

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas
con orientación en Filosofía e Historia de las Ideas

Sacralidad y poética en la obra performática de Zhang Huan

Tesis

Que para obtener el grado de:
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:
Pais Villagrana Dueñas

Directora de tesis:
M. en F. Sonia Viramontes Cabrera

Zacatecas, Zac., Diciembre de 2019

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma de Zacatecas, mi *alma mater*, que me ha brindado la posibilidad de desarrollarme académicamente en dos campos de estudio distintos tanto a nivel profesional en la Licenciatura en Artes así como a nivel de posgrado con la conclusión de esta maestría, la cual he cursado bajo el enfoque de Filosofía e Historia de las Ideas.

Al programa de la MIHE, del que fui parte durante dos años y del cual ahora soy un egresado más de la cuarta generación.

Al CONACYT que me brindó confianza bajo un apoyo económico durante tres de los cuatro semestres de la maestría de la que ahora egreso, así como la posibilidad de realizar una estancia internacional en una de las más importantes universidades de España y Europa.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, institución en donde realicé la estancia nacional requerida para la conclusión de mis deberes como alumno de la MIHE.

A la Universidad Autónoma de Madrid, que me abrió sus puertas para realizar una estancia internacional inolvidable, que además de conocimientos teóricos me brindó la posibilidad de tener una experiencia académico-cultural fantástica en latitudes distintas a las que había estado acostumbrado en México.

A mi asesora Sonia Viramontes Cabrera con quien inauguré una nueva etapa de relación académica que resultó bastante enriquecedora, una mentora de quien he aprendido bastante acerca del arte y la historia del pensamiento y a quien nunca he dudado en acudir para solicitar su incondicional apoyo que incluso se extiende a un nivel vital.

A la que fue mi constante lectora durante los coloquios realizados en estos dos años de maestría, la Dra. María José Sánchez Usón, una figura imprescindible para el desarrollo de esta tesis. Una voz de la cual también he aprendido bastante y de quien he heredado un gusto peculiar por los territorios de la sociohistoria.

Al Dr. Tomás Pollán, quien además de asesorarme en Madrid se ha convertido a lo largo de los últimos siete años en una figura impostergable en el desarrollo de mi pensamiento; a él le debo las más profundas inmersiones que he realizado en el vasto océano de la filosofía.

A Cerise, mi compañera de viajes y de muchos de los mejores años de mi vida, el constante eje del cual me he sujetado cuando la vorágine de la inmanencia me ha revolcado en sus idas y vueltas.

A mis padres Eva y Milton; a mis hermanos y sobrinos, todos ellos personas de quienes de una u otra forma también he aprendido a seguir adelante cuando más difícil es asirse de aquellas cosas que cada uno de nosotros hemos decidido emprender.

ÍNDICE

ÍNDICE	7
Resumen y Abstract	8
Introducción	9
I	17
POÉTICAS DEL CUERPO	17
<i>Del cuerpo en el teatro o la danza de lo trágico.....</i>	<i>18</i>
<i>El cuerpo que destruye al plano, o de un origen meta-plástico del performance</i>	<i>31</i>
<i>El desnudo / la interioridad: entre la piel y lo espiritual</i>	<i>40</i>
<i>Del cuerpo desnudo sobre el campo: el camino a la poética.....</i>	<i>46</i>
II.....	50
EL CUERPO COMO HABITÁCULO DE LO SAGRADO Y COMO VEHÍCULO DE SACRALIDADES	50
<i>Habitáculo y vehículo: dos formas atemporales del cuerpo</i>	<i>51</i>
<i>Subjetividad y memoria: El lienzo dérmico como superficie sagrada</i>	<i>55</i>
<i>Carne vs Cyborg: de la asunción del cuerpo y del cuerpo profanado.....</i>	<i>65</i>
<i>De la fuerza de gravedad: caída y elevación de los cuerpos</i>	<i>71</i>
III	78
DE LO SAGRADO EN LA OBRA CORPORAL DE ZHANG HUAN	78
<i>El primer performance.....</i>	<i>79</i>
<i>To add one meter to an anonymous mountain (1995).....</i>	<i>81</i>
<i>Nine holes (1995).....</i>	<i>86</i>
<i>Tres performances, un Tian Zang</i>	<i>90</i>
<i>Subir el nivel del agua en un estanque de peces, o de un retorno al origen.....</i>	<i>98</i>
<i>1/2 o de un reconocimiento animal.....</i>	<i>106</i>
Conclusiones.....	121
Bibliografía	129

Resumen y Abstract

La presente tesis es un trabajo teórico que plantea que los performances del artista chino Zhang Huan inauguran diálogos con ritualidades específicas tanto de la cultura china así como ritualidades inéditas producidas en el desarrollo de sus piezas de arte acción, las cuales ostentan una relación directa con lo que pensadores como Mircea Eliade, Roger Caillois, María Zambrano, entre otros, han identificado como *sagrado*. El recorrido teórico que se desarrolla en este trabajo permite acceder a comparativas entre el trabajo de Zhang Huan con el de otros artistas como Stelarc y On Kawara a partir del análisis de la estética y discurso del cyborg, así como con el arte archivo, respectivamente. Lo que se presenta aquí no es una tesis acerca de teorías del performance, sino más bien una serie de apreciaciones teórico-estéticas acerca de la obra corporal del artista chino; no obstante, también se hace un recorrido por obras de carácter plástico y teorías teatrales sobre el cuerpo, más específicamente, los casos de los artistas *Gutai* en oriente en conjunto con las prácticas *protoperformativas* de artistas de occidente como Yves Klein y John Cage, entre otros, así como las teorías de Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba en relación al teatro del cuerpo, que sirven también para realizar una indagación acerca de la práctica del performance, con el fin de identificar dónde es que se sitúa la obra performática de Zhang Huan en relación con la génesis de la práctica de las artes del cuerpo.

Zhang Huan, performance, sagrado, sacralidad.

Introducción

De lo sagrado y la sacralidad, su transparencia y su dilatado contrato

Los sitios y momentos por los que discurre lo sagrado no son pocos sino más bien extensos, aquellas manifestaciones de eso que es entendido como sagrado pueden ser consideradas como transparentes, pues terminan por ser insondables e imperceptibles apenas y el hombre ha identificado su manifestación. *Hierofanía*, le nombró Mircea Eliade a ese momento en donde algo salta al mundo profano mostrando exceso o revelando una gran falta, provocando con eso un sobrecogimiento en el hombre. Bien podemos decir pues que algunos hemos decidido llamar sagrado a esas experiencias que nos exceden, lo inefable, bien pudieran nombrarle otros; no obstante, he decidido seguir a Eliade, Caillois, Zambrano, entre otros pensadores que nutren éste tipo de pensamiento así como a esos otros que a mi parecer lo complementan o ayudan a contrastarlo, pues he encontrado en sus lenguajes la posibilidad de fundar un eje teórico para esta tesis que ayudará a describir los aspectos de sacralidad y poética que detecto en los performances de Zhang Huan. Hemos de decir también que si no se asume cierta actitud contemplativa que el pensamiento de lo sagrado exige para poder percibir aquellos fenómenos identificados con las hierofanías, es imposible ver o detectar las distintas situaciones que pueden llevar en todo momento a la experiencia de la contemplación de aquello concebido como sagrado. Por eso es que se habla aquí de un contrato, pero no uno rígido, sino un contrato que se dilata y se moldea de forma inédita y única en cada manifestación hierofánica. "El occidental moderno experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o en los árboles. (...) La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de "mostrar" algo que ya no

es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado (...)”¹ dice Mircea Eliade, mostrando cómo es que el pensamiento sobre lo considerado como sagrado ha sufrido un detrimento a partir del giro técnico del pensamiento moderno que no es exclusivamente occidental. Faltaría por supuesto añadir que en la actualidad incluso en oriente dicha indisposición o desdén ante las experiencias hierofánicas muestran los alcances que la modernidad de la mano con el pensamiento tecno-lógico han tenido sobre todo en los últimos dos siglos.

Aún así, hasta el individuo más escéptico ha experimentado situaciones o fenómenos que exceden su entendimiento y comprensión del mundo. Más aún, ya bien entrados los siglos plenamente tecno científicos, tanto el pasado siglo XX así como la presente centuria aún prematura, a la que la ciencia ha heredado un sentido del olfato y del escepticismo agudísimos, que además se refuerzan con las actuales y cada vez más incisivas herramientas tecnológicas, nuestra actitud ante fenómenos que en primera instancia se nos presentan inexplicables y sobrecogedores, muchas veces terminan por ser referenciados hacia cierta explicación o atribución científica, aunque lo cierto es que en numerosas ocasiones dichos campos de estudio tampoco terminan por develar el origen o naturaleza a la que dichas manifestaciones irracionales pertenecen o mejor dicho, de la que son escindidas; y si les es posible hacerlo, terminan por agotarse cuando se trata de develar el más lejano rincón de los orígenes de aquello de lo que quiere conocerse su naturaleza. Lo sagrado es transparente e insondable según nuestra percepción, pero ostenta una fuerza que termina por revelarse en numerosos fenómenos visibles, audibles, e incluso mentales, por eso hemos de decir que dicha manifestación de potencia es increíble: fuerza creadora, decompositora, fuerza destructora y potenciadora, e incluso fuerza de quietud y silencio que ha llevado al hombre a percibir y hablar sobre el ser y la nada, que además, ésta la última, acercándonos al pensamiento oriental tendría una evidente referencia con aquello que aquí entendemos por sagrado, pues como hemos dicho, es también aquello que permanece siempre insondable.

¹ ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto omega, Barcelona, 1981, p. 10

La sacralidad, por otro lado, según la visión aquí expuesta, precisamente se refiere a ese trato o convenio que un religioso, artista, escritor o cualquier hombre tiene con lo sagrado, un contrato que tiene por consigna realizar o a caso mejor dicho, ritualizar las prácticas y la conservación tanto de mitos como de ritos que reivindican el largo relato de lo sagrado; dicho contrato de sacralidad también puede ser transparente o incluso formal para el caso de la práctica de sacralidades, esto es, cuando se manifiesta dicho convenio en un quehacer específico, es decir, la creación totémica o la escritura de las palabras sagradas, reproducción ritual de danzas y ritos específicos en diversas culturas; dichas concepciones, a lo largo de la vida de alguien que dedica sus actos, estudios y creencias a lo concebido como sagrado sufre cambios importantes pero no fundamentales, pues no hay una sola experiencia de lo sagrado como veremos posteriormente, sino experiencias diversas que permiten contemplar los territorios –si es que así pudiésemos llamarles– en los que se manifiesta lo sagrado. Dice Eliade: “(...) para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía.”² La sacralidad pues, está directamente relacionada con lo que Eliade entiende por hierofanía, de tal modo que la sacralidad en el arte se manifiesta como aquello que en la obra vuelve posible que lo sagrado sea revelado dentro del mundo profano; de ese modo, la obra de arte se convierte en una ventana hacia aquellas potencias inéditas: ya sea un texto, una configuración pictórica o escultórica, danzas y representaciones, performances que mediante la ocupación y tránsito en un sitio fundan ahí otros espacios en potencia para que moren ahí las irregularidades y regularidades de una fuerza que nunca es constante pero siempre es contundente, y que cuando se manifiesta sobrecoge al que la experimenta; en donde incluso un silencio o un pensamiento posibilitan la estancia y tránsito de aquellas fuerzas misteriosas que Mircea Eliade, Roger Caillois, Walter Otto, María Zambrano, entre otros, han denominado muy acertadamente como sagrado.

² *Ibidem*, p. 11

El más riguroso de los críticos de lo sagrado puede bien mostrar esquemáticamente los límites de estas potencias alegando además que si lo sagrado puede manifestarse en todo momento y en todo espacio entonces no tendría porque necesitar de contratos o rituales para manifestarse como hemos dicho anteriormente. Y en efecto, desde la mirada de la crítica, lo sagrado y las hierofanías tienen límites y por tanto terminan por agotarse en una comprensión rigurosamente lógica. No obstante, una crítica un poco más inteligente daría cuenta de que lo sagrado a diferencia de una metafísica se manifiesta o solo puede ser percibido mediante fenómenos que no apelan a una fenomenología, sino más bien a una literatura anecdótica y a una estética, aunque la comprensión de tales campos termine por saltar al entendimiento y comprensión lógica y científica; en ese sentido estaríamos hablando más de una especie de sabiduría de los fenómenos más que de una metafísica, de donde se deriva también la importancia de la narración y la anécdota de aquellos fenómenos que son relacionados y atribuidos a lo sagrado. Por eso mismo es que hablamos aquí de un contrato dilatado y mutable, un contrato que no es sistemático, ético o moral, sino más bien estético y vital, un contrato con la inmanencia desprovista de toda visión y rigor científico, que apela únicamente a la técnica que existe en la escritura, el arte y en aquellas expresiones que puedan también estar contenidas en los procesos rituales del hecho religioso.

Contenido

El primer capítulo llamado *Poéticas del cuerpo* se compone por cuatro subtemas titulados 1. *Del cuerpo en el teatro o la danza de lo trágico*, 2. *El cuerpo que destruye al plano o de un origen meta-plástico del performance*, 3. *El desnudo, la interioridad: entre la piel y lo espiritual* y 4. *Del cuerpo desnudo sobre el campo: el camino a la poética*. En este primer capítulo se hacen disertaciones acerca de las formas en las que el cuerpo se ha concebido tanto en el teatro como el performance, me he remitido a estas dos formas artísticas debido a que lo que me interesa indagar en la obra de Zhang Huan es su obra de carácter performático y siendo que el teatro comparte cosas en común o a veces

parecieran ambas formas, tanto la del performance y la del teatro discurrir por sendas parecidas o idénticas en el caso del posdrama, me ha parecido necesario hacer disertaciones para encontrar puntos en común, puntos de articulación y además puntos de diferencia que tal vez sean los que terminan por importar más en estas disertaciones. En este primer capítulo también hablo acerca de cómo Zhang Huan dispone su cuerpo para llevar a cabo sus performances y cómo es que las creaciones de sus piezas expresan poética en dos sentidos: el primero, nos remitimos al sentido que se retoma de su etimología *poiesis* que es específicamente el mero ejercicio de creación; por otro lado, también se indaga en las formas a las que un cuerpo puede apelar para desarrollar y expresar gestos determinados que dotan de carácter a la obra performática y teatral y cómo es que al entrar en contacto con espacios específicos y elementos externos al cuerpo, éste puede configurar una pieza artística poética.

En el subtema *El cuerpo en el teatro o la danza de lo trágico* hablo acerca del cuerpo en el teatro, de sus gestos, de sus técnicas y de las posibilidades extensas que han derivado tanto del desarrollo teatral así como del desarrollo de las técnicas de performance, haciendo un recorrido por las formas de gestualidad, imitación y transmisión de la enseñanza teatral en oriente así como de la búsqueda de originalidad de las formas en occidente, de las cuales precisamente tanto el posdrama pero aún más el performance busca emanciparse.

En el subtema *El cuerpo que destruye el plano o de un origen meta-plástico del performance* trato el tema acerca de los orígenes del performance que Paul Schimmel detecta tanto en los artistas japoneses pertenecientes al grupo Gutai en Japón, así como las figuras de Yves Klein, Jackson Pollock, John Cage y Lucio Fontana, las cuáles según el teórico son fundamentales para la indagación en las formas del cuerpo no teatrales y el comienzo de la práctica del performance en oriente y occidente, prácticas pictóricas que distan de las prácticas teatrales y que permitirán a los artistas comenzar a indagar en aquellas formas que posibilitarán el paso de las artes meramente visuales al uso pleno del cuerpo en las prácticas artísticas.

En el subtema que lleva por nombre *El desnudo, la interioridad: entre la piel y lo espiritual* hablo acerca de las distancias que se marcan entre un cuerpo desnudo y un cuerpo en vestimentas. Además describo cómo es que el cuerpo en vestimentas que además no está dispuesto al ejercicio artístico es un cuerpo subordinado a las experiencias de la vida cotidiana, que opera bajo parámetros específicos de una sociedad con dinámicas de trabajo, consumo, repetición de formas y adscripción a políticas y dinámicas sociales específicas en las cuales además también puede encontrar vulnerabilidad, a diferencia del cuerpo desnudo que el artista trabaja en el performance, que a través del ejercicio artístico puede exponer su piel y su carne para reconocer, mostrar y superar los límites que su cuerpo muestra, que siempre será un cuerpo que opera distinto al cuerpo del cotidiano, pues puede siempre el artista arriesgar su cuerpo, pero no compromete su vida en el performance, pues si un límite tiene sería ese, el procurar ante todo la vida al mismo tiempo que procura también la acción temeraria del riesgo de la carne, se dirá tanto en este subtema así como en varias partes de la tesis cómo es que dicha conjugación de factores se logra a través de una preparación, meditación y ejercicio estéticos.

En el subtema titulado *Del cuerpo desnudo sobre el campo: el camino a la poética* hablo de cómo es que Zhang Huan encontró en sus experiencias de infancia una relación importante con su cuerpo y sus percepciones sobre la desnudez propia, en las que la relación con la tierra y los diversos elementos naturales con los que entró en contacto en una edad temprana forman una parte fundamental para que el artista explore en varios de sus primeros performances con su cuerpo en relación a espacios geográficos que recuerdan esos primeros años de experiencias sensibles.

El segundo capítulo titulado *El cuerpo como habitáculo y como vehículo de lo sagrado* está constituido por cuatro subtemas titulados 1. *Habitáculo y vehículo: dos formas atemporales del cuerpo*, 2. *Subjetividad y memoria: el lienzo dérmico como superficie sagrada*, 3. *Carne vs Cyborg: de la asunción del cuerpo y del cuerpo profanado* y 4. *De la fuerza de gravedad, caída y elevación de los cuerpos*. En el primer subtema *Habitáculo y*

vehículo: dos formas atemporales del cuerpo hablo acerca de cómo es que el cuerpo fue concebido como un lugar para que lo divino o lo sagrado se manifieste, trato el tema de la mal formación o deformación en distintas culturas que conciben tales condiciones como una expresión directa de que en el cuerpo con dichas características es habitado o ha sido consagrado por una deidad. También hablo acerca de la concepción medieval entorno a las personas infectadas con la lepra, a quienes se les consideró como personas a través de las cuales Dios manifestaba su voluntad expiatoria, a partir de la lectura de Foucault y su *Historia de la locura en la época clásica*.

En el subtema titulado *Subjetividad y memoria: el lienzo dérmico como superficie sagrada* desarrollo una comparativa entre la obra *Family tree* de Zhang Huan y varias de las obras del artista On Kawara para exponer cómo es que en la obra de Zhang hay una voluntad de des-sujeción o de emancipación de la subjetividad en favorecimiento de un encuentro con lo otro, constituido tanto por la gran diversidad de singularidades así como por aquello que precede al sujeto y que trasciende su personalidad, en completo contraste con el tipo de obra que desarrolla On Kawara en donde se manifiesta una evidente voluntad de afirmación del Yo entre todos los demás seres que rodean a ese yo, es decir, otros individuos así como las demás cosas del mundo circundante.

En el subtema que lleva por nombre *Carne vs Cyborg: de la asunción del cuerpo y del cuerpo profanado* hago una comparativa entre la búsqueda corporal en los performances de Zhang Huan y la que el artista Stelarc ha planteado en sus piezas performáticas a partir de una estética y discurso del *cyborg*. La tesis en concreto en éste apartado es que Zhang Huan asume y reivindica los límites de su cuerpo así como su condición de posibilidades arriesgando su corporeidad y llegando incluso a superar los límites de resistencia, sin añadiduras y sin ánimos de mejora como sí sucede en la búsqueda estética de artistas como Stelarc, que someten su cuerpo a supuestas mejorías a través de implantes, prótesis e incluso digitalización de partes de su cuerpo, manifestando así un desdén por el cuerpo y los límites inherentes a él, apelando por una expansión de sus capacidades por medio de elementos tecnológicos.

En el último subtema del capítulo II titulado *De la fuerza de gravedad: caída y elevación de los cuerpos*, continúo con la crítica a la obra de Stelarc en relación a la obra de Zhang Huan y hablo de cómo es que en el performance 65kg de Zhang se entra en diálogo con la fuerza de gravedad, que bien podemos identificar como una fuerza no humana y que está por encima del hombre y la cual Zhang incluye en su performance, lo cual no sucede en las obras de suspensión de Stelarc, que por el contrario buscan anular la gravedad por medio de la suspensión del cuerpo del artista cyborg.

El tercer y último capítulo titulado *De lo sagrado en la obra corporal de Zhang Huan* está compuesto por seis temas titulados 1. *El primer performance*, 2. *To add one meter to an anonymous mountain* (1995), 3. *Nine holes* (1995), 4. *Tres performances, un Tian Zang*, 5. *Subir el nivel del agua en un estanque de peces, o de un retorno al origen* y 6. *1/2 o de un reconocimiento animal*. En cada tema de éste último capítulo realizo una apreciación acerca de siete performances de Zhang Huan en donde encuentro relación directa con el pensamiento de lo sagrado. Si bien en varios momentos de los anteriores capítulos hablo acerca de la obra performática de Zhang Huan, tanto para hacer comparativas con las obras de otros artistas así como para ilustrar ciertos conceptos que trabajo en distintos temas, este último capítulo es en donde está contenido en mayor parte el análisis acerca de la obra de performance en relación con lo que hemos dicho anteriormente que consideramos como sacralidad y sagrado, así como también hablo de cómo es que se configura el hecho poético en la obra corporal de nuestro artista.

Nota sobre las imágenes: Las fotografías de los performances de Zhang Huan y Stelarc fueron tomadas de las páginas oficiales de cada artista: www.zhanghuan.com para el caso de Zhang Huan y www.stelarc.org/projects.php en el caso de Stelarc.

I

POÉTICAS DEL CUERPO

Del cuerpo en el teatro o la danza de lo trágico

Los japoneses son buenos conservando e imitando. Cuando Japón abrió sus puertas al mundo en 1896, lo primero que hizo fue enviar un grupo de estudiantes hacia los países de Europa y Estados Unidos para que aprendieran todo sobre las más diversas disciplinas del desarrollo económico, de pensamiento, del ámbito bélico, entre muchas otras en las que Japón se encontraba en desventaja respecto del mundo que ya para entonces apuntaba a ser globalizado. Todo este conocimiento fue aprendido y llevado a Japón siempre bajo una consigna: *aprender y superar*³; esto nos habla de que los japoneses siempre han tenido muy presente la importancia de la imitación, Michitaro Tada⁴ señala que éste modo de la imitación en la cultura japonesa está muy presente a su vez en la cultura china, de donde tal vez los japoneses hayan heredado o precisamente aprendido la acción de imitar. La virtud en la imitación según Michitaro estaría pues en que dentro de la práctica de ésta se produce la originalidad. En la cultura japonesa se sabe bien que se crece imitando. La imitación, en aquella cultura es una actitud que incluso se considera de buen gusto. En nuestra cultura, en cambio, la imitación es algo que hace mucho se percibe de un modo negativo y la evitamos cada vez que podemos, buscando siempre los modos más diversos de la originalidad por medio de la personalización excesiva. Si pensamos en las culturas más antiguas, la imitación debió ser considerada muy importante y parte fundamental del desarrollo y aprendizaje entre los hombres y mujeres más experimentados quienes transmitían a los niños y jóvenes dichos conocimientos que mantenían funcionando a dichas sociedades; en cambio, en el moderno occidente hemos apostado por mantenernos lejos de todo aquello que tenga un atisbo evidente de imitación, afirmando que una cosa es mejor cuando aquello constata por sí mismo o bajo una legitimación externa que es original. Sea un texto, una idea, una obra de arte e incluso hasta una opinión queda bajo el escarnio de dicha exigencia.

³ Respecto de este acontecimiento que marca el inicio de la historia del Japón moderno habla James Heisig en: HEISIG, James, *Filósofos de la nada*, Herder, Barcelona, 2013, p. 25

⁴ Michitaro Tada (1924-2007), escritor y crítico literario japonés nacido en Kioto, conocido por sus obras *Gestualidad japonesa*, *Karada: el cuerpo en la cultura japonesa*, entre otras.

Más aún en el proyecto de la modernidad queda de manifiesto que lo original y no la imitación es lo que debe prevalecer en el resultado de un proceso artístico, social, político, pedagógico, etc. A diferencia de este modo de pensar, de este modo de querer ser siempre originales y mantenernos a salvo de la imitación, y por supuesto, con ciertas reservas, Michitaro Tada da cuenta de que en la cultura japonesa la acción o actitud imitativa es bien vista y hasta fundamental en la creación de las relaciones en las que la sociedad japonesa está basada.

La idea del cambio y del progreso son parte del mismo discurso de lo siempre nuevo, en el que prevalece la creencia de que lo que supera a la tradición y la costumbre siempre será algo mejor que lo que ya había o de lo que ya hay. Romper con la tradición en el caso de los artistas de la llamada ruptura era el *leitmotiv* para este tipo de arte; por otro lado, la aparición del paradigma de las tendencias del consumo de lo nuevo desde finales del siglo XIX hasta nuestra era se ha conservado y se mantiene aún con mucha fuerza. No debe haber referente con el pasado ni tampoco con lo inmediato, de eso se trata, esa es la consigna de lo nuevo. Se trata de generar una personalidad en donde no haya lugar para la imitación. Así procede el individuo de nuestras sociedades, fuera ya de esa consciencia imitativa en su quehacer. Al respecto Gilles Lipovetsky escribe en *La era del vacío* sobre los procesos de personalización de los sujetos en la posmodernidad, sujetos que buscan personalizarse cada vez más al grado de construir una imagen única y distinta respecto de los otros individuos.

Esta actitud de mantener distancia ante la imitación, debemos decir, tiene un buen grado de hipocresía, toda vez que si uno se fija bien, aquello que ha sido declarado como nuevo o como original siempre tiene un referente, lo último dicho es un típico caso de crítica al proyecto de la modernidad y al sujeto moderno. Incluso en la moda, para muchos queda muy claro ese movimiento de vaivén de recursos formales y de tendencias de diseño toda vez que ya se ha hecho de uso popular la frase “*la moda va y viene*”. No obstante si bien podemos notar esta hipocresía en la actitud de ostentar que todo lo que consumimos, todo lo que creamos y todo aquello de lo que nos volvemos espectadores esté determinado por la no imitación, es precisamente esa búsqueda, ese capricho, el

que termina por conducirnos hacia la inconsciencia de que todo el tiempo somos imitadores, tanto de gestos, de ideas, de estilos de consumo y de casi todos los ámbitos de la vida, en los que tal vez únicamente el sueño y la imaginación podrían ser aquellos lugares exclusivos en los que seamos propiamente originales. Lo cierto es que imitamos todo el tiempo, y más aún, copiamos y hacemos nuestras formas de las cuales ni siquiera alcanzamos a percibir su origen. Imitamos representaciones del mundo. Los modos en los que nos dirigimos a las demás personas, la forma en la que nos movemos y nos mostramos a través de la organización humana y en las esferas sociales en las que hemos transitado, son formas que imitamos inconscientemente, representaciones de un orden que se repite día con día y de individuo en individuo, que incluso cuando nos encontramos solos durante aquellos momentos en los que nadie más nos está viendo, si bien podemos descansar de sostener estos gestos preprogramados, quitarnos la máscara y “ser nosotros mismos”, siempre queda en nuestros cuerpos y nuestra mente un dejo de preocupación por guardar la postura y mantener bien colocada y recta la máscara con la cual nos movemos a través de este mundo y con la cual somos reconocidos por los demás. Solo durante el sueño, la máscara se cae por completo, teniendo que colocárnosla todos los días al despertar. “El gesto es un movimiento del cuerpo que refleja un estado de ánimo con la intención de hacer o de expresar algo”⁵ nos dice Sonia Viramontes, pues la forma en la que se vuelven claras estas cosas de las que se habla aquí, tanto la representación del mundo así como sus constantes imitaciones y máscaras, es ni más ni menos que el cuerpo en movimiento. El cuerpo es el medio en el cual las más diversas representaciones que el hombre ha construido se reproducen, en donde éstas se repiten, se proyectan, se crean variaciones y también terminan a veces por caerse. Si el cuerpo se cae, también su sociedad, si se erige, su entorno también se inflama.

