

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**GÜNTER BRUS: EL REFLEJO RADICAL DE LA CORPOREIDAD**

Presentan:

Flores Benito Paola Lizbeth

García Requeses Joel

Morales Patiño Karen Yazmin

Ortiz Gutierrez Angel Daniel

Santiago Zepeda Yoan Antony

Director de tesis:

Dr. Diego Lizarazo Arias

Asesora interna:

Mtra. Adriana Lopez Nava

21/mayo/2024



Belvedere, Viena (Foto: Johannes Stoll) 1964, "Portfolio Ana IV"

## **Agradecimientos**

A nuestros tutores académicos quienes nos impulsaron a realizar dicho trabajo de investigación, por guiarnos con paciencia, fomentar nuestra creatividad y desarrollo profesional.

A cada uno de los profesores que fueron parte de nuestra formación académica en estos últimos 4 años, tanto en lo teórico como en lo práctico que gracias a que compartieron todo su conocimiento con nosotros logramos llegar a la etapa final de la licenciatura.

A los familiares de cada uno de los integrantes de este equipo por que nos impulsaron día a día para continuar con nuestra formación y afrontar el mundo con mejores herramientas.

## Índice

Introducción.....	7
Capítulo 1: Cuerpo, creador y creación.....	12
1. Una disrupción a la convencionalidad artística.....	13
1.1 Una arista radical en la expresión artística de la posguerra.....	13
1.2 Otras formas artísticas (expresión artista preacción).....	14
1.4 Accionismo vienés: conexión entre protesta y performance.....	17
1.5 Trayectoria del artista Günter Brus.....	21
2. Corpus.....	26
2.1 Vivencia artística, Ana 1964.....	27
2.2 El final, Prueba de resistencia 1970.....	27
3. Estado del Arte.....	28
Capítulo 2: El cuerpo como lienzo, la performance como pincel: Una exploración de las formas artísticas y culturales contemporáneas.....	32
1.1 El arte como resistencia en la Estética Política de Jacques Rancière.....	33
1.2 Panofsky; Niveles de significación.....	40
1.3 El rompimiento de la mirada matriz; esquirra.....	45
1.4 Crítica a la refiguración del cuerpo.....	49
1.5 La composición como elemento de significación.....	53
Capítulo 3: Estrategia Metodológica.....	62
Capítulo 4: Una mirada profunda a la corporeidad planteada por Günter Brus.....	121
1. Cuerpos en Protesta: Günter Brus y el Desafío de los Límites.....	123

2. La performance como dispositivo de interrupción.....	132
3. Desprendimientos de la realidad.....	138
Conclusiones.....	148
Bibliografía.....	156
Anexo 1.....	160
Anexo 2.....	161
Anexo 3.....	163
Anexo 4.....	165
Apéndice 1.....	166
Objetivos.....	167
Pregunta principal y secundarias.....	167
Justificación.....	168
Hipótesis.....	169
Apéndice 2.....	170
Metodología.....	170

## Resumen

El presente trabajo de investigación pretende, a partir de una orientación estética y teórica, realizar un análisis de dos obras, *Ana* (1964) y *Prueba de resistencia* (1970), del artista vienés Günter Brus. El estudio destaca el empleo de elementos en conjunto de acciones: pintura, laceraciones en la piel, fluidos corporales, objetos punzocortantes como medio de protesta ante las normas y represiones sociales, buscando la reflexión de lo imperceptible. Por lo tanto, el objetivo principal de la investigación es identificar las significaciones que expresan la utilización del cuerpo en el Accionismo Vienés frente a los sistemas dominantes. Igualmente, analizar cómo las problemáticas producidas en Viena, efecto de la posguerra, se manifiestan a través de las acciones del artista. Para conseguir estos objetivos, se desarrolla el estudio a base de *El Reparto de lo Sensible* por parte de Jacques Rancière, la comprensión del arte de acuerdo al método de Panofsky y conceptos teóricos relativamente nuevos como *mirada matriz* y *esquirla* desarrollada por Diego Lizarazo.

## Abstract

The present research aims to analyze two works by the Viennese artist Günter Brus, *Ana* (1964) and *Prueba de resistencia* (1970), using an aesthetic and theoretical approach. The study highlights the use of elements in a series of actions: painting, skin lacerations, body fluids, sharp objects as a means of protest against social norms and repression, seeking the reflection of the imperceptible. Therefore, the main objective of the research is to identify the meanings expressed through the use of the body in Viennese Actionism against the dominant systems. As well, analyze how the problems produced in Vienna, the effects of the postwar era, manifest themselves in the action of the artist. To achieve these objectives, the study was developed based on Jacques Rancière's *The Distribution of the Sensible*, the understanding of art according to Panofsky's method, and relatively new theoretical concepts such as *mirada matriz* and *esquirla* developed by Diego Lizarazo.

## INTRODUCCIÓN

“My body is the intention. My body is the event.

My body is the result”

Günter Brus

El nacimiento de la performance como una nueva manera de expresión artística, la cual al ser una combinación disciplinaria de artes como el teatro, la danza, la música e incluso las artes visuales, permitió el surgimiento de artistas que emplean diversas técnicas en la performance con el fin de crear un discurso que pueda ser interpretado más que sólo ser contemplado por las y los espectadores.

En realidad cualquier arte se puede interpretar; las artes clásicas o las bellas artes como la pintura o la música son también objeto de interpretación dado que buscan ir más allá de la contemplación. Sin embargo, actualmente las obras han adquirido un valor económico por estatus social o preferencias estéticas, dejando en segundo lugar el valor significativo que le da el artista y sociedad.

La performance tiende a ser controversial por la censura que puede ejercerse sobre las obras al considerarse políticamente incorrectas y atentar contra los valores tradicionales de la sociedad al exponerse problemáticas sociales, políticas y culturales que conciernen a la sociedad utilizando como base principal el recurso corporal del autor o autora.

Por ser un medio de disrupción la performance como crítica de los cánones estéticos preestablecidos, seleccionamos a ciertos artistas de la disciplina contemporánea, sin embargo, en esa exploración hallamos un movimiento cuya performance había sido llevada a los extremos de la representatividad, generando una nueva vanguardia donde lo grotesco era mostrado en su máximo esplendor, así como llevado un el mismo cuerpo a los límites de su supervivencia.

Accionismo Vienés, desarrollada por Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler y Günter Brus, quienes incursionaron en la disciplina performática de manera poco convencional, rompiendo los estándares de realización establecidos hasta el momento. En sus diversas obras utilizaban los fluidos corporales, la sangre

de animales o herramientas punzo cortantes utilizadas para fortalecer el discurso de su crítica.

Comenzamos la investigación con la historia de la caótica Viena de la posguerra mundial, territorio en el que se presentaban distintos pensamientos predominando los conservadores, como el fascismo y la ideología católica, provocando que una minoría de la sociedad fuese oprimida conforme a sus pensamientos ideológicos. Dicho acontecimiento detona el surgimiento del Accionismo Vienés; una protesta por parte de la minoría que se expresa por medio de lo artístico. Informarnos sobre este movimiento e investigar sus principales fundamentos, nos llevó a conocer todos los aspectos que se retoman en la relación del cuerpo, la estética y la política en el proceso de creación de obras capaces de ejercer una mirada de rompimiento.

Principalmente, a preferencia del equipo, se ha seleccionado a Günter Brus. Artista del Accionismo Vienés, reconocido por su enfoque radical en el arte de la performance, donde su cuerpo se convirtió en su lienzo principal.

En la trayectoria de Brus se puede observar una evolución de tres fases en torno al uso del cuerpo: Inicia con la pintura gestual, después interviene con el cuerpo como soporte de sus pinturas y finalmente convierte su cuerpo en la obra misma. En esta última fase artística, el artista hizo actos radicales a tal punto de automutilarse con el objetivo de abrir una crítica hacia las normas estéticas y cuestionar los tabúes sociales y sexuales de su tiempo.

Dado lo anterior, seleccionamos dos obras como corpus de esta investigación: *Ana* (1964) primer acto performativo de Günter Brus. Con la participación de su esposa, Brus incursiona en la pintura corporal con una narrativa abstracta plasmada a través del montaje del video registro existente. Se ha seleccionado dicho acto dado que refleja la exploración inicial de Brus en la fusión de arte y vida, además, el montaje y la composición juegan roles cruciales en la construcción de la experiencia artística.

En segundo, *Prueba de resistencia* (1970) acto culminante de la trayectoria performática de Günter Brus. En dicha obra llevó sus acciones a un extremo que lo orilló casi al borde de su muerte. El enfoque a su entorno, su delinear de espacios

personales y públicos, desafían las convenciones sociales convirtiendo la obra en un acto de transgresión y exploración de los límites físicos y psicológicos humanos.

La muerte de Günter Brus el 10 de abril de 2024 marca el fin de una era para el Accionismo Vienés y el arte de la performance. Consideramos que su legado continúa inspirando a artistas y críticos a repensar el papel del cuerpo en el arte contemporáneo. Dado que su influencia se extiende más allá de sus obras, decidimos enfocar este estudio en la forma en que comprendemos la relación entre el arte, el cuerpo y la sociedad en función de las dos obras de Günter Brus anteriormente mencionadas.

Además, el cuerpo humano siempre ha sido objeto de estudio y transformación. En la actualidad, adquiere un papel protagónico como material artístico en sí mismo, susceptible de ser modificado, intervenido, exhibido y experimentado de diversas maneras. Por este motivo, se ha empezado a ver el cuerpo como un lienzo y la performance como un pincel. Estas acciones revelan la complejidad, diversidad e incluso riqueza de esta práctica artística dado que constituyen una forma de arte que propone nuevas formas de entender y vivir el cuerpo, la identidad, el género, la política y la sociedad.

Por consecuencia, en esta investigación respondemos las siguientes preguntas en el análisis de *Ana* (1964) y *Prueba de resistencia* (1970): ¿De qué manera se emplean estrategias, procesos y acciones corporales en las obras performativas para explorar y expresar la concepción del cuerpo en relación con las problemáticas? ¿Cómo las acciones corporales contribuyen tanto a la exploración de límites físicos y emocionales como a la representación de temas sociales y políticos en ambas obras? ¿Se pueden identificar elementos simbólicos o metafóricos en las performances?

Principalmente para replicar dicho cuestionamiento, la segunda parte del estudio se basa en distintos pensadores, tanto de la época actual como contemporáneos, con el fin de obtener una perspectiva más amplia sobre la transición de la percepción corpórea; evolución del estado del cuerpo más que como un ser cognitivo, un producto en su mayoría mediático.

Se retoma a Jacques Rancière en *El Reparto de lo Sensible* al proporcionar un marco teórico para comprender las rupturas, fragmentaciones y discontinuidades en el arte y la cultura, además, Rancière (2011) argumenta que el arte no es simplemente una forma de expresión estética, sino que también es una forma de intervención política que puede desafiar las estructuras de poder y redefinir los límites de lo que se considera posible. Puesto que Rancière aporta la discrepancia del sentido, al generar un discurso artístico, se logra alcanzar a la medida que propone una nueva forma de pensar y sentir, una nueva condición de la experiencia.

Siguiendo, Edwin Panofsky con la metodología iconográfica e iconológica con los tres niveles de significación, puesto que el arte no solo se ve, sino que también expresa ideas, y su análisis va desde lo formal hasta lo significativo, examinando cómo las formas se relacionan con las ideologías socioculturales. Finalmente, Diego Lizarazo tomando de base el libro *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica. Ejercicios de interpretación filmica*, entrando con conceptos que enriquecen el entendimiento y análisis de las obras como lo es el concepto de **mirada matriz**, el cual explica el dominio visual establecido por los medios, que define lo que es socialmente visible e invisible y la **esquirla** representada por una imagen, un sonido o una performance que provoque un estado de reflexión, desafiando las bases de la mirada matriz y cuestionando las estructuras imaginarias y/o político-culturales del mundo social. E igualmente en su trabajo recopilatorio *Cuerpos Inciertos. Potencias, discursos y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas* en el cual retomamos a Pablo Lazo y su argumentación sobre que el cuerpo, en sí mismo, no existe; más bien, es una construcción cultural que define cómo se percibe y representa. Por tal razón, la concepción del cuerpo ha evolucionado con el tiempo, influenciada por la cultura que crea discursos y estigmas sobre él.

Los ejes teóricos expuestos permiten comprender la trascendental contribución de Günter Brus al arte de la performance y su profunda influencia en el ámbito artístico contemporáneo.

En la tercera y cuarta parte del estudio se prepara una estrategia metodológica con fundamentos que correlacionan las primeras fases del estudio, el contexto y la base

teórica. Logramos comprender el impacto cultural y social del trabajo de Brus, reflejando a un artista que no solo desafió los límites del arte tradicional, sino que también exploró las complejidades del ser humano en su relación con el mundo que lo rodea.

Al analizar las obras de Brus de esta manera, se consiguió una comprensión más profunda de sus significados y relevancia. Podemos ver cómo su trabajo desafió las normas sociales y políticas de su época, y cómo sigue siendo relevante en la actualidad. *Prueba de resistencia* y *Ana* se erigen como ejemplos sobresalientes de la exploración del cuerpo como manifestación de resistencia y vulnerabilidad en el contexto sociocultural. Ambas obras comparten una profunda exploración del cuerpo como medio de expresión artística y como herramienta para desafiar las convenciones sociales. Reflejan la preocupación de Brus por la relación entre el individuo y su entorno, así como su interés en temas como la identidad, la vulnerabilidad y la resistencia. Igualmente, en dichas obras se llega a romper la mirada matriz al desafiar la percepción tradicional del cuerpo y su representación en el arte. Al llevar a cabo acciones que involucran dolor y mutilación, Brus confronta al espectador con una realidad cruda y visceral que no puede ser ignorada o interpretada dentro de los límites de la estética convencional. Esto obliga a los espectadores a reconsiderar su relación con el cuerpo y su papel en la sociedad, así como las estructuras de poder y deseo que se entrelazan con la experiencia humana.

Finalmente, este trabajo de investigación no solo buscaba comprender las obras de Günter Brus, sino también contribuir al diálogo sobre el arte de performance y su papel en la sociedad contemporánea.

## CAPÍTULO 1

### Cuerpo, creador y creación

A lo largo de la historia del arte, los movimientos y corrientes emergentes en todo el mundo con frecuencia generan impacto y desafío en su primera aparición. En ciertas ocasiones, estos pueden generar una impresión inicial impactante o desconcertante, lo que lleva a que la audiencia los interprete como algo ajeno o sin sentido. Esta percepción se origina, en gran medida, por la falta de comprensión de los contextos culturales, sociales, políticos e incluso religiosos de las comunidades que dan origen a las vanguardias artísticas, tal como ocurrió con el Accionismo Vienés.

Es fundamental comprender que estas expresiones artísticas explícitas, que abarcan desnudez, uso de fluidos corporales e imágenes de heridas en el cuerpo, así como el uso de colores vibrantes y contrastes intensos, no pretenden alienar a la audiencia. Por el contrario, buscan enriquecer la experiencia visual y emocional del espectador. Estas características, lejos de ser disruptivas, añaden una capa adicional de profundidad y significado a la obra, desafiando las convenciones tradicionales.

El Accionismo Vienés se presenta como un medio para explorar interrogantes profundas en torno al cuerpo como vehículo de expresión y protesta. Estos movimientos no solo desafían la mirada matriz, sino que la redefinen, subrayando la importancia de la evolución artística y la necesidad de adoptar nuevas formas de expresión que vayan más allá de los límites establecidos.

La **mirada matriz** se entiende como una representación de la construcción mental colectiva que moldea nuestras percepciones y acciones en la sociedad. Surge de factores como el entorno social, económico, religioso y nuestras experiencias, determinando nuestra interpretación de la realidad. Esta perspectiva también define lo que se considera adecuado conforme a las normas sociales. Radica no solo en nuestra individualidad, sino también en su adopción o aceptación por parte de las masas como una verdad absoluta.

Este fenómeno marca el cambio desde una simple perspectiva de interpretación de imágenes a una comprensión más profunda de las estructuras que moldean nuestra mirada. Por lo tanto, al romper con la mirada matriz, estas corrientes artísticas enriquecen y amplían la visión; propiciando un diálogo más profundo sobre la diversidad y la complejidad, mostrando lo oculto.

## **1. Una disrupción a la convencionalidad artística**

### **1.1 Una arista radical en la expresión artística de la posguerra**

Concluida la Primera Guerra Mundial y firmado el Tratado de Versalles, se desencadenó un descontento por parte de los países sancionados, asimismo devino en una crisis económica por los gastos de reparación, los cuales redujeron la producción industrial en la mayor parte del mundo. Alemania fue uno de los países con las mayores sanciones y afectaciones por el “Tratado de la paz” en el Palacio de Versalles por lo cual en busca de una mayor “estabilización” vió escalar al poder a un personaje que marcaría la historia mundial, Adolf Hitler.

Por el otro lado, la Gran Depresión fue la punta de lanza para la toma de poder del nacionalsocialismo. En Austria tras la desaparición del imperio de los Habsburgo, la nación alpina había quedado mermada a una pequeña república aquejada de problemas económicos y severas divisiones políticas, ya que socialistas, pangermanistas y católicos nacionalistas se disputaban el dominio del país (Joric, 2023).

La nación austriaca fue uno de los primeros objetivos a invadir por parte de los nazis, tras constantes amenazas a los cancilleres de aquella nación y la aprobación de Mussolini, en el año de 1938 la Alemania hitleriana ocupa y anexa a Austria.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Austria estaba bajo la ocupación de varias fuerzas aliadas, incluyendo estadounidenses, británicos, soviéticos y franceses. Su capital también fue dividida en cuatro zonas controladas por diferentes países hasta 1955, año en que se firmó el Tratado sobre el Estado Austríaco, recuperando así su independencia y declarando su neutralidad.

En medio de la Guerra Fría, Viena se convirtió en un foco para el espionaje y la diplomacia entre las potencias, albergando cumbres y conferencias internacionales, como la Cumbre de Desarme Nuclear en 1961, dónde líderes mundiales se reunieron en un momento de gran tensión política global.

A consecuencia, el movimiento del Accionismo Vienés surgió como una respuesta desafiante a la generación conservadora del país después de la Segunda Guerra Mundial, dado que a lo largo de la década de los treinta (a partir del Jueves Negro) empezaron a predominar los movimientos y gobernancias de derecha, no solamente en occidente sino también en partes de latinoamérica con los golpes militares para la imposición de caudillos o dictadores; el historiador Eric Hobsbawn comenta al respecto: “[...] el fascismo, primero en su forma italiana original y luego en su versión alemana del nacionalsocialismo, inspiró a otras fuerzas antiliberales, las apoyó y dio a la derecha internacional una confianza histórica” (Hobsbawn, 2014, p.119).

Tras la devastación de la guerra, Austria atravesó un periodo de reconstrucción económica y crecimiento en la década de 1960. La ayuda del Plan Marshall y la inversión extranjera contribuyeron significativamente a la recuperación económica del país. A nivel nacional, experimentó transformaciones políticas-sociales, con el Partido Socialista y el Partido Popular dominando la escena política, aún se permeaban los estragos de los regímenes autoritarios de derecha. Igualmente, al ser gobernados por tecnócratas y/o burócratas, se mantenían valores del pasado tradicional y con un rechazo a las distintas vanguardias culturales, sociales y artísticas.

La década de los años sesenta fue testigo de cambios sociales y culturales a nivel mundial, Austria no fue la excepción. Surgió una apertura socio cultural, destacando movimientos artísticos como el Accionismo Vienés, que principalmente desafiaron las convenciones establecidas.

## **1.2 Otras formas artísticas (expresión artista pre acción)**

El siglo XX estuvo fuertemente marcado por dos guerras mundiales; la vida cotidiana, la política, la cultura y sobre todo el arte se transformaron para expresar

directa o indirectamente el impacto de dichos eventos. De igual forma, al ser una época de avance técnico-tecnológico que impulsó el desarrollo social, el arte comenzó a volverse más transgresor y crítico de las estructuras gubernamentales como los estándares clásicos del mismo.

Las naciones afectadas por las potencias del Eje, en conjunto con la destrucción causada por los Aliados, obligó a las y los ciudadanos a emigrar a otros continentes en busca de refugio y protección. Dicho evento convirtió a Estados Unidos en el principal destino para gran parte de las poblaciones desplazadas.

En cuestiones artísticas, Francia era el líder en innovación artística a nivel mundial hasta mediados del siglo XIX (Farthing, 2010). Ejemplo de esto, son las vanguardias artísticas como el Esteticismo de raíces anglo-francesas, el Impresionismo, Postimpresionismo y el Romanticismo. Sin embargo, a partir de 1940, con la guerra recién iniciada, se desencadenó un éxodo del arte hacia los Estados Unidos.

Para el siguiente recuento histórico de vanguardias artísticas pre Accionismo Vienés, iniciamos en 1916, surgimiento del Dadaísmo como respuesta a las emigraciones de varios artistas por la Primera Guerra Mundial. Este arte se basaba en la crítica al sentido tradicional del arte, de la escuela o del estilo. El movimiento fue de tipo interdisciplinario, es decir, se manifestó tanto en las artes plásticas (pintura y escultura), literatura, fotografía y escultura.

Para los dadaístas, el concepto tradicional del arte perdía sentido frente a la realidad de la violencia desatada en Europa. Se caracterizó por oponerse al positivismo, pensamiento científico basado en el concepto de la razón y por estar en contra de tradiciones literarias y artísticas.

Los mayores exponentes son Tristan Tzara, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Man Ray, siendo el primero quien encabezó el movimiento declarando en el manifiesto de 1918 que el Dadaísmo es el entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: la vida (Vlad, 2009).



*Fountain, 1917. Marcel Duchamp*



*Merzbild 1A (El psiquiatra) 1919. Kurt Schwitters*

Posteriormente la vanguardia artística que destacaba era el Surrealismo. Influenciado por el movimiento artístico Dadaísmo, su iniciador André Breton definió en el primer manifiesto en 1924, a esta nueva vanguardia como automatismo psíquico puro, es decir, un arte que explora el subconsciente para crear obras que desafíen la lógica y la razón (Fer, 1999). Asimismo, se trataba de una nueva búsqueda e innovación en referente a las técnicas artísticas, construcción de objetos y perspectivas pictóricas.

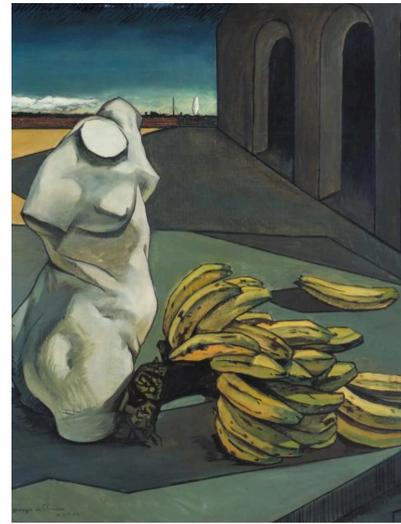
El movimiento buscaba plasmar las teorías psicoanalíticas de Carl Jung y Sigmund Freud, quienes aspiraban a romper las barreras de la mente consciente. Los artistas influenciados aspiraban a suspender el control de ellos mismos sobre la fabricación de su obra mediante técnicas de pintura y escritura automática. También, las y los creadores apuntaban a la reproducción del ambiente de los sueños mediante relaciones, proporciones e invenciones difíciles de traducir a un lenguaje ordinario, todo lo anterior daba como resultado el demostrar que el inconsciente es la fuente de la imaginación.

En *Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery) 1999*, Fiona Bradley analiza cómo las obras del pintor italiano Giorgio de Chirico influyeron a gran escala a la pintura surrealista, dado por sus cualidades metafísicas, daban indicios de cómo se debía representar en el lienzo los sueños. No obstante, De Chirico nunca participó en el movimiento. Su influencia va en torno a la

representación del mundo, puesto que a consideración de los miembros del movimiento, plasmaba el mundo de los sueños, familiar y desconocido a un tiempo.

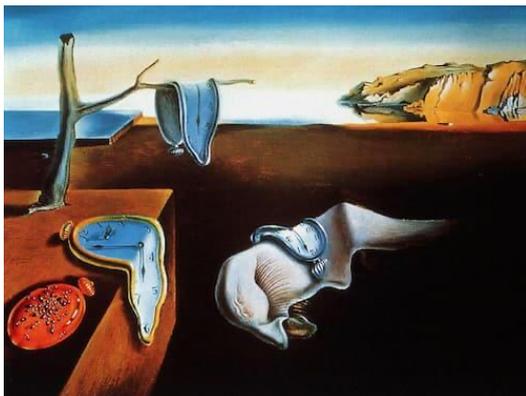


*Enigma de una tarde de otoño* (1909), Giorgio de Chirico



*La incertidumbre del poeta* (1913), Giorgio de Chirico

Los mayores exponentes encontramos André Breton, René Magritte, Leonora Carrington y Salvador Dalí, quien popularmente es el mayor asociado a la teoría freudiana (Bradley, 1999).



*La persistencia de la Memoria* (1931) Salvador Dalí



Samain, 1951. Leonora Carrington.

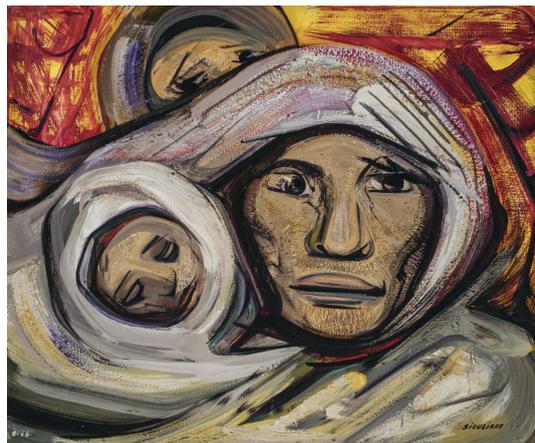
En contraste, con una marcada orientación hacia la radicalización técnica y social, en 1940 emerge el Expresionismo abstracto. Se considera el primer movimiento

estadounidense puesto que los Estados Unidos habían sustituido a Francia como capital artística (Molina, 2010).

En este movimiento se buscaba revelar las verdades del artista, lo que llevó a su división en dos partes, el Action painting (pintura de acción) o Gestualismo y el Colour Field Painting (pintura de campos de color).

El término de Action Painting fue acuñado en 1952 por el crítico Harold Rosenberg en su texto *The American Action Painters*, publicado en la revista *Art News*, posteriormente se le conocería como la primera etapa del Expresionismo abstracto. Este mismo se caracteriza por su espontaneidad, gestualidad, y subjetividad, por recurrir a técnicas poco convencionales y de carácter abstracto. Se utilizaba la técnica del *dripping* (chorreado de pintura), siendo su realización nada planeada, dejando fluir la creatividad sin tomar en cuenta ningún tipo de límite.

Los pintores de acción, se vieron influenciados por el automatismo psíquico espontáneo del surrealismo y trataron de descubrir las verdades fundamentales que se encontraban en el inconsciente del artista (Farthing, 2010, p. 453). Igualmente las obras de los muralistas mexicanos influyeron en este periodo. Siqueiros usaba las salpicaduras y goteos en la pintura, que pudieron influir en el posterior estilo de los expresionistas. (Molina, 2010, p. 2)



*MATERNIDAD*, 1963. David Alfaro Siqueiros

La experimentación de nuevas técnicas hace a Willem de Kooning, Jackson Pollock y Franz Kline los mayores exponentes. Sin embargo, no fue hasta la aportación del segundo artista que esta corriente empezó a ser aceptada por la crítica y por la población.

Los expresionistas abstractos creaban en torno a la búsqueda personal del significado del trazado o manchado. Ejemplo de ellos es Jackson Pollock en su obra "Polos Azules: n. 11", además de trascender el simple uso de la mano del artista sobre el lienzo y la base, en este proceso, se incorporaron otras partes del cuerpo, implicando un juego físico más amplio en la elaboración de la obra.



*Polos Azules: n. 11, 1952. Jackson Pollock*

Por otro lado, la segunda tendencia del expresionismo abstracto, el Colour Field Painting o pintura de campos de color, es decididamente pura. Es decir, no se encuentran formas abstractas, ni siquiera se pueden encontrar formas.

Al desarrollar su propio estilo, su principal característica fue la creación de bloques de colores en un lienzo de gran escala. El uso de los colores y su intensidad se enfocaban en transmitir diversos tipos de emociones. Los principales exponentes, Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman y Enrico Accatino, buscaban evocar emociones e ideas a través del color puro. En lugar de representar escenas cotidianas o imaginarias y formas ilustrativas de aspectos irreconocibles, los artistas consideraban el fondo y el primer plano como uno mismo. El espacio de la imagen, parece consumir tanto lienzo como el punto de vista de los espectadores.



Orange and Tan, 1954. Mark Rothko.



1951-D, PH 131, 1951.

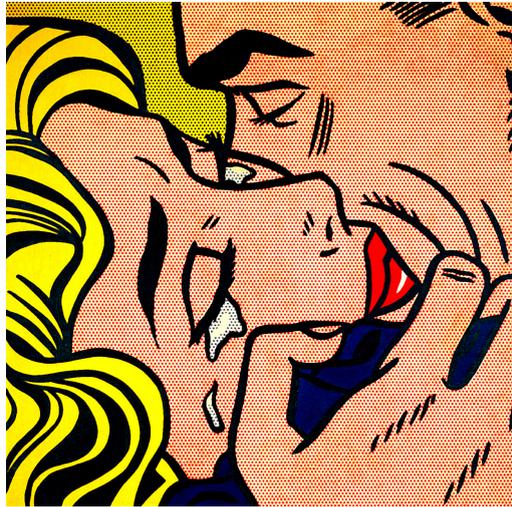
Siguiendo la influencia artística estadounidense y como respuesta al expresionismo, aparece el Arte Pop (o Pop Art) en la década de 1950. Se inspiró en la cultura de masas y el imaginario del consumo capitalista. Los artistas Pop se basaron en símbolos y temas de interés masivo, como ídolos mediáticos, figuras políticas, objetos fabricados en serie, tiras cómicas, carteles y otros elementos de la cultura popular.



Latas de sopa Campbell's. Serigrafía y polímero sintético sobre tela. 1962. Andy Warhol.

Al querer reflejar la superficialidad y anonimidad de la sociedad de consumo y la cultura de masas a través de su estética popular y comercial, el Arte Pop lograba invitar al espectador a una reflexión crítica sobre la cultura. Algunos de los artistas

destacados del Arte Pop son Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y Robert Rauschenberg. Sus obras, como las icónicas latas de sopa Campbell 's de Warhol o los cómics de Lichtenstein, son representativas de este movimiento artístico, el Arte Pop sigue siendo influyente y relevante en la actualidad.



Beso V, 1964. Roy Lichtenstein

A lo largo del tiempo, las distintas corrientes artísticas casi siempre han presentado dos vertientes: 1. El arte puede considerarse como una validación de la sociedad de consumo en la modernidad, o 2. Una oposición a la distinción entre "alta" y "baja" cultura establecida por los críticos académicos. En ambos casos, Farthing (2010) señala que “el arte pop fue uno de los primeros movimientos artísticos posmodernos y el primer intento serio de plantar cara al problema de qué papel ocupaba el artista y su producto en el mundo consumista moderno y saturada por los medios” (p. 487).

Tras la constante generación de nuevas obras y movimientos artísticos, a principios de 1960, se produjo lo que hoy conocemos como el surgimiento de la performance. Sin embargo, corrientes artísticas previas como el Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo ya habían sentado las bases preliminares para este movimiento, tal como el trabajo musical de John Cage (1912-1992) y el Action painting de Jackson Pollock (1912-1956).

La característica innovadora de la performance radica en su naturaleza multidisciplinaria, donde diversas obras integran elementos de música, cine, poesía, pintura y otras formas de expresión artística, tanto visuales como auditivas.

Igualmente, los espectadores ya no eran solamente los comunes ojos pasivos ante la obra, sino que ya formaban parte de la misma con su intervención directa o indirecta (presencia) de acuerdo al mensaje de cada performista, Farthing (2010).



George Maciunas, s/f. Fluxus.

Nam June Paik's *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii*, 1995

En este acontecimiento artístico, en donde todo es efímero, lo importante es lo que está pasando en el momento. Busca tener una interacción con el público y hacerlos parte del arte. En este punto, la performance se diferencia del Happening dado que este segundo, se caracteriza por su naturaleza improvisada y la inclusión activa del público en el desarrollo del evento.

El arte del performance o también conocido como el arte de acción, implica la puesta en escena de elementos escénicos que pueden incluir recursos como improvisación e interacción en conjunto con otras disciplinas como la música, la poesía, el vídeo o el teatro. Se ha considerado como un arte en vivo, libre, natural y sin códigos establecidos. Una manera de experimentar una obra de arte a través de los ritmos corporales de los componentes que la interpretan.

Al estar ligado con el Happening, el movimiento Fluxus y el Body Art, artistas como George Maciunas, Joseph Beuys, Wolf Vostell, y Nam June Paik, entre otros, empezaron a crear los primeros happenings y conciertos fluxus. El término

performance comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas a finales de los años sesenta, con artistas como Carolee Schneemann, Marta Minujín, Marina Abramovic y Gilbert & George, entre otros.



Relation in Time, 1977. Marina Abramovic & Ulay

#### **1.4 Accionismo vienés: conexión entre protesta y performance**

En la década de 1960 durante la posguerra en Viena, Austria, una época de agitación cultural y política, surge el Accionismo Vienés. Es un movimiento artístico radical con frecuencia provocadora y controvertida, se destaca por su énfasis en la acción performática como medio de expresión artística. Los participantes de este movimiento se apartaron de las tradiciones estéticas convencionales, buscando traspasar límites en la representación del cuerpo, la sexualidad y la sociedad en sus obras.

Esta corriente artística fue encabezada por un grupo de artistas visionarios, como Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler. Cada uno aportó con un estilo único que contribuyó a expandir los límites del arte contemporáneo.

La corriente artística tiene como principal característica la exploración del cuerpo, puesto que, el cuerpo humano se convirtió en la principal herramienta artística en las obras del Accionismo Vienés. Los artistas se autodenominaban víctimas y utilizaron sus cuerpos para expresar dolor, vulnerabilidad y la relación entre el individuo y la sociedad.

De igual manera, otra característica distintiva es su enfoque en performances extremos o autodestructivos. Los artistas se involucraron en acciones que cuestionaban las nociones tradicionales de belleza, moralidad y comportamiento social, abordando asuntos sociales y políticos contemporáneos. Simultáneamente, criticaban la conformidad social, la opresión política y la alienación del individuo en la sociedad moderna.

Cada una de las obras del Accionismo Vienés buscaba, frecuentemente, provocar reacciones en la audiencia. Esto abarcaba desde la exhibición de desnudos hasta el uso de fluidos corporales con el fin de una representación de los actos tabúes socialmente. Esto tenía como consecuencia la desencadenación de constante controversia y debate público.

En esencia, es el trabajo de cuatro contribuyentes y colaboradores: Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus y Otto Muehl. Estos artistas definieron su enfoque artístico mediante acciones destinadas a exponer la hipocresía de las instituciones sociopolíticas austriacas particularmente tras la Segunda Guerra Mundial. No se consideraban precursores del movimiento, únicamente colaboraron libremente y compartieron un interés en alejarse de las técnicas creativas centradas en objetivos.

Cada uno fue fundamental en este movimiento, buscando un objetivo común pero desde perspectivas e ideales distintos. Para escapar de las limitaciones del arte de su época, se concentraron en el proceso creativo, explorando la belleza de desafiar las restricciones morales y sociales mediante acciones que oscilaban entre lo maravilloso y lo repugnante.



