



# EN-CLAVES

DEL PENSAMIENTO

**Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en “Paseo Vienés” y “Locura total” de Günther Brus**

**Stealing the Body Would be Recovering it: The Destruction of a Traditional Process of Bodily Otherness in “Paseo Vienés” and “Locura total” by Günther Brus**

**Antonio Sustaita**

En-claves del Pensamiento, vol. VI, núm. 12, julio-diciembre, 2012, pp. 67-86.  
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Ciudad de México Distrito Federal, México

*En-claves del Pensamiento,*  
ISSN (Versión impresa): 1870-879X  
dora.garcia@itesm.mx  
en-claves.ccm@servicios.itesm.mx  
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de  
Monterrey Campus Ciudad de México  
México

# ROBAR EL CUERPO SERÍA RECUPERARLO: LA DESTRUCCIÓN DE UN PROCESO DE ALTERIDAD CORPORAL TRADICIONAL EN *PASEO VIENÉS Y LOCURA TOTAL* DE GÜNTER BRUS

ANTONIO SUSTAITA\*

## Resumen

La mutilación y la herida son estrategias de las que se valió el Accionismo Vienés para explorar los límites del cuerpo humano. Con base en esto, parecería que la condición para conocerlo es que sea abierto, roto, expuesto en sus rincones más recónditos. No hay conocimiento sin encuentro, y para encontrar al cuerpo sería preciso entrar en él para encontrarse con su conocimiento. Metafórica y real, la estrategia de la herida en el trabajo de Günter Brus, podría entenderse como una puerta que permite ese tránsito. En esta investigación se intenta explicar, a través del análisis de dos obras de Brus (*Locura total* y *Paseo vienes*), la forma en que el cuerpo humano fue construido desde el siglo XVI y XVII como espacio de conocimiento por distintas disciplinas, así como la propuesta accionista para recuperarlo mediante la destrucción de la cuádruple

\* Profesor del Departamento de Artes Visuales. Universidad de Guanajuato, México, yootro@hotmail.com

figura de una alteridad tradicional fundada en el poder y el conocimiento: juez-culpado, verdugo-víctima, médico-cuerpo abierto, artista-modelo.

*Palabras clave:* arte contemporáneo, accionismo vienés, herida.

## Abstract

Mutilation and wound are strategies which *Wiener Aktionismus* developed in order to explore the human body limits. Based on it, it seems that the condition to know it, the body, is to be open, broken, exposed in its most secret inner places. There is no knowledge without encounter, so in order to find the body it would be necessary to go into and throughout it to face its knowledge. Real and metaphoric, wound as a strategy in Günter Brus' work, could be understood as a door to go through the body limits. In this investigation I tend to explain, based on an analysis of Brus' *Locura total* and *Paseo Vienes*, the way in which the human body was built, from the century XVI up to now, as a space of knowledge by several scientific and human disciplines, as well as the accionist proposal to recover it through the destruction of the fourfold figure of a traditional play of otherness based in power and knowledge: judge-guilty, executioner-victim, surgeon-open body and artist-model.

*Key words:* contemporary art, viennese actionism, wound

## Introducción

Buscando dar cuenta de la importancia de la mutilación y la herida en el arte contemporáneo, estrategias utilizadas por los Accionistas vieneses en este artículo, se analizan dos acciones del artista austriaco Günter Brus. Para tal efecto se desarrollan cinco puntos principales. En primer lugar, se da cuenta de la herida como una estrategia de comunicación. En seguida, se pasa al análisis de las acciones mencionadas: *Paseo vienés* (1965) y *Locura total* (1968). En tercer lugar, se explica la serie o juego de alteridades que serviría de fundamento al conocimiento médico y clínico basado en el cuerpo a partir del cuerpo abierto en el renacimiento, y su relación con disciplinas tales como la filosofía, la política y el arte. Por otro lado, se reflexiona en la escritura del corte buscando entender la automutilación como un tipo de escritura simbólica. Por último, se propone el término "estética espiral" para situar y comprender el valor estético que podrían tener las acciones del cuerpo sobre sí mismo, tan propias del arte corporal.

En las acciones de Günter Brus,<sup>1</sup> uno de los artistas más relevantes del Accionismo vienés, la autopintura y la automutilación representan dos momentos cruciales en una revolucionaria búsqueda de la realidad corporal. Éste es un movimiento comprometido esencialmente con el arte corporal, que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970, formado por un grupo de artistas austriacos como Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarkogler y Hermann Nitsch, junto con los escritores Gerhard Rühm y Oswald Wiener. Marcando un claro desplazamiento de la obra hacia la acción, tomó el nombre de accionismo vienés, accionismo, *Aktionismus*, “acción como brutal oposición al verbo, al lenguaje a la palabra, al pensamiento, ruptura con el arte como contemplación, arte como reflexión, arte como conocimiento”.<sup>2</sup>

Como ocurre con los demás accionistas, la obra de Brus constituye una crítica feroz a la civilización occidental, a la que asocia con el corte y el velo haciéndola responsable del cuerpo roto y encubierto del hombre contemporáneo: roto al ser separado de la comunidad y, desaparecido, al ser encubierto por los discursos de poder que lo alejan de la vista de sí mismo y de sus semejantes. Su llamado a la unidad<sup>3</sup> apuntaría al restablecimiento de la cultura anterior al corte, cuando el hombre no era todavía un ser separado de la naturaleza, de la comunidad, de la vida ni del arte; cuando el hombre no era un ser separado de su cuerpo. La importancia de la vida y el arte, su interrelación, estaría resumida en su sentencia aforística de carácter autobiográfico: “No soy yo quien vive, sino mi arte”.<sup>4</sup>

En *Paseo vienés* (1965) y *Locura total* (1968), las acciones analizadas en este ensayo, pareciera que el artista le dice no a un cuerpo falso, que funcionaría como envoltura que niega la verdad corporal y, por el contrario, afirma la existencia verdadera del cuerpo aprisionado en esa asfixiante envoltura. En ambas acciones la herida<sup>5</sup> se convierte en una estrategia que permitiría superar la condición encubierta del cuerpo. La primera acción de autopintura, de 1963, es la *Pintura en un espacio laberíntico* (*Malerei in einmen labyrinthischen Raum*). Otras son: *Ana* (1964), *Autopintura I* (1964), *Plata* (1964), *Automutilación*

<sup>1</sup> Artista austriaco, nacido el 27 de septiembre de 1938, en Ardning, Styria.

<sup>2</sup> Piedad Soláns, *Accionismo vienés*. Madrid, Nerea, 2000, p. 11.

<sup>3</sup> Günter Brus, *Limite du visible*. Paris, Musée National d'art Moderne-Centre de Création Industrielle. Centre Georges Pompidou, 1993, p. 12. La trad. es mía. El texto original es el siguiente: “Les rapports simples entre l’homme et la nature, le travail et le repos, l’homme et la communauté, l’art et la vie, se mirent à s’effondrer, devinrent obsolètes. Une nouvelle culture s’installe, un art du voile et de l’apparence, du cynisme et des modes”.