⁵ VIRAMONTES, Sonia, *El gesto y la mueca: oráculo y enigma*, en *La escritura del cuerpo, el cuerpo de la escritura*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2010, p. 189

Nos movemos y nos detenemos en el mundo siempre respecto a un patrón de orden o desorden determinado, esto es, los sistemas de vida que hemos heredado a través de generaciones y que asimilamos incluso antes de tener noción de nosotros mismos con respecto de los otros. Pareciera incluso que heredamos las inercias del movimiento de nuestros antepasados en nuestros propios cuerpos así como lo hacen los males y bienes congénitos; no obstante, lo que sucede es que aprendemos a movernos respecto de las dinámicas con las que se mueve el mundo, sin darnos cuenta siquiera de que eso acontece. Respecto de esto, nos dice Michitaro Tada:

La fisonomía de una persona –las facciones del rostro o la complexión física– son por lo general heredadas. Sus movimientos y gestos característicos son resultado de las influencias ambientales de la vida hogareña en los primeros años de vida. Los comportamientos espontáneos de papá o los modales de mamá, penetran en nuestros corazones y nuestras mentes, aun antes de que seamos conscientes. Los elementos del entorno forjan nuestras características personales, y dan forma a los movimientos y gestos que las expresarán. Todo ese proceso es prácticamente inconsciente.⁶

Lo que tenemos en el arte y muy específicamente en el teatro y el performance es que se da un paso a un costado y se constata ese hecho del que nos habla Tada para pasar luego a la transformación del cuerpo y sus movimientos de forma reflexiva y consciente, esto es, mediante técnicas y procesos de preparación actoral. Lo que sabe el actor así como el performer es que un cuerpo más allá de ser materia de huesos y carne es también movimiento. Ya decía Maurice Merleau-Ponty “toda carne, aún la del mundo,

⁶ TADA, Michitaro, *Gestualidad japonesa*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013, p. 25

irradia fuera de ella misma”⁷. Esta idea viene bien al pensar en el cuerpo que participa del teatro así como también en el arte acción o performance. Merleau-Ponty plantea que el cuerpo si bien es una de las cosas del mundo y su carne es de la misma materia de éste, las cosas que están más allá del cuerpo son “un anexo o una prolongación” de éste, pero no del cuerpo como carne, sino del cuerpo como representación. Si seguimos con la idea anterior, ésta nos lleva a pensar que entonces el mundo que conocemos debe haber tomado en algún momento su morfología a partir de lo que el cuerpo necesita y manifiesta; al menos así, para el mundo de las cosas del hombre que ha ostentado vivir en un mundo cada vez más domesticado y ergonómico ya no en relación a sus necesidades, sino a sus caprichos. No sucede así con aquello a lo que llamamos naturaleza pues su (des)orden obedece a otras leyes distintas a las necesidades y expresiones de lo humano. Dicho lo anterior, caben las preguntas: ¿hacia dónde se mueve el cuerpo? ¿Ha sido siempre tan racional su movimiento?

La idea de movimiento se pone de manifiesto en el planteamiento anterior de Merleau-Ponty de que la carne irradia fuera de ella misma, toda vez que el pensador francés ha de afirmar sobre el cuerpo: “(...)puesto que ve y se mueve tiene las cosas en círculo alrededor de sí, (...) forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo”⁸. En el teatro ésta tesis del filósofo francés se ve desarrollada y materializada de forma muy consciente y clara, toda vez que lo que hace el actor con su cuerpo es suscribirse a un constante ejercicio de reflexión de las formas, lo cual solo puede producirse en un perseverante movimiento del cuerpo y no en el cuerpo inerte o estático. No obstante, el del cuerpo en el teatro no es un movimiento propiamente racional, sino uno producido en un movimiento de reflexión y que opera muy parecido a cómo Merleau-Ponty concibe al espejo. Cabría pues en ese sentido preguntarse si el espejo de Merleau-Ponty sería aquel que permite mediante un parpadeo acercarse a una visión de lo sagrado, apelando aquí a la idea de lo *invisible-hecho-visible* de la que parte Peter Brook para hablarnos de su *Teatro sagrado*, toda vez

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 60

⁸ *Ibidem*, p. 17

que en el reflejo es donde se revela aquello que no quiere ni se permite ser revelado sin antes ejercer un movimiento de reflexión de las formas, ya que el espejo lo que permite ver no es el movimiento en sí, sino el movimiento hecho imagen, un movimiento flexionado, es decir, siempre una veladura y nunca lo real detrás de ella. El teatro *No* sería pues un teatro meramente del espejo ya que es puramente imitativo, tanto en sus motivos escénicos que están basados en modelos o *patterns* de personajes de la historia de Japón –que también son implementadas en el *kabuki*–, así como en su aprendizaje que se da por medio del linaje familiar, de hecho, el aprendiz del actor de *No*, pasa años que se convierten en décadas aprendiendo minuciosamente de su maestro, movimiento por movimiento hasta que logra moverse igual que su mentor, así el personaje al que se va a observar al teatro siempre será visto moverse igual entre una representación y otra, esto se logra a partir de la enseñanza de *katas* que son bloques de movimientos específicos del cuerpo que el aprendiz debe asimilar y reproducir para luego implementarlos en el escenario. A pesar de que el cuerpo del actor más viejo ya esté muerto o simplemente ya no se encuentre sobre el escenario, los espectadores que han visto más de una vez la misma obra observarán al mismo personaje todas las veces, aunque sea un cuerpo distinto –el del actor más joven– el que encarna dicha máscara. La virtud sería pues moverse igual y no diferente. En el teatro *No* se aprecia lo que sigue siendo igual y no lo nuevo⁹.

Por otro lado, en los territorios modernos del arte escénico japonés tenemos al Butoh, un estilo de danza-teatro desarrollado durante los años cincuenta del siglo pasado. Hijikata, quien fue uno de los principales representantes de este arte, sostiene que incluso el cuerpo muerto sigue siendo un cúmulo de expresiones. El danzante japonés se ha pronunciado diciendo que los muertos son sus principales maestros en el *Butoh*. Dicho pensamiento es evidentemente influenciado por las concepciones y expresiones de la posguerra que los artistas japoneses empezaron a explorar. Si bien el Butoh puede ser entendido como una danza de la vida, los motivos en este estilo de

⁹ BARBA, Eugenio, *La canoa de papel*, Catálogos, Buenos Aires, 1994, p. 199

danza suelen estar ligados al tema de la muerte. La forma más directa en la que podemos reconocer la muerte es por medio del cuerpo o mejor dicho, por medio de los cuerpos muertos y no hay otro medio más real por el cual podamos tener un acercamiento con lo que está muerto sino es con un cadáver.

Me gustaría hacer que los gestos de los muertos dentro de mi cuerpo mueran una vez más, y me gustaría hacer que los muertos mueran una vez más. Una persona que ha muerto una vez puede morir una y otra vez dentro de mi cuerpo ... por eso son mis maestros; los muertos son mis maestros del butoh.¹⁰

La mortalidad es propia únicamente de aquello que vive, y en lo inmediato podemos solo reconocerlo en nuestro propio cuerpo que incluso se mueve de manera involuntaria tanto en la vigilia como durante el sueño. El cuerpo no es algo que podamos controlar del todo, por eso aquellos quienes se han interesado en trabajar lo corpóreo por medio de un entrenamiento con intereses escénicos termina por constatar que la corporeidad no es sino siempre el principio de una acción inagotable. Incluso el cuerpo fallecido expresa involuntariamente muecas, rigidez, espasmo y quietud como si hubiesen quedado cosas por expresar mientras vivía y no hubiera terminado de hacerlo durante su periodo de vida. Eso es lo que nos parece extraño cuando observamos el cadáver en el ataúd que de pronto sonríe, abre la boca o se le escapa un guiño; y a pesar de que sepamos que es una expresión involuntaria, a nosotros nos parecen genuinas e intencionales aquellas muecas y gestos en el cuerpo inerte que incluso nos llegan a perturbar sobremanera. Ese es el reconocimiento de lo siniestro. Aquello que debería permanecer quieto y que no lo hace, sino que al contrario, muestra vida en donde no debería haberla. Lo que hacen los danzantes de Butoh es reconocer esas gestualidades,

¹⁰ HIJIKATA, Kaze, citado en BREITEN, Brad, *The Butoh body performed, Aesthetic and embodiment in butoh dance* (Tesis de maestría, Universidad de Colorado, 2011), p. 9

esos estados a los que llega a acceder un cuerpo muerto, e incluso las contorciones que se producen durante la agonía en donde el cuerpo aún se aferra a la vida. Lo que hace el Butoh es discurrir y editar precisamente entre la línea que se disputan la vida y la muerte.

Cuando las bombas de Hiroshima y Nagasaki fueron arrojadas y detonadas sobre estos territorios japoneses la tierra fue herida pero de ella no surgió un sentimiento de terror y asombro trágico como si ocurrió con las personas que padecieron la agresividad de la fuerza atómica y en aquellos que presenciaron los terribles sucesos. Cuerpos calcinados, en posiciones horrendas en los cuerpos de los que aún vivían pero habían sido alcanzados y quemados por la radiación nuclear, se podían ver las contorsiones a las que el dolor en sus cuerpos los arrastraba. Los japoneses que practicaban o estaban en formación en algún arte escénico o plástico entonces crearon diversas expresiones a partir de éste hecho trágico que marcaría para siempre la historia de su cultura. Una de esas expresiones fue la danza Butoh; una danza que consiste no en imitar sino más bien en volver el cuerpo del danzante un cuerpo padeciente, tenso y agonizante. Los movimientos, gestos y muecas que pueden observarse en un danzante de butoh son rígidos y perturbadoramente orgánicos. Entre practicantes mexicanos que han estado cerca de maestros japoneses de Butoh se escucha decir que los danzantes del país asiático dejan en claro a los aprendices extranjeros que ellos no podrán hacer nunca Butoh realmente, pues no son herederos de la tragedia atómica. Es decir, se toman lo suficientemente en serio la carga histórica por la que están marcados sin pretender heredarla o mucho menos regalarla. No obstante, enseñan el Butoh¹¹. Así mismo los aprendices comentan que el maestro de danza Butoh también incentiva a que los alumnos trabajen desde su propia tragedia y desde su propia historia. Es de hecho de llamar la atención el que en México no se haya desarrollado ya una danza que como el Butoh tome las referencias de un acontecimiento atroz para generar una estética y un discurso no solo crítico sino trágico en relación a la cantidad masiva de muertes que actualmente aqueja al país.

¹¹ Véase la tesis mencionada en la nota número 8

La virtud máxima que detecto en el Butoh radica en que los danzantes han visto posibilidades creativas en la muerte, y además de ello, se toman la licencia de afirmar que sus cuerpos están atravesados por todos sus muertos y que a través de su cuerpo vuelven a vivir.

En nuestra cultura, podríamos decir que aquel que sigue teniendo bien en cuenta la importancia de la imitación así como esa presencia del espejo de la que habla Merleau-Ponty sería el actor, que se convierte en el imitador por excelencia, un tanto al modo del imitador chino del que habla Michitaro Tada, que una vez en el juego consciente de la imitación va encontrando sus propias formas y puede así desarrollar movimientos nuevos derivados de una primera forma detectada, observada y aprendida. Lo que hace el actor es indagar una y otra vez en las formas del mundo y en ejercicios que su maestro o que su escuela actoral le proporciona; un ejemplo es el caso del teatro laboratorio, que desarrolló Grotowski y fue conservado por Eugenio Barba, en donde se le encarga al aprendiz que repita secuencias de movimientos una y otra vez para empezar a desaprender por un lado los movimientos amaestrados que ha adquirido durante toda su vida en aquella máscara que se ha puesto como participante de un sistema de sociedad específico así como a conocer los límites de sus posibilidades como actor a partir de su cuerpo, por otro lado, los movimientos activadores y su constante repetición le conducen a que aprenda a cómo descomponer los primeros movimientos arriba mencionados y pueda desde ahí jugar con ellos y usarlos en la representación¹².

Cabe mencionar la importancia en la diferencia que existe entre el llamado teatro de representación y el teatro del cuerpo. Toda vez que en el teatro de representación lo que hacen tanto el actor así como el director es ir y venir en una voluntad de representación que podríamos identificar aquí como una voluntad clónica de las teatralidades, basada en modelos específicos y ya preestablecidos de lo que un personaje o situación debe ser, no obstante, lo anterior no quiere decir que en el teatro de representación no se siga innovando o que se hayan dejado de crear representaciones

¹² Véase FÉRAL, Josette, *¿Dijo usted "training"?* en MÜLLER, Carol, *El training del actor*, UNAM-INBA, México 2007, p. 25

interesantes y que en los procesos actorales de vez en cuando se produzca una variable importante y digna de destacar; no obstante, en el teatro del cuerpo dicho juego se vuelve más libre y aspira siempre no a la innovación, sino a la variabilidad en la reflexión de las formas que se contienen y desdobl原因 a partir de sí mismas en un juego de descubrimiento, superación y asunción de los límites. Es por tanto, que nos interesa el tipo de teatro que hacen Grotowski, Eugenio Barba y las indagaciones de la biomecánica, pues son éstas disciplinas teatrales las que indudablemente estarían más cerca del performance y el arte acción.

Un actor sabe bien que el mundo alrededor suyo nunca es un mundo definitivo, sino un mundo siempre imprevisible y en tanto que sabe eso, él también se ha de volver imprevisible si quiere ser un buen actor. El actor que es previsible es aquel que recurre a los lugares y medios comunes de la actuación, generando un bucle de personajes en las representaciones que desarrolla. El actor japonés Yoshi Oida habla de dos tipos de actores: aquel que en una escena se muestra a sí mismo observando la luna y por otro lado el actor que hace que los espectadores vean la luna, dice Oida:

“Si en una escena, por ejemplo, un actor hace el gesto de mostrar la luna, el público se detendrá en su gesto y pensará: “Qué bello lo que hace, ese movimiento de mano, esa delicadeza de los dedos”. Otro hará el mismo gesto pero el público se dirá: “No recuerdo cómo se movió, ni si su movimiento fue gracioso o no, pero vi la luna”. Por mi parte prefiero el segundo tipo de actor”.¹³

Oida dice que prefiere al segundo tipo de actor, ya que su representación no es literal, es decir, no se dispone a sí mismo a observar una luna colocada previamente en la escenografía sino que más bien por medio de los gestos del cuerpo induce al espectador en la visión de la luna.

¹³ OIDA, Yoshi, *La estrategia del ninja*, en MÜLLER, Carol, Op. cit., p. 93

Para eso sirve el cuerpo en el teatro, para provocar e inducir en los otros cuerpos que le observan sensaciones y visiones de algo que no estaba ahí y que no puede ser presenciado hasta que el actor lo muestra por medio de su corporalidad con un gesto o una secuencia de gestos, "Hay que saber dibujar los objetos y las imágenes en el espacio, encontrar las actitudes simbólicas (algunas de ellas tomadas del teatro oriental)"¹⁴ señala Jacques Lecoq al hablar sobre el surgimiento de la pantomima italiana que precisamente se creó bajo la imposición de que los actores italianos no usaran ni textos ni voz en sus representaciones para que no prosperaran como una competencia contra las compañías de la *Comédie Française*. Cuando no se puede usar la voz el cuerpo queda como el único medio total de la expresión teatral.

Prescindir de la palabra, o mejor dicho, romper la palabra para luego articularla por medio del cuerpo es la gran tarea del actor, esto otorga al que actúa la posibilidad de dar un giro a la experiencia del conocimiento al que estamos habituados, es decir, aquel conocimiento que primero es razonado y luego ejecutado a través de una acción concreta, pues lo que el actor hace con su cuerpo es *conocer sintiendo* a través de la piel y de la carne, a veces sin dar espacio para el pensamiento, o al menos no para el pensamiento racional, sino para el pensamiento del propio cuerpo mediante secuencias de acciones; proceso que en la improvisación resulta ser muy claro. Dice Artaud:

"(...) el teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje. En vez de asistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de un especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento."¹⁵

¹⁴ LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético*, Alba, Barcelona, 2004, p. 152

¹⁵ ARTAUD, Antonin, *El teatro de la crueldad. Primer manifiesto*, Disponible en: www.kioskoteatral.com/el-teatro-de-la-crueldad-primer-manifiesto/ (consultada 22-08-2018)

La acción es la esencia del teatro, su elemento fundamental, no el texto, no la escenografía. Puede hacerse teatro sin dramaturgia incluso, como sabemos bien, puede hacerse teatro sin un escenario –eso ya nos lo ha demostrado el posdrama– pero no puede haber teatro sin acción. Si la acción es la esencia del teatro, el cuerpo es el eje fundamental de la acción, el perno por donde transitan todas las fuerzas operantes que le han servido de soporte a éste arte a través del tiempo. El texto propone la tragedia y el cuerpo genera la danza de lo trágico.

El actor tiene que ser capaz de romper –como ya se ha dicho antes– la palabra, para luego recoger cada uno de sus fragmentos por medio del movimiento y de los gestos que traza con su cuerpo para luego convertirlos en otra cosa que no estaba ahí antes, aquello que el espectador siempre está ansioso por encontrar en el hecho teatral. El actor por medio de su cuerpo emancipa al texto de su estática naturaleza, lo machaca, lo incendia, lo aglutina; por eso el cuerpo es el fundamento incluso en el teatro de la vida humana, pues tiene la capacidad de apropiarse o desapropiarse de un espacio, de modificarlo, celebrar en él, hacerlo estallar, desaparecerlo. El espacio es también una de las muchas escrituras del cuerpo, por eso un escenario nunca es un espacio definitivo, muta todo el tiempo en relación con los cuerpos que lo transitan, que lo modifican; el escenario es de hecho un espacio construido para facilitar su constante reconfiguración.

Se ha dicho que el cuerpo es también un territorio, no obstante, dicha tesis no toma en cuenta que si eso fuese real toda posibilidad de emancipación y subversión sería imposible pues un territorio por si mismo no podría rebelarse con la voluntad con la que lo hace un cuerpo. El cuerpo es un tejido que no se caracteriza nunca por una geografía estática, y a pesar de tener en común al carbono con el que están constituidas todas las cosas en nuestro planeta y nuestro *soma*, el cuerpo no es tierra sino carne y representación como ya hemos dicho, y más bien está constituido como un conglomerado de cambios constantes, que además tiene la capacidad de producir dentro de sí tanto excreciones como sentimientos y emociones que le impulsan a moverse por el espacio de las otras cosas, y precisamente, se desplaza de territorio en

territorio, es decir, de espacios en espacios. Uno de esos espacios es el espacio escénico. El teatro tradicional o el que se lleva a cabo en recintos teatrales se desarrolla en un espacio predeterminado que está destinado al hecho escénico. En el posdrama o en el teatro de espacios alternativos se prescinde de esos escenarios predeterminados y se monta la obra en una calle, un bar, en campo abierto, etc. Puede montarse Edipo rey en un teatro tradicional, así como arriba de un crucero en medio del océano. Sin embargo, lo que es una constante es el cuerpo y la acción, eso es invariable y esencial tanto para el teatro, el posdrama y el performance.

El cuerpo que destruye al plano, o de un origen meta-plástico del performance

Muchas veces se da por sentado que el performance o el arte-acción fue meramente un fenómeno que se produjo a partir de una necesidad poco cercana a la plástica y más cercana a las artes escénicas por obvias razones, una búsqueda que se encaminaba más bien hacia la reivindicación de lo corporal en las necesidades estéticas del artista que fue cada vez más allá de los terrenos de la actuación. No obstante, Paul Schimmel hace un planteamiento interesante al detectar algunas líneas de creación y prácticas transgresoras en los territorios del arte plástico, específicamente de la pintura, prácticas que bien pueden ser consideradas como un posible origen alternativo o paralelo de lo que hoy consideramos como arte-acción o performance. Para Schimmel hay cuatro figuras que se acercan desde la plástica o mejor dicho, desde la transgresión de la plástica al arte-acción, tanto en oriente como occidente, estos son Lucio Fontana, Shimamoto, John Cage y Jackson Pollock. Dichos artistas centraron su interés en ir más allá del lienzo de la pintura y más allá de una partitura según lo que nos dice Schimmel. Yves Klein fue por otro lado sumamente importante para este teórico en las incursiones tempranas del performance, debido a sus pinturas corporales que tituló como *anthropométries*. En el caso de Klein lo que sucede es que si bien hay quienes lo colocaron en relación directa con el colectivo de artistas japoneses *Gutai*, él mismo por otro lado renegó de esta asociación con los orientales, ya que si bien viajó en la década de los años cincuenta a Japón lo hizo por el mero interés de aprender *judo* y no obstante, conoció bien a los *Gutai* pero nunca tuvo una relación creativa con ellos. El problema en concreto con Yves Klein fue que se le atribuía una búsqueda que era completamente distinta a la de los japoneses, ya que si bien en sus obras de *Pinceles vivientes* Klein es más como la figura de un director de orquesta y sus modelos los que obedecen las órdenes del artista, con los *Gutai* eran los propios artistas los que entraban en los lienzos para pintar con sus pies o romper las superficies. Podemos en ese sentido notar dos búsquedas distintas entre la

obra de Klein y los artistas japoneses del *Gutai*, toda vez que la acción toma dimensiones distintas en ambos casos. Mientras que Klein pretendía no mancharse las manos y sólo ordenar, a los artistas *Gutai* les interesaba dejar el rastro directo de su energía corporal en las obras que creaban, además que los espectadores fueran testigos de cómo las acciones eran llevadas a cabo.

En el caso de Pollock, el artista pintó de arriba hacia abajo y no de frente a un bastidor, dejando gotear y salpicando con su brocha el lienzo en blanco. Modificar el modo en el que Pollock atacaba el *canvas* así como las posturas que éste realizaba para salpicar la tela fue algo completamente extraño entorno a como tradicionalmente se producía pintura, hasta que precisamente vino este artista americano a introducir el *action painting* en la historia del arte. Pollock no pintaba meramente con su cuerpo, pero fue su cuerpo mediante el movimiento la clave para realizar este tipo de obras. Las salpicaduras y las líneas viscosas de pintura que atraviesan las composiciones de sus obras permiten que nos demos una idea de cómo se movía por fuera de la tela. Por otro lado, hemos visto documentado en algunos videos de su proceso creativo, que el artista realizaba movimientos casi dancísticos en algunas ocasiones, lo cual nos permite darnos una idea del interés que tenía Pollock por el involucramiento de su cuerpo entero en el proceso creativo, sin otorgar primacía a la vista y a la mano. Eso puede identificarse como una acción performática, que nace de lo corporal para después convertirse en una expresión pictórica. Es decir, el artista con su cuerpo produce un movimiento que ha de verse proyectado en una materialidad distinta a su corporalidad, que en el caso de Pollock, fueron sus pinturas de composiciones caóticas y bellas.

Rauschenberg en colaboración con John Cage realizó obras como *Automobile Tire Print* en donde éste le pidió a Cage hacer pasar las llantas de un automóvil en movimiento sobre un lienzo enorme hecho de partituras para que quedara impreso con la pintura previamente colocada en los neumáticos del coche. El modo en el que incursionaron Rauschenberg y Cage con ésta obra en los territorios de la pintura fue también una forma distinta y atrevida de producir otro tipo de plástica que como ya hemos dicho ya no solo dependía de una vista entrenada y una mano audaz para realizar

el trazo, sino que se ayudaron con instrumentos en los que se requiere de casi todo el cuerpo para poder realizar el trazo o los trazos en el lienzo. Si una persona con su cuerpo no condujera el coche sería más difícil controlar el trazo que prohirieron las llantas sobre el lienzo de partituras, por supuesto lo anterior se puede hacer sin que ninguna persona conduzca el coche si una persona coloca la velocidad en el carro y lo deja en marcha direccionándolo y bajándose inmediatamente antes de que llegue a la superficie a imprimir; no obstante, eso supondría un ejercicio completamente distinto y en dicha obra Rauschenberg optó porque un cuerpo entero (el de John Cage) conduciendo el coche y no un automóvil avanzando automáticamente se encargara de realizar el trabajo. La dimensión de performance en esta obra se da en el sentido de que hay una serie de acciones que están alrededor de la línea impresa por la llanta, subir al coche, conducirlo, cuidar la dirección en la que el automóvil avanza para que el trazo no se salga del lienzo, son cosas que toman importancia en *Automobile Tire Print*. Por otro lado, Rauschenberg no elige a cualquier conductor, sino que elige al artista John Cage, por tanto podemos decir que es importante quién es la persona que ejecuta la acción lo cual también muestra la importancia que hay en los elementos que están por fuera del automóvil, el lienzo y la impresión final.

Cage por su parte escribió una obra para piano, titulada *Water music* en la que un pianista tenía que intervenir previamente el piano colocando objetos entre las cuerdas, así como soplar silbatos por debajo del agua, usar una radio y cartas entre una serie de acciones más que el pianista debía ejecutar improvisada y libremente, esto con el fin de llamar la atención de la vista de los espectadores¹⁶. La serie de instrucciones en la partitura se extiende hasta diez hojas de la obra dejando claro que para Cage era importante no solo que un pianista se sentara delante del piano para ejecutar aquellas notas que ve escritas en la partitura, sino que éste realice acciones lejos del banquillo y del propio piano, desplazándose incluso por afuera de éste para concretar acciones que no tienen que ver directamente con el instrumento, sino más bien con la acción del

¹⁶ Véase SCHIMMEL, Paul, *Campos de acción I: entre el performance y el objeto, 1949 – 1979*, Alias, México, 2012, p. 30

pianista que para entonces podemos incluso ya reconocerle como un *performer*, toda vez que ha empezado a desarrollar dichas tareas que le dicta la partitura. Las acciones del pianista se vuelven más importantes que la ejecución de una melodía en ésta obra. El interés de Cage en la realización de obras como *Water music* según Paul Schimmel, radica en tres hechos fundamentales: 1. El compositor busca disolver los límites entre la vida y el arte 2. Romper las jerarquías entre el compositor y el ejecutante, otorgando la posibilidad de que el pianista tome sus propias decisiones entorno a la composición durante su ejecución, así como disolver de igual manera la distancia entre el ejecutante y los espectadores 3. Poner mayor énfasis en el proceso creativo que en la producción de objetos o piezas concretas. De hecho, podríamos también decir que esos tres factores en específico son el fundamento de lo que conocemos como performance o arte-acción, ya que muchas veces al performance se le ha sorprendido mimetizándose con la vida; no obstante, el performance no es la vida, es otra cosa, algo que en efecto se le parece mucho pero guarda consigo un as bajo la manga; aquello que en la vida no puede controlarse, los límites. Mientras que en la vida una acción puede llevarse hasta sus últimas consecuencias, en el performance, al poner en riesgo al cuerpo y a pesar de que se ponga en riesgo la vida, nunca se llegaría a la muerte, pues la muerte es algo que no se puede controlar, y si el performer llega a morir en la acción entonces el arte se vuelve imposible, la muerte es el límite que siempre hay que evitar en el arte del performance. El fin último del arte –si es que lo tuviera– sería seguir *en la vida*, porque desde la muerte no puede ser producido, y ahí si, en el arte al igual que la vida, sus posibilidades se agotan en el cuerpo que ha muerto.

Cuando Chris Burden se dispara en el brazo lo que podemos ver ahí es la puesta de la vida en riesgo sin que la vida llegue a acabar, Burden pone en riesgo su cuerpo y se dispara, pero no lo hace en la cabeza, en el tórax o en alguna zona donde algún órgano o arteria importante esté del todo comprometida con el daño que causa un disparo. El artista sabía bien que no podía matarse, porque si así lo hubiese hecho aquello no podría ser apreciado como un performance, sino como un suicidio. En la obra de Zhang Huan hay varios performances en los que el artista pone en riesgo su cuerpo, únicamente con

esa intención, la de mostrar los límites que no saltan a la vista hasta el momento en el que se muestran poniendo en riesgo la carne y los órganos; abundaremos más sobre cómo esto se puede ver claramente en varios de los performance del artista chino que nos interesa en los apartados posteriores.

Así como Schimmel reconoce el trabajo de Cage y Pollock, por otro lado, habla sobre los destructores del plano, los artistas transgresores de lo meramente plástico como Lucio Fontana, artista *argentoitaliano* que rompió el lienzo y creó agujeros en sus pinturas tituladas como *Los concetti spaziali* (Los conceptos espaciales), en donde reinaugura nuevamente la cuestión sobre el concepto de pintura y así también reintroduce en el arte la pregunta por los límites de la misma. Fontana produjo cortes en la composición pictórica que a su vez también terminaron por formar parte fundamental de ésta, con tal gesto logró reconfigurar la concepción de la plástica que hasta ese momento el artista practicaba, subordinada a la pintura de trazos con pincel, collage, pastosidad y materialidad del lienzo y la pintura que seguían rigiéndose por la planicie visual, es decir, el volumen y los planos eran creados a partir de juegos ópticos que aprende a resolver un pintor mediante el estudio y la exploración constante de las formas. Producir agujeros en el *canvas* es la manera en la que Lucio Fontana con sus composiciones espaciales logró mostrar al mundo que los territorios de la plástica están más allá de la propia pintura de formatos y montajes tradicionales, esta crítica o apelación por crear un espacio físico por medio del rompimiento del soporte pictórico también alcanzó a influir en la crítica sobre los límites de la escultura. Fontana apostó por trascender lo material desde la materialidad de su cuerpo y dar una nueva forma a la plástica, con esto también se emancipaba del respeto absurdo que se le tiene al arte estático de los museos y galerías, "erosionó el plano del cuadro y dejó un registro de la acción física del artista"¹⁷. Considerar los cortes y agujeros en la obra de Fontana en relación con las prácticas del cuerpo en el arte es pertinente debido a que lo que hace el artista al transgredir la materialidad es proferir un grito que clama por una estética

¹⁷ SCHIMMEL, Paul, Op, Cit, p. 38

distinta que tiene que ver con lo material y espacial fuera del lienzo, abre portales que muestran espacios para otras posibilidades dentro de la plástica.