Günter Brus with Anna Brus, *Portfolio Ana IV*, 1964/2004.

Primeramente mencionaremos a Günter Brus. Reconocido artista, pintor y dibujante austriaco, se destacó como miembro fundador y figura prominente del Accionismo Vienés. Su trayectoria artística comenzó al cuestionar las técnicas convencionales de pintura, explorando la idea de utilizar el cuerpo como elemento primordial de expresión.

Esta innovadora práctica experimentó una evolución notable. Inicialmente, en su primera performance, *Ana* 1964, empleó a su esposa como medio de expresión, en consecuencia, el año siguiente decidió transformar su enfoque, optando por utilizar su propio cuerpo y explorar las posibilidades expresivas a través de sus movimientos. Introdujo elementos como la pintura en sus acciones, más adelante, incorporó el uso de sustancias producidas por él mismo.



Günter Brus, *Vienna Walk* (1965)

Poco después, Brus realizó un performance que consistía en caminar por las calles de Viena cubierto de blanco con una línea negra que atravesaba de manera irregular su cuerpo, creando una herida pictórica que evocaba puntos de sutura. Fue detenido por generar un escándalo público, siendo este su primer enfrentamiento con la policía.

Su siguiente actuación, titulada *Automutilación* en 1966, añadió al baño de pintura gritos, gestos faciales, cuchillas de afeitar y otros elementos. Para Brus, experimentar el peligro y los límites físicos y psicológicos del cuerpo solitario del artista habría carecido por completo de sentido de reflexión práctica en torno a la pintura. Es por ello que todas las acciones realizadas entre 1964 y 1970 giran en torno al problema del cuadro y de la pintura (Fleck, 1996).



*Automutilación (1966), Gunter Brus*

Por otro lado, Otto Muehl era un artista que fue en contra de las conformidades de lo que él creía ser una sociedad burguesa. En particular, estaba en contra de la monogamia sexual y esto se reflejó en su arte. Muehl es un artista que utilizó varias técnicas, sin embargo, la performance era lo que más disfrutaba. En gran parte de su arte incluye desnudos o referencias sexuales.



*Naturaleza muerta (1964) Otto Muehl*

El tercero, Schwarzkogler era el más tranquilo de los accionistas, callado y reservado, aunque su arte expresa lo contrario. Este artista consideraba el arte como una verdadera fuerza sanadora, en sus acciones adoptaba roles de chamán, de doctor, de sanador o de sumo sacerdote. Llevó a sus límites el movimiento cuando en una exposición en el año 1969 se suicidó en público, a los 29 años, lentamente, automutilándose, empezando por cercenarse su pene. Así murió, presuntamente por el Arte, por el Body Art más precisamente, usando como técnica expresiva su propio cuerpo, su vida y su muerte, el más consecuente de los artistas del Body Art, Schwarzkogler, que se fundió con su obra.



Mama and Papa 6 (1964) Otto Muehl

Por último, Hermann Nitsch tuvo un inicio tradicional, quiso ser pintor de iglesia al estilo barroco, hasta darse cuenta de que su tema favorito eran las crucifixiones. Se le ocurrió una idea que bautizó como *Teatro de Orgías y Misterios*, una mezcla de representación teatral y orgía dionisiaca que utilizara sangrienta imaginería religiosa sacrificial para provocar experiencias sexuales místicas y catarsis aristotélicas explosivas. Su primer acto como accionista vienés tuvo lugar en 1962 en el concurrido apartamento: vestido con una túnica blanca y atada a unas argollas de la pared, fue rociado con sangre de cordero.



Imagen sobrepintada (1991) Hermann Nitsch

### 1.5 Trayectoria del artista Günter Brus

El 27 de septiembre de 1938 en Arding (Austria), nació Günter Brus, artista referente del movimiento del Accionismo Vienés. Su relevancia en el accionismo vienés y su exploración del cuerpo como vehículo de expresión artística lo posicionan como una figura esencial en el análisis de la interrelación entre el arte y la sociedad en el siglo XX.

De acuerdo a Fabiane Pianowski, en *El cuerpo como arte: El Accionismo de Günter Brus (2011)* probablemente Brus desarrolló sus aptitudes artísticas por su padre, quien desde pequeño lo interesó en la pintura y poesía.

Años más tarde, en 1957, Günter Brus inició el curso de arte gráfico publicitario en la Escuela de Arte Industrial de Graz, en el cual se desempeñó como el mejor alumno, y por ende fue admitido directamente en la Academia de Artes Aplicadas de Viena (Pianowski, 2011). No permaneció mucho tiempo en la academia, sin embargo, eso no detuvo su interés por el arte.

Los años siguientes, su arte fue influenciado por las obras del modernismo austriaco y el expresionismo. De acuerdo con Johanna Schwanberg en *“No soy yo quien vive,*



**Sin título** Günter Brus. (1960)

Técnica mixta sobre papel. Colección particular, 125 x 90 cm.

*sino mi arte” – Günter Brus: del accionista al pintor-poeta”* (2005) dicha influencia artística tuvo un pacto en su creación de obras al empezar introducir composiciones gestuales abstractas del cuerpo en sus pinturas y, posteriormente, en sus acciones, provocando que su obra y enfoque artístico sean fundamentales para examinar la conexión entre el cuerpo y la sociedad en el arte contemporáneo.

En 1960, Brus emprende un viaje a Mallorca, una de las islas Baleares de España, donde al conocer dos exponentes artísticos, desarrolló un hábito por la continua creación de pinturas gestuales. Pianowski (2011), resalta que rompía con cualquier efecto de profundidad utilizando el color negro para darle énfasis a la expresión corporal como el elemento desencadenador de sus pinturas. Todas sus pinturas siguientes tendrían como objetivo transmitir la sensación del movimiento corporal.

A partir de sus inicios como pintor, Günter Brus empezó a cuestionar sus obras (cuadros) como acontecimientos, los cuales al estar encerradas (refiriéndose al espacio del lienzo) pierden su significado, dicho se explica mejor en la siguiente declaración de Brus:

“Ante todo, lo que siempre me ha parecido extraño es que no se pinte con ambas manos a la vez. Bien, si desde un punto de vista técnico he llegado tan lejos como para no poder pintar con el pelo, la barriga o el trasero, ¿qué ocurre sin embargo con mi segunda mano? Hay que vivir en la pintura. Que todo a mi alrededor sea pintura. Sin duda es por ello por lo que el cuadro es una parte del mundo y en sí no tiene autonomía. Una incomprendibilidad espacial (por lo menos no comprensible desde la tradición) eso es lo que yo exijo de mis cuadros. El abandono absoluto de la visión según la cual el centro de la obra está en el cuadro. Y no exactamente en el sentido de Pollock” (Declaración de Brus realizada en 1960 y publicada en Faber, 2005, p. 106)

Posteriormente, a inicios de los años 60s, Brus se reúne y conoce varios artistas que empiezan a generar una narrativa contemporánea, una expresión con elementos simultáneos que posteriormente se le conocería como Accionismo

Viénés. Además, en tales fechas, su pintura empezaba a centrarse cada vez más en el cuerpo y en los movimientos del mismo. Esto lo llevó a realizar su obra *Malerei in einen labyrinthischen Raum* (Pintura en un espacio laberíntico, 1962) en la cual nos relata que consistía principalmente en romper los límites del lienzo y composición tradicional (Fabel, 2005). Presentó en una sala un conjunto de paños y cuerdas, formando un espacio laberíntico sobre el cual Günter Brus lanzaba pintura como un torrente. Dicha obra da pie a su paso a la acción pictórica.



Ana (1964) Günter Brus

Con su autopintura, *Ana* en 1964, Brus abrió su camino a la performance, además dicha primera acción contó con un vídeo registro. En esta obra, pasó de lo bidimensional a lo tridimensional, al pintar sobre el cuerpo viviente de su esposa.

A partir de “Ana”, Günter Brus realiza una serie de performances donde el principal lienzo es su cuerpo, tales como *Selbstbemalung I* (Automutilación, 1965) y su primera acción pública *Weiner Spaziergang* (Paseo Viénés, 1965), en la cual Brus empieza a tener conflictos con las autoridades puesto que es interrumpido por la policía y tuvo que pagar una multa al interrumpir el orden público.



Automutilación (*Selbstbemalung* , 1965)

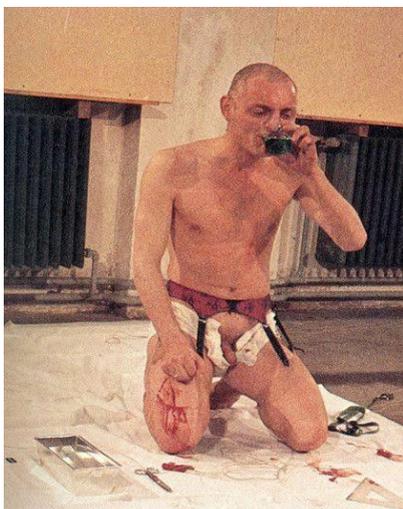


Paseo Viénés (*Weiner Spaziergang*, 1965)

Esta evolución en su obra establece a Günter Brus como un punto crucial de estudio, ya que sus creaciones ofrecen una ventana hacia las profundas tensiones y conflictos existentes entre el cuerpo humano y las normas socioculturales de su tiempo. De igual manera, evidencia su búsqueda incesante de nuevos medios para plasmar sus ideas, mostrando una relación dinámica en constante cambio con la sociedad. Tal como hizo la siguiente declaración:

“Los viejos géneros artísticos tratan de reconstruir la realidad, la acción total se efectúa en la realidad. La acción total es un proceso directo (arte directo), no la reproducción de un proceso, el encuentro directo del inconsciente y la realidad (material). El actor actúa y se torna él mismo material: tarta- mudear, balbucir, mascullar, gemir, resollar, gritar, chillar, reír, escupir, morder, arrastrarse, cubrirse de material.” (Declaración de Günter Brus realizada en 1966/1972 y publicada en Faber, 2005, p. 166)

Reconocido por su atrevida y provocativa representación del cuerpo humano, Günter Brus abordaba frecuentemente la exhibición de desnudos, la autorreflexión y la vulnerabilidad física-emocional.



Prueba de resistencia (1970) Günter Brus

Tal fue el caso del considerado último performance de su etapa de acción pictórica, *Prueba de resistencia* (Zerreissprobe, 1970) en Múnich, que incluso de acuerdo a Schwanberg donde cita a Brus (2005 p.65) “Una prueba de resistencia para los nervios significa un cambio radical de una tendencia de actuación, la interrupción abrupta de una actuación que está en marcha”. Fue su acción más intensa, que incluso pudo haber llegado a su muerte por el grado de las autolesiones que se realizó.

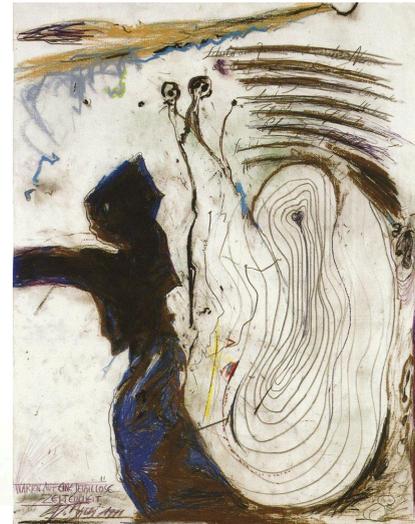
Posteriormente Günter Brus regresó al lienzo de papel, de acuerdo a Pianowski (2011), él consideraba haber agotado todas las posibilidades estéticas de la acción pictórica a través del cuerpo. Dado lo anterior, regresó a la pintura combinada con la poesía. Mantuvo la misma temática que sus performance, tal como el dolor, la

crueldad, los tabúes ante la sexualidad, el cuerpo, la crítica de los regímenes dominantes, entre otros.

Brus a partir de los años 80s, de acuerdo a Fabel (2005), realiza y experimenta con todo aquello que puede representar el lenguaje escrito con el dibujo. Pasa de pictogramas hasta por el estilo de historieta (historias compaginando texto e imagen).



*Gran miedo a la Tierra II*, (1982) Gunter Brus



*Esperando una unidad sin miedo*, (1991) G.B.

Simultáneamente, Brus trabajó en neologismos y publicó novelas como *Die Geheimnisträger* (Los portadores de secretos, 1984) y *Amor un Amok* (Amor y rabia, 1987). Siguió realizando apariciones en exposiciones de arte de su autoría o de sus colegas contemporáneos Hasta que falleció a sus 85 años el 10 de febrero de 2024 de acuerdo al anuncio publicado por el museo de la capital austriaca y familiares.

## 2. Corpus

Al descubrir el movimiento del siglo XX, Accionismo Vienés, se plantearon una serie de preguntas: ¿Quiénes son los o las artistas que lo realizan? ¿Qué intentan

comunicar a través de sus obras? ¿Cuál es el contexto sociopolítico y cultural que rodea su arte? Considerando estas incógnitas, se ha elegido al artista Günter Brus<sup>1</sup>.

Según Faber (2005), "Brus declaró su propio cuerpo como única fuente de expresión artística, presentándolo a manera de naturaleza muerta junto a objetos punzantes e hirientes, resaltando su fragilidad". Considerando la filosofía artística de este exponente del Accionismo Vienés, se analizarán dos de sus obras más significativas, *Ana* (1964) y *Prueba de resistencia* (1970), dado que marcan un cambio significativo en la manera de representar dicho arte performativo.

## **2.1 Vivencia artística, *Ana* 1964**

En primer lugar, analizaremos su primer trabajo, el cual denominó "auto pintura", obra nombrada *Ana* elaborada en 1964. En dicha performance, usó el cuerpo de su esposa al igual que el suyo para demostrar la transformación de lo inanimado a lo animado.

De registro de esta obra cuenta con un video [Anexo 1], en el cual se demuestra el proceso de realización de la performance.

La obra *Ana* fue la primera acción (Aktion) de Günter Brus en su estudio de Viena que consistía en manchar con pintura blanca y negra el cuerpo de su esposa Anni Brus, su propio cuerpo y el entorno del estudio. La acción duró unos 20 minutos de los cuales el video registro cuenta con un montaje de solo 2 minutos. Dicha obra se exhibió por primera vez en 1965 en la Galería Junge Generation de Viena, junto con otras acciones de Brus y otros artistas del Accionismo Vienés. La exposición fue clausurada por la policía, los artistas fueron acusados de obscenidad y blasfemia.

La obra *Ana* se ha exhibido posteriormente en otros museos y galerías, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde forma parte de la colección permanente desde 2012. La obra se presenta como un conjunto de siete fotografías en blanco y negro en una carpeta con el título *Ana*.

## **2.2 El final, *Prueba de resistencia* 1970**

---

<sup>1</sup> Günter Brus no presenta una gran diferencia de sus partidarios artísticos vieneses, nuestra elección no discrimina de manera despectiva o desvaloriza el trabajo de los demás artistas de la corriente.

De igual manera analizaremos su última obra, *Zerreiβprobe* (1970), que traducida al español significa *Prueba de resistencia*. En ella se usó a sí mismo como materia prima, en el cual hace una representación de los tabúes de la época, acompañado de acciones incómodas, llenas de pequeñas mutilaciones, vulnerabilidad y sufrimiento.

La obra fue realizada en 1970 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Múnich la cual consistió en una serie de acciones extremas y violentas que el artista realizó sobre su propio cuerpo, como cortarse con cuchillas de afeitar, beber su orina, defecar, vomitar, masturbarse, entre otras. La acción duró dos horas y fue documentada en fotografías [Anexo 1].

La obra *Prueba de resistencia* se ha exhibido posteriormente en otros museos y galerías, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde forma parte de la colección permanente desde 2012. La obra se presenta como un conjunto de ocho fotografías en blanco y negro en una carpeta con el título *Zerreissprobe (Prueba de resistencia)*.

### 3. Estado del Arte

4. Existen diversas investigaciones, tesis, artículos previos que han sido una base y/o referentes para este siguiente trabajo. Se clasificaron de acuerdo a su relación con el corpus, Günter Brus y el Accionismo Vienés, dándonos un modelo de construcción para un marco teórico o una base metodológica.

En la tesis doctoral *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo* en 2011 por Juan Antonio Sustaita Aranda, se toman en cuenta diversas teorías de cómo es representado el cuerpo y su uso en las artes, además su base son el análisis de obras conocidas<sup>2</sup> y entre los artistas que menciona, se encuentra Günter Brus.

Analiza al cuerpo como instrumento censurado en cuanto al arte y expresión. Existía conocimiento previo del cuerpo a través de la medicina, teología, filosofía o estética donde su uso fue interpretado mayormente como un medio de producción.

---

<sup>2</sup> Así se refiere Juan Antonio Sustaita Aranda al conjunto de obras que seleccionó por criterio propio.

En el apartado de Günter Brus, hace un énfasis en los argumentos que da Brus para justificar parte de sus obras, argumentado que el ser humano sufrió una desconexión con parte de lo natural y/o su naturalidad. La performance es importante para reconectar con el mundo y ampliar la visión del mundo, acompañada de un poco de rebeldía, Brus experimentaba en el arte.

Sastaita menciona *Paseo vienes (1965)*, obra de Brus donde implementa una visión al acto de la acción más relevante de la llamada auto pintura, no solo por ser el primer acercamiento con el exterior sino también porque consigue la intervención policial. Obtiene resultados que no solo se enfocan en el arte del uso del cuerpo como lienzo, usa cuestionamientos de la literatura en relación a cómo diversos artistas cuestionan el cuerpo en sí, el uso que se le da es visto y usado en diversos artistas e inclusive la visión de la sociedad. Argumenta y sustenta algunas obras de artistas que han utilizado el cuerpo como medio de crear un cuestionamiento y medio de enfrentamiento al poder y sus estructuras.

El artículo *Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en Paseo vienes y Locura total de Günter Brus* por Antonio Sustaita, reflexiona la visión de Brus, no solo desde la idea de revelación al poder sino también a las formas de ver, re interpretar y usar el cuerpo.

De acuerdo a Sustaita, el cuerpo desapareció cuando se empezó a ver como máquina de producción de placer, capital, un medio de exclusión del goce y realismo.

Brus buscada rechazar los ideales de Occidente, viendo al nuevo cuerpo como una tela que nos separaba de la realidad corporal como una falsa envoltura. Utiliza la automutilación y heridas como el canal de desprendimiento, igualmente, como un medio de comunicación y expresión estratégico para visibilizar sus ideales.

En *Paseo vienes (1965)* y *Locura total (1968)* utiliza una línea negra que se podría interpretar como el “corte” de la visión, además, se la da una visualización a los cortes naturales del cuerpo, la vagina o la herida simbólica en donde inicia la vida; las heridas no solo existen o se utilizan para crear sufrimiento, igual se hacen para abrir la piel y formar cosas nuevas.

Marcel Duchamp (un artista y ajedrecista francés) se inculcó 45 años antes en una de su obra *Se busca/\$2000 Recompensa* (1923) en donde buscaba convertir al artista como un delincuente para visibilizar sus obras y ser reconocidos sin necesidad de ser visibilizados en un museo, como lo hace Günter en *Paseo vienés* (1965).

“La herida y la agresión física eran para él medios para bucear en las relaciones de fuerza y de deseo que confluyen en el cuerpo humano, como fuente de poder y conocimiento. Estos actos eran el medio del artista para purificarse, alcanzar una unidad de mente y piel, desprenderse de lo oculto y lo reprimido para nacer de nuevo. Al tiempo, buscaba conceder a su fisicidad una dignidad perdida, encontrar su dimensión espiritual.”(Gina Pane, Günter Brus y las heridas simbólicas del cuerpo, Cuenca, 2013)

Brus y el movimiento del Accionismo Vienés buscaba poner al cuerpo como elemento central de un nuevo tipo de arte, él a diferencia de los demás exponentes hacía uso de su cuerpo para sufrir bajo el efecto de sus mutilaciones inclusive tomando su orina y lograr renacer desde una visión diferente.

El lenguaje del cuerpo fue su elemento central de cada una de sus obras, hablando desde un cuerpo mutilado y desaparecido desde su nacimiento. El corte que se realiza al cordón umbilical en donde se inicia la vida en una sociedad controlada por ideales. Brus nos muestra un cuerpo que no tiene vergüenza, tabúes ni prejuicios, solo pura precariedad.

En el artículo, *El cuerpo como arte: El accionismo de Günter Brus* (1998), los horrores de la Segunda Guerra Mundial demostró la capacidad del humano de reinventarse, entendiendo lo efímero de la vida. La generación posguerra desarrolló todo a través de comprender la individualidad del ser. Existió la separación de la religión así como la del alma como lo más puro y la carne como impuro, generando una nueva visión del cuerpo, abriéndose a posibilidades inmensas de representación y uso.

“La censura política del régimen de Hitler produjo enormes estragos en la vida cultural austríaca. Sus cicatrices son evidentes, Pero también es innegable la vitalidad de una nación con una importante tradición cultural que

en medio de los escombros de su destruido y maltratado pasado ha sabido encontrar el camino hacia un presente y futuro creativos” (1998, p. 45)

Günter Brus plantea la destrucción como elemento fundamental en la obra de arte siendo su cuerpo el lienzo. Los machetes, cuchillas, la pintura, las heridas y mutilaciones son su obra de arte, entrando así es en un arte terapéutico.

Como afirma la historiadora y crítica de arte Piedad Solans:

“El Accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de posguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas y revolucionarios, el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica.” (2000, p. 12)

Brus desarrolla un artista en sí mismo de pintura gestual. Con ayuda de diversas aportaciones de artistas, renueva la forma de hacer arte en su época. Además, todos los cuestionamientos que surgieron por cómo se pintaba en cuanto elementos tal como él solo uso de una mano y no de demás parte del cuerpo.

El recopilar varias investigaciones en torno a nuestro corpus, nos permitió obtener una comprensión más profunda del tema, verificar la precisión de la información y evitar la repetición de trabajos anteriores. Además, al tener una variedad de perspectivas, logramos formar una estrategia metodológica analítica que se basa en los seis ejes expresados en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 2

### **El cuerpo como lienzo, la performance como pincel: Una exploración de las formas artísticas y culturales contemporáneas.**

El cuerpo humano ha sido siempre un objeto de estudio, admiración, representación y transformación en el ámbito del arte y la cultura. Sin embargo, en las últimas décadas, el cuerpo ha adquirido un protagonismo especial como un material artístico en sí mismo, que puede ser modificado, intervenido, exhibido y experimentado de diversas maneras.

La performance, una manifestación artística que surge en la segunda mitad del siglo XX, ha sido una de las principales vías para explorar las posibilidades expresivas y comunicativas del cuerpo. En este trabajo, analizaremos las formas artístico culturales contemporáneas que utilizan el cuerpo como lienzo y la performance como pincel, reflejando la complejidad, diversidad y riqueza de esta práctica artística.

El cuerpo en la performance constituye una forma de arte y de cultura que cuestiona, interpela, transgrede y propone nuevas formas de entender y vivir el cuerpo, la identidad, el género, la política y la sociedad.

En el primer eje se abordará la Estética Política de Jacques Rancière explorando esta teoría que proporciona un enfoque único para comprender las rupturas, fragmentaciones y discontinuidades en diversas formas artísticas y culturales.

Posteriormente en el segundo eje, se aborda las significaciones de Panofsky que propone un “método iconológico” que analiza las obras de arte tanto en su forma como en su contenido temático. Este método se divide en tres niveles de significación: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico.

Dentro del tercer eje se desglosa una forma de análisis del arte que va más allá de la simple observación. Retomamos a Diego Lizarazo con los conceptos de *esquirla*, fragmento interruptor en las estructuras dominantes de la mirada, es decir en la *mirada matriz*.

El cuarto eje se detalla la performance como reflejo de la violencia social estando a la representación o actuación de actos que simbolizan o expresan la violencia presente en la sociedad. Retomando a Diego Lizarazo en donde se mencionan los contextos de violencia, el performance puede tomar varias formas, desde actos simbólicos hasta manifestaciones normalizadas que impactan la vida social y cultural.

En el quinto eje hay una refiguración del cuerpo, menciona que el performance es un movimiento de masificación como resistencia a la cosificación y reducción del cuerpo ya que no existe como tal, sino que es una construcción cultural que se manifiesta a través de diversas acciones y gestos. Se estudiará de qué formas se ha resignificado al cuerpo, con qué fines y cómo ha sido este proceso.

Finalmente, se desarrolla el sexto eje la composición como elemento de significación es decir la importancia de la composición en el cine y la fotografía como un elemento clave para transmitir significados y emociones. Se discute cómo el lenguaje cinematográfico utiliza una gramática específica y depende del contexto para crear significado.

Se mencionan dos enfoques para entender el cine: el enfoque intrínseco, que se basa en la teoría del cine en sí mismo, y el enfoque extrínseco, que utiliza teorías de otras disciplinas para analizar el cine.

### **1.1 El arte como resistencia en la Estética Política de Jacques Rancière**

De acuerdo a Jacques Rancière en su libro *El reparto de lo sensible*: “[...] el arte puede desafiar y subvertir las jerarquías establecidas por el reparto de lo sensible, al crear nuevas formas de percepción y de pensamiento que cuestionan la distribución de lo sensible y abren nuevas posibilidades de acción política.” (Ranciere, 2009, p.17).

Ranciere nos introduce a un término “el reparto de lo sensible” que nos lleva a comprender que la política y la estética están estrechamente relacionadas, puesto que la estética en la política plantea que el arte puede ser una forma de resistencia

política al reparto de lo sensible, a la distribución de lo que es visible e invisible, audible e inaudible, pensable e impensable en una sociedad.

Así mismo, el arte al convertirse en una forma de resistencia, puede ser una herramienta para la transformación social y la lucha por la igualdad y la justicia, abriendo nuevas posibilidades de emancipación, lo cual se refiere a la liberación de las formas de percepción y de pensamiento que están condicionadas por las estructuras de poder y que limitan la capacidad de las personas para imaginar y crear nuevas formas de vida y de relación social.

Ranciere (2009) menciona que el arte no es inherentemente político en el sentido que no todos los actos artísticos tienen una intención política explícita. Sin embargo, sostiene que el arte tiene el potencial de ser político en la medida en que desafía el reparto de lo sensible y cuestiona las jerarquías establecidas en la sociedad. En este sentido, el arte puede ser considerado como un espacio intermedio donde se entrecruzan la estética y la política, ya que puede abrir nuevas posibilidades de percepción y pensamiento que desafían las normas establecidas y contribuyen a la emancipación y la resistencia política. Por lo tanto, el arte puede ser tanto un acto estético como un acto político, dependiendo de cómo se relaciona con el reparto de lo sensible y las estructuras de poder en una sociedad.

Aristóteles, en su obra "Política" (Gredos, 1988) expresa la idea de que el ser humano es un animal político (*zoon politikon*), lo que significa que los seres humanos son naturalmente sociales y políticos; su naturaleza se realiza plenamente en la vida en comunidad. Aristóteles discute la importancia de la participación en la vida política como medio para alcanzar la realización individual y colectiva.

En este texto comenzamos a analizar la relación entre la estética y la política según la perspectiva de Jacques Rancière, puesto que para Rancière, la estética y la política no son ámbitos separados ni idénticos, sino que comparten una dimensión común: la de la distribución de lo sensible. Esta noción se refiere al modo en que se configuran las formas de percepción, expresión y participación en una comunidad. Así, tanto el arte como la política son capaces de intervenir en la distribución de lo sensible, creando nuevas posibilidades de visibilidad, audibilidad y subjetividad.

Sin embargo, esta intervención no es necesaria ni automática, sino que depende de las condiciones históricas, sociales y culturales de cada situación. Por lo tanto, la estética y la política no se reducen a una voluntad de arte o a una ficción, sino que se articulan como formas de resistencia y emancipación frente a los regímenes de dominación.

Sostiene que la política se ocupa de la distribución de lo común, de lo que se ve y de lo que se dice, mientras que la estética se ocupa de la creación de formas y experiencias sensibles. Ambas están relacionadas porque la distribución de lo sensible es el lugar donde se juega la política, y las prácticas artísticas pueden intervenir en la distribución de lo perceptible y en la configuración de la experiencia política.

En cuanto a la afirmación de que el arte es realidad y la política es ficción, es importante tener en cuenta que Rancière utiliza el término "ficción" en un sentido particular. Para él, la ficción no se refiere a la falsedad o la invención, sino a la capacidad de crear nuevas formas de experiencia y de pensar lo que es posible. En este sentido, tanto el arte como la política pueden ser formas de ficción, ya que pueden crear nuevas realidades y posibilidades.

En el ámbito del arte, la ficción puede ser entendida como la capacidad de crear mundos imaginarios o de representar la realidad de una manera que desafía las normas establecidas de percepción y comprensión. Las obras de arte pueden crear nuevas formas de experiencia y de pensamiento, y pueden desafiar las jerarquías sensoriales y las estructuras de poder.

En el ámbito de la política, la ficción puede ser entendida como la capacidad de imaginar y crear nuevas formas de organización social y política. La política puede crear nuevas realidades y posibilidades a través de la lucha por la igualdad, la justicia y la libertad. La política puede desafiar las estructuras de poder y las normas establecidas, y puede crear nuevas formas de participación y de acción colectiva.

Es así que, tanto el arte como la política pueden ser formas de ficción en el sentido de que pueden crear nuevas realidades y posibilidades. La ficción no se refiere a la

falsedad o la invención, sino a la capacidad de crear nuevas formas de experiencia y de pensamiento que desafían las normas establecidas.

Según Jacques Ranciere, el “reparto de lo sensible” es el sistema que define qué se puede ver, oír y decir en una sociedad, y quiénes pueden hacerlo. Aristóteles no habla de esto directamente, pero sí de la importancia de que los seres humanos participen activamente en la política y en la comunidad, porque es parte de su naturaleza. Así, se puede relacionar la idea de Aristóteles con la de Ranciere, y pensar cómo la política influye en el reparto de lo sensible.

Jacques Rancière argumenta que la estética y la política están intrínsecamente relacionadas porque ambas se ocupan de la distribución de lo perceptible en el espacio público. En su libro "El reparto de lo sensible", Rancière sostiene que el reparto de lo sensible es el sistema de evidencias sensibles que hace visible la existencia de un común y los recortes que definen los lugares y las partes respectivas. Este reparto de lo sensible fija un común repartido y partes exclusivas, y se funda en un reparto de espacios, tiempos y formas de actividad que determina la manera en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.

En este sentido, la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles límites del tiempo. Las prácticas artísticas, por su parte, son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad.

Por lo tanto, la estética y la política están relacionadas porque ambas se ocupan de la distribución de lo perceptible en el espacio público y de la manera en que se define el común y las partes exclusivas. La estética puede ser una forma de intervención política y la política puede ser una forma de intervención estética.

La estética y la política se relacionan de una manera que Jacques Rancière ha explorado en sus obras, y que resulta relevante para comprender el papel de las expresiones artísticas y culturales en el contexto actual. Estas expresiones pueden

modificar la forma en que percibimos y experimentamos el mundo, así como intervenir en la experiencia política.

"Las prácticas artísticas son 'maneras de hacer' que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. Antes de fundarse en el contenido inmoral de las fábulas, la proscripción platónica de los poetas se funda en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo: hacer bien y decir bien. La política es la actividad que se ocupa de la distribución de lo común, de lo que se ve y de lo que se dice, de quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, de las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. La política es la estética de la sociedad, la que define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia" (Rancière, 2009, p.5).

Y culturales que pueden tener este efecto se encuentran el arte, el performance, el activismo cultural y los medios de comunicación. Estas formas de expresión pueden desafiar las normas y las estructuras que rigen la esfera pública, y crear espacios para la diversidad, la crítica y la participación. También pueden aprovechar las posibilidades que ofrecen los medios digitales y las tecnologías emergentes para transformar la percepción en entornos virtuales y reales, y generar nuevas formas de interacción y participación política.

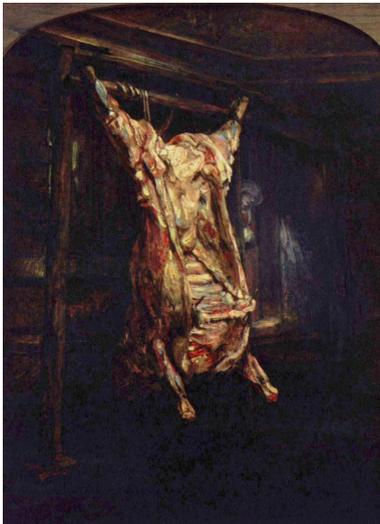
Así, la relación entre estética y política propuesta por Rancière nos permite reflexionar sobre cómo las expresiones artísticas y culturales participan en la configuración de la experiencia política y en la redefinición de lo que es común y lo que es exclusivo en la esfera pública.

Las prácticas culturales contemporáneas, incluyendo formas de arte, performance, activismo cultural, y expresiones mediáticas, pueden ser entendidas como modos de intervención en el reparto de lo sensible. Estas prácticas no solo ofrecen nuevas maneras de ver y experimentar el mundo, sino que también cuestionan las jerarquías sensoriales, las estructuras de poder y las formas de participación en la esfera pública.

Muestra de esto pueden ser las performances artísticas contemporáneas que pueden desafiar las normas establecidas de visibilidad y participación, abriendo

espacios para la expresión de identidades marginadas o para la crítica social y política. Del mismo modo, las prácticas culturales que utilizan medios digitales y tecnologías emergentes pueden reconfigurar la distribución de lo perceptible en entornos virtuales y reales, generando nuevas formas de interacción y participación política.

En primer instancia, podemos ejemplificar con las obras de Rembrandt pueden ser vistas como una forma de desafiar las jerarquías sensoriales al otorgar importancia a una actividad cotidiana y reflexiva. pueden ser interpretadas como una forma de resistencia a las normas establecidas, y la representación de estas escenas en la pintura de Rembrandt puede ser vista como un acto político en sí mismo, al desafiar las estructuras de poder y las normas de percepción.



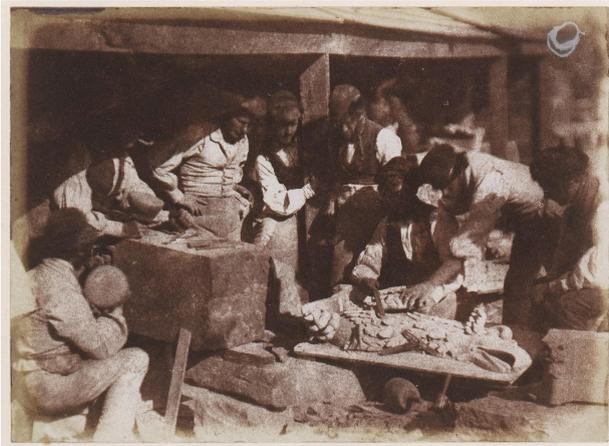
Rembrandt Harmenszoon van Rijn fue un maestro del arte del siglo XVII, conocido por su habilidad para representar la luz y la sombra, así como por su capacidad para capturar la emoción y la humanidad en sus obras:

El buey desollado (1655), es una pintura que representa el cadáver de un buey colgado de un gancho. Esta pintura es impresionante por su realismo y su uso de la luz y la sombra para crear un efecto dramático y expresivo.

Rembrandt representa el cadáver de un buey colgado de un gancho en el interior de un sótano. Este tema era frecuente en la pintura holandesa de género, que mostraba escenas de la vida cotidiana, especialmente en las cocinas. El buey desollado podría tener un significado simbólico, como un recordatorio de la muerte y la fragilidad de la vida, o una crítica a la crueldad y la violencia humanas, Rembrandt rompe con las convenciones artísticas de su época, al pintar un bodegón con un animal muerto como protagonista, sin ningún elemento decorativo o alegórico. Además, experimenta con la luz y la sombra, creando un fuerte contraste entre las zonas iluminadas y las oscuras, que genera un efecto de misterio y profundidad.

