

ARTE ACCIÓN. ENTRE CONTEMPORANEIDAD Y FILOSOFÍA MATERIALISTA

MIROSLAVA SALCIDO

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral
"Rodolfo Usigli" (CITRU), INBAL, Ciudad de México, México
msalcido.citru@inba.edu.mx

Abstract: In this article, action art or performance is explored as a realm where the performer poses radical questions through the body, transforming it into a philosophising event. Seeking to establish a connection between Giorgio Agamben's concept of "contemporary," and Nietzsche's notion of "untimeliness," as well as drawing from the philosophy of the body that views performance as a form of materialist philosophy, the article analyses some of the issues of action art. The paper proposes action art as a corporeal-thinking manifesto, which based on the philosophical idea of the death of God, gives rise to an intermittent thought. This problematizes, from a political standpoint, the artistic canon and the regime of institutionalized bodies.

Keywords: the contemporary, untimeliness, death of God, philosophy of the body, action art, succulent art.

How to cite: Salcido, M. (2023) "Arte acción. Entre contemporaneidad y filosofía materialista", *Concept* 2(27), pp. 107-126. DOI: <https://doi.org/10.37130/bwj6f063>

Introducción

El arte da para pensar. En las condiciones de su contemporaneidad, pone sobre la mesa importantes cuestiones a las que su multiplicidad conduce, en los términos de una constante emergencia y confrontación de modos muy distintos de creación. El carácter indagatorio, provisional, ensayístico y provocador es la ontología del arte contemporáneo, resistente a todo esencialismo que quiera decir, por un lado, "esto sí es arte y esto no es arte", y por el otro, "este campo es abierto e indeterminable". Para Arthur Danto (1999), el arte contemporáneo no se reduce a un "arte actual" sino al fin de una narrativa maestra del arte: "Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido" (Danto, 1999, p. 34). Es en el este plano que el performance surge como un discurso que atañe en lo que en filosofía llamamos la *muerte de los metarrelatos*, dejándonos ver que *arte* es un concepto en construcción que depende del sistema filosófico en el que aparece. La contemporaneidad, más allá de su sentido temporal, atañe a la problematicidad de lo que puede entenderse por *obra de arte* en el entorno de este *todo está permitido*. Cuando Joseph Beuys afirmó que "cualquiera puede ser un artista", dejó ver que el arte es receptivo no sólo del objeto sino de la *acción*: una obra de arte no es necesariamente un objeto, también puede ser un *evento*, un *acontecimiento*. La práctica artística contemporánea -aquella que es concomitante a la crisis de las categorías estéticas tradicionales- constituye un reto filosófico al dejar ver que los criterios para dar respuesta a la pregunta ¿qué es el arte? - no son únicos y mucho menos inalterables. Que

no hay experiencia privilegiada del arte nos lo hizo ver Joseph Kosuth cuando afirmó que “el arte sólo existe conceptualmente”, haciendo notar, en su texto *El arte después de la filosofía* (1969) que los valores o “propiedades” estéticas predicadas tradicionalmente de las obras son aplicables sólo al arte tradicional. Todo esto me interesa porque no es un problema que solo atañe a la Estética como rama de la filosofía, sino que se proyecta hacia fronteras donde la libertad y la crítica tienen que ver con lo que Chantal Mouffe llama *lo político*, toda actividad o discurso ligado a la dimensión del antagonismo, mismo que se manifiesta como diversidad en las relaciones sociales, frente a *la política*, que consiste en “domesticar” el antagonismo a partir del cual se construyen las identidades.

La contemporaneidad del arte resulta localizable en el hecho de que el arte ni el artista existen como un fenómeno específico. La muerte del arte – o fin del arte, como indica Arthur Danto – no es una noción que se queda en los libros; es, desde el punto de vista de Gianni Vattimo, un *acontecimiento*: lejos de ser una utopía teórica es la patente explosión de los límites, el rebasamiento del arte aurático y de las artes tradicionales y sus correspondientes lugares asignados para la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería, el museo, el libro. En los límites de este texto podemos decir que operaciones como las del *land art*, el *body art*, el *performance* o *arte acción* implican el traslado del poder contestatario del arte a la plaza pública. El arte como acontecimiento ha puesto en juego, escribe Jorge Juanes, el imaginario colectivo, intentando “sacudir al hombre normalizado y ponerlo en posición de cuestionamiento de la sociedad en curso” (Juanes, 2010, p. 401). Lo que aquí encontramos es la expulsión de lo estético a la *estetización de la existencia*, si por esto entendemos que este *otro arte* es un medio de manifestación de ideas y preguntas que conducen a una crisis de los fundamentos.

El arte desde el *fin del arte*, a partir de los años 50, pero ya desde las vanguardias artísticas del principio del xx, es una noción ambigua que permite integrar en ella el aterrizaje en lugares otrora expulsados de la experiencia artística. Sin duda, la contemporaneidad nos arroja a pensar y crear desde la presión contra los límites después de los límites, y nos lleva a darnos cuenta de que *los límites* ceden. Este *darnos cuenta* nos permite reconocer en las obras de arte manifiestos de ideas, vehículos de preguntas epocales: como tales, son en potencia acontecimientos filosofantes, mejor aún, como señala Juanes, “poético-pensantes”:

El gran artista siempre es un parteaguas en la historia del arte, hay un antes y un después en torno a su obra y que él ha reflexionado sobre lo antecedente y con base en esa reflexión ha tratado de establecer un punto de referencia que trastoca los parámetros de comprensión de la obra de arte. De ahí que la historia del arte sea una sucesión de visones sobre

el arte que, a su vez, genera una historia de proposiciones originales surgidas justamente del esfuerzo reflexivo del artista. Reflexión que plantea al arte como idea, como visión meditada. (Juanes, 2010, p. 413-414)

Así pues, el arte da para pensar, sí, pero también es un vehículo de ideas que permite pensar críticamente nuestro propio tiempo.