Los trabajos de Fontana nos recuerdan directamente a la obra *Rasgando papel* (1956) del artista japonés Saburo Murakami que coloca paneles de papel cartón (material usado en la gráfica, trabajos de pintura collage y numerosas obras de dibujo) montados en grandes bastidores que parecieran estar listos para que un pintor o dibujante llegue a intervenirlos con su pincel o rodillo, y no obstante, momentos después se ve al artista corriendo contra ellos para atravesar cada uno de los paneles con su cuerpo con movimientos que evocan al arte marcial de *Karate do*, que además vale la pena hacer referencia a su significado en japonés que quiere decir *El camino del cuerpo*¹⁸, en distintos trazos de trayectoria corporal. Murakami es una de las piezas fundamentales de esta línea de indagación performática en el arte tanto en oriente como en occidente. En su obra queda de manifiesto la búsqueda transgresora que a los artistas que rompieron el plano pictórico o lo colocaron en el suelo les interesaba indagar. La acción del artista fue construida entorno a una crítica contra la destrucción producida por las bombas que Estados Unidos arrojó sobre Hiroshima y Nagasaki, en referencia a lo que el artista identificaba en tales hechos como el rompimiento de la tela de la humanidad. Murakami usa todo su cuerpo y no un punzón, no unas tijeras y no solamente sus dedos para romper los paneles, sino su corporalidad entera, como si la obra *Rompiendo papel* acabara con la tradición pictórica de una vez por todas inaugurando la era del cuerpo en el arte o la era del arte del cuerpo al destruir los planos con su masa entera, aunque esa no fuese su intención específica.

Cuando Zhang Huan realiza su primera obra como artista de performance en Beijing titulada *Angel* (1993), donde usó un muñeco al que cubrió de pintura roja –la cual simulaba ser sangre– y al que a su vez descuartizó en una evidente crítica al fenómeno de

¹⁸ *Karate do* está compuesta por las palabras *Karada* (Cuerpo) y *Do* (camino o senda). También se ha señalado que la palabra *Karate* deviene de las palabras *Karapo* (vacío) y *Te* (mano) y a su vez compuestas con la palabra *Do*, la traducción sería *El camino (o senda) de la mano vacía*. A pesar de que apelamos por el primer significado, habrá que tomar en cuenta ambas formas de interpretar estas palabras.

Véase TADA, Michitaro, *Karada: el cuerpo en la cultura japonesa*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.

abortos selectivos masivos que padecían las mujeres de China al ser obligadas a abortar si el bebé que cargaban en el vientre era de sexo femenino, el artista dejaba ver cuál era el interés de su búsqueda que se dirigía a un horizonte más allá de la plástica y a partir de dónde se iba a encaminar en los terrenos del performance. La acción de pintar al muñeco de plástico en *Angel* y al pintarse a sí mismo para simular el hecho sangriento del aborto, así como la relación que este performance guarda con dos obras previas en las que usó otra serie de muñecos de plástico desmembrados para el montaje de dos instalaciones de clara composición pictórica titulada *Angel 1* y *Angel 2*, ambas de 1992, el uso de la pintura roja en el cuerpo del artista y la propia acción de pintar al muñeco en su primer performance producen una evidente e interesante oscilación entre el arte-acción y la pintura. La acción que continúa y culmina de forma ya no estática en la serie, y la plástica que radica en el crear composiciones sobre superficies específicas tanto en el plástico de los muñecos pintados así como en la madera y el metal de las cajas y casilleros de las instalaciones a partir de un planteamiento de evocaciones violentas transmitidas por medio del color, nos permite dar cuenta de los límites que aparecen y desaparecen entre los gestos del artista que va rompiendo las articulaciones del muñeco durante el performance, así como la dimensión plástica materializada en dichas instalaciones que realiza Zhang Huan. El artista no solo se está encargando de producir una obra visual, sino que está dentro de ella y además traslada la propia obra al plano de la acción creando una dimensión pictórico-performática. Zhang Huan crea una composición con muñecos a los cuales pinta y modifica para realizar las instalaciones y posteriormente usa un muñeco al que tiñe del mismo modo en el que ha pintado su cuerpo, de esa forma el pigmento rojo da unidad al cuerpo de Zhang con el cuerpo del muñeco de plástico, borrando la diferencia entre la carne y el material sintético. El cuerpo que ha parido al bebé, es el mismo que posteriormente lo desmiembra. Todo esto Zhang Huan lo lleva a cabo de una forma cuidadosa, es decir, no opera sin dar continuidad y conexión a lo que había empezado con sus instalaciones en donde utiliza muñecos, lo cual le otorga una cohesión de tiempo y espacio a una acción específica posterior al realizar el performance – que es la de utilizar y pintar las figuras antropomórficas de plástico para transmitir un

único mensaje— permitiendo así que pueda ser apreciada como una unidad, al igual que hacemos con una pintura; pero además de ello el artista sabe rematar bien dicho grupo de obras al salir de lo meramente visual para incursionar en la acción, lo cual le proporciona movimiento al mensaje y permite que se vuelva todavía más real; el trabajo con su cuerpo a partir de entonces será su búsqueda principal. En éste performance hay una clara relación con el grupo *Gutai* que durante la década de 1950 buscaron que el artista trabajara sobre la obra y que al mismo tiempo fuera directamente parte de la obra. Como en el caso de Saburo Murakami, Shozo Shimamoto y Atsuko Tanaka. El artista se vuelve un elemento de la composición pictórica y paralelamente la va produciendo (o la destruye como en el caso de varios de los artistas *Gutai*), de forma simultánea y progresiva. Ese es un movimiento performático.

Ir más allá de los límites de la plástica es también retornar a lo antes fundamental que no puede ser sino el cuerpo, esa masa de carne que tiene una conciencia que le hace posible pensar en las cosas entorno de sí así como en sí mismo generando una inquietud creativa de donde también surge la conciencia artística, que reconoce los límites que le son inherentes al sujeto al descubrir y crear sus propias configuraciones plástico-corporales. Es curioso cómo la transgresión de lo objetual producido a partir de las capacidades de resolución visual que posee un cuerpo por medio de la visión así como la capacidad de percepción, hace regresar —como en un movimiento de retroacción— a ese sitio fundamental que llamamos cuerpo. Un cuerpo que pinta y que al destruir lo que pinta siente la necesidad de retornar a sí mismo, trasladarse a un espacio distinto del lienzo, y producir espacios de acción; esa sería la apreciación de la brecha que llevó a estos artistas hacia los caminos del performance a partir de la plástica y lo meramente visual. Es importante tener en cuenta que en el arte nunca hay un camino concreto que seguir, sino múltiples brechas que pueden llevar a lugares en común entre una disciplina y otra, por eso es importante mostrar la distinción entre el performance que surge de lo meramente corporal y del que emana de lo meramente objetual o plástico. Uno de los intereses precisamente de los artistas de arte-acción como en el caso

de los artistas *Gutai* era precisamente la de evitar crear objetos que pudieran luego venderse en el mercado del arte. Desde Duchamp esa misma búsqueda se ha venido repitiendo en varios artistas, y es que el mercado del arte siempre ha de encontrar la forma de comercializar una pieza por más inmaterial que sea.

En su primera exposición los artistas *Gutai* incendiaron todas las obras o mejor dicho, todos los soportes que habían dejado rastro de los trabajos realizados para que no fuesen posteriormente vendidos como obras de arte. Muchos artistas han apostado por la incursión al arte-acción debido a esta motivación de no crear objetos concretos de arte que sean posteriormente comercializables. Por otro lado y también hay que decirlo, se ha optado por la documentación como obra o por el arte archivo, lo que precisamente le ha permitido a muchos artistas de performance vender su trabajo, por ende hemos de sacar a cuentas que no todo este tipo de artistas tiene la misma búsqueda en torno a la producción de objetos por medio del arte-acción.

El desnudo / la interioridad: entre la piel y lo espiritual

Pensar en un cuerpo nunca ha sido tarea fácil, cuanto más si se trata de un cuerpo desnudo. Hacer consideraciones sobre el cuerpo vestido es ya pensarlo dentro de una convención, bajo los parámetros de una cultura. El cuerpo que lleva prendas es el mismo que también ocupa espacios determinados y procede en direcciones específicas de acuerdo al contexto social en donde se mueve y habita. Podríamos pensar a las vestimentas como parte de una técnica, que si bien no es una técnica a la que el cuerpo se resiste de lleno –pues los siglos de costumbre hacen de esta una técnica muy familiar para nuestros cuerpos–, aún así cierta resistencia debe presentar la piel hacia ésta. No es fortuito el bochorno ocasionado por el calor, alguna picadura durante el día, las alergias a los materiales o simplemente la necesidad de descubrirnos los antebrazos recorriendo las mangas hacia arriba porque así nos sentimos en ocasiones más cómodos. La mayor parte del tiempo hablamos de la cultura como si se tratara de un abstracto, pero estaremos de acuerdo en que ésta puede ser mejor entendida cuando la vemos materializada en ciertas manifestaciones que podemos apreciar con los sentidos; ya se trate de música, escultura, pintura, ritualidades, comida y vestimenta, así como al reflexionar sobre sus costumbres.

El cuerpo en el sentido de ser un agente de la cultura actúa en dos direcciones principalmente: como productor y reproductor de dichas manifestaciones que hemos mencionado y al mismo tiempo como receptor de todas éstas. En concreto, si bien es complejo pensar un cuerpo que usa vestimentas, por otro lado, meditar sobre el cuerpo desnudo debemos decirlo, es aún más complejo. Llevar el cuerpo vestido le permite al sujeto ocultar ciertos rasgos de si mismo que le permiten ser parte de un cuerpo más grande, el corpus social, de esta forma se le facilita jugar un papel dentro de esta convención; no es fortuito que muchos vagabundos o personas en la locura tiendan al desvestimiento, para ellos dichas convenciones son propensas a desaparecer total o parcialmente. De alguna forma, la vestimenta otorga seguridad y provee de cierta protección al cuerpo, sería de hecho imposible pensar en las dinámicas humanas como

las conocemos si pensamos en éstas siendo desarrolladas por cuerpos desnudos. La vestimenta es un modo de dar protección al cuerpo, de protegerlo de los factores climáticos, de los potenciales peligros que representa el entorno que lo rodea así como del propio escarnio moral sobre la desnudez que por default ya venía dado en las sociedades modernas.

La desnudez revela cosas que el cuerpo abrigado oculta y al mismo tiempo exhibe la vulnerabilidad de la carne y la piel. Para Giorgio Agamben existe un juego de poder entre el cuerpo vestido y el cuerpo desnudo¹⁹, el filósofo plantea que un cuerpo con vestimenta ante un cuerpo despojado de toda prenda y cobertura reivindica un estatus de poder, de estabilidad ante la vulnerabilidad. Para explicar esto menciona dos ejemplos: el primero lo describe a partir de la escena de *Saló y los ciento veinte días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini en donde *“los cuatro jerarcas que están a punto de encerrarse en su villa proceden vestidos a la inspección de las víctimas, que son obligadas a entrar desnudas y son atentamente examinadas para evaluar sus virtudes y defectos.”*²⁰ El segundo refiere a los cuerpos desnudos de los prisioneros torturados por miembros del ejército estadounidense en la prisión de Abu Ghraib en donde evidentemente los torturadores permanecen siempre vestidos. Si bien estos ejemplos en los que se ha citado a Giorgio Agamben sirven para explicar el juego de poder entre el cuerpo vestido y el cuerpo desnudo, por otro lado cabe aún la pregunta de si todo cuerpo desvestido es siempre vulnerable ante un cuerpo o varios cuerpos que llevan ropa. Esta pregunta es pertinente en este trabajo porque en muchos de los performances de Zhang Huan la desnudez es uno de los elementos principales en las acciones del artista. Habría que preguntar en ese sentido si todos los performances de Zhang en donde el artista ha trabajado con la desnudez evocan esa vulnerabilidad de la que hablamos aquí y de la que Agamben da cuenta al referirse al desnudo. O si bien, por otro lado, hay momentos en los que la desnudez se convierte en un dispositivo transgresor y

¹⁹ Véase: AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires. 2011, pp. 79-80

²⁰ Citado por Giorgio Agamben en: AGAMBEN, Giorgio, *Ibidem*.

revelador de fuerzas inéditas para el artista o para quienes han presenciado y observado sus acciones.

En su performance *25mm threading Steel* de 1995 en Beijing, China, Zhang se acostó desnudo sobre el suelo con una sierra de acero a sus pies, la cual al hacer contacto con un pedazo de acero lanzaba a centímetros de la piel del artista una ráfaga de partículas de dicho metal caliente que en ocasiones hacían contacto con su dermis. Es evidente en este performance que el artista intentó mostrar la fragilidad del cuerpo y la vulnerabilidad de la piel y la carne frente a un instrumento que sobra decir es peligroso para cualquier ser de carne y hueso. Colocarse desnudo a centímetros de una sierra de acero trabajando sobre el metal para dejar que las chispas calientes hicieran contacto e hirieran su cuerpo es la clara imagen del diálogo de la vulnerabilidad del cuerpo en presencia de la máquina. Si bien en los performances *To add one meter to an anonymous mountain* y *Nine holes* (piezas realizadas por el artista el mismo año) el acercamiento fue distinto, pues la desnudez del cuerpo es aproximada a lo orgánico de la tierra, la hierba y los minerales, por el contrario en *25mm threading steel* se presenta una resistencia entre lo orgánico del cuerpo y lo rígido e invasivo de una tecnología que corta metal a pocos centímetros del cuerpo del artista.



Zhang Huan – *25mm Threading steel*, performance, Beijing, China, 1995

El cuerpo es aquello que nos recuerda en todo momento que sería mejor no habitar este mundo que atenta constantemente contra nuestra fragilidad, pero por otro lado, también nos proporciona momentos de placer y emoción, permitiéndonos así la posibilidad de mirar hacia dentro, es decir, hacia lo más profundo de nuestro ser, que es la interioridad humana. Lo que nos conecta físicamente con las demás cosas y objetos que están ahí en el espacio que llamamos mundo no es la mente ni los pensamientos, sino el cuerpo y su desnudez que por donde se les mire son materia frágil, pero que por otro lado también podrían éstas servir para dar una muestra de poder como lo veremos constantemente hablando del arte performático de Zhang Huan. Si bien como ya hemos dicho en *25mm threading steel* hay una clara muestra o evocación hacia la fragilidad del cuerpo, de alguna forma al observar la imagen del cuerpo desnudo de Zhang Huan recibiendo los chispazos calientes de metal sobre su piel muestra también que su cuerpo puede resistir aquello y además permanecer durante un período largo de tiempo en dicha resistencia. Esa es una clara muestra de poder, y en específico, de lo que puede el cuerpo de Zhang. Tal vez cabría recordar a Spinoza cuando dice “*Nadie sabe lo que puede un cuerpo*”²¹, ¿De ahí que el artista asuma los riesgos de transgredir el suyo? ¿De ahí el miedo que todos sentimos porque nuestros cuerpos sufran algún daño? El cuerpo desnudo tiene la capacidad de tornarse una muestra de poder y al mismo tiempo puede ser una muestra de debilidad, dependería del contexto y de la situación en la que el cuerpo desnudo e incluso el cuerpo no desnudo se sitúe para constatar una cosa o la otra; no obstante, en esta tesis postulamos la idea de que todos los performances de Zhang Huan tienen que ver con una muestra de las potencias del cuerpo y de la propia desnudez, aún y cuando las situaciones en las que ha participado con su cuerpo terminen por mostrar los límites de éste y confirmen además que cuando ha llegado a los extremos, el poder del cuerpo y de lo sensible viene en detrimento.

Pero ¿Cuál es el origen del impulso en Zhang Huan por realizar al desnudo los performances donde el artista ha decidido proceder de esa forma en varias de sus obras

²¹ Véase Baruch Spinoza, *Ética*, Parte III, Proposición II, Escolio, Gredos, Madrid (2014), pp. 107-108

de éste tipo? Cuando el artista se refiere a los performances *To add one meter to an anonymous mountain* y *Nine holes* Zhang recuerda que en el entorno rural de su infancia pasaba buena parte del tiempo desnudo jugando entre la naturaleza y eso le provocaba una sensación de profunda conexión con la tierra, lo que además le hacía sentir libre. En ese sentido, podemos ya empezar a constatar que hay un anhelo evidente por reconstruir esas sensaciones que experimentó durante los años de su infancia, pero además ya de forma consciente el artista se ha dado cuenta de las posibilidades y potencias que puede otorgarle su cuerpo al trabajar al desnudo. De igual forma, el bagaje religioso así como el ámbito de lo sagrado en su cultura vienen a constituir gran parte de la obra del artista, lo cual nos habla de que en su pensamiento estético la dimensión mística es un interés constante. Dicha conjugación entre el cuerpo y ésta interioridad mística deviene en una poética y estética del tratamiento corpóreo muy singular en sus performance. La piel es tal vez la vía de conexión más inmediata entre lo exterior de la realidad y la interioridad del individuo, ya que solo a través de ella podemos sentir aquello que percibimos con los otros sentidos, porque nos permite reconocer aquello de una forma muy cercana por medio del tacto que nos ayuda a percibir sensaciones inmediatas. Desvestir el cuerpo es ya de entrada la manifestación de cierta interioridad si pensamos en que mantenemos nuestros cuerpos vestidos la mayor parte del tiempo, es decir, la desnudez muestra a veces más de lo que se encuentra guardado tras las vestimentas; dicha afirmación toma mayor fuerza cuando un cuerpo desnudo está rodeado de varios cuerpos vestidos que lo están observando, lo cual sucede en la mayoría de los performances de Zhang Huan así como en el ejemplo de los prisioneros de Abu Ghraib con el que Giorgio Agamben nos ha ilustrado. Por otro lado, también hay una interioridad subjetiva que ha de expresarse en la obra de Zhang Huan y que tiene que ver con la percepción del mundo y de la vida que el artista ha construido a partir de sus propias experiencias determinadas tanto por la cultura a la que pertenece como por las creencias y posturas propias ante situaciones, discursos, estéticas y concepciones religiosas así como los inagotables estados de lo humano que un individuo experimenta a lo largo de la vida. De este modo en el siguiente subtema se presenta un análisis y apreciación de tres performances que a mi modo de

percibirlos hablan de la interioridad religiosa que fluctúa en el entramado eidético de la obra de éste artista, en el que además se intenta mostrar cómo es que el cuerpo desnudo es fundamental para configurar una conexión con su interioridad espiritual.

Del cuerpo desnudo sobre el campo: el camino a la poética

Cuando se piensa en el proceso creativo de algún artista que hace performance y cuyo trabajo se ha introducido en la historia del arte solemos encontrar que el creador o la creadora han transitado de la plástica al cuerpo, o mejor dicho, de las plásticas no corporales a la plástica del cuerpo. Al observar el camino creativo podemos darnos cuenta de temas constantes, lugares recurrentes y de la implementación de lenguajes específicos en dichas creaciones que el realiza el artista del cual estamos desarrollando dicha investigación. En Zhang Huan parece ocurrir una cosa distinta, o al menos distinta en términos de lo que acabamos de mencionar concerniente a la mayoría de creadores que han transitado por los territorios del performance, pues el proceso del artista chino fue al revés; ya que del uso de su cuerpo como herramienta y objeto estético pasó a los materiales no corporales. Ya desde el inicio para algunos puristas –incluso del performance– podría resultar algo ruidoso, no obstante, en lugar de postularnos ante el proceso del artista, podría resultar un mejor ejercicio averiguar de qué ha consistido tal proceso y porqué ha sido distinto al de muchos creadores de esta disciplina del cuerpo, en concreto, distinto al trabajo de los *performers* de occidente.

Zhang Huan nace en una ciudad llamada Anyang en la provincia de Henan y fue enviado a vivir con su abuela cuando tenía un año de haber nacido a una localidad en el campo ubicada justo en medio de la República Popular de China llamada Tangyin. En entrevista con Roselee Goldberg, el artista ha confesado que aquellos primeros ocho años de infancia y de formación en la vida campirana han marcado toda su vida²². Además del cariño con el que recuerda aquel lugar, Zhang lo considera como un lugar que potenció su sensibilidad. Al regresar a la ciudad de Anyang para comenzar con su formación escolar tuvo dificultades de adaptación tanto en lo académico así como en el cambio de estilo de vida, lo que lo condujo a empezar a dibujar los motivos que recordaba sobre su vida en Tangyin pues dice Zhang *“Simplemente no podía*

²² Véase: DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, *Zhang Huan*, Phaidon, Hong Kong, 2011, pp. 9–11

concentrarme y pienso que eso tenía que ver con lo que ya hemos hablado, con mi gran conexión corporal hacia el campo”²³. A pesar de no verse interesado y haberse quedado atrás en las otras materias el pequeño Zhang destacó en la clase de pintura lo cual le llevó en el quinto año a ser recomendado a un campamento de arte por parte de la escuela. Zhang cuenta que eso fue incluso lo que le llevó a entrar a la universidad que aunque no era un colegio especializado en arte, tenía un departamento para estudios en el área y eso le bastó para continuar su formación académica en la Universidad de Henan. Va a ser entre 1984 y 1988 los años en los que Zhang Huan cursa la universidad y se tomará más en serio su formación como creador. Para entonces el artista ha reconocido que sentía una afición grande por la pintura de Jean François Millet y siente deseos grandes por consolidarse como un artista plástico de la talla de Millet.²⁴ No obstante, los años siguientes le harán cambiar de parecer al acercarse a las lecturas de textos sobre arte contemporáneo que encontró en el salón de lecturas para maestros del programa de la Sexta avanzada anual de la Academia Central de Bellas Artes de Beijing, durante su estancia en el Departamento de pintura al óleo entre los años de 1991 a 1993. Zhang cuenta que ahí fue donde descubrió otras formas de arte más allá de las técnicas tradicionales, y que fue la documentación sobre los performances del artista hongkonés Tseng Kwong-Chi donde conoció esta disciplina del arte. Zhang ha reconocido abiertamente que la formación que tuvo durante la universidad tenía una gran influencia de la escuela soviética en el arte, la que él describe con una gran tendencia hacia la representación realista de los objetos y de los acontecimientos. A pesar de ello, su estancia en la Academia Central en Beijing sin duda fueron clave para desbloquear el potencial creativo y artístico que Zhang empezaría a mostrar a partir del año 1992 con sus piezas de instalación tituladas como *Angel I* y *Angel II*, las cuales también serían la primera exposición pública del artista y previas al performance titulado *Ángel* que realizara en 1993.

²³ Ibid., p. 9

²⁴ Ibid., p. 15

Una de las cosas sin duda más relevantes que van más allá de sus procesos biográficos formales en el arte, es el sentido de pertenencia que el artista siente hacia el campo, ese sitio distinto a las urbes y la aglomeración citadina a la que tuvo que someterse durante sus años de formación académica. Esto ha de expresarlo en varios de sus primeros performances de los que hablaremos más adelante como *To add one meter to an anonymous mountain* o *Nine holes*, ambas piezas de 1995, así como en algunas de sus fotografías de expedición durante sus años de colegio.

La desnudez además de que está presente en casi todos sus performances así como en muchas de sus piezas de carácter visual, tiene que ver también con los años que Zhang Huan vivió en el campo en los que desarrolló una especial conexión con la naturaleza, así lo ha confesado a Roselee Goldberg:

"Recuerdo que en el verano estaba desnudo todo el tiempo. Podía trepar a los árboles para obtener una fruta. Podía bajar hacia los estanques y al río por pescado. (...) No pude deshacerme de esa conexión corporal hacia la naturaleza de mi niñez".²⁵

Claramente esta confesión arroja las razones por las cuales Zhang privilegia el cuerpo desnudo ante el cuerpo vestido. La conexión con la naturaleza y la tierra solo puede ser recuperada a través del cuerpo desnudo. Si bien podría interpretarse al cuerpo desnudo como un cuerpo vulnerable, bien podría pensarse completamente de forma contraria, es decir, la desnudez como dispositivo esencial del vehículo de conexión con lo sagrado que a partir de esa conexión puede llegar a ostentar un poder inédito, pues si bien el individuo queda sujeto a las fuerzas desconocidas de aquello, por otro lado más que vulnerabilidad el cuerpo desnudo adquiere ciertas facultades que para el cuerpo en vestimentas es imposible de adquirir. Pero no solo la desnudez ha de ser lo único necesario para lograr esa conexión; también el rito, que en el performance puede

²⁵ Ibid., p. 9

entenderse como la configuración de acciones que el artista y sus colaboradores –en el caso de los performances colectivos– se disponen a realizar es determinante para poder crear esa relación entre el desconocido sagrado y la *physis* de los cuerpos, en los que lo desconocido se muestra como el rompimiento de los límites e inauguración de otros nuevos al momento en el que el performance es llevado a cabo. El artista puede prepararse e incluso intuir y presupuestar cuáles son sus límites corporales y mentales que puede ostentar mientras lleva a cabo un performance, pero nunca sabrá del todo en una obra de este tipo cuáles son los límites reales a los que llegará en la realización de una pieza. Por eso mismo es que un performance es siempre inédito e irrepetible, ya que –como se han dado casos– entre más repite un performer una pieza determinada, va adquiriendo control y juicio, la espontaneidad se pierde y el performer se vuelve menos performer y más un actor, pues siempre la voluntad le lleva a ser más cuidadoso en sus movimientos, pues lo que tiene un performance por más que haya sido bien planteado visual y corporalmente, es el carácter de salpicadura, es decir, aquello que de la obra nos alcanza a envolver dentro de la misma, eso que nadie sabe qué es hasta el momento en donde se abre ante la mirada, la escucha, el olfato o el tacto como bien sucede en la obra *65kg* de Zhang Huan en donde la sangre del artista cae en una bandeja caliente que evapora su sangre y despide un olor a ocre, lo cual debió no ser del todo agradable para los espectadores, o bien, recordemos también el performance de Marina Abramovic en donde la artista permitió que extraños intervinieran su cuerpo y le transgredieran al grado de desnudarla y producirlle heridas; para muchos el observar aquello debió provocarles angustia e incluso desagrado al presenciar dichas manifestaciones de violencia.