La pintura de Rembrandt, al representar escenas cotidianas con gran realismo y emotividad, puede actuar como lo político al desafiar las normas establecidas de percepción y comprensión, y al otorgar importancia a actividades y experiencias que de otra manera podrían ser pasadas por alto.

En el caso de la fotografía, Rancière (2009) argumenta que la fotografía no se convirtió en arte simplemente por su naturaleza técnica, sino por la forma en que los fotógrafos utilizaron la cámara para capturar temas que antes no eran considerados dignos de ser representados en el arte. Por ejemplo, el fotógrafo David Octavius Hill



hizo una serie de retratos de personas comunes en la década de 1840, lo que desafió la idea de que sólo los aristócratas y las personas ricas eran dignos de ser retratados en el arte. De esta manera, la fotografía se convirtió en una forma de resistencia política al cuestionar las jerarquías establecidas en la sociedad.

En cuanto al arte en general, Rancière (2009) argumenta que cualquier obra de arte puede ser política si desafía el "reparto de lo sensible" y cuestiona las estructuras de poder en la sociedad. Por ejemplo, el arte conceptual de los años 60 y 70 desafió la idea de que el arte debía ser una obra física y tangible, y en su lugar se centró en la idea y el concepto detrás de la obra. De esta manera, el arte conceptual cuestionó las normas establecidas en el mundo artístico y abrió nuevas posibilidades de percepción y pensamiento.

Por otro lado, también se puede usar en el ámbito del arte performático para poner en duda las estructuras de poder que existen en la sociedad y generar nuevas formas de ver y pensar. El arte performático puede ser un modo de oponerse políticamente a las reglas impuestas y a cuestionar quién puede hacer y disfrutar del arte.

Por ejemplo, un artista performático puede usar su obra para romper las barreras y exclusiones que el “reparto de lo sensible” establece en la sociedad, al incluir a personas que normalmente no tendrían oportunidad de hacer y disfrutar del arte que no necesariamente es para artistas. La persona puede usar su obra para poner en duda las estructuras de poder que existen en la sociedad, al desobedecer las normas de género, raza, clase y otras formas de discriminación.

Es así que el concepto de “reparto de lo sensible” de Jacques Rancière se puede aplicar en el arte performático para poner en duda las estructuras de poder que existen en la sociedad y generar nuevas formas de ver y pensar, al incluir a personas que normalmente no tendrían oportunidad de hacer y disfrutar del arte y al crear colectivos efímeros y azarosos que pongan en duda la distribución de roles, territorios y lenguajes en la sociedad.

El arte performático puede ser una herramienta poderosa para crear colectivos efímeros y azarosos que cuestionen las normas y estructuras sociales establecidas. A través de la performance, el artista puede crear un espacio de diálogo y participación donde las personas puedan compartir sus vivencias y puntos de vista, y donde se puedan desafiar las reglas impuestas y generar nuevas formas de ver y pensar.

La performance puede ser vista como una forma de arte que se desarrolla en el momento presente, y que involucra la participación activa del público. A través de la performance, el artista puede crear un espacio de encuentro y de intercambio, donde las personas puedan experimentar nuevas formas de relación y de comunicación.

Es así que, Jacques Rancière, en su obra, aborda la relación entre el arte, la política y la percepción sensorial. El autor destaca la importancia del “reparto de lo sensible”, que se refiere a la distribución de lo que es visible, audible y perceptible en la sociedad, y cómo esta distribución define los roles, territorios y lenguajes en la sociedad. Además, sugiere que ciertas formas de arte, como la pintura y el arte performático, pueden desafiar las normas establecidas de percepción y comprensión, y actuar como lo político al crear nuevos espacios de diálogo,

participación y reflexión. Estas formas de arte pueden generar colectivos efímeros y azarosos que cuestionen las estructuras sociales y fomenten nuevas formas de ver y pensar.

Rancière plantea la idea de que el arte no solo es una expresión estética, sino que también puede ser una herramienta para cuestionar las normas establecidas, generar conciencia crítica y fomentar el cambio social. Su enfoque en el “reparto de lo sensible” y en la capacidad del arte para desafiar las estructuras de poder y las normas de percepción ofrece una perspectiva interesante sobre la intersección entre el arte, la política y la experiencia humana. En este sentido, su trabajo es una invitación a reflexionar sobre el papel del arte en la sociedad y su capacidad para transformarla.

## **1.2 Panofsky; Niveles de significación**

El arte y la política son dos ámbitos que han mantenido una relación compleja y cambiante a lo largo de la historia, autores como Jacques Rancière y Erwin Panofsky han propuesto un método de análisis que se basa en niveles o etapas, que van desde lo más superficial o evidente hasta lo más profundo o esencial, para comprender el significado y el sentido de las obras de arte, así como su relación con la política.

La relación entre los niveles de significación en la iconología de Panofsky y la teoría de Rancière es que ambos proponen una forma de analizar el arte que va más allá de la simple descripción o clasificación de lo que se ve, y que busca revelar el sentido profundo de la obra, relacionado con la visión del mundo, la ideología y la personalidad del artista y de su época. Ambos autores consideran que el arte como tal es una forma de intervenir en el orden sensible, que define lo que es común y lo que es diferente, lo que es visible y lo que es invisible, lo que es audible y lo que es inaudible, lo que es decible y lo que es indecible, en una comunidad humana. Así, el arte puede cuestionar o transformar este orden, creando nuevas formas de percepción y de pensamiento, que abren nuevas posibilidades de acción política. El arte, entonces, no es solo una expresión de la belleza o del gusto, sino una forma de subjetivación y de emancipación.

En el caso de Erwin Panofsky, sentó las bases de un “*método iconológico*” al analizar obras de arte tanto en su forma como en su contenido temático, es decir, las obras de arte no solo es lo que se ve, sino de igual manera expresan ideas. La manera de análisis de su método va desde su aspecto formal hasta su significado por lo tanto se analiza la relación de formas con ideologías socioculturales dividida de tal manera que va de lo general a lo particular. De esta manera, Panofsky nos introduce su “*método iconológico*” en el cual propuso tres niveles de significación en su análisis del arte, cada nivel ofrecer un método de análisis que permite comprender el arte en toda su complejidad y riqueza, y no solo como una mera representación de la realidad.

Los tres niveles de significación son: el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico. Cada nivel requiere un tipo de conocimiento diferente: el primero, temático natural o primario, subdividido en Fático y Expresivo; el segundo, el conocimiento secundario o convencional; y el tercero, significado Intrínseco o contenido es decir el conocimiento filosófico o intrínseco. Así, Panofsky busca revelar el sentido profundo de la obra de arte, relacionado con la visión del mundo, la ideología y la personalidad del artista y de su época.

1. Contenido temático natural o primario, subdividido en Fático y Expresivo: el primer nivel de análisis de una obra de arte, según el método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, consiste en identificar los elementos visibles que componen la obra, sin asignarles ningún significado específico o simbólico. Se trata de describir lo que se ve, lo que se representa y lo que se expresa, sin entrar en el tema, el motivo o el símbolo de la obra. Este nivel se basa en el conocimiento práctico o natural que tenemos de las formas, los objetos y las acciones, y en la sensibilidad que nos transmiten. Este nivel se llama pre-iconográfico porque es el paso previo para interpretar el significado de la obra a partir de las fuentes culturales, históricas y literarias que la inspiraron.

Se percibe por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus

relaciones mutuas como hechos; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte. (Panofsky, 1972, p.4)

Por otro lado, para analizar el arte como por ejemplo un performance con el nivel pre-iconográfico, se debe observar lo que ocurre en el escenario sin interpretar su significado simbólico o cultural. Se debe describir quiénes participan, qué hacen, cómo se visten, qué objetos utilizan, qué sonidos emiten, qué emociones expresan, etc. Se debe prestar atención a las formas, los colores, los movimientos, los gestos, las acciones y las relaciones entre los elementos visuales y auditivos. Se debe reconocer el performance como una forma de arte que representa y expresa algo, pero sin entrar en el tema, el motivo o el símbolo que lo inspira. El nivel se basa en el conocimiento práctico o natural que tenemos de la realidad y en la sensibilidad que nos provoca el performance.

2. Contenido Secundario o Convencional: el segundo nivel de análisis de una obra de arte, según el método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, consiste en interpretar el significado de la obra a partir del conocimiento de las fuentes culturales, históricas y literarias que la inspiraron. Se trata de reconocer el tema, el motivo o el símbolo de la obra, que puede ser religioso, mitológico, alegórico, histórico, etc. Este nivel se basa en el conocimiento cultural o convencional que tenemos de las imágenes, las historias y las alegorías, y en la intención consciente del artista de representarlas. Este nivel se llama iconográfico porque es el campo de la iconografía, en sentido estricto, que se ocupa del contenido o significado de las obras de arte, en contraste con su forma.

Lo percibimos al comprobar que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina con un melocotón en la mano es la representación de la Veracidad, que un grupo de figuras sentadas en una mesa, en una disposición determinada y en unas actitudes determinadas, representan La Última Cena, o que dos figuras luchando de una forma determinada representan el Combate del Vicio y la Virtud. Al

hacerlo así relacionamos los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos, reconocidos, así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “invenzioni”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías. (Panofsky, 1972, p.4)

De igual forma, para analizar un performance con el nivel iconográfico (segundo nivel), se debe reconocer el tema, el motivo o el símbolo que inspiró al artista, y que puede ser religioso, mitológico, alegórico, histórico, etc. Se debe investigar las fuentes culturales, históricas y literarias que influyeron en el performance, y que pueden ser textos, imágenes, música, tradiciones, etc. Se debe interpretar el significado de los elementos visuales y auditivos que componen el performance, y cómo se relacionan entre sí y con el contexto. Se debe comprender la intención consciente del artista de representar un mensaje o una idea a través del performance. En pocas palabras, este nivel se basa en el conocimiento cultural o convencional que tenemos de las imágenes, las historias y las alegorías, y en el método iconográfico de análisis del arte.

3. Significado Intrínseco o Contenido: El tercer nivel de análisis de una obra de arte, según el método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, consiste en revelar el sentido profundo de la obra, relacionado con la visión del mundo, la ideología y la personalidad del artista y de su época. Se trata de comprender la obra de arte como un síntoma o una manifestación de unos principios fundamentales que se expresan en otros aspectos de la cultura, la historia y el arte.

Este nivel se basa en el conocimiento filosófico o intrínseco que tenemos de los valores simbólicos que subyacen a las formas, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías. Este nivel se llama iconológico porque es el campo de la iconología, en sentido profundo, que se ocupa del contenido o significado de las obras de arte, en contraste con su forma.

Para explicar mejor y más detallado este nivel, se puede seguir el siguiente orden:

- Introducción: se presenta el método iconográfico e iconológico de Panofsky, y se explica que el nivel iconológico es el más profundo y complejo, que busca revelar el sentido intrínseco de la obra de arte, relacionado con la visión del mundo, la ideología y la personalidad del artista y de su época.
- Desarrollo: se analiza un ejemplo concreto de una obra de arte, aplicando el nivel iconológico. Se puede elegir entre los que menciona Panofsky, como la Natividad, la Última Cena o la escultura de Miguel Ángel, o cualquier otro que se considere adecuado. Se debe explicar cómo la obra de arte refleja unos principios fundamentales que se expresan en otros aspectos de la cultura, la historia y el arte, y cómo se puede interpretar la obra de arte como un síntoma o una manifestación de esos principios. Se debe apoyar el análisis con fuentes bibliográficas, históricas y artísticas que lo sustenten.
- Conclusión: se resume el análisis realizado, y se destaca la importancia y la dificultad del nivel iconológico, que requiere un conocimiento profundo y una comprensión amplia de la obra de arte, su contexto y su significado. Se puede mencionar también las limitaciones o los problemas que puede presentar este nivel, como la subjetividad, la ambigüedad o la falta de evidencia.

Ahora bien, para el analizar un performance con el nivel iconológico, se debe revelar el sentido profundo del performance, relacionado con la visión del mundo, la ideología y la personalidad del artista y de su época. Se debe comprender el performance como un síntoma o una manifestación de unos principios fundamentales que se expresan en otros aspectos de la cultura, la historia y el arte. Este nivel se basa en el conocimiento filosófico o intrínseco que tenemos de los valores simbólicos que subyacen a las formas, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías. Este nivel se llama iconológico porque es el campo de la iconología, en sentido profundo, que se ocupa del contenido o significado de las obras de arte, en contraste con su forma.

Este método de Erwin Panofsky es una herramienta útil para analizar e interpretar las obras de arte, tanto visuales como performativas, cada nivel requiere un tipo de conocimiento diferente, y presupone el nivel anterior. El objetivo de este método es comprender el significado y el sentido de la obra de arte, relacionado con la visión

del mundo, la ideología y la personalidad del artista y de su época, este método se puede aplicar a diferentes tipos de arte, como la pintura, la escultura, el performance, etc.

### **1.3 El rompimiento de la mirada matriz; esquirla**

Todo método de interpretación o análisis como se menciona en el punto anterior, debe de reconocer el sentido de las obras en base a conocimientos y elementos representativos de las mismas, pero estas son adaptadas para seguir en frecuencia o atacar a un sistema preestablecido y organizado en relación a la mirada matriz.

En su reciente libro *“Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica. Ejercicios de interpretación fílmica”* (2023), Lizarazo menciona que la mirada matriz se podría pensar de la siguiente manera:

En su forma más directa puede pensarse como el sistema de hegemonía de lo visual que se distiende especialmente en la discursividad icónica dominante de una sociedad, en los campos de la publicidad, los medios, las plataformas, las discursividades institucionales y oficiales, y que se reafirma cotidianamente en lo aceptable, en los verosímiles públicos, en lo repetido y reiteradamente compartido en las redes, en lo esperable por la visión social.  
(Lizarazo, 2024)

Mirada es un concepto que va más allá del ocularcentrismo, se incorpora también la experiencia sensorial que agrupa todos los sentidos. Esto plantea que antes de existir una mirada, nos encontramos con una mirada matriz, que delimita y organiza todos aquellos procesos perceptivos visuales que establece los límites de lo visible e invisible para la experiencia social, como una fuerza que controla como vemos, valoramos y significamos. Una aceptación implícita de lo aceptable de acuerdo a los principios sociopolíticos mundiales en donde la percepción sensible e intelectual del campo visual está condicionada por la mirada e influenciada su concerniente organización en épocas determinadas. La dominancia existente yace en los mass media (los medios de comunicación), pos media, redes sociales, cinematografías, publicidad, moda y los “micro poderes” (religioso, político y económico), es mediante los medios de comunicación que se organiza una estructura de control y

organización que penetra en la individualidad con el objetivo de alcanzar la generalidad: un control de masas. Sin embargo, los medios de alcance masivos no están condicionados a un objetivo único de dominación, existe la contraposición de un discurso que actúa más como contra dispositivo de lo que se intenta establecer.

Aquella *mirada matriz* como el ojo del mundo establecido, o como “[...] aspectos de los sistemas de organización de la mirada que definen el campo de visibilidad social e histórica. Ciertas obras [...] miran la mirada que domina el mundo social, son lugares que permiten advertir la fuerza de acopio y control de nuestras formas de ver por una mirada que busca ser totalizadora. A esa fuerza de organización y esquematización generativa la he llamado la mirada matriz (Lizarazo, 2022, p. 39-40).”

La mirada matriz no abarca el campo total de la mirada, no logra tampoco monopolizar absolutamente lo visible, siempre hay contra-miradas, fuerzas de cuestionamiento y de puesta en suspenso de la mirada matriz. En esta lucha por visibilizar las diversas miradas, han surgido revoluciones, movimientos artísticos que han sido un medio para plasmar las diversas visiones del mundo; muchas de estas han logrado un cambio en esta matriz. Existen algunos medios por los cuales se crea o genera este cambio en la mirada, Lizarazo, lo denomina como *esquirla*:

La imagen esquirla muestra la fricción que ciertas obras tienen ante el mundo histórico, particularmente de cara a las formas hegemónicas de ver. El potencial de rompimiento del cine (cualquier obra) ante los imaginarios, las ideologías y las formas culturales establecidas, la cuestión de cómo el filme (la obra) sale de sus lindes diegéticos y formales para poner en crisis algunas de las estructuras imaginarias o político-culturales del mundo social y ambiental al que refiere. La imagen esquirla es fuerza que hiere la forma en que una sociedad percibe, conceptualiza y ratifica sus estructuras, sus entes y sus relaciones (humanos, no humanos, tecnologías, ambiente) (Lizarazo, 2023).

Este rompimiento se logra a través de imágenes, sonidos, performance y todo aquel acto que logre un estado de shock, que modifique, hiera por más mínimo las bases de la *mirada matriz*, el campo de lo que podemos ver y de cómo lo valoramos y significamos de acuerdo a lo establecido por el poder de dominación; se pone en

crisis aquella estructura que el mundo social ha forjado en el imaginario y lo político-cultural.

La esquirra penetra el óculo humano para infligir lesiones y herir la mirada matriz actuando como un contradispositivo que despliega nuevas posibilidades de visibilidad que no se espera generen nuevas maneras de concebir la realidad establecida, que redefine el campo de visualidad y que no sólo hiere la visibilidad, sino que incluso puede cegarla.

En este sentido, la mirada matriz ejerce una perspectiva dominante establecida y constituida como veraz y que establece los límites de lo visible y lo invisible; la esquirra hiere aquella visibilidad y el ejercicio de poder, como sistema de control y vigilancia, se deteriora notablemente, la esquirra atraviesa el ojo del espectador que, como individuo ha decidido exponerse a una obra artística que está estructurada para expresar un discurso que critique el sistema vivencial de la sociedad y del mismo individuo, y esta genera un rompimiento de la mirada matriz y por tanto, de un resquebrajamiento del ejercicio del poder establecido.

Esto refleja una verdad sin llegar al resquebrajamiento, es un actuar de reflexión más que de rompimiento. Una proyección, reflejo, que logra hacer el cambio de una perspectiva. Mientras que la esquirra actúa más como laceración que puede llegar a ser, y eso se espera, permanente, un cambio radical que reestructura el sistema de creencias ante el cuestionamiento planteado por la imagen.

“La imagen esquirra es, de esta manera, un contradispositivo, que al meterse en la sustancia orgánica de dicho óculo logra restarle visibilidad, producirle lesiones, o incluso, en ciertas ocasiones, cegarlo. Ese daño se inflige no solo por su capacidad de herir la mirada matriz, sino también por su potencia de anunciar, disponer o desplegar nuevas posibilidades de la visibilidad y la esthesis, hasta ahora, inesperadas” (Lizarazo, 2024, p. 42).

Las obras artísticas como la performance, permiten la posibilidad de la experiencia visual y la descodificación del discurso que se plantea en la obra, por ello requerimos el uso de la hermeneusis como un acto crucial de comprensión de sentido alegórico, siendo el lenguaje (corpóreo) el tema capital de la hermeneusis.

La hermenéutica vista como el arte de explicación, argumentación y traducción de los diversos tipos de comunicación ( verbal, escrita y no escrita), está desde planteamientos filosóficos y/o teóricos. En este acto de comprensión la hermenéusis funge como un fenómeno de significación textual en la que el sistema de signos nunca es autónomo, sino que es un reflejo tanto de la cultura como de la historia de la que proviene, y aunque todo texto posee una estructura, ninguna de ellas determina las relaciones semánticas entre los significantes.

La dilucidación hermenéutica es entonces capturar en la dimensión de los reflejos, de las estructuras dobles, de los códigos y los actantes, la densidad simbólica del sentido que reticula la representación fílmica (Lizarazo, 2023, p. 161).

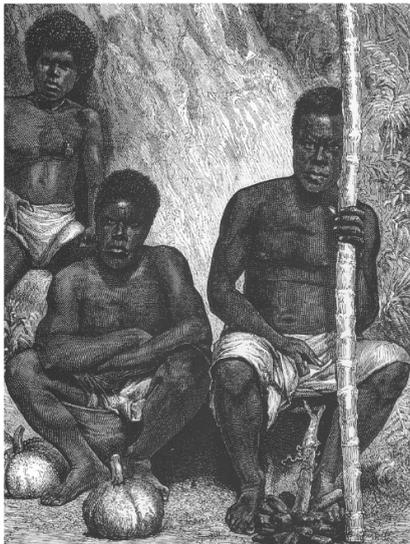
La hermenéutica empleada nos permitirá dilucidar una comprensión de la obra performática con matices más recalcados pero no absolutos pues, no puede hacerse una extracción pura y final de la esencia de cualquier obra artística ya que su significación siempre estará condicionada a la espacialidad y contextualización socio-cultural.

#### **1.4 Crítica a la refiguración del cuerpo**

La significación del cuerpo, a lo largo del tiempo, ha cambiado la forma en la que se representa, puesto que, según la hipótesis provocativa que menciona Pablo Lazo, el cuerpo no existe, lo que existe es una red de significaciones llamada “cultura”, la cual genera los discursos y estigmas sociales que existen sobre el cuerpo. Pero decir que *el cuerpo no existe*, es apuntar a su artificialidad dentro de los referentes significativos de los discursos y políticas sociales de corporalidad que lo salvaguardan. (Lazo, 2021, p. 168) Teniendo en cuenta el dilema que genera la corporeidad cárnica y cognitiva dentro de una sociedad formando a un solo individuo, se debe de considerar el *yo*, el cual, al contrario de ser parte del cuerpo, según Descartes esta idea es contraria a la materialidad del cuerpo-carne, dado que este término no se puede autojustificar por medio de la fundamentación con certeza científica, ó sea el conocimiento legítimo, sin embargo este término sólo es asequible si el *yo* encuentra su justificación en la pureza, conciencia única y radical

que no se puede poner en duda, pero ésta prescinde del cuerpo oponiéndose a él sin dejar de tener relación. (Lazo, 2021, p.169)

Estas acciones que respaldan la idea del cuerpo como un ente existente se refiere a cada una de las acciones visibles que el cuerpo tangible puede realizar conforme al apoyo de las significaciones culturales, ejemplo a esto son las extremidades como la mano, la cual se refiere a un símbolo de apropiación, pudiéndose representar como inocente, criminal, atrevida, etc, haciendo alusión de su existencia a cada una de las expresiones locales como “te echo una mano”, la cual apunta al apoyo de forma inocente-amable hacia otra persona. De igual manera se puede representar con el pie, el que asegura el territorio, simbolizando la posesión con la intención de defenderlo y no solo de ocuparlo. Como estos existen ejemplos de sobra haciendo alusión a acciones corporales tales como respirar, observar, escuchar, entre otras, incluyendo los gestos, aunque cambian con relación a la posición geográfica, se identifican tres tipos de gestos universales: a) descriptores, los cuales apoyan al lenguaje verbal por medio de mímica. b) dísticos, esto se refiere a los gestos que pueden producir los dedos (generalmente el índice) designando el *tú*, *él* y *yo*. De igual manera se suele ocupar toda la mano dentro de este tipo de gesto. c) modales, estos se refieren a la afirmación o negación que se realizan generalmente con



Indígenas de Nueva Caledonia, hacia 1880.

movimientos de verticales u horizontales de la cabeza. (Guiraud, 68-70) Esta categorización de los gestos y expresiones corporales de forma universal son una forma de representar al cuerpo como un producto dentro de los estigmas de la sociedad, indiferentemente de la ubicación geográfica, demostrando la artificialidad del cuerpo frente a acciones previamente establecidas y ya comúnmente utilizadas, lo que hace que la refiguración del cuerpo se realice alrededor de una sociedad y sus políticas del mismo. Así es como, desde las expresiones que se ocupan de forma cotidiana se convierte al cuerpo en un producto procesado por los estigmas y preferencias de la cultura a la que este pertenece. Diego Lizarazo, en *Belleza Capturada* (2021), pone de ejemplo a una de

las culturas en las que su forma de concebir el cuerpo es totalmente diferente a lo que nosotros como cultura actual conocemos; esta cultura son los Kanaks, provenientes de las islas de Caledonia, los cuales fueron descubiertos en 1774, siendo los franceses quien poco a poco fueron obteniendo recursos de su territorio y convirtiéndolo en una de sus colonias. Leenhardt, etnólogo encargado de conocer más sobre los Kanak, obtuvo grandes conocimientos sobre esta cultura y cómo percibían el cuerpo. Así fue como, gracias a Leenhardt, se conoce que la cultura Kanak tomaba el cuerpo como una extensión de la naturaleza creando una simbiosis humano-vegetal, en la que se usaban prefijos como *Karo* para referirse al cuerpo sin excluir ningún factor de la naturaleza, un ejemplo de esto es *Karo kano* que significa *cuerpo humano* y *Karo Gi* que significa cuerpo de la madera, haciendo alusión a un árbol. De igual forma se utilizaba el prefijo *Kara* para referirse a la piel humana y/o a la corteza del árbol (Lizarazo Arias, 2021, p. 24). La cultura Kanak no hacía una distinción del cuerpo-naturaleza, no tenían un conjunto de jerarquías que crease un sistema político como el de occidente, ni mucho menos contaban con un sistema económico parecido, por lo que, al llegar los colonizadores franceses comenzaron a explotar sus recursos naturales y a ver a la cultura Kanak como un producto más dentro de su gran sistema económico, llevando a varios civilizados de las islas de Caledonia, en jaulas, para mostrar a la cultura europea cómo se veían “los salvajes” del nuevo territorio, creando así al cuerpo como mercancía dentro de la historia de los Kanak. Este suceso demuestra uno de las grandes diferencias entre la cultura francesa y la cultura kanak, ya que los franceses separaron al cuerpo-naturaleza para convertirlo en un cuerpo colonizador con diferentes experiencias sobre los Kanak, lo que ayudó a que la conquista fuera un proceso de destrucción de su cultura, pasando por un método de usufructuación para así poderle sacar provecho a su cuerpo, eliminando su versión del cuerpo, para así asignarle otra percepción del cuerpo y convertirlo en trabajador de la cultura occidental. Este proceso de separación del cuerpo-naturaleza fue adaptado por los franceses para no solo vivir en la naturaleza, sino dominarla con los conocimientos para así aprovecharse de ella.

Dentro del cuerpo existe una figuración social de él, la cual se refiere, de cierta forma, a la imaginación y a la vez de su representación, dando pie al cuerpo que

vive dentro de una sociedad, el cual no es de una naturaleza espontánea, más bien es un cuerpo que se figura por medio de imágenes, discursos, representaciones, entre otras cosas, lo que convierte al cuerpo en un ser que siempre se encuentra representado, figurado e incluso imaginado por la imaginación social que lo construye.

Esta propia figuración autónoma se encuentra en una densidad imaginaria simbólica dentro de los estigmas y condiciones sociales, lo cual crea ciertas jerarquías dentro de una misma sociedad, dando por sentado que existen diferentes formas de percibir el cuerpo dependiendo de su representación. En este proceso se pueden reconocer aspectos como los estigmas, la subvaloración, el rechazo, así como, en diferentes cuerpos se super-valoran, aprecian e incluso se desean. (Lizarazo, 2021, p. 17)

Al encontrarnos en una época de superproducción de imágenes, Boris Groys considera que el cuerpo se convierte en un diseño más, transformando al cuerpo no solo en consumidor, ya que este proceso de superproducción y mercantilización nos convierte en imágenes en sí mismas, siendo así objetos con un valor determinado por el diseño. (Lizarazo, 2021, p. 14)

Retomando a Briones y su hipótesis provocativa de la inexistencia del cuerpo, la necesidad de una mismidad de cada individuo trata de contradecir a la artificialidad de los discursos y políticas sociales, en los que se encasilla al cuerpo, creando así procesos en los que se toma al cuerpo no solo como producto mediático, sino como un ser cognitivo. Dentro de este proceso político-social que existe dentro de las diferentes culturas alrededor del mundo, se debe tener en cuenta la jerarquización por la cual se rige la sociedad y que está omnipresente en las culturas, proceso que, a lo largo del tiempo, se ha implantado. Tal y como se expone en el ejemplo de los franceses presentando a la cultura Kanak como salvajes, debido a su color de piel, costumbres y que no encajaban dentro de los estándares socioculturales de la Europa de la época, demostrándolos como un cuerpo estigmatizado por las grandes diferencias, tanto culturales como corporales. Sin embargo lograr un cambio dentro de este sistema sería un proceso de refiguración tanto del cuerpo como de la relación que existe del cuerpo-sociedad, ya que esta relación está directamente

conectada a las imposiciones que se han generado a lo largo de la historia, en las que se hace imposible no pensar en el cuerpo-consumo como un sistema habitual. Lo cual convierte y mercantiliza al cuerpo, en la cultura contemporánea, de manera que se vuelve un factor esencial para las diferentes formas de aprovechamiento en las industrias, codificando al cuerpo dependiendo del contexto en el que se encuentre, ya sea diseño, publicidad, político, cultural, etc, tratando al cuerpo como una mercancía, la cual se puede comprar en diferentes servicios, incluyendo valores económicos de por medio. Así es como el cuerpo deja de considerarse un ser cognitivo y se refigura, descompone y categoriza dependiendo del contexto al que este se adecue.

Merleau-Ponty muestra que antes de representarnos como seres cognitivos somos cuerpo-carne ligado a la tierra, por lo cual el cuerpo siempre está ligado a sus significaciones. Por medio de estos sistemas ya establecidos se ha aprovechado el propósito que tenemos con la tierra, puesto que existe, antes que la cognición, un compromiso cuerpo-carne ligado a la tierra. Algo similar plantea Diego Lizarazo en *Una mirada que interpela al cuerpo* mientras compara el punto de vista de Francis Bacon y el de Hegel, tomando al cuerpo como “no una alteridad de la conciencia, sino una elemental y acuciante alteridad cárnica. El cuerpo se alimenta de otros cuerpos.” los cuales se conforman por otros individuos, pudiendo ser aislados, pero a la vez dependientes de sí, buscando relacionarse con otros y, de igual forma, preservándose como distintos. (Lizarazo, 2021, p. 55)

Esto conlleva a una nueva forma de experiencia que tenemos como individuos, induciendo nuestra necesidad de crear una *mismidad*, la cual va de la mano de la presencia de una sociedad, ya que así pretende dar cuenta de una condición existencial de forma autónoma. Este es el proceso, por el cual el ser humano, de forma omnisciente, trata de crear una refiguración de sí mismo, intentando disminuir el percibirse como un producto más, tanto del diseño como de la cultura actual.

## 1.5 La composición como elemento de significación

El cine y la fotografía son temas que se complementan y se hacen uno mismo en la práctica, se crean imágenes para transmitir emociones y significados, además, para persuadir a la audiencia. Desde la invención de la fotografía y posteriormente del cine en el siglo XIX, se ha venido perfeccionando la técnica y la tecnología para la representación de una parte del mundo a través de los lentes. Así como en el cine y la fotografía, existen una serie de características en las cuales nos centraremos para posteriores análisis con el objetivo de darle significado a lo que miramos. “El lenguaje cinematográfico emplea una determinada gramática y depende mucho del contexto para crear un significado. [ ...Cuando los directores y los directores de fotografía filman, se basan en su experiencia para crear imágenes dirigidas a un cierto tipo de público.]” (Hunt, Marlan y Rawle, 2011, p. 119).

El cine según Jacques Amont (1996) tiene teoría y estética, dentro del estudio del cine como medio de comunicación, incluye su lenguaje, narrativa, historia y relación con la sociedad. En la estética es la belleza y el valor artístico, como tal tiene dos enfoques; el intrínseco que es la teoría del cine sólo puede provenir del propio cine, mientras que el extrínseco que son las teorías de otras disciplinas pueden usarse para analizar el cine. Ambos enfoques son importantes para comprender el cine. El enfoque intrínseco nos ayuda a entender el lenguaje y la narrativa del cine, mientras que el enfoque extrínseco nos ayuda a entender su significado y valor cultural.

Desde hace décadas el cine se construye técnicamente bajo unas reglas de composición que poco a poco fueron perfeccionándose hasta convertirse en dogmas, en estos podemos incluir los ángulos, planos, iluminación y encuadres, que cuentan historias, pero también significados. La cámara fotográfica tiene elementos que cambian y separan las imágenes que vemos como: a) la distancia, esta separa al actor y la cámara; b) altura, se refiere a la altura física en relación con el objeto y/o el sujeto; c) ángulos, que son las inclinaciones de la cámara en función de donde está ubicada la persona; d) profundidad de campo, la cual funciona para ubicar y enfocar los distintos elementos que se encuentran dentro del cuadro. Ahora bien, los puntos de vista en el cine son importantes en el entendimiento de una imagen, podemos ubicar dos fundamentales que son los objetivos y subjetivos, los primeros

son lo que se han utilizado en casi la totalidad de las películas existentes, ya que los objetivos se basan en que nosotros apreciemos las acciones desde una “vista” privilegiada, pero manteniendo una distancia y siendo discretos, en cambio, los subjetivos “nos muestran el mundo desde el punto de vista de un personaje u objeto de la película” (Hunt, Marlan y Rawle, 2011, p.121).

Los planos, angulaciones, alturas y otras características de composición han conservado una significación general por mucho tiempo hasta nuestros días, ya que son la base para la construcción de una imagen en la fotografía y el cine, sin embargo, estas “reglas” muchas veces se han roto para darles un nuevo sentido. Lo que el encuadre nos muestra en el cine o en una fotografía es una ilusión creada por el pequeño fragmento tomado, dentro de este visor se pueden construir infinidad de imágenes, pero que solo son una pequeña parte del mundo diegético en que se desarrolla la acción, donde también observamos personajes y objetos. Cada uno de nosotros relacionamos lo que vemos dependiendo del contexto en que nos desarrollemos, esto incluye la cultura, política, economía y nuestros hábitos, por lo que al poner estos elementos en el ejercicio de la lectura de una fotografía o un video, interpretamos y significamos a partir de ello. Para construir lo anterior necesitamos de los planos [Anexo 2], donde “podemos identificar cada plano por la distancia y la manera en que se ven los escenarios y personajes” (Hunt, Marlan y Rawle, 2011, p. 124).

Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última; pero tanto una como otra se nos presentan bajo la forma de una imagen *plana* y delimitada por un *cuadro*. (Amount, 1996, p.13) De acuerdo a Amount, cuando vemos una película, la percibimos como si fuera un espacio tridimensional real, a pesar de que en realidad es una imagen plana y limitada en tamaño y duración. Esto se debe a que el cine utiliza una serie de técnicas, como el encuadre, la composición, la iluminación y el movimiento, para crear una ilusión de realidad, es decir que el cine nos engaña y nos hace creer que lo que vemos es real.

### **CAPÍTULO 3**

#### **Estrategia Metodológica**

Introducción:

La metodología planteada está pensada para tener un proyecto de investigación con una estructura sólida que nos permita alcanzar los objetivos propuestos. La performance escapa a las categorías tradicionales de la estética y la semiótica, y requiere una nueva forma de análisis que considere la corporeidad, la temporalidad, la espacialidad, la materialidad y la interacción de los participantes.

Se abordará una metodología con un diseño específico donde se consideren autores que permitan una adecuada formulación para un oportuno análisis del corpus planteado.

Para ello se ha pensado en una secuencia de acciones de investigación que se llevará a cabo mediante una organización de 5 etapas que permitan responder a las preguntas de investigación y poder alcanzar los objetivos deseados; ello con el objetivo de dar una respuesta enriquecida y cargada de valía al planteamiento propuesto en el presente trabajo de tesis.