La contemporaneidad del arte como crítica

La contemporaneidad, la *intempestividad* en sentido nietzscheano, tiene que ver con la crítica que el artista o el pensador hacen a su propia época, en conjunción con una fuerza plástica de regeneración; es esta una filosofía del martillo que destruye y construye. Como ejercicio de lo político, exige de nosotros alimentar la fuerza para no sujetarse, a pesar de las ataduras, al propio tiempo. Así pues, ser contemporáneo no es ser actual, sino renunciar a ser un epígono acrítico de épocas pasadas y estandarte de las creencias del presente. Más que lo actual, lo contemporáneo implica una fuerza activa que se bate en el interior del artista y/o pensador, desde la cual piensa el pasado, no para liberarse necesariamente de él, sino para quizás reactualizarlo a partir de una validez que trasciende su tiempo toda vez que prueba ser capaz de juzgar el presente e imponerse a los dogmas de su propio tiempo. Así pues, ¿es necesario que, para ser contemporáneo, el arte se sujete a las leyes de la oferta y la demanda del mercado, en la época financiera del capitalismo? No. La contemporaneidad implica no coincidir demasiado con la época; es una forma que tienen el poeta, el artista, el filósofo de relacionarse con el tiempo: una experiencia de quiebre respecto del devenir histórico colectivo en el que están enclavados. Desde la contemporaneidad, el arte acontece desde *lo político*, desenvainando la espada contra la victoria, el éxito, la fama; es así que los artistas que reconocen una enfermedad en aquello de lo que se enorgullece el siglo, no aparezcan en los museos ni coticen su obra en el mercado de las vanidades, y, sin embargo, sean ellos los más contemporáneos:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. (Agamben, 2011, p. 1)

El arte como experiencia filosofante, o poético-pensante, implica una posición activa y creativa ante el tiempo histórico, un *memento vivere*, un acontecimiento que se separa de la monotonía y el vacío. En este sentido, una obra no se reduce a

la promoción del placer estético, sino que, como diagnóstico cultural, lleva al banquillo de los acusados a los hijos predilectos de un pueblo. Con esto, es posible decir que no toda obra de arte es contemporánea por su actualidad, sino por ser efecto de una crisis, por su capacidad de producir una experiencia de desconexión y aún de desfasaje. En este sentido, una obra contemporánea puede llevar a cabo una filosofización del arte: hacer preguntas fundamentales sobre la base de una experiencia de viva carne, entendiendo a la filosofía ¿más allá de sus límites en el logocentrismo, el dominio racional y el pensamiento del sistema? como una problematización cuya primera consecuencia será que el arte deba ser sacudido; a partir de este estremecimiento, el artista caerá en cuenta de que lo que daba por sentado deberá ser revisado a partir de la vivencia, que su tarea es un ejercicio minoritario que desplaza las perspectivas, que lucha contra la homogeneidad y el acuerdo de las políticas totalitarias tanto de la academia como de la institución y el mercado.

De la muerte de Dios al arte suculento

Lo político del arte contemporáneo tiene que ver con su capacidad para producir a cada paso las normas que le convienen, los estilos en los que cada artista se expresa, a partir de una deriva del sentido que aterriza en el cuerpo como derroche energético, múltiple y diversificado. La infinidad de interpretaciones posibles se dará en las vanguardias de principios del siglo XX, movimiento con el cual artistas trataron de contrarrestar la trama institucional y su ideología, haciendo de la acción una demostración del carácter limítrofe del arte, de la obsolescencia de un *sensido* fundamentado en lo organizacional, en la burocratización de lo cotidiano y lo mercantil. El arte acción, que celebra su nacimiento aquí, pero que llega a su lenguaje pleno a partir de los años 60 es, más que una propuesta estética, una relación agónica con la época, expresando en acontecimientos -y ya no solo obras- una profunda congruencia entre el fenómeno artístico, el ejercicio crítico de la libertad, el uso micropolítico del cuerpo en manifestaciones inquietantes que, dando muerte a la metafísica canónica del arte, afirmaron la tierra y la *physis*.

Si, como apuntó Matisse, “las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida, la civilización que nos precede. No se puede hacer *cualquier cosa*”, para pensar al arte acción en su clima intelectual es fundamental observar el cambio filosófico que se dio desde los albores del siglo XX, en el cual otras lógicas obtuvieron su legitimación y para las cuales el efecto liberador de la filosofía de Nietzsche será imprescindible: el desciframiento de los códigos petrificados de la tradición judeo-cristiana occidental como fundamento de la metafísica, la ascensión filosófica del arte que

da paso a un nuevo nomadismo, el despliegue del pensamiento posmoderno y su guerra contra las metanarraciones. A partir del valiente rescate que Camus y Bataille hacen del filósofo alemán del nacionalsocialismo en 1944, aún en su efervescencia, y con base en las posteriores interpretaciones de su obra a partir de la reedición crítica de sus obras completas por Colli-Montinari, la crítica de la verdad y la teoría del perspectivismo nietzscheanos llevará a muchos a desprenderse de paradigmas de interpretación hasta entonces vigentes, un intento del que las vanguardias de inicios del siglo XX habían abrevado para rechazar el academicismo y afirmar la legitimidad, la diversidad y la proliferación de propuestas estéticas. El inconformismo y el deseo por el experimento artístico tomarán impulso a partir de la idea de que el mundo, la verdad y el sentido, sólo existen en la interpretación. El fundamento de esta revolución estética es en sí misma una transvaloración de los valores, en la que el cuerpo pasará a formar parte de la rehabilitación de los anhelos intramundanos, de la vida y su impulso dionisiaco. Pere Salabert (2003) postula que este viraje del arte es un movimiento de lo espiritual a lo matérico, un redireccionamiento hacia la vida como situación y diferencia, a la vida abierta y resistente a toda convención. En este sentido, la contemporaneidad del arte acción radica en el encuentro entre arte y vida como potencialización de su dimensión libertaria. Las vanguardias fueron una vanguardia de la presencia, del aquí y ahora del hombre que busca hacer estallar un arte distanciado, para redirigirlo a su realidad somática. Al arte de la carne impugnada, al que privilegia la pureza formal de las cosas con el menoscabo de su principio físico, Salabert lo llama “arte anémico”. Al arte que restituye el mundo a su gravedad matérica y su corpulencia, le llama “arte succulento”, ese arte que para Jorge Juanes viene haciéndose desde tiempos inmemoriales y que se caracteriza por “manchar, alterar, ensuciar, trastocar” (Juanes, 2010, p. 417). Es en esta zona de la contemporaneidad – en la que la reducción conceptual y el arte de ideas de moda se ve invadido como “por una peste” por un arte materialista – que el arte desborda el cuadro, el teatro, la galería; es el arte que dinamita el objeto artístico, la situación en la que el artista, como cuerpo, es su propia obra; son las expresiones que por su variedad son inatrapables por ningún principio teórico absolutista.