<sup>4</sup> Monica Faber et al., *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Barcelona, MACBA, 2005, p. 53.

<sup>5</sup> Junto con la sutura en el caso de *Paseo vienés*.

*superada* (1964, primera aparición en público), *Autodestripamiento experimentado hasta el máximo* (1964); *Paseo vienés* (1965) es la primera acción de autopintura presentada en el espacio urbano. La primera acción de automutilación es *Locura total*, en 1968. Otras acciones de mutilación (1968): *El ciudadano Günter Brus contempla su cuerpo* (1968) y *Arte y revolución* (1968).

El tema de la desaparición corporal resulta constitutivo de los estudios sobre el cuerpo en el arte contemporáneo. Aunque algunos autores tratan de forma general el tema del cuerpo, sin poner énfasis en el problema de la desaparición, ésta aparece en sus estudios como un rasgo insoslayable del cuerpo en la cultura y el arte a partir de la modernidad. Entre estos investigadores cabe destacar a Jane Blocker,<sup>6</sup> Amelia Jones<sup>7</sup> y Patricia Mayayo,<sup>8</sup> para quienes la desaparición obedece a problemas de género y construcción de la sexualidad; Jean Clair<sup>9</sup> y Juan Vicente Aliaga,<sup>10</sup> quienes ponen el acento en el cuerpo monstruoso, abyecto e inmundado que resulta indigno de verse; Veronique Mauron y Claire De Ribaupierre<sup>11</sup> y Giorgio Agamben<sup>12</sup> para quienes el cuerpo existe como una proyección fantasmal; Shinichiro Osaky<sup>13</sup> y Georges Didi-Huberman,<sup>14</sup> para quienes el cuerpo se reduce simplemente a una huella, a un rastro; Lynda Nochlin,<sup>15</sup> para quien el cuerpo sólo existe como fragmento producto de una catástrofe a partir de la modernidad; para Francis Barker<sup>16</sup> y Paul Ardenne,<sup>17</sup> la desaparición del cuerpo obedece a una intextuación, es decir, la huida hacia el texto donde es posible manifestar la carnalidad en toda su intensidad. La desaparición del cuerpo en el arte contemporáneo ha sacado a la luz un conjunto de problemáticas que, con su ausencia, parecían inexistentes, como son el caso del cuerpo engullido por el poder disciplinario y laboral, el problema de género, los estudios *Queer*

<sup>6</sup> Jane Blocker, *What the body cost*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

<sup>7</sup> Amelia Jones ed., *Performing the body, Performing the text*. Londres, Routledge, 1999. Y de la misma autora *Body Art. Performing the Subject*.

<sup>8</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres: historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.

<sup>9</sup> Jean Clair, *De Immundo: Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. París, Galilée, 2004.

<sup>10</sup> Juan Vicente Aliaga, *Formas del abismo*. Gipuzkoa, KM Kulturanea, 1995.

<sup>11</sup> Veronique Mauron y Claire de Ribaupierre, *Le corps évanoui*. París, Hazand, 1999.

<sup>12</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*. Barcelona, Áltera, 2005.

<sup>13</sup> Shinichiro Osaki, *Traces*. Kyoto, The National Museum of Modern Art., 2004.

<sup>14</sup> Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*. París, Centre Georges Pompidou, 1997.

<sup>15</sup> Linda Nochlin, *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. Londres, Thames and Hudson, 1994.

<sup>16</sup> F. Barker, *op. cit.*

<sup>17</sup> Paul Ardenne, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20e. Siècle*. París, Éditions du Regard, 2001.

(relativos a la orientación sexual y la identidad de género), y las problemáticas derivadas del enfrentamiento con la institución médica, así como con la institución política. Por ello, el aspecto biográfico resulta uno de los elementos más importantes del arte corporal. Dice Amelia Jones<sup>18</sup> que el artista contemporáneo experimenta la desaparición, la pérdida de cuerpo, como un desafío, pues sólo la lucha contra esta represión podría devolverle el cuerpo arrebatado. En ese sentido, el trabajo de los *Accionistas vieneses*, y en particular las acciones de Brus, apuntarían a un retorno del cuerpo que, para hacerlo, lucha contra el poder político que históricamente le ha establecido límites, determinándolo,<sup>19</sup> reduciéndolo y provocando su desaparición.

El estudio de la relación cuerpo-espacio en el arte contemporáneo pasa necesariamente por la dicotomía dentro-fuera. La lucha por la expresión, que pone en escena el espacio de la reclusión, donde se encontraría el cuerpo aprisionado, remite a un conflicto político. El cuerpo del transgresor, quien cuestiona la ley, es remitido a un espacio de cautiverio o exterminio. Esto nos permitirá entender la idea desarrollada en el artículo, de un cuerpo aprisionado, encubierto y oculto que lucha por salir a través de una acción artística.

De acuerdo a lo planteado por los autores mencionados anteriormente, podría pensarse que el cuerpo falso es el fabricado por la institución alrededor del verdadero, como si de una envoltura se tratase. En ese sentido, y muy a tono con el marco construido por Michel Foucault, del cual estos autores se consideran deudores, el cuerpo aparece como una nueva categoría que alude a los procesos, estrategias, enfrentamientos y prácticas que el sujeto/actor lleva a cabo en el propio espacio de su cuerpo para enfrentarse al poder que busca construirlo y narrarlo. Con el término “sujeto/actor” quiero explotar la ambigüedad planteado por Foucault en el sentido de que hay dos formas de ser sujeto: en primer lugar, relativo a la sujeción y, por otro lado, como sujeto de la acción. Cuando el sujeto, mediante una acción liberadora como las acciones aquí analizadas, rompe las reglas de la sujeción, deviene actor, es decir, accionista. De acuerdo con lo ex-

<sup>18</sup> Amelia Jones, “Regresar al cuerpo, el lugar donde se manifiestan todas las escisiones de la cultura occidental”, en Tracey Warr, ed., *El cuerpo del artista*. Hong Kong, Phaidon, 2006, p. 19.

<sup>19</sup> En el primer tomo de *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault define el poder como una red de discursos y acciones que, en oposición a la noción tradicional que lo considera asimétrico, vertical y destructivo, resultaría nodal (distribuido a lo largo de la red), productor y constructivo. Para el pensador cada acción de un sujeto se integraría en las amplias y detalladas estrategias que conforman la red de poder. El poder produce cuerpos, conocimientos y, también, acciones contrarias o al parecer contrarias a las mismas estrategias que lo conforman. Hasta el sujeto más insignificante, mediante sus acciones y producciones, contribuye a la conformación de las redes de poder. (Michel Foucault, *Historia de la sexualidad .I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1989.)

puesto por Foucault en *Vigilar y castigar*, podría entenderse como sujeto moderno al ser humano que ha sido tomado como objeto de los poderes disciplinarios, de vigilancia y control para modelarlo, volverlo dócil y poder incorporarlo a las grandes redes de producción de prácticas, objetos, discursos y cuerpos necesarios para el funcionamiento del capitalismo.<sup>20</sup>

La idea de envoltura, presente en la obra de Brus, del cuerpo falso como envoltura, serviría de evidencia de la existencia de un cuerpo personal y no institucional, cuerpo del sujeto apresado y desaparecido en beneficio de las estrategias de poder que lo fagocitan. Ese cuerpo reprimido estaría encubierto por un segundo cuerpo verdadero y legal permitido por la institución, que buscaría obtener múltiples beneficios de su inserción en redes de producción y consumo de bienes materiales y simbólicos. El encuentro, necesariamente de carácter abyecto, del sujeto moderno con su cuerpo verdadero, encubierto y negado, sería tomado por el poder institucional como una transgresión, un robo a la propiedad institucional. La reacción policial a *Locura total* daría cuenta de la ilegalidad de la búsqueda del propio cuerpo emprendida por el artista.