El proceso de investigación comprende 5 etapas:

<b>Primera etapa</b>	
Formulación de un protocolo de investigación	
1	En esta primera etapa se identifican como objeto de investigación 2 obras del artista Günter Brus, miembro del Accionismo Vienés.
2	Se plantean los objetivos de la investigación.
3	Se formula una metodología estratégica que permita avanzar hacia los objetivos deseados.
4	La realización de un cronograma que ayude a planificar los tiempos de realización de las diversas etapas del proyecto.

<b>Segunda etapa</b>	
Investigación documental para contextualizar el objeto	

1	Investigación documental para caracterizar el devenir artístico del accionismo vienés y, en particular, el trabajo de Günter Brus.
2	Redacción de capítulos y contextualización
	<p>Capítulo 1. Cuerpo, creador y creación</p> <p>1. Una disrupción a la convencionalidad artística</p> <p>1.1 Una arista radical en la expresión artística de la posguerra</p> <p>1.2 Otras formas artísticas (expresión artista pre acción)</p> <p>1.3 Accionismo vienés: conexión entre protesta y performance</p> <p>1.4 Trayectoria del artista Günter Brus</p> <p>2. Corpus</p> <p>2.1 Vivencia artística, Ana 1964</p> <p>2.2 El final, Prueba de Resistencia 1970</p> <p>3. Estado del Arte</p> <p>Capítulo 2. El cuerpo como lienzo, la performance como pincel: Una exploración de las formas artísticas y culturales contemporáneas</p> <p>1.1 El arte como resistencia en la Estética Política de Jacques Rancière</p> <p>1.2 El rompimiento de la mirada matriz; esquivarla</p> <p>1.3 Forma transdisciplinaria, la performance</p> <p>1.4 Crítica a la representación del cuerpo</p> <p>1.5 La composición como elemento de significación</p>
4	Redacción del capítulo de metodología

Tercera etapa	
Diseño de la Metodología	
1	Desarrollo de una estructura estratégica y adecuada para el alcance de objetivos.

Cuarta etapa	
Modelo de análisis	
1	Propuesta de instrumentos metodológicos para la descripción, correlación y análisis del corpus.
2	Implementar los instrumentos de análisis en el corpus.
3	Interpretar los resultados obtenidos.

Quinta etapa	
Redacción de las conclusiones	
1	Sintetizar los hallazgos de la investigación y hacer una comparativa con la hipótesis.
2	Responder las preguntas planteadas para el proyecto.
3	Se elaborará la conclusión a la que se ha llegado como equipo de investigación
4	El trabajo de investigación tendrá correlación con una producción performática que el equipo de trabajo diseñará como proyecto práctico y artístico mediante un actor performático quien realizará dicha ejecución.

### Modelo de análisis

El corpus se compone de dos tipos de objetos: a) una serie fotográfica de ocho (8) elementos de la obra performática *Prueba de Resistencia* y b) un video con duración de dos minutos, cuarenta y cuatro segundos (02:44) del performance titulado *Ana*.

- a) La serie de 8 fotografías dan registro de la obra performática que el artista llevó a cabo en un espacio cerrado. Como únicos fragmentos de testimonio los siete elementos serán objeto de análisis de manera individual tomando en cuenta el marco referencial de los autores planteados en el capítulo 2. Los conceptos extraídos de dichos autores fungirán como parámetro en el análisis a realizar.

#### Instrumentos de análisis de las **fotografías**:

Se realiza el instrumento articulando: a) los niveles de significación propuestos en la iconología de Panofsky, que son: Nivel fáctico, nivel emotivo, nivel convencional, nivel simbólico; b) la esquirola de Lizarazo: dispositivo de esquirola como el campo ideológico que rompe; c) estética-

política de Ranciere: subversión del sensible convencional; d) conocimiento técnico y estético formal de fotografía.

\*El fundamento de cada concepto ha sido especificado en el capítulo 2.

- b) El video-performance titulado “Ana” del artista Günter Brus, fue realizado como un registro fragmentario de la obra que se llevó a cabo en una galería de espacio cerrado. El video no plasma la realización completa de la performance, sin embargo, permite conocer parte de la acción que se llevó a cabo dentro de la Galería Belvedere, en Austria. También se juega con el montaje, siendo este un elemento narrativo aislado al evento presencial.

#### Instrumentos de análisis del **video**:

Se realiza el instrumento articulando: a) la teoría y la estética del cine de J. Aumont b) los niveles de significación propuestos en la iconología de Panofsky, que son: Nivel fáctico, nivel emotivo, nivel convencional, nivel simbólico; c) la esquirra de Lizarazo: dispositivo de esquirra como el campo ideológico que rompe; d) estética- política de Ranciere: subversión del sensible convencional, e) Victor Turner: características del performance, f) Pablo Lazo: reconfiguración del cuerpo, g) conocimiento técnico y estético formal de video.

\*El fundamento de cada concepto ha sido especificado en el capítulo 2.

## IMPLEMENTACIÓN DE ANÁLISIS PARA:

a) Serie fotográfica del performance *Prueba de Resistencia* de Günter Brus.

**Fotografía:** 1 / Bebiendo sus propios orines

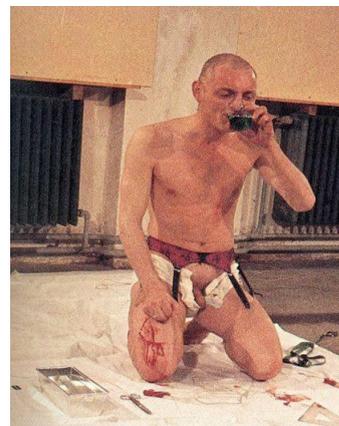
**Serie:** Prueba de Resistencia

**Artista:** Günter Brus

**Lugar de realización:** Galerie Krinzinger, Viena

**Año:** 1970

**Tema:** Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.



	Formato	Impresión	Encuadre	Ángulo	Dimensiones
<b>NIVEL TÉCNICO</b>	Análogo y recuperado en digital. Vertical. A color.	Impresión cromogénica en caja.	Plano General	Normal. Frontal	Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x 19 11/16" (60 x 50 cm)
<b>NIVEL FORMAL</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>			
	Uso de luces ambientales (artificial) de la galería en cenital. Iluminación totalmente distribuida.	El sujeto se encuentra centralizado y ligeramente a la derecha. La toma es general, sin embargo, hay una reducción en la que se muestra al sujeto encerrado en el encuadre. Contrario a la ley de la mirada que nos permite proporcionar una espacialidad más amplia hacia dónde dirige su vista, aquí hay un espacio vacío tras él. En una regla de tercios, el vaso se encuentra en el segundo punto de intersección y por tanto en un punto de interés que es percibido inconscientemente por el espectador. La toma se realizó a 3/4 frontal de su lado derecho, para dar mayor visibilidad a la acción. Hay una calidez en el color hacia los tonos durazno.			
	<b>Espacio</b>	<b>Objeto (fotográfico)</b>		<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	
	Galería. Espacio cerrado,	Un sujeto masculino de 32 años aproximadamente; rapado, de tez clara, está		-El sujeto sumiso y desprotegido. Bebe sus propios orines de un vaso	

<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<p>amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>—</p> <p>Espacio artístico. Existe un segundo espacio el cuál es intangible y que envuelve la narrativa de la acción ejecutada por el artista sobre la lona blanca.</p>	<p>hincado sobre una lona blanca, cuadrada de aproximadamente 1.20m x 1.50m. Se encuentra dentro de una galería, un espacio cerrado.</p> <p>Una trusa blanca es la única prenda que porta (rota); hay un cinturón alrededor de su cintura. Él sujeto sostiene un vaso de vidrio sobre su mano izquierda que lleva a su boca, se trata de sus propios orines. El encuadre fotográfico es reducido, limitándolo a una espacialidad que lo aprisiona.</p>	<p>como aquel instrumento de crítica de una ideología que consumimos y al mismo tiempo rechazamos.</p> <p>-Su rostro no muestra repulsión, sin embargo, en la mano derecha se observa que apretuja el puño, una señal de que aguanta la repulsión de beber sus propios orines.</p> <p>-Permanece de rodillas sentado en sus tobillos como muestra de su completa disposición y sumisión a un sistema que lo oprime y del cual es parte, por ello aunque rechaza la orina, también la bebe.</p>
	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<p>Esta primera foto de la serie expresa serenidad y control, algo que el performer expresa con su posición casi meditativa. Su rostro no expresa desconcierto, sino que mantiene la estabilidad y el control en sus acciones.</p>		<p>-Cuerpo</p> <p>(Al término del cuadro se desglosará cada concepto)</p>
	<b>Dispositivo de esquirra</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	<p>-La orina como principal dispositivo de esquirra en esta toma. La orina como un desecho corporal pero como metáfora del artista de una serie de acciones e</p>	<p>-La ideología implantada mediante la falsa promesa de equidad y</p>	<p>-Tanto la representación como lo representado son quebrantados por aquellas acciones que expresan la realidad y no por acciones ficticias.</p>

<p><b>NIVEL SIMBÓLICO</b></p>	<p>ideologías que repelemos como sociedad, aunque paradójicamente están en nuestro cuerpo, nuestro sistema de creencias, y los rechazamos, puede presentarse la situación y volvemos a aceptar tal sistema a pesar. Un sistema abyecto que pudre la democracia y la soberanía de un individuo, pueblo o nación.</p>	<p>progreso.</p> <p>El sistema de creencias de los individuos que caen en lo más abyecto de la política.</p>	<p>-El cuerpo se representa a sí mismo. Su actuar se desempeña en dos atmósferas: 1. la espacialidad de la galería como lugar de realización pública, pero íntima (tangible) y, 2. la especialidad artística intangible que permea como una cúpula cristalina y limítrofe del espacio de representación y sublevación simbólica de una realidad veraz.</p>
-------------------------------	---	--	--

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.

- **Cuerpo** - Cuerpo como medio de expresión artística, instrumento de resquebrajamiento de lo establecido. Cuerpo subversivo. El artista, Günter Brus, utiliza su propio cuerpo como expresión de liberación. El cuerpo está relacionado, representado, figurado; una figuración no literal, sino imaginaria del cuerpo subyugado, estigmatizado.

<p><b>Fotografía:</b> 2 / Yerto con brazos estirados  <b>Serie:</b> Prueba de Resistencia  <b>Artista:</b> Günter Brus  <b>Lugar de realización:</b> Galerie Krinzinger, Viena  <b>Año:</b> 1970  <b>Tema:</b> Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.</p>					
					
<p><b>NIVEL TÉCNICO</b></p>	<p><b>Formato</b></p> <p>Análogo y recuperado en digital. En vertical.</p>	<p><b>Impresión</b></p> <p>7 impresiones cromogénicas en color en caja.</p>	<p><b>Encuadre</b></p> <p>Plano General</p>	<p><b>Ángulo</b></p> <p>Normal a nivel de pecho</p>	<p><b>Dimensiones</b></p> <p>Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x</p>

					19 11/16" (60 x 50 cm)
<b>NIVEL FORMAL</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>			
	<p>Uso de luces ambientales (artificial) de la galería en cenital y uso externo de luz fría frontal y lateral. Iluminación totalmente distribuida. La luz fría da un tono azulado, frívolo para la escenificación.</p>	<p>La centralidad del sujeto nos da en primera instancia el punto de interés a remarcar en la obra; existe un dinamismo de líneas guía que nos sugieren hacia el mismo artista, al tiempo que sus brazos como líneas de tensión y la direccionalidad de su mirada nos encaminan a salir violentamente de la fotografía con la sensación de perplejidad aún vigente.</p> <p>Hay una presencia clara de contraste entre claros y oscuros, entre cálido y frío, luz y oscuridad, dando a entender el enfrentamiento intangible que se lleva a cabo. La toma se realizó a ¾ del lado izquierdo frontal del performista, dando una perspectiva asimétrica tanto del sujeto como de la galería; sin embargo, esa disparidad visual no compromete el contexto narrativo de la performance. También mencionar que existe cierta simetría compositiva en la imagen que no queda descartada por completo.</p> <p>De igual manera, la posición del sujeto como centro del encuadre permite la misma distribución de espacio tanto en los contornos laterales como en el superior e inferior.</p>			
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objeto (fotográfico)</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>		
	<p>Galería. Espacio cerrado, amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>—</p>	<p>Un sujeto masculino de 32 años aproximadamente; rapado, de tez clara, está hincado sobre una lona blanca, cuadrada de aproximadamente 1.20m x 1.50m. Se encuentra dentro de una galería, un espacio cerrado.</p> <p>Una trusa blanca es la única prenda que porta; hay un cinturón alrededor de su cintura. Él sujeto permanece yerto en una actitud pasiva, está erguido con los brazos estirados hacia enfrente y con la cabeza inclinada, mirando al suelo. Sobre la mano derecha porta un cuchillo que ha utilizado para lacerar su</p>	<p>-Un sujeto masculino, delgado, desinhibido ante la ocular crítica del espectador, con un enfoque directo. Tiene control emocional y gestual pero también es frágil, subversivo.</p> <p>-Durante la acción de autoflagelación, el sujeto gesticula reacciones al dolor; la angustia también es un componente visible en su rostro.</p> <p>-El cuerpo tensionado es resultado de los primeros daños autoinfligidos y de una posición de vulnerabilidad como cuerpo subyugado.</p>		

	<p>Espacio artístico. Existe un segundo espacio el cuál es intangible y que envuelve la narrativa de la acción ejecutada por el artista sobre la lona blanca.</p>	<p>pierna derecha sobre la rodilla. El suelo de la galería es gris oscuro, lo cual hace contraste con el color beige del porcelanato tipo marmol que tapiza la pared de la galería y que refleja las luces para la escenificación de la performance. También 2 ductos de aire se posicionan en la parte inferior de la pared creando la ilusión óptica de dos huecos oscuros de gran vacío.</p>	
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
	<p>Su rostro posee una carga emotiva que refleja cualquier sentir corporal, uno de ellos es el del dolor por la laceración autoinfligida, un contraste ante la pasividad que intenta reflejar. Sin embargo, también existe un desconcierto y angustia que son transmitidas al espectador ante los próximos movimientos a realizar.</p> <p>La galería como espacio y la iluminación también juegan un papel importante en la emanación de emociones; existe en la luz un tono frío y seco que conjuga bien con lo funcional e inhóspito de la galería para transmitir esa sensación de tristeza, soledad, vacío e incluso institucionalidad.</p>		<p>-Institución</p> <p>(Al término del cuadro se desglosará cada concepto)</p>
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	<p>-Desnudar el cuerpo, lacerarlo: dañar el sistema institucionalizado que ha sido moldeado en nuestra interioridad.</p> <p>-El dispositivo de esquirla radica principalmente como una ambigüedad entre espacio íntimo y espacio público; donde la desnudez y las acciones sobre el cuerpo, en sí mismo, se llevan a cabo en espacios íntimos, esto</p>	<p>-La preservación del cuerpo. Concepción clásica o sublimada del cuerpo.</p> <p>-El sistema de imposición, de subyugación y de encasillamien</p>	<p>-Tanto la representación como lo representado son quebrantados por aquellas acciones que expresan la realidad y no por acciones ficticias.</p> <p>-El cuerpo se representa a sí mismo. Su actuar se desempeña en dos atmósferas: 1. la espacialidad de la galería como lugar de realización pública, pero íntima</p>

	teniendo en cuenta la aceptación de lo políticamente correcto en la sociedad; sin embargo, el espacio íntimo estalla y se expone en un espacio público, un espacio que no suprime al otro, sino que, existe una preservación latente de esa intimidad con los asistentes de la galería.	to que son ejercidos por el poder político, económico, cultural, social.	(tangible) y, 2. la especialidad artística intangible que permea como una cúpula cristalina y limítrofe del espacio de representación y sublevarción simbólica de una realidad veraz.
--	---	--	---

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.

- **Institución** - Como ejercicio de poder, de dominación y sometimiento, fuerza de control de idiosincrasias y física. La institucionalidad como antítesis de prohibición y sometimiento al cuerpo del individuo.

<p><b>Fotografía:</b> 3 / Reacción al suplicio  <b>Serie:</b> Prueba de Resistencia  <b>Artista:</b> Günter Brus  <b>Lugar de realización:</b> Galerie Krinzinger, Viena  <b>Año:</b> 1970  <b>Tema:</b> Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.</p>						
<b>NIVEL TÉCNICO</b>	<b>Formato</b>	<b>Impresión</b>	<b>Encuadre</b>	<b>Ángulo</b>	<b>Dimensiones</b>	
	Análogo y recuperado en digital. En vertical.	7 impresiones cromogénicas en color en caja	Plano General	Holandés (inclinado hacia la izquierda)	Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x 19 11/16" (60 x 50 cm)	
	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>				
	Uso de luces ambientales (artificial) de la galería en	La fotografía está tomada con una inclinación de 35 grados hacia la izquierda, en plano holandés, denota la inestabilidad que la propia acción está produciendo. El encuadre es más cerrado hacia el personaje,				

<p><b>NIVEL FORMAL</b></p>	<p>cenital y uso externo de luz fría frontal y lateral. Iluminación totalmente distribuida. La luz fría da un tono azulado, frívolo para la escenificación.</p>	<p>produciendo un espacio sofocante así como para detallar los gestos del performático. Todo está en enfoque para detallar al sujeto, las herramientas que utiliza y el entorno en el que se encuentra; todo tiene relevancia. La luz en la toma es más desvanecida, lívida, sobre-expuesta en la que los tonos de blancos dominan el espacio pero no de manera divina, sino como acompañamiento emocional del sentir del artista: desvanecido, acongojado, desequilibrado. La cabeza del artista se posiciona en el punto de interés inferior derecho de acuerdo a la regla de los tercios en que la imagen es dividida en 9 cuadros iguales y los puntos de intersección generan un mayor punto de interés para el ojo humano. Existe un espacio de aire sobre el performista lo que da mayor peso a la narrativa ya que, se produce un efecto de gravedad y peso en el que el cuerpo tiene una carga (invisible), emocional y simbólica que le asfixia.</p>	
<p><b>NIVEL FÁCTICO</b></p>	<p><b>Espacio</b></p> <p>Galería. Espacio cerrado, amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>—</p> <p>Espacio artístico. Existe un segundo espacio el</p>	<p><b>Objeto (fotográfico)</b></p> <p>El sujeto performático se encuentra en una posición de suplicio: con las rodillas en el suelo, el trasero levantado y el torso contorsionado hacia el suelo boca abajo. Continúa tapando su desnudez con una trusa blanca, el cinturón apretuja la boca de su estómago. A la vista resalta la laceración autoinfligida en su pierna derecha, sobre su rodilla. La mitad de su rostro muestra inquietud y dolor con la mirada clavada en el cuchillo que sostiene sobre su mano derecha. La fotografía está tomada en un plano holandés: el plano holandés genera inestabilidad, desequilibrio, incertidumbre; un plano que expresa bien lo que el performista efectúa.</p>	<p><b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b></p> <p>-El sujeto masculino muestra la vulnerabilidad de su cuerpo. La fragilidad a la que la institucionalidad y la sociedad pueden llevar a cualquier individuo.</p> <p>-Su rostro expresa todo el flagelo corpóreo por el que está pasando. El tormento por buscar la liberación le atormenta.</p> <p>-La mitad de su cuerpo se encuentra dentro de su espacialidad artística mientras que la otra mitad se encuentra fuera de la lona blanca, como sobrepasando aquellos límites impuestos.</p>

	cuál es intangible y que envuelve la narrativa de la acción ejecutada por el artista sobre la lona blanca.	También las texturas de la galería y del mismo performista son más visibles.	
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
	<p>La aflicción ha generado una mayor respuesta en el artista quien de inmediato sucumbe ante ella y no sólo lo expresa en su gesticulación y en el accionar de su cuerpo, sino que es transmitida la pesadumbre de su sentir.</p> <p>La técnica fotográfica emplea elementos que ayudan a representar el sentir de la obra, a dar base de la narrativa de la performance.</p> <p>La técnica crea un desequilibrio, un desbalance que se conjuga con la gesticulación del artista.</p>		<p>-Lucha</p> <p>(Al término del cuadro se desglosará cada concepto)</p>
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	<p>-Desnudar el cuerpo, lacerado: dañar el sistema institucionalizado que ha sido moldeado en nuestra interioridad.</p> <p>-El dispositivo de esquirla radica principalmente como una ambigüedad entre espacio íntimo y espacio público; donde la desnudez y las acciones sobre el cuerpo, en sí mismo, se llevan a cabo en espacios íntimos, esto teniendo en cuenta la aceptación de lo políticamente correcto en la sociedad; sin embargo, el espacio íntimo estalla y se expone en un espacio público, un espacio que no suprime al otro, sino que,</p>	<p>-La preservación del cuerpo. Concepción clásica o sublimada del cuerpo.</p> <p>-El sistema de imposición, de subyugación y de encasillamiento que son ejercidos por el poder político, económico, cultural, social.</p>	<p>-Tanto la representación como lo representado son quebrantados por aquellas acciones que expresan la realidad y no por acciones ficticias.</p> <p>-El cuerpo se representa a sí mismo. Su actuar se desempeña en dos atmósferas: 1. la espacialidad de la galería como lugar de realización pública, pero íntima (tangible) y, 2. la especialidad artística intangible que permea como una cúpula cristalina y limítrofe del espacio de representación y sublevación simbólica de una realidad veraz.</p>

	existe una preservación latente de esa intimidad con los asistentes de la galería.		
--	--	--	--

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.

- **Lucha** - Busca una laceración física y simbólica donde la mirada matriz pueda ser herida y modificada, exponiendo las deficiencias de un entorno controlador y prejuicioso.

<p><b>Fotografía:</b> 4 / Manos sobre la tela  <b>Serie:</b> Prueba de Resistencia  <b>Artista:</b> Günter Brus  <b>Lugar de realización:</b> Galerie Krinzinger, Viena  <b>Año:</b> 1970  <b>Tema:</b> Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.</p>					
					
<b>NIVEL TÉCNICO</b>	<b>Formato</b>	<b>Impresión</b>	<b>Encuadre</b>	<b>Ángulo</b>	<b>Dimensiones</b>
	Análogo y recuperado en digital. En vertical.	7 impresiones cromogénicas en color en caja	Plano General	Normal. Ligeramente en picada.	Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x 19 11/16" (60 x 50 cm)
	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>			
	Uso de luces ambientales (artificial) de la galería en cenital y uso	La toma está sobreexpuesta, dando mayor realce a los tonos blancos como en una especie de surrealismo onírico de lo que presenciamos. El desenfoque también ayuda a fortalecer este sentido de inestabilidad e irrealismo. El sujeto, como punto de interés, se encuentra en el centro			

<p><b>NIVEL FORMAL</b></p>	<p>externo de luz fría frontal y lateral. Iluminación totalmente distribuida. La luz fría da un tono azulado, frívolo para la escenificación.</p>	<p>del encuadre, lo que resalta de inmediato la atención del espectador. Existe una bisección inexacta del espacio y la acción donde la simetría, el orden y lo planificado no tienen cabida. La mirada del artista, así como su posición corpórea direccionándola hacia la derecha del encuadre, generan movimiento que desbalancea la toma hacia el lado derecho, sin embargo, el camarógrafo amplió la toma para anexar la presencia del ducto del aire y crear un dinamismo entre los tres elementos: el performista, la lona blanca y el ducto de aire. El contraste entre claro y oscuro sigue presente con ayuda de la manipulación de sobreexposición del equipo fotográfico y también de la posición central del horizonte en la que tanto suelo como pared tienen la misma espacialidad y la misma importancia.</p>	
<p><b>NIVEL FÁCTICO</b></p>	<p><b>Espacio</b></p> <p>Galería. Espacio cerrado, amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>—</p> <p>Espacio artístico. Existe un segundo espacio el cuál es intangible y que envuelve</p>	<p><b>Objeto (fotográfico)</b></p> <p>El performático masculino sobre sus cuatro extremidades estiradas se desplaza en dirección a la lona blanca. Su pie derecho hace la elevación para movilizar hacia enfrente; la mano izquierda sobre la lona también tiene esa característica de movimiento que le da dinamismo a la fotografía. La lona se posiciona más hacia la derecha son un recorte del encuadre sobre un extremo. Tras del sujeto el ducto de aire tiene un aspecto de cueva del que ha salido el performista y ahora se dirige hacia la superficie de la lona, al tiempo que pareciese que fuera a salir del encuadre por el hueco espacial que se genera en contraposición a la dirección de su mirada y de su cuerpo. Tanto el suelo como la pared</p>	<p><b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b></p> <p>-El sujeto masculino, despojado de su humanidad para darle lugar a los instintos animalescos. La pérdida de la individualidad y el humanismo.</p> <p>-El andar antinatural del ser humano. El artista se desplaza en sus cuatro extremidades siendo el cuerpo el instrumento de quiebre ante una percepción convencional.</p> <p>-Hay más soltura, menos tenso el movimiento del artista aún existiendo lesiones en sus extremidades.</p>

	la narrativa de la acción ejecutada por el artista sobre la lona blanca.	siguen equilibrándose.	
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
	El sujeto realiza acciones de traslado de manera animalesca, primitiva, en la que se genera una especie de vulnerabilidad, fragilidad, pero también de incertidumbre. La calidez de los colores claros producen cierta inocencia, empatía, esperanza, mientras que la oscuridad por el contrario genera temor, desasosiego.		-Símil  (Al término del cuadro se desglosará cada concepto)
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	-Desnudar el cuerpo, lacerarlo: dañar el sistema institucionalizado que ha sido moldeado en nuestra interioridad.  -El dispositivo de esquirla radica principalmente como una ambigüedad entre espacio íntimo y espacio público; donde la desnudez y las acciones sobre el cuerpo, en sí mismo, se llevan a cabo en espacios íntimos, esto teniendo en cuenta la aceptación de lo políticamente correcto en la sociedad; sin embargo, el espacio íntimo estalla y se expone en un espacio público, un espacio que no suprime al otro, sino que, existe una preservación latente de esa intimidad con los asistentes de la galería.	-La preservación del cuerpo. Concepción clásica o sublimada del cuerpo.  -El sistema de imposición, de subyugación y de encasillamiento que son ejercidos por el poder político, económico, cultural, social.	-Tanto la representación como lo representado son quebrantados por aquellas acciones que expresan la realidad y no por acciones ficticias.  -El cuerpo se representa a sí mismo. Su actuar se desempeña en dos atmósferas: 1. la espacialidad de la galería como lugar de realización pública, pero íntima (tangible) y, 2. la especialidad artística intangible que permea como una cúpula cristalina y limítrofe del espacio de representación y sublevación simbólica de una realidad veraz.

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.

- **Símil** - Como figura retórica, utilizado como recurso de comparación o semejanza. Günter Brus hace un símil de la sociedad que pierde su humanidad ante la subyugación tanto de la institucionalidad como del mismo prejuicio social. Una similitud animalesca, primitiva.

**Fotografía:** 5 / De rodillas mutilando su trusa  
**Serie:** Prueba de Resistencia  
**Artista:** Günter Brus  
**Lugar de realización:** Galerie Krinzinger, Viena  
**Año:** 1970

**Tema:** Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.



	Formato	Impresión	Encuadre	Ángulo	Dimensiones
<b>NIVEL TÉCNICO</b>	Análogo y recuperado en digital. En vertical	7 impresiones cromogénicas en color en caja	Plano General	Ligeramente en picada	Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x 19 11/16" (60 x 50 cm)
	Iluminación	Composición			
<b>NIVEL</b>	Uso de luces ambientales (artificial) de la galería en cenital y uso externo de	La toma realizada a 3/4 del sujeto, el ladeado horizonte marcado por la división de la pared y el suelo, así como la ligera inclinación de la cámara: muestran una inconsistencia de balance y refuerza el sentido de la acción: desequilibrio, inestabilidad, confusión. Nuevamente existe un dinamismo de líneas guía que			

<b>FORMAL</b>	<p>luz fría frontal y lateral. Iluminación totalmente distribuida. La luz fría da un tono azulado, frívolo para la escenificación.</p>	<p>sugieren al sujeto como punto de interés, sin embargo, las extremidades de sus brazos y la dirección de su mirada se concentran en la acción de sus manos, lo que nos profundiza aún más en la centralidad del encuadre: al detalle de sus manos. El aire que yace sobre la parte superior del performista tiene más volumen que el inferior, dando la sensación de peso o fuerza ejercida sobre su persona ya que él sujeto tiene la cabeza inclinada hacia abajo y sentado sobre sus tobillos. Todo en la fotografía está en enfoque para distinguir los detalles de la acción y de la espacialidad.</p>	
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objeto (fotográfico)</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>
	<p>Galería. Espacio cerrado, amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>— Espacio artístico. Existe un segundo espacio el cual es intangible y que envuelve la narrativa de la acción ejecutada por el artista</p>	<p>El sujeto, completamente desnudo, sentado sobre sus tobillos: sobre la lona blanca. Acribilla su trusa blanca con el cuchillo. Toda su atención se centra en su acción. Nuevamente los dos ductos de aire se hacen presentes con una limitante del formato fotográfico. La centralidad del sujeto como el mayor punto de interés. Existe un cubo cristalino intangible sobre la lona blanca en la cual se desarrolla la performance.</p>	<p>-El sujeto masculino completamente desnudo, vulnerable, herido, sucio, frágil. -Hincado como un ser indefenso que destruye el último rasgo de imposición. -Él domina dentro de su cubo imaginario, su interioridad. Por lo que destruye todo vestigio de institucionalidad implantada. -Muestra su parte frontal, desnuda, la más indefensa e incluso la más censurada en el ser masculino. En una exposición sincera y total con la audiencia, con la sociedad.</p>

	sobre la lona blanca.		
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
	Se genera una introspección analítica. Günter Brus permanece ensimismado, atento, decidido; su desnudez expresa su completa lucha por la institucionalidad infligida y los tabúes de la sociedad. Hay una acción de fuerza y coraje que no asan desapercibidos tanto corporal como gesticular.		-Oposición  (Al término del cuadro se desglosará cada concepto)
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquila</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	La trusa blanca, como el despojo físico de la superficialidad materialista, capitalista, del concepto de cuerpo arraigado a nuestra forma de consumo consciente e inconscientemente.  La exhibición del cuerpo como un acto liberador de ataduras y limitaciones tanto institucionales como sociales.  El cuerpo dentro de su espacio ficticio (interiorizado) como lucha interna. La herramienta del cuchillo como símil de confrontación individuo-institución.	Rompe con la concepción que la institución, el capitalismo y la misma sociedad construyen mediante los prejuicios y tabúes impuestos como estatutos.	-Existe una sugerencia a la introspección, con la intención de reformular el sistema de creencias que hasta entonces permeaba nuestra organización estructural en el ecosistema social.  -La realidad de la acción se antepone a la ficción pues el cuerpo se representa a sí mismo; este no busca entretener, sino representarse en un actuar semiótico de reflexión e introspección.

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.

- **Oposición** - El artista recurre a dañar el cuerpo que es percibido como objeto, en busca de una liberación institucional y de una superación de prejuicios y tabúes.

**Fotografía:** 6 / De espaldas, lacerando su pierna derecha  
**Serie:** Prueba de Resistencia  
**Artista:** Günter Brus  
**Lugar de realización:** Galerie Krinzinger, Viena



<b>Año:</b> 1970					
<b>Tema:</b> Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.					
<b>NIVEL TÉCNICO</b>	<b>Formato</b>	<b>Impresión</b>	<b>Encuadre</b>	<b>Ángulo</b>	<b>Dimensiones</b>
	Análogo y recuperado en digital. En vertical	7 impresiones cromogénicas en color en caja	Plano General	Normal a nivel de pecho	Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x 19 11/16" (60 x 50 cm)
<b>NIVEL FORMAL</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>			
	Uso de luces ambientales (artificial) de la galería en cenital y uso externo de luz fría frontal y lateral. Iluminación totalmente distribuida. La luz fría da un tono azulado, frívolo para la escenificación.	En esta fotografía la pared gana mayor fuerza contra la parte del suelo como su oposición tonal, lo que crea un mayor peso visual sobre el performista que permanece inclinado en dirección de la pared. El sujeto se inclina hacia la izquierda lo que genera un desbalance hacia ese lado. Una sombra se hace visible del lado derecho y provoca un elemento que atribuye al tormento que aqueja al performista. La tonalidad de la foto tiende a ser más cálida, sin embargo, la acción sugiere todo lo contrario, haciendo un contraste entre lo físico - lo interno del sujeto y lo espacial como elemento coprotagonista. Los elementos dentro del encuadre luchan por coexistir unos sobre otros a la vez que existe una mixtura casi unificadora entre ellos.			
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objeto (fotográfico)</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>		
	Galería. Espacio cerrado, amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional	El sujeto performático de espaldas, sobre su rodilla y brazo izquierdo, en los límites de la lona blanca. Su pierna derecha está despegada del suelo mientras la flagela con el cuchillo que sostiene con la mano derecha. Su cabeza está tan inclinada	-El sujeto masculino con la parte trasera expuesta. La delgadez de sus brazos y piernas, así como la exposición trasera de su cuerpo lo muestran endeble.  -Inclinado y tensionado ante la flagelación		

	<p>sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>—</p> <p>Espacio artístico. Existe un segundo espacio el cuál es intangible y que envuelve la narrativa de la acción ejecutada por el artista sobre la lona blanca.</p>	<p>que parece un cuerpo humano decapitado, algo surrealista.</p> <p>Los dos ductos de aire están presentes, el de la izquierda tiene mayor presencia que el opuesto; el performista parece entrar nuevamente en la oscuridad, sin embargo, como punto central queda la acción de flagelación más destacada como elemento de interés.</p> <p>Del lado derecho de la fotografía, hay una sombra en el borde que se denota por primera vez y que genera una fuerza de atracción.</p>	<p>autoimpuesta en una extremidad de la pierna. Dando ese desbalance y reconocimiento de lucha interna que el performista está llevando a cabo en ese momento.</p>
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
	<p>El descontrol emocional se hace presente con mayor fuerza frente a una acción extremista donde todos los elementos tanto de espacialidad, iluminación, colorización, técnica fotográfica y acción performática articulan una experiencia que permea en la sensibilidad del espectador.</p>		<p>-Objeto</p> <p>(Al término del cuadro se desglosará cada concepto)</p>
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquila</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	<p>-El cuerpo desnudo, expuesto en su naturaleza pura. Pero también como cuerpo lacerado, herido.</p> <p>-El cuchillo como metáfora del daño que la institucionalidad genera pero de igual manera el daño que inflige sobre sí mismo en busca de una liberación total.</p>	<p>-La preservación del cuerpo. Concepción clásica o sublimada del cuerpo.</p> <p>-El sistema de imposición, de subyugación</p>	<p>Crea una incomodidad estética y política que reformula la manera en la que vemos y percibimos el arte. El artista ejecuta una serie de acciones que pintan en lo grotesco.</p>

		y de encasillamiento que son ejercidos por el poder político, económico, cultural, social.	
--	--	--	--

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.

- **Objeto** - Como materialidad subyugada y dominada. Visto el cuerpo como objeto de sometimiento.

**Fotografía:** 7 / De rodillas mirando a la pared  
**Serie:** Prueba de Resistencia  
**Artista:** Günter Brus  
**Lugar de realización:** Galerie Krinzinger, Viena  
**Año:** 1970  
**Tema:** Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.



