la "universalidad de voluntades, si no mas bien por el poder sobre los cuerpos mismos" (Foucault, 1979, p. 104)[1]. Regido por estándares y estructuras conformadas, en la cual si existiera algún tipo de sublevación del cuerpo, éstas se modificarían levemente para tergiversar y no evidenciar las nuevas estrategias de control.

Dentro de los casos que utiliza el autor como ejemplos –dentro de la sexualidad– se encuentran la diferencia entre controlar por medio de la represión de acciones o por medio del estímulo

1 En el texto Microfísicas del Poder, Foucault nos plantea además, una serie de ejemplos sobre el trabajo ejercido sobre los cuerpos.

de éstas. A lo largo de la historia, el acto de la masturbación se ha visto como algo negativo, donde muchas veces se alude a que ésta puede llegar a ser el fundamento de malformaciones o simplemente la consideran como una enfermedad (Foucault, 1979). Por otro lado, constantemente estamos recibiendo estímulos sexuales a través de los medios de comunicación. En este panorama propuesto por Foucault, se muestra como el sistema controla la forma de cómo nos estimulamos, intentando siempre depender de un medio, y jamás satisfacernos mediante el autoerotismo. Lo cual nos volvería dependientes haciendo funcionar el sistema impuesto y necesitando de un otro o simplemente de una serie de agentes estimulantes.

Otro ejemplo mencionado por el autor es la capacidad retórica de los cuerpos, desde donde podríamos reflexionar en torno a la performatividad que éstos plantean. En este caso Foucault nos habla de los soldados, quienes poseen una "retórica corporal de honor" (Foucault, 2005). Esta retórica está construida a través de una serie de signos que históricamente se han anclado a estas castas.

> El soldado es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce de lejos. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su vigor y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo;…. habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retorica corporal de honor. (Foucault, 2005, p.139)

Uno de los principales objetivos de este análisis entorno al cuerpo es poder comprender la serie de atribuciones que este posee, tanto de forma impuesta, como por las posibles propuestas que podría generar frente a los sistemas establecidos. Por ende, considerar al cuerpo como signo nos permite la posibilidad de re-significación de éste. Tal como nos dice Le Breton (1992) en "La sociología del cuerpo":

> La sociología del cuerpo forma parte de la sociología cuyo campo de estudio es la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios. Recuerda que las acciones que tejen la trama de la vida cotidiana, desde las más triviales y de las que menos nos damos cuenta hasta las que se producen en la escena pública, implican la intervención de la corporeidad. (…) y, por lo tanto, establecer significaciones precisas del mundo que lo rodea. (Le Breton, 1992, p.7)

Le Breton instala conceptos y reflexiones claves para la noción de cuerpo, las posibilidades que innatamente tiene y otras que se pueden anexar o atribuir siendo consideradas como un soporte significante, constructor de mundo, de imaginario e interactuando con otros en un espacio cotidiano mediante acciones triviales o complejas.

3.- Performatividad o performativo, Ritual y Performance.

Los términos performatividad o performativo, ritual o performance, se caracterizan por tener como punto en común la utilización del cuerpo, siendo un elemento inmanente a cada uno de ellos.

3.1.- Performatividad o performativo.

El término performativo comienza a ser utilizado en el lenguaje por el filósofo y lingüista John L. Austin (1911–1960), quien realiza un estudio sobre palabras o frases que con el solo hecho de ser enunciadas padecían de una acción. Estas expresiones luego fueron denominadas por el autor como actos de habla (Austin, 1962) de carácter performativo.

Estas expresiones se caracterizan por constatar un cambio de la realidad, en donde el cuerpo mediante el habla, emite e infiere cambios. Algunos ejemplos básicos que utilizaba Austin son: la expresión "si, acepto casarme", por medio de la cual se constataba un cambio de la realidad del individuo, éste antes se encontraba soltero y ahora está casado. O la frase "ahora está bautizado", el infante antes no se encontraba bajo el bautizo y ahora si. Estos vanos ejemplos develan la capacidad que posee el lenguaje. Con el solo hecho de ser declamada una frase, el cambio puede ser sustancial para el o los individuos. Una de las características principales que comienza a acercarse a la noción de performance y cuerpo, es la necesidad de que existan individuos para la declamación de la frase o para el cambio de dicha realidad. En ambos casos el sujeto utiliza un papel fundamental, desde el momento en que emite la voz, hasta el momento en que puede cambiar de estado por la emisión del enunciado.

Esta performatividad fue ampliando sus alcances, hasta el punto en que comenzó a utilizarse el carácter discursivo que podía padecer el cuerpo. Un ejemplo de ello, es el reciente caso mencionado del soldado, el cual se caracterizaba por plantear una retorica corporal específica, en que el cuerpo se develaba como signo, entregando una información particularizada.

Una de las características principales de este carácter performativo, según Judith Butler (1998), es la necesidad de que la acción que es emitida tenga una cierta periodicidad. Aquí los conceptos de tiempo y repetición se tornan esenciales. Ambos conceptos son anclas para la conformación de un carácter performativo e identitario entre individuos, lo cual nos lleva a considerar el concepto de ritual; elemento clave y totalmente arraigado a la performatividad o lo performativo

3.2.- Ritual

A lo largo de la historia, en diferentes culturas y localidades se han llevado a cabo distintas acciones sociales, políticas o religiosas. El cambio principal entre una y otra es el estatuto atribuido a cada una de estas acciones. Es decir, la lectura e importancia de estas conductas.

Actualmente estas acciones son conocidas como rituales y ya no son características de grupos cerrados, sino más bien, existe una mayor apertura a la recepción de estos ritos, incluso surgiendo nuevos –sociales y particulares–.

El concepto de ritual puede ser definido como un sistema codificado de prácticas que posee un valor simbólico para sus actores u observadores, y caracterizado por utilizar como soporte directo o indirecto el cuerpo. Las intervenciones o acciones básicas que pueden ser desprendidas de éste, son la fijación de signos (ropas, pinturas, accesorios, entre otros elementos), la generación de signos (danzas, cantos, gestos, etcétera) o simplemente manipulaciones sobre éste (escarificaciones, tatuajes, expansiones, degollamientos, etcétera): por lo cual, la característica más importante del ritual es su carácter semiótico, el cual es mediatizado por la variedad de signos mencionados.

Existe una serie de rituales básicos, con los cuales actualmente convivimos. Los más comunes son aquellos que utilizan el cuerpo como un soporte de inscripción.

El tatuaje: "constituye la forma más antigua de signo cultural practicado sobre la naturaleza; su nombre proviene de <*tatau*>, término polinesio importado por los oficiales de marina en el siglo XVIII" (Jean Maisonneuve, 2005, p.74). Este fue utilizado en las sociedades arcaicas como parte de los ritos de iniciación a la madurez, o simplemente como diferenciaciones jerárquicas o de género. Estos rituales tuvieron una duración bastante prolongada en variadas tribus y pueblos originarios en África y Asia. A pesar de ser una costumbre muy localizada, a mediado de los 60 comenzó a masificarse en dos grandes áreas, las marginales carcelarias y las llamadas underground, compuesta por jóvenes intelectuales y artistas rebeldes. Ambas vías se caracterizaron por cosas netamente distintas. Por un lado el sector marginal consideraba estas prácticas muy similares a las sociedades arcaicas; como ritual de iniciación o para definir al más fuerte. En cambio la realización del tatuaje en los intelectuales era propuesto como acto de rebeldía frente a la sociedad de consumo. En ambos casos el tatuaje puede ser leído o considerado como una ruptura. Desde lo más literal, ligado a la herida, hasta la connotación desplegada que pueda poseer ésta.