II

EL CUERPO COMO HABITÁCULO DE LO SAGRADO Y COMO VEHÍCULO DE SACRALIDADES

Habitáculo y vehículo: dos formas atemporales del cuerpo

Todo cuerpo puede ser a su vez también manifestación misma de la gracia de los dioses. Si pensamos en aquellas personas que en distintas culturas fueron tomadas por chamanes u oráculos, podemos ver que muchos de ellos fueron concebidos y designados así debido a las condiciones bajo las cuales habían venido al mundo, dichos designios podían estar determinados por la época en la que eran dados a luz, la manifestación de alguna alteración mental que produjera que sus pensamientos fueran no racionales o mejor dicho, no convencionales, también la morfología que sus cuerpos mostraban era factor determinante para criarles y darles el título de chamanes, brujos u oráculos, esto era, que aquellos niños presentaran deformidades o alteraciones morfológicas en su composición corporal. En torno a este tema he encontrado un artículo interesante del médico peruano Óscar Frisancho Velarde que relata este tipo de designios otorgados a las personas que nacían con estas características en Mesoamérica y Suramérica: "(...) eran considerados intermediarios entre lo divino y lo terrenal, hacían "hablar" a los oráculos e interpretaban sus augurios; además preservaban los mitos cosmogónicos (...) Los gemelos, albinos, jorobados, enanos, entre otros, eran considerados como "señalados" por los dioses del México antiguo."²⁶ Aún en nuestros días algunas de estas creencias siguen manifestándose en algunas latitudes de Asia como veremos a continuación. Ya no tenemos figuras oraculares, pero siguen naciendo personas que son tomadas como descendientes directos de algunos dioses o incluso como las mismas reencarnaciones de éstos. En la India muchas de las personas que muestran deformidad en sus cuerpos son considerados descendientes directos de los dioses o tocados por la gracia sagrada de deidades específicas. Algunas de esas personas ostentan cuerpos desproporcionados, miembros deformes pero funcionales, un mayor número de extremidades (que además recuerdan la imagen del dios Shiva) en el cuerpo en comparación con el resto de las

²⁶ FRISANCHO VELARDE, Óscar, *Concepción mágico-religiosa de la Medicina en la América Prehispánica*, Acta méd. peruana (online), Vol.29, n2, 2012, pp.121-127. Disponible en: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1728-59172012000200013&lng=es&nrm=iso. ISSN 1728-5917 (Consultado 21-11-2019)

personas de la sociedad de donde provienen; dicho exceso es tomado no por un déficit, sino como una manifestación divina, por tanto esos cuerpos tienen que ser sacralizados, respetados y venerados por la gracia corporal que muestran. Basta recordar a Pranshu, un niño hindú nacido en Jalandhar en la región de Punjab en la India, que en 2016 fue conocido mundialmente por mostrar deformidad en su cráneo²⁷; al infante se le tomó en su comunidad de origen por una reencarnación del dios hindú Ganesha, el hijo de Shiva que tiene cuerpo de niño y cabeza de elefante; y es que al observar las fotos de Pranshu es fácil detectar ese parecido con las representaciones que se han hecho de Ganesha a lo largo de los siglos de arte religioso representativo hindú. Dicho parecido es más notorio en la parte superior del cráneo y del rostro donde la frente tanto de Ganesha como de Pranshu se muestran sumamente amplias; un caso afortunado entre muchos otros, en el que sin duda podemos encontrar cierta belleza en la deformidad del niño que nos recuerda la magia y la ternura del hijo de Shiva que murió decapitado. Otro caso de esta relación de los cuerpos deformes y padecientes con una deidad es el de las enfermedades que aquejaron a los cuerpos de los habitantes de Europa durante la época de la Edad Media, en caso muy concreto se suscitó con el periodo en que la lepra azotó con fuerza las regiones de Europa central y Europa del norte, esta enfermedad fue considerada también como una manifestación de lo sagrado en el cuerpo de los hombres, pues cuando el cuerpo padece aquellos males es debido a que Dios había decidido expiar las culpas y pecados del cuerpo de la persona en donde se manifestaba aquel padecimiento. Foucault nos describe sobre la situación de los leprosos y el cómo eran concebidos dentro de estas sociedades lo siguiente: "La lepra se retira, abandonando lugares y ritos que no estaban destinados a suprimirla, sino a mantenerla a una distancia sagrada, a fijarla en una exaltación inversa."²⁸ Es decir, la exaltación inversa de la que nos habla Foucault se produce toda vez que en lugar de someter a exterminio a los habitantes infectados con esta enfermedad se toma como gracia divina el

²⁷ Sobre el caso del niño Pranshu he consultado MEIJES, Toby, Villagers believe Indian boy is reincarnation of hindu god, disponible en: <https://metro.co.uk/2016/11/08/villagers-believe-indian-boy-is-reincarnation-of-hindu-god-6243339/> (consultado 18-09-2019)

²⁸ FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, volumen I, FCE, México, 2013, p. 16

acontecimiento del hecho de la infección y se produce una sacralidad tanto en el padecimiento como en el cuidado de la lepra con la creación de abundantes leprosarios.²⁹

Así como las impresionantes variaciones genéticas, también los padecimientos mentales han sido relacionados con una manifestación de lo divino sobre la *psique* del hombre, cabe traer a colación la frase, “A quienes los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco”³⁰, distinta a la relación cristiana atribuida a la lepra, ésta frase del periodo helénico refiere si bien también según la concepción de los hombres de esa cultura y periodo, a una manifestación clara de lo sagrado sobre la existencia de los hombres que han perdido la cordura, no va encaminada a ser concebida la enfermedad de la locura como un medio para la expiación, sino como bien dice la frase, refiere a la voluntad destructiva de los dioses sobre los hombres. Hemos de recordar que los dioses griegos no fueron nunca conocidos por ser piadosos y bondadosos como el dios cristiano, sino más bien eran conocidos por ser dioses magníficos y espléndidos en algunos casos pero que también llegaban a mostrar lo terribles que podían ser para los hombres.

Lo que tenemos en la obra de Zhang Huan podría ser observado como todo lo contrario a los casos que hemos mencionado, ya que en él no se han manifestado deformaciones ni se ha tenido que padecer (al menos no que se conozca) un sufrimiento atribuido al designio de los dioses, por otro lado, lo que se muestra en la obra del artista chino es una necesidad de acercamiento a lo sagrado por medio de ritualidades diversas que podemos identificar en sus performances, de las cuales abundaremos más adelante en esta tesis. Si bien en los casos de los leprosos y los deformes hindúes los dioses han

²⁹ Si bien se ordenó la creación de leprosarios para los habitantes infectados, también Foucault en este mismo libro nos habla de un destierro de los considerados como locos que originaría lo que se conocería luego como las *Nefs des fous* o Naves de los locos, que transportaban a los enfermos mentales y que iban desembarcando en distintas ciudades a lo largo de Europa.

³⁰ Esta frase ha sido atribuida a Eurípides pero no hay todavía una fuente que confirme dicha procedencia. No obstante, podemos leer en María Zambrano una idea completamente similar acerca del delirio de persecución que los hombres sufren al creer que son perseguidos por sus dioses. Véase ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2012, pp. 27-35

otorgado su gracia para que los hombres puedan expiarse y también han decidido volver de los cuerpos de niños y otros animales sus más recientes habitáculos, lo que se muestra en la deformidad de esas personas que han sido consideradas como sus reencarnaciones, por otro lado, podemos ver que también existen otro tipo de formas con las cuales se puede configurar una conexión con lo sagrado, esto es la repetición de ritos específicos así como la creación de otros nuevos a través de una poética determinada, que en el arte de Zhang Huan tiene lugar tanto en el performance como en sus obras de carácter visual.

Al igual que el sacerdote que se adscribe a los rituales que a su dios le complacen para mantener abierta y activa la vía de conexión sagrada entre el hombre y su figura divina, de la misma forma Zhang Huan realiza acciones que si bien no están encaminadas a un acercamiento con una forma o figura específica, expresan la voluntad por evocar experiencias místicas por medio de la exposición de su cuerpo con peligros determinados que se encaminan hacia una búsqueda ritualista de lo sagrado. Como veremos más adelante en el subtema perteneciente al capítulo tres de esta tesis titulado *Tres performances un Tian Zang*, en donde se habla de obras de performance que realiza Zhang Huan tales como *Dream of dragon* (1999) o *Seeds of Hamburg* (2002), en donde se muestra una disposición por recurrir a acciones que recuerdan o mejor dicho, entran en diálogo con ritualidades específicas de la cultura del artista, tal como son los honores funerarios del budismo tibetano, las peregrinaciones masivas al Tibet, todas referencias de rituales importantes de la cultura en donde el artista creció y que a través del trabajo corporal permiten que se configure una estética de lo sagrado alrededor de sus obras de performance.

Subjetividad y memoria: El lienzo dérmico como superficie sagrada

Nos pasamos la vida intentando construir una identidad, una forma o formas que nos ayuden a sujetarnos a la realidad, un avatar en el que podamos sentirnos seguros para pisar y transitar el mundo. La concepción del sujeto a lo largo de la historia de las Ideas ha sufrido muchos cambios. Durante los siglos en donde la idea de modernidad tuvo su mayor auge, los sujetos se sabían pertenecientes a un proyecto, la idea de progreso tanto en el bando capitalista como en el comunista tenía bastantes seguidores. Fuese como fuese, los individuos de las sociedades modernas de finales del siglo XIX y principios del XX, se suscribían de uno u otro modo a la idea de dicho proyecto. Ya avanzado el siglo XX, y más precisamente en los años de posguerra se comienza a gestar la transición hacia una época donde el sujeto lacerado por las investidas propiciadas y derivadas de una guerra de magnitudes dantescas, voltea la mirada hacia sí mismo en un gesto de reencuentro y reconocimiento con la subjetividad. Un reconocimiento de sí mismo y del otro a partir de su propia existencia. Fue en ese contexto que la aparición de un nuevo paradigma en el arte y el pensamiento empezaba a gestarse; la bandera expresionista ondeaba en las galerías de arte y el existencialismo llenaba los estantes de las librerías, era entonces el momento de las vanguardias. No obstante, los años de desarrollo económico pleno de las principales potencias económicas así como la sofisticación de los sistemas de producción en masa han hecho posible la entrada a una nueva era de relaciones entre sujeto, sociedad y mundo. La optimización de la producción ya no solo se refiere a la producción de objetos de consumo sino también a la producción del sujeto mismo, lo que Lipovetsky llama procesos de personalización.³¹ A partir de inicios de la segunda mitad del siglo pasado, podríamos ya decir que el sujeto se caracteriza principalmente porque no sabe distinguir con exactitud cuál es la imagen de sí mismo, cuál es su sitio en el mundo, pues si por un lado durante la modernidad los modelos de producción y sociedad otorgaban casi de forma automática el lugar que le

³¹ Véase LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 20-33

correspondía a los sujetos de estas sociedades, en la cultura actual podría decirse que si bien este modelo de estatus económico sigue permeando –recordemos que los modelos de clases, al menos en nuestra sociedad no se han diluido aún–, por otro lado, las generaciones actuales favorecen y practican constantemente lo que Michel Onfray va a llamar *La construcción de uno mismo*³². Tal vez no ha habido una época más subjetiva que esta. En su modo de apertura global, las sociedades y culturas actuales admiten en sobremanera elementos que las vuelven cada vez más complejas y diversas; entre más producido se vuelve un sujeto, más robusta se vuelve la diversidad, pero también más plana debido a la repetición y reproducción de modelos genéricos. Las posibilidades de empleo y producción en todos los ámbitos han aumentado y son cada vez más inventivas y creativas y a la par son también mayormente explotadoras, así como también de algún modo, se aproximan a ser cada vez más independientes de la fuerza de trabajo humano. Los sindicatos se han disuelto para dar lugar a los *freelancers*, los noticieros son cada vez más acartonados en comparación con la información relámpago de las redes sociales, las grandes televisoras están siendo borradas del mapa por los contenidos cada vez más interesantes de los *vloggers*. En un movimiento económico, la era digital, le retribuye al individuo una carga de información masiva que a su vez es carente de forma –o al menos carece de una forma específica o reconocible que sea fácil de diseccionar, su forma en todo caso, sería lo informe o lo deforme, entendido como una distorsión– derivada de este tipo de cultura, que en lugar de brindarle seguridad, de manera contraria lo vuelve inseguro, depresivo y ansioso.

Byung-Chul Han, un filósofo surcoreano de nuestros días, plantea que actualmente las sociedades tienen la característica de ser transparentes o lisas, sociedades que no presentan ningún tipo de diferencia ni resistencia, sino que al contrario posibilitan la autocomplacencia del individuo al participar de un proceso de pulimentación y transparencia de la información³³; en ese sentido, estaríamos hablando

³² Véase ONFRAY, Michel, *La construcción de uno mismo*, Perfil Libros, Buenos Aires, 2000

³³ Véase HAN, Byung-Chul, *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013

de que hay un paradigma que opera además de política y económicamente también de forma estética, generando que los sujetos se confeccionen y se pulan a sí mismos cada vez mejor, dando como resultado una masa lisa o incluso transparente de sujetos. Los paradigmas de la era digital nos pueden llevar por sendas cada vez más livianas, veloces y eficientes, la posibilidad de atascarse o de confundirse en la búsqueda y producción de información es cada vez más remota. La crisis del sujeto posmoderno pues, es una crisis generada por la angustia de no tener una imagen concreta. Cabe recordar aquí que para los latinos la palabra Imago no solo hacia referencia a la imagen, sino también a la voz o al cuerpo de la voz³⁴. Siguiendo esa idea podemos decir que los individuos de hoy en día carecen de esa imagen en el sentido latino antiguo y es también en ese sentido que el sujeto recurre a los otros sujetos del entorno intentando encontrarse, reconocerse en otra u otras imágenes; pero su esfuerzo es en vano, pues los otros individuos son también entidades transparentes que no son ni producen diferencia, sino solo similitudes en relación a modelos de funcionalidad económica y hedonista. Cada vez es más difícil encontrar lugares y cuerpos que produzcan eco y espacios de reconocimiento. "Yo es otro", sí, pero no se cuál otro soy.

En *La salvación de lo bello*, Byung-Chul Han por otro lado, habla acerca de la desaparición de la distancia estética³⁵, que se caracteriza principalmente porque en el arte y en los objetos de consumo del mundo contemporáneo existe una tendencia por eliminar todo rasgo que presente dificultad al sujeto en el acceso a éstos que están más allá de su cuerpo, esto tanto para los objetos corrientes como para los que son considerados como arte. Lo que crean artistas como On Kawara dentro de esta constante desaparición de la distancia estética es precisamente lo contrario. La distancia estética es necesaria para la experiencia de subjetividad que a partir del carácter de lo sublime y lo negativo que una obra con estas características ostenta, se presenta al sujeto en forma de interrogación. Al hablar de distancia estética en la obra no se plantea el hecho de que el

³⁴ NASÓN, Publio Ovidio, *Metamorfosis*, Gredos, Madrid, 2008, pp. 339-348

³⁵ HAN, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona, 2018, pp. 59-60

objeto se aleje por si mismo del sujeto, sino que la obra de arte precisamente en su forma de interrogación se le presenta a éste como algo extraño que hace que se detenga y al mismo tiempo provoca que el sujeto quiera indagar en el objeto por su cualidad seductora.

En ese marco del arte que produce distancia estética es donde podemos encontrar la obra del artista japonés On Kawara, obra que precisamente fue configurada como un lugar de pausa y silencio en una sociedad que desde los años en los que el artista realizó sus series "*I*" ("*Yo*"), no produce más que ruido, movimiento y tráfico indiscriminado de información. Si revisamos la documentación de la serie *I went*, donde On Kawara fotocopió los mapas de los sitios en los que estuvo de 1966 a 1977, encontraremos que el artista ya había anticipado los sistemas de trazo de rutas gráficas adentro de un plano, que pueden configurarse en aplicaciones actuales como Google Maps, Uber, etc. –no hace falta decir que los fines de la mencionada serie son otros distintos a cualquier desarrollo tecnológico de este tipo. En los mapas intervenidos por Kawara podemos encontrar líneas en color rojo que guían los recorridos que el artista realizaba diariamente partiendo del sitio en donde dormía, marcado éste con un punto grueso del mismo color en los planos. Kawara llevó alternadas con esta serie sus otras obras tituladas *I met* (*Conocí o Me encontré con*) y *I got up* (*Me levanté*), en las que produjo poemas con los nombres de las personas que en sus viajes conocía o se encontraba en el caso de *I met*; y para *I got up*, se dedicó a enviar un par de postales a sus conocidos con una imagen de algún sitio perteneciente al lugar donde se encontraba, añadiendo además la fecha y la hora en la que se había levantado de la cama ese día específico.

En los albores de una época cuyas dinámicas son meramente económicas, en la que el sujeto ha pasado a ser más una cifra productora de otras cifras más y donde el tráfico masivo de información empezaba a ser la principal característica de las sociedades, On Kawara produce un catálogo de lo distinto, que valiéndose de elementos

cotidianos de la vida moderna generan una interrogación, toda vez que el artista usa los medios de comunicación por un lado para dar fe de su existencia, de su aparición, estancia y tránsito por el mundo como sujeto, así como para mostrar que los objetos son mucho más que meros útiles, proveyéndoles de lo que hemos ya considerado anteriormente como distancia estética. En ese sentido, el catálogo que éste artista nos ofrece es uno de la experiencia, de la marcha, un catálogo de huellas que muestran algo distinto en el plano de lo cotidiano.

Utilizando como materia prima elementos de la vida común, ya sean postales, mapas, telegramas, e incluso nombres propios de personas que iba conociendo en sus viajes, el artista indaga en las posibilidades que de esos elementos pueden desprenderse para contar la historia de su vida, o mejor dicho, los días de su vida. Las piezas usadas por On Kawara, son elementos que en el mundo consuetudinario facilitan y alimentan el tráfico de información, tales como las postales o los telegramas, así como el desplazamiento de los individuos y la localización de los espacios urbanos en el caso de los mapas; Kawara utiliza estos objetos precisamente de forma inusual y en algunos casos también de forma contraria al uso cotidiano que se les da a estos, buscando así dar una información no funcional o en todo caso propiciar la desinformación, pues al leer los telegramas *I'm still alive*, en donde algunas veces escribe *"I'm still alive, don't worry"* (*"sigo vivo, no se preocupe"*) y en el próximo redacta *"I'm still alive, worry"* (*"sigo vivo, preocúpese"*), queda en evidencia que el artista juega con la ya mencionada desinformación o mejor dicho con una información no productiva, tal vez una sin sentido o donde el único sentido pudiese ser el producir detenimiento y contemplación ante la no funcionalidad del mensaje, al arrojar un texto que únicamente sirve para decirle al mundo que On Kawara sigue existiendo. Es ahí donde el rasgo de subjetividad queda evidente en la obra del artista, pues no hay mayor relevancia ahí que el mero hecho por manifestar que él, el sujeto llamado On Kawara sigue con vida.

El arte archivo abre la posibilidad de que el creador implemente objetos, frases, memorias íntimas y personales de todo tipo, así, toda vez que el artista busca hablar de sí

mismo a partir de él o ella, puede recurrir a un objeto de la infancia con valor sentimental o un objeto que representa un hecho turbio en su vida, contando de esta manera su historia a partir de materia u objetos relacionados directamente a él, prescindiendo de la mediación pictórica que supone el traslado del ojo y la memoria a la mano, pincel y lienzo. En ese sentido podemos decir pues que el arte archivo es un arte con un gran carácter subjetivo; en obras como la de On Kawara, esto se produce toda vez que el artista expone una narración del acontecimiento diario que éste decide hacer más relevante para su posterior documentación por medio de los objetos que decide implementar en sus obras. El elemento individual o subjetivo que rodea la obra de On Kawara está determinado por la construcción de una memoria a partir de elementos parciales que el artista decide configurar como una unidad de archivo. Ya no se trata pues del objeto representado como tal, sino de una serie de objetos presentados que componen una sola narración, pero que también cada uno de ellos por si mismo es capaz de expresar una narración singular como tal. La sensación que produce una exposición bien lograda de este tipo de obra frente a otra igual de importante de carácter pictórico o escultórico es en principio la de una extrañeza que lleva a preguntarse si aquello puede ser catalogado o asumido como arte, pero una vez que uno entiende y asume la desterritorialización de los objetos en ella mostrados, encontramos que dicha obra puede ser igual de vibrante que cualquier obra maestra de la historia del arte. No obstante, la búsqueda de los artistas que trabajan el arte archivo no es la de crear una obra maestra llena de virtuosismo y de técnicas pictóricas excelsas, sino precisamente producir distancia estética y acercamiento contemplativo a partir del elemento de la memoria³⁶. Si bien el carácter de subjetividad permeaba en las obras de los grandes pintores tanto del renacimiento como posteriormente en las vanguardias en relación a la figura del genio artista, lo hacía más en un sentido del creador innovador tanto de forma y estilo así como de la técnica. La subjetividad en la obra de On Kawara intenta más bien por un lado perpetuar la presencia del sujeto –en este caso el artista– por medio de la memoria y por

³⁶ Cfr. GUASCH, Anna Maria, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, Revista Materia 5, Barcelona, 2005, pp. 157-183

otro lado, abrir la interrogante que siempre cuelga en lo fugaz de la existencia: el abismo entre lo efímero de una vida en relación con la eternidad.

Contar y narrar una vida en días hace que ésta parezca ser aún más corta que si la medimos en años. En su serie titulada *Today* (*Hoy*, en español), On Kawara pintó miles de lienzos, de uno a tres o más por día, en los que escribía la fecha del día en que realizaba cada pintura, armando además una caja de cartón para guardar cada una de ellas en la que de forma metódica también introducía la plana de un periódico elegido por el propio artista. Creía que si no terminaba de pintar alguno de éstos lienzos, entonces debía ser destruido y así lo hizo toda vez que el tiempo u otra cosa se le atravesaron para que pudiese acabar alguna de éstas obras elaboradas con óleo. Aquí se pone de manifiesto una hipótesis que choca de forma directa con el arte procesual además de una expresión clara por el carácter de subjetividad que hay en esta serie; ya que por un lado, el arte que es entendido como un proceso, tiene que ver con un interés por mostrar lo inacabado o el rastro de la producción de la obra; por otro lado, en la serie *Today*, el interés del artista consiste en mostrar únicamente la culminación de una obra en tanto que ésta representa la prueba fehaciente de que el artista existió ese día determinado y que además estuvo en relación al menos de forma intertextual con un hecho específico acontecido en cualquier parte del mundo.

Para Kawara el no terminar uno de sus *Date paintings* significaba que él no había existido ese día en concreto, no había pintura, ni caja, ni plana de periódico qué mostrar, si no hay un soporte culminado con el cuál construir una memoria entonces Kawara no existe y por lo tanto tampoco el mundo existe para el artista, sin la realización del sujeto, no es posible la realización del mundo. Podemos ver de esta forma el carácter subjetivo que de esta serie se desprende. Al leer el Diario de un seductor de Kierkegaard y al mismo tiempo pensar en las series “Yo” de On Kawara podemos encontrar una similitud muy concreta entre la figura del seductor y el artista japonés, específicamente en donde Kierkegaard se refiere al plus poético que el personaje otorga a la realidad y también

muy posiblemente a lo que Sören llamaba el goce estético de *su* estar en esa realidad poetizada:

“El espíritu poético era el signo más que él añadía a la realidad; ese signo más consistía en lo poético de que él gozaba, en una poética situación de esa realidad; cuando de nuevo la evocaba como fantasía de poeta(...)” ³⁷.

Lo anterior dicho se afirma en relación a que On Kawara dota de ese plus poético a objetos de la realidad corriente, al tomar una simple postal o un mapa e intervenirlos para crear una memoria concreta que a su vez será un espacio que el propio artista puede ofrecer y tener para el goce estético. Pero no hablamos aquí de un goce estético meramente hedonista, sino de la experiencia estética que puede producir una obra con las características de la de On Kawara, que como hemos mencionado a lo largo de este texto, el que esté dotada con una gran carga de subjetividad no anula la posibilidad de producir a su vez la distancia estética necesaria que nos acerca al sentimiento de lo sublime en tanto que discurre entre los hechos concretos de una vida y su día a día y lo infinitamente abierto de la eternidad y sus posibilidades.

En una de sus piezas titulada *Family tree* (2000) Zhang Huan pidió a tres artesanos expertos en caligrafía china que escribiesen en su rostro y parte de su cuello una historia tradicional china, para ello requirió que lo hicieran con solemnidad y maestría hasta que su rostro quedase completamente ennegrecido por la tinta. La serie de fotografías derivada de éste performance muestra cómo de a poco la cara del artista va tiñéndose

³⁷ KIERKEGAARD, Sören, *Diario de un seductor*, Alianza, Madrid, 2014, p. 34

completamente de un negro profundo. Lo que Zhang Huan quería lograr con esta acción era que las facciones de su rostro fueran completamente anuladas para que su rostro pasara a ser una imagen irreconocible, una umbría. Al hacer que sus rasgos fueran borrados por completo con las capas de tinta, la identidad biométrica del artista es omitida dando lugar a lo anónimo, a la no identidad, produciéndose así la desaparición del sujeto.



Zhang Huan - *Family tree*, performance, Nueva York, USA, 2000

En ese sentido, se configura una oposición al sujeto que busca confeccionarse y personalizarse cada vez más; concretamente, lo que Zhang buscaba con la realización de dicha obra era la anulación de toda posible subjetividad a través de la repetición excesiva de la escritura sobre su piel y rostro con caracteres chinos que contaban tanto la historia de la propia familia de Zhang así como historias acerca del destino humano relatado a través de parábolas; también el artista pidió añadir palabras que hacen referencia a la actividad de adivinación oracular que en China están basadas en la lectura de los rasgos faciales y corporales, dando pues lugar a todo aquello que el artista siente y piensa que lo constituye como individuo en una sociedad humana específica. La actividad de borrar su propia identidad a través de la escritura excesiva de dichos textos calografiados en su piel también pone de manifiesto que ese exceso de elementos sociales terminan por anular al individuo. Sabemos que el artista sigue ahí en presencia pues no ha desaparecido ni tampoco ha muerto –pues a quien le practican la caligrafía es al rostro

vivo del artista y no a una fotografía o a su cadáver– , tenemos la seguridad de que es el rostro de Zhang Huan el que ha quedado cubierto por tinta, no obstante lo que posibilita este ejercicio artístico es el espacio para la pregunta de cómo está constituido un sujeto; si bien, por un lado, queda claro que el omitir los rasgos faciales de Zhang supone un proceso de despersonalización y de emancipación de la subjetividad, por otro lado, el que los caracteres que los calígrafos escribieran en el rostro del artista fuesen historias y leyendas que constituyen la mitología y sabiduría chinas, así como la propia historia familiar, pone de manifiesto que la identidad nunca queda exenta de la cultura ni de lo que antecede a un sujeto. Lo que narra una de las leyendas elegidas por Zhang Huan para que fuese escrita hasta los límites de la negrura en su rostro es lo siguiente: “si una persona es determinada no hay nada que no pueda lograr”³⁸ Un sujeto es eso, un cuerpo sujetado a una serie de elementos que le reconocen como tal y en donde él mismo se reconoce, la familia, el trabajo, los amigos, la sociedad entera son los tópicos que posibilitan la idea de sujeto.

Lo que caracteriza en gran medida la obra de Zhang es por un lado una búsqueda constante del desarraigo de la identidad y por otro lado, como esta tesis propone, es una indagación de lo sagrado a partir de las posibilidades y límites del cuerpo. En el performance *Nine holes*, también se produce un fenómeno de des-sujeción, pero en ese caso es una des-sujeción colectiva, toda vez que al despojarse de su ropa los performers pasan a ser meramente cuerpo, posteriormente, al disponer su desnudez sobre el suelo de la montaña producen un único y solo evento: lo que Joseph Campbell llama *El ombligo del mundo*³⁹. En ese sentido pasan a ser una única y sola entidad no subjetiva que funda un único sitio sagrado y ya no nueve cuerpos separados, mucho menos nueve sujetos, pues en la colectividad de una sola acción se configura un único y solo cuerpo; un único evento y entidad que en la variedad de las corporeidades ha devenido en una unidad ritual, o sacralidad cósmica, como habría de reconocer Mircea Eliade.

³⁸ Zhang Huan en DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op. cit., p. 122

³⁹ Véase CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, FCE, México, 1972, p. 44

Carne vs Cyborg: de la asunción del cuerpo y del cuerpo profanado

En su performance titulado *65 kg* (1994) Zhang Huan se hizo colgar atado por cadenas fijadas al techo que servían para suspender su cuerpo dentro de una pequeña bodega de Beijing. Previamente el artista había concertado con un médico y su asistente perforar su abdomen con ayuda de catéteres a fin de que su sangre cayera desde lo alto sobre una bandeja a través de un sistema de canalización quirúrgica que fue colocado en el cuerpo de Zhang el cual dirigiría la sangre del artista hacia la mencionada bandeja que se encontraba justo debajo suyo. Era evidente que en dicha acción había una expresión de riesgo entorno a la integridad física del artista, tanto por la elevación de su cuerpo colgado en el techo así como por las heridas en su abdomen, las cuales continuarían abiertas durante todo el performance. La obra fue titulada *65 kg*, haciendo alusión al peso que el artista tenía previamente a ser colgado con las cadenas; podemos percibir en esta obra de Zhang Huan una evocación del cambio y lo transitorio así como una alegoría de la impermanencia, pues si bien sesentaicinco kilos son el peso del artista, su masa corporal se ve directamente afectada desde el momento en el que del cuerpo de Zhang empieza a brotar sangre.



Zhang Huan - 65kg, performance, Beijing, China, 1994

La pérdida del líquido sanguíneo ha de modificar en menor o mayor medida su peso; por mínima o mayúscula que sea la cantidad de sangre que cae en la charola el peso del artista se modifica sin remedio. En dicho performance también se pone de manifiesto la narrativa de la pérdida que sucede en el ritual del sacrificio, en el cual el ofrecimiento de sangre no se convierte en una pérdida económica sino en una pérdida simbiótico-ritual entre el hombre y una deidad. Los hombres de las culturas antiguas sacrificaron animales, entre ellos también seres humanos, para que los dioses les otorgaran a cambio tranquilidad y prosperidad, les aseguraran fertilidad o les garantizaran la victoria en alguna confrontación bélica. No obstante, una de las cosas interesantes en esta obra, es que Zhang Huan lo practica de un modo inverso, pues las culturas antiguas de las que hablamos llevaron a cabo los sacrificios de sangre ofrendando el líquido sanguíneo o los órganos –muy frecuentemente el corazón– en un movimiento que va de abajo hacia arriba, pues los dioses pertenecen a una dimensión generalmente elevada en relación con la superficie terrestre en la que habitan los hombres.