	Formato	Impresión	Encuadre	Ángulo	Dimensiones
<b>NIVEL TÉCNICO</b>	Análogo y recuperado en digital. En vertical	7 impresiones cromogénicas en color en caja	Plano General	Normal a nivel de pecho	Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x 19 11/16" (60 x 50 cm)
	Iluminación	Composición			
	Uso de luces	No existe una simetría marcada en el encuadre, sin			

<p><b>NIVEL FORMAL</b></p>	<p>ambientales (artificial) de la galería en cenital y uso externo de luz fría frontal y lateral. Iluminación totalmente distribuida. La luz fría da un tono azulado, frívolo para la escenificación.</p>	<p>embargo, hay un elemento que recalca la parte superior del torso del artista como punto de interés: la espiral de Fibonacci. Es una espiral logarítmica generada dibujando arcos circulares conectando las esquinas opuestas de los cuadrados ajustados a los valores de la sucesión; adosando sucesivamente cuadrados de lado 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 y 34.</p> <p>La toma sigue estando un poco sobreexpuesta para crear esta ilusión surrealista de la acción performática. Los tonos blancos tienen mayor fuerza en esta fotografía como en una especie de liberación que se está logrando a través de la autolaceración y de la semiosis de la institucionalidad interna que se fractura.</p>	
<p><b>NIVEL FÁCTICO</b></p>	<p><b>Espacio</b></p> <p>Galería. Espacio cerrado, amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>—</p> <p>Espacio artístico. Existe un segundo espacio el cuál es intangible y que envuelve</p>	<p><b>Objeto (fotográfico)</b></p> <p>El sujeto desnudo, de rodillas, sentado sobre sus tobillos: pegado a la pared, específicamente en el ducto de aire, con los brazos levantados dejando expuestas sus costillas. En una clase de lamentación espiritual. Se encuentra en la parte central de la fotografía pero, posicionado más hacia la izquierda, dejando un espacio de aire vacío a su derecha. Sus piernas se aferran aún a la permanencia de la lona blanca; en ella se distinguen manchas de sangre y los elementos que ha usado hasta entonces para llevar a cabo la performance. Los músculos de su espalda y brazos muestran una gran tensión por el dolor, y eso se puede ver con la ligera inclinación que la cabeza hace para atrás.</p>	<p><b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b></p> <p>-El sujeto masculino, lívido, agotado, débil, sin embargo, con determinación y fuerza por buscar la tan anhelada liberación institucional establecida en su ser.</p> <p>-El cuerpo en lucha, por una parte se apoya de su exterioridad pero también se aferra a la interioridad de su ser.</p>

	la narrativa de la acción ejecutada por el artista sobre la lona blanca.		
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
	<p>Su rostro posee una carga emotiva que refleja cualquier sentir corporal, uno de ellos es el del dolor por la laceración autoinfligida, un contraste ante la pasividad que intenta tener. Sin embargo, también existe un desconcierto y angustia que son transmitidas al espectador ante los próximos movimientos a realizar.</p> <p>La galería como espacio y la iluminación también juegan un papel importante en la emanación de emociones; existe en la luz un tono frío y seco que conjuga bien con lo funcional e inhóspito de la galería para transmitir esa sensación de tristeza, soledad, vacío e incluso institucionalidad.</p>		<p>-Suplicio</p> <p>(Al término del cuadro se desglosará cada concepto)</p>
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	<p>-Desnudar el cuerpo, lacerado: dañar el sistema institucionalizado que ha sido moldeado en nuestra interioridad.</p> <p>-El dispositivo de esquirla radica principalmente como una ambigüedad entre espacio íntimo y espacio público; donde la desnudez y las acciones sobre el cuerpo, en sí mismo, se llevan a cabo en espacios íntimos, esto teniendo en cuenta la aceptación de lo políticamente correcto en la sociedad; sin embargo, el espacio íntimo estalla y se expone en un espacio público, un espacio que no suprime al otro, sino que,</p>	<p>-La preservación del cuerpo. Concepción clásica o sublimada del cuerpo.</p> <p>-El sistema de imposición, de subyugación y de encasillamiento que son ejercidos por el poder político, económico, cultural, social.</p>	<p>Crea una incomodidad estética y política que reformula la manera en la que vemos y percibimos el arte. El artista ejecuta una serie de acciones que pintan en lo grotesco.</p>

	existe una preservación latente de esa intimidad con los asistentes de la galería.		
--	--	--	--

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.1

- **Suplicio** - Como dolor físico y moral del artista en representación al daño infligido por el mismo poder institucional sobre el cuerpo. Al tiempo que el suplicio simboliza la lucha descarnada por conseguir la tan anhelada libertad.

<p><b>Fotografía:</b> 8 / Boca abajo con piernas abiertas  <b>Serie:</b> Prueba de Resistencia  <b>Artista:</b> Günter Brus  <b>Lugar de realización:</b> Galerie Krinzinger, Viena  <b>Año:</b> 1970  <b>Tema:</b> Prueba de Resistencia presenta la última obra performática de Günter Brus. Llevó la acción performática hasta los límites de su casi autodestrucción, buscando en la performance una especie de suicidio directo del que pretendía salir purificado de la institucionalidad, las prohibiciones convencionales en torno al cuerpo y el sexo, así como también a la superación de los tabúes.</p>					
<b>NIVEL TÉCNICO</b>	<b>Formato</b>	<b>Impresión</b>	<b>Encuadre</b>	<b>Ángulo</b>	<b>Dimensiones</b>
	Análogo y recuperado en digital. En horizontal	7 impresiones cromogénicas en color en caja	Plano General	Ligeramente en picada	Imagen: 19 11/16 x 15 3/4" (50 x 40 cm) Tapete: 23 5/8 x 19 11/16" (60 x 50 cm)
	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>			
	Uso de luces ambientales	El zoom en la fotografía da más detalles tanto de la espacialidad como del performista. Las texturas de los			

<p><b>NIVEL FORMAL</b></p>	<p>(artificial) de la galería en cenital y uso externo de luz fría frontal y lateral. Iluminación totalmente distribuida. La luz fría da un tono azulado, frívolo para la escenificación.</p>	<p>ductos, de los músculos del artista, e incluso de la planta de sus pies son más visibles con la intencionalidad de poder recurrir a la sensibilidad de la escena. La sobreexposición ahora toma un papel pesadillesco, onírico. La cabeza nuevamente como elemento de interés y de máxima expresión se destaca por la regla de los tercios con la intersección generada en la parte superior izquierda. El balance visual se compensa entre el cuerpo curvado hacia la izquierda y la pierna abierta del performista y la lona por el lado. La direccionalidad de la cabeza fluye hacia el lado izquierdo, del lado derecho queda un gran vacío espacial y se complementa con el horizonte que tiene una inclinación que se lee de menor a mayor, como un avance progresivo, pero el artista al mirar hacia la inferioridad (izquierda) hace pensar en el declive de su individualidad, como si el cuerpo estuviese resbalando.</p>	
<p><b>NIVEL FÁCTICO</b></p>	<p><b>Espacio</b></p> <p>Galería. Espacio cerrado, amplio. El uso de la galería nutre la narrativa de la opresión institucional sobre el cuerpo. La Galería como espacio tangible para la realización performática.</p> <hr/> <p>—</p> <p>Espacio artístico. Existe un segundo espacio el cuál es</p>	<p><b>Objeto (fotográfico)</b></p> <p>El sujeto desnudo boca abajo, con el cuerpo contorsionado: por una parte la zona superior del cuerpo se encuentra curvada hacia la izquierda, hacia el ducto de aire (la pared), con la mitad izquierda del rostro expuesta y su mano izquierda apretando su barbilla en una especie de dolor distractor. Su brazo derecho aparece sólo hasta el codo, una mutilación visual por la posición corpórea. Por otra parte, la zona inferior del cuerpo se encuentra expuesta con las piernas abiertas hacia los lados, lo que deja ver su entrepierna y las plantas de sus pies: cada punta del pie está en la exterioridad de la lona blanca. Los dos ductos de aire se pronuncian con mayor fuerza ya que la fotografía tiene un</p>	<p><b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b></p> <p>-El sujeto masculino, inerte, contorsionado, vulnerable. Lucha física y mental por mantener el control.</p> <p>-El cuerpo tensionado, asimétrico, al tiempo que expone la parte más íntima de su fisiología en una sinceridad completa.</p>

	intangible y que envuelve la narrativa de la acción ejecutada por el artista sobre la lona blanca.	mayor acercamiento al performista; también la lona y el sujeto resaltan con fuerza.	
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>		<b>Conceptos*</b>
	Aunque existe una limitante visual de su rostro debido a la posición en la que se encuentra, Günter Brus gesticula la enervación que los resultados de la autoflagelación están dando.		-Transgresión  (Al término del cuadro se desglosará cada concepto)
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>
	-Desnudar el cuerpo, lacerado: dañar el sistema institucionalizado que ha sido moldeado en nuestra interioridad.  -El dispositivo de esquirla radica principalmente como una ambigüedad entre espacio íntimo y espacio público; donde la desnudez y las acciones sobre el cuerpo, en sí mismo, se llevan a cabo en espacios íntimos, esto teniendo en cuenta la aceptación de lo políticamente correcto en la sociedad; sin embargo, el espacio íntimo estalla y se expone en un espacio público, un espacio que no suprime al otro, sino que, existe una preservación latente de esa intimidad con los asistentes de la galería.	-La preservación del cuerpo. Concepción clásica o sublimada del cuerpo. -El sistema de imposición, de subyugación y de encasillamiento que son ejercidos por el poder político, económico, cultural, social.	El temor de presenciar un suicidio está latente. La incertidumbre, el horror, la angustia se apoderan del espectador.

\*NOTA: Se describen los conceptos del nivel emotivo para una mayor comprensión.

- **Transgresión** - Como quebrantamiento del sistema, del estatuto. La flagelación del cuerpo llevado por el artista como transgresión del aparato opresor que somete y denigra al cuerpo como un objeto desvalorado y que busca la purificación de la institucionalidad.

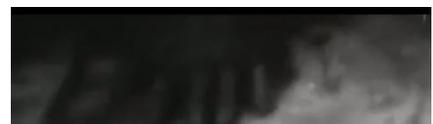
**IMPLEMENTACIÓN DE ANÁLISIS PARA:**

b) Video del performance *Ana* de Günter Brus.

**Video:** 1 / 9

**Título:** Ana

**Artista:** Günter Brus



**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria

**Año:** 1964

**Camarógrafo:** Kurt Kren

**Primer análisis:**

**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada “Ana”, la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.

<b>NIVEL TÉCNICO</b>	<b>Formato</b>	<b>Impresión</b>	<b>Encuadre y Ángulos</b>	
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Close ups -Planos detalle -Big close up -Medium shot	
<b>NIVEL FORMAL</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>		
	-Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado.  -Luz en diversas intensidades para la creación de pautas.	En la secuencia nos encontramos con detalles y destellos de lo que más adelante se desarrollará como acto de lo sublime y grotesco. El cuerpo como instrumento de expresión.		
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	<b>Acciones</b>
	-Galería , en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.	-Un modelo desnudo -Tela	-1 sujeto que muestra solo parte de extremidades  (pierna , pie , brazo y dedos)	-Muestra parte de extremidades

<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquila</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
	Cuerpo fragmentado / Dividido	Concepción clásica o sublimada del cuerpo	El cuerpo es representado segmentado.	Sin sonido ni musicalización



Plano 1



Plano 2



Plano 4



Plano 6

### INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

Podemos distinguir un fondo claro en el que se hace presente una figura humana en el extremo izquierdo, dando un contraste a la toma que por momentos llega a estar sobreexpuesta. Este uso del cuerpo se hace presente como primer aspecto, aún sin estar plenamente distinguido. La figura humana se encuentra subexpuesta en una especie de claro-oscuro. El ente no se presenta en su totalidad.

Se muestra un poco más claro lo que sería una extremidad y con ayuda del cambio de luz, se alcanza a ver una mirada que da más razón de un cuerpo postrado lateralmente, pero manteniéndose en el lado más oscuro.

Logramos ver más a detalle la extremidad, al igual que el plano 2 que permanece en la zona oscura y aunque que la zona clara también tiene algunos guiños de color y textura, la sombra hace la división.

Se vislumbra lo que podría ser una prenda de vestir, específicamente un calcetín; teniendo una posición bipartita entre luz y oscuridad. Así como también continúa visualizándose la textura del suelo con imperfecciones.

La zona más oscura se asemeja a un hoyo en donde el calcetín permanece una parte.

El espacio blanquecino así como la vestimenta del ente pueden bien reflejar un entorno puro al tiempo que el cuerpo se presenta como un objeto oscuro que ha sido subyugado, flagelado.

En el primer plano logra dar una idea de que el cuerpo será el elemento estrella de las tomas, en los siguientes dos logramos ver una división entre las zonas más oscuras en donde permanece el cuerpo , interpretado como la “vergüenza”, lo impuro o la visión que se tiene del cuerpo en su estado más natural y lo más claro, lo que está visible o resalta a simple vista y la línea que se creó entre estos. Los dos lados tienen una parte del otro pero solo en una porción pequeña.

La conjunción de los primeros planos se visualizan rápidamente al tiempo que son alternados por tomas con fondos claros en una especie de parpadeo-flash. Así como los movimientos son bruscos con cámara en mano. Todo en una clase de perspectiva efímera de la que somos testigos, vemos pero no queremos ver.

**Video:** 2 / 9  
**Título:** Ana  
**Artista:** Günter Brus  
**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria  
**Año:** 1964  
**Camarógrafo:** Kurt Kren  
**Primer análisis:**



**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada “Ana”, la cual cuenta con la participación de de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.

NIVEL TÉCNICO	Formato	Impresión	Encuadre y Ángulos
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Primer plano -Plano a detalle
NIVEL	Iluminación	Composición	

<b>FORMAL</b>	<p>Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado.</p> <p>Luz en diversas intensidades para la creación de pautas.</p>	<p>Los fotogramas no muestran al personaje centrado , se basan en detalles de los elementos que acompañan al personaje principal.Las texturas de las vendas, logran crear un contraste interesante de profundidades en relación al fondo a pesar de su similitud de tonalidades.</p> <p>Esto crea un afecto también en los primeros fotogramas que hace la piel del performista más oscura a lo que es en realidad.Por el contrario a lo que pasa en las últimas , que la intensidad de luz logra un efecto de homogeneidad en el personaje y el fondo , provocando que resalten solo elementos y detalles.</p>		
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	<b>Acciones</b>
	<p>Galería , en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.</p>	<p>Sujeto de sexo masculino de alrededor de 30 años , de tes aparentemente blanca , con cabello corto lacio en tono claro , complexión delgada. Comienza con una vestimenta de vendaje de pies a cabeza , en posición fetal.Para pasar a desenvolverse y quedar en un traje claro , holgado y desarreglado. Con un piso gris claro y fondo de tonalidad clara (posiblemente blanco) .</p>	<p>Masculino delgado , atado con vendas en posición fetal , que al proceso del acto se muestra desesperación y cansancio en el rostro. Al terminar con un rostro que se ve complacido sin dejar el cansancio a un lado.</p>	<p>Un hombre de complexión delgada se encuentra vendado en posición fetal y con el movimiento logra desprenderse de dicha atadura, no utiliza elementos extras.</p>
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	<p>Su rostro no es visible al inicio del acto , pero cuando logra descubrir su rostro podemos ver unos ojos con signos de cansancio y lucha constante. (ojeras y manchas de tono más oscuro en cuello , brazos y piernas)</p> <p>A pesar de dicha lucha la mirada y movimientos nos transmiten una sensación de paz por dicha liberación pero también un desconcierto con una mirada vacía fija pareciendo contemplar al abismo , desorientado.</p>			<p>-Lucha -Cansancio</p>

<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
	Cuerpo fragmentado / Dividido	Concepción clásica o sublimada del cuerpo	El cuerpo es representado segmentado.	Sin sonido ni musicalización



Plano 8



Plano 10



Plano 16



Plano 18



Plano 20



Plano 22



Plano 27



Plano 29



Plano 33



Plano 35



Plano 37

## INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

Un cuerpo vendado de pies a cabeza, de principio de muestra con la cabeza vendada y poco a poco con el movimiento se va desprendiendo. El cuerpo se encuentra en posición fetal, pensando en una posible interpretación de que las ideas, prejuicios, creencias, las cuales adquirimos desde las etapas más tempranas de nuestra vida.

El pudor, visión e interpretación del cuerpo lo conocemos desde siempre como aquello que se debe de cubrir para poder ver mostrado al exterior.

Los movimientos muestran aquella lucha constante entre lo que sabemos, tenemos arraigados y la nueva visión que tratamos de construir a través de dicha lucha.

El protagonista muestra una expresión de agotamiento, de permanecer exhausto pero tranquilo.

La parte oscura en el rostro, como ojeras, podría representar el paso del tiempo en el que la persona se encontró luchando. La pintura en el cuello como las marcas que fueron provocadas por la misma fuerza que utilizó para liberarse. Huellas que permanecen como registro de las ideas pasadas.

Un cuerpo vendado con una posición que limita su espacio en el entorno, en una posición que así como en el vientre, los bebés inician adaptándose y creciendo en el espacio ofrecido. Pensando así en las ideologías que inconscientemente adoptamos gracias al entorno en el que nos desarrollamos.

Esto aplica también para aquellas creencias en donde se implica un pensamiento sobre cómo es visto o representado el cuerpo. Para ser visto este debe de ser segmentado en categorías, lo que es aceptado ser expuesto y lo que no. Esto conlleva analizarlo desde más visiones y /o contextos en los que lo pensemos.

Para todo cambio, así sea lo más mínimo, debe de haber una fuerza o movimiento que altere su forma original. En esta secuencia podemos ver como el movimiento del cuerpo, por muy bien vendado que esté, logra ablandar la tela y que poco a poco caiga por sí misma.

En los últimos fotogramas nos encontramos con un cuerpo aparentemente cansado pero que transmite cierta paz y conformidad con lo logrado, encontrándose en un estado de contemplación a su entorno.

**Video:** 3 / 9

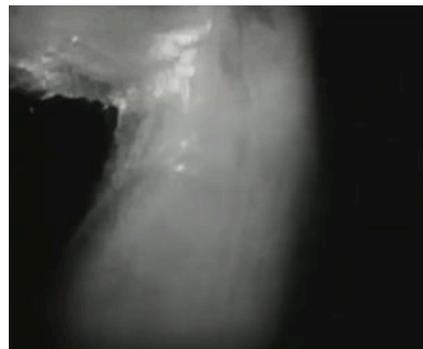
**Título:** Ana

**Artista:** Günter Brus

**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria

**Año:** 1964

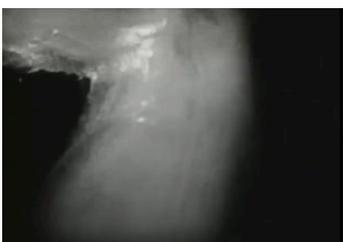
**Camarógrafo:** Kurt Kren



**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada “Ana”, la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.

NIVEL TÉCNICO	Formato	Impresión	Encuadre y Ángulos	
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Plano detalle -Primer plano	
NIVEL FORMAL	Iluminación	Composición		
	Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado.  Luz en diversas intensidades para la creación de pautas.	Nos encontramos con tomas más a detalle , con un fondo aparentemente negro. La luz es más baja creando el efecto de elementos endurecidos, principalmente con los vellos, el cabello y las facciones del personaje. El efecto de luz resalta las partes lineales del cuerpo (Estómago, entrepiernas y demás pliegues)  La pintura y/o líquidos utilizados destacan, confirmando su presencia.		
NIVEL FÁCTICO	Espacio	Objetos	Sujetos (Cuerpos y Gestos)	Acciones
	Galería, en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con	Femenina con edad aparentemente mayor a 25 años con una complexión media, con pelinegro corto. Se encuentra	Mujer joven de complexión media. Con rasgos endurecidos, con gesticulacione s decaídos y	Una mujer en posición vertical, fija. Con las manos tocando la parte superior de sus piernas en los laterales , esperando a que

	el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.	desnuda en su totalidad.	cohibidos.	su cuerpo desnudo sea intervenido con líquido , posiblemente pintura en tonalidades claras. Sus gestos y movimientos no son cambiantes , la secuencia continua en el mismo ritmo. Solo mueve un poco su rostro sin levantar considerablement e la mirada.
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	La mujer se encuentra en una posición de resignación y vulnerabilidad ante los estímulos externos. Su mirada cabizbaja denota sumisión y aceptación. Las tonalidades sombrías en el rostro fortalecen los sinónimos de tristeza.			-Sumisión
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
	Cuerpo fragmentado / Dividido	Rompe las ideologías clásicas del cuerpo y de la exposición de las partes íntimas.	Existe la exposición del cuerpo en su estado más puro , natural y real con la finalidad de normalizar sin sexualizar el cuerpo.	Sin sonido ni musicalización



Plano 39

Plano 45

Plano 49

Plano 51



Plano 55

Plano 57

Plano 59

Plano 63



Plano 65

Plano 67

Plano 69

Plano 71



Plano 73

Plano 75

Plano 77

## INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

En estos fotogramas tenemos un encuentro con el cuerpo desnudo de una femenina, los encuadres enfocan mayormente a detalle aquellas partes íntimas, que son justamente las que se ocupan para abrir el panorama de cómo se visualiza el

cuerpo.

Los cuerpos son vistos principalmente como el medio de trabajo , de sexualización y muy pocas veces se admira desde su estado más puro. El cuerpo no es parte de nosotros, el cuerpo somos nosotros y es precisamente nuestro primer acercamiento al mundo, lo primero que tiene contacto con el exterior, a pesar de ello hemos decidido que se puede adular solo lo que está considerado “obras de arte”.

El cuerpo en sí es una obra de arte que trabaja de maneras maravillosas , y aun así existe la vergüenza a su exposición , como podemos ver en el rostro de “Ana” en los planos 51, 59, 63, 69, 71 y 75, un rostro que se encuentra avergonzado, por ello su mirada se mantuvo siempre cabizbaja a pesar de los movimientos laterales la mirada se mantuvo así.

A pesar de los estímulos externos como la intervención del hombre con la pintura, la mujer mantiene su postura, aceptando cualquier tipo de interacción ajeno a ella. Tras las ideologías respecto al cuerpo y cómo influyen elementos superficiales, como los aceptamos y hacemos parte de nosotros muchas veces sin intentar lo contrario, sin existir siquiera un cuestionamiento de lo que adaptamos así como sin siquiera objetar si es conveniente.

**Video:** 4 /9

**Título:** Ana

**Artista:** Günter Brus

**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria

**Año:** 1964

**Camarógrafo:** Kurt Kren

**Primer análisis:**



**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada “Ana”, la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.

NIVEL TÉCNICO	Formato	Impresión	Encuadre y Ángulos	
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Medium close up -Plano detalle	
NIVEL FORMAL	Iluminación	Composición		
	Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado.  Luz en diversas intensidades para la creación de pautas.	El zoom a los detalles endurece los materiales de la escalera así como las extremidades de la mujer. El video se desarrolla en un fondo claro y con ayuda de las tonalidades del cabello, la pintura en sus piernas, manchas en rostro y las tonalidades naturales del cuerpo desnudo, logra sobresalir los detalles. La luz tan baja logra que la composición de la pintura sea notable, una consistencia más dura que corre con mayor dificultad. Al igual que con la pintura, los cuerpos debido a la luz se reflejan fácilmente en el fondo claro.		
NIVEL FÁCTICO	Espacio	Objetos	Sujetos (Cuerpos y Gestos)	Acciones
	Galería, en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.  Tonalidades oscuras que sobresalen	Femenina con edad aparentemente mayor a 25 años con una complexión media , con pelinegro corto. Se encuentra desnuda en su totalidad. Sobre una escalera alta de metal , en posición de jinete.  La pintura negra logra que los elementos	Mujer joven de complexión media. Con rasgos endurecidos , con gesticulaciones tristes , con mirada baja.  Hombre de complexión delgada con facciones suaves , de tez clara , altura mediana en	Una mujer en posición de jinete , arriba de una escalera de metal es utilizada como lienzo.  El hombre es el que interviene a la mujer con pintura negra mientras ella se mantiene en la misma posición , solo en un momento interactúan cercanamente mayormente de la cabeza.

	naturalmente del cuerpo como los pezones , tono de cabello y demás detalles.	pintados en cara y cuerpo tengan textura y profundidad.  Interviene un hombre de alrededor de 32 años con complexión delgada , tez blanca y cabello claro.	hombre que actúa sin tener mucha gesticulación.	
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	La mujer se encuentra en una posición de jinete , con la mirada y hombros decaídos. Encontrándose en un estado de resignación pero denotando paz.			-Superioridad
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
	Cuerpo intervenido a placer por un cuerpo ajeno.	Interacción externa y afectación personal. Somos seres individuales resultado de estímulos y relación con el exterior.	Interpretación de la intervención externa. La relación que interponemos con el exterior , como permea nuestra realidad y además la modifica.	Sin sonido ni musicalización



Plano 83



Plano 85



Plano 87



Plano 89



Plano 91



Plano 92



Plano 93



Plano 94



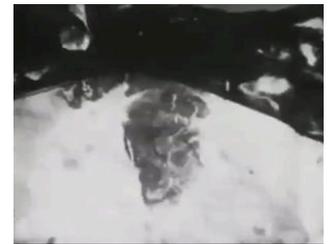
Plano 95



Plano 97



Plano 99



Plano 101



Plano 102



Plano 103



Plano 104



Plano 105



Plano 106



Plano 107



Plano 108



Plano 109



Plano 110



Plano 111



Plano 112



Plano 113



Plano 114



Plano 115



Plano 116

### INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

Vemos a un personaje desnudo , que a diferencia de la sección anterior su cuerpo se encuentra enaltecido debido a que se encuentra sentada en posición de jinete en una estructura metálica.

El cuerpo aún lo encontramos en un estado vulnerable al tener sus parte intimas expuestas , la altura a diferencia del masculino es diferente , posiblemente denotando un tipo de rango superior si hablamos de composiciones pero también de estructuras sociales. Tanto como la estructura en la que se encuentra sentada , así como su posición podemos ver que sus cimientos son relativamente los más

seguros , la escalera es de cuatro puntos de apoyos y la posición en la que se encuentra logra un equilibrio entre la distribución del peso.

El hombre sin embargo sigue permaneciendo parado en el suelo , se encarga de manchar al cuerpo femenino y aunque algunas veces su rastro queda cerca de la mujer , solo logra dejar marcas de pintura en partes inferiores y algunas gotas en rostro, él incluso se tira encima la pintura para seguir con sus actos.

En las tomas no solo vemos detalles de los personajes también nos muestran los detalles de la estructura , endurecidos que mantienen en alto el cuerpo , así como sucede en la sociedad con personas que logran estar solo un poco más alto del resto. Que al final todo aquello que pase puede permear de alguna manera en cómo vemos , actuamos y visualizamos al mundo y demás.

**Video:** 5 /9

**Título:** Ana

**Artista:** Günter Brus

**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria

**Año:** 1964

**Camarógrafo:** Kurt Kren

**Primer análisis:**

**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada “Ana”, la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.



NIVEL TÉCNICO	Formato	Impresión	Encuadre y Ángulos
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Primer plano -Plano general
NIVEL FORMAL	Iluminación	Composición	

	<p>Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado.</p> <p>Luz en diversas intensidades para la creación de pautas.</p>	<p>El fondo claro , con luces bajas ayuda a la creación de sombras que son reflejadas en las telas del fondo. Los encuadres son más cerrados en donde vemos a detalle las gesticulaciones y el reflejo de los sentimientos aún más notorios.</p> <p>Las líneas y profundidad de sus ojos se vuelven más pronunciados , la secuencia es parte de las acciones de la anterior y se busca resaltar la finalidad del trabajo realizado con la mujer.</p> <p>Fondo claro con manchas oscuras.</p>		
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	<b>Acciones</b>
	<p>Galería , en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.</p>	<p>Nos encontramos al masculino de complexión delgada mucho más a detalle. Las tomas son cortas y no vemos mucho más que el individuo , solo al alejarse un poco logramos ver que se encontraba fumando un cigarrillo.</p>	<p>Un masculino que su cara denota cansancio , con una mirada un poco perdida.</p> <p>En contemplación un poco a lo que acaba de realizar.</p>	<p>Un hombre con manchas de pintura mayormente en rostro , mirando a su alrededor decide tomar un descanso y fumar un cigarro mientras me pierde en sus pensamientos.</p>
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	<p>Gesticulaciones de sonrisa , de conformidad con lo que realizo pero a su vez podemos ver el cansancio y las ganas de tomar una pausa a lo que estaba realizando.</p>			-Desvergüenza
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
				Sin sonido ni musicalización



Plano 117



Plano 118



Plano 119



Plano 120



Plano 121



Plano 122



Plano 123



Plano 124



Plano 125



Plano 126

## INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

Se hace una separación de las tomas anteriores en donde logramos ver a este personaje como un interventor de aquel cuerpo desnudo.

Este bloque de fotogramas a nivel de significaciones con la historia que viene el artista manejando lo interpretamos más como el descanso y apreciación a la obra.

El cigarro para tomar un descanso mental del proceso de la obra , que con las sustancias de su estructura lograr un efecto relajante a su vez al cuerpo.Sus gestos demuestran el agotamiento debido a todo el proceso realizado.No realiza muchos movimientos del cuerpo entero , solo su cabeza hace movimientos horizontales mientras se encuentra perdido en sus pensamientos.

**Video:** 6 /9

**Título:** Ana

**Artista:** Günter Brus

**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria

**Año:** 1964

**Camarógrafo:** Kurt Kren

**Primer análisis:**

**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada "Ana", la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las sociedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.



<b>NIVEL TÉCNICO</b>	<b>Formato</b>	<b>Impresión</b>	<b>Encuadre y Ángulos</b>	
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Plano general -Primer plano	
<b>NIVEL FORMAL</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>		
	Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado.  Luz en diversas intensidades para la creación de pautas.	Fondo claro , hay una presencia clara de contraste entre claros y oscuros, entre cálido y frío, luz y oscuridad. Las luces se siguen manteniendo en intensidades bajas, siguiendo con el juego de tonalidades blancas , negras y grises en contrastes uno a uno con elementos adicionales. Tomas cerradas , que limitan la visión general de la escenografía.		
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	<b>Acciones</b>
	Galería , en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se	Bicicleta de tonalidad clara. Asiento de las mismas	Cuerpo de un masculino delgado de tez blanca con	El masculino se mantiene en movimiento sin alguna acción

	limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.	tonalidades.	pintura oscura en diversas partes de su cuerpo.	concreta.
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	El masculino que se encuentra con pedazos de telas blancas , se ve cansado , los hombros caídos y la espalda encorvada intentando encontrar una posición de un descanso momentáneo. Un rostro decaído pero sin reflejar tristeza , parece haber tenido una lucha de la cual está agotado.			-Agotamiento
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
				Sin sonido ni musicalización



Plano 128



Plano 130



Plano 131



Plano 133



Plano 134



Plano 135



Plano 137



Plano 139



Plano 140

## INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

Silla, partes de bicicletas, sillón y un cuerpo semidesnudo con pedazos de tela blanca colgando de su cuello es solo un poco de lo que podemos ver por fotogramas en esta secuencia fotográfica.

De primer momento dichos elementos no tienen relación una con la otra, pero cada uno de ellos son elementos “simples” “cotidianos”, la bicicleta utilizada como medio de transporte, fuente de trabajo o simplemente un artículo para ejercitar y pasear a contemplar los paisajes, un artículo versátil, adaptable y amistoso para cualquier situación. Así mismo pasa con el cuerpo, es capaz de adaptarse, moldearse y a su vez ser una fuente de trabajo, con las piernas podemos llegar a lugares inimaginables, su mantenimiento al igual que el de la bici es más simple.

La silla y el sillón son artículos que nos ayudan a mantener una posición más “cómoda” al realizar diversas actividades desde comer hasta pasar largas horas laborando o estudiando, sirven de soporte al cuerpo pero a su vez este es adaptable al artículo, sin importar la altura, material, color y demás características se toma la postura más conveniente posible. El cuerpo se puede adaptar a su medio

e incluso ser su medio de transporte como la bici y a su vez logra adaptarse para mayor comodidad , no es necesario una silla para que logre sentarse , pero es un artículo tan cotidiano y natural que su uso se volvió automático cuando pensamos o hablamos de sentarnos.

Eso sucede en muchos aspectos , creemos al cuerpo incapaz de realizar acciones o ser medio de diversas actividades cuando es el elementos más noble con el que contamos para hacer un sin fin de actividad , incluso a través del tiempo el cuerpo , los ideales y acciones se adaptan a estructuras naturalizadas como la presencia de una bicicleta o un sillón.

**Video:** 7/9  
**Título:** Ana  
**Artista:** Günter Brus  
**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria  
**Año:** 1964  
**Camarógrafo:** Kurt Kren  
**Primer análisis:**



**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada “Ana”, la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.

NIVEL TÉCNICO	Formato	Impresión	Encuadre y Ángulos
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Plano americano -Plano medio -Plano detalle
NIVEL FORMAL	Iluminación	Composición	

	<p>Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado.</p> <p>Luz en diversas intensidades para la creación de pautas.</p>	<p>La estructura del fondo blanco se encuentra en su mayoría manchada de pintura negra. Por su parte la luz se mantiene tenue para los efectos en los objetos y cuerpos en escena. Las tomas siguen mostrando detalles para la interpretación del video aún más delimitado sobre dichos objetos y personajes.</p>		
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	<b>Acciones</b>
	<p>Galería , en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.</p>	<p>-Masculino y femenina de una edad aproximada de 32 años con tez clara , la mujer con facciones más fuertes y cabello más oscuro, el hombre con una complexión más delgada y cabello más claro.</p>	<p>Femenina de complexión media con mirada cabizbaja.</p> <p>Hombre delgado igualmente con mirada al piso.</p>	<p>La mujer realiza movimientos en el piso , algunas veces se encuentra recostada y otras sentada con las piernas estiradas , otras a espaldas de la cámara en posición enconchada. El hombre se encuentra sentado , con mirada al suelo y lo volvemos a ver con los ojos y boca cerrados desde una toma en picada cubierto de pintura negra.</p>
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	<p>La mujer se encuentra totalmente con el rostro cubierto por su corto cabello, que podemos asumir que se encuentra avergonzada o simplemente ajena al entorno. En él podemos ver un poco de agotamiento para pasar a un estado de reposo sin gesticulaciones de algún sentir activo.</p>			

<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquila</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
	El cuerpo como medio de protesta y arte.	El cuerpo no puede producir por sí "arte".		Sin sonido ni musicalización



Plano 143



Plano 144



Plano 145



Plano 146



Plano 147



Plano 148



Plano 149



Plano 150



Plano 151



Plano 152



Plano 153



Plano 154



Plano 155



Plano 156



Plano 157



Plano 158



Plano 159



Plano 160



Plano 161



Plano 162



Plano 164



Plano 165



Plano 166



Plano 167

### INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

En los fotogramas anteriores los personajes tuvieron un acercamiento a pesar de aquellos objetos y estructuras que los mantenían un poco distantes. Vemos a una mujer en posición fetal lateral con muchas manchas en su cuerpo. La posición posiblemente denota una caída de la estructura de forma lateral, a pesar de la estructura aparentemente estable por los materiales de los que está construida, las

bases sólidas en las que se encuentra el acercamiento que logró tener estímulos externos permitió crear un desbalance en lo ya establecido.

El cuerpo de la femenina se mantiene en estado vulnerable , pero aún más cerca y manchada de pintura , que se podría pensar en la interacción que logró tener con el otro personaje , solamente que ya no la vemos tan lejos ni ajena a lo que pasa.

La bicicleta se mantiene estática , pero cerca de la mujer , con posibilidades de cambio y movimiento a pesar de ya encontrarse manchada debido a la interacción con el hombre como elemento externo.El cambio está más cerca y al alcance de lo que ella visibiliza pero decide mantenerse y terminar de envolverse.