Actualmente, el tatuaje no solo es realizado en estos dos grupos mencionados, sino que se ha vuelto un recurso de embellecimiento cotidiano, donde cada vez más personas optan por estas inscripciones. A raíz de ello, ya no se vuelve necesario catalogar esta acción como un acto rupturista, las lecturas que surgen del tatuaje tienen una relación directa con su forma –lo que cada uno representa–. Es decir, la predominancia del signo es lo importante en la acción de éste.

El maquillaje: A pesar de observar un democrático uso del maquillaje en la actualidad, hace algunas décadas, el uso de éste era solo para algunas elites.

La acción del maquillar o la imagen de la cara maquillada develan rasgos de femineidad y de su presencia erógena. Es un ritual personal que tiene variadas instancias y lecturas. Primero comienza por la acción del maquillar, gesto que casi siempre resulta de forma íntima y mirándose en un espejo para un resultado idóneo –este acto narcisista, devela también autoconocimiento, enfrentamiento con su propia imagen y, en específico, la conciencia del cambio entre la imagen natural y la imagen maquillada–. La segunda etapa de este ritual es casi en su totalidad social, ya que va destinada a las miradas de otros, cumpliendo la reafirmación de la femineidad de la imagen maquillada. Finalmente, la última instancia está constituida por el desmaquillarse, caracterizado por la vuelta a la imagen natural.

La importancia específica de la descripción de estos rituales, es comenzar a acercar al carácter discursivo que el cuerpo posee; es decir, tomando cualquiera de los rituales mencionados no solo observamos un conjunto de acciones, sino que además éstas se introducen en nuestra percepción, y como respuesta se obtiene una lectura de dichos códigos. Por ejemplo, dependiendo de los colores y la forma en que se use el maquillaje, el receptor decodifica esos códigos, los cuales se trasformarán en la imagen discursiva de ese cuerpo[2].

Como podemos observar, al ser analizados estos rituales podemos desprender una serie de signos generados o anidados en el cuerpo, los cuales estratégicamente se pueden ordenar para ser utilizados de igual forma como el proceso de una obra conceptual o contemporánea. Es decir, conozco una serie de signos o códigos, para luego utilizarlos y direccionar un mensaje para una futura lectura de tal creación.

3.3.- Performance

La performance se define como una práctica artística basada en la utilización del cuerpo como soporte de obra y la co-presencia de un receptor. Esta disciplina se desarrolló principalmente bajo el alero del arte conceptual tanto en Francia, con el artista Michel Journiac, quien presentaba acciones en las cuales oficiaba el sacramento de la comunión con su propia sangre (1968); Alemania, con el movimiento Fluxus, quienes comenzaron con la realización de happening y posteriormente con performance; Estados Unidos, con artistas como Vito Acconci o Bruce Nauman, quienes trabajan directamente con su cuerpo sometiéndolo a una serie de acciones.

Variados autores han explicado el nacimiento de la performance como parte del proceso de desmaterialización de la obra de arte[3]. Es decir, la consideración de no ver necesariamente una obra como la creación de un objeto, sino más bien de un concepto o una experiencia –acciones realizadas por el artista Marcel Duchamp a mediado de los años veinte[4]–.

La consolidación de la utilización del cuerpo como soporte, o más bien el body-art o arte de la performance, se refuerzan en la revistas Avalenche[5] y Artitudes (Estados Unidos y Francia, respectivamente). En estas publicaciones se incorpora la noción ya mencionada del body art o también denominado como Body Works. Estrategias artísticas que dejaron de lado la utilización de la escultura-objeto, produciendo desde su propio cuerpo como soporte y material con el cual trabajaban.

Según el esquema histórico entorno a las disciplinas o movimientos que apoyan a este recorrido, resulta necesario enmarcarnos directamente en la producción del grupo Fluxus, quienes

2 Este carácter discursivo a partir de la performatividad de los cuerpos será analizado con mayor detalle en el Volumen III

3 Un ejemplo de ellos es Anna M aría Guasch en su texto "El Arte último de siglo XX".

4 La mítica ***performance*** de la estrella (***Tonsure***), realizada en 1919.

5 Revistas publicadas bajo la iniciativa de Willoughby Sharp, crítico y curador de exposiciones de arte conceptual en Nueva York.

anteriormente a esa disciplina desarrollaron el *happening*. Este método se caracterizó por estar basado en acciones improvisadas de un artista a un público específico. El *happening* no puso el acento en la utilización del cuerpo –a pesar de estar implícitamente en todas sus presentaciones– sino más bien se centró en el carácter de improvisación que éste pretendía. Esta estrategia era articulada bajo un guion general que no incluía participación calculada de los observadores, ya que esta era observada como un ejercicio del cual se pretendía ver el resultado a posteriori y no realizar dichas acciones con ideas preconcebidas.

Artistas como Vostell o Beuys, quienes participaron en variados *happening*, comenzaron a experimentar sobre esta nueva disciplina que constaba de un guion mucho más armado, intentando controlar de mejor forma las situaciones planteadas.

Ya incorporada la *performance* en este movimiento, como en otros artistas de la escena europea y norteamericana, se comenzaron a realizar una serie de determinaciones del soporte, intentando internalizar esta nueva práctica. Dentro de las "reglas" que se pretendía que tuviera la *performance,* estaba el contacto directo con el público, un emisor-artista hacia un público-receptor[6]. También, ésta se debía desarrollar en un tiempo y espacio específico, lo cual viene anclado a un guion que constituye y determina las acciones en la *performance*. Uno de los conceptos claves que apeló y apela esta disciplina es la experiencia, entre performers y espectador, basándose principalmente en el mundo de las acciones que ambos realizan, como actor y observador.

En los ´60 –tiempo en que comienza a incorporarse la performance como una práctica más en las artes– comienzan a utilizarse una serie de textos críticos que incorporan la temática de la performatividad del cuerpo. Un ejemplo de ello es el caso Austin (1962) o Judith Butler (1998), quienes a través de sus escritos aportan con nuevas estrategias de observación al termino, lo cual puede ser desplazado y utilizado también para la *performance*. Anterior a ello, esta práctica se encontraba alejada de rendimientos semióticos-comunicacionales, ya que principalmente se ponía acento a la constatación o la vivencia de una experiencia –para ambas partes comunicativas–, lo cual dejaba de lado una lectura primordial frente a los signos que se presentaban en la escena y que entregaban un material simbólico innato y necesario para lecturas conceptuales de este soporte.

Es decir, podemos encontrar una serie de atisbos que intentan esbozar un recorrido entorno a la utilización del cuerpo a la hora de inscribir o generar signos. Para Rojas:

> En cualquier caso, podemos ver que en la *performance* el cuerpo operaría como un signo que señala ante todo su propia dimensión significante: el cuerpo como el frágil soporte del sentido. Pero también, y ante todo como la fragilidad misma del sentido, la inquietante estatura corpórea, orgánica, de la significatividad. (Rojas, 2011, p. 51)

6 Al igual que el lenguaje, la posición de este receptor no es pasiva ni siempre la misma, éste interactúa y se transforma en un co-autor de la puesta en escena.

A raíz de este panorama podemos tomar como ejemplo una serie de obras y artistas que consideran la obra de arte como una herramienta de comunicación y reflexión, y en específico donde el cuerpo es utilizado como soporte.

Referencias

> Textos:

Astacio, M. (2000) ¿Qué es un cuerpo?, Revista de filosofía A parte Rei.

Austin, J. (1962) Cómo hacer cosas con palabras, Barcelona: Editorial Paidós.

Butler, J. (1998) Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, en Debate feminista, 296 - 314, vol. 18, México.

Foucault, M. (1969) ¿Qué es un autor?, Buenos Aires: Editorial Tusquets.