En el caso de 65 kg la sangre de Zhang cae desde arriba sobre una bandeja caliente como si fuera un ofrecimiento invertido, pues la fuerza de gravedad lleva consigo la sangre del artista de arriba hacia abajo. Si bien no hay una relación o interacción que pueda identificarse meramente como una de motivaciones rituales entre Zhang Huan y los espectadores que presenciaban el performance, lo que sucede al igual que en el caso de los sacrificios de sangre es que se produce un evidente desplazamiento de la materia corporal de un plano hacia otro o bien de un estado hacia otro en el caso del performance de Zhang, es decir, del estado líquido al gas, toda vez que la sangre calentada se evapora sobre la bandeja caliente, el cuerpo se vuelve en cierto modo algo más parecido a lo etéreo. De igual manera, el hecho de que sea una bandeja y además que la bandeja esté en constante calentamiento trae a nosotros la noción de un ofrecimiento provocador que a su vez es también simbólicamente piadoso, como si el artista invitara a los espectadores a comer o absorber su materia sanguínea, toda vez que por el ambiente se volatiliza la sangre vaporizada después de calentarse en la charola. Lo etéreo en lo que se convierte el cuerpo del artista al evaporarse su sangre reconfigura el ambiente de la bodega en la que Zhang Huan llevó a cabo su performance. En el cristianismo se quema incienso en las celebraciones litúrgicas como la misa o las procesiones, en las ceremonias budistas también se enciende otro tipo de incienso compuesto por diversas hierbas, en otros rituales ceremoniales de Mesoamérica se quemaba copal y se sabe que otras culturas del continente americano también usaban el palo santo; la motivación por quemar este tipo de elementos era esparcir en el ambiente un aroma que también es apoyo para el tránsito espiritual en el que los hombres entraban en comunicación con los dioses; cuando se evapora la sangre que cae en la charola se disemina en el ambiente un olor a ocre lo cual también transgrede los sentidos de los espectadores modificando así también su percepción a través de una experiencia olfativa.

Entre las deidades de las culturas antiguas hay pocos dioses que se sacrifican en beneficio de los hombres, tenemos a Prometeo en la cultura griega y en varias de las culturas mesoamericanas aparece la figura del dios Xipe Tótec (Nuestro señor el

desollado), que se quita la piel para ofrecerla al igual que su sangre como alimento para los hombres, y es precisamente el ofrecimiento de este dios en el que el performance de Zhang Huan ha de encontrar –según nuestra percepción– una discreta relación indirecta, aún y cuando la cultura del artista sea distinta a la mesoamericana y por otro lado también se puede encontrar una relación directa con un viejo cuento chino budista que relata el cómo una liebre se arroja al fuego sacrificándose para alimentar a un viajero hambriento en una noche de invierno; el viajero era Buda mismo, quien antes de que la liebre tocara el fuego la alcanzó con su brazo y la elevó a la luna para que todos conocieran y recordaran por siempre la compasión de la liebre⁴⁰. Por otro lado, y no obstante la capacidad que tiene el artista de crear un *environment* –a través del olor y los elementos hospitalarios que usa– además de realizar el performance, hay en esta pieza una crítica de la que habla Yilmaz Dziewior enfocada en la creciente tendencia que tienen las personas hacia la auto-tortura en China⁴¹; podemos en ese sentido pensar que Zhang Huan trata de crear un giro crítico contra la motivación nihilista que se manifiesta en la autolesión, pues precisamente lo que no hay en la obra corporal de Zhang Huan es nihilismo ni desprecio por el cuerpo, sino todo lo contrario, lo que podemos encontrar en su obra es una constante asunción a partir de diversas formas que abren diálogos con lo espiritual, lo social, la tradición y la condición humana, generando experiencias de sacralidad desde distintos contextos. Si bien a pesar de que Zhang Huan abre heridas en su piel y pone en riesgo la corporeidad, en sus performances no encontramos una negación del cuerpo sino lo opuesto a la negación, es decir, la asunción, toda vez que el artista trabaja meramente desde y con su cuerpo. Podemos constatar lo anterior al darnos cuenta de que los límites que explora entorno a sus capacidades físicas nunca están influidos por elementos o instrumentos externos que le ayuden a incrementar sus capacidades de movimiento, de fuerza o de resistencia. La asunción se produce en el reconocimiento de los límites que son descubiertos y expuestos en cada uno de los

⁴⁰ Esta parábola puede encontrarse en el compilado de cuentos sobre la luna de Carolyn McVickar Edwards en MCVICKAR, Carolyn, *In the light of the moon*, Da Capo Press, Boston, 2003.

⁴¹ Véase: DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op. cit., p. 47

performances que realiza el artista. A pesar de que en algunas ocasiones Zhang ha utilizado instrumentos o elementos que sirven de apoyo para realizar sus acciones, no son nunca empleados o concebidos como una prótesis o como una extensión de sus extremidades. En la obra de Zhang Huan por el contrario existe una asunción, pues el artista asume lo que su cuerpo es y además como podemos ver en 65kg lo asume y además lo comparte por medio de la evaporación de su sangre con todos los que son espectadores adentro de aquella bodega de Beijing.

En la obra performática y visual de artistas como Stelarc a diferencia de Zhang Huan se puede identificar fácilmente una motivación por la mejora corporal, dicha búsqueda expresa un nihilismo tanto de la forma original en la que está constituido un cuerpo, así como de las capacidades originales con las que nace y a las que aspira un cuerpo no intervenido. Ostentar la multiplicación de alguna extremidad o insertarse carne ajena expresa por un lado una incomodidad con la carne propia así como con la forma en la que el cuerpo vino a ser arrojado al mundo. La exploración estética de Stelarc obedece no solo a la lógica del *cyborg* sino también a una lógica de la negación a partir de la implementación de la técnica sobre la carne, indagación que no es rebelde sino nihilista. La asunción ha de producirse en toda operación que exprese las facultades del cuerpo siempre en relación a un reconocimiento de los límites somáticos, en donde el artista procede solo desde su propia piel y carne; por supuesto, en una experiencia relativa a objetos y espacios externos, pero nunca buscando una añadidura artificial y extraña a su piel o a su morfología. No hay mayor asunción del cuerpo que aquel que opera no con lo mediato o lo instrumental sino con lo ya dado, que es la carne, es decir, lo inmediato. La anterior es una postura que está más cerca de llegar a ser trágica, puesto que no se busca en lo externo una extensión de las posibilidades sino que se asume lo que al cuerpo le es posible de una vez por todas en su morfología, como cuerpo que nace y crece hasta alcanzar sus máximas capacidades físicas y que si bien hay mejoras se obtienen éstas por medio de la preparación y el entrenamiento que permiten que el

cuerpo alcance límites dados por una potencia misma del cuerpo, es decir, lo que el propio cuerpo puede por sí mismo alcanzar, en volumen, resistencia y destreza.



Stelarc - Amplified Body, Laser eyes & Third hand, 1985

La negación del cuerpo en artistas como Stelarc se produce de una forma rara, pues si bien lo que hace el artista es trabajar a partir de su cuerpo, lo hace solamente como soporte y modelo pues al mismo tiempo genera una especie de laboratorio cárnico para la aplicación técnica de prótesis, implantes y escrituras diversas⁴². No hay mayor nihilismo del cuerpo que aquel al que se le convierte en un laboratorio y se le somete a ser algo más de lo que su acontecimiento azaroso le permite ser. La voluntad de control científico y técnico sobre un cuerpo es la expresión más ruda del sometimiento animal. En la narrativa del cyborg se ha de obedecer siempre a éste principio. La negación del

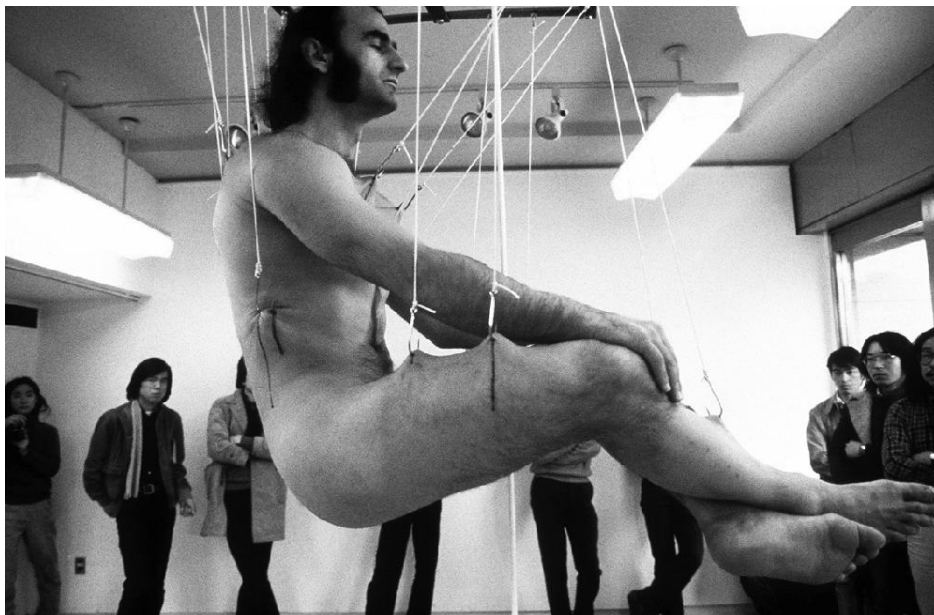
⁴² Sobre la escritura como técnica y característica del cyborg véase DUQUE, Félix, *El cyborg sí tiene quien le escriba*, en *La escritura del cuerpo, el cuerpo de la escritura*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2010, pp. 13-27

cuerpo por otro lado resulta sumamente aberrante, toda vez que lo que se da como resultado en la añadidura de partes –que son una proyección tecnicada de las extremidades de un cuerpo– deviene en lo monstruoso.

De la fuerza de gravedad: caída y elevación de los cuerpos

Cuando Stelarc suspende su cuerpo mediante la inserción de ganchos fijados al techo que atraviesan diversas zonas de su corporeidad ayudando a distribuir su peso en los soportes, queda la sensación de que el artista busca mantener el dolor de forma interna sin llegar a exteriorizarlo y sin buscar un canal de salida o depuración. La sangre del cuerpo de Stelarc brota de los orificios abiertos por los ganchos, no obstante, el que la sangre encuentre salida no es la intención del chipriota en estas obras performáticas, sino que por el contrario, busca que ni su cuerpo y nada dentro de su cuerpo caiga y sea llevado al suelo por la gravedad; en ese sentido, de algún modo la sangre ensucia las obras de Stelarc, pues si suspender la gravedad es la búsqueda en su obra, el brote de la sangre revela que el cuerpo sigue afectado por la fuerza gravitatoria, es decir, su propio cuerpo lo delata. Lo anterior deviene completamente contrastante a lo que hizo Zhang Huan en 65 kg permitiendo que cayera su sangre de forma constante sobre la charola colocada debajo de su cuerpo agregando además un sistema de canalización quirúrgica – como ya hemos mencionado– para que la sangre se desplazara hacia abajo debido a la fuerza de gravedad. El sistema de canalización en el caso del performance de Zhang no es una añadidura, porque el artista no lo concibe más que como un elemento que ayuda a redondear su búsqueda, que se concentra en soportar la presión de su cuerpo contra las cadenas que suspenden su peso y que la mayor cantidad posible de su sangre caiga sobre la charola caliente y se evapore y si bien siendo rigurosos podemos observar a los tubos de canalización como una extensión de las venas del artista, no son concebidos como una mejora, sino simplemente como apoyo y herramienta y no como una añadidura que aspira a ser permanentemente sumada al cuerpo de Zhang.

Mientras el dolor en Zhang Huan es de una u otra forma canalizado y transformado, en Stelarc lo más que podemos llegar a suponer es que se manifiesta y transita únicamente en la dimensión interior del cuerpo artista, y si bien existe de por medio una preparación física y mental –pues Stelarc al igual que Zhang Huan también asume una postura meditativa al mantener su cuerpo suspendido por los ganchos– es una preparación siempre encaminada a soportar el dolor en favor de presentar una resistencia más larga en contra de la gravedad, es decir, mantenerse más tiempo –o el tiempo determinado previamente por el artista para estas obras– suspendido por los ganchos. Stelarc ha realizado alrededor de veinticinco performances de suspensión teniendo varios colaboradores en un buen número de estos eventos en los que además ha implementado distintas modalidades de suspensión así como elementos externos diversos, incluida su famosa *Tercera mano*.



Stelarc - *Prepared Tree Suspension: Event for Obsolete Body No. 6*, Black Mountain, Canberra, 1982

En todos y cada uno de los performances de suspensión de los cuerpos de Stelarc el artista ha apostado por vencer a la fuerza de gravedad⁴³. Esto obedece también a su búsqueda estética de repetirse o trasladarse a si mismo al plano de lo virtual, lejos de un cuerpo que se agota y muere. La voluntad científica que impregna la estética *cyborg* de Stelarc brinda posibilidades creativas llamativas y espectaculares, pero nada más; la tecnología implementada en sus performances atrae al ojo y al oído volviendo fácil otorgarle relevancia por sobre otros planteamientos existentes en el arte del cuerpo. El discurso *cyborg* en la estética de Stelarc puede ser confuso y entenderse como un arte que busca reivindicar el cuerpo y sus potencias, no obstante, lo que está reivindicando es la capacidad del desarrollo técnico a favor de encontrar un *cuerpo mejorado* por medio de una lógica meramente técnica, lo cual es completamente distinto. Felix Duque identifica esta lógica con la idea del *cuerpo total* que según nos dice prevalece tanto en el cristianismo con la idea de alma y en Hegel con la idea de espíritu; al no poder encontrar un cuerpo no perecedero e incapaz de mostrarse decadente, el cristianismo apela por el alma que pertenece a un plano ya no corpóreo, en donde se mantiene inmune de la decadencia del cuerpo procurando así la vida eterna. En su obra *Phrostatic head* (2007) el artista muestra los alcances de la tecnología protésica, mediante la cual ha logrado crear una réplica de su cabeza a partir de la morfología de su rostro; la cabeza virtual de Stelarc también está programada para hablar e incluso contestar algunas preguntas por medio de una interfaz computacional. Lo que tenemos con la creación de esta *Cabeza protésica* es el triunfo de la permanencia y conservación de lo humano a través de lo virtual en donde ya no es necesario tener un cuerpo como soporte que sea atraído a la tierra por la fuerza gravitacional, sino que con la inteligencia artificial y la computación se ha logrado configurar un ser que ya no tiene peso, y que a su vez es menos rebelde, más durable y más fácilmente de modelar a saber de cualquier antojo perverso que un cuerpo hecho de carne.

⁴³ Sobre la motivación de Stelarc por vencer a la gravedad el artista habla en una entrevista realizada por Paolo Atzori y Kirk Woolford, Disponible en: https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html, (consultada 23-05-2019)

Zhang Huan llevó a cabo una peregrinación personal en uno de sus regresos a China, mediante una caminata que evoca a un ritual religioso milenario, el artista realiza un movimiento repetitivo de caída e incorporación mientras avanza arrojándose un metro o varios centímetros hacia el frente. El artista va sin camisa y usa solo un pantalón de color rojizo; sus manos están cubiertas con una especie de vendaje. Tanto el atuendo elegido por Zhang Huan, así como los movimientos repetitivos son una clara referencia a una ritualidad china o tibetana muy antigua. La peregrinación de Zhang, a pesar de no haber sido pensada como un performance o una pieza de arte-acción, terminó por serlo, ya que espectadores que le reconocieron se aglomeraron en una multitud y bastó poco tiempo para que varios camarógrafos se pusieran a documentar las acciones del artista. Zhang arroja su cuerpo a la tierra una y otra vez volviéndose a incorporar; avanzar cayendo y levantándose es también una forma que crea una analogía y expresa "las caídas" y "elevaciones" que un ser sufre durante una vida. Caer directamente con el torso y el abdomen sobre el suelo como lo hace el artista es un movimiento que busca una conexión con la fuerza de atracción de la tierra, con el centro de gravedad. Si bien en los performance de suspensión de Stelarc lo que se busca es la aniquilación de la gravedad o bien, según percibo, una huida desesperada de la fuerza de gravedad, debemos decir que no lo ha de lograr por completo pues al colgar su cuerpo con ganchos sujetos a un techo que a su vez está soportado por muros y castillos arraigados al piso podemos inferir que la gravedad sigue operando sobre su cuerpo y sobre los elementos que utiliza para suspenderse; en ese sentido su movimiento creativo más perspicaz sería el de implementar las prótesis del cuerpo, sobre todo en su *Cabeza protésica* en donde la gravedad no influye y no determina ninguna fuerza. En el trabajo de Zhang Huan al contrario, se produce una narrativa que expresa la lucha en la que participan las potencias del hombre (con su cuerpo) y las potencias superiores a las de lo humano, como en este caso la gravedad.

El hombre puede erigirse, sí, pero ha de caer siempre, pues puede el hombre atreverse a vencer a la gravedad y de igual manera pensarse y desearse a sí mismo fuera de la merced de dicha fuerza, no obstante, esa potencia fantasmal siempre habrá de

encontrarle y hacerle perecer en una caída y desgaste irremediables. En el performance de Zhang Huan aparece de alguna forma el drama de la vida, a eso que también los antiguos griegos han llamado la tragedia, por otro lado y en una completamente distante búsqueda, Stelarc apuesta por crear un nuevo drama; uno que aún no logra determinar ni acabar por reconocer ni su principio ni su fin al cual bien podríamos llamar el nuevo drama moderno.

Vale la pena hacer el ejercicio de pensar en artistas como Stelarc u Orlan, quienes han pasado de asumir el riesgo de modificar y transgredir su cuerpo aparente o meramente con un fin estético a incluso considerarlo obsoleto⁴⁴. Cuando se piensa en la oreja que Stelarc se hizo implantar en el brazo se podría reconocer ya de entrada que con dicha modificación corporal el artista intenta mostrar las posibilidades creativas que pueden alcanzarse a partir de la implementación de la ciencia sobre el cuerpo. Las motivaciones de Stelarc son principalmente las mismas que históricamente el cristianismo también postula, como ya hemos visto, la de crear un *cuerpo total* por afuera o por encima del cuerpo como bien lo ha señalado Félix Duque. Por un lado hay un claro desprecio del cuerpo propio en el artista –a pesar de la aparente apología de lo corpóreo– ya que la reivindicación del cuerpo según lo que este tipo de cyberartistas plantean solo se produce mediante la modificación o mejora del cuerpo, en la añadidura de elementos que lo hacen ya no ser lo que está destinado a ser, sino que con estas supuestas mejoras lo llevan a ser otra cosa distinta, es decir, un *cyborg*, como hemos señalado anteriormente, o bien deberíamos tal vez decir un humano demasiado humano, recordando a Nietzsche. Para este tipo de lógica solo en la reconfiguración técnica puede darse el arte o la mejora del cuerpo, nunca desde su morfología natural.

Optimizar por medio de la tecnología al cuerpo no lo hace precisamente mejor, sino que –en todo caso– ostenta solo un tipo de mejoría, que es la mejoría técnica, de entre otras mejorías posibles. Tener tres brazos y no solo dos para sujetar más cosas o ayudarse a cargar objetos pesados que con dos brazos sería imposible cargar, aumentar

⁴⁴ Véase: FEATHERSTONE, Mike, *Body modification*, SAGE, London, 2000, p. 151

las posibilidades de movimiento del cuerpo al añadir una extremidad, son situaciones meramente relativas y desprovistas de interés cuando se les observa por sí solas. Giorgio Agamben en su libro titulado *Denudez* siguiendo a Deleuze, desarrolla la idea de la potencia de los cuerpos, diciendo que dicha fuerza a su vez supone una impotencia: “(...) *la potencia también es siempre constitutivamente impotencia, (...) todo poder hacer es ya siempre un poder no hacer*”⁴⁵. El poder deteriorarse es una potencia inherente al cuerpo de piel y carne; después de nacer y a medida que crecemos nuestras capacidades físicas aumentan pero también se van deteriorando hasta el punto en que dejan de aumentarse y se encaminan a la mera disminución y sequedad de músculos, órganos, carne y piel. De ese deterioro es del que huye la estética y la tecno-lógica del cyborg. Y si bien el cyborg está constituido por partes añadidas a un primer cuerpo que le dan la posibilidad de *poder más* que lo que un cuerpo no intervenido puede, el cyborg ultra mejorado podría casi todo, menos morir, del mismo modo en que la inteligencia artificial que anima la *Cabeza protésica* de Stelarc tampoco puede ya deteriorarse al no estar constituida por órganos y carne, asegurando así el *no poder* morir.

Lo que vemos en el arte performático de Zhang Huan es que el cuerpo sirve para mostrar posibilidades creativas que se producen a partir de lo externo al cuerpo pero siempre a partir de éste, también sucede que en algunas de sus acciones se muestran las potencias y los límites que el cuerpo del artista es capaz de emanar y soportar. Zhang Huan sabe que su cuerpo de carne, piel y huesos está limitado por su condición sensible; sabe que arriesga su integridad y que hay dolor físico de por medio en varias de sus acciones y que además se corre el riesgo de que comprometa mortalmente su cuerpo y su salud con daños irreparables, pero a pesar de eso no ensueña ni fantasea el artista con devenir otra cosa distinta a su constitución, ni tampoco en modificar su cuerpo para así poder mostrar las capacidades de éste.

Existe una diferencia importante entre un cuerpo que es reconocido como insuficiente y mediocre y que por tanto el sujeto de ese cuerpo ha decidido modificarlo

⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio, Op.cit., p. 63

para optimizarlo y aquel que sabiéndose limitado decide mostrar lo que puede su cuerpo, sin modificaciones somáticas ni añadiduras cibernéticas, más que aquellas de las que su naturaleza morfológica y su tránsito por el mundo le han provisto. La optimización que plantean artistas como Stelarc y Orlan supone ya de antemano una transgresión y un rechazo del cuerpo. En el *síndrome del miembro fantasma* dicha condición lleva a las personas que lo padecen a amputarse partes del cuerpo que no sienten como suyas; en estos artistas mencionados su concepción del cuerpo funciona de forma opuesta, es decir, sienten que deben añadir miembros a su cuerpo, en los casos de Stelarc y Orlan podemos ver que ninguno acepta su cuerpo de la forma en la que es, la forma que tiene previamente a someterlo a dichas modificaciones. Por otro lado debemos decir que tanto el síndrome del miembro fantasma así como la búsqueda de la mejoría corporal por medio de la tecnología obedecen a una sola lógica, que es la lógica nihilista mencionada anteriormente. De esta forma la obra corporal de Zhang Huan se coloca del lado opuesto a la obra de Stelarc y Orlan, pues en la obra del artista chino no hay un rechazo del cuerpo, sino una reivindicación de los límites del cuerpo. Zhang no añade implantes a su persona y si bien hay elementos de los que se ayuda para llevar a cabo sus acciones, éstos son solo herramientas que siguen estando en contacto con él tan solo en el exterior de su cuerpo.

III

DE LO SAGRADO EN LA OBRA CORPORAL DE ZHANG HUAN

El primer performance

En 1993 Zhang Huan da el paso de la producción visual – a la que de hecho se tiene poca o nula accesibilidad– de sus años de formación a realizar el performance que fue titulado como *Angel* y tuvo lugar en el patio del Museo Nacional de Arte de China en Beijing. Este performance tuvo más características de ser una acción crítica contra los abortos selectivos de bebés del sexo femenino en China. Zhang Huan aparece cubierto de un líquido de apariencia sanguinolenta destrozando una bebé de plástico para posteriormente envolver los restos en una toalla o pañuelo que llevó hacia adentro del museo hasta que fue detenido por la policía del lugar.



Zhang Huan - *Angel*, performance, Beijing, China, 1993

Como se acaba de señalar, el performance fue interrumpido y el artista fue obligado a escribir una disculpa pública al museo así como una autocrítica hacia su

propio performance.⁴⁶ Podemos apreciar que no queda clara la transición que el artista realiza desde sus trabajos plásticos no corporales de su etapa de formación hacia el performance; no obstante lo que Zhang comenta al respecto es que en una búsqueda por pasar de las dos dimensiones a la tercera dimensión su cuerpo se convirtió en el vehículo, esto además le ayudó además a iniciarse en la construcción de un lenguaje propio, que además como el comenta “Esto me permitió expresar algunas emociones profundas que venían desde muchos lugares diferentes”⁴⁷. En ese sentido, podemos comenzar a entender de que va la poética contenida en la obra de Zhang Huan. El elemento del cuerpo le ha permitido al artista expresar cosas que en la pintura y en el dibujo no había podido configurar. Pareciera ser que el estudio y prácticas formales en el arte si bien le dotan al artista de ciertas herramientas que están encaminadas al entrenamiento óptico y el desarrollo de la destreza manual sobre el lienzo, la matriz de grabado u otra superficie para el ejercicio pictórico que resolverá una representación realista, dichas herramientas técnicas a veces no resultan ser las más adecuadas para que se empiece a consolidar un lenguaje propio en el creador o al menos una clara búsqueda de dicho lenguaje. En el caso de Zhang Huan, veremos posteriormente que luego de un largo recorrido por el performance da prioridad a la producción de pintura y escultura, así como a la exploración de técnicas visuales no corporales. Es decir, el trabajo de Zhang Huan está bastante cargado hacia el performance durante los primeros años en los que aparece en escena ya como un artista profesional; luego el artista vuelca su interés por lo meramente plástico y pictórico, a diferencia de muchos artistas que han incursionado en el performance o arte acción que han comenzado sus exploraciones en las artes meramente plásticas para posteriormente encaminarse en las prácticas corporales artísticas. Si bien podemos también encontrar producción visual paralela al tiempo en el que Zhang realizó algunos performances, la línea productiva del artista tiende en primera instancia hacia la creación performática tal y como hemos señalado.

⁴⁶ De momento no se ha tenido acceso a dichos documentos, al menos no al inglés o al español.

⁴⁷ Zhang Huan en DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op.cit., p. 19

To add one meter to an anonymous mountain (1995)

¿Qué tan relevante es agregar un metro de altura a una montaña? Y aún más, ¿por qué sería relevante tratándose de cuerpos humanos los que hacen la suma a dicha geografía? Tal vez nada relevante se encuentre en ello, o al menos no desde una mirada funcionalista o productivista, queda claro que desde esas formas de ver y pensar una acción de este tipo no ostenta relevancia alguna. *Agregar un metro a una montaña anónima* del artista Zhang Huan puede ser leída como una acción que va más allá de los intereses mercantiles del arte, en efecto, tratándose de un performance podemos deducir que muchos de los trabajos performáticos realizados por diversos artistas ostentan estas características, no obstante, algunos de ellos han tomado los restos objetuales de sus performances para luego venderlos de forma directa o mediante un marchante de arte, el artista chino ha desistido de esas prácticas tanto en este performance, así como en todas sus otras piezas de arte corporal, es decir, hay registro, pero no hay venta de la obra como tal, precisamente porque eso conduciría a la mercantilización de dichas piezas artísticas, pero además Zhang Huan decide hacerlo así porque la búsqueda que está implícita en la mencionada obra es una búsqueda que tiene que ver con algo no objetual; hablando en esos términos quedaría claro que la experiencia es lo fundamental en *Agregar un metro a una montaña anónima*, pero, ¿de qué tipo de experiencia hablamos?

Pensemos propiamente en el performance. Diez hombres que subieron una montaña en la serranía de China una vez en la cumbre desnudan sus cuerpos y poco a poco se van apilando uno sobre otro hasta crear un montículo corpóreo en la cima de esa *montaña anónima*. La pila de cuerpos ha agregado un metro más a una montaña que ya de por sí era enorme. No hay ningún sentido en esto, es incluso absurdo el hecho de que diez individuos hayan subido hasta la cima comandados por uno de ellos que les ha ordenado desnudarse y apilarse al llegar a la cumbre. De hecho, la montaña por sí misma no necesita que diez hombres le añadan un metro más de altura. Justo ahí, en el aparente sin sentido es donde se encuentra el interés de este performance, Zhang se ha dado cuenta que solo en ese estado de las cosas es posible la experiencia del encuentro

con lo sagrado, porque también es en el sin sentido donde ha surgido la necesidad del reencuentro con la tierra. Es decir, si es que hay una necesidad de buscar otra cosa, algo que sea distinto al ámbito del alcance inmediato del que nos provee el mundo civilizado, es precisamente porque en el ámbito de lo moderno ya no hay un sentido, una dirección, o mejor dicho es ahí donde el artista ha descubierto el sin sentido de la monotonía de la producción y el consumo de la vida moderna, y tanto su cuerpo como su espíritu le han llevado a retornar a ese espacio que para él representa el origen de todo: la naturaleza. Zhang Huan ha experimentado la sensación de no pertenencia a lo moderno, o mejor dicho, sabe que es en buena parte un individuo moderno pero no solo eso, sino algo más, y por ese descubrimiento de índole existencial ha encontrado un sentido muy claro a *Agregar un metro a una montaña anónima*.