Las prácticas de las vanguardias del siglo XX fueron un fenómeno general de “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de estas vanguardias rechazaron los límites impuestos de inspiración neokantiana, proponiéndose a sí mismas como modelos de conocimiento que lanzan preguntas a las estructuras jerarquizadas, asumiéndose como vía de agitación social y política. Que el arte dejara de adquirir sentido solo como fenómeno específico, es un fenómeno filosófico, un acontecimiento

que se gesta en un acontecimiento crítico mayor: en la muerte de la metafísica que Nietzsche anunció para Occidente de manera muy radical. Me parece que no es posible pensar en su profundidad el encabalgamiento del arte en el cuerpo del artista sin situarlo en la crisis de los paradigmas metafísicos, contenidos en el logocentrismo moderno, y en la rehabilitación de una visión intramundana del mundo, a la que Peter Sloterdijk (2000) llama *posmetafísica*, que Nietzsche ya había antecedido para el pensamiento con su *metafísica de artista*, la metáfora de Dionisos y la comprensión del arte como fenómeno trágico, perspectiva germinal de *El nacimiento de la tragedia*, que se prolonga en su concepción posterior de la *voluntad de poder* como potencia artística.

Dada la aprehensiva voluntad de verdad que fundamenta al judeo-cristianismo, el nihilismo implica el descubrimiento del origen plenamente intramundano del orden ético, jurídico y político y de los más altos valores de la historia de occidente, que alcanzan su máxima expresión en la idea de Dios, de la Ciencia, del Saber absoluto, entre otros. Hoy, desde nuestra perspectiva, nos es dado ver ese movimiento de negación y consecuente liberación de los dogmas en escuelas filosóficas, artísticas y literarias, como fueron, por ejemplo, el dadaísmo, el surrealismo, el existencialismo. La muerte de Dios, como es la muerte del Arte —y lo pongo esta vez en mayúscula para distinguirlo del arte todo— significa el rompimiento con las ideas establecidas por la tradición anterior, anunciando nuevos caminos, nuevos horizontes de reflexión y, por supuesto, de expresiones artísticas que ante la falta de sentidos absolutos, de “la relativa y reciente pérdida de fe en una gran narrativa que determine el modo en que las cosas *deben* ser vistas”, según señala Hans Belting (Danto, 1999, p. 27) nos lanzarán a la experiencia de la deriva, misma que abrirá la puerta de lleno a la aventura plástica de las vanguardias, a la irrupción firme y propositiva de las artes plásticas que lleva a la irrupción del arte contemporáneo.

La pregunta por el sentido de la vida no podrá ya ser aplazada en la emancipación de la razón, no solo del judeo-cristianismo sino también del mito racional de occidente, y la caída en cuenta de que las propiedades de valor del mundo y del hombre no están fundamentadas en sí mismas sino en valoraciones subjetivas. Lo que Nietzsche conceptualizó como *la muerte de dios* es la “transvaloración de todos los valores”, frente a una tradición que negaba y reprimía lo existente, el mundo y los instintos, los impulsos de la carne y la sensualidad. La afirmación erótica del mundo, que implica la rehabilitación de la vida como vida de los cuerpos, tiene diversas consecuencias filosóficas: la valoración positiva de la dimensión física de la carne; la consideración de la experiencia sensible como criterio de verdad, una verdad que por ser corporal fluctúa permanentemente y se gesta en tensión entre la intensidad y la forma; como afirmación anticristiana

del mundo, la aceptación de la finitud y el lanzamiento, a partir de ahí, al *pathos* de nuestro origen y fin intramundano. Éste es el “nuevo estremecimiento” al que lleva la muerte de dios como transvaloración de los valores dominantes y la consecuente experiencia de carecer de un centro normativo. Si, como señala Danto, la historia del arte y la historia de la filosofía son concomitantes, la crisis del modelo onto-teológico del mundo, el desequilibrio de toda base de sustentación absoluta, va a llevar a una crisis del arte, con la explosión de sus límites en la experiencia contemporánea.

Si las vías de la historia del pensamiento convergen con las del arte, es necesario comprender qué está en juego en el arte acción cuando decimos que en él se da la *irrupción de lo real* y que nunca antes había estado el arte tan cercano a la vida. El arte cercano a la vida, el arte como fisiología, es una estrategia *antimetafísica* contra un arte que reemplaza los cuerpos por su silueta, que atiende a la forma en detrimento de la materialidad, contra una historia del arte de orden ideológico donde prevalece la limitación impuesta de la bidimensionalidad de los soportes frente a la pluralidad de los acontecimientos. ¿Qué significa reemplazar a la obra artística por el movimiento de la vida? Alan Badiou nos dice:

¿En qué sentido eso es arte? Justamente ese es el debate contemporáneo: si el arte debe compartir la vida, ¿cuál es su función propia? El arte va a dejar de ser algo que uno contempla, porque lo que había que contemplar era justamente lo que detenía la vida, la relación con la obra de arte ya no podrá ser una relación de contemplación. El arte contemporáneo va a tomar, entonces, otra dirección que estará ligada a los efectos que produce: el arte no será un espectáculo, ni una detención del tiempo, más bien será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo. Se podría incluso decir que el arte clásico es una instrucción para el sujeto, una lección para el sujeto y, en cambio, la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto. Lo cual le va a portar, todavía, una característica más: la ambición política del arte contemporáneo. ¿Por qué va a tener necesariamente una ambición política? Justamente porque intenta producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida. Por estas razones, el arte contemporáneo no se va a preocupar por la duración y, en cambio, si se va a preocupar por lo inmediato. Va a ser un arte que estará presente en el presente, justamente porque no apunta a la contemplación sino a la transformación. (Badiou, 2019)