### La herida como estrategia de comunicación

La mutilación y la herida son estrategias de las que se valió el *Accionismo vienés*<sup>21</sup> para explorar los límites del cuerpo. Artistas como Mühl, Nitsch, Schwarzkogler y Brus, como afirma Lydie Pearl, “se sumergen en la materia, esa del interior del cuerpo, más allá de las fronteras de la piel. Sus acciones muestran un equivalente del retorno a una escena primitiva, original, del ocultamiento en la cloaca visceral y matricial”.<sup>22</sup> Piedad Solans<sup>23</sup> encuentra en la trasgresión, la ruptura y el desbordamiento de los límites corporales, la esencia del trabajo de los Accionistas.

<sup>20</sup> M. Foucault, *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 1998.

<sup>21</sup> P. Soláns, *op. cit.*, p. 11. “El movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970, formado por un grupo de artistas austriacos como Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nitsch, junto con los escritores Gerhard Rühm y Oswald Wiener, tomó el nombre de Accionismo vienés, accionismo, *Aktionismus*, acción como brutal oposición al verbo, al lenguaje a la palabra, al pensamiento, ruptura con el arte como contemplación, arte como reflexión, arte como conocimiento”.

<sup>22</sup> Lydie Pearl, *Corps, sexe et art*. París, L'Harmattan, 2001, p. 49. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Ces artistes plongent dans la matière, celle de l'intérieur du corps, au-delà des frontières de la peau. Leurs actions montrent un équivalent du retour à une scène primitive, originelle, à l'enfouissement dans le cloaque viscéral et matriciel”.

<sup>23</sup> P. Soláns, *op. cit.*, p. 11.

El conocimiento involucrado en las acciones de Brus no está exento de dolor, es decir, de cuerpo. Dice Maurice Blanchot en *La escritura del desastre* que hay que “aprender a pensar con dolor”.<sup>24</sup> Es como si Brus se hubiera impuesto la premisa de Blanchot, en contra de la proveniente de Descartes, en la que, desprovisto de cuerpo, el pensamiento resulta una actividad alejada del gozo y el dolor corporal.

No hay conocimiento sin encuentro. Para que se dé el encuentro con el propio cuerpo cautivo sería preciso entrar donde está oculto o hacerlo salir. La herida aparece como el dispositivo que permitiría ese tránsito. Como reconoce Michel Leiris<sup>25</sup> en el caso de los estudios anatómicos, en las acciones de Brus estaría presente el restablecimiento de las relaciones sobrenaturales entre el hombre y el Universo, lo que reactivaría su unión, aspiración fundamental de su trabajo, así como el incremento de humanidad, si se entiende por ésta la relación con el cosmos, de la que está desprovisto el hombre occidental moderno.

Entre la nada y algo, señala Brusatin,<sup>26</sup> está la línea. En el caso de Brus la herida, que es una línea, hará surgir un cuerpo que no estaba, brindándole una presencia que deviene fantástica, siniestra y, por ello, aterradora, “la línea negra, que [...] está finamente pintada sobre la figura teñida de blanco, con pequeñas líneas horizontales que no sólo simulan el corte imaginario, sino también el acto de la sutura”.<sup>27</sup>

La herida de Brus hace aparecer el cuerpo por dos razones. En primer lugar, porque cumple la función de marca y señalamiento. Rompe la uniformidad espacial haciendo resaltar aquello que parecía inexistente, que debido a una estrategia de poder disciplinario ha adquirido una uniformidad con los otros cuerpos y el espacio en los entornos institucionales. En una herida de este tipo es posible identificar, como lo anuncia John Welchman,<sup>28</sup> la denuncia de una estrategia de desaparición del cuerpo a través del blanco. La herida negra constituye, de este modo, una contra-ofensiva: es el signo que daría cuenta de la aparición de lo que estaba desaparecido.

<sup>24</sup> David Le Breton, *Antropología del dolor*. Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 211. Le Breton establece una relación entre el dolor y el conocimiento, y afirma que se trata de una materia inagotable. Entonces, ya que el dolor está en el cuerpo, éste aparecería como una fuente inagotable de conocimiento bajo el camino del dolor.

<sup>25</sup> M. Leiris, *Huellas*. México, FCE, 1988, p. 50.

<sup>26</sup> Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*. París, Flammarion, 2002, p. 7. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Au commencement il y a un ligne à l’horizon, la où auparavant il n’y avait presque rien. Et cette ligne fait surgir un haut et un bas, une droite et un gauche, un endroit et un envers, un début et une fin”.

<sup>27</sup> M. Faber *et al.*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 23.



El cuerpo humano nace por una herida simbólica, la vagina. Este venir al mundo, convertirse en mundo, está presente en *Paseo vienés* y *Locura total*. En ambas encontramos el simbolismo del re-nacimiento. El cuerpo viene al mundo a través de una herida; también es por una herida que lo abandona. La tumba podría ser vista como una herida hecha en la piel de la tierra. La vagina y la tumba aparecen de este modo como dispositivos de cruce entre el mundo y el no mundo, entre el mundo y su ausencia. A ello se debe que podamos entender la herida causada por los Accionistas como una estrategia de cruce para superar la ausencia corporal.