Zhang Huan - *To add one meter to an anonymous mountain*, performance, Beijing, China, 1995

Pero ¿Qué es lo sagrado y por qué tendría relevancia en el performance de Zhang? Y ¿Cómo es que se configura el retorno al origen en este performance? Lo sagrado es aquello que nunca en la historia de la vida humana ha podido ser encontrado o descubierto, aquello que permanece siempre siendo un enigma ante nuestra

existencia, una fuerza que se manifiesta sin ser invitada y que no distingue entre lo que nosotros consideramos bueno o malo, poco o mucho, un algo y un otro de lo cual apenas puede intentar hablarse. Podría ser que de momento esto pareciera una apuesta metafísica, no obstante, si consideramos que la ciencia misma en toda su historia siempre ha dejado cosas sin resolver porque aquellas sobrepasan su entendimiento, podemos constatar de que incluso a para los ojos científicos quedan ocultos ciertos secretos que guarda el universo y la naturaleza, y si bien acudimos a la etimología de la palabra sagrado, encontraremos que es exactamente la misma raíz de la que proviene secreto, aquello que siempre pareciera permanecer oculto, pero que más que oculto es constantemente inaccesible. Por eso más que una metafísica podría considerarse como un anecdotario en el que la filosofía, la religión y el arte han invertido un interés profundo. Así pues, hemos de considerar que lo sagrado es aquello que es por naturaleza lo insondable, lo irrepetible y que tiene la capacidad de modificar nuestra existencia cuando nos encontramos en juego con sus potencias, que si bien nos damos a la tarea de identificar algunas, éstas tendrían que ver con lo que nosotros llamamos lo aleatorio, lo azaroso, lo incalculable, es decir todo aquello que es insondable.

El performance se manifiesta como algo contrario a los modos de producción y consumo, podría decirse pues que es en gran medida siempre subversivo, porque ahí el cuerpo se configura de una manera distinta a las formas establecidas por la cultura y la sociedad, y escatológico, ya que abre la posibilidad de la deconstrucción y la destrucción de los modelos de orden de la civilización o mejor dicho, de las distintas civilizaciones o siendo aún más específicos, del cuerpo civilizado. El cuerpo en el performance toma un sentido distinto a los cuerpos que sirven como herramientas de producción para pasar a ser un cuerpo de contemplación y acontecimiento de algo distinto y divergente, y retomando algunas características comentadas anteriormente, siempre trae consigo algo aleatorio e incalculable. En los performances de Zhang Huan el cuerpo es un sitio de acontecimiento y contemplación como hemos dicho, y el cuerpo se mantiene siempre a salvo de convertirse en un mero objeto, puesto que son cuerpos en movimiento, aún y

cuando el artista permanece quieto en el performance, las respiraciones, palpitaciones y estremecimientos del cuerpo dan cuenta de que aquello es algo viviente y así como en el teatro es también en el performance donde es observado el cuerpo vivo. En ese sentido, el cuerpo o los cuerpos en los performances de Zhang Huan estarían posibilitados de relacionarse directamente con la evocación y el acontecimiento de sacralidades, pues es el cuerpo vivo el que lleva a cabo esas acciones que aquí reconocemos como sacralidad y ritualidad, que pueden tener lugar tanto en la vida cotidiana así como en el arte.

Lo sagrado no se produce ni se crea, pero es en la creación artística donde puede llegar a evocarse de forma muy clara, puesto que el artista es consciente de la experiencia de aquel suceso y tiene la capacidad de mostrar mediante sus herramientas una narrativa de aquella experiencia que ha sufrido. Si hay algo que por excelencia es disidente –aunque sin buscar serlo– a las convenciones humanas es lo sagrado, por lo tanto lo sagrado se manifiesta en el sitio y en el momento en donde no se le busca o donde la creación abre el espacio para que aquello se manifieste. Diez cuerpos desnudos apilados en la cima de una montaña fundan un sitio, un espacio y un momento inéditos. Cuando Zhang Huan habló sobre este performance dijo que fue un viejo proverbio chino el que le inspiró a realizar esta pieza: *“Agregar un metro a una montaña anónima está inspirado en un viejo proverbio “más allá de la montaña hay más montañas”, que habla acerca de la humildad. Al escalar esta montaña encontrarás incluso otra montaña más grande enfrente de ti”*⁴⁸. Los cuerpos en este performance se convierten en las otras montañas que están *más allá de la montaña* y no obstante, siempre hay otra que queda más allá y que incluso es más grande.

De entrada podemos percibir dos aspectos, el primero es que en este performance está contenida la idea de lo sublime, en tanto que se habla de una inmensidad aún mayor respecto del sitio que en primera instancia se ha considerado como enorme que en este caso es una montaña; a su vez, en el proverbio se dibuja la inmensa extensión de lo infinito. Formar una pila de cuerpos en la cima de una montaña

⁴⁸ Zhang Huan en DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op.cit., p. 19

es una búsqueda por añadir lo humano a esa extensión infinita, es decir, conjugarse como seres finitos con algo que es infinitamente más grande y cuyo fin es desconocido; esto es lo sagrado. Además de ese intento por crear una suma o hacerse uno con la inmensidad se muestra la pequeñez del ser humano en dicho performance, puesto que lo que se observa en las fotos de esta pieza no es una cohesión ni integración uniforme de los cuerpos humanos con el terreno montañoso, sino una fractura entre dos elementos distintos, por un lado la fisonomía desnuda de Zhang Huan y los artistas colaboradores y por otro lado la vegetación y el terreno montañoso sobre el cual se encuentran recostados, todo esto con un horizonte lleno de montañas que se extiende al infinito.

El otro aspecto que llama mucho la atención es la sensación de ritualidad y configuración de un sitio sagrado que produce la pieza. Los sujetos que han caminado hasta la cima, han venido desde un lugar profano, es decir, un lugar de la homogeneidad; se han trasladado desde una ciudad del mundo moderno en donde los ideales y las aspiraciones por el éxito laboral o financiero así como la búsqueda por el reconocimiento y la fama han tomado el lugar de los mitos y los rituales. Una vez en la cima el quitarse las prendas y dejar desnudos sus cuerpos supone dos cosas principalmente: la primera es el despojo de las convenciones que dictan que todo cuerpo debe ir cubierto y de igual forma representa deshacerse de algo que cubre la originalidad del cuerpo humano, es decir, la piel y la carne, por otro lado la desnudez supone la posibilidad de abrir espacio a una mayor sensibilidad, es prepararse para que el cuerpo sea receptor y vehículo hacia lo externo, esta última condición es imprescindible en la ritualidad con la naturaleza. En esta configuración de un sitio inédito es donde Mircea Eliade coloca al sitio sagrado que no precisamente necesita de la manifestación de un rasgo meramente divino al decir *"A menudo ni siquiera se necesita una teofanía o una hierofanía propiamente dichas: un signo cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar."*⁴⁹ El signo es el cuerpo, y el cuerpo funda un espacio sagrado. Agregar un metro más a una montaña anónima –volvemos a decirlo– no es de hecho lo más importante, lo verdaderamente importante es

⁴⁹ ELIADE, Mircea, Op.cit., p. 18

cómo se añade ese metro y qué es lo que ese metro de masa humana produce en conjugación con la montaña, esto es, cómo se produce la fundación de un sitio sagrado.

Nine holes (1995)

O nueve ombligos configurando el ombligo del mundo

El mismo día en que Zhang Huan y el grupo de artistas colaboradores realizaron el performance *Agregar un metro a una montaña anónima*, se realizó también en el mismo sitio otro performance titulado *Nine holes* (Nueve agujeros por su traducción al español). El performance consistió de que Zhang Huan y ocho voluntarios recostaron sus cuerpos boca abajo acomodados de forma aleatoria en la superficie de la montaña. Yilmaz Dziewior en el libro titulado *Zhang Huan* publicado en Hong Kong en el año 2011 comenta sobre este performance *“Los hombres y mujeres tendidos por ahí desnudos sobre sus estómagos, aleatoriamente posicionados sobre una montaña, lucen como si ellos –especialmente a la luz del título– estuviesen llevando a cabo alguna especie de ritual de fertilidad.”*⁵⁰ Tal vez habría que tener ciertas reservas con lo que Dziewior propone en su primera apreciación de esta obra, puesto que lo único que al parecer podría evocar la sensación de la fertilidad o una relación con lo sexual serían los cuerpos desnudos; no hay aparentemente algún otro elemento que sugiera que *Nueve agujeros* tenga que ver con dicho ritual de fertilidad. Por otro lado, cuando Zhang Huan y sus compañeros se colocan boca abajo y ponen sus ombligos en dirección a la superficie terrestre se evoca el anhelo constante por retornar a los orígenes, es decir, el retorno a la naturaleza. El cuerpo desnudo es en sí –como ya lo hemos mencionado antes– un intento de retorno a lo original. En ese sentido Yilmaz Dziewior es más acertado al proponer más adelante en el mismo texto y de forma más adecuada que *“Al mismo tiempo, en su vulnerabilidad, ellos dan la impresión de querer regresar hacia adentro del vientre de la*

⁵⁰ DZIEWIOR Yilmaz en DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op.cit., pp. 48-52

naturaleza”.⁵¹ Cuando Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* habla sobre *El ombligo del mundo* explica que en todas las culturas del mundo aconteció de manera constante la fundación de sitios que conectaban con lo sagrado. Estos sitios presentan características específicas: normalmente se les colocaba al centro de las ciudades principales y fueron en la antigüedad los lugares de adoración de los dioses.



Zhang Huan – *Nine holes*, performance, Beijing, China, 1995

El ombligo del mundo sería pues un sitio al cual se le relaciona con el origen del cosmos, pues dice Campbell *“Bajo este punto se halla la cabeza de la serpiente cósmica que sostiene la Tierra, el dragón, símbolo de las aguas del abismo que son la divina energía creadora de la vida y sustancia del demiurgo; el aspecto generador del mundo del ser inmortal”*.⁵² Nos aventuraremos a decir que Nueve agujeros es un intento de reencuentro con la tierra, con el lugar de origen, más para no quedarnos con lo evidente en las fotos de este performance diremos que dicho reencuentro también deviene en un

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² CAMPBELL, Joseph, Op. cit., p. 44

encuentro con lo sagrado. Ya hemos dicho previamente que este performance evoca un intento de retorno a lo original, en ese sentido podría de igual forma entenderse como un intento de regresar al momento del nacimiento, aquel momento en el que somos desgarrados del vientre y caemos al mundo. La desnudez en ese sentido es imprescindible en esta búsqueda, ya que en la desnudez se está más cerca de aquel momento en donde el cuerpo nace. El acto de posicionarse sobre el suelo de la montaña tendría que ver con lo que Mircea Eliade identifica como *Humi Positio*, que se refiere a la acción de depositar al recién nacido a la tierra, *"el alumbramiento y el parto son las versiones microcósmicas de un acto ejemplar ejecutado por la Tierra; la madre humana no hace sino imitar o repetir este acto primordial de la aparición de la Vida en el seno de la Tierra. Debe, por tanto, hallarse en contacto directo con la Gran Genetrix para dejarse guiar por ella en el cumplimiento de ese misterio que es el nacimiento de una vida, para recibir así sus energías benéficas y encontrar en ellas la protección maternal."*⁵³ En primera instancia, vemos dos ámbitos o niveles distintos: el de encuentro y el de reencuentro. Estos dos ámbitos no podrían ser lo mismo, porque por un lado el reencuentro supone volverse a encontrar con algo con lo que ya se ha conocido antes; por otro lado, el encuentro supone una cita a ciegas, un avistamiento, escuchamiento o experiencia inédita, en este nivel es donde lo sagrado se manifiesta, ya que lo sagrado no es nunca algo igual o reconocible, sino algo inédito y que siempre permanece como desconocido.

El reencuentro con la naturaleza parece ser algo más fácil de entender y de acceder, puesto que implica un retorno o encontrarse nuevamente con los sitios o con las experiencias que no están mediadas por las convenciones técnicas de la civilización para regresar a la experiencia de lo salvaje, lo primordial y original que solo puede ser experimentado en la geografía no urbanizada, esos sitios inmaculados. Si bien este performance de Zhang Huan es en primera instancia un reencuentro precisamente con un sitio natural, es decir, sin mancha urbana, también es evidente que los cuerpos del propio

⁵³ ELIADE, Mircea, Op.cit., p. 87

artista y sus colaboradores fundan un sitio único, un ombligo del mundo, en tanto que al entregar la vulnerabilidad de su carne a la tierra se inaugura un encuentro con las fuerzas demiúrgicas de la naturaleza. Nueve cuerpos reconocen las potencias a las cuales están sujetos y se entregan una vez más como en el performance *Agregar un metro a una montaña anónima* a las potencias que trascienden su finitud, esto claramente puede dar lugar a la experiencia de reconocimiento de lo sagrado de la que hablamos y que aquí llamaremos también el encuentro inédito.

¿Por qué Nueve cuerpos representan Nueve agujeros como Zhang Huan ha decidido titular a esta pieza performática? Desde la visión de la que partimos, cada uno de los nueve cuerpos sería un ombligo del mundo a través del cual se manifiestan las fuerzas del *ser inmortal* como lo llama Campbell, cada cuerpo pasa a ser un agujero a través del cual se conectan las potencias de lo trascendente con lo inmanente, lo sagrado y lo profano, pero al mismo tiempo el conjunto de cuerpos se configura como un *ombligo del mundo*, es decir, forman en conjunto un agujero más grande. Notamos pues desde esta hipótesis que tanto el ámbito de la subjetividad así como el de la colectividad estarían conjugándose en este performance. En primera instancia porque cada uno de los hombres y mujeres que participan en este performance sufren experiencias personales durante el desarrollo de esta acción –de hecho, estaríamos de acuerdo con que la experiencia del ritual y de lo sagrado es única y exclusiva para cada sujeto– y en segundo lugar la colectividad de los cuerpos desnudos inauguran un único y mismo suceso, en ese sentido esta pieza podría ser entendida como un ombligo del mundo configurado a su vez por nueve ombligos.

Tres performances, un *Tian Zang*

En el performance 12m² Zhang Huan cubrió completamente su cuerpo desnudo con miel y aceite de pescado para luego sentarse durante una hora y media en un baño público de la Villa Este de Beijing. Yilmaz Dziewior dice sobre este performance que se trata de una acción que gira en torno a una denuncia social que muestra las condiciones de vida de los habitantes de la parte más pobre de los suburbios en China. No obstante, bien podría también relacionarse con el poder del cuerpo, o bien, como ya hemos dicho, con *“lo que puede un cuerpo”*, al mismo tiempo que también traza una línea que conduce hacia una evocación de ciertas sacralidades. Si bien la primera interpretación que Dziewior lanza sobre este performance es pertinente y adecuada y que como ya se ha dicho gira en torno hacia una denuncia social, alcanza también a percatarse de que la disposición del cuerpo de Zhang en éste performance configura una *“posición escultural del cuerpo que da la impresión de un meditativo personaje de estatua”*⁵⁴. Lo que el propio Zhang Huan comenta sobre la experiencia en 12m² es lo siguiente: *“Sentí que todo comenzó a desaparecer de mi vista. La vida parecía abandonarme lejos a la distancia. No tenía un pensamiento concreto – solo podía sentir mi cuerpo, más y más moscas llegando, arrastrándose sobre mi nariz, ojos, labios, orejas, frente, cada parte de mi. Podía sentir las comiendo el líquido sobre mi cuerpo. Algunas se quedaban pegadas, pero no paraban de comer – el concepto mismo de la vida fue entonces para mí la simple experiencia del cuerpo.”*⁵⁵

Si bien en la entrevista que Zhang dio a la investigadora académica Qian Zhijian en 1999, al hablar sobre este performance menciona el trasfondo social y económico de pobreza que lo condujo hasta el sitio donde se inspiró para llevar a cabo ésta acción, Zhang no termina por darle una carga de mera crítica social a esta obra, ya que lo acontecido en dicho performance terminó por proveer al artista una experiencia que trascendió su percepción de la vida, y que posteriormente pudo reconocer tanto mental

⁵⁴ Véase: DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op.cit., p. 47

⁵⁵ ZHIJIAN, Qian, *Performing bodies: performance art in China*, Art Journal, no. 2, 1999, pp. 60-71

como corporalmente; dicho performance conjuraría para Zhang un diálogo entre la inmanencia – o experiencia de la vida misma – y lo real – o lo que está más allá de la existencia humana – como veremos a continuación. Zhang relata que cuando surgió la idea de realizar $12m^2$ se sentía en la necesidad de usar el baño por lo cual acudió a un complejo de sanitarios públicos al que era imposible acceder debido a las condiciones de deterioro en las que aquel el sitio se encontraba, ya que según dice, nadie daba mantenimiento a ese edificio, por lo que tuvo que caminar hacia otro inmueble con sanitarios. Relata que al entrar no había ninguna otra persona ahí dentro, y que el único movimiento que percibió fue el de una parvada tupida de cientos de moscas que al percatarse de la presencia de Zhang se vieron perturbadas y volaron en todas direcciones.



Zhang Huan – $12m^2$, performance, Beijing, China, 1994

Cuenta el artista *"En ese momento sentí como si mi cuerpo estuviera siendo devorado por las moscas. Ese sentimiento fue tan fuerte que decidí hacer un performance acerca de la relación entre las moscas y mi cuerpo. Antes del performance unté a mi cuerpo un líquido de vísceras de pescado y miel para atraer a las moscas."*⁵⁶ El pensamiento inmediato acerca de este performance bien puede ser dirigido de primer momento hacia una interpretación que gira entorno a la crítica de las condiciones sociales de los suburbios más pobres de Beijing, no obstante, es claro que hay algo que trasciende esa primera mirada, que de hecho es la más inmediata y que podría estar más cerca de la que a continuación se plantea.

La experiencia que Zhang dice haber experimentado en el primer encuentro con aquellas moscas y su primer momento en aquel baño público previo al performance, tiene que ver con el primer impulso de distanciamiento – muy humano y que todos hemos sentido – hacia la descomposición a la que todos los animales llegamos en los últimos momentos en que nuestro cuerpo permanece configurado como cuerpo, hacia aquello que de alguna forma nos hace intuir nuestros límites como seres humanos, el temor de que el cuerpo ya muerto sea un bulto atractivo ya solo para moscas y otros insectos; existe de fondo en esa experiencia con las moscas que para él se transfiguraron en un monstruo que lo devoraban el recuerdo escatológico de la muerte. Hay un Haiku de Issa Kobayashi que reza:

Si había seres humanos,
había moscas...
y Budas⁵⁷

Este Haiku evoca la experiencia de lo mundano y humano en relación con lo sagrado. Podemos pensar que Issa Kobayashi en el momento de escribir este Haiku había

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ HAYA, Vicente, *Haiku-do: selección de obras*, Kairós, Barcelona, 2007, p. 75

percibido esa estrecha línea que une a cada uno de los elementos de su poema, y es que en verdad podemos todos constatar que ahí donde hay seres humanos también abundan las moscas, no es por ende fortuito que en los suburbios percibamos la presencia de estos insectos en mayor proporción que lo que se pueden percibir en asentamientos más pequeños que también son habitados por humanos. Por otro lado, también el elemento religioso y sagrado que en el Haiku de Kobayashi está representado por los Budas de igual forma puede ser visto solo ahí donde los seres humanos han dejado sus vestigios. En todo caso, tanto las moscas así como las figuras de Buda son huellas que se manifiestan como un claro rastro de los hábitos del hombre. Las moscas habitan en los deshechos del hombre, las estatuas de budas son creadas y colocadas como elementos de veneración religiosa para los humanos tanto en templos, montañas, cuevas y otros sitios considerados sagrados, y no obstante si cuando ha dicho budas Kobayashi se refería a los *bodhisattvas* y no precisamente a imágenes o esculturas con motivos de budas, es decir, a aquellos hombres que habiendo decidido seguir la senda del budismo con su práctica llegan también a ser considerados budas, dicha relación hombre-budas se vuelve aún más clara y potente tanto en el haiku como en el performance.

En *12m²* parece haber – además de una clara disposición de Zhang Huan para exponer su cuerpo ante la suciedad y las potenciales infecciones que un baño público lleno de moscas puede contener y así manifestar un reniego por las condiciones sanitarias de aquel sitio – un impulso de reconciliación con aquellos insectos que sintió haber perturbado la primera vez que llegó a ese lugar. Untar su cuerpo con aceite de vísceras de pescado y miel para atraer a las moscas hacia su desnudez funciona de manera opuesta a su primer encuentro con los insectos alados en aquel lugar, es decir, si en un primer momento su presencia ahuyentó a las moscas, al realizar el performance logra atraerlas hacia su piel mediante las sustancias untadas en su cuerpo; es por eso que el performance *12m²* podría ser entendido también como un evento de comunión entre lo escatológico y lo corpóreo. Si bien en su estado de desnudez el cuerpo se encuentra claramente más vulnerable que si usara prendas, es solo de esta forma en la que pueden ser mostrados los límites de resistencia del cuerpo. Por otro lado, al permanecer inmóvil

durante una hora y media dejando que las moscas coman de su cuerpo y que además la hostilidad y repugnancia del sitio entren en contacto con la piel de Zhang recuerda aquella anécdota budista donde un monje meditativo ya en un estado de serenidad plena permite que un mosquito que se ha posado sobre su piel beba de su sangre. Es de este modo que – si bien Zhang Huan durante este tiempo no se pronuncia de forma directa respecto de la relación que existe entre su interioridad religiosa ligada al budismo y sus obras de esta época que fueron en su mayoría performáticas – queda manifiesto el trasfondo espiritual que produce la motivación por trabajar de un modo en el que su piel le proporcione un estado de conexión entre la sensibilidad y la consciencia.

En otro de sus performances titulado *Dream of dragon* que tuvo lugar en el Museo de arte Asiático de San Francisco en 1999, Zhang Huan se colocó sobre el tronco de un pino habilitado como una especie de madero para asar carne y dispuso su cuerpo untado esta vez con comida para canes, al tiempo de que algunos colaboradores acercaron a sus perros a la integridad del artista para que éstos comieran directamente del cuerpo desnudo; algunos peleaban por la comida y Zhang fue mordido en varias ocasiones por los perros. No es fortuita la coincidencia entre los performances *12m²* y *Dream of dragon*; en ambos Zhang cubrió su cuerpo con sustancias que atraen primero a los insectos y luego a los mamíferos para que coman directamente de su piel incluso permitiendo que lo mordiesen.

Así mismo en 2002 Zhang realizó en Hamburgo, Alemania, un performance al que tituló *Seeds of Hamburg* (Semillas de Hamburgo), en el que cubrió su cuerpo desnudo con semillas para aves y se metió en un aviario en donde dos de sus colaboradores posteriormente soltaron palomas, para que estas comieran directamente del cuerpo de Zhang, al igual que en sus otros dos performances. Yilmaz Dziewior apunta sobre el tratamiento y el planteamiento de estas tres piezas que todas tienen que ver con una evocación a la práctica funeraria tibetana conocida como *Tian Zang* o *Entierro celestial*⁵⁸,

⁵⁸ Véase DZIEWIOR, Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op.cit., p. 63

el cual consiste – si así ha sido previamente la voluntad del fallecido y de la familia – en reivindicar el derecho funerario de llevar el cuerpo del muerto a la montaña de Tian Zang Li Yi Qu, en la provincia de Shisuan, en el territorio chino del Tibet, para que aves de carroña devoren el cadáver. Sabiendo esto, podemos ver una vez más contenido el interés del artista por establecer relaciones entre estos tres performances y una práctica religiosa conectada con el budismo, que para este caso, se trata en específico de una sacralidad del budismo tibetano.



Zhang Huan – *Dream of dragon*, performance, San Francisco, USA, 1999

¿Qué sucede cuando un cuerpo muerto es devorado por aves de rapiña en la búsqueda de un Entierro celestial como se practica en el Tian Zang? La práctica religiosa del *Entierro en el cielo* está orientada en la creencia de que los buitres a los que se les ofrecen los cuerpos desollados llevarán consigo a los muertos al cielo para que desde ahí desciendan otra vez a la tierra y así continuar con sus ciclos de reencarnaciones. Previo a la ceremonia final donde los buitres devoran los cadáveres, el cuerpo es desollado y cortado por un monje especializado para dicho trabajo, de esa forma los órganos puedan ser más fácilmente alcanzados y comidos por las aves. No cabe duda que es al menos para nuestros ojos y mentes un escenario sumamente impactante, y si bien los budistas

del Tíbet están ya bien relacionados y acostumbrados a esta práctica funeraria seguramente fue algo que trascendió de manera importante a Zhang Huan, puesto que en los tres performances de los que hemos hablado el artista permite que los animales coman de su cuerpo, como si practicara un Tian Zang de forma simbólica.



Zhang Huan – *Seeds of Hamburg*, performance, Hamburgo, Alemania ,2002

De esa forma el artista juega con los límites de su cuerpo, sabiendo siempre que está en riesgo y que quedaría vulnerable si algo sale mal en cada una de sus acciones, no obstante decide hacerlo con determinación, después de todo de eso consiste el arte acción, de arrojarse aunque no se sepa bien a donde es que el cuerpo va a dar. A pesar del tratamiento que podríamos percibir como desagradable y salvaje en el Tian Zang,

hay en este ritual una veneración al cuerpo y a la vida, teniendo siempre bien en cuenta la noción de sus límites representados por la muerte, al ofrecer el cuerpo muerto para rapiña aseguran la recomposición del cuerpo por medio de una reencarnación que se da en la trascendencia del cuerpo humano muerto hacia otro animal que lo devora, la trascendencia es terrenal, no metafísica, es decir, su creencia en ese sentido es distinta a la del cristianismo en tanto que el último sitio al que accede el alma del difunto es a la morada celestial, puesto que solo a Cristo le fue permitida la reencarnación. Por otro lado, ofrecer los restos muertos de los seres amados a los buitres permite perpetuar así la vida de otro ser vivo, al nutrir a las aves de rapiña, en un ciclo de reencarnaciones.

Subir el nivel del agua en un estanque de peces, o de un retorno al origen

En *To raise the water level in a fish pond* (1997) Zhang Huan convocó a migrantes que se trasladaron desde el interior de China a una de las más grandes metrópolis del coloso asiático para reunirse en un estanque de crianza de peces ubicado en las inmediaciones de Beijing; los migrantes iban en busca de trabajo debido a la escases de empleo y a la económicamente golpeada China rural de la última década del siglo XX. El artista pidió que todos ellos se despojaran de sus prendas hasta dejarse la ropa interior, la indicación siguiente era que después de quitarse la ropa se dirigieran al estanque de peces en el que uno a uno se fueron introduciendo para posteriormente una vez en el interior del estanque y quedando cubiertos hasta la mitad del torso, todos asumieran diversas posiciones que al principio fueron colectivas según lo que el artista les indicó, y que posteriormente debido a la fuerza de la corriente, los cuerpos fueron perdiendo orden quedando dispersados en el estanque. En la mayoría de estos trabajadores se observa una actitud estática y pasiva, mirando cada uno de ellos hacia la dirección en la que fueron colocadas las cámaras de video y de fotografía, que era la misma dirección desde donde se habían desplazado para luego entrar en dicho estanque. Las fotografías y el vídeo que fueron hechos sobre este performance muestran a los trabajadores con una mirada retadora e intrigante; por un lado, podemos pensar que los migrantes se sienten incómodos con el trabajo que el artista les dio y asumen por tanto una postura de resignación ante el evento al que ahora pertenecen, y por otro, podríamos así mismo pensar que entienden el ejercicio que Zhang Huan desea realizar y trabajan haciendo su mejor esfuerzo en producir una presencia corporal y gestual controlada durante el performance⁵⁹.

Otro grupo de trabajadores fue instruido por Zhang para que hicieran una línea a lo largo del estanque creando una intersección. La idea de Zhang Huan era que los

⁵⁹ Hay muy poca información acerca de los procesos de preparación corporal en los performances de Zhang Huan. Escribí al taller del artista preguntando por dichos procesos y a la fecha no he obtenido una respuesta. Por lo tanto, lo que he asumido respecto de *To raise the water level in a fish pond* con base en los textos que he consultado sobre ésta pieza, es que no hubo una preparación corporal previa para los obreros anterior a este performance.

obreros se acomodaran en el espacio acuático trazando una línea radial separando así en dos partes el estanque de peces. Podemos desde aquí percibir la intención por crear una evocación de la voluntad del hombre por modificar la naturaleza, es decir, intervenir aquellos espacios que de hecho son considerados sagrados por varias culturas, tal como lo es un río, un manantial, el océano o un estanque de peces, de forma que con esta pieza de performance se evoca la profanación de un sitio; la profanación de *lo natural* considerado como sagrado. Recordando a Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, el autor nos habla de una relación existente entre el agua y el origen de los hombres refiriéndose al vientre de la ballena, un lugar con presencia importante de agua, aquel lugar en el que el héroe se sumerge para así poder renacer pues como dice Campbell: "(...) el paso del umbral es una forma de autoaniquilación, (...) pero aquí, en vez de ir hacia fuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer. Una vez adentro, puede decirse que muere para el tiempo y regresa al Vientre del Mundo, al Ombligo del Mundo, al Vientre Terrenal"⁶⁰, o tendríamos que decir más acertadamente, no solo retorna al origen del hombre, sino al origen de los animales, el origen del todo.