Foucault, M. (1970) El orden del Discurso, Buenos Aires: Editorial Tusquets.

Foucault, M. (1979) Microfísica Del Poder, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

Foucaul, M. (2005) Vigilar y Castigar, Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.

Le Breton, D. (1992) Sociología del cuerpo, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Maisonneuve, J. (2005) Las conductas rituales, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Michell, J. (2011) Estética del cuerpo relacional, en La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile, Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

Nasio, J. (2000) Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis, Barcelona: Editorial Gedisa.

Rojas, S. (2011) El des-encuentro del cuerpo en la representación, en La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile, Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

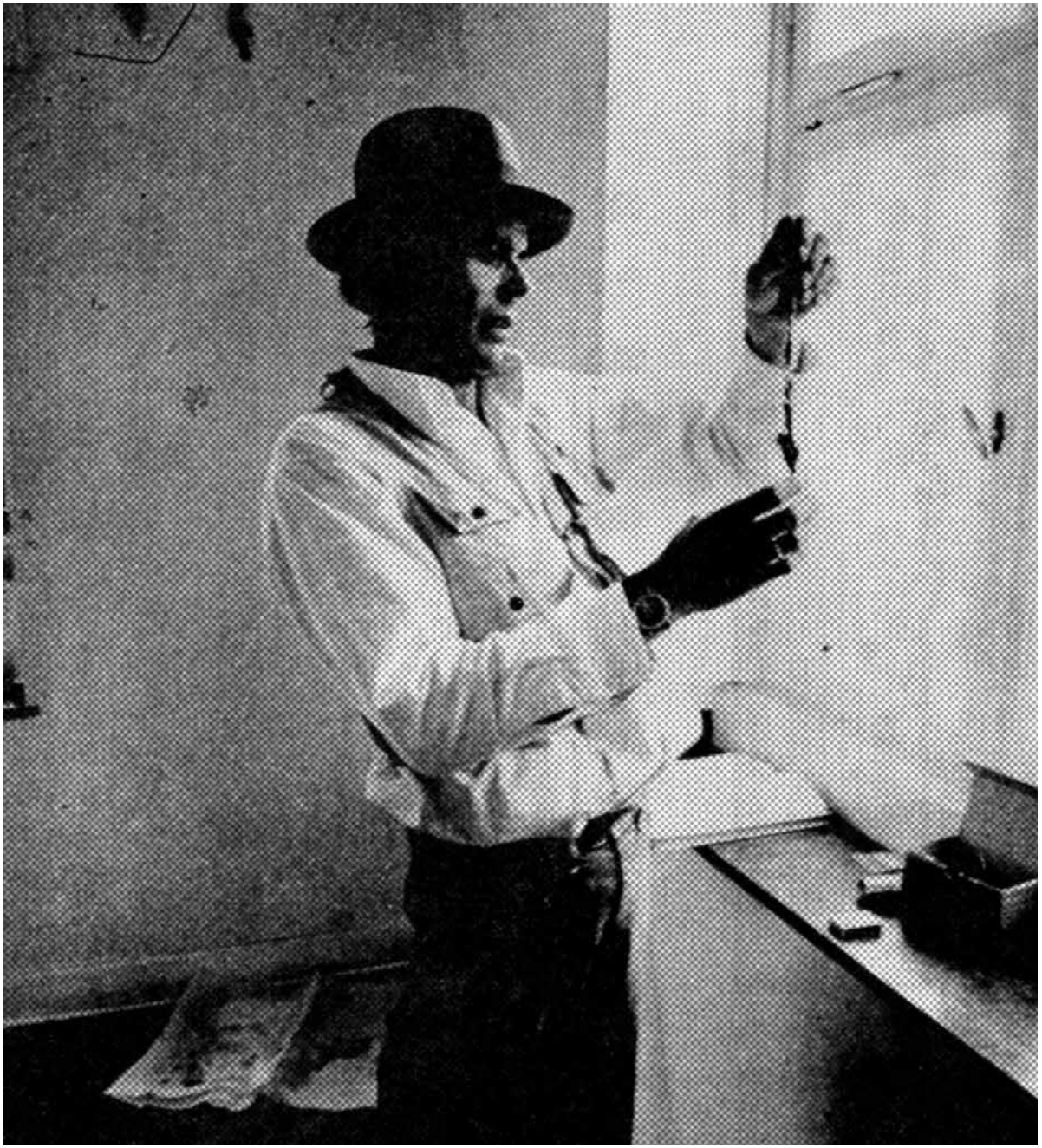
Saussure, F. (1945) Curso de Lingüística General, Buenos Aires: Editorial Losada.

Écfrasis; *ek* “afuera” y *phrasein* «decir, declamar, pronunciar»

El termino Écfrasis evidencia el objetivo principal de nuestra editorial y que es la necesidad de concretar y fijar una idea atraves de la edición.



La siguiente edición contó con 100 ejemplares fabricados en papel bond ahuesado de 80gr



CORPUSGRAPHESIS

#3 Investigaciónes sobre el lenguaje a travéz de la producción artística

Sebastián Valenzuela Valdivia

CORPUSGRAPHESIS

Investigaciones sobre el lenguaje a travéz de la producción artística

Vol #3

1.- Marcel Duchamp, Arte Conceptual y Fluxus.

A lo largo de toda la historia del arte, la obra fue tomando diferentes problemáticas o formas de ser abordada. Por siglos, una de ellas fue la representación o mímesis, la cual abarcó gran parte de la producción hasta finales del siglo XIX. Periodo en el cual comenzó a darse una gran importancia a los gestos artísticos, tanto autorales como colectivos –que se caracterizaron por estar acompañados de un manifiesto y por un nombre que determinaba el movimiento.

El gran quiebre a este desarrollo del arte fue el emblemático artista Marcel Duchamp. Participante del movimiento cubista y dadaísta, quien a pesar de apoyar y trabajar para estos movimientos, comienza a proponer ideas propias reflexivas y críticas para la producción artística.

Las obras que comenzaron a cambiar la pauta del arte fueron los *readymades*. Artículos u objetos que Duchamp se apropiaba, con el objetivo de cambiar o re-significar su valor intrínseco. El primer *readymade*, *La Rueda de Bicicleta*, fue hecho en 1913, y el segundo, con el cual comenzó a producir fricción en la institución artística, El Urinario o Fuente, en 1917. Este constaba de un urinario extraído de un baño, el cual fue puesto luego en la galería[1], bajo la firma de R. Mutt. La sociedad de artistas independientes[2] rechazó la obra, esgrimiendo que no calzaba con los estándares tradicionales y convencionales de lo que se consideraba efectivamente una obra. Duchamp, como respuesta a este rechazo, explicó que su obra se basaba en crear un nuevo pensamiento para tal objeto. No importaba si era creado por el artista o no, y mucho menos quien era el autor de ello. En esta obra se observa el primer acercamiento a lo que posteriormente se llamó arte conceptual y la relación de éste con el lenguaje. "Duchamp opinaba que el lenguaje añadía color a los objetos: complicaba su experiencia óptica con formas no pictóricas y operaba en ellos a través de su contenido semántico". (Osborne, 2011, p. 27)

A pesar de haber tenido sus primeros orígenes en Francia, el arte conceptual comienza a desarrollarse en Inglaterra y Estados Unidos (país que acoge a varios artistas exiliados o auto-exiliados de la guerra en Europa).