Frente a la herida impuesta por otros, como en el caso de Joseph Beuys,<sup>29</sup> que es producida en el contexto de un conflicto armado (la Segunda Guerra Mundial), en Brus nos encontramos con una herida auto-inflingida en el contexto de un conflicto estético, que tiene un componente político/ideológico (los movimientos juveniles a finales de los sesentas). En la herida, tema común a ambos artistas, se encuentra una diferencia en cuanto a la alteridad. Otros son los causantes de las heridas de Beuys, mientras es la propia mano de Brus la que, volviendo sobre su cuerpo, las ha causado. Este acto de auto-violencia, que adquiere una dimensión estética nueva, define la herida en su obra. Las acciones de Brus, dice Lydie Pearl, convocan “una fuerza primitiva montando un ‘teatro’ del exceso, una manera orgiástica, arcaica, para responder al inmovilismo del orden social austriaco, un orden muerto y abrumador. Transforman la calle, su taller, un anfiteatro, en una escena trágica donde se puede jugar con la tensión de fuerzas contrarias exclusivas de la ciudad”.<sup>30</sup> La acción de Brus, su intervención en el normalizado espacio urbano, lo convierte en un teatro palpante, muy al modo en que lo expresa Louis Aragon: “Yo te envidio asesino hermano mío de sangre

<sup>29</sup> Joseph Beuys (1921-1986. Alemania) fue el artista conceptual más importante después de Marcel Duchamp. Trabajó con varios medios y técnicas como escultura, *performance*, *happening*, video e instalación. Insistió en el compromiso político del artista y en la necesidad de trabajar en el desarrollo de categorías estética del arte conceptual. Propuso la categoría de “arte en expansión”, fundamental para comprender la actividad artística que se ha movido fuera del territorio de las artes tradicionales y que emplea para este fin materiales no artísticos. Su ingreso al mundo del arte ocurrió después de haber sufrido el derribo de su avión bombardero en 1943 en Crimea (Ucrania) por un cañón ruso. El cuerpo herido del artista fue sanado por los tártaros mediante gras y fieltro. Esos elementos se convertirán en partes centrales de su obra.

<sup>30</sup> L. Pearl, *op. cit.*, p. 48. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Ils convoquent une force primitive en montant un ‘théâtre’ de l’excès, une manière orgiaque, archaïque, pour contester l’immobilisme de l’ordre social autrichien, un ordre morte et écrasant. Ils transforment la rue, leur atelier, un amphithéâtre, en une scène tragique où peut se jouer la tension des force contraires exclues de la cité”.

[...] / Por ese teatro palpitante en que toda casa se transforma / si tú / En ella te encierras”.<sup>31</sup> Brus transforma el espacio urbano en un teatro palpitante y al transeúnte, el espectador, en su cómplice.

De vuelta a lo expresado, nos preguntamos: ¿cuál es el cuerpo que surgirá de la herida? Dice Francesca Alfano que se trata del “cuerpo que emerge de capas de simbolismo y sublimaciones, para exhibirse, pulsando nerviosamente, participando en una serie de referencias molestas, ocultas, secretas, que declaran el plano de existencia, el escape del sistema totalitario y anónimo de la máscara, del hueco funcional de las burocracias de comportamientos socialmente aceptados”.<sup>32</sup> Con el trabajo de Brus nos encontramos ante un proceso de re-construcción del cuerpo cuyo motor es el deseo, el deseo de encontrarse con su cuerpo verdadero. Con respecto a lo anterior Brus ha escrito: “Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el suceso, mi cuerpo es el resultado”.<sup>33</sup>

En la herida de Brus está implícito, ya que se trata de una desgarradura que muestra lo oculto, lo obscuro, que provoca simultáneamente fascinación y repulsión. La mostración,<sup>34</sup> como ha apuntado Jean Clair, implica la dificultad para percibir lo monstruoso. La mostración de la herida en la obra de Brus le confiere a sus acciones un carácter subversivo, pues favorece el encuentro con aquello que no debía ser mirado. Nos sitúa ante la escena de alguien que hace lo que no debería hacerse: abrir su propio cuerpo. El hombre herido es un monstruo porque es un ser que se ha abierto para encontrarse a sí mismo. Tal acto puede entenderse como un acto de desmesura, en tanto el cuerpo medido sería el determinado, el preso, atrapado en el precepto social y la ley, como lo ha denunciado Kafka en *La colonia penitenciaria*.<sup>35</sup> No es un monstruo el hombre herido, sino el hombre que se hiere a sí mismo. Dos razones vuelven monstruoso al transeúnte herido: en primer lugar porque ha sido demediado y, aun restableciendo su unidad de una manera fantástica con una sutura que

<sup>31</sup> Louis Aragon, *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*. Madrid, Hiperión, 1996, p. 49.

<sup>32</sup> Miglietti Francesca Alfano, *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano, Skira, 2003, p. 19.

<sup>33</sup> M. Faber *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>34</sup> J. Clair, *op. cit.*, p. 59. Con “mostración”, Jean Clair, se refiere a la incapacidad de mostrar lo monstruoso en su exhibición: “El monstruo, es lo que, en su aparición, en su manifestación, en su ‘mostración’, escapa a la medida, a la regla, a la norma. Es la manifestación, en su desmesura, de la *hybris* moderna. Renueva así la noción de ‘enorme’”. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “*Le monstre, c’est ce qui, dans son apparition, dans sa manifestation, dans sa ‘monstration’, échappe à la mesure, à la règle, à la norme. C’est la manifestation, dans sa démesure, de l’hybris moderne. Il renouvelle ainsi la notion d’énorme*”.

<sup>35</sup> Franz Kafka, *Cuentos completos*. Madrid, Valdemar, 2003.

le atraviesa de la cabeza a los pies, sale de paseo con una sonrisa en los labios. No es un hombre lo que se pasea por el centro de Viena, sino una herida. En segundo lugar, es monstruoso por la naturaleza escultórica otorgada por el color blanco que lo cubre totalmente. Se trataría de una escultura que, rompiendo la lógica, su lógica, se echa a andar exhibiendo una herida suturada, acto impropio de la naturaleza mineral de la escultura.

### **Dos heridas: *Paseo vienés* y *Locura total***

*Paseo vienés* es la acción más relevante de la llamada autopintura,<sup>36</sup> no sólo por ser la primera en llevarse a cabo en el exterior, sino porque en ella Brus planifica y consigue la intervención policial. 45 años antes Marcel Duchamp, a través de *Se busca/\$2 000 Recompensa* (1923), una obra en la que se anuncia como delincuente ofreciendo una recompensa de 2 000 dólares, inauguraba un juego de alteridad que buscaba convertir al artista en delincuente.

Johanna Schwanberg reseña escuetamente lo ocurrido en la acción: “El 5 de julio, pintado todo de blanco y aparentemente partido en dos mitades por una línea negra, Günter Brus emprende su octava acción, *Paseo vienés*, por el centro de la capital austriaca, y causa sensación como ‘pintura viviente’ ambulante hasta que la policía interviene y le impone una multa”.<sup>37</sup>

La herida, que de arriba a abajo inicia en su cabeza y termina en el zapato, corriendo a través de la pierna derecha, sale del cuerpo. El espacio corporal resulta insuficiente para albergar la herida: si ponemos atención en la fotografía, la herida se continúa en la acera, partiéndola. El paseo del hombre partido en dos no resulta inofensivo. En *El vizconde demediado*, Calvino cuenta la historia de un hombre partido en dos por una herida vertical. Como el Brus de *Paseo vienés*, el hombre roto provoca el corte de las cosas ahí por donde

<sup>36</sup> M. Faber *et al.*, *op. cit.*, p. 55. Las acciones de Brus pueden dividirse en dos ramas: la autopintura y la automutilación. En el caso de la autopintura Weibel considera que se trata de una evolución sin precedentes en la historia del arte: “En la autopintura, el cuerpo (del artista) se introduce por primera vez en el arte, y se inicia el arte sobre el cuerpo. Dado que Nitsch trabaja con animales muertos y Mühl (como también posteriormente Schwarzkogler) con los cuerpos de los modelos, la acción corporal, que hoy se considera el momento más importante del accionismo vienés, es la auténtica parcela de Brus. Günter Brus es el auténtico fundador del *body art*, porque es el primero que en sus autopinturas sitúa a su propio cuerpo en el centro de la acción. Por lo tanto, si hace falta señalar dónde se encarna el cambio de paradigma ocurrido en los años sesentas, de la pintura a la acción, de la pintura sobre lienzo al cuerpo de la ilusión a la realidad, es la autopintura de Brus.