Llámesese *body-art*, *happening*, *performance*, *arte-acción*, lo cierto es que la precipitación en los valores de la tierra es casi maniaca: pasión por el cuerpo, por la piel, por la organicidad y la circulación de sus flujos. Si retomamos la frase de Dostoievsky del “Todo está permitido”, desde esta fisiología del arte que se ha desembarazado de su propia anorexia, el tipo de arte que surge con la *muerte del arte* es, en una de sus vertientes, el de la confluencia entre lo performativo del teatro y el arte todo, dígame pintura, escultura, poesía. Los cuadros van a derramarse en el hecho corporal, el hecho escénico buscará otra cosa que la representación: antes que la apariencia y el fingimiento, el arte buscará la encarnación o incorporación, dirigiéndose hacia su *suculencia* en el pronunciamiento del cuerpo y la opulencia de la materia: aquí, según Salabert, “cuando se trata del cuerpo, lo real ya es obra” (Salabert, 2003, 251). Pensar el arte después de la muerte del arte, por tanto, es pensarlo en la dirección de la corporalidad como realidad ineludible: fluctuación, transformación, desbordamiento. La muerte de dios, y con él de las categorías estéticas que impugnan la carne en aras de belleza, equilibrio y perfección, en defensa de una representación ajena a la consistencia material del mundo, es el epicentro de una filosofía del arte que pone el acento en la práctica artística en que no prevalecen cierta clase de objetos, sino un tono vital en que el artista es su propia obra. La tarea es ardua porque ha sido necesario inventar los conceptos y las nuevas plataformas de interpretación, como señala Pere Salabert en su introducción a *Pintura anémica, cuerpo suculento*:

El reto consiste en explorar un quehacer que orientado al mundo sensible pasa del rechazo del cuerpo por mediación de las sustancias perecederas hasta lo que se nos revela actualmente como la aceptación ciega de la materia a través del cuerpo. Es un acto que el arte, alcanzando su punto álgido en la representación, no tardará en superar a causa del propio empuje, para dirigirse más allá en dirección de lo real, hacia todo aquello que constituye lo somático, de la materia carnal a la actividad fisiológica. Desde las figuras de Piero della Francesca o Vermeer de Delft, esas presencias incorpóreas, casi fluidas, hasta la atención actual a los cuerpos, el dolor físico y la carne cadaverizada, el agusanamiento o la podredumbre ¿anticipo para una experiencia de lo informe?, pasando por las magulladuras y las heridas, la sangre o el semen, la orina, el vómito o los excrementos. [...] (Salabert, 2003, p. 11)

En su ensayo de autocrítica a *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche también nos invita a una problematización que es fundamental para esta otra filosofía del arte a la que nos arroja la filosofía del performance, una práctica derivada del

deicidio: “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...” (Nietzsche, 1994, p. 28). Habrá, pues que infraccionar las aproximaciones de la estética tradicional, para dirigirnos a pensar el tono vital de una amplia variedad de figuras que los principios teóricos absolutistas quieren desgarrar de la vida en su acepción inmediata como vida de los cuerpos. Si el arte es algo que debe verse desde la óptica de la vida, esa óptica exige una onto-estética materialista, hedonista, neopagana, en la que intentar una lectura de ese horizonte donde la materialidad y la acción ocupan un lugar privilegiado, y sea en el performance, pero también en todo tipo de arte suculento.

En las artes performáticas vamos a encontrar la insistencia del artista en la lucha contra los tabúes, el desplazamiento matérico del imperio logocentrista, la prolongación del objeto artístico en el gesto y las huellas de acontecimientos existenciales encarnados en la obra. Desde los años sesenta lo que veremos es un arte de *deposiciones*, de sangre menstrual, un arte de la lesión y la sensualidad de la carne, muchas veces hasta la repugnancia: *Mierda de artista*, de Piero Manzoni; la filosofía de un cuerpo obsoleto en *Acción para una suspensión lateral*, de Sterlac; el cuerpo femenino como pincel en las antropometrías de Yves Klein; *Vagina painting*, acción pictórico-menstrual de Shigeko Kubota; *Interior Scroll*, acción en la que Carolee Schneeman extrae de su vagina un rollo de papel con un texto reivindicativo que lee ante el público; Ana Mendieta y su *Muerte de una gallina*, donde la artista desnuda mata al animal de un blanco inmaculado que luego se tiñe de rojo, para denunciar la violación; Hermann Nitsch y sus crucifixiones; David Nebreda y sus autorretratos fecales. Lo que aquí tenemos son acontecimientos en los que el concepto entra en simbiosis con la acción: simbiosis entre las razones del arte y la materia, desasimiento del artista como un *yo cuerpo*. El acontecimiento no es sólo estético: es ético, existencial, político, molecular. Muerto dios, perdidos los asideros que daban sentido a la existencia, el hombre deberá hacerse cargo de sí mismo y proyectarse a la tierra como único lugar de acción posible, como nos muestra la antes mencionada Ana Mendieta, quien, aposentándose en la tierra con una ritualidad orgánica, rehabilita el cuerpo como materia primordial y al arte en sus orígenes rituales. Aquí *lo político* es la irrupción de cuerpos que se habían mantenido en la periferia de la norma.

Del cuerpo real carnal, que siente, desea, expresa y goza; del cuerpo trágico, del cuerpo transvestido, del cuerpo deformado, del cuerpo abyecto, del cuerpo monstruoso, del cuerpo fragmentado, del cuerpo ritualista, del cuerpo deslimitado, del cuerpo informe, del cuerpo derrumbado, del cuerpo abatido, del cuerpo amoroso, del cuerpo sentimental, del cuerpo de la mujer que con su ensuciamiento menstrual borra todas las impurezas conceptuales. (Juanes, 2010: 425)

En el terreno del arte suculento, el arte acción es una práctica donde la obra no busca la inmortalidad, la fijeza, la sustancia imperecedera, sino que se concede para sí misma la vida biológica, ¿que es movimiento? del artista como un *soprote que transcurre*. Por su límite temporal, por su agotamiento, por su fugacidad, el arte acción es un lanzamiento consciente del hombre a su existencia mortal. Aquí, la estetización de la existencia que, según Gianni Vattimo (1985) es una de las características del arte contemporáneo no tiene que ver con su embellecimiento superficial sino con la afirmación de su carácter temporal y perecedero, razón por la cual no podemos disociar al arte acción como acontecimiento filosofante de una *filosofía trágica* que se pone a sí misma en escena mediante el cuerpo del artista como lugar donde acontece el arte. Esta filosofía, como actividad creadora y fuerza plástica, no quiere registrar los hechos, sino impulsar, en su sentido pleno de *contemporaneidad*, la historia desde lo que Nietzsche llamó *los fines de la vida*: “esa fuerza para crecer por sí misma, ese poder de transformar y asimilar lo pasado y extraño, de sanar las heridas, de reemplazar lo perdido, de regenerar las fuerzas destruidas...”, “de atraer todo lo pasado, propio y extrañarlo y transformarlo en *sangre*” (Nietzsche, 1999, p. 43). El cuerpo y sus metáforas sangrantes y vivientes serán la marca de esta experiencia de la contemporaneidad, es decir, de la relación del poeta con su propio tiempo.