**Video:** 8/9

**Título:** Ana

**Artista:** Günter Brus

**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria

**Año:** 1964

**Camarógrafo:** Kurt Kren

**Primer análisis:**

**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada “Ana”, la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando las suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.



NIVEL TÉCNICO	Formato	Impresión	Encuadre y Ángulos
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Plano detalle -Plano americano -Plano general
NIVEL FORMAL	Iluminación	Composición	
	Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado. Luces tenues.	Mantiene la misma línea de composición de los cuadros anteriores , con un fondo claro , un suelo y gris así como las manchas en la tela del fondo.La historia va avanzando junto con las manchas en la tela , los personajes y objetos resaltan en tonalidades grises debido a la poca exposición. Los objetos en tonos claros y los cuerpos en tonos grises logran una armonía en colorimetría	

<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	<b>Acciones</b>
	<p>Galería , en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.</p>	<p>Masculino y femenina de una edad aproximada de 32 años con tez clara , la mujer con facciones más fuertes y cabello más oscuro y corto , el hombre delgado con estatura media alta.</p> <p>Partes de bicicletas mayormente la rueda, mesa de trabajo con objetos en ella como papel higiénico, tazas , algunos termos o envases , una tetera, un libro abierto con hojas sin textos. Silla metálica de tono claro y un colchón en las mismas tonalidades.</p>	<p>Cuerpo de mujer y hombre concentrados en su trabajo, no existen más gesticulaciones , se mantiene ocupado en su labor.</p>	<p>Las personas interactúan entre sí y con el entorno , se encargan de manchar con pintura oscura todo aquello que se encuentra en el set.</p>
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	<p>Sus emociones no son tan claras , sus rostros se mantienen concentrados en los objetos que están interviniendo, se encuentran en un estado de concentración total.</p>			
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
	<p>Objetos intervenidos con pintura.</p>	<p>Estructuras establecidas con permeabilidad</p>		<p>Sin sonido ni musicalización</p>

		exterior.		
--	--	-----------	--	--



Plano 168



Plano 170



Plano 171



Plano 172



Plano 174



Plano 175



Plano 177



Plano 178



Plano 179



Plano 180



Plano 181



Plano 182



Plano 184



Plano 186



Plano 188



Plano 189



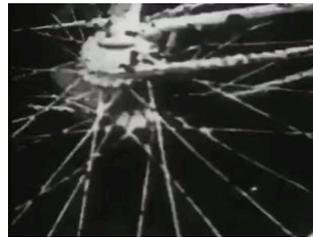
Plano 190



Plano 191



Plano 193



Plano 134



Plano 196



Plano 197



Plano 198



Plano 199



Plano 201



Plano 202



Plano 203



Plano 204



Plano 206



Plano 207



Plano 208



Plano 209



Plano 210



Plano 211



Plano 212



Plano 213

Plano 215



Plano 216



## INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

Hombre y mujer sumergidos en un mismo acto, no los vemos en planos separados, su interacción se mantiene constante con un mismo fin. Toda nueva estructura se forma y fortalece con la relación de los involucrados.

La especie humana se ha desarrollado, mantenido y evolucionado debido a su relación directa o indirectamente. Los sistemas trabajan de una manera similar, no distinguen sexualidad pero se desarrollan a mayor interacción y relación.

Su manera de ampliarse es hacerse parte de lo ordinario, como las sillas, las partes de bicicleta, el sillón, los envases, no se encuentran en un mismo campo semántico en cuanto utilidad pero se encuentran en armonía, no generan sentido aparente. Así nos encontramos en cuanto ideologías arraigadas, tal vez las creencias políticas no se relacionan primordialmente con las religiosas pero conviven entre sí. Algunas son afectadas e intervenidas por el entorno pero otras permanecen.

**Video:** 9/9

**Título:** Ana

**Artista:** Günter Brus

**Lugar de realización:** Galería Belvedere, en Viena, Austria

**Año:** 1964

**Camarógrafo:** Kurt Kren

**Primer análisis:**

**Tema:** La realización del video performance registra parte de la obra titulada "Ana", la cual cuenta con la participación de su propia esposa. Tanto el modelo (Ana) como el propio Günter Brus y la utilería son bañados en pintura negra reflejando la suciedad implantada por la institucionalidad y el capitalismo.



NIVEL TÉCNICO	Formato	Impresión	Encuadre y Ángulos
	16mm Blanco y Negro	Impresiones en gelatina de plata en un portafolio en caja	-Plano detalle -Plano general

<b>NIVEL FORMAL</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Composición</b>		
	Iluminación artificial, equipo adecuado para espacio cerrado. Luces tenues.	Fondo en tonalidad blanca ,el personaje se encuentra en su totalidad manchada de pintura negra , lo que realza las texturas con el fondo. La intensidad de la luz es aún más baja , el personaje y objeto no logran hacer sombra en el fondo. Son tomas abiertas para tener una visión más amplia de los sucesos , tomas cerradas para detalle de los objetos.		
<b>NIVEL FÁCTICO</b>	<b>Espacio</b>	<b>Objetos</b>	<b>Sujetos (Cuerpos y Gestos)</b>	<b>Acciones</b>
	Galería , en un espacio cerrado amplio. Aparentemente se limitan al uso de un espacio cubierto de tela clara que ayuda a crear armonía con el color utilizado en los objetos y en los resaltes de color en los elementos utilizados en el cuerpo.	Masculino de complexión delgada no mayor a 35 años. Se mantiene desnudo de la parte superior , y con unos pantalones largos en la parte inferior. Una escalera metálica de cuatro soportes y pintura negra.	Hombre delgado con pantalones largos y con el torso descubierto. En la parte más alta de la escalera en posición fetal sosteniendo sus extremidades(sus pies).	Él se mantiene en la parte más alta de la escalera en posición enconchada,lo vemos bajar y subir de la escalera , se encuentra interviniendo el fondo claro con manchones negros.
<b>NIVEL EMOTIVO</b>	<b>Emociones</b>			<b>Conceptos</b>
	Se muestra un hombre centralizado en su actividad principal , intervenir el fondo blanco.Su principal inspiración parece ser canalizar su sentir y pensar en cada brochazo.			-Canalizar
<b>NIVEL SIMBÓLICO</b>	<b>Dispositivo de esquirla</b>	<b>Sistema roto</b>	<b>Sensorium Subvertido</b>	<b>Música</b>
				Sin sonido ni musicalización



Plano 221



Plano 222



Plano 224



Plano 225



Plano 229



Plano 230



Plano 231



Plano 232



Plano 237



Plano 239



Plano 240

## INTERPRETACIÓN SEMÁNTICA

En este último bloque de acciones, logramos ver un cambio de papeles e incluso la desaparición del primer personaje central. Ahora vemos al masculino adueñado totalmente del espacio artístico, este se volvió su escenario totalmente.

Ahora vemos al masculino casi en la parte alta de la escalera, con una posición en donde protege su intimidad y se ve vulnerado. Él logró su cometido aparente ante la narrativa e interpretación que hemos ido haciendo en cada bloque. Existió la "victoria" por parte del hombre que anteriormente se encontraba en la parte inferior

intentando hacer una intervención en el cuerpo de la protagonista.

Inicia sobre una línea de un cuerpo encogido en sí como modo de protección, para después pasar a hacer uso de la estructura que lo mantenía en lo alto y ser este instrumento para empezar a intervenir la parte más alta de las telas. En cada brochazo podemos interpretar que reacciona con el fin de expresar todo su sentir a través de la pintura, hasta llegar al momento de satisfacción o cansancio emocional y corporal del artista, para darle fin a dicha obra.

## **Capítulo 4**

### **Una mirada profunda a la corporeidad planteada por Günter Brus**

En el análisis de las performances de Günter Brus, nos adentramos en un estudio que trasciende lo meramente técnico para explorar el cuerpo humano desde diversas perspectivas. Más allá de considerarlo únicamente como un ente natural, nuestra investigación se sumerge en las complejas intersecciones entre lo biológico, lo sociocultural y lo artístico. En este contexto, nos proponemos deconstruir el cuerpo humano a través de las obras de Günter Brus utilizando herramientas conceptuales y sociológicas que nos permitan comprender su significado en un sentido más amplio.

Las obras de *Prueba de Resistencia* (1970) y *Ana* (1964) de Günter Brus son ejemplos sobresalientes de su exploración del cuerpo humano como una manifestación de resistencia y vulnerabilidad en el entorno sociocultural.

Con la acción performática titulada *Ana*, Brus inició lo que se conocería como "autopinturas". En esta acción, transformó el espacio tridimensional en un lienzo blanco uniforme de dos dimensiones (video registro), donde el cuerpo de su mujer se convertía en una pintura viviente. Esta exploración del cuerpo como objeto de arte y como instrumento de expresión artística resalta la capacidad de Brus para desafiar las convenciones tradicionales del arte y cuestionar los límites entre lo físico y el status quo.

En *Prueba de Resistencia*, Brus desafía los límites físicos y psicológicos del cuerpo a través de una serie de acciones extremas y prolongadas, que incluyen el ayuno, la exposición a temperaturas extremas y el aislamiento total. Que incluye la autoflagelación y la usanza de sus propias heces, sangre y orina que normalmente no se exhiben públicamente. Estas acciones no solo ponen a prueba la resistencia física del individuo, sino que también exploran los límites de su resistencia psicológica, llevándolo a estados emocionales extremos como el miedo, la ansiedad y la desesperación. Al hacerlo, Brus denota la capacidad del individuo para resistir y sobrevivir en condiciones adversas, pero también cuestiona los límites mismos de la resistencia humana y la naturaleza de la supervivencia en un mundo cada vez más desafiante y hostil.

Ambas obras, *Ana* y *Prueba de Resistencia*, comparten una exploración profunda y provocativa del cuerpo humano como un medio de expresión artística y como un instrumento para desafiar las convenciones sociales y culturales establecidas.

Además, ambas obras reflejan la preocupación de Brus por la relación entre el individuo y su entorno sociocultural, así como su interés en la exploración de temas universales como la identidad, la vulnerabilidad y la resistencia. A través de estas obras, Brus desafía al espectador a reconsiderar su percepción del cuerpo humano, cuestionando las normas y valores que rigen nuestra percepción de la realidad. En última instancia, tanto *Ana* como *Prueba de Resistencia* representan contribuciones significativas al desarrollo del arte de las performance y al continuo diálogo sobre el cuerpo humano en el arte contemporáneo.

Además de analizar estas obras seleccionadas, abordaremos tres ejes conceptuales que mostrará lo que no se ve a primera vista sobre las obras del accionista vienés y su impacto en el arte del performance: "Cuerpos en Protesta: Günter Brus y el Desafío de los Límites", "La performance como dispositivo de disrupción", "Desprendimientos de la realidad". Estos ejes nos proporcionarán una mayor visión crítica, acompañado del marco conceptual previamente planteado, para realizar un análisis de las obras de Günter Brus.

En el primer eje analizaremos cómo el Accionismo Vienés, del cual Brus fue miembro, surgió como una respuesta radical y de protesta a los sistemas de poder y los estatutos establecidos por la institucionalidad y la misma sociedad, mediante el uso del cuerpo como un dispositivo de disrupción a través de la disciplina performática.

Desarrollando el segundo eje, analizaremos cómo el autor de dichas obras utiliza la performance como una herramienta para perturbar y confrontar el statu quo. Exploraremos cómo sus acciones provocativas y transgresoras no solo desafían las fronteras entre el arte y la vida, sino que también cuestionan las estructuras de poder y las narrativas dominantes en la sociedad.

Finalmente, en este tercer eje buscaremos significaciones en las obras de Günter Brus con base en las teorías establecidas en el capítulo 2, las cuales nos ayudaran a tener un marco referencial para el análisis técnico y teórico.

En conjunto, estos ejes nos ofrecerán una visión íntegra de las obras de Günter Brus, permitiéndonos apreciar su contribución al arte de performance y su influencia atemporal en el ámbito artístico contemporáneo. Mediante este análisis, podremos comprender mejor el impacto cultural y social de su trabajo.

### **1. Cuerpos en Protesta: Günter Brus y el Desafío de los Límites**

El movimiento del Accionismo Vienés emerge como una poderosa contraposición a las convenciones establecidas por las artes vanguardistas del siglo XX. Surgiendo en el vibrante crisol cultural de Viena, este movimiento desafía audazmente la concepción tradicional del arte. En lugar de adherirse a las formas estáticas y convencionales de la creación artística, los artistas del Accionismo Vienés se sumergen en un terreno sin restricciones donde el cuerpo mismo se convierte en lienzo, instrumento y escenario.

Con una intensidad visceral, los artistas del Accionismo Vienés exploran temas que van desde lo político, social, existencial y psicológico. Sus obras, cargadas de un sentido de urgencia y confrontación, desafían al espectador a cuestionar y reflexionar sobre la naturaleza misma del arte, la sociedad y la experiencia humana. Esta corriente artística no solo representa una ruptura radical con el pasado artístico, sino que también sirve como un recordatorio provocativo de la capacidad del arte para desafiar, perturbar y transformar nuestra percepción del mundo que nos rodea.

En las obras elegidas, *Ana* (1964) y *Prueba de resistencia* (1970), nos adentramos en un mundo de performances donde el cuerpo humano se convierte en la esencia misma de la expresión artística. Estas piezas artísticas no solo desafían las convenciones tradicionales del arte, sino que también nos invitan a explorar las complejas interacciones entre el cuerpo, el espacio y las acciones que en él se desenvuelven.

El espacio en el que están performance tienen lugar no son simplemente de espacios sin sentido, ya que estos se relacionan junto con el artista para crear un escenario inmersivo hacia su obra, en la cual crea, ya sea, un área establecida por

una manta, o convierte un escenario blanco en un fondo, el cual, ayuda directamente a la continuidad y representación de la obra.

Pero más allá de la mera estética, el cuerpo y el espacio en estas obras actúan como símbolos cargados de significado. En *Prueba de Resistencia* la obra da cuenta de la subjetividad del individuo ante las imposiciones de la sociedad, en ella también se resalta con mayor reciedumbre la lucha por la identidad, así como una constante conflagración con la institucionalidad opresora.

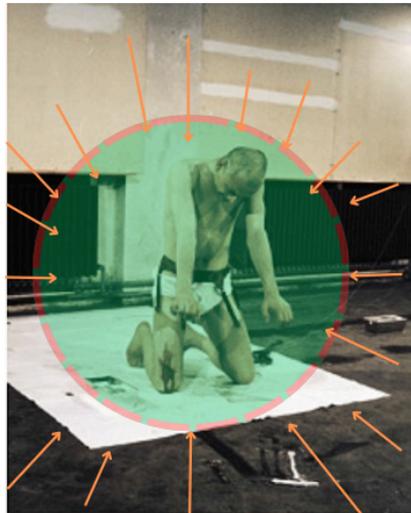


Fotografía: 2 "Yerto con los brazos estirados"

En la segunda fotografía de la serie fotográfica *Prueba de Resistencia* la toma nos presenta a un sujeto (Günter Brus) en el centro del encuadre pues el protagonista no es el artista como sujeto de interpretación, sino un cuerpo que se representa a sí mismo. La galería juega el papel de la institucionalidad donde el cuerpo del individuo se encuentra de rodillas, con los brazos estirados y la cabeza inclinada, la rigidez del cuerpo sucumbe ante la sumisión del poder institucional y ante esa lucha podemos visualizar los rasgos de laceración que dañan al individuo. El cinturón que porta hace referencia a ese sometimiento y degradación a la que el cuerpo es envilecido; la trusa blanca, por otra parte, como censura de su misma naturalidad.

Existen dos actores en esta representación, el individuo como protagonista y la galería como institución antagonista. Los espacios, que serán desarrollados posteriormente en el tercer eje, compiten por un control de dominar la escena, sin

embargo, es la galería quien envuelve al individuo en una esfera intangible donde restringe el cuerpo a su espacio íntimo y donde se delimita lo socialmente aceptado de lo que no, como la desnudez del cuerpo.



Fotografía: #2 "Yerto con los brazos estirados"

Los aspectos técnicos de la fotografía se destacan mejor en el cuadro metodológico, sin embargo, es de importancia recalcar la iluminación azulada la cual da una sensación de frialdad y pesadumbre, así como el minimalismo en la escenografía que no quita protagonismo a la performance. Conforme avanza la acción performática el sujeto hace uso del cuchillo como una herramienta para autoflagelarse, dando una interpretación a romper con ese poder institucional que ha sido forjado en su persona; una acción extremista por la búsqueda de su individualidad, no como un ser completamente desembarazado de la sociedad, ya que el individuo es lo que estructura dicha sociedad, sino una individualidad que goza de la libertad y el derecho. Rompe con un cuerpo yerto e institucionalizado para dar autonomía a un cuerpo libre y capaz de encontrar su lugar en el engranaje social sin perder su individualidad.

Günter Brus fue testigo de cómo el pueblo austriaco aceptaba sin objetar una intervención anexionista por parte del nacional socialismo liderado por Hitler en 1938, esa admisión mayoritaria se debía al facismo imperante en la sociedad, sin embargo, una minoría progresista era la que se oponía a dicha intervención. Günter Brus crítica a la mayoría desde esa minoría oprimida. En esta performance se

expone el daño que dicho sistema de dominación produce en los cuerpos colonizados. Al mismo tiempo que la lucha por la liberación también genera heridas físicas y psicológicas que permean como cicatrices, recordatorio de dicha confrontación tanto individual como colectiva.

El sujeto prosigue a despojarse de la trusa y la correa negra que lo censuraban y sometían para posteriormente mutilarlas con el cuchillo (fotografía número 5). La liberación de prejuicios y un sistema establecido se ven comprometidos en su sistema de creencias, en su mirada matriz. El cuchillo y el cuerpo como dispositivos esquila que fungen como la resistencia, esa lucha minoritaria que persistía el asedio nazi y la inclinación de un pueblo por el facismo. El cuchillo como símbolo de protesta ante las fuerzas de poder que el sujeto utiliza para resquebrajar esa estructura planteada en su ser.



Fotografías: #3 "Reacción al suplicio" y #5 "De rodillas mutilando su trusa"

El sujeto libra una encarnizada lucha por resignificar su cuerpo, de recuperar aquello que por derecho le pertenece; el sujeto intenta librarse desde la interioridad de su ser de aquella colonización de poder que ejerce su dominio sobre él. El sujeto busca a toda costa su individualidad y una autonomía que le dé sentido a su existencia. Busca recuperar su lugar en el mundo, no sólo el íntimo, sino también una exterioridad donde no haya limitantes ni colonizadores que lo sometan a una mera cosificación, a una desvalorización de sentido racial, intelectual, espacial, etc..

En la última fotografía (#8), el sujeto queda exhausto por la confrontación, se encuentra con las piernas abiertas, dejando mostrar la parte más íntima de su cuerpo en una exposición total, incluso la planta de sus pies como la zona menos exhibida del cuerpo se encuentra visible con manchas de suciedad. El cuerpo permanece contorsionado hacia la pared, esta posición sugiere una exposición grotesca donde la intimidad de un cuerpo no sólo natural, sino político y social puede lograr un rompimiento de los límites espaciales y encontrar su lugar dentro de la sociedad como individuo independiente, como un miembro de una sociedad que puede cuestionar su posición en la estructura de la institucionalidad y luchar para recuperar su corporeidad y autonomía.

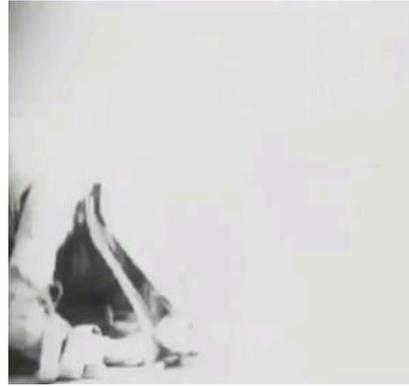


Fotografía: #8 “Boca abajo con piernas abiertas”

En “Ana”, Brus da inicio a sus autopinturas en donde se expone con un cuerpo envuelto, cubierto de una tela blanca de pies a cabeza que lo mantienen limitado de movimiento y en una posición fetal. Dicha posición en primera instancia la encontramos como estado natural de los bebés en gestación, que moldean su cuerpo al espacio dado (vientre materno) hasta que llegue el momento del nacimiento. Lo cual demuestra una vulnerabilidad dentro del personaje, mostrando incertidumbre al conocer un espacio nuevo, que en este caso se refiere a la sociedad. Se presenta al cuerpo cubierto de telas blancas, ya que se encuentra limpio de cualquier acontecimiento que pueda manchar su visión.



“Ana “ Fotograma 27



“Ana” Fotograma 29

Con las telas blancas visualizamos una similitud con el vendaje utilizado en momias cerca del 2600 a.C. Utilizando el término "Momificación" nos referimos a ese antiguo arte de preservar lo que una vez tuvo vida, es un proceso que va más allá de la simple conservación física. Es un ritual cargado de simbolismo y significado, una metáfora de la transición entre la vida y la muerte, y un reflejo de la búsqueda de la inmortalidad. Las telas al igual que el vendaje en la momificación mantienen la preservación del cuerpo, alejándose del contacto exterior y de todos aquellos estímulos que pudieran perturbar su espacio.

En el contexto del performance podemos ponerlo de forma metafórica con las telas y vendajes que actúan como guardianes silenciosos, protegiendo al cuerpo del tiempo y del espacio exterior. Son como un capullo que resguarda la esencia de lo que fue, manteniendo intacta la memoria de la existencia pasada. Siendo usado el recurso del vendaje como dispositivo artístico del que se desprenden diversos significados. Por un lado, el vendaje como una fuerza de sometimiento más que de preservación del cuerpo, unas ataduras donde el cuerpo se concibe como una cosificación y no como un ser vivo e independiente. El sujeto carece de valorización y adquiere un sentido de muerto viviente, un ser biológicamente vívido pero falto de una libertad que le brinde autonomía.

En el contexto intervencionista del nazismo, la idea del vendaje actúa como esa cosmovisión radicalizada del expansionismo nazi-facista, no sólo proyectada por alemanes adeptos al Führer, sino también por un pueblo austriaco con inclinaciones mayoritarias hacia la extrema derecha y embelesados por un facismo que somete a

la sociedad (al cuerpo) y la degrada a una sociedad de muertos vivientes sin derecho e individualidad.

Por otra parte, el vendaje actúa como la conservación de un cuerpo herido, siniestrado por la colonización de una fuerza dominante. El vendaje recubre a forma de protección pero inevitablemente avasalla con tiranía la corporeidad que subyace sosegada en el suelo en posición fetal.

Entre los primeros planes de Hitler se encontró el anexionar Austria (antiguo Imperio Austrohúngaro), de donde él provenía originalmente. Las promesas fehacientes del nazismo de un mejor futuro, causó gran efecto entre la juventud austriaca que era la más afectada por el desempleo y la crisis económica, aunado a ello se suma la amenaza de crear una guerra civil en Austria con el apoyo del partido nazi de aquella nación que había tenido una exponencial aceptación luego del asenso de Hitler; los sabotajes y una sociedad desesperada ante la crisis, hizo ver en Hitler una solución a sus diversas dificultades, lo que propició la pérdida su soberanía sin resistencia alguna. El vendaje en la acción performática actúa como una falsa protección, como una promesa para sanar sus heridas, sin embargo, opera más como un sometimiento donde el cuerpo es cosificado, objetivado y puesto a disposición de un ideal que suprime e inmoviliza toda posibilidad de individualidad autónoma por el de un poder centralizado y controlado mediante el miedo y la violencia, el aislamiento y el tormento.



“Ana “ Fotograma 20



“Ana” Fotograma 22

Posteriormente, durante la secuencia, en el fotograma número 18 se puede observar que la tela se empieza a deslizar dando mayor soltura al sujeto, lo que hace alusión al proceso de desmomificación, que por otro lado, representa la liberación. Es el momento en que el sujeto se despoja de sus ataduras, revelando la verdad oculta bajo capas de preservación. Este acto puede verse como una emancipación, donde lo que estaba oculto y restringido finalmente respira libre, emergiendo con una nueva identidad. una catarsis semiótica donde se reivindica el cuerpo. El desprendimiento de un dominio que eclipsaba los exiguos intentos de emancipación de una sociedad minoritaria progresista. Para finalmente lograr una hipotética autarquía democratizadora.

El proceso de momificación en sí mismo es una objeto de preservación con la eternidad. La momificación, entonces, es una metáfora de la vida misma. Así como el cuerpo es preparado para su viaje final, nosotros también nos preparamos para los cambios y transiciones de la vida. Las telas que se envuelven pueden ser las creencias, las culturas o incluso las limitaciones. Y al igual que en la desmomificación, se realiza un proceso de catarsis en el cuerpo, ya que es el momento en el que deja de estar protegido.

La vestimenta blanca del sujeto que ha logrado librarse, muestra una pulcritud hallada por la recuperación del cuerpo, ese cuerpo exhausto y desconcertado que languidece por las implicaciones que conlleva su nueva realidad. La técnica fotográfica posiciona al sujeto en el extremo izquierdo, casi a punto de salir del encuadre, incompleto aún. Aunque hay una espacialidad muy pronunciada a su derecha, da la sensación de un vacío que permea en él, al tiempo que el apretujado encuadre pareciera que lo sofoca en una espacialidad limítrofe sugerente a la interioridad emocional de un sujeto anonadado. De igual manera la sobreexposición de la toma sugiere una experiencia sinestésica de alumbramiento cuasi onírica, que el sujeto a manera de shock experimenta, frente a una realidad que se le presenta, y de la cuál somos testigos al observar ese alumbramiento que percibe el sujeto después de permanecer como un ser subsecuentemente momificado.

Ese alumbramiento de un despertar de conciencia como individuo pensante, capaz de discernir y decidir sobre su propio ser.



“Ana “ Fotograma 18



“Ana” Fotograma 35.

Cómo se menciona, el deslizamiento de la tela en el fotograma número 18 puede interpretarse como un despertar, una catarsis que revela la verdadera forma del ser. Es un acto de rebelión contra las fuerzas que buscan mantenernos en la oscuridad, un grito de independencia de aquellos que han sido marginados.

La autarquía democratizadora podría ser vista como el objetivo final de este proceso: una sociedad que se autogobierna, libre de las cadenas del pasado, capaz de mirar hacia el futuro con ojos nuevos y un corazón puro. Es un renacimiento simbólico, donde lo viejo se descarta y lo nuevo se celebra.

## **2. La performance como dispositivo de disrupción**

La performance es una forma de expresión artística donde el cuerpo del artista se convierte en el medio principal para comunicar ideas, emociones o conceptos. A través de acciones físicas, gestos, movimientos y a menudo en un contexto en vivo, los artistas crean experiencias mayormente presentadas por una audiencia.

La disrupción, por otro lado, se refiere a la interrupción o alteración significativa de un sistema o proceso establecido. En el contexto artístico, la disrupción implica desafiar las normas, romper con las convenciones y cuestionar lo establecido.

Por lo tanto, el Accionismo Vienés, como un movimiento performático grotesco y controversial, se distingue por esa disrupción poco convencional. Esta naturaleza transgresora, que emerge en un período de reconstrucción cultural y cuestionamiento social, se hace eco del tumultuoso pasado de Austria.

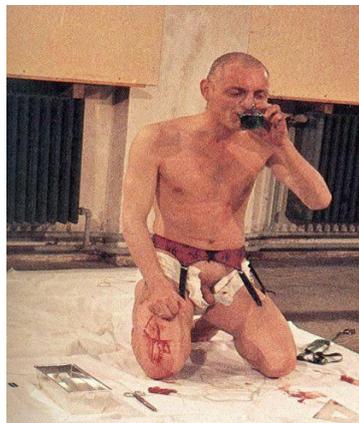
Nació en un contexto posbélico: Tras el ascenso de Hitler al poder, Austria se vio presionada para unificarse con Alemania el 12 de marzo de 1938 en el llamado Anschluss y que culminaría con la entrada triunfal de Hitler a Viena dos días después. La nación soberana había sido anexada sin derramamiento de sangre gracias a la aceptación del movimiento facista dentro del país, así como la simpatía al nazismo y el gran número de parlantes del idioma germano que jamás habían sido parte de algún territorio alemán.

Este sometimiento que duraría hasta el final de la segunda guerra mundial no sería la única ocupación que los austriacos tendrían. Para la liberación del asedio nazi, los aliados entraron en Austria y ocuparon el territorio. No sería hasta 1955 cuando se formaría la actual República de Austria. La nueva democracia llegaría a formar parte de las Naciones Unidas ese mismo año.

Posteriormente, en 1960 nació el Accionismo Vienés como un arte antivanguardista de enfoque disruptivo, esto como resultado del evento bélico que había amenazado con la paz y la existencia humana. Günther Brus, fue uno de los cuatro miembros fundadores de este movimiento.

Ahora, considerando las obras de Günter Brus seleccionadas, podemos explorar cómo la performance funciona como un dispositivo de disrupción: La transgresión de límites en las performance de Günter Brus; específicamente en su obra *Prueba de resistencia*, donde su propia vida se vio comprometida. Estas obras performáticas de carácter radical están estrechamente vinculadas a un contexto posbélico donde la crítica no sólo se encamina al sistema artístico de lo correctamente aceptable en la Viena de los 60's, o al expansionismo alemán de Hitler, sin también al idealismo mayoritario de una Viena nazi-facista.

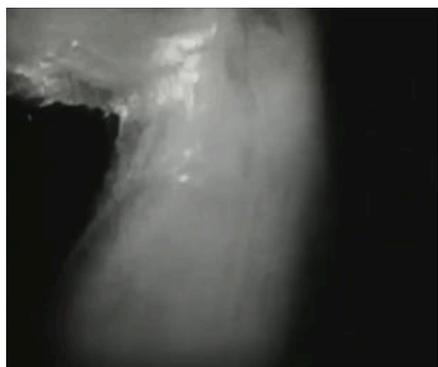
Al orinar en un vaso y posteriormente beberlo, da cuenta de la hipocresía de una sociedad que desdeña los desechos que el cuerpo produce y deshecha, pero que al mismo tiempo es capaz de introducirlo a su ser. La orina como una forma de esquirola: como el ideal y la estructura nazi. La sociedad puede negar un idealismo dictatorial que atente contra la soberanía de su estado, sin embargo, las circunstancias críticas que desbalancean el orden y pasividad social pueden rectificar el ideal colectivo hacia un poder político abyecto como el sistema arbitrario. Como una paradoja donde nos parece repulsivo y decidimos repeler nuestros propios desechos e incluso nos parece insoportable tener algún tipo de contacto con ello a pesar de proceder de nosotros mismos, también somos capaces de convivir con lo más abyecto de la política. De igual manera, esa despreciabilidad se encuentra dentro de nosotros mismos, es decir que, quizás nosotros también tenemos un componente facista que se activa cuando la circunstancia de nuestra supervivencia se ve amenazada y por lo tanto la exponemos y nos bebemos el amargo resultado de ello.



Fotografía: #1 "Bebiendo sus propios orines"

Otra acción performática es a la que llamó "Ana", nombre en honor a quien fuese su esposa y la acompañante de tal performance. En ella se visualiza a Günter Brus vestido con un traje cubierto de pintura blanca y a su esposa Ana completamente desnuda.

En el siglo xx aún existieron numerosos casos de censura, así como actos de agresión contra desnudos en el ámbito artístico. Günter Brus recurre al uso del cuerpo desnudo para hacer una recuperación del mismo cuerpo mediante su completa exhibición, igualmente se valió de la mutilación y la herida como estrategias para la destrucción de una implantación estructural de los sistemas de poder político-social y la recuperación del cuerpo mediante su misma destrucción.



"Ana" Fotograma 39

Después de presentar el primer acto simbólico de un hombre (Günter Brus) que se libera de ciertas ataduras y ha logrado emanciparse de tal sometimiento, lo cual se ha tratado en el eje anterior: Cuerpos en protesta: Günter Brus y el desafío de los límites. Ana hace su primera aparición en un primer plano detalle de la parte íntima de su entrepierna y una sección de su muslo y cadera izquierda, resaltada en un claroscuro donde la penumbra funge como el propio sistema opresor que censura y controla la corporeidad.



“Ana” Fotograma 51



“Ana” Fotograma 65



“Ana” Fotograma 91

La secuencia continúa, nos revelan otras partes de aquel cuerpo. El video registro<sup>3</sup> juega con un montaje expresivo donde los cortes son rápidos pero con el tiempo suficiente para distinguir texturas y figuras. De igual manera, el montaje es lineal ya que se desarrolla una narrativa, no explícita, en orden cronológico. El montaje aplicado tiene una sensación similar al parpadeo constante donde pueden visibilizarse ciertas acciones que están ligadas pero que parecieran no tener coherencia en su individualidad.

En el fotograma 91 se nos revela completamente a la artista cuyas secciones corpóreas nos eran presentadas con anterioridad. Vemos una acción en la que alguien o algo ha conseguido escapar de una oscuridad opresiva y ahora está en un lugar más importante, lo que se nota por el entorno: en la cima de las escaleras. Unas escaleras que fungen como niveles de jerarquía en la construcción de sistemas y/o posicionamiento social. Incluso la toma está algo sobreexpuesta y le da una tonalidad mágica y onírica.

Posteriormente el individuo (Günter Brus) se acerca en una acción afectiva, sin embargo, esa acción se ve socavada por la embadurnada que comienza a efectuar sobre el cuerpo de Ana. En primera instancia, este se había liberado de las ataduras que estrujaban su cuerpo, sin embargo, ahora ensucia la fisionomía del otro individuo mostrando su verdadera naturaleza. El individuo masculino al ambicionar la posición del individuo femenino termina por degradarla y perjudicarla. Se formula una semiosis representativa del deseo inherente de poder y expansión que llega a cruzar la línea de la explotación y la opresión.

---

<sup>3</sup> Véase el cuadro metodológico del capítulo 3 IMPLEMENTACIÓN DE ANÁLISIS PARA: Video del performance “Ana” de Günter Brus

Esta acción de deseo también hace referencia a la expansión nazi por Europa, así como la manera en la que el nacional socialismo liderado por Hitler comenzó a someter y degradar a las naciones que se vieron amenazadas por su violenta expansión. La performance puede acoplarse a la referencia individual de dos sujetos, pero también puede asociarse al deseo incontenible de los estados colonizadores. Estado colonizador-estado colonizado.

De igual manera, la significación podría ramificarse hacia un líbido deseo por el erotismo femenino donde los mismos planos y el montaje aluden a mostrar las zonas más censuradas del cuerpo de la mujer, aquí se exponen y se recubren con una lubricidad transparente como si el cuerpo estuviese siendo ungido por el líbido deseo sexual que profesa la mujer.



“Ana” Fotograma 93



“Ana” Fotograma 97



“Ana” Fotograma 99



“Ana” Fotograma 108



“Ana” Fotograma 110

La pintura como un dispositivo que ensucia el cuerpo, lo degrada, lo in-humaniza. La pintura hace referencia al resultado de la dominación sobre el otro. Un mundo

que es manchado, ensuciado por el expansionismo idealista de control y subyugación que degeneran la estabilidad pacífica del entorno.

El entorno permanecía blanquecino, pacífico. El artista también recurre a formar un entorno con instrumentos que pueden hallarse en la realidad como una bicicleta, una mesa o vasos. La instrumentación decora el paisaje de nuestro entorno vivencial, sin embargo, el daño infligido hacia otros genera daños colaterales donde la existencia del entorno se ve amenazada y por tanto nuestra misma existencia en una absurda paradoja de autodestrucción.