<sup>37</sup> M. Faber *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

transita. El vizconde de Torralba afirma:

Ojalá se pudieran partir todas las cosas enteras [...] así cada uno podría salir de su obtusa e ignorante integridad. Estaba entero y todas las cosas eran para mí naturales y confusas, estúpidas como el aire, creía verlo todo y no veía más que la cáscara. Si alguna vez te conviertes en la mitad de ti mismo [...] comprenderás cosas que escapan a la normal inteligencia de los cerebros enteros. Habrás perdido la mitad de ti y del mundo, pero la mitad que quede será mil veces más profunda y valiosa. Y también tú querrás que todo esté demediado y desgarrado a tu imagen, porque belleza y sabiduría existen sólo en lo hecho a pedazos.<sup>38</sup>

Para Philip Ursprung, dos puntos resultan destacables en esta acción. En primer lugar, que en las fotos documentales de la acción, Mühl, Nitsch y Brus, rodeados por la policía, luzcan “como actores que disfrutaban del aplauso”,<sup>39</sup> lo que lo lleva a pensar que la fuerza policial se ha transformado en la audiencia ideal. Por otro lado, el hecho de que el arresto pueda entenderse como una compensación por la falta de reconocimiento oficial de parte de los museos.

Con base en los puntos anteriores, podríamos pensar en un juego de, al menos, cuatro desplazamientos de los términos estéticos tradicionales. En primer lugar la transformación del artista en delincuente; en segundo lugar, la transformación de la obra artística, la acción, en un acto delictivo; en tercer lugar, la transformación del espacio público en galería; y, por último, la transformación de la fuerza policiaca en espectador. En la acción está implícita la apropiación extralegal e ilegal, es decir artística, del espacio urbano y de su propio cuerpo por parte del artista.

Tres años después, a principios de 1968, Brus es invitado a realizar una acción en el Reiffmuseum de Aquisgrán, donde demuestra de manera condensada la esencia básica de sus análisis del cuerpo. La acción nuclear se titula *Locura total*. En ella, los materiales artísticos tradicionales ya no tienen cabida. En lugar del trazo ejecutado con pincel, propio de las “autopinturas”, hay lesiones reales llevadas a cabo con un navaja. El color ha dejado su lugar a las sustancias que el propio cuerpo produce: sangre y excrementos, semen y orina. En esta acción Brus presenta, por primera vez en Alemania, la auto-lesión, la defecación y la micción ante un público numeroso.

<sup>38</sup> Italo Calvino, *El vizconde demediado*. Madrid, Siruela, 2003, p. 52.

<sup>39</sup> Philippe Ursprung, “‘Catholic Tastes’ Hurting and healing the body in Viennese Actionism in the 1960’s”, en Amelia Jones, ed., *Performing the body, Performing the text*. London, Routledge, 1999, p. 146. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “[...] the artists looking like actors enjoying the applause”.

Aquella mirada incapacitada para mirar lo inhumano es llamada “tautológica” por Didi-Huberman. Se trata de una mirada que, a punto de mirar el destino humano como cadáver y tumba (como desecho), prefiere, antes, volver sobre sí misma. La mirada de Brus, correspondiente al hombre de conocimiento en oposición al tautológico, reconoce lo cadavérico en el propio cuerpo, esa realidad que es puro desecho, es decir, la envoltura.

Contra este falso cuerpo/envoltura, Nietzsche<sup>40</sup> opondría una mirada endurecida y afilada, mirada/bisturí que, rasgando la envoltura, permitiría encontrar aquello que, contra su voluntad, permanece oculto. Juan Vicente Aliaga asemeja la mirada, también, a un instrumento punzo-cortante al declarar que “el ojo podría compararse a un filo”.<sup>41</sup> Foucault habla de la fina punta de “acero de la mirada”.<sup>42</sup> Y Corinne Maier hablará de una mirada cortante como un bisturí, y del “golpe de vista quirúrgico”.<sup>43</sup> Se trata de una mirada que, en última instancia, sería capaz de abrir la carne para encontrarse, ¿con qué? Con el cuerpo cautivo.

Brus escribe: “Yo debo llevar mi vida –la vida me debe llevar de la mano, tan gentilmente, si le place, ella es la más vieja y debería ser la más razonable”.<sup>44</sup> Es la vida la que lo conduce, la que, gentilmente, guía la mano que toma la navaja. Así, el corte de *Locura total* aparece, más que como un acto alentado por la locura, como un acto guiado por una razón superior a la humana. Se trataría de un acto revelador pues, como apunta Leiris, a través de la herida, “el cuerpo humano se ve revelado en su misterio más íntimo”.<sup>45</sup>

En *Locura total* nos hallamos ante un significativo desplazamiento en relación con el soporte. Un movimiento inesperado lleva el instrumento, que ya no es de representación sino de corte, de la tela a la carne.<sup>46</sup> Es como si el artista com-

<sup>40</sup> Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza, 1999, p. 192.

<sup>41</sup> Juan Vicente Aliaga, *Formas del abismo*. Gipuzkoa, KM Kulturanea, 1995, p. 285.

<sup>42</sup> “Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen”. (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 2005, p. 13.)

<sup>43</sup> Corinne Maier, *Lo obscuro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 55. “Sigamos los penetrantes análisis de Sartre en *L’Idiot de la familia*: muestra cómo el hijo se apropiará de esa mirada del padre, cortante como un bisturí, y le dará el nombre de ‘golpe de vista quirúrgico’”.

<sup>44</sup> G. Brus, *op. cit.*, p. 17. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Je dois mener ma vie —la vie doit me prendre par la main, bien gentiment s’il-vous-plaît, elle est la plus vieille et devrait être la plus raisonnable”.

<sup>45</sup> M. Leiris, *op. cit.*, p. 47.

<sup>46</sup> La representación consiste en re-presentar un objeto o un fenómeno del mundo. Este volver a presentar se ha valido, a lo largo de la historia de la imagen, de la conceptualización y la mimesis. O se toman ideas sobre el objeto o fenómeno a representar o se trata de hacer de él una copia. La fidelidad de esta copia, su nivel de distorsión debido a uno u otro motivo dio origen en la historia de la pintura occidental, por ejemplo, a pensar en los estilos. A partir de principio del siglo xx, como res-

prendiera de pronto que la verdad no está en la superficie, sino en el interior de su propio cuerpo. Por ello, en vez de utilizar su piel como lienzo, encuentra más conveniente atravesarla. Foucault se refiere a un ojo afilado; aquí podría hablarse de una navaja con el deseo de saber característico del ojo. El paso de la tela al cuerpo, este tránsito siniestro, podría entenderse como el paso de la pintura a la autopintura y, posteriormente, el paso de la autopintura a la automutilación.