Zhang Huan – *To raise the water level in a fish pond*, performance, Beijing, China, 1997

⁶⁰ CAMPBELL, Joseph, Op. cit., pp. 57-58

El agua representa en muchas culturas el génesis sagrado, pues también el interior del vientre de la madre, la placenta es un espacio acuático, por tanto los lugares donde el agua es abundante se consideran como análogos a esos espacios de gestación. De alguna u otra forma en este performance de Zhang Huan se produce una especie de ritual de re-gestación y renacimiento. Si bien por un momento los cuerpos vuelven a un lugar sagrado que ha de ser profanado y trazan con sus cuerpos una línea de separación para partir en dos el estanque, una línea que a su vez es un connato de voluntad racional y matemática, ésta al final termina por ser destruida debido a la fuerza que lleva consigo el movimiento del agua que aún cuando no tiene un cause con una corriente clara el agua siempre está en movimiento y mueve a los cuerpos que pululan en su espacio siempre empujándolos hacia las orillas, es decir, la fuerza de *lo otro* que no es racional termina dispersando aquellos cuerpos que se han dispuesto a ser ordenados y así mismo (des)ordenar el espacio acuático que ocupan. Si los cuerpos fueron dirigidos para organizarse en un modelo racional, la fuerza de lo otro irracional, que es la naturaleza, en este caso representado por el agua, se encarga de desorganizarlo, pero no por una voluntad racional, sino que si la tuviese, sería más una voluntad que tiende no al desorden sino al caos. Entrar en el espacio acuático de un estanque de peces es volver a entrar a un espacio fértil que contiene, procura y es nicho de creación de vida. El rompimiento de la línea corpórea configurada por los trabajadores es también un retorno a lo fundamental no racional. Los hombres adentro del agua han vuelto (tal vez sin que no todos los ahí involucrados lo sepan) al origen.

Como última acción se puede ver al artista entrando al estanque llevando a un niño cargado sobre sus hombros que de igual forma y al igual que los trabajadores y Zhang, también va desnudo. El artista camina lento hacia el estanque, y avanza aproximándose a la profundidad hasta llegar a la misma hondura que los demás cuerpos que quedan ahora alrededor del cuerpo del artista y del niño que va en sus hombros, dejando que el agua toque más allá de la mitad del torso del artista. El niño que carga Zhang casi es aislado del contacto con el agua, pues apenas sus pies alcanzan a remojarse. La escena de todos los cuerpos que yacen en el estanque de peces se torna

misteriosa y encantadora. Una vez que todos y cada uno de los cuerpos se concentran en dirigir su postura corporal hacia una misma dirección así como su mirada se produce un conjunto visual poderoso, en donde incluso la mirada del niño que yace en los hombros de Zhang Huan despliega una potencia mística en la imagen, pues más allá de ser imagen o video imagen produce la sensación de silencio, de serenidad.



Subir el nivel del agua de un estanque de peces por medio de la añadidura de cuerpos humanos que se van sumando al volumen del agua de este, podría tener además de la anterior lectura otras lecturas posibles, que si bien pueden parecer en algún momento distantes una de otra, aquí se plantea la tesis de que al final se dirigen todas hacia la develación de sacralidades por medio del performance, lo cual es distintivo de las piezas de arte acción de Zhang Huan, piezas que develan siempre –según lo que aquí sostenemos– una carga ritual: de forma paralela y apelando por una lectura política que puede complementar y a su vez también distanciarse de la que Yılmaz Dziewior ha

realizado sobre esta pieza de Zhang⁶¹, podríamos decir que este performance es susceptible de ser relacionado también con una crítica al incremento de nivel de la población en China, que como sabemos hoy en día es uno de los países que padece de sobrepoblación sobre todo en las principales urbes de semejante coloso asiático. Zhang logra crear una analogía contundente con respecto a una crítica específica hacia las políticas de aislamiento de las sociedades rurales al interior del país que han tenido que emigrar a las metrópolis ensanchando así la masa poblacional y por tanto generando también un incremento en los niveles de gentrificación de esas grandes urbes.

Al usar numerosos cuerpos en este performance su mensaje se vuelve contundente: entre más cuerpos se introducen en el estanque, el nivel del agua aumenta y el agua se desplaza más hacia fuera del estanque, lo que llevaría a avisar un desborde y una desmesura, produciendo así mismo una modificación y contaminación indiscriminada del espacio. También si el volumen de la población es mayor la explotación de peces se incrementa, por la misma demanda de consumo de esa población. El incremento del nivel del estanque es análogo al exceso que provoca el incremento de los cuerpos que habitan un lugar específico. Si la demanda aumenta, entonces los niveles de producción y explotación deben aumentarse según la lógica del capital. Roger Caillois escribe en *El hombre y lo sagrado* acerca de la condición de *las primicias*, en donde explica que en las sociedades antiguas las cosechas se ofrendaban principalmente a los dioses, es decir, se sembraba y cosechaba primeramente no para los hombres, sino para los dioses y reyes así como para la línea de sangre real, solamente después los hombres también podían tener su parte de lo cosechado, así se protegían tanto de la potencia de lo sagrado que contenía el primer grano cortado cuya sustancia poderosa solo puede consumir un dios, teniendo que esperar entonces por hasta la tercera tanda de las cosechas, ya que la segunda está de igual forma reservada para el rey y la familia real; pues si el hombre se atreve a comer lo que es reservado para dioses y reyes entonces se corre el riesgo de morir y además se puede poner en riesgo también las vidas de la población entera, pues

⁶¹ Cfr. DZIEWIOR, Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op.cit., p. 52

si un dios se enoja porque los hombres se han atrevido a consumir lo que es reservado para los dioses, puede entonces liberar sus fuerzas mortales sobre aquellos profanadores. En una sociedad sacralizada no hay excesos, hay producción de lo necesario, en las sociedades contemporáneas por el contrario, el derroche y sobreproducción son el común denominador. Sin producción desmesurada de una sociedad de consumo y reservados ante lo ergonómico se produce únicamente lo necesario, no lo sobrado.

Sin ánimos de dirigirnos hacia lo político y más allá de arrojar en estas líneas una observación socio política queda claro que la desmesura en la reproducción humana que genera sobrepoblación en todo el planeta ha traído consigo también un detrimento y una pérdida de los valores anteriormente considerados como sagrados. La época por la que atravesamos como bien han señalado ya no pocos sociólogos y filósofos es la era del imperio de lo individual en donde no queda ya espacio para lo sagrado, o mejor dicho, los espacios que habían sido fundados como exclusivos para las sacralidades han sido desplazados –en un sentido metafísico– o cubiertos por el exceso de lo profano que tiene como atributo una *nada activa* según lo que observa R. Hertz que es referenciado por Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado*⁶², esa *nada activa* que describe una especie de nada que vacía a lo sagrado de los lugares donde mora, por eso su carácter es activo, pues procede activamente vaciando, limpiando –como si de un acto higiénico se tratara–, a lo sagrado de aquellos espacios que en un principio fueron designados para su morada. Esa es una de las principales características del pensamiento racional que termina por triunfar en la modernidad científica del siglo XX y cuya inercia ha trascendido hasta nuestros días. Ya lo ha dicho Carl Jung anteriormente: “Nuestra auténtica religión es un monoteísmo de la consciencia, estamos poseídos por él, por lo que negamos de modo fanático la existencia de sistemas autónomos fragmentarios.”⁶³ Aquello que es autónomo es aquello a lo que llamamos lo sagrado, que parece fragmentarse una vez que se nos ha manifestado permitiéndonos percibirle apenas reojo lo que hacemos luego es tratar de

⁶² Véase CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 2013, p.14

⁶³ JUNG, G. Carl, *Obra completa*, Vol. 13, S 51. Citado en HILLMAN, James, *Pan y la pesadilla*, Atalanta, Girona, 2007, p.

desfragmentarlo por medio de ejercicios diversos, es decir, constituirle, darle una unidad tomando por medio de las ritualidades del arte como bien lo hace Zhang Huan y también por medio de las prácticas religiosas donde aún se cuida y se procura que lo sagrado se manifieste.

Siguiendo esta misma interpretación del performance, el que Zhang cargue en sus hombros al niño deriva de una especie de impulso por salvar a los más pequeños, es decir, los niños, que pueden aún ser rescatados de esa dinámica del aumento indiscriminado de la explotación de los cuerpos y el consumo desmesurado. Mantenerlo arriba sin que la mayor parte de su cuerpo toque el agua del estanque no es mantenerlo a salvo del espacio sagrado, sino más bien es mantenerlo a salvo de aquello en lo que los otros cuerpos están inmersos, según esta segunda interpretación de esta pieza. Estamos ahogándonos y siguen los más pequeños. No obstante, y al imaginarlo, sabemos que si otros cuerpos siguen entrando al estanque sin parar en algún momento el nivel del agua terminará por alcanzar al niño, entonces el intento de protección termina por ser inútil.

Yilmaz Dziewior considera que esta obra performática así como varios de los performances de Zhang Huan refieren a un interés del artista por crear diálogos entre la insignificancia de las acciones humanas en relación con la naturaleza ⁶⁴, dicha interpretación complementa la nuestra, toda vez que como hemos dicho anteriormente, la acción de trazar una línea corporal para partir en dos un estanque, que posteriormente es desintegrada debido a la fuerza del agua es una acción meramente racional desprovista de rituales que tracen una relación con lo sagrado. El hecho de que Zhang Huan mantenga al niño fuera del espacio acuático también puede ser con motivo de que intenta mostrar que los más jóvenes están completamente fuera de aquel entorno que anteriormente fue considerado sagrado, como lo es el agua; los que hemos nacido en los siglos modernos no hemos sido consagrados ya en aquellos sitios y en cambio tenemos una mirada meramente técnica a propósito de tales, ¿De ahí que se considere constantemente que nuestra época atraviesa por una epidemia de crisis espiritual-

⁶⁴ Véase DZIEWIOR, Yilmaz, *Self-made man*, en DZIEWIOR, Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Op.cit., pp. 52-62

existencial? El sentimiento de estar desprovistos de un asidero sagrado viene de esa intuición ancestral que nos dice que alguna vez estuvimos sujetos por algo y que en algún momento de nuestra progresiva historia nos soltamos de aquello.

1/2 o de un reconocimiento animal

*"El animal abre ante mí una profundidad que me atrae y que me es familiar. Esa profundidad en cierto sentido la conozco: es la mía."*⁶⁵

G. Bataille

En la pieza titulada 1/2 (1998) Zhang Huan pidió a uno de sus amigos que escribiera en caracteres chinos sobre su torso, cabeza, rostro y sobre sus brazos las palabras "hermano", "Buda", "Corazón", "Concepto", "incorrecto y correcto" y "tiempos cambiantes", además de las letras del alfabeto latino "ABC" y la palabra en inglés "freestar", luego de esa acción el artista se colocó el costillar descarnado de un animal muerto. Era uno de esos costillares –al parecer de res o un cerdo grande– que después de haberles sido cercenada y arrancada la carne del animal suelen verse al fondo de cualquier carnicería tradicional en distintos países asiáticos, como es el caso de China, las dos Coreas, el propio Japón así como también los podemos ver en las carnicerías tradicionales de varios países del continente americano, incluido México. En plazas comerciales que gradualmente se han vuelto más comunes en las urbes contemporáneas es cada vez más habitual ver –en completo contraste con este tipo de carnicerías tradicionales de las que hemos hablado líneas antes– sitios llamados *meat boutiques*, que en realidad son tiendas no de carne sino de cortes de carne, tiendas que han terminado por exiliar completamente la naturaleza del animal sacrificado sustituyéndola por productos diseñados para el consumo a la carta; es decir, los *meat boutiques* son lugares donde la carne del animal ya no es ofrecida como parte de un animal que fue asesinado para ser consumido en su totalidad como suele hacerse todavía en las carnicerías comunes, sino que lo que del animal se vende en esas *boutiques* es mostrado y ofertado como un corte de carne específico que es más bien resultado de un proceso de pulido de

⁶⁵ BATAILLE, Georges, *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1998, p. 26

un cuerpo animal, cuyo único vestigio termina por ser una pieza geométrica en tres dimensiones, limpia de huesos y cartílagos, lista para ser echada a un asador o sartén para posteriormente ser guarnicionada y servida para consumo humano. Incluso los cortes son ofrecidos en aparadores acondicionados con espacios de mamparas elegantes y pasto sintético iluminados por luces que suelen ser utilizadas para iluminar las piezas de una galería de arte. Cabría entonces preguntarnos qué es lo que Merleau-Ponty diría de esto, de toda esa carne reducida a un amasijo de grasa, tejido y proteína que además ha sido moldeado con la ya mencionada perversidad geométrica como el corte japonés nombrado *wagyu* y el buey *kobe* raza negra o Tajima Ushi, en los que se procura que tengan un nivel de marmolado determinado, el cual va a terminar por definir su valor en el mercado. Dicho nivel de marmolado es relativo a su cantidad de sabor que será superior si muestra un marmolado abundante en el corte en relación con los demás cortes; es decir, ya no se busca que la carne satisfaga una necesidad nutritiva, sino más bien un capricho degustativo y guloso. Para que un corte así sea producido se somete a las reses de una raza determinada a procesos de alimentación y rutina específicos que procuran que la carne de sus cuerpos se mantenga magra y blanda y que no se vuelva dura debido al movimiento constante de los músculos del animal, permitiendo que la cantidad de grasa sea controlada, por lo cual podríamos afirmar que actualmente el mercado está enfocado en producir carnes de diseño. Por eso mismo es una carne que no irradia nada fuera de sí, ni siquiera bajo la luz cenital del aparador en donde es ofrecida puede ostentar el fulgor de la carne pues ha perdido toda propiedad de irradiación carnal según la concepción a la que Merleau-Ponty refiere en *El ojo y el espíritu*⁶⁶, es decir se da un paso de lo carnal a lo meramente cárnico. Todo lo anterior dista completamente de los procesos que son implementados en los sacrificios festivos que se practican aún en comunidades que conservan tradiciones largas de sacrificios sagrados, así como también en comunidades en las que aún las tradiciones religiosas juegan un papel fundamental, en donde reses, cerdos y corderos son criados cuidadosa y respetuosamente para ser sacrificados en agradecimiento a una deidad o santidad por un

⁶⁶ véase MERLEAU-PONTY, Maurice, Op. cit.

determinado acontecimiento que implica el fortalecimiento o extensión de una parte de la comunidad como lo son la obtención de un grado social dentro del mismo grupo, una unión matrimonial, el inicio y fin de un ciclo, etc. incluso hay culturas milenarias en las que hombres y animales viven en completa armonía y coexistencia, como los Tsaatan, una tribu de pastores nómadas de Mongolia que se dedican a la crianza y cuidado de renos blancos, que son fundamentales para la vida de aquella sociedad, pero no porque se alimenten de los renos, pues los Tsaatan no consumen la carne de los renos blancos porque además consideran que si los éstos llegan a morir también lo harán ellos; son fundamentales a un nivel existencial, el reno blanco es para ellos un animal sagrado, son animales con los que se consideran completamente ligados, es decir, su existencia depende de la vida de esos otros animales que cuidan y crían, no hay pues una distinción entre hombre y reno.

Por otra parte y con respecto a los procesos que aquí llamamos de *pulido de la carne* para su venta en lugares exclusivos, tenemos en contraste las carnicerías de culturas como la china, coreana o mexicana en las que se conservan todas las partes del animal, incluidos los intestinos y sesos que se cotizan bien para su venta e incluso se llegan a agotar debido a la demanda de esas partes; los huesos también suelen ser cortados y machacados por el carnicero y este suele ofrecerlos de forma gratuita a los compradores de carne. Los huesos y algunas vísceras se usan tanto para ser dados a las mascotas como para ser implementados en varios platillos como puede ser el caldo de res y pollo, el frijol con puerco yucateco, las migas que se suelen comer en el centro y norte de México, etc. así como también en China se consume el cerebro de cerdo, las patas de pato, las tripas de res y puerco e incluso los genitales de animales como el caballo y el toro; algunos de estos platillos son considerados incluso como cocina medicinal tradicional en varios países asiáticos. Todo lo anterior es mencionado para esbozar un panorama del contraste del consumo de carne a través de las distintas épocas y contextos sociales en los que aún en nuestros días algunas culturas conservan la tradición culinaria de preparar y consumir todo lo que un animal es y contiene en su cuerpo; en completo contraste con aquellas

culturas que han caído en una espiral de dispendio excesivo en donde se come lo menos parecido a un animal y lo más parecido a un amasijo de proteína y sabor en forma de cubo, las mecánicas de compra de un corte de carne hoy en día son completamente las mismas que se llevan a cabo para comprar cualquier producto enlatado.

A pesar de lo anterior, incluso habiendo sociedades en las cuales aún es normal y también costumbre el consumir todas las partes del animal, por otro lado en esa misma extensión considerable de dichas poblaciones también ha desaparecido, o mejor dicho, se ha hecho perdidiza la voluntad del sacrificio sagrado de los animales para la consagración de su carne, sangre y demás restos, es decir, bien se puede consumir todo el animal, pero no se ha confeccionado antes ninguna operación ritual previa a la ingesta de aquellos animales.

Ya no somos conscientes ni cuidadosos de los procesos necesarios para que los alimentos de origen animal lleguen a nuestro plato. Bataille dice sobre el animal que es cocinado "no es plenamente cosa más que bajo la forma de asado, de parrillada, de hervido. La preparación de las carnes no tiene, por otra parte, esencialmente el sentido de una búsqueda gastronómica: se trata, antes de eso, del hecho de que el hombre no come nada antes de hacer de ello un objeto"⁶⁷. El hombre es el único ser del planeta que acuña en sí esa mirada que lo vuelve ajeno a todo lo que está más allá de él y que según su visión todo aquello externo no es semejante al hombre, en cambio sí puede ser del hombre, es decir, puede relacionarse a todo lo otro en torno a una noción de propiedad. Recuérdese el proyecto del materialismo histórico que busca poner a la naturaleza plenamente al servicio del hombre en vías de alcanzar el grado de una sociedad que evoluciona hasta el más alto nivel de lo humano a partir de una voluntad productiva en el trabajo que se sirve de la instrumentación del mundo que es observado por y para el hombre, ya nos decía María Zambrano "Cabría interpretar la réplica de Comte y la de Marx como simples interpretaciones de la tesis fundamental hegeliana si la miramos desde esa su honda significación que es, al par, su suprema audacia: la revelación de lo

⁶⁷ BATAILLE, Georges, Op. cit., p. 43

humano. Bien es verdad que, dicho así, recuerda demasiado a la “revelación cristiana”, pero la diferencia estriba en que ahora la revelación de lo humano se cumple emancipándose de lo divino”⁶⁸; así también todas las variantes del proyecto capitalista han mostrado sus propias formas de someter aquello que hemos concebido como “recursos naturales” del planeta, que en sus más extremas variantes incluso el propio hombre es reducido a un mero objeto por otros hombres, haciendo honor a la famosa frase de Thomas Hobbes “*Homo homini lupus*”, que después de todo y habiendo dibujado el panorama anterior podría ser más sensato decir entonces *Homo omnia predator*.

Esa mirada que hemos tratado de ensayar ha sido una mirada fundamental no solo en el materialismo histórico ni en el capitalismo y neoliberalismo cuyos ejemplos han servido bien para ilustrar la forma de operar de esta concepción, sino que es también la visión en la que está fundada la historia humana, pues es la mirada de la construcción del mundo, la construcción de las cosas. Ningún otro ser del planeta tierra excepto el hombre concibe a los otros animales y a la *physis* a su alrededor distintos de sí; pues la mirada de los otros animales no es más que eso, tan solo una mirada y nada más, no es un mirar con raciocinio como sí lo es el mirar del hombre. Los humanos observamos en los demás animales semejanzas aterradoras y hemos decidido alejarnos lo más posible de esa naturaleza que inherente a nosotros y que reconocemos temerosamente en ellos, llegando al grado de concebir a los otros animales como meros objetos, pues –volviendo a Bataille– “(...) el animal puede en último extremo ser mirado como un sujeto al que es objeto el resto del mundo, pero nunca le es dada la posibilidad de mirarse a sí mismo así.”⁶⁹, lo que se produce en la pieza 1/2 de Zhang Huan es lo contrario, pues el artista se sumerge en el reconocimiento de su propia animalidad y añade a sí mismo aquello concebido no como hombre, sino como animal, para entrar dócilmente en esa profundidad que le muestra la naturaleza de los otros animales que no es sino también la del hombre mismo, dicha profundidad se torna más clara y espesa al observarla en el

⁶⁸ ZAMBRANO, María, Op.cit., p. 16

⁶⁹ BATAILLE, Georges, Op.cit., p. 23

animal muerto convertido en objeto. No es que el animal vuelto objeto muestre esa profundidad bajo la condición de mirarlo como objeto, sino que la mirada de Zhang Huan alcanza a percibirla así, es decir, desde la sensibilidad del artista, que reclama nuevamente los restos de lo objetualizado otra vez como huesos, como restos de animal. Pero no los reclama para sí mismo, sino para lo que de animal queda en el costillar, y lo hace a través de un ejercicio estético.



Zhang Huan – 1/2, performance, Beijing, China, 1998

La trascendencia en el sacrificio ritual de un animal, yendo en paralelo y en complemento con lo que ha dicho Bataille, no es solo una trascendencia químicamente sustancial que se da en el grado de la asimilación de nutrientes y desecho del animal consumido y digerido en las vísceras del hombre, sino que aquel animal que es

sacrificado mediante ritualidades en donde su existencia cárnica y sanguínea que son ofrendadas no como mero objeto de devoción, sino como energía sagrada, permite que se produzca también una trascendencia de carácter mágico-espiritual conservando así los atributos de animalidad que aunque ya se ha proferido el sacrificio, trasciende su fuerza en el otro que orquesta y venera dicho sacrificio y además trasciende el propio animal a un nivel o espacio sagrado. El hombre que consume a un animal sacrificado por vía de una sacralidad adquiere las fuerzas y habilidades de ese animal que se come. Muchas veces hemos visto también en viejas fotografías cómo es que algunos nativos americanos usaban tanto las pieles como las propias cabezas de aquellos animales que habían cazado, pues de esa forma adquirirían un poder proveniente de aquellos animales, a los cuales consideraban de hecho más poderosos que ellos mismos, así como también sabemos que los nuevos miembros que nacían o eran criados en esas sociedades solían ser nombrados bajo los nombres y atributos que hacían alusión tanto a animales así como también a fenómenos naturales. Si aquellos hombres no hubiesen considerado a dichos animales más poderosos o al menos con un espíritu capaz de cuidar de sus hijos al serles adjudicados sus poderes, nunca hubiesen optado por proferirles dichos nombres. En Nueva Guinea, los hombres cocodrilo llevan a cabo un ritual llamado *Haus Tambaran* (La casa de los espíritus), en el que los miembros con mayor experiencia y edad de la tribu realizan escarificaciones sobre la espalda de los niños de la tribu con pedazos de bambú afilado, las cuales al cicatrizar le darán a los preadolescentes el aspecto de piel de cocodrilo en sus espaldas; se busca esto pues consideran que el cocodrilo es un animal sagrado, dicho ritual es complementado con enseñanzas de sabiduría que pueden extenderse durante semanas o incluso meses, así como la instrucción en prácticas que son necesarias para la comunidad y para mantener a la familia que cada uno de ellos forme. Los escarificados saben que mediante este ritual los espíritus antiguos les transmitirán su fuerza y sus conocimientos. Así pues, la trascendencia de un animal a otro en el sacrificio ritual y festivo se vuelve una trascendencia sagrada, pues la fuerza de lo otro atraviesa y se manifiesta en aquel que deja entrar en sí las potencias de ese o eso que es otro. Por tanto en el sacrificio humano como de algún otro animal lo que se crea

es una operación de consagración. Si pensamos en la etimología de la palabra sagrado lo anterior puede ser confirmado, pues viene de las palabras latinas *sacros* que significa sagrado y *facere* que refiere a hacer, en ese sentido la palabra sacrificio referiría a hacer o volver a algo o alguien sagrado como sucede con los cuerpos de los hombre cocodrilo de Nueva Guinea. Cabe entonces la pregunta ¿siguen siendo aún en estos días sacrificados los animales? Más allá de lo usual que se volvió el termino *sacrificio*; tal vez deberíamos detenernos y recurrir a la genealogía del término antes de vulgarizar de manera errónea tales, o cuando menos, en este caso específico, detenernos un poco a escuchar a los activistas veganos que han dicho que los restos de los animales que consumimos y aquellos cuya carne y grasa va a parar a las *meat boutiques* son más bien maquilados. La voluntad de sacrificio animal ha sido sustituida por una voluntad absurda de consumo.

Lo que produce Zhang Huan en la pieza 1/2 puede tener dos lecturas posibles, la primera, es que se produce (la sensación de) una trascendencia no solo del animal al que perteneció el torso desollado que se coloca en el propio, sino una trascendencia del propio cuerpo del artista en los restos que carga consigo, logrando así re-in-corporar al esqueleto de lo que alguna vez fue un cuerpo animal luego de haber perdido su animalidad. "El animal ha perdido la dignidad de semejante del hombre, y el hombre, percibiendo en sí mismo la animalidad, la contempla como una tara"⁷⁰ dice Bataille, podemos de aquí luego decir de acuerdo a lo anterior que hemos expresado líneas arriba que claramente Bataille no se refiere al hombre antiguo ni aquel que en sus costumbres conserva las ritualidades del sacrificio sagrado, sino que el pensador francés se refiere al hombre que se erigió como hombre racional exiliando a todo lo demás que no es semejante hacia los límites de la utilidad y la no utilidad, este hombre es aquel que ha terminado por tener su mayor expresión en el hombre moderno, un hombre que se encuentra completamente desprovisto de sacralidades. Esa condición animal que el hombre del que habla Bataille percibe como una tara, Zhang Huan la concibe como una

⁷⁰ Ibid., p. 42

posibilidad y una potencia; posibilidad de reconocimiento y potencia creativa que luego lleva al ejercicio artístico por medio de la fotografía.

Lo que hace Zhang Huan es reanimar los restos del animal montándolos en su propio cuerpo, consiguiendo con eso devolverles de alguna forma la animalidad que han perdido, dotándole a su vez a los restos cadavéricos un nuevo cuerpo, exhumándolos así del plano de los objetos y reivindicándolos en el plano de la trascendencia animal de la que hemos hablado antes; de igual forma, el costillar del animal que carga Zhang Huan en el torso trasciende también el cuerpo del artista, pero en una manera estético-poética. Zhang logra producir la trascendencia de un animal a otro de la que nos ha hablado Bataille de una forma distinta pero igual de efectiva que la de aquel animal que es comido y trasciende en aquel que lo come mediante una sacralidad, que para el pensador de Billom se manifiesta en una religión secreta de los animales que bajo nuestro punto de vista la sacralidad es también configurada por un revestimiento estético-ritual que puede obtenerse a través de la práctica del performance en la obra de Zhang, así como ocurre también en los territorios de la plástica como bien ha de observarse en las foto performances que nos ofrece el artista.