“Ana” Fotograma 158



“Ana” Fotograma 163



“Ana” Fotograma 178



“Ana” Fotograma 179

El análisis planteado en este eje proporciona un impacto visual y emocional. Las acciones de Brus eran impactantes y controvertidas. Al utilizar su propio cuerpo como lienzo y medio de expresión, generó una fuerte reacción en la audiencia, en

los medios de comunicación e incluso en el mismo sistema judicial que en diversas ocasiones llegó a aprenderle por alterar el orden.



Foto: "Caminata en Viena" (1965)

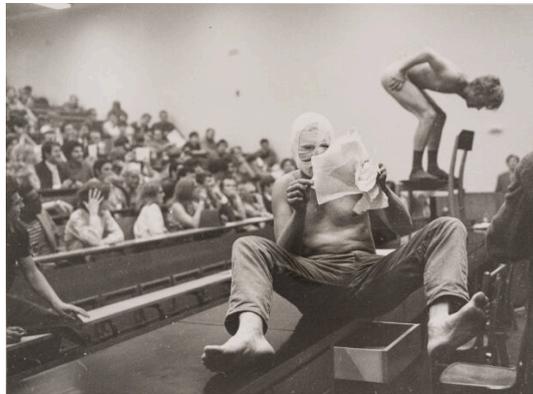


Foto: "Arte y Revolución" (1968)

Sus performance con enfoque hacia la crítica social, son atemporales y cincuenta años después siguen siendo tema de análisis académico y/o personales, donde el cuerpo es abordado como dispositivo de disrupción y quebrantamiento de sistemas establecidos.

### **3. Desprendimientos de la realidad**

El mundo del performance se presenta como un espacio de exploración y transformación, donde los artistas rompen con las convenciones tradicionales para desafiar nuestra percepción de la realidad. En este contexto, la esquila emerge como concepto clave, un dispositivo para deconstruir estructuras de poder, cuestionar narrativas establecidas y revelar lo que se esconde detrás de los estatutos establecidos.

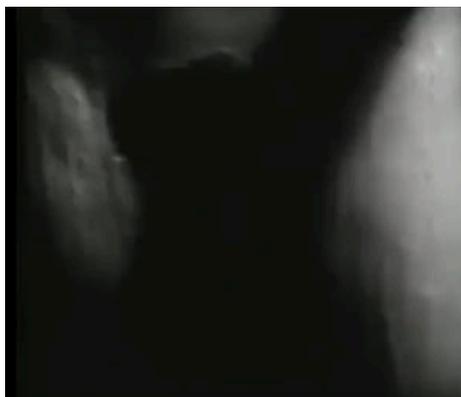
La esquila lacera la mirada matriz, reestructura la manera en la que percibimos la realidad. Al ser fragmentos de la realidad que se resisten a ser homogeneizados, nos invitan a reexaminar las bases de nuestro conocimiento. La esquila hace uso de diversos dispositivos de disrupción y en la performance, el cuerpo funge como el

mayor dispositivo para esta crítica socio-política de los sistemas de poder que se ejercen sobre el mismo cuerpo. La ruptura de las normas estéticas y la exploración de temáticas tabú o marginadas son el objetivo principal para el quebrantamiento de dicho dispositivo.

La mirada matriz simboliza la perspectiva dominante que moldea nuestra comprensión del mundo. Es una construcción implantada por las fuerzas de poder que nos limita y nos impide ver más allá de lo que nos han enseñado a considerar como "normal". La performance busca deconstruir la mirada matriz a través de la subversión de roles, la crítica social y la puesta en escena de experiencias alternativas.

Podemos hablar de la fragmentación en este punto dentro del fotograma número 43 de la obra "Ana", donde la parte corporal e íntima de la mujer se expone abiertamente, sin embargo, la subexposición técnica de la cámara llega a opacar la definición de la imagen.

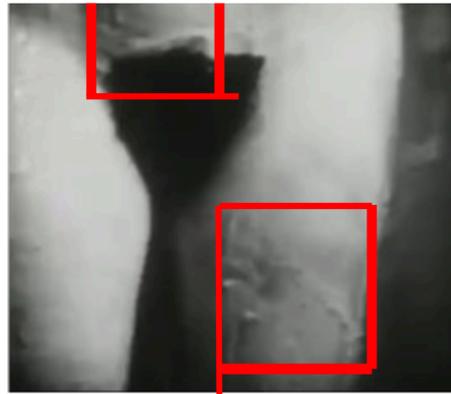
En esta performance el espacio es utilizado para explorar la fragmentación de la identidad, la multiplicidad de perspectivas y la desconstrucción de los sistemas de representación, esto lo podemos ver en los siguientes fragmentos de la obra "Ana" de Günter Brus:



"Ana" Fotograma 43

En el fotograma 43 observamos la imagen del cuerpo femenino del que escurre agua desde su zona genital puede interpretarse también como una representación del esfuerzo y la resistencia del cuerpo femenino frente a las presiones y limitaciones impuestas por sistemas sociales y culturales. Puesto que Günter Brus,

es conocido por su enfoque transgresor y su uso del cuerpo como medio de expresión artística y política, esta representación podría simbolizar la liberación de las restricciones y la purificación o renacimiento a través del agua, que a menudo se asocia con la vida y la limpieza. Así como también se refuerza el sentido de un erotismo de lubricidad y de validación del placer femenino que es recalcado por la posibilidad radical del montaje.



“Ana” Fotograma 57

De igual manera, la mirada matriz sugiere una perspectiva que considera cómo las estructuras de poder y las normas sociales configuran nuestra percepción y valoración de los cuerpos, especialmente en términos de género. Desde esta mirada, el acto de un cuerpo femenino liberando agua podría verse como un desafío a las expectativas y roles tradicionalmente asignados a las mujeres, mostrando un cuerpo que actúa por sí mismo y para sí mismo, rechazando la pasividad o la objetivación.

El cansancio mencionado podría reflejar la fatiga acumulada por la constante lucha contra un sistema opresivo, pero también la determinación de persistir y la esperanza de alcanzar un estado de existencia más auténtico y libre. Es una metáfora potente de resistencia y resiliencia, donde el cuerpo femenino se convierte en un símbolo de desafío y transformación.

En el siguiente fotograma se representa una dinámica de poder y contraste entre géneros. La mujer con la mirada baja podría simbolizar sumisión o introspección, mientras que el hombre de traje blanco y con pintura en su cabello podría

representar pureza o autoridad. El hombre aquí sugiere una hipocresía social, una hipocresía que tomará fuerza en el discurso en el montaje de fotogramas.



“Ana” Fotograma 93

El alto contraste entre claros y oscuros puede aludir a la dualidad de la existencia humana y las complejas interacciones entre lo masculino y lo femenino, entre lo individual y lo colectivo, entre el poder y la sumisión, entre el facismo y la democracia. En un contexto social, puede interpretarse como la lucha entre la visibilidad y la invisibilidad.

En esta obra nos impulsa a cuestionar las verdades preestablecidas, a dismantelar las estructuras de poder y a redescubrir la realidad desde una perspectiva crítica y transformadora. Es decir que esta mirada se manifiesta de diversas maneras, abriendo un abanico de interpretaciones y reflexiones.

En *Prueba de resistencia*, la mirada de Brus se dirige hacia adentro, sumergiéndose en el dolor y el sufrimiento que inflige a su propio cuerpo. Sus expresiones faciales, su lenguaje corporal y los sonidos que emite se convierten en vehículos para transmitir la angustia y la fragilidad de la existencia humana.

Brus nos invita a convertirnos en testigos de su dolor, a cuestionar nuestra propia posición como observadores pasivos y a reflexionar sobre la naturaleza de la violencia y la autodestrucción.

La esquirla representa un fragmento desprendido de una estructura mayor, una ruptura con la totalidad y la norma. Simboliza la fragmentación de la realidad, la deconstrucción de narrativas establecidas y la búsqueda de nuevas perspectivas.

En base a esto podemos decir que la sociedad se rige por diversos acuerdos tácitos que se han planteado como normas establecidas pero intangibles en papel, formuladas como aceptablemente correctas dentro de la esfera social. La desnudez del cuerpo se proyecta dentro de esos límites de la intimidad, donde la exposición del cuerpo en un espacio público puede ser un acto de represalia tanto social como política.

El cuerpo es sometido a una espacialidad y destinado a una objetivación y cosificación impuesta por la fuerza institucional que ejerce control sobre cada individuo.

En este sentido, Günter Brus resignifica lo corpóreo no sólo como un individuo puramente natural, sino que es distintivo y emancipador de las estructuras sociales e institucionales que forjan nuestro sistema de creencias. En *Prueba de resistencia*, Günter Brus juega de una manera ambigua con la espacialidad íntima y la espacialidad pública. Lleva a cabo su acto performático en una galería, considerando el complejo como espacio público, como un lugar simbólico de opresión institucional, sin embargo, aún subyace bajo la limitante estructural del complejo arquitectónico de la galería.

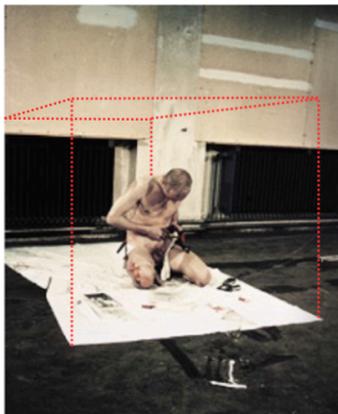
El segundo espacio a considerar, es aquel que está estructurado por el artista, intangible en el espacio visual pero que comprende su entorno íntimo, su entorno artístico de realización.

En el cuadro #4 de "Implementación de análisis", titulado: De rodillas mutilando su trusa.



Fotografía: #4 “De rodillas mutilando su trusa”

Günter Brus está completamente desnudo, sentado sobre sus tobillos: sobre la lona blanca. La lona blanca juega ese papel de espacialidad artística e íntima del artista. Una espacialidad que funge como dispositivo esquirra acompañada de la acción corporal y del mismo cuerpo para romper con la concepción que la institución, el capitalismo y la misma sociedad construyen mediante los prejuicios y tabúes impuestos sobre la corporeidad.



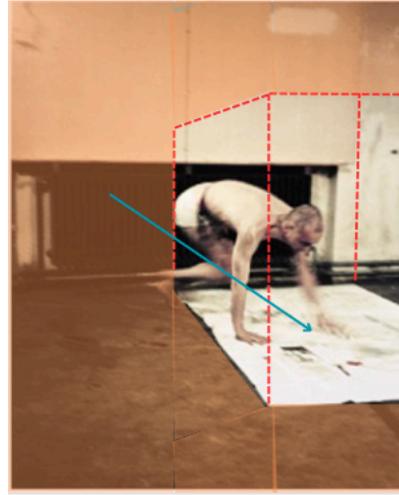
Fotografía: #4 “De rodillas mutilando su trusa”

De igual manera, dentro de este espacio artístico (íntimo) se lleva a cabo una lucha con la exterioridad: Günter Brus desgarrar la única trusa que justamente cubría la parte íntima de su sexo pero que, ahora es mancillada buscando esa libertad del capitalismo que lo somete al uso de mercancía y cosificación. La lucha se intensifica al herir su propio cuerpo, aquel que considera moldeado y estructurado por la institucionalidad y del que busca purificarse totalmente mediante la laceración

autoinfligida así como de la lucha por conquistar la espacialidad tanto interna como externa.

El ejercicio estético interviene en lo político y viceversa, estas expresiones pueden modificar la forma en que percibimos y experimentamos el mundo.

La política es la estética de la sociedad, la que define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia" (Ranciere, 2009, p.5).



Fotografías: #2 "Reacción al suplicio" y #3 "Manos sobre la tela"

Los movimientos de Günter Brus al salir de su íntima espacialidad a la pública y viceversa, genera una reflexión de romper con esos muros limítrofes que separan lo uno de lo otro. La espacialidad como dispositivo esquirola es abordada por el artista, sin embargo, hablamos de ambigüedad al considerar la galería como supuesto espacio público, pero que realmente continúa limitando la visibilidad hacia una intimidad colectiva más que una visibilidad generalizada. La galería puede significarse como un lugar de vinculación social hacia un interés artístico-cultural, y por lo tanto, una política repartición de lo sensible, lo que significa que la acción ejecutada por el cuerpo de Günter Brus se encontraba excluido de dicha repartición. Sin embargo, el acto performático generó una nueva estructura al dar una resignificación al cuerpo y exhibirlo en esas condiciones y con esas implicaciones.

La performance penetra en el ojo de los espectadores y reformula la mirada matriz pues la semiosis artística genera una reflexión que refigura la estructura de

creencias. Reconfigura una nueva manera de ver y percibir el mundo, sus limitantes y sus vertientes.

La performance se presenta como un espacio de exploración y transformación, donde los artistas rompen con las convenciones tradicionales para desafiar nuestra percepción de la realidad. En este contexto, la esquirra y la mirada matriz emergen como conceptos clave, herramientas poderosas para deconstruir estructuras de poder, cuestionar narrativas establecidas y revelar lo que se esconde detrás de las apariencias.



Fotografía: #7 “Boca abajo con piernas abiertas”

En este contexto el artista utiliza esa espacialidad como un dispositivo esquirra para romper con esa estructura bipartita de espacio íntimo y espacio público. En la fotografía número 7 “Boca abajo con piernas abiertas”, siendo la última fotografía de la serie planteada en el capítulo 3, observamos esa lucha enardecida por abarcar las dos espacialidades, no sin antes haber dejado huellas de la sangrienta y dolorosa batalla por liberar y modificar la estructuración forjada por la institucionalidad.

Günter Brus usa el recurso espacial para fragmentar el concepto divisorio entre uno y otro espacio. Busca reconfigurar lo íntimo y lo público como espacio unitario de un ente que habita en ambos y del que posee un derecho de pertenencia sin limitantes impuestas por la fuerza política e incluso social. El artista busca reconfigurar la mirada matriz ya estructurada.

La mirada matriz, lejos de ser una simple observación pasiva, se adentra en las profundidades de la realidad, buscando desentrañar las estructuras de poder, las narrativas hegemónicas y las verdades absolutas. Cuestiona todo lo que se da por sentado, poniendo en tela de juicio las normas, los valores y las creencias inculcadas.

Al incorporar el concepto de *la mirada matriz* en obras de performance, como las de Günter Brus, se abre un abanico de posibilidades para la expresión artística y el impacto en el público. Brus nos invita a explorar las profundidades de la psique humana a través de performances viscerales y desafiantes, invitándonos a cuestionar las verdades preestablecidas, a dismantelar las estructuras de poder y a redescubrir la realidad desde una perspectiva crítica y transformadora.

La esquirla, por su parte, representa un fragmento desprendido de una estructura mayor, una ruptura con la totalidad y la norma. Simboliza la fragmentación de la realidad, la deconstrucción de narrativas establecidas y la búsqueda de nuevas perspectivas.

El análisis de las obras *Ana* y *Prueba de resistencia* se realizaron con los conceptos planteados en el capítulo 2 y con el contexto socio-histórico previo a sus realizaciones. De igual manera los cuadros metodológicos arrojaron aspectos que vislumbraron un enfoque tanto teórico como práctico en las obras.

Hemos explorado la profunda y provocativa exploración del cuerpo humano como medio de expresión artística y como instrumento para desafiar las convenciones sociales y culturales establecidas en las obras de Günter Brus. A través de un análisis detallado de *Ana* (1964) y *Prueba de resistencia* (1970), hemos desentrañado la compleja relación entre el cuerpo, el espacio y las acciones que se desarrollan en él, revelando el impacto cultural y social de su trabajo.

Estas obras representan una ruptura radical con el arte tradicional, desafiando las normas estéticas y explorando temáticas que causen una disrupción. A través de la performance, el cuerpo se convierte en un instrumento y escenario, permitiendo al artista expresar ideas, emociones y conceptos de manera visceral y directa.

De esta manera, el cuerpo se convierte en un medio para poner a prueba y explorar las fronteras de la fortaleza y la fragilidad humana. A través de *Prueba de*

*resistencia* y *Ana* el artista crea situaciones de límite que interpelan la habilidad del ser humano para sobrevivir y la esencia del aguante frente a las adversidades del entorno, siendo así que la performance se convierte en un dispositivo de disrupción, desafiando las convenciones establecidas y cuestionando las estructuras de poder. Brus transgrede límites, rompe con las normas y provoca al espectador a reconsiderar su percepción de la realidad. Brus nos deja un legado de obras desafiantes y provocadoras que nos invitan a cuestionar nuestra percepción del cuerpo, la realidad y el arte.

Las obras de este artista nos convoca a emplear la fuerza transgresora y disruptiva del arte para cuestionar y reformar cómo percibimos la realidad. Este segmento ha proporcionado detalles de la conceptualización del cuerpo por parte de las obras de Günter Brus, poniendo en evidencia la profundidad y la influencia de su arte. Mediante el estudio de sus piezas, hemos adquirido una mayor comprensión de cómo veía al cuerpo como una herramienta de manifestación artística, desafío y metamorfosis.

## CONCLUSIONES

El arte del Accionismo Vienés, es un movimiento artístico radical que surgió en la posguerra de la década de 1960 en Viena, Austria. Este movimiento, caracterizado por su provocación, controversia y énfasis en la acción performática, desafió las convenciones tradicionales del arte proponiendo una nueva forma de expresión artística que involucra el cuerpo humano como medio central.

Lejos de presentar una simple obra performática, se busca enriquecer la experiencia visual así como emocional del espectador. Sus características disruptivas, como la desnudez y la representación de fluidos corporales, desafiaban la mirada tradicional añadiendo profundidad y significado a la obra.

Esta nueva forma de ver al cuerpo como símbolo de protesta se convirtió rápidamente en algo controversial. Viena como una confluencia de ideologías tanto progresistas de una minoría poblacional y una mayoría conservadora radical, delimitaba la cultura y por lo tanto restringía al mismo cuerpo, separando lo estético de lo político. El Accionismo Vienés buscaba esa unificación.

Figuras como Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler lideraron este movimiento, expandiendo los límites del arte contemporáneo. Su legado continúa inspirando a artistas, así como a todas aquellas personas interesadas a explorar nuevas formas de expresión, a cuestionar las estructuras sociales y culturales. Fue así como consideramos estudiar a Günter Brus, en específico, dos de sus obras: *Ana* y *Prueba de resistencia*.

Dado que el Accionismo Vienés representa un hito en la historia del arte, desafiando la mirada tradicional y abriendo nuevas posibilidades de expresión artística, su legado continúa resonando en la actualidad. Invita a reflexionar sobre la naturaleza del arte, la sociedad y la experiencia humana en toda su complejidad.

El impacto del Accionismo Vienés mostraba la relación de lo estético y lo político, llevando la experiencia visual fuera de lo común, a tal punto de llegar a ser desagradable o grotesca. Al cuestionar las normas y represiones sociales, la fuerza de poder y la institucionalidad, se invita a la reflexión sobre la diversidad, la complejidad y lo intangible.

## Conclusiones por componente estructural

### 1. Perspectiva de abordaje teórico de la obra de Günter Brus.

1.1 Con la recopilación de información de movimientos artísticos previos al Accionismo Vienés logramos distinguir ciertas características similares en cuanto al uso del cuerpo. En el Dadaísmo, surgió como un movimiento artístico de protesta a la 1er Guerra Mundial junto con la sociedad burguesa, además pretendían cuestionar la belleza eterna y universal; el Surrealismo, por su parte pretendía salir del convencionalismo y racionalismo para profundizar en lo onírico; el Happening siendo la base por la cual se sustenta el desarrollo de la performance con la diferencia de la interacción humana; por último, el Action Painting, que utilizaba la pintura y el movimiento corporal como medio de la canalización de sentimientos.

Günter Brus resignifica el uso del cuerpo en el arte y lo presenta en sus obras como una estructura cosificada, objetivada y desvalorizada que el poder institucional ha forjado desde sus orígenes a través de ciertas limitaciones y censuras que socavan su individualidad y merman sus derechos.

1.2 El concepto de “dispositivo esquirla” propuesto por Diego Lizarazo se refiere a una herramienta teórica que permite entender cómo las imágenes y las representaciones pueden alterar y reestructurar la “mirada matriz”. Esta serie de dispositivos que resquebrajan el sistema de creencias son abordados constantemente en las obras de Günter Brus para generar una crítica y una reestructuración de la mirada matriz forjada por el institucionalismo.

Los dispositivos esquirla son variados en sus obras performáticas y constantemente aluden a cuestionamientos poco convencionales donde son llevados al extremo e incluso repulsivos pues el laceramiento óptico que busca el artista es de manera incisivamente profunda. Por lo tanto, utiliza el cuerpo para desafiar dichas estructuras preconcebidas y abrir nuevas formas de comprender las problemáticas. el cuerpo y sus relaciones

Dichos dispositivos logramos identificarlos después de realizar el análisis por imagen y fotograma del video registro , con los niveles de significación de Panosky.

1.3 Brus en el uso de las performances, contendía los límites físicos y psicológicos, utilizando el cuerpo y el espacio de maneras que desafían las normas estéticas sociales. Dentro de las obras de Günter Brus de acuerdo a Rancière existía en la presencia y la materialidad del cuerpo en el arte, esto era un resultado de un proceso evolutivo del arte que buscaba la presencia a través del uso de la materia misma en la obra es decir el cuerpo como arte, una forma de redistribución de lo sensible planteado por Jacques Rancière quien redefine la estética desde un punto de vista político y ético, no como una disciplina, sino como un régimen de lo sensible; implica una reconfiguración de cómo percibimos y entendemos el arte y su relación con el espacio y la sociedad.

## 2. Modelo metodológico

2.1 La realización de cuadros categóricos con los niveles de significación de Panofsky y la composición estética de la fotografía visibilizaron ciertos límites espaciales que Günter Brus utilizaba para estructurar su discurso performático.

El primer nivel es el técnico. Se utilizaron dos maneras distintas de registro, por un lado la fotografía en *Prueba de resistencia* y video en *Ana*. La técnica fotográfica es utilizada para dar testimonio de un evento cuya realización es llevada al límite de la corporeidad y plasmar las acciones más relevantes con un encuadre minuciosamente cuidadoso, por otro lado, en *Ana*, el video registro es utilizado para dar mayor fuerza a las acciones tanto de los performance, *Ana* y Günter Brus, como de la utilería que hace más dinámica la obra y da mayor fuerza a la interacción de acuerdo a la experiencia visual y emocional.

2. A nivel formal, la iluminación juega un papel fundamental en la creación de la atmósfera así como en la forma en que percibimos la obra. Puede ser utilizada para enfatizar o suavizar las texturas, resaltar ciertos colores, o crear un contraste dramático que afecte el tono emocional de la imagen, se hizo una una elección de luz natural y luz artificial, por un lado la luz natural daba la sensación de autenticidad y espontaneidad, mientras que la luz artificial es manipulada para crear efectos específicos al igual que dirigir la atención del espectador hacia ciertas áreas de la imagen.

La composición en ambas obras cuentan con un diseño desde una posición subjetiva donde se selecciona qué incluir y qué excluir del campo visual de acuerdo al operador de la cámara que busca encuadrar las acciones e instrumentos que mejor estructuren la narrativa que se pretende.

3. Nivel Fáctico, el espacio, los objetos, sujetos y acciones. Dentro del espacio es el entorno físico o el contexto en el que se desarrolla la acción. La representación del espacio afecta la interpretación de la obra. Un espacio confinado puede intensificar la sensación de claustrofobia o introspección, mientras que un espacio abierto puede sugerir libertad o exposición.

Por otro lado, los objetos son los elementos tangibles que aparecen en la imagen, pueden incluir herramientas utilizadas ya que la presencia y disposición de estos objetos pueden indicar la naturaleza de la acción y proporcionar pistas sobre el significado subyacente de la obra.

Los sujetos son las personas en la forma en que se presenta su postura, su expresión y su interacción con el espacio y los objetos, contribuyen a la narrativa visual de la obra.

Dentro de las acciones están los eventos o movimientos que se llevan a cabo en la imagen. La captura de estas acciones en un momento específico puede transmitir una sensación de movimiento, cambio o transformación, y es fundamental para entender la dinámica de la performance.

4. Nivel emotivo. Se destacan las emociones, conceptos que se implementan, dentro de las emociones son aquellos sentimientos que despierta la imagen ya sea alegría, tristeza, miedo, asombro, nostalgia, incluso generar estados de shock, incomodidad o curiosidad. Así mismo los conceptos son aquellos que se llegan a asociar en la imagen siendo la libertad, resistencia, vulnerabilidad, ya que igual las obras donde se representa con el cuerpo pueden llegar a simbolizar la lucha contra las limitaciones o la búsqueda de autenticidad.

5. En los performances se encontraron algunos dispositivos esquirra que destacan con mayor fuerza, por un lado el cuerpo que es concebido como una cosificación y que busca romper con esa significación que se tenía socialmente bajo el régimen

autoritario e ideológico de su época. Por otro lado, el espacio íntimo y el espacio público, donde busca romper con la segmentación de ciertos espacios que someten lo íntimo a un lugar personal y lo público bajo el control de ciertas normas establecidas como aceptadas por la institucionalidad y la sociedad.

2.2 El análisis por bloques de discursos fotográficos es una técnica que descompone una imagen en partes significativas para comprender su contenido y contexto. Estas obras revelan la complejidad de su arte performático y la potente narrativa visual que construye a través de su cuerpo y sus acciones. Cada nivel desempeña un papel crucial en la interpretación de la obra, desde la captura técnica hasta la resonancia emocional y simbólica que tiene con el público.

### 3. Interpretación y análisis del discurso estético-político de Günter Brus.

3.1 El encuadre fotográfico en la serie *Prueba de resistencia* enmarca los elementos en una composición estratégica para fundamentar el discurso y plasmarlo en el encuadre de la fotografía. El ángulo, la altura, la tonalidad y la selección específica de la acción y elementos, estructuran una narrativa estrechamente vinculada con la performance, permitiendo que el registro fotográfico transmita dicho discurso a quienes no lo presenciaron físicamente, así como también una constatación de realización a las siguientes generaciones.

3.2 En *Prueba de resistencia* Günter Brus representa simbólicamente lo que la población minoritaria progresista sufrió tras el anexionismo nazi en 1938; lo que provocó un laceramiento físico y psicológico a nivel individual y colectivo.

3.3 El cuchillo en *Prueba de resistencia*, como dispositivo esquila y símbolo de protesta. Brus recurre a este objeto para simbolizar la extenuante, peligrosa e hiriente consecuencia de buscar la libertad ante el autoritarismo nazi, así como la imperante ideología facista de Austria. No sólo es referenciado como un daño al sistema opresor, sino también como un mortífero camino en busca de la autonomía.

3.4 El artista busca a toda costa su individualidad y una autonomía que le dé sentido a su existencia. Para ello busca librarse desde la interioridad de su ser, de aquella

colonización de poder que ejerce dominio sobre él. Busca librarse de esa colonización, de la desvalorización y la significación objetivada del cuerpo.

3.5 En la obra *Ana*, Brus recurre al uso del vendaje para representar un sometimiento del ejercicio de poder implantado por el nazismo y las ideologías conservadoras, así como también el recubrimiento de una ideología facista de la mayor parte de la población austriaca.

En el caso específico de la liberación de los vendajes, este enfoque permitió profundizar en la interpretación de la imagen en un nivel que ayudó a desarrollar una significación completa del fin de la obra.

El vendaje como dispositivo que momifica el cuerpo. La conservación de un cuerpo: un muerto viviente. El cuerpo cosificado el cual pierde su calidad humana para servir a la arbitrariedad de un estado opresor. El cuerpo sigue teniendo un uso dentro del engranaje social, pero condicionado al interés del poder autoritario.

Al descomponer las imágenes pasando de agrupación a individual se puede considerar cómo los vendajes han sido utilizados históricamente para curar, proteger o incluso restringir. Simbolizando así la opresión, la curación o la transformación. Su liberación podría interpretarse como un acto de liberación personal o como una crítica a las restricciones impuestas por la sociedad.

Es así como vemos una narrativa, mostrando la secuencia de acciones, desde la aplicación hasta la liberación de los vendajes, analizada para entender mejor la performance como un proceso dinámico y evolutivo.

3.6 El proceso de desmomificación, al despojarse del vendaje, el sujeto busca romper esa opresión y reestructurar la mirada matriz de una sociedad que simpatiza con dicho autoritarismo; por lo tanto, el cuerpo es reivindicado por medio de una vestidura blanca, alusión a la pureza conseguida tras dicha confrontación.

3.7 Al exponer y visibilizar las partes corpóreas más ocultas, el artista rompe con ese tabú sobre la significación convencional sobre el cuerpo; al mismo tiempo, el sujeto consigue romper la espacialidad entre lo íntimo y lo público. Su lucha alcanza un clímax positivo aunque desgarrador, donde logra recuperar el cuerpo y derrumbar los muros limítrofes de la espacialidad.

3.8 En *Prueba de resistencia* nos presenta una copa llena de orina que en cierto momento termina bebiendo, dicha acción puede verse como dispositivo esquirra debido a que lo convencional es que la orina y cualquier desecho sea solo expulsado del cuerpo; la orina alude paradójicamente a la hipocresía de la sociedad. Por un lado producimos ciertos desechos corporales así como ideales fascistas que desprendemos de nuestro ser, pero al encontrarnos en situaciones que atentan contra nuestra existencia, somos capaces de bebernos (adoptar) lo más abyecto de la política.

#### 4. Perspectivas / Horizontes

Brus tenía perspectivas artísticas en dónde se aprecia la visión sobre el arte, que incluye el uso del cuerpo como medio de expresión y la exploración de nuevos límites en la performance.

Las implicaciones del trabajo performático de Günter Brus fungieron como una anti vanguardia con crítica social de carácter radical y grotesco. Los diversas performance influyeron para las nuevas generaciones de artistas performáticos y en los futuros movimientos que se vieron influenciados tanto por este artista como por el mismo Accionismo Vienés, ejemplo de ello es el caso del *arte carnal o nueva carne*.

El *Arte Carnal o nueva carne* surge en los años 70 en donde revela la negación cristiana del “cuerpo-placer” y expone su debilidad frente a los descubrimientos científicos. Ama la burla y lo barroco, lo grotesco y otros estilos olvidados, ya que se opone a las presiones sociales cuyo peso soportan tanto el cuerpo humano como la obra de arte. Ha logrado la supresión de lo desagradable a través del exceso de humanidad, o la humanización de lo artificial y lo monstruoso, así como una liberación de los cánones patriarcales.

A partir de este trabajo de investigación, las futuras investigaciones podrían vincularse hacia los otros miembros del Accionismo Vienés y conectarlas con las diversas vanguardias, así como las corrientes artísticas posteriores al surgimiento de este movimiento vienés y ver su influencia sobre esas corrientes.

Las contribuciones de Günter Brus son un punto importante en la historia del arte, estableciendo un antes y un después en cómo entendemos la performance y su capacidad para alterar nuestra percepción del mundo. Su arte nos incita a cuestionar las normas preexistentes, a explorar territorios inéditos en el ámbito del arte y a reflexionar sobre la esencia de lo que significa ser humano.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo : autobiografía, cuerpo e identidad*. Editorial Siglo XXI.
- Arias, O. A., (2011) Hacia una nueva configuración del cuerpo humano en el arte. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87420931005.pdf>
- Aumont, J. (1996). *Estética del Cine*. Editorial Titivillus. 2da edición.
- Aumont, J. and Marie M. (1990) Análisis del film. Ediciones Paidós
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós Comunicación.
- Belvedere, (2018), *GÜNTER BRUS UNREST AFTER THE STORM*. Recuperado en abril de 2024. <https://www.belvedere.at/sites/default/files/jart-files/Presstext-Brus-EN.pdf>
- Botello, N. A., & Magnoni, J. A. (2015). *Performances políticos y sociología cultural*. *Diario de Campo*, 63-65. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6363>
- Bradley F., (1999) *Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*. Ediciones Encuentro.
- Briony F., Batchelor D., Wood P., (1999). *Realismo, racionalismo y surrealismo*. Ediciones Akal. Google Books. [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=039u92ZcVLwC&oi=fnd&pg=PA5&dq=nfo:\\_d4cQufhsWYJ:scholar.google.com/&ots=dcUqLcc7rz&sig=sl3ZAiwjcvNyln9Z62PX20FmNDY#v=onepage&q&f=true](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=039u92ZcVLwC&oi=fnd&pg=PA5&dq=nfo:_d4cQufhsWYJ:scholar.google.com/&ots=dcUqLcc7rz&sig=sl3ZAiwjcvNyln9Z62PX20FmNDY#v=onepage&q&f=true)
- Civitatis Viena (s. f.). *Historia de Viena - pasado, presente y futuro de Viena*. <https://www.disfrutaviena.com/historia>
- Composition.Gallery (2022, 23 mayo). *Accionismo vienés: Una convergencia única de provocación y trascendencia*. <https://www.composition.gallery/ES/revista/accionismo-vienes-una-convergencia-unica-de-provocacion-y-trascendencia/>
- Concepth, & Concepth. (2023, 26 junio). *Anschluss: la anexión de Austria al Tercer Reich de Hitler*. Conceptos de la Historia. <https://conceptosdelahistoria.com/revoluciones-y-guerras/segunda-guerra-mundial/anchluss/>



[https://www.academia.edu/116404847/Una\\_mirada\\_que\\_interpela\\_al\\_cuerpo\\_La\\_mirada\\_corp%C3%B3rea\\_de\\_Francis\\_Bacon](https://www.academia.edu/116404847/Una_mirada_que_interpela_al_cuerpo_La_mirada_corp%C3%B3rea_de_Francis_Bacon)

- Lonely Planet, (2017). *Historia de Austria*  
<https://www.lonelyplanet.es/europa/austria/historia>
- Masdearte. Información de Exposiciones, Museos y Artistas.(s. f.). *Brus, Günter*.  
<https://masdearte.com/artistas/brus-gunter/>
- Museo Jumex. (s. f.). Museo Jumex. *Accionismo vienés. La revuelta de los ángeles salidos del limbo* -  
<https://www.fundacionjumex.org/es/explora/publicaciones/60-accionismo-vienes-la-revuelta-de-los-angeles-salidos-del-limbo>
- País, E., & País, E. *El País*. (2005, 28 octubre). *Prueba de resistencia* (1970), foto de Klaus Eschen.  
[https://elpais.com/diario/2005/10/29/babelia/1130540767\\_740215.html](https://elpais.com/diario/2005/10/29/babelia/1130540767_740215.html)
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Primera Edición. Editorial Alianza Universidad.
- Ramis, M. (s. f.). *Accionismo vienés*. IDIS. Recuperado en abril de 2024.  
<https://proyectoidis.org/accionismo-vienes/>
- Ranciere J., (2009) *El reparto de lo sensible*. Editorial LOM.
- Revista Adynata. (2022, 1 agosto). *Del reparto de lo sensible y las relaciones que establece entre Política y Estética/Jacques Rancière*.  
<https://www.revistaadynata.com/post/del-reparto-de-lo-sensible-y-las-relaciones-que-establece-entre-pol%C3%ADtica-y-est%C3%A9tica-jacques-ranci%C3%A9re>
- Richir, M. (2015). *El cuerpo*. (Seguido de “La verdad de la apariencia”). Issuu.  
[https://issuu.com/brumaria/docs/el\\_cuerpo](https://issuu.com/brumaria/docs/el_cuerpo)
- Rodriguez, M. (2005). *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*.  
[https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION\\_GENERAL\\_A\\_LOS\\_ESTUDIOS\\_ICON.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf)
- Serra, C. *El País*. (2005). *El MaCBA revisa la obra radical y provocadora de Günter Brus*. [https://elpais.com/diario/2005/10/12/cultura/1129068006\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/10/12/cultura/1129068006_850215.html)
- Sierra, R. (2020, 2 diciembre). *Conoce la historia del ‘color field painting’ y los artistas que lo desarrollaron*. My Modern Met En Español.  
<https://mymodernmet.com/es/color-field-painting/>
- Sibilia, P. (2013). *El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática*. Recuperado el 22 de enero de 2024, de :  
[Dialnet-ElArtistaComoEspectaculo-5533804.pdf\(Review\) - Adobe cloud storage](https://www.dialnet.es/ArtistaComoEspectaculo-5533804.pdf)

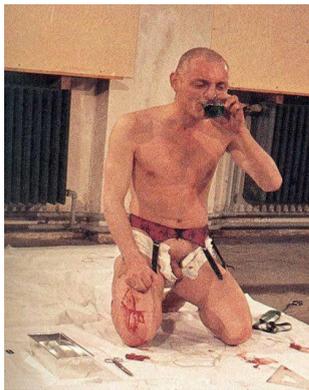
- Sustaita A., (2012) *Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en Paseo vienés y Locura total de Günter Brus* [Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en "Paseo Vienés" y "Locura total" de Günther Brus \(tec.mx\)](#)
- Tate. (s. f.). *Günter Brus born 1938 | Tate*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/gunter-brus-827>
- Viena y yo. (2011, 10 junio). *El accionismo vienés, la época más extraña de la historia del arte*. <http://www.vienayyo.com/el-accionismo-vienes-la-epoca-mas-extrana-de-la-historia-d-el-arte/>
- Vlad C. A., (2009) *DADÁ: BUCAREST, ZÚRICH, PARÍS. UNA HISTORIA DEL DADAÍSMO*. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte, núm. 8, pp. 271-279. Quintana.