Como en el caso de *Paseo vienés*, esta acción provoca una respuesta policial inmediata. Aunque la queja ya no corresponde sólo a los guardias civiles; la denuncia de la acción monstruosa viene de parte de algunos espectadores. Sagrario Aznar<sup>47</sup> se ha preguntado, con motivo de la injerencia policial en el caso de los *Accionistas vieneses*, a quién pertenece el cuerpo, si a la institución o al individuo.

### El robo o la puesta en juego de otra alteridad

Cuando vemos a Brus abrir su carne en *Locura total*, resulta imposible no pensar en otras escenas parecidas en la historia del arte: *La lección de anatomía del Dr. Nicolas Tulp* (Rembrandt van Rijn, 1632), *La recompensa de la crueldad* (William Hogarth, 1750-51), *La lección de anatomía del profesor Willem Roell* (Cornelis Troost, 1728). Aunque estas obras le sirvan de antecedente, hay un notable cambio de dirección, pues en ellas el objeto de estudio es un cadáver hacia el que los estudiosos del cuerpo y su interior, los médicos, dirigen atentos la mirada en busca de la verdad. Una verdad que sólo existe en el interior.

En el caso de *Locura total* el cuerpo abierto está vivo. No se trata de un cadáver, y la mano que lo abre no corresponde a un médico sino al mismo cuerpo herido, que deviene, a un tiempo, el artista, el modelo y la obra. El castigo, al ser ejercido por él mismo, y el conocimiento que se obtendría de éste, rompen la tradición occidental de saber anatómico y de ejercicio del poder médico.

puesta al nuevo desafío artístico que implicó la superación de las fronteras que separaban el arte y la vida, los artistas dadaístas sobre todo y luego los surrealistas, se vieron en la necesidad de pasar a la presentación de objetos en vez de representarlos. Con el *ready-made*, Marcel Duchamp imponía una forma de hacer arte que tenía que ver muy poco con la representación y ponía el acento, por el contrario, en la presentación del objeto. Al paso de los años, y motivado por la expansión de la artes, en los años sesentas los artistas empezaron a utilizar el cuerpo en lo que llamaron acciones performances. Esto significó el paso de la presentación de un cuerpo considerado artístico a la presentación del propio cuerpo del artista como objeto de acción y reconstrucción estética.

<sup>47</sup> En una conferencia sobre el *Accionismo vienés*, dictada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 23 de marzo de 2004.

Brus<sup>48</sup> coincide con Jean Baudrillard<sup>49</sup> en que la historia del poder es la historia del poder sobre el cuerpo, y que el control de los hombres se convierte en el control de los cuerpos, en su reducción e inscripción, en su delimitación. En esta idea Brus y Baudrillard se hacen eco de Foucault, a quien su interés por la relación entre poder, cuerpo y tecnologías de dominación, lo llevó a afirmar: “Quizá he insistido demasiado en el tema de la tecnología de la dominación y el poder. Cada vez estoy más interesado en la interacción entre uno mismo y los demás, así como en las tecnologías de la dominación individual”.<sup>50</sup>

Desde finales de la Edad Media, hasta el siglo XIX, la autopsia era tomada como la continuación de un castigo por la infracción de una ley. En ese sentido, y de forma un tanto distinta a lo que ocurre en la religión, la muerte deja de ser un obstáculo en la economía del castigo. Lejos de arrancar a la víctima de manos de los verdugos, la muerte la deja a su merced. Quien había buscado romper el cuerpo social se hacía merecedor a que su cuerpo fuera roto en una serie de actos rituales que parecen no tener fin: la ejecución, la autopsia, la representación artística.

Como se ha dicho aquí, en la medida en que representa la prolongación de un castigo, con la autopsia podría establecerse una relación de continuidad entre la vida y la muerte. Habría, también, una sucesión simbólica entre el verdugo y el médico: ambos cumplen la función de verdugos. Uno asume la destrucción del cuerpo de forma basta (el verdugo), pues de lo que se trata es de arrancarle la vida, mientras que el médico se enfrenta a un cadáver, del que puede todavía arrancar algo tan valioso como la vida misma: el conocimiento sobre ella, sobre su funcionamiento. El artista, el pintor, sería la tercera figura del verdugo. Al abrir el cuerpo en la imagen, continuaría con el castigo iniciado por aquél. Si el trabajo de los dos anteriores castigadores es físico, éste es de naturaleza simbólica, pues eterniza un castigo que en manos del verdugo y del cirujano era finito.

<sup>48</sup> B. Günter, *op. cit.*, p. 81. La traducción es mía. El original es el siguiente: “L’histoire du pouvoir est l’histoire du pouvoir sur le corps. Dominer les hommes implique toujours la domination de leurs corps. Corps au travail contraint au pointage, à la discipline des sentiments de plaisir comme de déplaisir, à la machinisation des gestes. Corps sexuel, contraint à canaliser les désirs polymorphes, à génitaliser la sexualité, à lui imposer des normes”.

<sup>49</sup> Jean Baudrillard, *L’échange symbolique et la mort*: París, Gallimard, 1976, p. 155. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Toute l’histoire actuelle du corps est celle de sa démarcation, du réseau de marques et de signes qui viennent le quadriller, le morceler, le nier dans sa différence et son ambivalence radicale pour l’organiser en un matériel structural d’échange/signe”.

<sup>50</sup> Obras clave del pensador francés para comprender la relación poder-cuerpo son: *El nacimiento de la clínica*, *Historia de la locura en la época clásica*, *Historia de la sexualidad* y *Vigilar y castigar*. Michel Foucault, *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós, 1990, p. 49.

En las acciones aquí analizadas el artista buscaría, no sólo como un objetivo artístico o estético sino político y filosófico, la destrucción de la cuádruple figura de alteridad (juez-inculpado, verdugo-víctima, médico-enfermo y artista-modelo) que fundamenta la construcción discursiva del cuerpo moderno. Cuando Brus afirma “hemos de evitar aquello que nos impide conocernos”,<sup>51</sup> pareciera que se refiere al falso cuerpo envoltura. De ser así se impondría, como exigencia condicional para el conocimiento, la superación de este obstáculo. Habría que ir más allá de la envoltura, de esa cáscara sin vida. El movimiento de búsqueda, que implica una acción quirúrgica, podría entenderse como la fase de un proceso no sólo de reconstrucción, sino de re-apropiación del cuerpo perdido. Si la herida y la sutura, como se ha dicho, excluyen al cuerpo del sistema social de reproducción, Brus intentaría arrancar su cuerpo, las coordenadas definidas por la episteme, la política y el arte. La destrucción de la cuádruple figura del Otro, el que juzga/mata/corta/representa, es decir, el juez/verdugo/médico/pintor, traería como consecuencia no sólo la liberación del asesinado/anatomizado/representado, sino que haría posible la re-apropiación del cuerpo y del conocimiento encerrado en él.