El arte conceptual *(conceptual art)* o arte de las ideas *(idea art)* se caracterizó por la creación de ideas bajo conceptualizaciones realizadas con objetos comunes –estrategia extraída del *readymade* duchampiano–. Por lo cual, este tipo de arte insistió en la despreocupación de la forma y se centró en el contenido de los que se estaba realizando. Esto tuvo mucha relación con el proceso de las post-guerras, donde los temas políticos, sociales y culturales fueron preocupaciones y ocupaciones

1 En Galería 291 Marcel Duchamp expone su segundo ***readymade***. Ubicada en la quinta avenida en New York y fundada por Aldred Stieglitz. La galería está en funcionamiento desde 1905 a 1917. Siendo uno de los espacios más importantes para el movimiento fotográfico Photo-Secessión.

2 La sociedad de artistas independientes fue fundada en Nueva York a principios de 1917 por los artistas del círculo de Arensberg. A las semanas de su creación llegó a obtener más de seiscientos miembros, de los cuales Duchamp fue nombrado responsable del comité de selección.

preponderantes en el arte de los ´60 y ´70; en donde se consideraba la obra como un objeto comunicativo.

> El uso del lenguaje como medio para el arte se tornó más directo y polémico cuando se concibió como el medio privilegiado para negar la visualidad como elemento distintivo del arte moderno. La "lectura" se opone a la contemplación e instaura un modo de captación diferente, mas próximo al pensamiento y a la imaginación que la supuestamente disciplina puramente perceptiva que la estética moderna esgrime como propia del arte. (Osborne, 2011, p. 27)

Esta estética moderna y conceptual tuvo como prioridad utilizar el texto como una herramienta, tanto visual como teórica y crítica.

Una de las principales influencias y desarrollo de esta actividad crítica fue la publicación *Art & Lenguaje* (1969) realizada por su redactor jefe Charles Harrison (1942 – 2009), quién luego comisarió una de las primeras muestras de arte conceptual en Candem Arts Centre de Londres (1970). Esta publicación dio pie a la conformación del grupo con el mismo nombre, el que logró contar con más de 50 artistas norteamericanos y europeos, de los cuales se encontraban Terry Atkinson, David Bainbridge, Harol Hurrell, Michael Baldwin, Mel Ramsde, Joseph Kosuth, entre otros.

Dentro del arte conceptual existieron algunas propuestas que no se consideraban parte de él, principalmente por el soporte o medio que utilizaban. Uno de ellos es el movimiento Fluxus que realizó prácticas artísticas desde la producción sonora, el *happening* y la *performance*.

Este grupo se caracterizó por la utilización de distintos y nuevos canales para el arte. Apelando específicamente a una interdisciplinaridad, adoptando nuevos medios y materiales. Se desarrolló principalmente en Alemania con artistas como, Joseph Beuys, Wolf Vostel y Nam June Paik[3].

Centrándonos principalmente en el cuerpo y la *performance*, podemos decir que Beuys fue uno de los precursores de esta disciplina, caracterizándose por utilizar el cuerpo del artista como obra. Éste comenzó realizando una serie de intervenciones para acercar al público al arte, promoviendo el eslogan ARTE-VIDA.

Una de sus obras más emblemáticas que logra condensar el recorrido que hemos planteado en esta investigación es *Como explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965). En esta *performance* Beuys sostenía una liebre muerta en sus brazos, tomaba el papel de chaman intentando curar y sanar a esta liebre mediante una explicación sobre arte. Según el mismo autor, mediante este gesto intenta unir factores escultóricos, lingüísticos, sonoros y performáticos, intentando salvar y "enseñar a una sociedad que se encontraba perdida".

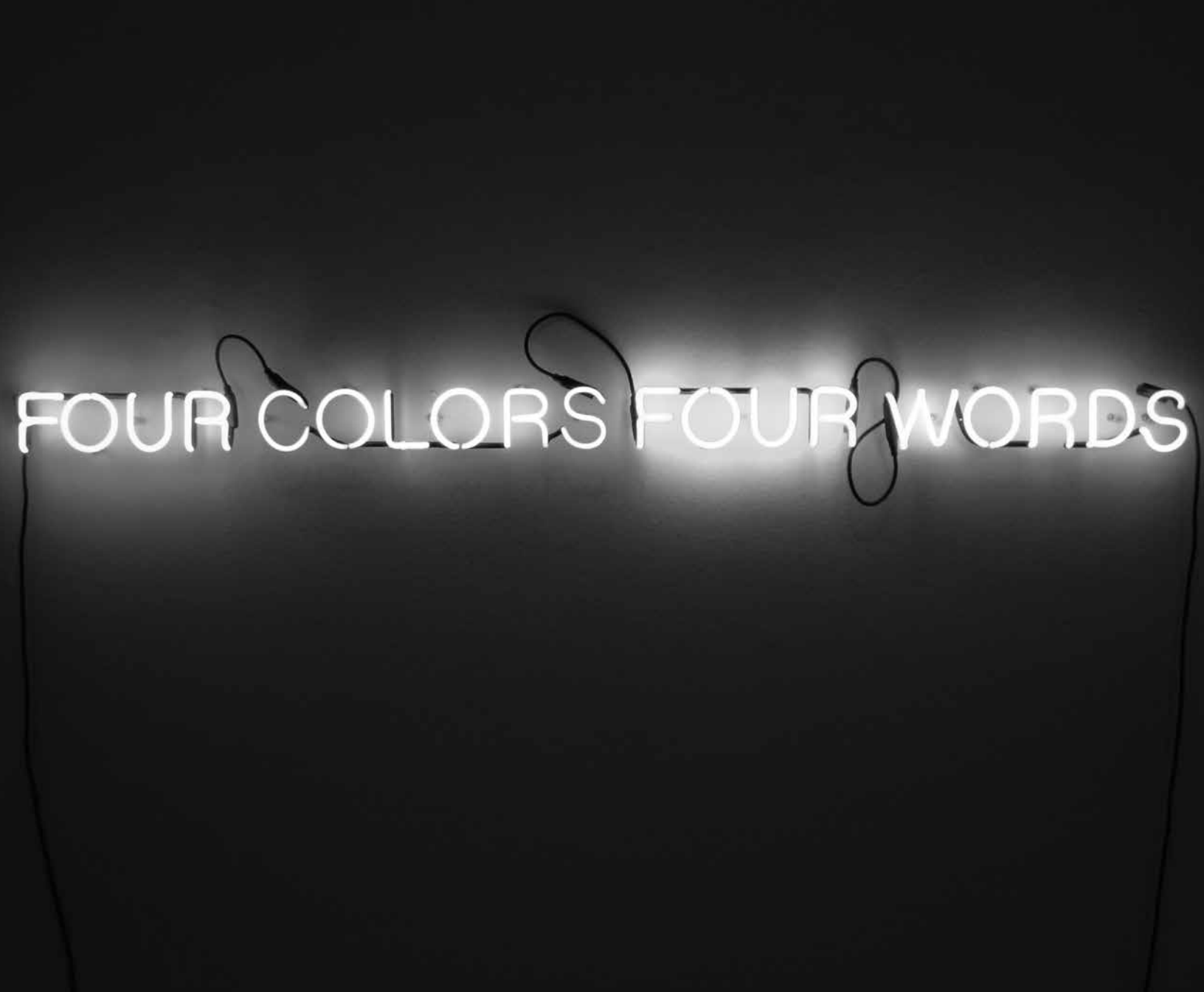
Se puede observar entonces en esta obra como se encuentran dispuestos todos los elementos

3 Beuys, Vostel y Paik fueron tres artistas emblemáticos para el ***happening***, la ***performance*** y el ***video-art***. Instalándose como referentes directos de estas disciplinas.

claves del lenguaje y el cuerpo. El artista utiliza su cuerpo, para formar parte de un ritual purificador, empleando como discurso el mismo arte. Cumple con las premisas del arte conceptual de emplear elementos y resignificarlos, utilizando el habla como medio de comunicación entre artista-liebre y artista-público y, finalmente, dispone su cuerpo mediante este ritual, realizando una serie de acciones donde, sin duda, el artista toma un protagonismo extremo.