La contemporaneidad del arte acción es congruente con una mirada intempestiva que, con la distancia y la observación, detecta los discursos y las ideologías del poder, desde *lo político* como irrupción. Se trata con esta práctica no de añadir, sino de restar representaciones, de cuestionar todo plan artístico acabado que establezca una verdad propia que exija ser ampliada a otras prácticas. Su alcance y su ímpetu son desestructurantes e intersticiales: se cuelan por las fisuras de las representaciones, las historias, las ideologías, las *cajas negras*. Como escribió RoseLee Goldberg (1979), los artistas siempre han recurrido al performance como un medio extensivo de sus ideas; su historia puede rastrearse aún mucho antes del siglo XX en los experimentos y procesiones de Da Vinci, en los espectáculos de Bernini, en las *soirées* de Henri Rosseau en su estudio de Montmartre... y de ahí un largo etcétera. *Performance* es un bautizo reciente de esta práctica, que por recurrente ha pasado a formar parte del ideario del arte de los siglos XX - XXI, adquiriendo un derecho propio que, más aún, escenifica el problema del arte y la problematicidad del mismo porque con él “La obra de arte se transforma en la manifestación de un deseo donde la pulsión llega a ser transgresión” (Martell, 2008, p. 37).

Con el cuerpo en acción, el arte entra de lleno en la vida política. En la acción, los artistas reactivan comportamientos “desviados”, “en ruptura”, para privilegiar lo viviente sobre lo funcional, el acto insurreccional sobre la lógica de la industria de la fabricación y el trabajo enajenante, permitiendo validar las

experiencias por encima de los objetos, dando validez a la obra por su “estatus de existencia en el desarrollo de una estrategia en progresión” (*Ibidem*). Esta transgresión, que tiene que ver con la muerte de las categorías institucionales, inicia por el deslizamiento del producto al comportamiento, por la evacuación del sentido de la obra y la constatación de un trabajo emancipador que no busca adaptarse a tecnicidad plástica alguna. Con la irrupción del artista, propiamente del artista en tanto que cuerpo, no sólo como objeto de exhibición sino como provocación y acto micropolítico, no hay motivo para esperar que la “obra de arte”, en el sentido más tradicional del término, siga siendo un objeto, una entidad autosuficiente para su contemplación. El poder contestatario del arte está del todo ahí para afirmar la vida y liberarla del yugo de voluntad de dominio. No es casual que el giro performativo de las artes coincida con movimientos juveniles que apuntan hacia una liberación de la moral y la construcción de una nueva ética.

El arte acción o performance es el “arte de crear situaciones en libertad”, acciones constitutivas de realidad que exceden con creces las posibilidades de reflexión y los esfuerzos de constitución de significado e interpretación del acontecimiento. Como ha escrito Erika Fischer-Lichte (2011), la creación de situaciones como arte sobrepasa las relaciones fundamentales tanto para la estética hermenéutica como para la estética semiótica: la relación objeto-sujeto; observador y observado; espectador y actor; corporalidad y su signicidad. Este exceso es el que hace del arte acción un problema filosófico que sigue dando qué pensar, no sólo como invitación a la teoría o en los términos del arte conceptual, sino como exteriorización de una forma de ver el mundo y por la forma en que su propio carácter transgresor pone en cuestión el aparato conceptual que trata de atraparlo.

Para Arthur Danto, el arte perturbador es aquel que mina las funciones para las que el arte fue creado. Danto va a llamar “artes de la perturbación” a aquellas relacionadas con el espasmo corporal, entre las que podemos identificar a un Rudolf Schwarzkogler o al accionismo vienés en general, las acciones sangrientas de Sigeko Kubota o Gina Pane, las indagaciones de *La fura dels Baus*, al cuerpo llevado al sentido de la tierra con Ana Mendieta, las acciones de Carolee Schneemann o Tania Bruguera. Podemos sumar incluso a Damien Hirst y su esfuerzo por detener el cuerpo y anteponerse a la decrepitud de la carne en sus obras, las pinturas de Wilson Díaz donde mezcla tinta a color y esperma, el impúdico paroxismo de Joel-Peter Witkin, la enfermedad hecha arte de David Nebreda. Para Danto, perturbación (*perturbation*) alude a la masturbación como una actividad que abarca una frontera similar, “en la que ciertas imágenes y fantasías producen efectos externos. Se trata, concretamente, de imágenes cargadas en el clímax de orgasmos reales y que inducen a la disminución de la tensión real existente” (Danto, 2004). Me parece que esto queda muy bien ejemplificado con

la declaración de Nebreda: “Poco antes de la primera presentación pública de mis fotografías, una persona recomendó, de forma sincera, destruirlas; después, otras dos personas han llorado ante ellas. Llorar ante una imagen, llorar en una exposición de fotografía. ¿Me comprende usted?” (Nebreda, 2017).

Pane Son, dice Danto, este tipo de efectos los que el arte pretende conseguir, a fin de producir un espasmo existencial mediante la intervención de imágenes en la vida. La perturbación en el arte se extiende a otras connotaciones políticas que prometen una ruptura del orden impuesto, como las del disturbio, ya que sus diferentes manifestaciones acarrearán, frecuentemente – y en consonancia con su ejecución a veces improvisada y desarrapada –, una cierta amenaza que lleva implícita la promesa del peligro y que compromete la realidad de una forma que ni las artes más tradicionales ni sus descendientes son capaces de lograr. No es raro que ante él, “una de las reacciones espontáneas [...] sea desarmarlo mediante el cooperativismo, es decir, mediante su incorporación inmediata a las frías instituciones del mundo del arte, donde será presentado inofensivo y distante de las formas de vida que querían ser exploradas” (Danto, 2004). En sentido amplio, el arte perturbador es aquel en el que las fronteras que separaran al arte de la vida se traspasan de una forma que no se puede lograr mediante la mera representación de las cosas perturbadoras, ya que son representaciones y se responde a ellas como tal; es aquel en el que la realidad es un componente ineludible; en el que la sangre, la obscenidad, la mutilación, el peligro real, el dolor auténtico no son experiencias colaterales, sino la sustancia de esa realidad, “tal y como sucede cuando el andamio que sostiene a los escayolistas se derrumba, el pintor se cae de la escalera, un artista muere a causa del envenenamiento de su sangre, o un peatón muere como consecuencia de un fragmento desprendido del andamiaje” (*Ibid*). Aquí lo que hay es *cuerpo*, y con él, hay precariedad, finitud, vitalidad: lo sangrante.