### La escritura del corte

En la obra de Brus el corte podría ser interpretado como un tipo de escritura. Los signos pintados sobre el cuerpo blanco de *Paseo vienés*, las heridas suturadas, podrían entenderse como signos de una escritura que habla del corte –la condición demediada del ser humano–, pero también de una voluntad unitiva, del deseo de reunir un cuerpo fragmentado.

Thomas Eakins, en *La clínica del Dr. Gross* (1875), juega con dos espacios de representación que nos permiten establecer una analogía entre la escritura y la herida. El primer espacio corresponde al hombre que, en la parte superior izquierda, fijos los ojos en un libro de actas, se aboca a la actividad de la escritura: es un escribiente. En el segundo espacio de representación, correspondiente a la parte inferior derecha del cuadro, un médico, el Dr. Gross, realiza un corte en el muslo de un hombre que muestra parte del trasero y la pierna izquierda flexionada. Una línea que va de la cabeza del escribiente a la del cirujano casi corta el cuadro en dos triángulos. En el triángulo inferior, al cual corresponden

<sup>51</sup> Bernd Klüser, *Joseph Beuys: ensayos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 2006, p. 208. “Discurso sobre el propio país: Alemania”. Conferencia pronunciada por Joseph Beuys en la *Kammerspiele de Munich* el 20 de noviembre de 1985.



la acción y la luz, queda establecida una relación entre la mano (el trabajo) y la luz (el conocimiento). El otro triángulo está en penumbra.

Uno de estos hombres, iluminado por la luz, escribe palabras en una hoja; el otro hace cortes en la carne. La división del cuadro en dos triángulos provocaría el desdoblamiento de la realidad, generando dos dimensiones. De la interacción de ellas, mediante una lectura cruzada, surgiría el aspecto metafórico del corte/escritura. Se trataría de una escritura que trabaja en la carne. El escribiente heriría la hoja mientras que al cirujano le correspondería, a su vez, escribir en la piel. Este cruce metafórico entre dos espacios y dos actores –la hoja y la piel, el escribiente y el cirujano–, además del desdoblamiento espacial comentado, es reforzado por el lápiz rojo, que adquiere el simbolismo del bisturí. Michael Fried pone de manifiesto el paralelismo entre las acciones “del cirujano principal que esgrime su bisturí sangriento y el médico escritor con una pluma o lápiz rojo [...] que sugiere una analogía entre el plano horizontal de la escritura/dibujo”<sup>52</sup> y el paciente que yace sobre la mesa de operaciones. La mano del escribiente y la del cirujano, participando del juego metafórico, permiten pensar la escritura como una actividad de corte. Escribir y herir se convertirían en sinónimos, así como significar y abrir.

El cuerpo, en sí mismo, es cortante, causa del corte. La realidad, como totalidad, debe ser analizada. Los sentidos –vista, tacto, oído, olfato, gusto– actúan como navajas que hacen pedazos la realidad. No hay otra forma de conocer. Podría decirse que el cuerpo es tanto causa como efecto del corte. Como producto histórico, a través del proceso de individualización iniciado en el siglo XVII, el cuerpo del hombre ha sido seccionado del tejido social, separado de los otros, “su aislamiento en las sociedades occidentales nos habla de una trama social en la que el hombre está separado del cosmos, de los otros y de sí mismo”.<sup>53</sup> La visión moderna, apunta Ángel González,<sup>54</sup> es analítica. Se trata de una visión que, cual guillotina, corta. Este corte es el que permite establecer la noción de secuencia, tan necesaria para el argumento del progreso. El inicio de esta visión se encuentra en la Revolución francesa, gracias a la mutilación permitida por la guillotina. La separación de la cabeza del resto del cuerpo es

<sup>52</sup> Michael Fried, *Realism, writing, disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 55. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “the chief assisting surgeon wielding his bloody probe and the recording physician writing with a red pen or pencil [...] suggests an analogy between the horizontal plane of writing/drawing”.

<sup>53</sup> D. Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 23.

<sup>54</sup> Ángel González García, “Sombreros”, en Á. González García *et al.*, *Cuerpos a motor*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pp. 127-153.

uno de los mitos fundadores de la modernidad. El pensamiento moderno abre los ojos desde una herida, desde una herida se pone en pie. Es decir, crece en el espacio vacío que se ha abierto entre la cabeza y el cuerpo. Agudo, afilado, el pensamiento que define a la modernidad es el de la mutilación.

La historia de la civilización, escribe Bus, “se revela como un proceso de separación, división y sumisión, por lo que el estudio de esta civilización ha devenido la genealogía de heridas y cicatrices”.<sup>55</sup> En *El cuerpo roto* dice Linda Nochlin<sup>56</sup> que hay una relación esencial entre el fragmento humano y la noción siempre cambiante de modernidad.

El trabajo de Brus resulta esencial para la comprensión del cuerpo como producto de los diversos avatares de un proceso histórico. El tema de la escritura/herida, central en su obra, comporta dos momentos diferentes y complementarios, el de la escisión y el de la sutura. Se trata del cruce del discurso estético y el médico. La extirpación consiste en la incursión en el interior del cuerpo para identificar y separar la parte dañada del organismo. El objetivo de la cirugía es el restablecimiento de la salud. La escritura de Brus consistiría en una suerte de cirugía perversa, pues no se interna en busca de lo enfermo, sino de lo sano. Lo que está enfermo ha quedado fuera: “Entonces el fruto se abre: bajo el casco meticulosamente roto aparece algo, una masa blanda y grisácea, envuelta en pieles viscosas con nervaduras de sangre, triste pulpa frágil en la cual resplandece, al fin liberado, al fin traído a la luz, el objeto del saber”.<sup>57</sup> Los elementos involucrados en la búsqueda de Brus son: el exterior, el interior y el conocimiento. Curiosamente el cuerpo, el cuerpo del artista, no corresponde exclusivamente a uno sólo de estos tres términos. Establece con ellos una relación dialéctica. El cuerpo está fuera, pero también dentro. Es ajeno al conocimiento y, también, puede alcanzarlo.

Para Eugenio Trías “el hombre es el gozne que articula y diferencia la naturaleza del mundo. Pero es también la bisagra que articula y diferencia al Mundo de lo que lo rebasa (en forma de misterio y de arcano)”.<sup>58</sup> Esta existencia-bisagra, que caracterizaría al ser humano, no es totalmente negativa, pues le permite la construcción del significado. “El hombre blanco de Brus, intermitentemente torturado, incubado a la vida a través de su raya negra, vive en la misma

<sup>55</sup> G. Brus, *op. cit.*, p. 83. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “L’histoire de notre civilisation se révèle être ainsi celle d’un processus de séparation et de soumission. Son étude est celle de la généalogie des blessure et de cicatrices”.

<sup>56</sup> Linda Nochlin, *The body in pieces*. Londres, Thames and Hudson, 1994.