Duchamp, M. (1917) Ready Made: Fountain


FOUR COLORS FOUR WORDS

1.2.- Joseph Kosuth (1945)

Artista estadounidense, parte del colectivo *Art & Language* (1969 – 1970) y uno de los artistas más emblemáticos del arte conceptual. Se ha caracterizado por estudiar las relaciones que posee el arte con el lenguaje, ya no centrándose en las formas, colores o materias, sino más bien en trabajar con los significados. Es decir, cualquier cosa utilizada por el artista en su obra es solo el vehículo para la transmisión de una idea. Como se puede observar, en esta breve aclaración de principios de Kosuth, se observa que tiene presente la separación del significante y significado de la obra y, además, que ésta puede ser considerada como un signo que conlleva un significado.

En su serie *Protoinvestigations* (1965), se encuentra una de sus más famosas piezas, *One and three chairs*, en la cual encontramos una serie de códigos de reconocimiento que aporta con variadas lecturas para la obra. La primera y más importante –ya que el artista es quien la emite– es la desacralización de la obra. Ya no se vuelve necesaria la creación de un objeto[4], sino que se puede acceder por medio de la apropiación y disposición en el espacio a una experiencia artística. Teniendo como eje el carácter conceptual que debería primar en la obra, deberíamos a acceder mediante los signos expuestos. Dentro de ellos encontramos tres instancias de cada objeto, la representación, presentación y definición de éste. Hecho clave que se une con esta desacralización planteada, la cual apuntaría a la crítica o mas bien puesta en duda del carácter representacional de la obra de arte.

A raíz de esta misma obra, sus posteriores trabajos, escritos y conferencias plantean que la función del artista es desarrollar trabajos explorativos frente a variados temas, los cuales posean posturas críticas y reflexivas entorno a nuestra sociedad y cultura.

A medida que éste fue desarrollando su trabajo, planteó una revisión a sus protoinvestigaciones utilizando como base teorías lingüísticas como las de Wittgenstein. Investigación con la cual pretendía reflexionar sobre mecanismos sintácticos, semánticos y performativos que utiliza el arte.

Este giro o dirección que tomó el trabajo de Kosuth se convirtió en algo aún más tautológico, ya que pretendía trabajar y cuestionar el cómo se hace la obra, creando y escribiendo sobre ella misma. Kosuth proponía que la obra de arte y los discursos que resultaban de ella debían venir desde el propio artista, y que éste no debía permitir que otros escribieran sobre sus obras, ya que esa labor debía ser concluida por él mismo.

Las características principales que cabe destacar en esta investigación es el cuestionamiento por el medio y la determinación de unirla al lenguaje. El encuentro entre una postura personal y la suya se ha vuelto inherente a través de conocer sus postulados y formas de trabajar. Dentro de ellas, nuevamente rescato el trabajo tautológico que utiliza para hablar del arte. Es por ello que considero que los objetos dispuestos en el espacio para ser investigados, reflexionados y finalmente utilizados en la obra.

4 Cita o giño al trabajo realizado por Marcel Duchamp con sus ***Readymade***.

Kosuth, J. (1966) Four Colors Four Words.

1.3.- Bruce Nauman (1941)

Nauman es uno de los exponentes más importantes de la *performance* en Estados Unidos. Su trayectoria artística parte bajo el alero del arte conceptual, donde tenía un gran apego por obras teóricas que luego eran utilizadas como fundamentos o simplemente generadores de ideas.[5]

Gran parte de sus obras –esculturas, fotografías y *performance*– se caracterizaron por realizar una serie de experimentaciones ligadas al lenguaje. Una de las vertientes que indagó Nauman era la relación entre palabra y gesto.[6]

Un ejemplo de ello es la obra *The Pulling Mouth* (1969), en la cual experimenta las distintas posibilidades de tensión que posee la boca, utilizando sus dedos como el agente que activa dicha modificación. Como se puede observar, el primer gesto significante es el carácter tautológico del nombre de la obra, esta se denomina-tal y como es lo que podemos observar –o lo que está en acción–. Con esto podemos inferir un estudio entorno a las distintas posibilidades de los lenguajes que puede utilizar el artista y, en este caso específico, a la incorporación del cuerpo. Bajo esta misma premisa podemos analizar las obras *Feet of clay* (Pies de arcilla, 1966), en la cual realiza un registro de sus pies sobre una superficie con arcillas; y *Waxing Hot* (Encerando en caliente, 1966) donde registra al artista encerando tres letras (H.O.T) con cera roja. En esta última obra no solo observamos el gesto o la acción de encerar, sino que a ello se une el carácter semiótico en torno a la codificación de ciertos signos por ejemplo, el color de las letras, el cual nos evoca al calor. Este ejemplo nos demuestra cómo el lenguaje es utilizado para transmitir un comunicado específico.

Uno de los proyectos que comienza a indagar nuevas estrategias y objetivos es *Project Works-performance corridor*[7] (Corredor para *performance*, 1968 – 1970). Esta obra consta de un pasillo construido por dos paneles de 6 mts de largo y 1,3 mts de alto, en el cual el espectador podía recorrer dicho espacio. Junto a la obra se encontraba un televisor que reproducía la misma acción, pero esta vez realizada por el artista. En este proyecto Nauman no sólo realiza la experiencia o acción con su propio cuerpo, sino que además somete el cuerpo del espectador frente a tal experiencia. En este trabajo se incorpora la noción y acción del espectador y el cuestionamiento de los límites que posee la obra. Nauman confecciona este nuevo sistema restituyendo al espectador la posibilidad de que éste se someta a tal experiencia, no siendo un contemplador pasivo, sino más bien un ente activo en lo que está presentando. En esta muestra además de someter al espectador a vivir la experiencia, nos presenta el registro de la acción del artista. Esta video-performance se une a esta nueva estrategia, disciplina o soporte, que poco a poco ha tomando forma en gran parte de la producción artística[8].

5 En su producción entre 1965 – 1966 Nauman siempre declaró que intentó relacionar su obra con la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein.

6 Un Análogo a los estudios entorno a performatividad planteados por Austin en 1962.

7 La primera vez que se presenta esta obra fue en la muestra ***Anti-Illusion: Procedures/materials*** celebrada en el ***Whitney Museum of American Art*** de Nueva York entre Mayo-Julio de 1969.

8 Nam June Paik (1932, Corea del Sur) fue el artista más emblemático tanto del video arte, como para la *video-performance*.

Nauman, B. (1966) Waxing Hot


HOT

Referencias

> Textos:

Austin, J. (1962) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Editorial Paidós.

Osborne, P. (2011) *Arte Conceptual*, Barcelona: Editorial Phaidon.

> Imágenes:

Imagen Nº 1: Duchamp, Marcel. (1917) *Fountain*.
Fuente:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Marcel_Duchamp_Fountain_at_Tate_Modern_by_David_Shankbone.jpg

Imagen Nº 2: Nauman, B. (1966) *Waxing Hot*
Fuente: http://www.1fmediaproject.net/new/wp-content/uploads/2010/08/40Nauman_Waxing.jpg

Écfrasis; *ek* “afuera” y *phrasein* «decir, declamar, pronunciar»

El termino Écfrasis evidencia el objetivo principal de nuestra editorial y que es la necesidad de concretar y fijar una idea atraves de la edición.