Chris Burden, en *Shoot*, se hizo disparar a quemarropa en un brazo; Marina Abramovic en *Rythm 0*, asumiendo un rol pasivo, invitó a los asistentes a usar sobre su cuerpo los objetos colocados sobre una mesa, ¿entre los que había tijeras, un tenedor, un cuchillo, un látigo, una pistola cargada, un pintalabios? Seis horas después, tenía la ropa desgarrada y había sido encañonada por uno de los participantes. Sumemos a Joseph Beuys elevando sobre su cabeza una barra de cobre con ácido clorhídrico; o a Gina Pane mutilando su cuerpo en variadas piezas que se concentran en la frase siguiente: “La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales” (Silva). En ninguna de estas piezas hay una redención de lo humano, ni por supuesto de *obra* alguna más allá de su propia realidad: hay situaciones, devenir, peligro, cuerpo, acontecimiento. Hay una revalorización del sufrimiento como acontecimiento nihilista: el dolor no

purificará nuestra existencia en una vida prometida más allá del cuerpo, no habrá más que reencarnación artística. Como apuntó Anette Messenger en 1972, “Ser artista significa curar las propias heridas y, simultáneamente, abrirlas en el mismo proceso.” Desde el performance de los años sesenta hasta nuestros días, tomando en cuenta que los estilos de hacer performance se han diversificado y, con ellos, las diversas maneras de comprender lo que es provocar un acontecimiento, la redención como función del arte no es sino afirmación total del devenir del cuerpo hecho accesible de manera radical – escenificado – a la percepción.

Podemos verlo en las acciones de diversos performers mexicanos: Erika Bulle, quien, con acciones radicales sobre su cuerpo, ha hecho de la gordura una forma de activismo. En las de Felipe Osornio, Leche de Virgen, cuyas piezas de performance combinan la disidencia sexual, la cultura popular, los saberes brujos, haciendo además de su propia enfermedad una obra de arte; el grupo SEMEFO, que en los años 90 realizó una serie de obras performáticas cuyo contenido principal eran la violencia y la muerte. Deicidas del arte canónico en México hay muchos: Jodorowsky, Juan José Gurrola, Marcos Kurtycz, aunque no todos mexicanos, fueron a la cabeza de este importante movimiento.

El catálogo de artistas del performance mexicanos y latinoamericanos es enorme y fundamental para la historia del arte narrada desde las miradas del Sur y no es objetivo de este texto abundar en ello, pero es posible afirmar su importancia para la historia del *arte suculento*, localizable en variedad de prácticas que, por demás, acunan el movimiento feminista que en Latinoamérica se ha abierto paso a través del arte acción como activismo. Sin duda, el performance como construcción de un cuerpo irredento ha sido una de las herramientas radicales de artistas como Regina José Galindo, Katya Tirado, Lorena Wolfer, Deborah Castillo y muchas otras que, a lo largo de Latinoamérica, han hecho del arte suculento un arma de combate contra el sistema opresor patriarcal. El arte acción ha sido un trabajo de extirpación del cuerpo institucionalizado, atado a la ley gregaria, moralizado, normalizado, razón por la cual es la expresión de un cuerpo revolucionario, de un cuerpo cuya lógica política es, como diría Guattari, *molecular*, esto es, una mutación radical de la subjetividad múltiple y colectiva.

La práctica artística performativa es un desplazamiento de la obra hacia la acción. Sus diversas manifestaciones están abiertas a la vida en la medida en que despedazan las formas permitidas para recuperar el cuerpo robado por los dispositivos del poder: el cuerpo del obrero, el cuerpo del soldado, el cuerpo culpable, el cuerpo de diseño en la fantástica pasarela de la moda, todos ellos constructos de la sujeción. Según Foucault, hay dos formas de ser sujeto: una, como relativo a la sujeción; otra, como sujeto de la acción. Este último sentido es el del accionista: el del sujeto-actor que alude a procesos, estrategias, enfrentamientos

y prácticas corporales para enfrentarse al poder que busca construirlo y narrarlo. De este modo, es natural que la escritura de una filosofía performativa sea otra en escena: la escritura epidérmica, la estrategia de la herida, de las secreciones, la de la autoupintura, la del tatuaje y la escarificación, prácticas que, en la presencia muchas veces del dolor, desencajan la realidad corporal de las redes de producción y consumo. En el performance estamos ante la emergencia de un cuerpo desligado de la utilidad, un cuerpo no institucional que actúa con las herramientas de lo que Artaud llamó el flagelo, el caos, la hoguera, la peste, como uno de sus elementos más valioso: “la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho” (Artaud, 1987, p. 25), actos absurdos, frenéticos y cuyo agenciamiento es inequívocamente polémico y discrepante con el fundamento sensualofóbico. Me atrevo a decir que el performance reintroduce la vivencia pagana del cuerpo en el ritual y que la práctica de la herida y la autoviolencia van más allá de la piel: producen un corte en la realidad, en sus componentes ideológicos y políticos. En este sentido, el performance asume otra característica de la contemporaneidad: en la exposición corporal al riesgo, en el juego de los extremos en los que el artista establece una conexión entre arte y sacrificio cortando su piel, desorganizando los órganos en busca del *cuerpo sin órganos*, practicando con eyecciones, entrañas y sangre revitaliza los indicios de lo arcaico, del origen, que no dejan de operar en el devenir histórico y que se mantienen en contacto directo con la vida.

El arte acción como filosofía materialista

El cuerpo, como prueba fehaciente de la provisionalidad, la alternancia y la precariedad de lo humano, nos lleva a pensar el arte acción desde una filosofía absurda y trágica que defiende para el hombre su condición de existencia marcada por la muerte. Es en este sentido en el que yo podría hablar de lo que Dubatti llama una *filosofía de la pérdida* (2011), y en la que veo una “intención terrorista” que, retomando a Clement Rosset (2013), radica en lograr pensar y afirmar lo peor: el absurdo, la falta de fundamentos, la finitud, tarea que ya Nietzsche había asignado a la *obra de arte trágica*.