<sup>57</sup> M. Foucault, *El nacimiento de la clínica*. México, Siglo XXI, 2004, p. 6.

<sup>58</sup> Eugenio Trías, *Ética y condición humana*. Barcelona, 2003, p. 80.

línea divisoria entre el afecto y la automatización, el organismo y la estructura”,<sup>59</sup> entre el adentro y el afuera de sí mismo, de su propio cuerpo. No hay un cuerpo fuera ni un cuerpo dentro en términos categóricos porque, en primer lugar, falta una conciencia envolvente, como la concebida por los griegos: “La gran visión intuitiva en lo uno, abierto, todo-en-derredor, no lo intentan prácticamente nunca los mortales corrientes porque están apegados siempre a lo circunstancialmente actual y a lo que se encuentra más cerca, y dentro de la esfera son ciegos a ella. Enredados en cosas que hacer, historias y opiniones, se pierden esa situación excepcional de apertura teórica que significa la visión panóptica en el interior del ser des-encubierto”.<sup>60</sup> El hombre total, de cuerpo íntegro, no se encuentra fuera, pero tampoco dentro. Es producto de su existencia ambigua, dialéctica y metafórica entre ambos espacios. Si lo estuviera, no se abriría para buscarse. La exterioridad, la cáscara, que se erige como prisión, es vista como un tejido enfermo, canceroso, que ha crecido de tal forma que elimina cualquier posibilidad de intercambio entre el adentro y el afuera. El suyo es un cuerpo sin interioridad ni exterioridad, una pura envoltura sin contenido. El ser humano ha devenido, él mismo, límite. Nada más que su propio cuerpo lo limita. Para poder salir, advierte Brus en su acción, se requiere de la abertura y el cierre, de la herida y la sutura. Es decir, de la integración total entre el cuerpo exterior y el interior.

### A modo de conclusión: poética y estética espiral

En la auto-escritura, como aparece en la lectura que he hecho de las obras analizadas, el cuerpo participa en el acto de escritura en un doble sentido, como sujeto y como objeto. A diferencia de la escritura en un soporte ajeno (como papel, papiro, etcétera), definida por una relación de exterioridad entre el escritor y lo escrito, la autoescritura corporal de Brus se basa en una relación de interioridad entre uno y otro. A partir de inicios del siglo xx, “no era sólo el cuerpo del otro el que estaba en cuestión: el propio cuerpo del artista podría ser exhibido o devenir objeto de seducción”.<sup>61</sup> En las acciones de Brus, pasando a formar parte del cuerpo, la escritura se encarna, constituyéndose en el medio a través del cual éste se reconstruye a sí mismo.

De acuerdo con la crítica presente en la obra de Brus, existirían dos tipos de

<sup>59</sup> M. Faber *et al.*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>60</sup> Peter Sloterdijk, *Esferas II*. Madrid, Siruela, 2004, p. 79.

<sup>61</sup> Marianne Karabelnik, *Stripped Bare. The Body Revealed in Contemporary Art*. Londres/ Nueva York, Merrel, 2004, p. 13.

escritura corporal: una corresponde a la institución y la otra al sujeto. La primera sería causante de su inmovilidad y reducción. La segunda, permitiendo el movimiento, lo liberaría; se trata de la escritura que el sujeto lleva a cabo en su propio cuerpo. Es la autoescritura. Para ésta propongo el nombre de “escritura espiral”, la cual estaría enmarcada por una estética espiral. Frente a una escritura externa de orden lineal –continua, corriente, desplegada, sucesiva–, la escritura espiral sería fragmentaria, pues implica un desgarramiento o una herida (como se ha visto en *Locura total*). A la escritura lineal le correspondería un escritor exterior, mental, mientras que a la escritura espiral estaría asociado un escritor interior, íntimo y corporal. La escritura lineal implicaría un texto finito, mientras que a la escritura espiral le correspondería un texto infinito, por ser de carácter cíclico. Esta escritura estaría relacionada con la realización del cuerpo del sujeto, que, mientras existe, se halla en un permanente proceso de reconstrucción.

En este sentido, Francesca Miglietti dice que el trabajo es el artista. Su narcisismo no es invertido más en un objeto de arte externo, sino en el que está “dentro de su propio cuerpo. La relación entre el individuo y el mundo externo es continuamente perturbada”.<sup>62</sup> La perturbación del exterior se lleva a efecto desde el interior. Este mismo tipo de enrollamiento, de rizo, está presente en *Locura total* y *Paseo vienés*. En *Locura total* las manos y la cara de Brus están vueltas hacia sí mismo, hacia el abdomen, que es el espacio donde él ha decidido practicar la escritura del corte. En vez de hacerlo sobre una hoja de papel con un bolígrafo, ha decidido utilizar una navaja de afeitar para escribir sobre su propia piel. El movimiento de las manos y los ojos, que hablarían de escritura y lectura, provoca el enrollamiento. La distancia entre el cuerpo y el texto ha sido superada.

Las acciones auto- (como la autopintura, la automutilación, la autoescritura y la autolectura) resultan de una gran importancia para ampliar la problemática del cuerpo en el arte pues, al inscribirse en lo que he considerado la estética espiral, implicarían la autoconstrucción del cuerpo.

En *Locura total*, al momento de herirse, el artista vuelve sobre sí mismo. En tal acción está presente la idea de que, después de la ausencia, la percepción inicial del cuerpo ausente correspondería a quien trabaja sobre sí mismo. De tal suerte, la autoescritura y la autolectura aparecen como actividades previas a la escritura y la lectura, que establecen la comunicación entre el individuo y sus

<sup>62</sup> Francesca Miglietti, *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milán, Skira, 2003. La trad. es mía. El texto original es el siguiente: “[...] within his own body. The relationship between the individual and the external world is continuously disturbed”.

semejantes. En *Paseo vienes*, el ejercicio solitario, espiral, ha dado paso a la actividad comunitaria, la comunicación que pone de manifiesto, junto a la palabra, el cuerpo. La exposición del cuerpo de Brus en el espacio urbano se convierte en un texto confuso y perturbador difícil de comprender, un texto conflictivo.

Es desde el cuerpo, es decir, con el cuerpo, “que se debe partir a la conquista epistemológica de éste y hacer como si fuera exterior a sí”.<sup>63</sup> El espacio del reencuentro, espacio especular, está localizado en todo el cuerpo. La escritura espiral interrumpiría la continuidad narrativa histórico-institucional, la cual es puesta en crítica en las obras de Brus. La vuelta hacia sí, en todo caso, interrumpiría la continuidad y la causalidad que definen al cuerpo occidental. Provocando una ruptura del continuo de la realidad donde se alojaba, consigue sacarlo de allí para incorporarlo a un espacio de la realidad extra-institucional, donde el individuo logra afirmarse corporalmente.

Fecha de recepción: 14/09/2011  
Fecha de aceptación: 10/10/2011

<sup>63</sup> Éva Lévine y Patricia Touboul, *Le corps*. París, Flammarion, 2002, p. 11.