La siguiente edición contó con 100 ejemplares fabricados en papel bond ahuesado de 80gr



CORPUSGRAPHESIS

#4 Performatividad y Construcción de Imágenes

Sebastián Valenzuela Valdivia

CORPUSGRAPHESIS

Performatividad y Construcción de Imágenes

Vol #4

Lo más importante a estas alturas de la investigación es tener considerado y asumido que el cuerpo es un soporte generador o inscriptor de signos; es decir, de éste se puede realizar una percepción conceptualizada, entendiendo los gestos, signos o acciones desde un punto semiótico. Por lo cual, podemos comenzar a llevar el análisis a un punto más especifico, en relación a la performatividad de los cuerpos, donde éste se transforma en un protagonista como elemento comunicativo –no solo en las artes, sino que además en nuestra cotidianeidad–. Por lo tanto la performatividad se remite a la función comunicativa del cuerpo y como parte de la "estructura narrativa de la acción social". (Rocher, 1980)

1.-Performatividad de los cuerpos

Cuando nos referimos a performatividad de los cuerpos se pretende plantear las capacidades comunicativas que éste posee. Principalmente se caracteriza por una puesta en escena de una parte emisora y, por otro lado, como un cuerpo receptor, que codifica dichos signos. Resulta esencial debatir esta capacidad semiótica que posiblemente exista al observar los cuerpos.

Tanto la *performance* como la performatividad de los cuerpos es percibida mediante el campo de las acciones. Es decir, al observar dicha acción ésta debe ser leída como su realización misma, teniendo como posibilidad de pasar a un segundo plano, donde la lectura sería en relación a la conceptualización de ésta. En este sentido cabría agregar la reivindicación al papel del espectador, teniendo la posibilidad de observar la acción, entregar una lectura de ella, sumando luego una lectura del grado de semioticidad codificada –mediante signos– en la obra.

> Esto quiere decir que las *performance* tienden a reducir su grado de semioticidad codificada. Esta reducción representa, por otro parte, la condición de posibilidad para aumentar su grado de semioticidad. Ya que los objetos y acciones significan lo que son, o en su efecto lo que realizan, tienen la capacidad de a penas oponer resistencia a la semioticidad. (Fischer, 2001, p.12)

Esta reducción semiótica genera una variedad en oferta significativa, entregando al espectador la posibilidad de completar mediante sus asociaciones y vivencias, la lectura de tales acciones. Además de existir una serie de ellas que se encuentran bajo nuestras capas culturales –principalmente de índole asociativas–, donde la convención y la supuesta subjetividad se encuentran incorporadas en nuestra capacidad de observación y codificación. Este tipo de lectura –en relación al cuerpo– ha sido utilizada principalmente en ramas como la etnografía. Un ejemplo de ello es el concepto acuñado por Milton Singer, quien a fines de los cincuenta nos habla de *cultural performance* para definir las instancias que se caracterizan por la utilización de un variado espectro de señales con fines comunicativos; por ejemplo los matrimonios, danzas religiosas, juegos, conciertos, entre otros. Situaciones que se caracterizan porque mediante las acciones surgen significados.[1]

1 Estas ***cultural performance*** se pueden encontrar en los ritos ya mencionados en el Vol II..

En relación a los códigos o signos que el cuerpo puede utilizar como inscripción o generador, nos encontramos con posibilidades gatillantes para la conformación de identidad, tanto por la significancia de dichos signos, como por la reiteración de ellos. Butler nos dice que para que algo sea considerado como performativo debe ser actuado, es decir llevado a cabo mediante la conciencia o no, pero caracterizado por la acción, donde finalmente el ente principal para determinar el grado de performatividad es el *Otro*[2]. El *Otro* se vuelve un eje primordial para la conformación del yo. El otro se transforma en un espejo donde finalmente me reflejo y completo el proceso de generar o reafirmar mi propia identidad.

1.2 Imagen Discursiva.

Todo este proceso que es parte de la consideración de performatividad, podría ser catalogado como una conformación de imagen, específicamente discursiva. Esto se caracteriza por que las acciones –mediante la visualidad– entregan un mensaje específico, que puede ser leído, traducido, transcrito, refutado, analizado, etc. a través de sus características.

Resulta importante hacer un pequeño repaso por las nociones de autoría y discurso, dos conceptos claves analizados por Foucault en sus textos *¿Qué es un autor?* (1969) y *El orden del discurso* (1970). Ambos conceptos pueden ser catalogados rápidamente como elementos propios de la comunicación. El autor se transforma en el emisor y el discurso en dicho mensaje que quiere transmitir.

El autor ha sido considerado por siglos, como un ente superior e irrefutable caracterizado constantemente por emitir la "verdad". Esto queda evidenciado con la palabra autor, la cual comparte su raíz etimológica con autoridad, evidenciado ese potencial de verdad del discurso del autor, propio de la tradición occidental. Esta noción ha servido básicamente como un medio de control, para llevar a cabo ciertas acciones o la predominancia de ciertos relatos convencionales y convenientes. El autor requiere del discurso como herramienta de comunicación, donde observa en él, un sin numero de posibilidades.

Todas estas nociones han entrado en crisis a la hora de percatarse del *Otro*, ente que completa la *triada comunicativa*. Los receptores, lectores o codificadores son quienes deben determinar el valor de dichos discursos. Por lo cual, en la actualidad, una forma en que el receptor debería recibir al emisor es mediante la duda o incertidumbre, esperando que la conformación del discurso o de la imagen discursiva sea coherente en el tiempo. Esto se puede analogar a la visión de autor planteada por Foucault, quien nos habla de que uno de los elementos esenciales para él es la unidad estilística o su coherencia[3].

Todo esto queda ejemplificado con los mismos rastros de la historia, quienes finalmente han obtenido el poder y han podido controlar idóneamente el manejo eficaz de signos.

2 Teoría Lacaniana expuesta en el Vol II.

3 Esto puede ser analogado con la unidad que se propone que posean los artistas. Lo cual queda presente en el alfabeto visual que cada uno plantea. Utilizando elementos reconocibles en variadas obras.

En el discurso se encuentra implícita la figura de autor, la cual se caracteriza por una conformación a raíz de una serie de capas. Es decir, jamás existe un autor que es capaz de generar y plantear una serie de códigos con una sola lectura, sino que el autor en la actualidad genera un discurso donde jamás obtendrá un manejo completo del aspecto comunicativo –a pesar de que se pretenda o que se trabaje para ello–. El espectador se vuelve un ente clave y primordial, al cual ni siquiera deberíamos denominar como espectador, sino como un actor dentro de los procesos.

A raíz de este intento por estudiar la conformación de la imagen discursiva a través de la performatividad de los cuerpos, resulta clave utilizar una serie de conceptos para poder plantear y reflexionar sobre nuestro objeto de estudio. Para ello, utilizo algunos términos empleados por Erika Fischer-Lichte entorno al análisis de la ciencia teatral, la performatividad y la *performance*.

Específicamente en la *performance*, Fischer-Lichte analiza cuatro elementos claves para poder analizar la ciencia teatral, incorporando luego la semioticidad específicamente a la *performance*. A raíz de estos elementos posteriormente nos percataremos que son parte de la generación de esta imagen discursiva.

Materialidad: El material que utiliza esta imagen discursiva sería el cuerpo, tanto sus signos inscritos como signos que pueden generarse. Este cuerpo se caracteriza por aspectos de *espacialidad* (como se mueve en un cierto espacio y cuales son estos; casa, oficina, galería de arte, televisión, entre otros), *corporalidad* (formas y medios de utilización del cuerpo mismo, mediante gestualidades, movimientos o como se ha mencionado los signos inscritos en él; accesorios, ropas) y *sonoridad* (emisión de sonidos; palabras, ruidos, o acciones que generan una cierta actividad sonora).

Medialidad: al referirnos a la medialidad nos centramos en la relación actor – espectador, que en este caso se preferiría hablar de actores y co-actores. Dejando claro que ambos papeles se vuelven activos frente a una imagen discursiva –tanto por una acción directa, como por una acción pasiva en la cual sólo se de-codifica.