El hecho escénico requiere la presencia aurática, poética, de un cuerpo humano vivo en escena; no hay acción sin aquello que el cuerpo revela, como encrucijada de fuerzas, energías y vectores, como sistema simbólico, receptáculo de códigos y también como *carne*. En el arte acción, el hecho escénico es algo que pasa gracias a los cuerpos en estado de acontecimiento: el cuerpo superando, aunque comprendiéndolo, el cuerpo organizado de la realidad cotidiana, el cuerpo renaturalizado, en transformación, queriendo decir algo, reconstruyéndose a sí mismo en un acto olímpico de resistencia que se ejecuta desde la opulencia de

la materia. Así pues, con la apuesta somática, el arte no se va a centrar sólo en lo admirable; no hay aquí un simple retorno narcisista como el del cuerpo posmoderno del capitalismo, medicado e intervenido por la mercadotecnia estética, en busca de la belleza y la juventud a toda costa. La visión del cuerpo en su carácter múltiple en algunos performances puede herir la mirada, el olfato: al exponerlo como máquina metabólica, signada por la secreción, el arte acción va del lado A al lado B, poniendo un hasta aquí al arte empeñado en ofrecer un cuerpo estable, idéntico, unitario. Veremos en el arte succulento, ya sea la pintura, la fotografía, la instalación o el performance, un arte de los flujos y los desechos del cuerpo, los paisajes de la herida, de la vida intrauterina, de la carne despellejada y los músculos (Véase Juanes, 2010, p. 263). Obras como la fotografía *Control de la muerte* (1974) de Gina Pane, en la cual se retrata a sí misma con el rostro vivo y fresco lleno de gusanos, o los autorretratos de un cuerpo al límite de Nebreda, nos muestran una afirmación del cuerpo en su segunda posibilidad, una posibilidad que a todas luces encuentra su alfa y su omega en las imágenes de la peste de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud.

Si el arte acción como provocador de acontecimientos es por lo mismo muy cercano a la vida, la máxima productora, resulta inevitable hacernos estas preguntas: ¿En qué sentido el performance se relaciona con la vida? ¿Qué lugar ocupa éste en el movimiento del devenir? ¿Qué papel juega el cuerpo como terreno de la existencia en la poética de la acción? ¿Qué cambia y que permanece de uno y otro? Las respuestas, siempre provisionales, a estas cuestiones suponen un posicionamiento previo, una toma de posición ontológica. Como teórica y practicante del performance, me inclino por una defensa de la inmanencia, por el materialismo, y por lo mismo mis trazos teóricos producen una cartografía conformada por preguntas como las siguientes: ¿Qué significa este *más acá o más allá del sistema* cuando hablamos del cuerpo en escena, específicamente cuando es intervenido durante un performance? ¿Qué posibilidades vitales abre un acontecimiento cuando nos enfrenta con la precariedad de la vida, con el accidente? Para un posicionamiento materialista respecto del arte acción, es insoslayable la reflexión sobre la corporalidad como crisol de nuestra existencia, misma que se concreta en sensaciones, afectos y pasiones, todos ellos mudables, contingentes y particulares. Pensar el cuerpo, más allá de diseccionarlo y convertirlo en objeto de estudio, es pensarnos en nuestra finitud, preguntarnos sobre el sentido y el valor de la existencia desde una razón que es instinto entre instintos, pulsión entre pulsiones. Como anunció Zaratustra:

el cuerpo es una gran razón, una pluralidad de sentido único,
una guerra y una paz, un rebaño y su pastor. Instrumento de su
cuerpo lo es también tu pequeña razón, hermano, esa razón que

tú llamas “espíritu”, pequeño instrumento y juguete de tu gran razón. Dices “yo” y te enorgulleces de la palabra. Pero mayor es esa otra cosa en la que te resistes a creer —tu cuerpo y su gran razón, que no es yo de palabra sino yo de acción. (Nietzsche, 2011, p. 45)

La onto-estética del performance o arte acción desemboca, más allá de la estética, en una ética que nos lleva a preguntarnos por qué lugar ocupa el cuerpo dentro de un orden sin dios. El problema no se deja esperar: “Dios ha muerto”, anuncia Nietzsche, pero nos toca ahora cuestionar su sombra en los cuerpos institucionalizados: el cuerpo funcional, productivo, rentable, intercambiable; los cuerpos cautivos que carecen de realidad propia, secuestrados en denominadores comunes, instrumentalizados y economizados. Ser contemporáneos como artistas y filósofos del arte nos obliga a reconocer que en nuestro siglo el cuerpo también es el ídolo protagonista de un nuevo culto masivo, el blanco de ataque de un moralismo socio-liberal, de un cristianismo *reloaded* que suplanta con el cuerpo joven, sano y bello, al espíritu como forma inmortal y garantía de nuestra salvación. La concepción capitalista del cuerpo es la nueva obsesión, el receptáculo de nuestras neurosis, la materia que puede ser moldeada como símbolo contra la muerte. El retorno al cuerpo que nos han robado supone la reconciliación con la materia, con las pulsiones y los instintos, es una afirmación de la vida que transcurre y cuyo punto de anclaje inmediato es la carne, la precariedad de nuestra ontología donde coinciden el arte carnal, el accionismo artístico y filosófico como actos efímeros, pasto de mortales.

Conclusión

Me parece fundamental insistir en la necesidad de trabajar con otras metáforas y conceptos que nos ayuden a construir una lectura, posible entre muchas, del performance como un acontecimiento que hace del cuerpo un laboratorio de transgresión. Se trata también de diluir las fronteras entre arte y pensamiento. La muerte de Dios como metáfora filosófica nos ayuda a comprender la muerte del esencialismo artístico como plataforma para desconfigurar las ideas sobre el cuerpo como cárcel, espejismo, estorbo, copia, ente mecánico. Si Deleuze afirmó que “Los pensadores del cuerpo son cometas”, cruzan el cielo de la filosofía sin regularidad y por azar, ¿por qué no ser cometa? ¿Por qué no llevar este pensamiento de lo inmanente al terreno del arte, específicamente al arte acción, como un proceso que no se puede entender, sino como algo *que está pasando*, que fluye y no permanece? ¿Podemos considerar el arte acción como una filosofía en

devenir que apuesta por una ontología immanente que recoge los riesgos de la corporalidad y hace una afirmación erótica del mundo como *mundo de los cuerpos*?