Por otro lado, las fotografías producen a su vez la sensación de un paralelismo integral en el que se conjuga el cuerpo de Zhang con el costillar descarnado, se produce la sensación de una complementación de dos elementos que constituyen una unidad corporal única, además si consideramos que el nombre de la pieza es $1/2$ y si recordamos que en el cuerpo de Zhang están escritas las palabras "Buda" y "hermano" podríamos deducir que Zhang Huan está transitando con esta pieza también por la senda de la compasión que discurre en el pensamiento budista y en el pensamiento hindú, toda vez que en el budismo, así como en el pensamiento hindú se tiene la concepción de que todo, tanto lo humano como lo no humano es parte de lo mismo; es decir, todo lo que hay es parte del todo perceptible y sensible; vale la pena recordar un fragmento del Ramayana que cuenta el cómo un poeta se siente herido a al par de que la flecha de un cazador que disparó con su arco a una pareja de aves:

Valmiki (...), que mientras paseaba por la orilla de un río se encontró con una pareja de pájaros Krauñca apareándose en la rama de un árbol. De repente el macho cayó traspasado por la flecha de un cazador y la hembra emitió un grito tan desolado, tan terrible, que traspasó el corazón del poeta. Valmiki dice haber experimentado en ese instante la desesperación del ave y haberse sentido hasta tal punto lleno de compasión que el dolor estalló en sus labios en forma de palabra ritmada. Y así fue, dice, como surgió en él la expresión poética.⁷¹

El sentimiento fraternal o de compasión (en el sentido de *ser con el otro*) que se produce en tal pasaje del Ramayana así como en la acción compasiva que lleva a cabo Zhang al cargar en su propio cuerpo los restos de eso otro que alguna vez fue también un cuerpo animal hace alusión a la palabra “hermano” escrita en la piel de Zhang. En el budismo se cree que hay una partícula de Buda en cada ser, pero no se concibe a esa partícula como una partícula de un dios al que hay que adorar, sino como una partícula de iluminación que hay que aprender a reconocer en todas las cosas. Para el artista es imposible reencarnar y dotar de nueva vida al animal muerto, pero puede con su propio cuerpo incorporar a sí mismo el costillar y al mismo tiempo él se incorpora al esqueleto, que termina por ser más bien un exoesqueleto del cuerpo de Zhang, es decir, un paralelo complementario a su propio cuerpo, su 1/2 o mitad. No es la implementación del torso que hemos terminado por llamar exoesqueleto en esta pieza de Zhang Huan ni en pequeña medida una variante del *cyborg*, pues el artista no se cose ni se suelda al cuerpo propio el costillar del animal, no lo añade a sí mismo para producir una mejora, sino más bien lo monta en sí para reivindicar la animalidad extraviada de aquella res que en algún

⁷¹ MAILLARD, Chantal, *India, obra reunida* (2014), Pre-textos, Valencia, p. 283

momento fue reducida a mero objeto, mostrando así también la animalidad propia que se vuelve más evidente con el costillar descarnado cubriendo su torso; no se hace pues del costillar una utilidad ni se expresa tampoco el discurso de la mejora cuando el artista se lo coloca en el torso, no hay tal voluntad de mejora evolutiva como sí podemos encontrarla en el discurso *cyborg*, sino todo lo contrario, lo que hay en esta pieza es una mera voluntad estética que está encaminada por una senda de compasión en el sentido budista del término, que se refiere a *ser con el otro*, lo cual también puede extenderse a *sentir con el otro*, precisamente y de acuerdo a lo anterior, en una de las fotografías puede observarse al artista sujetando el costillar con ambas manos, posicionando su mano izquierda relajadamente a la altura de su corazón; su rostro vuelve otra vez a recordarnos a aquel rostro que manifiesta una tranquilidad y quietud plenas que también puede percibirse en *To raise the water level in a fish pond* cuando el artista carga en sus hombros a un niño dentro de un estanque de peces.

No fue la primera vez que Zhang Huan trabajó con los restos de animales. En una pieza posterior de 2001 titulada *Pear blossom grove (Bosque de perales)* la cual está tratada como una pieza de foto performance-instalación utilizó una decena de cadáveres desollados de perros que recuerdan y tienen una conexión evidente con la pieza 1/2; en las fotos de dicha pieza puede apreciarse el interés que tiene el artista por devolver a través de la plástica la animalidad a esos cadáveres de perros que han sido reducidos a meros huesos y cartílagos. En las fotos se puede observar cómo el artista monta en diversas posturas al conjunto de cadáveres de perros logrando producir la sensación de que recobran la vida y su exiliada animalidad, es decir, el movimiento y la vitalidad. Se les puede ver bebiendo de un estanque de agua, corriendo a lo largo de una ladera y trepando a un árbol –que bien por el nombre de la pieza podría tratarse de un peral– para tratar de alcanzar a lo que figuran ser en la serie fotográfica dos especies de presas, una de ellas, un hombre que lleva pantalón y saco de lana y usa una gorra, que parece ser el propio Zhang Huan quien hace colgar su cuerpo de una de las ramas de este árbol poniendo como eje su cintura y abdomen y dejando caer tanto su torso como su cadera y

piernas en relación con la gravedad, dando la impresión de que se trata de un cadáver; la otra, una presa que aún está evidentemente viva, una res también colgada pero que fue elevada en uno de los árboles mediante la utilización de sogas.



Zhang Huan – Pear blossom grove, instalación y foto performance, Shandong, China, 2001

Una de las fotografías muestra a la manada de perros desollados trepando sin ningún problema al árbol como si se dirigieran a alcanzar dichas presas que se muestran en dos fotografías distintas en la serie. No solo hay una reivindicación de la animalidad de los perros desollados en esta pieza sino también una clara disposición de mostrar a los perros no como fueron ni como terminaron siendo, es decir, perros comunes y luego meros objetos, sino como algo más, pues da la impresión de que los canes ahora poseen una fuerza incluso superior a la que un perro puede ostentar en potencia y destreza, llegando a ser aparentemente más altas incluso que en aquellas razas de canes que conocemos, ya sea por el tratamiento plástico y de edición que el artista realiza a las fotografías en donde nuestra propia experiencia nos dice que aquellas acciones que el artista designa para los perros de la pieza son acciones que superan lo que hemos visto hacer incluso a esos perros que han sido entrenados para competencias atlético-caninas, o ya sea también que el hecho de ver los cuerpos descarnados y ensangrentados nos

provoque la sensación de que aquellos bultos de huesos que observamos son incapaces de realizar ya siquiera cualquier movimiento por sí mismos y que a pesar de ello vemos que realizan una serie de acciones que normalmente realizaría una manada de lobos o de perros salvajes que poseen una fuerza extra normal. Lo anterior es importante pues según lo que Bataille nos dice en su *Teoría de la religión* los animales domesticados se han convertido también en objetos o bien, han pasado de ser animales a ser meros útiles, pues también debemos asumir que el proceso de domesticación y amaestramiento de un animal es también un proceso de objetualización de éste: "Un animal existe por sí mismo, y para ser una cosa debe estar muerto o domesticado"⁷². Las fotos terminan por mostrarnos una ficción; pero no cualquier ficción, sino una ficción sobrecogedora que solo el arte nos puede revelar y que termina por convertirse en un discurso sobre *lo real*, entendido al modo de Clément Rosset, que habla sobre la tragedia no solo humana sino una tragedia de la inmanencia en donde todo aquello que ocurre en los albores de la vida se suscita en un plano de continua fatalidad y florecimiento, en un plano de mera insignificancia, una insignificancia sagrada que solo el hombre ha osado profanar, la cual el pensador francés dibuja muy bien referenciando una frase que Heidegger recuerda de Angelus Silesius y que reza "La rosa existe sin motivo, florece porque florece. No se preocupa de ella misma, no desea ser vista"⁷³; y así mismo como florece muere sin remedio y tampoco se preocupa de morir, pues ya en su florecimiento viene también dado su irremediable marchitamiento. La idea de generar y mostrar una ficción por medio del uso de fotografías obedece también a la orquestación de un ritual, pues las fotografías muestran dos presas que han sido ofrecidas a los perros desollados, al igual que a una deidad se le ofrecen sacrificios, a los perros desollados de *Pear blossom grove* también les es ofrendado un hombre y una res, mismos por los cuales los perros terminan trepando a los árboles para poder alcanzarlos.

⁷² Ibid., p. 43

⁷³ Sobre esta concepción de lo trágico en Rosset en relación a la cita de Silesius Véase ROSSET, Clément, *Lo real, tratado de la idiotez*, Pre-Textos, Valencia, 2004, pp. 37-44

Lo que Zhang Huan hace tanto en *1/2* así como en *Pear blossom grove* es apelar a un proceso de reencuentro con un pensamiento compasivo en sustitución o mejor dicho en retribución de la omisión del sacrificio sagrado en la matanza de esos animales cuyos restos reivindica en sus obras, provee de esa forma la dignificación y significación de las que fueron privadas los animales al ser profanados sus cuerpos reduciéndolos a meros cascajos. El proceso estético inmerso en la obra de Zhang Huan que responde a ritualidades extemporáneas y espaciales también dotan de sacralidad a los vestigios animales que recobran la vida o adquieren una nueva y luego la superan mediante el arte y la creación poética que nos muestra el artista en estas dos piezas.



Es decir, recordando nuevamente las etimologías de la palabra sacrificio, *sacris* y *facere*, que refieren juntas a *hacer sagrado* a un animal, Zhang conjura un sacrificio por medio del arte, no es un sacrificio de sangre pues no llevó a cabo el acto de matar a dichos animales, pero sí es un *hacer sagrado*, un *volver sagrado* a los restos animales con los que configura sus obras. No es que Zhang vuelva a dar vida a los cuerpos desollados de los animales de los que ha utilizado sus restos, sino que los restos animales son al fin sacralizados por un halo de espiritualidad mediante una configuración estética en la que transitan elementos aculturales que obedecen a una motivación ancestral y arcaica de la cual participaron los primeros hombres. "El animal abre ante mí una profundidad que me atrae y que me es familiar. Esa profundidad en cierto sentido la conozco: es la mía. Es

también lo que me es lejanamente escamoteado, lo que merece ese nombre de profundidad que quiere decir con precisión lo que me escapa”⁷⁴ dice Bataille, recordándonos cómo es que aquellos primeros hombres debieron concebir y asumir dicha profundidad, que para ellos fue más fehaciente que para nosotros, toda vez que se enfrentaron a ella directamente durante la caza y los sacrificios e incluso en los momentos de vida meramente contemplativos, es decir, los primeros hombres encontraron en la cacería, sacrificio y observación de los animales que consumían una relación sagrada que respondía a un orden mágico de concepción del mundo. La profundidad de la que habla Bataille que se abre ante el hombre cuando reconoce en otro animal una naturaleza similar existente también dentro sí, es la misma a la que concedieron los atributos de poder sobrenatural y magia en aquellos animales, pues precisamente lo mágico es aquello que siempre encuentra la forma de escapar a nuestra percepción, aunque aquello sea artificio, o se trate también de lo real sagrado que todo el tiempo se oculta a nuestra mirada y escucha. Hoy esa relación se ha extinguido o mejor dicho, le hemos extinguido a través de un largo proceso de excesos civilizatorios que han producido los siglos de la razón en complemento con las eras industrial y posindustrial, así como la vida ergonómica de la modernidad que ha permeado hasta la época contemporánea.

⁷⁴ BATAILLE, Georges, *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1998, p. 26

Conclusiones

Si bien el arte en ocasiones nos ofrece territorios sumamente inhóspitos por recorrer y cuanto más se quiere hacer una apreciación –no que ostente ser una correcta ni verdadera pero si una apreciación cuidadosa– sobre una pieza determinada, los territorios por los que puede conducirnos aquella obra pueden tornarse cada vez más y más agrestes a medida que vamos conociendo más sobre esa obra determinada y sobre su creador. A modo de confesión diré que dicho trabajo de apreciación y escritura a veces se vuelve también un ejercicio de (re)descubrimiento de sí mismo. No hace falta pertenecer a la cultura china y ni siquiera a la cultura oriental para poder apreciar la obra de artistas como el que se trabaja en esta tesis, ya que por un lado, en el caso de Zhang Huan, el artista emigró a Estados Unidos en una etapa temprana de su vida en donde llevaría a cabo más performances de los que ya había realizado en su tierra natal y su acercamiento con el mundo occidental también terminaría por trascender en la estética de sus obras, en ese sentido podemos ver en sus piezas la convergencia de elementos pertenecientes a las dos culturas o bien elementos que son de carácter universal. En general considero que las obras de performance de Zhang Huan así como gran parte de sus obras de carácter plástico son piezas que tienen contundencia por sí mismas y que el tratamiento que les ha dado el artista es tan afortunado que no hace falta conocer a profundidad los trasfondos de cada pieza para poder degustarlas estéticamente y visualmente. Hablo de degustación estética en el sentido de un reconocimiento y apreciación de los tratamientos implementados en una obra de arte así como de los elementos que conforman la pieza, los cuales revelarán las sendas por las que se extiende la búsqueda del artista. La obra tendría que comunicar al ser mostrada al público en cualquier tipo de soporte, y que sin necesidad de discurso y explicación pueda ser comprendida en cualquier latitud y momento de la historia; aquello que la obra expresa sin necesidad de mucha contextualización e incluso a veces con nulo contexto. La tarea de un teórico de arte es indagar más allá de lo que ha visto el lego o el espectador promedio, indagar primero sin adscribirse a límites, aventurarse junto con la obra arrojándose por los

precipicios que la obra ofrece, pero luego le será imprescindible la implementación de límites teóricos a medida que se avanza en la indagación para procurar no caer en un enamoramiento o en un juego de apasionamiento con la obra de un artista determinado; después de todo, ese sería por mínimo el trabajo al que la crítica y la apreciación artística deberían de apegarse.

El carácter de sacralidad que detecto en las obras de las que he hablado en esta tesis es algo que a la fecha me sigue pareciendo el principal elemento a exponer en las obras que he estudiado. Si bien –como he dejado en claro en varios momentos al hablar sobre las piezas– los rasgos de crítica y denuncia social se expresan a veces con mayor presencia que aquello que detectamos por ritualidad y sacralidad en las piezas, es y terminan siendo éstos elementos que entran en diálogo con situaciones político-sociales los que tienen que ser mirados bajo una contextualización externa que es ajena a las obras y a las acciones que realiza el artista, así como también requiere necesariamente una lectura de los elementos no corporales que implementa en sus performances. Esta tesis ha sido un trabajo dirigido por teorías determinadas que me han ofrecido una ventana para poder observar las características que destaco de la obra de Zhang Huan. Esa ventana es la ventana de lo sagrado, una ventana que a menudo permanece cerrada pero que también se porta benevolente al posibilitar la revelación de cosas inéditas en el arte y en la vida misma. Si bien como he dicho, la ventana de lo sagrado se mantiene a sí misma cerrada, no se va de ahí y confirma su presencia toda vez que emergen de ella tanto imágenes como sonidos y murmullos que a uno le van hablando a través de las obras de los autores que he nombrado como sácratas también en la introducción. Más en concreto, me han posibilitado la implementación de un lenguaje específico para poder verbalizar aquello que había observado en un principio en las piezas de nuestro artista en cuestión, lo cual anteriormente no me había sido posible implementar para referirme a aquello que observaba pero que no tenía palabras para describir; así es como fue formulada la serie de disertaciones que realicé en esta tesis.

Si bien no he abundado acerca de la práctica del performance en general, es decir, no he analizado en concreto aquellos elementos que determinarían la práctica performática como tal, ya que no es menester de esta tesis dicha tarea, cabe bien dejar en claro que sí existe una tesis sobre la práctica de performance en Zhang Huan, lo que me parece, al menos de momento un ejercicio más adecuado y medurado que si me hubiese arrojado a contestar qué es el performance o qué compone a un performance, ya que en este momento considero que no hay una sola práctica del performance en el mundo que esté constituida por una técnica única como tal, sino que pienso que hay muchas técnicas, y cada una de ellas se apega a los procesos personales de cada *performer*, por eso no existe una forma determinada de realizar performance, sino que cada acción performática o cada pieza de arte acción es configurada siempre a través de una red de posibilidades que se le abren al artista que decide trabajar en dicha plataforma, es decir, el cuerpo. Lo único que puede asegurarnos pues la práctica del performance es la irregularidad, la espontaneidad, la variabilidad a partir del uso del cuerpo o varios cuerpos en las obras con este carácter. La tesis en concreto sobre las obras de performance de Zhang es la que se ha ofrecido a lo largo de este trabajo: el *leitmotiv* de las acciones de Zhang Huan es el de la repetición y creación de sacralidades por medio del arte acción, en concreto, los performances de Zhang Huan transitan por una serie diversa de prácticas corporales en donde tanto su cuerpo así como los cuerpos que participan de sus piezas logran en muchos de los casos producir consagraciones que nunca son la misma sino que siempre son conjuradas por motivaciones o elementos distintos: el animal muerto, el buda, el zopilote, la mosca, los gusanos; etc. Bien podría también pensarse en un movimiento de mimesis con dichos elementos, toda vez que el artista parece más bien invitar a los animales e insectos vivos a volverse parte de él o que aquellos le vuelvan a él parte de ellos, apelando a una voluntad compasiva de la no diferencia entre el animal humano y el animal no humano, es decir, desapareciendo en el proceso los límites de su humanidad y haciendo que prevalezca un sentido de la no diferencia entre el sujeto y lo otro que no es el sujeto. En otros performances su piel, su carne, la resistencia de su cuerpo son los elementos que abanderan sus acciones,

mostrando también en ellas los límites de su humanidad, o de lo humano. Como he dicho en las disertaciones que componen esta tesis, las obras con carácter de riesgo toman dos direcciones: la primera es mostrar los límites de la fragilidad y susceptibilidad de la carne y el cuerpo, la segunda, es ostentar la expansión de los límites del cuerpo propio por medio del riesgo al que se adscribe en los performances con dichos rasgos; en ambos casos, se revela a la mirada algo que no había antes ahí hasta el momento en el que el performance se lleva a cabo.

Zhang concibe al cuerpo como medio de conexión con lo sagrado, aunque nunca lo verbalice o lo manifieste de forma literal; así mismo, también es el cuerpo para el artista un detonador de sensaciones que producen experiencias que pueden llevar al espectador a pensarse a sí mismo en relación con fuerzas no humanas, toda vez que el cuerpo del artista mediante la muestra y asunción de sus límites y una voluntad por superarlos y ponerlos a prueba mediante el riesgo y el arrojío corporal, abre interrogaciones en quienes hemos visto sus piezas incluso cuando es por medio de fotografías y videos. Aquellas interrogaciones que se inauguran al observar sus performances son sobre nuestra propia condición, pues es inevitable sentirse identificado en un cuerpo o cuerpos que reconocemos como similares a nuestros propios cuerpos y a nuestra propia condición de fragilidad y límites. Si algo tiene el arte acción o de secuencialidad de acciones del tipo que realiza Zhang Huan, es precisamente la virtud (u osadía) de atacar directamente a modo de interrogaciones que se abren ante nuestra cautela y nuestro reservado cuidado de la integridad y la vida que nos viene por instinto o incluso ya hasta por aprendizaje, sobre todo bajo nuestra condición de herederos de una cultura en donde la vida es –por irónico que nos parezca a algunos– una de las cosas más preciadas que podemos llegar a ostentar.

El artista sabe que el cuerpo nunca es una forma específica ni constante sino más bien todo lo contrario, una constante incertidumbre, y esa es también una característica de lo sagrado, según lo que hemos aprendido a observar en el desarrollo de este trabajo. A lo largo de la vida, constantes incertidumbres nos sorprenden revelándonos cuando

menos esperamos aquello que también somos y que a pesar de haberlo tenido siempre en lo inmediato no llegamos a conocerlo hasta que esas revelaciones se producen por sí solas o mediante experiencias que las propician, como es el caso de la experiencia estética y la experiencia religiosa, así también cuando otra cosa que no somos nosotros lo detona de forma autónoma y contundente, ese es el momento de la manifestación de lo sagrado. ¿Está pues el cuerpo hermanado con lo sagrado? Sí, decimos aquí, en cierta medida y como todas las cosas, el cuerpo es escindido de aquello que conocemos como sagrado, el cuerpo es parte de lo profano pero emula en cierta medida las formas inesperadas, bellas y tremendas de sí mismo y de las cosas del mundo, tal como lo sagrado también llega a manifestarlo, pues como bien ha de recordarnos Merleau-Ponty, el cuerpo no es sino aquel lugar donde la carne irradia fuera de ella misma. Esa irradiación se expresa espontáneamente en el cuerpo que pone a prueba sus límites.

El carácter de irrepetibilidad en los performances de Zhang Huan crea (a pesar de que esa no sea su búsqueda explícita) un paralelismo con el pensamiento de lo sagrado, toda vez que lo sagrado sería aquello que es siempre singular e irrepetible. En el momento de la repetición de una acción aquella se convierte también en un ejercicio racional que tenderá siempre al mejoramiento de la acción, al gesto más civilizado o más afinado posible, pues adquiere un alud de teatralidad, toda vez que la acción en el teatro es manifiestamente racional, ya que está sujeta a texto, dirección, o a convención actoral y gestual que se optimizan por medio de la repetición consciente. Bien podría decirse que en cualquier acción humana incluido el performance hay racionalidad y repetición pues toda acción apelaría al bagaje inconsciente de gestos aprendidos y heredados de una colectividad gestual tanto contemporánea como ancestral tal como hemos visto en el primer capítulo; no obstante, por aquello que apela el performance y recurriendo además a su condición de arte, es a emanciparse de las convenciones para mostrar una diferencia dentro de esas repeticiones conscientes e inconscientes que componen el mundo. El artista es pues consciente de aquello que en el mundo es repetido y repetible, es a partir de ahí que proporciona originalidad y diferencia en su obra. El cuerpo es la plataforma

por medio de la cual el artista configura esas diferencias al entrar en relación con un entorno cotidiano para luego deconstruirlo a partir de diálogos corporales y simbólicos que ponen en jaque la realidad o realidades establecidas para esos determinados espacios en donde se desarrolla el performance.

Lo sagrado en la obra de Zhang Huan es revelado en la deconstrucción y destrucción de aquello en donde opera el cuerpo del artista; donde aquel pone en riesgo su cuerpo logrando situar al espectador en atmósferas sensibles que producen empatía y transgreden los estados de ánimo y pensamiento por medio del ejercicio estético. Que el artista ponga en riesgo su integridad en el performance por medio de la transgresión de su cuerpo es también invitar al espectador a que acuda al lugar o lugares de riesgo por sí mismo. Lo sagrado puede manifestarse tanto como fuerza creadora así como fuerza destructora, ya lo ha dicho Caillois; es en ese sentido que los performances que discurren por la misma senda que lo hace la obra performática de Zhang Huan orquestarían una sinfonía para una y otra cara de las potencias (o bien máscaras o personajes) que reconocemos en lo sagrado. Así mismo, los rasgos de ritualidad contenidos en los performances de Zhang Huan producen la sensación de una voluntad de conexión con potencias no humanas consideradas como sagradas.

Cabe señalar que Zhang Huan realizó hasta el momento de 1993 a 2005 obras con carácter performático y desde entonces el artista no ha vuelto a realizar ningún otro performance. Por el contrario, se ha enfocado en producir obras de carácter plástico, más que nada piezas escultóricas, que a mi parecer varias de esas obras crean diálogos con su obra de carácter corporal, como en el caso de su más reciente pieza *Puppy Rhino* (2018), que parece entrar en diálogo con el arte pop en apariencia, además de hacer referencia a su serie *Poppy fields paintings* (2013–2014), cuyos cráneos implementados en las texturas de estas pinturas hacen alusión a una tradición budista del Tibet que recuerda la muerte y la impermanencia. También debo decir que el grueso en la actualidad en el portafolio de obra de Zhang Huan parece tender más hacia temáticas menos solemnes y con menos referencias hacia tradiciones ancestrales como las que logramos identificar en el desarrollo de esta tesis. Lo anterior podría deberse a una tendencia del propio artista por

comenzar a figurar con mayor presencia en el mercado del arte. Cabe mencionar, que recientemente en 2017 participó en una serie de comerciales de la marca Gucci, en la que se muestra a distintos performers en videos individuales usando la marca mientras realizan acciones que dan la impresión de tratarse de acciones performáticas. Todo artista tiene que tener un fondo monetario para sobrevivir y para seguir produciendo obra de modo que el performance que es irrepetible y prácticamente tendría que ser por tanto *irreproductible* tiene por tanto nulas posibilidades de ser vendido tan bien como se vende un cuadro, escultura o arte objeto, a excepción de la documentación diversa que puede extraerse de la acción performática que luego puede ser vendida a través de fotografías, video y cualquier mercancía derivada de estos soportes pero que aún así no se cotiza tan bien como sí lo hace un cuadro, escultura, *ready made* o arte objeto en el mercado millonario del arte contemporáneo.

Lo anterior, no desmerece lo que hemos resaltado en la obra de Zhang Huan a través de este trabajo teórico, la obra del artista se extiende a través de un prolífico recorrido artístico, del cual tan solo he tomado un pequeño fragmento para trabajar en esta tesis. Considero que a pesar de que el artista esté enfocado recientemente en producir obras para el mercado del arte, siempre ha tratado de mantenerse a sí mismo tanto como a su obra inmersos en los elementos rituales distintivos de su cultura de origen así como de la cultura occidental en donde ahora se mueve; es de esa forma que puede crear diálogos con aspectos espirituales, religiosos y sagrados específicos, después de todo, el proceso de un artista consiste de eso, de echar raíces que irán mostrando un proceso no precisamente evolutivo sino más bien un proceso de madurez y fortalecimiento en el ejercicio creativo que permite al artista hacerse de elementos que podrá implementar en cualquier tipo de técnica, sea cual sea la plataforma que utilice para producir su obra. En el caso de Zhang Huan, lo que me pareció más importante de resaltar son sus obras de carácter corporal debido a un interés personal por los enigmas que nos abren constantemente nuestros cuerpos y los cuerpos de los otros; ese interés se conjugó con la atracción que me produjeron los performances de los que hablé en esta tesis. Así fue que me aventuré a realizar el presente trabajo, el cual considero que podría

extenderse aún más, considerando que además de realizar performance, Zhang Huan ha producido dibujo, pintura, escultura, fotografía, grabado e instalación; no obstante, tal ejercicio supondría un trabajo distinto y decidí adscribirme únicamente a su obra de carácter meramente corporal por lo anterior manifestado, siendo de esa forma, he decidido cerrar en este punto las disertaciones concernientes a este trabajo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011
- ARTAUD, Antonin, *El teatro de la crueldad. Primer manifiesto*, Disponible en: www.kioskoteatral.com/el-teatro-de-la-crueldad-primer-manifiesto/ (consultada 22-08-2018)
- ATZORI, Paolo y WOOLFORD, Kirk, página web del artista Stelarc, https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html (consultada el 23-05-2019)
- BARBA, Eugenio, *La canoa de papel*, Buenos Aires, Catálogos, 1994
- BREITEN, Brad, *The Butoh body performed, Aesthetic and embodiment in butoh dance* (Tesis de maestría, Universidad de Colorado, 2011)
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 2013
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, FCE, México, 1972
- DUQUE, Félix, *El cyborg sí tiene quien le escriba*, en *La escritura del cuerpo, el cuerpo de la escritura*, Zacatecas, UAZ, 2010
- DZIEWIOR Yilmaz, GOLDBERG Roselee, STORR Robert, Zhang Huan, Phaidon, Hong Kong, 2011
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto omega, Barcelona, 1981
- FEATHERSTONE, Mike, *Body modification*, SAGE, London, 2000
- FÉRAL, Josette, *¿Dijo usted "training"?* en MÜLLER, Carol, *El training del actor*, México, UNAM-INBA, 2007
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 2013
- FRISANCHO VELARDE, Óscar, *Concepción mágico-religiosa de la Medicina en la América Prehispánica*, Acta méd. peruana (online) Vol.29, n2, 2012, Disponible en: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1728-59172012000200013&lng=es&nrm=iso. ISSN1728-5917 (Consultado 21-11-2019)

GUASCH, Anna Maria, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, Revista Materia 5, Barcelona, 2005

HAN, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona, 2018

HAN, Byung-Chul, *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013

HAYA, Vicente, *Haiku-do: selección de obras*, Kairós, Barcelona, 2007

HEISIG, James, *Filósofos de la nada*, Herder, Barcelona, 2013

KIERKEGAARD, Sören, *Diario de un seductor*, Alianza, Madrid, 2014

LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético*, Alba, Barcelona 2004

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2010

MAILLARD, Chantal, *India, obra reunida*, Pre-textos, Valencia, 2014

MCVICKAR, Carolyn, *In the light of the moon*, Da Capo Press, Boston, 2003

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986

NASÓN, Publio Ovidio, *Metamorfosis*, Gredos, Madrid, 2008

OÍDA, Yoshi, *La estrategia del ninja*, en MÜLLER, Carol, *El training del actor*, UNAM-INBA, México, 2007

ONFRAY, Michel, *La construcción de uno mismo*, Perfil Libros, Buenos Aires, 2000

ROSSET, Clément, *Lo real, tratado de la idiotez*, Pre-Textos, Valencia, 2004

SCHIMMEL, Paul, *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949 – 1979*, México, Alias, 2012

SPINOZA, Baruch, *Ética*, Parte III, Proposición II, Escolio, Gredos, Madrid, 2014

TADA, Michitaro, *Gestualidad japonesa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013

TADA, Michitaro, *Karada: el cuerpo en la cultura japonesa*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010

VIRAMONTES, Sonia, *El gesto y la mueca: oráculo y enigma*, en *La escritura del cuerpo, el cuerpo de la escritura*, Zacatecas, UADS, MFHI, UAZ, 2010

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2012

ZHIJIAN, Qian, *Performing bodies: performance art in China*, Art Journal, no. 2, 1999