Esteticidad: Esta se refiere a la vivencia del cuerpo (actor – co-actor) en el espacio real, es decir la experiencia corpóreo-mental.

Semioticidad: El grado semiótico frente a la imagen discursiva es aquello que podemos inferir, entender y percibir al observar o vivir las acciones de los actores.

Al tener planteado nuestro objeto de estudio y sus diferentes formas de análisis, podemos comenzar a analizar ejemplos directos de nuestra cotidianeidad.

1.3 Casos (Elaboración, proyección y absorción de imagen)

Como hemos mencionado no solo en las tablas del teatro –donde se presentan actores–, o en una galería de arte –donde puede presentarse un *performer*– existe un generador de discurso caracterizado por la utilización del cuerpo. Podemos encontrar una serie de casos donde éste toma total protagonismo, acompañando o tomando mayor relevancia que el uso de la palabra. Un ejemplo de ello es el mítico programa donde el ex presidente Ricardo Lagos se dirige al general Augusto Pinochet, interpelándolo en plena época de dictadura.

1.3.1 Cuerpo político

En 1988, en el programa "De cara al País" de Canal 13, Ricardo Lagos es invitado a dar su opinión frente al plebiscito pronto a realizarse el 5 de octubre del mismo año. Al faltar seis minutos para el cierre del programa, Lagos saliéndose de todo libreto y no respondiendo una de las preguntas que le realizaba la conductora Raquel Correa, encara a Pinochet, pidiendo coherencia en sus dichos y diciendo: "No comprendo cómo puede haber una persona con tanta ambición de poder". Unido a esto, no solo resulta desafiante e importante sus palabras, sino que sus acciones en el mismo momento fueron gatillantes para apoyar su comunicado. Lagos cambia la dirección de su vista –que antes se dirigía a la periodista– y ahora mira directo a la cámara, luego de comenzar sus palabras levanta su dedo índice y apunta hacia ella, una y otra vez, continuando con su palabras y con el movimiento de su dedo.

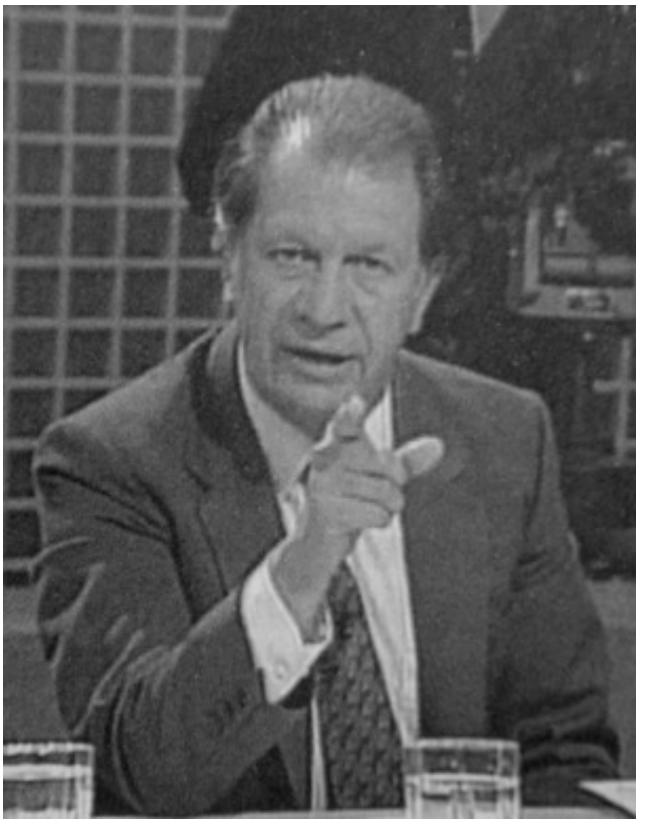
El cuerpo de Lagos se presentó en un programa en vivo, y en una televisión con alta censura, donde inmediatamente tal gesto de demanda tiende a connotar mayor fuerza. Este cuerpo utiliza como gesto predominante el dedo, el cual infiere y dirige el mensaje a un individuo particularizado, utilizando además una sonoridad seria y clara que potencia los signos ya mencionados. Este suceso no solo fue importante por la acción misma, sino que también por que en aquellos años resultaba muy común que tales hechos fueran vetados y castigados por la dictadura gobernante.

Como dice el título de este apartado, no solo nos centraremos en la proyección y consumo de dicha imagen, sino que además nos preocuparíamos de las etapas previas donde se elabora la futura proyección. En este caso, la materialidad, medialidad y esteticidad de dicho discurso fue clave a la hora de su emisión, provocando una eficaz lectura semiótica que hasta nuestra actualidad es recordada.

Tiempo después se pudo comprobar, que esta acción estuvo ensayada y previamente estructurada. A raíz de lo mismo, minutos antes de realizar la intervención, Lagos le pregunta a la periodista sobre cuál es la cámara que lo filma directamente, con el objetivo de que pueda mirarla y dirigirse de una forma mucho más personal y directa.[4]

Existe un sinnúmero de casos –específicamente políticos– donde se afirma que intervenciones, campañas políticas o discursos están amparados bajo un asesor de imagen o redactores de discursos, quienes apoyan a los políticos a preparar su imagen.

4 Este ejercicio de planificación puede ser analogado al ya expuesto sobre la *performance*. Disciplina que se diferencia justamente por su pauta con el *happening*.



Lagos, R (1988) De cara al país

Cabe destacar también que dentro del espectro artístico, algunos artistas o cineastas también han trabajo con la utilización del cuerpo, específicamente desde un carácter político-social, en el cual se encuentran todos los elementos anteriormente mencionados.

Un ejemplo de ello es el *film/performance* de Harun Farocki, en el documental *Inextinguishable Fire* de 1969.

Al comenzar la grabación, el cineasta alemán, bajo una disposición diplomática, seria y muy cercana, se dispone a hablar sobre los resultados del Napalm sobre los cuerpos quemados. A medida que avanza con su lectura se detiene –generando pausas– y mira a la cámara de vez en cuando. Al terminar de leer el texto se dirige netamente a quienes observamos las imágenes, cuestionando y poniendo hincapié en la pregunta de ¿Cómo intentar mostrar aquel resultado, sin que los espectadores anulen su mirada, a raíz de lo potente de las imágenes? Seguido de tal cuestionamiento, Farocki agarra un cigarrillo y lo apaga en una de sus muñecas, apelando y analogando este acto a un ínfimo indicio del sentir de la quemadura entre el cigarro y el napalm. Como podemos ver, nos encontramos con un caso extremo donde el cuerpo se vuelve protagonista del discurso, utilizándolo como generador, inscriptor y modificador de signos para devenir cierto mensaje. Farocki se dispone de la misma forma que un texto o incluso un lienzo, en el cual no sólo observamos un significante alejado de su retórica. Ambos se encuentran unidos y declaman su lectura. El dedo, la mirada, el tono de voz, la disposición del cuerpo, la forma en que están mediados.

A raíz de este análisis surge la pregunta ¿En qué se caracteriza el cuerpo político-social? La primera respuesta que podemos inferir es la existencia del grado de individualidad y comunidad que este nos plantea. Constantemente el cuerpo político no solo transmite un idea endogámica, sino que gran parte de ello se caracteriza por intenta representar a un grupo mayor de individuos. En ambos casos (Ricardo Lagos y Harun Farocki) encontramos este compromiso por el cuerpo social, ambos prestan y utilizan su propio cuerpo, como imagen de demanda.[5]

5 Es importante mencionar que esta noción aún se basa en estándares utópicos entorno a las ideologías. Obviando una realidad contemporánea donde el grado de individualismo aumenta, disminuye la comunidad y la adhesión a las macro-ideológicas.