Si Nietzsche dijo “Dios ha muerto”, para Artaud había que “Acabar con el juicio de Dios”, hacer estallar el cuerpo, ampliando el espacio de la posibilidad, rehacerle al hombre su anatomía extirpando los principios teológicos, capitalistas. La presencia constante del cuerpo del artista como expansión de la obra, soporte material en el que descansa el acto de creación, me lleva a pensar al arte acción como manifiesto pensante de una corporalidad subversiva que se hace carne en el hecho escénico. En tal caso, me parece ineludible, para lo que Fischer-Lichte llama una “estética de lo performativo”, el apuntalamiento de una filosofía del cuerpo que permita hacer una metareflexión sobre el arte acción como un hecho escénico crítico que se rebela contra los procesos de reproducción social que desvalorizan, catalogan, expulsan, homologan, adiestran, higienizan, violentan, entrenan, castigan al cuerpo desde regímenes totalitarios. Esta reflexión me ha obligado a retomar los conceptos de contemporaneidad e intempestividad, en los que tanto Agamben como Nietzsche utilizan las metáforas de la herida, la hendidura, la carne para puntualizar la vivencia del deceso de las ideas puras, de la verdad, de la identidad primera que le es impuesta al individuo y cuya posible puerta trasera sea ese teatro del cuerpo que, según Artaud, debía ser para el hombre su segunda gestación y nacimiento.

Dado que el origen y medio de la poiésis en el performance es la acción corporal en vivo, pensarlo filosóficamente no puede prescindir de una filosofía del cuerpo que lo afirme en su carácter efímero y mortal, como evidencia inmediata de plenitud pero también de limitación, deficiencia y fragmentariedad; como hecho de la naturaleza, como realidad constante y universal pero, sobre todo, como una noción problemática que hace coincidir la subjetividad con lo orgánico, lo natural con lo histórico e imaginario. Así pues, es posible pensar el arte acción como una batalla filosófica que dirige su ataque a la identificación del arte con lo bello, para redirigirlo hacia la afirmación vital del cuerpo y su naturaleza orgánica. Si hemos de dar cuenta filosóficamente de una construcción corporal que separa al hombre de su fuerza y su profundidad, el arte acción ha sido un terreno fértil para preguntarnos por qué el cuerpo es en el arte contemporáneo la punta de lanza de una crítica cultural; en qué sentido es el cuestionamiento de nuestras herencias; de qué forma escenifica que es el cuerpo el que ha soportado toda la sanción de la razón, la verdad, la moral, el imperialismo y la industrialización. Con estos cuestionamientos frente a nosotros, los filósofos del performance, así como todo artista pensador, deberemos hacernos la pregunta fundamental: ¿Cómo desarmar estas sanciones y, en el acontecimiento artístico, hacer emerger nuevos cuerpos y otros estados de fuerzas?

References:

1. Agamben, G. (2011) "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*, Barcelona: Anagrama.
2. Alcázar, J. y Fuentes, F. eds. (2005) *Performance y Arte acción en América Latina*, México: ExTeresa, Ediciones sin nombre/ CITRU.
3. Artaud, A. (1987) *El teatro y su doble*, México: Hermes.
4. Danto, A. (2006) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires: Paidós.
5. Danto, A. (2004) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires: Paidós.
6. Danto, A. (1999) *El cuerpo/El problema del cuerpo*, Madrid: Síntesis.
7. Dubatti, J. (2014) *El teatro de los muertos*, México: Libros de Godot.
8. Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*, México: Libros de Godot.
9. Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores.
10. Frey, H. (2013) "¿Qué dios ha muerto? Nietzsche, el nihilista antinihilista", en *En el nombre de Dionysos. Nietzsche el nihilista antinihilista*, México: Siglo XXI.
11. Goldberg, R. (2014) *Performance: live art, 1909 to the present*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
12. Guattari, F. y Rolnik, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de sueños.
13. Juanes, J. (2010) *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México: Itaca.
14. Mouffé, Ch. (2007) *En torno a lo político*, Buenos aires: F.C.E.
15. Nietzsche, F. (2011) *Así habló Zaratustra*, México: Alianza Editorial.
16. Nietzsche, F. (2004) *El nacimiento de la tragedia*, México: Alianza Editorial.
17. Nietzsche, F. (1999) *Sobre el uso y abuso de la historia para la vida (II intempestiva)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
18. Salabert, P. (2003) *Pintura anémica, cuerpo suculto*, Barcelona: Laertes.
19. Salcido, M. (2019) *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*, México: CITRU/INBAL.
20. Sloterdijk, P. (2000) *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Valencia: Pre-Textos.
21. Vattimo, G. (1985) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa

Online references:

1. Badiou, A. (2013) "Las condiciones del arte contemporáneo". [Online] Available at: <http://brumaria.net/documentos/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo/> (Accessed 20 June 2023)
2. Danto, A. (2004) "Arte y Perturbación", en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. [Online] Available at: http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/0056_arte_perturbacion.htm (Accessed 20 June 2023)
3. Golberg, R. (2010) "Performance: A Hidden History", en Battcock, G. y Robert Nickas. (2010) *The Art of Performance. A Critical Anthology*. Ubu Editions. [Online] Available at: http://www.ubu.com/historical/battcock/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf (Accessed 15 July 2023)
4. Nebreda, D. (2017) Entrevista con Virgine Luc, [Online] Available at: <https://bitacoradetextos.blogspot.com/2017/11/david-nebreda-entrevista-con-virginie.html> (Accessed 17 September 2023)
5. Silva Gómez, N. La escritura del cuerpo como grieta [Online] Available at: <https://territoriodedialogos.com/la-escritura-del-cuerpo-como-grieta/#:~:text=La%20herida%20es%20la%20memoria,y%20de%20las%20pr%C3%B3tesis%20mentales.&text=Escribir%20es%20una%20huella%2C%20pero%20tambi%C3%A9n%20es%20posible%20enunciaci%C3%B3n%20de%20muerte>. (Accessed 15 July 2023)

Mirolava Salcido has a PhD in Philosophy and is a member of the National System of Researchers as well as a researcher at the Rodolfo Usigli Theatre Research Centre, CITRU, of the INBA (Ciudad de México), where she coordinates the research line “Performativity and Liminal Spaces”. She has taught various postgraduate seminars on the philosophy of the body applied to the performing arts as well as the philosophy of action art. She has published numerous articles on performance research and is the author of the book *Performance. Towards a Philosophy of Subversive Corporality and Thought* (CITRU/INBA 2019). Since 2014, she has led the research and action art group Hydra Transfilosofía Escénica, which assumes the eventive power of philosophy and its capacity to carry out a critical movement in thought, word, and writing, their aim being the reconfiguration of academic conventions from within the academic domain itself.