Farocki, H. 1969 Inextinguishable Fire

1.3.2. Cuerpo y género.

La constitución de género siempre ha estado ligada a tipos de signos específicos; es decir, a lo largo de la historia se ha establecido una convención para el grado de performatividad que debe presentar el cuerpo femenino como el masculino, transformando o modificándose a lo largo de la historia. Un elemento clave para esta noción es entender la conformación del género a partir de una serie de acciones, en otras palabras, actos constitutivos.

Al entender su singularidad como una serie de actos, podemos inferir que éste se caracteriza por una movilidad e hibridez constante, permitiendo una modificación individualizada o en masa. Esto queda ejemplificado desde casos muy particulares a nivel doméstico, como la vestimenta, maquillaje o peinados de un propio individuo, o incluso una constitución mayor –o comunitaria– como las tribus urbanas, el travestismo, *Draq queen*, entre otros. Entidades, agrupaciones o comunidades que se caracterizan por formar un cuerpo desde lo particular, dirigido siempre a la identificación en masa; es decir, el travesti debe restituir su género desde la otra vereda, con características especificas para poder develar las tipologías propias del travestismo; o en el caso de una tribu urbana, se debe utilizar una serie de signos que se han vuelto convención para esa propia agrupación. Es decir, el cuerpo es capaz de proponer distintas posibilidades culturales e históricas, trasformando la identidad y, en especifico, el género a un espacio lleno de acciones y actos.

> Como sugiere el antropólogo Victor Turner en sus estudios sobre el teatro social ritual, una acción social requiere de una *performance* repetida. Esta repetición es a la vez reactuación y re-experimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos, es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. (Butler, 1998, p. 307)

Según Turner (citado por Butler, 1998) las acciones se vuelven el acto expresado e inherente del cuerpo, en el cual percibimos la concentración de la significación.

Utilizando, tanto las nociones planteadas por Butler, como por Fischer-Lichte, podemos adentrarnos al mundo de la constitución de género. Toda constitución de género necesita del cuerpo para que surja esta posibilidad. Este cuerpo se presenta en un espacio determinado, asistiendo o generando espacios específicos para él; además de existir una corporalidad y sonoridad particular para cada uno de los casos. La misma constitución de género comúnmente no confecciona un lenguaje nuevo, sino que se caracteriza por renovar o reestructurar los ya existentes.

Este cuerpo también se define porque existen participantes o espectadores. En este caso, cabe recordar nuevamente el título del presente texto "*Corpusgraphesis*" el cual se dirige a la lectura de un *Otro* en torno al cuerpo.

> Lee Edelman en su libro Homographesis se refiere al mecanismo cultural que conecta la escritura con la diferencia sexual donde, así, se llega a concebir el cuerpo

> homosexual como texto. El proceso que construye la homosexualidad como el sujeto del discurso, como una categoría cultural desde la cual uno puede pensar, hablar o escribir. (Wigozky, 2004, p. 24)

En esta lectura planteada por Edelman a través de Wigozky vemos como este cuerpo se transforma en un significante que acarrea en cada uno de sus signos un contenido o discurso. Específicamente en el caso del homosexual estos signos son discordantes con su propio género, lo que demanda una observación y lectura. O sea la *medialidad* planteada por Fischer-Lichte, es desarrollada y evidenciada a través de este otro, como un ente necesario para la observación y codificación de los signos.

1.3.3 Cuerpo del artista

Para finalizar este capítulo resulta esencial localizar y definir el cuerpo del artista, con el objetivo de describir bajo qué nociones funciona y cómo estas dialogan con su entorno.

Anteriormente hemos mencionado que tanto el cuerpo de los políticos, como aquellos que develan su sexualidad, dialogan constantemente entre ellos, llevando a cabo un cotidiano que es leído o concluido según los ojos que los observan. A diferencia de ellos, el artista confecciona todo desde una virtualidad, pensando en el diálogo y reflexión entorno a la puesta en escena. Esto mismo posibilita que el artista dialogue o deambule con estos cuerpos –incluso logrando confeccionar híbridos utópicos o distópicos creados netamente para la reflexión–.

Un ejemplo de ello es el trabajo de la artista Orlan[6], quien a través de la intervención de su propio cuerpo y la elaboración de esculturas y fotografías, plantea nuevas imágenes, las cuales se presentan como una mescolanza de los cánones tradicionales, cuestionando y denunciando las hegemonías sobre la imagen del cuerpo femenino.

Su estrategia se basa en de-construir imágenes mitológicas de mujeres para combinarlas y confeccionarse a partir de ellas, extrayendo la barbilla de la *Venus* de Botticelli, la nariz de *Psyche de Gérone*, la frente de *La Gioconda* de Da Vinci, entre otros. Rasgos y facciones que han sido históricamente relacionadas con cánones de belleza.

Como se puede observar en el caso de Orlan, la única y delgada diferencia que existe en la presentación del cuerpo es el objetivo y conciencia de éste. Es decir, la conciencia no solamente surge de quien elabora y proyecta la imagen, sino que además de aquel que puede analizar y reflexionar sobre esa imagen proyectada. Por lo cual, según esta premisa y utilizando como referencia las palabras del artista Joseph Beuys, podemos decir que todo individuo es potencialmente un artista.

Esta construcción del cuerpo de los políticos, artistas y del género, ha sido desarrollada con el objetivo de desplegar la premisa de que la constitución de dicho *corpus* puede ser leída como

6 Orlan, artista contemporánea francesa, conocida por realizar una serie de intervenciones en su cuerpo como propuesta de obra. Cuyo objetivo tiene reflexionar sobre cánones de belleza en torno a la Historia del Arte, como a los estereotipos sociales establecidos e instaurados.

una imagen discursiva, apelando a un sinnúmero de conceptos y elementos. Por ejemplo, la *triada comunicativa y*, la necesidad de un *Otro* para la constitución de identidad o la performatividad de los cuerpos. Los cuales apelan directamente a entender y proponer lecturas semióticas, al igual que en pleno auge del arte conceptual.



Orlan (2003) Orlan and African

Referencias

> Textos:

Amícola. J. (2000) *Camp y postvanguardia*, Buenos Aires: Editorial Paidós.

Butler, J. (1998) *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, en Debate feminista*, 296 - 314, vol. 18, México.

Fischer-Lichte, E. (2001) *La atracción del Instante – puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*, en Revista Apuntes, Vol. 130, 115-125, Chile (traducción de Andrés Gumann).

Foucault, M. (1992) *El orden del Discurso*, Buenos Aires: Editorial Tusquets.

Rocher, G. (1980) *Introducción a la Sociología general*, Barcelona, Editorial Herder.

Wigozki, K. (2004) *El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel*. La Casa Nº2. Marc Zimmerman, Cristián Santibáñez y Catalina Castillón, coordinadores, University of Houston.

> Imágenes:

Imagen Nº 1: Lagos, R. (1988) Programa "*De cara al país*"
Fuente: http://static.diario.latercera.com/201001/659367_274.jpg

Imagen Nº2: Farocki, H. 1969 *Inextinguishable Fire*
Fuente: http://www.jonathanrosenbaum.com/wp-content/uploads/2010/04/inextinguishablefire.jpg

Imagen Nº3: Orlan. 2003 Orlan and african
Fuente: http://www.orlan.eu/works/photo-2/

Écfrasis; *ek* “afuera” y *phrasein* «decir, declamar, pronunciar»

El termino Écfrasis evidencia el objetivo principal de nuestra editorial y que es la necesidad de concretar y fijar una idea atraves de la edición.



La siguiente edición contó con 100 ejemplares fabricados en papel bond ahuesado de 80gr