## ANEXO 1

### OBRAS

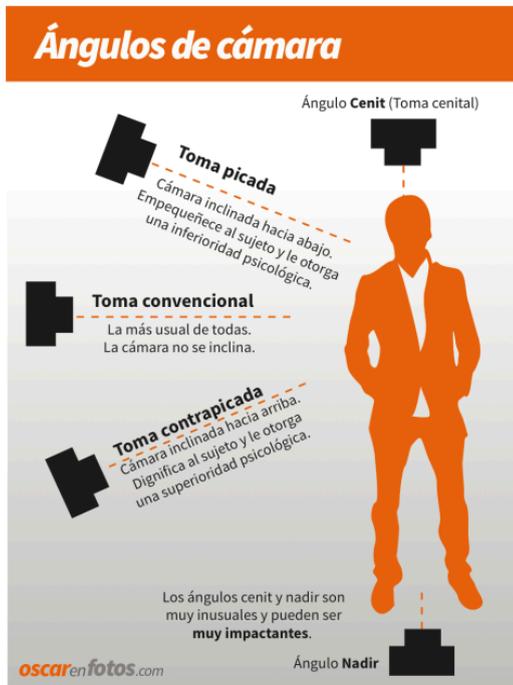
1. "Ana" (1964). <https://www.dailymotion.com/video/x22fp02>

2. "Prueba de resistencia" (1970)



## ANEXO 2

Desglosando los diferentes puntos para analizar las imágenes del capítulo 2, apartado 1.6 La composición como elemento de significación están las angulaciones:

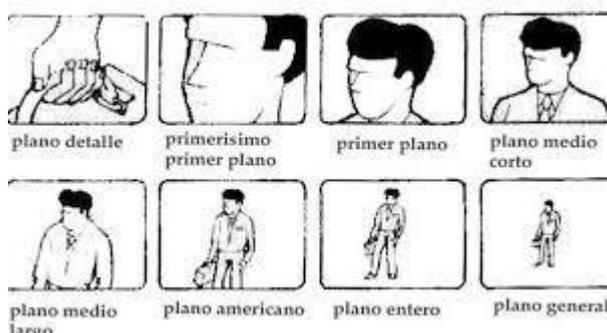


- Normal. Esta nos genera la sensación de que los personajes le hablan al espectador de una forma directa, como en una obra de teatro.

- Contrapicada. La cámara se pone por debajo del sujeto y mirando hacia arriba, este ángulo se utiliza en la mayoría de las ocasiones para empoderar al personaje.

- Picada. En este ángulo la cámara se posiciona por encima del sujeto y apuntando hacia abajo, recurso utilizado para hacer que el espectador se sienta superior a lo que está viendo.

De igual forma, algo fundamental son los planos distintos y los cuales sirven de apoyo para dar significados:



a) Gran plano general, este nos muestra grandes panoramas, viendo al personaje diminuto respecto a su entorno; b) Plano general, aquí la persona se puede ubicar y distinguir de mejor manera, pero lo que lo rodea aún predomina; c) Plano

medio largo, la figura del personaje está tomada aproximadamente desde las rodillas hasta la cabeza, cabe mencionar que también puede denominarse como *plano americano* esto depende del lugar y los autores; d) Plano medio, la humanidad de quién está a cuadro es retratada de la cintura hacia arriba y es

utilizada muchas ocasiones en la televisión; e) Primer plano, comúnmente es usado para resaltar detalles como caras, pies, objetos pequeños, etc, logrando mayor intimidad emocional; f) Primerísimo primer plano, enfoca detalles muy pequeños como pueden ser ojos, labios, dedos, objetos pequeños que necesariamente requieren ser muy detallados en estructura.

### ANEXO 3

Dentro de este anexo se desglosará más a detalle el *punctum*, concepto utilizado dentro del capítulo 3 de análisis, en el que se ocupó dentro de las tablas para así poder conocer más a profundidad sobre las obras que se analizaron. Esta idea surge del filósofo Roland Barthes como proceso por el cual él analizaba cualquier tipo de imágenes, tanto profesionales, hechas por fanáticos, paisajes, retratos, entre otros, obteniendo así un concepto que resalta al analizar la composición.

El proceso de tomar una fotografía, para las personas comunes, implica una serie de pensamientos que influyen a la hora de tomarla, ya que, normalmente se toma a la foto como un momento inmortalizado en el tiempo. Teniendo en cuenta esto, las personas posan frente al lente para dar una mejor apariencia sobre ellos, tratando de aparentar inteligencia, felicidad, buen carácter, entre más cualidades. Debido a este proceso, las fotografías suelen tener ciertas características en común, haciendo que la forma de analizarlas sean, en su mayoría, por la composición de esta, a lo cual Barthes llama *studium*, palabra en latín que hace referencia a:

“Que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, «el estudio», sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (Barthes, 1990, #64).

Barthes, en la búsqueda de una mirada más agudizada para mejorar el proceso de análisis de las fotografías procedió a crear el *Punctum*, definiéndolo como:

“No soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale a escena como una flecha y viene a punzarme. *Punctum* es pinchazo, agujerito, pequeña mancha (...); es ese azar que en la fotografía me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1990, #65).

Así es como descubre el *punctum*, como el detalle que cambia la lectura de toda la fotografía, dándole un sentido totalmente distinto a ver los simples detalles comunes.

Este proceso en el que se analiza más a detalle el paisaje, las prendas, los ornamentos y a los personajes hace que se realice una lectura corta pero activa con el espectador de la imagen, ya que el *punctum* se caracteriza por resaltar dentro de la imagen, añadiendo detalles que siempre estuvieron presentes, sin embargo, se hacen más notorios y toman peso al observarse detenidamente. Esta característica igual realiza un proceso de pensamiento dentro del espectador, ya que suele crear un campo ciego, creando una interpretación, incluso histórica, dentro de lo que se analiza.

## ANEXO 4

A base de este trabajo de tesis, las y los integrantes de equipo crearon:

Título: Sublevación

Director: Joel Requenes

Guión: Joel Requenes, Yoan Zepeda

Distribución: Universidad Autónoma Metropolitana

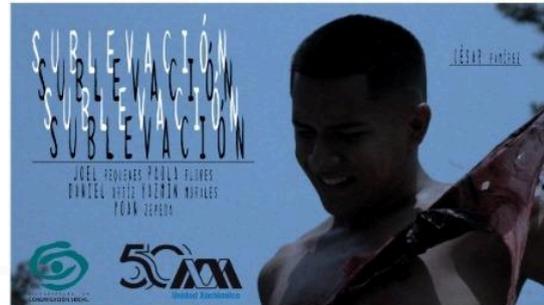
Presupuesto: \$6,500 (MXN)

País: México

Año: 2024

Género: Documental

Duración: 19:28 minutos



Sinopsis: Alumnos de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Xochimilco (UAM-X), se presentan con la idea de realizar un performance ligado al Accionismo Vienés, tema que les apasiona. Este suceso ocurre dentro de las instalaciones de la UAM Xochimilco, en el que usan sus espacios y aprovechan el mobiliario que la escuela les brinda.

Después de obtener a un artista muy talentoso y comenzar los ensayos, una serie de eventos desafortunados para la planeación aparecen, los cuales presentan estrés, planes imprevistos, nuevas personas y sobre todo muchas decisiones difíciles de tomar.

## APÉNDICE 1

### PROTOCOLO

#### **DISERTACIÓN:**

Ante el nacimiento de la performance como una nueva manera de expresión corporal artística, la gente ha podido interactuar de manera más vivencial la combinación disciplinaria de artes como el teatro, la danza, la música e incluso las artes visuales con este enfoque. Este arte de acción ha ido evolucionando con el paso de los años y se ha incursionado en diversas técnicas, pero siempre buscando mantener un discurso que pueda ser interpretado más que sólo ser contemplado por el morbo o la curiosidad; se busca exponer problemáticas sociales, políticas y culturales que conciernen a la sociedad en sí aprovechando el recurso corporal del autor o autora.

Sin embargo, esta disciplina artística tiende a visibilizarse en menor medida debido a la censura que pueda ejercerse sobre las obras al considerarse políticamente incorrectas y atentar contra los valores tradicionales de la sociedad.

Pero, al igual que cualquier disciplina artística, la influencia de su contexto social, político, económico y cultural, influyen para comenzar a modificar la manera de producir el arte y generar un rompimiento en la mirada hacia nuevos cuestionamientos tanto individuales como colectivos. Estos discursos en la performance están cargados ideológica, ética, estética y hasta políticamente; con una distinción característica de exponerse de manera casi única debido a su irrepetibilidad, aunque puede grabarse un registro de su accionar pero, el evento en sí, producido en directo puede tener una carga más profunda de intimidad con el espectador. Y es ahí donde el mensaje cobra forma al ser reinterpretado por un espectador asiduo a entrar en esta relación tripartita entre autor-obra-espectador.

Dentro de la diversa gama de movimientos performáticos encontramos el “accionismo vienés”, del cuál resalta Gunter Brus, considerado un polémico ante la manera de llevar la performance a los límites de la corporeidad y generar incluso repulsión e incomodidad; sin embargo, en esta consideración también se seleccionaron 2 obras: “Ana” (1964) y “Prueba de resistencia” (1970), retomando las

más destacadas de su producción y de las que nos permitiría ahondar más en la utilización estratégica de este artista por generar una disrupción en la manera como se hace comúnmente la performance, así como entender el contexto histórico que influyó al nacimiento de dichas obras.

**OBJETIVO:**

- Identificar las significaciones en las obras de Günter Brus en "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia"(1970).

**OBJETIVOS SECUNDARIOS:**

- Examinar cómo Günter Brus utiliza estrategias y acciones corporales en sus obras "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970) para explorar la relación entre el cuerpo y el espacio social, y cómo esto plantea cuestiones problemáticas socio-políticas.
- Examinar las cuestiones sociales y políticas específicas que Günter Brus aborda en "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970), y analizar cómo estas problemáticas se manifiestan a través de las acciones del artista.
- Analizar las técnicas y acciones corporales utilizadas por Günter Brus en las obras "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970) y cómo estas técnicas contribuyen a la exploración de los límites físicos y emocionales.

**PREGUNTA PRINCIPAL:**

¿Cómo se significa la relación del cuerpo y la sociedad en las obras de Günter Brus "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970) y de qué manera logra romper la mirada matriz?

**PREGUNTAS SECUNDARIAS:**

1. ¿De qué manera Günter Brus emplea estrategias, procesos y acciones corporales en las obras "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970) para explorar y expresar la concepción del cuerpo en relación con la problemática planteada?

2. ¿Cómo las acciones específicas de Günter Brus en "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970) contribuyen tanto a la exploración de límites físicos y emocionales como a la representación de temas sociales y políticos en ambas obras?
3. ¿Se pueden identificar elementos simbólicos o metafóricos en "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970) de Günter Brus?

### **CORPUS:**

-Ana (1964)

-Prueba de resistencia (1970)

### **JUSTIFICACIÓN:**

Por medio de un análisis exhaustivo de su técnica como artista, además de un estudio por medio del lenguaje visual y reconocimiento de esquirlas dentro de sus obras, se podrá conocer más a detalle el propósito que Gunter Brus tenía al realizar cada una de las piezas a estudiar, con el objetivo de conocer las técnicas artísticas/corporales que utilizó para realizarlas, las cuales son en su mayoría automutilaciones, actos sexuales, procedimientos con fluidos corporales, entre otros.

Esta investigación se abordará desde un marco teórico teniendo como base autores que se especializan en las teorías corporales, las esquirlas en los medios visuales y el análisis de las imágenes. Dentro de los autores están J. Ranciere, Diego Lizarazo, Pablo Lazo, Panofsky, J. Alcázar, Pierre Guiraud, entre otros.

La actual investigación tiene una importancia relevante dentro de la sociedad contemporánea, ya que da a conocer el contextos sociopolítico en el que comenzó Gunter Brus dentro del accionismo Vienés, los signos y los procesos corporales, demostrando así el concepto del cuerpo que utiliza dentro de sus obras, las cuales provocaron un rompimiento de la mirada dentro de la sociedad de los años 60's y en la actualidad. De igual forma, al no ser un tema recurrente dentro de las investigaciones de los últimos años, podrá ser estudiado desde las nuevas miradas que al momento de su creación no existían.

***HIPÓTESIS:***

En las obras de Günter Brus, "Ana" (1964) y "Prueba de resistencia" (1970), la representación del cuerpo humano se utiliza como una forma de desafiar y cuestionar las normas sociales y culturales de la época.

Esta representación corpórea, a través de actos como la automutilación, la resistencia física y la vulnerabilidad, actúa como el medio para expresar las tensiones existentes y las dimensiones problemáticas de la relación individuo-sociedad.

## APÉNDICE 2

### METODOLOGÍA

#### **Estrategia metodológica:**

En primer lugar se realizará un análisis del contexto socio-histórico en el que Günter Brus realizó sus obras: *Ana* y *Prueba de resistencia*, específicamente en Austria en los años en los que las obras fueron expuestas por primera vez: *Ana* (1964) y *Prueba de resistencia* (1970). Esto tomando en cuenta el entorno político, económico y cultural en los que se desarrolló Günter Brus para ejecutar dichas obras en las que la espina dorsal es la relación entre cuerpo y sociedad. Ello, sin duda, nos brindará un marco más específico para analizar dicha relación.

En segundo lugar, ahondaremos en la ideología de Günter Brus y desglosaremos sus trabajos artísticos para tener un acercamiento de sus realizaciones. Su vida e ideología darán un mejor enfoque a conocer su concepto de cuerpo y sociedad y la manera en que ambas se relacionan. De tal manera que podamos conocer su intencionalidad de producir un mensaje a través de esta relación entre cuerpo y sociedad.

En tercer lugar, partiremos hacia un análisis detallado en las obras de Günter Brus: *Ana* y *Prueba de resistencia*; encaminados en 4 ejes que permitan un mayor desglose crítico, los cuales son: 1) La estética política, 2) Teoría de la esquirra, 3) Performance y arte corporal, 4) Representación de la corporalidad y Crítica del cuerpo. Los ejes nos darán fundamentos en cuanto a la estructura visual de la obra, la instrumentación utilizada, la gestualidad, el ritual corpóreo, así como la semiosis, la manera en que el cuerpo es representado y cómo se relaciona con la sociedad.

Con apoyo de esta metodología, pretendemos encaminarnos hacia una significación en las obras de Günter Brus: “*Ana*” y “*Prueba de resistencia*” en las que existe una relación cuerpo-sociedad, y el análisis contextual, biográfico y crítico nos ayudarán a alcanzar dicho objetivo y poner en relieve si dicha obra alberga un mensaje social con enfoque disruptivo que busca emanciparse de la convencionalidad artística y

generar un paradigma innovador hacia donde llevar las nuevas formas de expresión artística-social.

**Cronograma:**

Actividades Por semana	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Lecturas																				
Objetivo																				
Objetivos secundarios																				
Pregunta principal																				
Preguntas secundarias																				
Estructuración del documento																				
Performance (personaje)																				
Performance (Locación)																				

Actividades Por semana	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Objetivo										
Objetivos secundarios										
Pregunta principal										
Preguntas secundarias										
Estructuración del documento										
Performance (Locación)										
Performance (Detalles-escenografía)										

Las actividades se dividieron por semana, se trabajarán por divisiones respecto al trabajo de investigación. Después se trabajará con los detalles. En la semana 7 se empezará a trabajar a detalle con él/la persona (selección, maquillaje, vestuario) para desarrollar la coreografía del performance en vivo. Simultáneamente, se estarán trabajando los siguientes capítulos de la investigación. Se espera tener todo listo una semana antes de que todo se presente para resolver posibles inconvenientes de la investigación y del performance.

**Instrumentos de análisis:**

<i>No. de puntos a realizar</i>	<i>Abordaje</i>	<i>Forma: Recopilación de información</i>
1	Realización de un análisis estético: En este análisis examinaremos los diversos elementos estéticos que destacan en las obras “Ana” y “Prueba de resistencia”; desglosaremos ciertos aspectos como la forma, la composición, el color, el espacio, el recurso del sonido, la disciplina, la instrumentación, etc. Así como también la manera en la que Günter Brus mezcla entre sí estos elementos para estructurar una homogeneidad estilística visible en sus obras.	<p>*Recopilaremos los análisis visuales que se hicieron sobre las dos obras performáticas: “Ana” y “Prueba de resistencia” en cotejos analíticos.</p> <p>*También se tomarán en cuenta aquellas declaraciones que el autor haya hecho respecto al uso de los elementos estéticos de sus obras.</p>
2	Realización de un análisis iconográfico: Nos enfocaremos en el análisis de los diversos significados símbolos dentro de sus obras.	*Recabaremos información desde entrevistas visuales hechas a Günter Brus hasta aquellas críticas realizadas a sus obras para darnos una relación de su interpretación y la de terceros ; realizados en cuadros críticos.
3	Realización de un análisis contextual: Para tener una mejor comprensión acerca de las obras de Günter Brus, específicamente en “Ana” y “Prueba de resistencia”, es indispensable conocer el contexto social, histórico y cultural de Austria en el momento en que fueron creadas.	<p>*Recopilaremos información histórica de Austria de los años en que se produjeron dichas obras: “Ana” (1964) y “Prueba de resistencia (1970).</p> <p>*Nos apoyaremos de elementos bibliográficos de la época y armaremos fichas bibliográficas concerniente a ambas fechas.</p>
4	Realización de un análisis biográfico: Una vez conociendo el contexto de Austria en 1964 y 1970, nos sumergimos en la vida y trayectoria del Austriaco Günter Brus, las implicaciones de su educación artística, sus influencias, su infancia y madurez. Con ello conoceremos mejor al autor y el propósito de sus obras.	<p>*Realizaremos un resumen de los puntos más relevantes que marcaron la vida de Günter Brus.</p> <p>*A través de bibliografías y artículos que traten su desarrollo personal.</p>
5	Realización de un análisis crítico: Con el contexto social, histórico, cultural y biográfico del autor, así como de su contenido, tema y objetivo, podremos analizar de manera más	*Realizaremos una interpretación crítica y exhaustiva de la que también podremos apoyarnos con críticas ya realizadas a las obras de Günter Brus.

	crítica ambas obras.	*Realizaremos un esquema para resaltar puntos relevantes que nutras la crítica.
--	----------------------	---

Análisis por fotogramas :

<b>Plano</b>	<b>Banda de imagen</b>		
No.	<b>Descripción</b> (color, contenido ,movimiento)	<b>Cámara</b> (escala, ángulos, movimiento)	<b>Punctum</b>
<b>1</b>	-Fondo blanco -Objeto negro que paracen ser unas piernas y pies -Fijo	-Medium Shot -Ángulo normal, con poca visibilidad del objeto. -Fijo	Manchas en la tela que en relación a la secuencia de imágenes, podría pensarse como gotas de sangre.
<b>2</b>	-Piso blanco con pintura -Se ve un pie de un lado solo con los dedos visibles -Fijo	-P.P -Toma en picada, con poca visibilidad del objeto. -Fijo	
<b>4</b>	-Fondo blanco -Objeto con sombra que se va reflejando poco a poco más luz. -Fijo	-P.D -Leve picado -Ligero Tilt down	
<b>6</b>	-Calcetín en fondo oscuro que asimila profundidad. -Cambio de luces en tonalidades claras.	-P.D. -Leve picado -Movimiento con ligero Tilt	

		down	
<b>8</b>	-Parte de cuerpo vendado, mostrando cabeza y hombro lateral  -Movimiento del personaje  -Destellos de iluminación	-P.P  -Ligero contrapicado  -Fijo	
<b>10</b>	-Fondo claro con algunos elementos oscuros  -Cuerpo que parece estar en posición fetal	-P.P  -Ligero picado  con objeto en la parte superior derecha.	
<b>12</b>	-Figuras en un fondo oscuro, no se ve alguna forma conocida	-P.D.  - Toma neutra	
<b>14</b>	-Deja caer lo que parece ser un bulto envuelta en tela	-P.D.  -Toma neutra	
<b>16</b>	-Movimiento de tela  Cuerpo realiza movimientos	-P.D.  -Toma neutra	
<b>18</b>	-Detalle de parte de telas	-P.D.  -Toma neutra	
<b>20</b>	-Movimiento del sujeto, la tela de la cabeza empieza moverse	-P.D.  -Toma neutra	
<b>22</b>	Cara vendada, en donde se deja ver parte de su cara (una oreja)	-Close Up  -Toma neutra	

<b>23</b>	Cara vendada con las mismas características de la anterior pero entra parte de la llanta de una bicicleta.	-P.P -Toma neutra	
<b>25</b>	Movimiento de telas claras	-P.D. -Toma neutra	
<b>27</b>	-Movimiento del cuerpo vendado que se encuentra en posición fetal, las vendas limitando su movimiento.	-P. Americano -Toma neutra	
<b>29</b>	Persona agachada, cargada en brazos con una ligera liberación de vendas.	-P. Medio Largo -Toma neutra	
<b>31</b>	-Movimiento del cuerpo, que se muestra por las telas.	-P.D. -Toma neutra	
<b>33</b>	-Persona sentada, con hombros caídos, con palmas de las manos en el suelo.	-P.G. -Toma neutra	
<b>35</b>	-Persona con la mirada agachada haciendo movimientos de cabeza, con una posición más caída que en la anterior toma.	-P. Americano -Toma neutra	
<b>37</b>	-Vista lateral del mismo personaje	-P.Medio -Toma neutra	
<b>39</b>	Parte de pierna y zona íntima de mujer.	-Primer plano -Toma fija -El objeto se sitúa en el primer tercio	

<b>41</b>	Parte de pierna y zona íntima de mujer. La piel refleja luz.	-Primer Plano -Toma fija -El sujeto se sitúa en el primer tercio.	
<b>43</b>	El cuerpo de la mujer va desapareciendo entre la penumbra.	-Primer Plano -Toma fija -El sujeto se sitúa en el primer tercio.	
<b>45</b>	La escena se torna blanca.	-Plano general -Plano sobre expuesto	
<b>47</b>	Se observa una mano junto con la parte de una pierna	-Plano medio -Toma fija -El sujeto se sitúa al primer tercio	
<b>49</b>	Aparece el cuerpo femenino más expuesto, del cual escurre agua.	-Plano medio -Toma fija	
<b>51</b>	Se muestra la mitad de la cara de la modelo.	-Primer plano -Iluminación cenital sobre expuesta	
<b>53</b>	Aparece el cuerpo femenino más expuesto, del cual escurre agua.	-Plano medio -Toma fija	

<b>55</b>	El cuerpo se muestra agredido en la zona del vello púbico, mientras que las manos escurren agua.	-Plano medio -Toma en movimiento	
<b>57</b>	Aparece el cuerpo femenino más expuesto, del cual escurre agua.	-Plano medio -Toma fija	
<b>59</b>	Se muestra la mitad de la cara de la modelo, las sombras impiden ver su mirada, pero la posición de su cabeza señala tristeza.	-Primer plano -Iluminación cenital sobre expuesta	
<b>61</b>	Aparece el cuerpo femenino más expuesto, del cual escurre agua.	-Plano medio -Toma fija	
<b>63</b>	Las expresiones faciales desaparecen.  Las sombras predominan y se oscurece la imagen.	-Primerísimo primer plano -Iluminación cenital de derecha a izquierda	
<b>65</b>	El cuerpo desnudo de una mujer se muestra resaltando en el fondo negro que la envuelve.  El cuerpo se muestra húmedo por su entorno.	-Primer plano del cuerpo -Se encuentra en el primer tercio de la toma	
<b>67</b>	Se observa una mano junto con la parte de una pierna, resaltando entre la oscuridad antes provocada.	-Plano medio -Imagen subexpuesta	
<b>69</b>	El cuerpo de la mujer se muestra mojado, cansado y envuelto en la oscuridad que la absorbe.	-Primer plano	

		-Luz cenital subexpuesta	
<b>71</b>	Se muestra la mitad de la cara de la modelo, las sombras impiden ver su mirada, pero la posición de su cabeza señala tristeza.	-Primer plano -Luz cenital	
<b>77</b>	El cuerpo desnudo de una mujer se muestra resaltando en el fondo negro que la envuelve.  El cuerpo se muestra húmedo por su entorno. Además de más iluminado.  La posición de sus brazos demuestran rigidez ante la situación a la que se enfrenta.	-Primer plano -Luz directa	
<b>83</b>	Parte superior de una escalera metálica siendo abrazada por los muslos de una mujer, mano izquierda centralizada y apoyada en la parte superior de la escalera contrastando con el fondo negro	-Plano detalle de una mano que entra en el encuadre desde la parte superior.  -El ángulo no podría determinarse con exactitud debido a la complejidad limitada de contexto que presenta la toma.	
<b>85</b>	Hombro izquierdo de una mujer con cabello negro a la altura de los hombros con aspecto húmedo. Se captura la caída de un líquido desde el hombro al pecho.	-Medium Close Up a la altura del cuello, en un ángulo recto.  -El encuadre detalla la parte inferior de su cuello sobre su hombro izquierdo.	
<b>87</b>	Muslo de una mujer apoyado a un costado de la escalera metálica empapado de un líquido transparente oscuro.	-Plano detalle de los muslos y una sección de la escalera.  -El ángulo se encuentra en picada.  - Desenfocada	
<b>93</b>	Dos personas de frente cada una. Mujer en posición de lado izquierdo con mirada baja, hombre de frente a ella, de espaldas de acuerdo a la toma, vestimenta de traje blanco, se percibe pintura blanca en su	-Over Shoulder de un sujeto de espaldas para un medium close up de otro sujeto en posición frontal.	

	cabello. Alto contraste entre claros y oscuros.	-Toma fija -Ligeramente en picada	
<b>103</b>	Se expone el cuerpo de una mujer desnudo de la cintura hasta el cuello, con el pezón izquierdo pintado de negro.	-Plano detalle -Ligeramente en contrapicada -Punto de interés en el primer cuadrante -La iluminación entra del lado derecho del encuadre	
<b>105</b>	La silueta de un hombre se interpone entre el fondo y la toma. Se ve la mitad del cuerpo, completamente en negro.	-Plano detalle -Puntos de interés en las intersecciones 1 y 3 -Subexpuesto	
<b>113</b>	La cara del sujeto en perfil, muestra tristeza. Se encuentra con sombras en la cara.	-Close up del sujeto -En perfil -Subexpuesto -Ligeramente en picada	
<b>116</b>	Se expone el cuerpo de una mujer desnudo de la cintura hasta el cuello, con el pezón izquierdo pintado de negro.	-Plano detalle -En contrapicada -A ¾ frontal -Normal -Fija	
<b>117</b>	Se muestra una cara siendo absorbida por la oscuridad. Los ojos muestran incertidumbre, acompañado con sus expresiones.  El color negro sobre el rostro parecen manos, lo cual muestra que un ente lo arrastra hacia lo establecido.	-Primer plano -Sombras inducidas	

<b>118</b>	Dentro de la oscuridad resalta una figura en forma de cara sonriente.	-Plano general -Poca iluminación	
<b>119</b>	La cara que aparece se muestra con una expresión de tristeza, teniendo en cuenta que el sistema lo absorbió. En su cara se notan manchas negras simulando manos, las cuales lo sujetan fuertemente para no dejarlo ir.	-Primer plano -Luz directa	
<b>121</b>	El sujeto se encuentra perdido, desorientado ante su nueva realidad. Las manchas en su cara muestran desesperación ante la situación. El fondo se ve de blanco con manchas negras.	-Primer plano -Luz directa -Sombras pronunciadas	
<b>123</b>	El sujeto se encuentra perdido, desorientado ante su nueva realidad. Las manchas en su cara muestran desesperación ante la situación. El fondo se ve de blanco con manchas negras.	-Primer plano -Luz directa -Sombras pronunciadas	
<b>124</b>	La imagen borrosa da la impresión de movimiento y desestabilización. El rostro se muestra confundido y triste	-Primerísimo primer plano -Luz directa	
<b>125</b>	En este fotograma podemos ver un cuerpo que se trata de adaptar a la sociedad, con un rostro más tranquilo, pero aún destruido. El fondo demuestra una nueva calma, pero no como la era antes.	-Primerísimo primer plano -Sujeto se encuentra en el segundo tercio -Luz directa	
<b>128</b>	Se muestra una bicicleta, producto de una sociedad con fines meramente económicos. La iluminación es sombría.	Primer plano. Luz indirecta.	
<b>133</b>	Se pueden ver objetos parecidos a piezas/herramientas sobre una mesa.	Plano a detalle. Herramientas iluminadas de forma indirecta.	

<b>135</b>	Hay una llanta de una bicicleta, con soportes.  Está escena se encuentra poco o casi nada, iluminada.	Primer plano.  Iluminación indirecta.  Fondo oscuro.	
<b>137</b>	Esta toma refleja un cerebro, el cual se llena/rodea de las ideas sistemáticas, las cuales se representan por los caminos en negro.	Plano detalle.  Iluminación directa, sombras producidas.	
<b>143</b>	Se muestra el cuerpo de una mujer recostada en el piso, manchado de negro. En la toma predomina el color negro.	-Plano medio  -Toma en picada  -El objeto ocupa dos tercios de la foto.	
<b>145</b>	Se muestra un cuerpo desnutrido, pintado de negro en algunas partes del cuerpo. El fondo es grisáceo.	-Plano medio  -Posición de cámara normal  -Ocupa dos tercios, lado izquierdo y central.	
<b>150</b>	Se muestra de la cadera a la rodilla de la mujer. Todo cubierto de negro.	-Primer plano  -Toma neutra	
<b>151</b>	El cuerpo de una mujer se muestra en una esquina pintada de negro. La cara y abajo de la cadera están completamente pintadas de negro.	-Plano americano  -Toma neutra  -Objeto en el 1er tercio y 2do tercio	
<b>157</b>	Se muestra la zona íntima de la mujer. Todo cubierto de negro.	-Plano detalle  -Toma normal	
<b>160</b>	Se hace un close up del seno izquierdo de la mujer. La toma ronda entre los tonos de gris.	-Primer plano  -Toma neutral	

<b>162</b>	Se hace un close up del seno izquierdo de la mujer. La toma ronda entre los tonos de gris. Una sombra del lado derecho tapa la imagen por la mitad.	-Plano medio. -Objeto a la mitad de imagen.	
<b>163</b>	El cuerpo de la mujer se muestra lleno de pintura negra, en la esquina del cuarto. Sus extremidades están estiradas.	-Plano americano -Toma en picada -Primeros dos tercios con objeto	
<b>164</b>	Se muestra a la mujer boca abajo entre un suelo pintado de negro.	-Plano americano -Toma cenital -Dos tercios lado derecho	
<b>168</b>	El fondo da la ilusión de estar roto por las partes blancas. La llanta de la bicicleta está en el suelo y una mano la intenta agarrar del lado derecho.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -El punto de interés se encuentra ubicado en la cuarta intersección de la regla de tercios.	
<b>170</b>	Un cuerpo pintado de negro aparece casi imperceptible en el fondo pintado de negro. Hay menos fondo cubierto de pintura.	-Plano medio -Normal -Los puntos de interés se encuentran ubicados en la primera y tercera intersección de la regla de tercios.	
<b>171</b>	El cuerpo se muestra levantado, viendo hacia la izquierda. Todo el cuerpo está pintado de negro. Se muestra confundido.	-Plano americano -Ligeramente en contrapicada -El sujeto centralizado	
<b>172</b>	La toma está subexpuesta. El cuerpo se toma de los pies al cuello, recalcando que	-Plano americano con corte en los hombros	

	está todo pintado de negro.	-Los puntos de interés se encuentran ubicados en la segunda y tercera intersección de la regla de tercios.  -En contrapicada	
<b>173</b>	Ahora se encuentran dos cuerpos, el de la mujer a la derecha y el del hombre a la izquierda. Ambos cubiertos de negro. El fondo es grisáceo.	-Plano americano de 2, con corte en extremidades  -Ligeramente en contrapicada	
<b>174</b>	Los cuerpos se encuentran uno al lado del otro. El hombre tiene sus brazos en su abdomen y la mujer a los costados. Ambos ven hacia abajo.	-Plano americano de 2  -Normal	
<b>175</b>	Se muestra una silla desde el antebrazo izquierdo. A su lado hay un palo/mueble, recargado.	-Plano detalle  -De perfil  -Ligeramente en picada	
<b>176</b>	Se puede ver una habitación blanca, en la que parece haber una cama tendida en el suelo con pocas manchas negras.	-Plano detalle  -Ligeramente en picada  -Sobreexpuesta	
<b>177</b>	Se muestra un lugar de trabajo, todas las herramientas están pintadas de blanco, con pocas manchas negras.	-Plano detalle  -Ligeramente en picada  -Sobreexpuesta	
<b>178</b>	La llanta de la bicicleta se puede ver en la parte inferior derecha. La imagen es oscura. Del lado izquierdo hay un mueble parecido al anterior, pero en negro.	-Plano detalle  -Ligeramente en picada  -Fija	
<b>179</b>	Se ve una pared blanca con una mancha grande de pintura negra, la cual se alarga	-Plano detalle	

	de la mitad derecha al lado izquierdo.	-Normal -Sobreexpuesta	
<b>180</b>	El cuerpo de la bici se encuentra centrado en la toma, en toda la parte inferior. Sobre ella se ven unas piernas pintadas de negro.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija -Subexpuesto	
<b>181</b>	Una mano/brazo pintada de negro toma una herramienta de la mesa de trabajo blanca. El brazo entra de derecha a izquierda.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>182</b>	Una tetera se ve en segundo plano, mientras que en primero hay una figura la cual no se distingue qué es. Ambas cosas están sobre la mesa blanca de trabajo.	-Plano detalle -Normal -Subexpuesta	
<b>183</b>	Sobre la mesa blanca de trabajo se enfoca a una botella y otro objeto. En la parte de atrás se ve un chorro de pintura negra caer.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>186</b>	Un libro con hojas blancas tiene trazos de pintura a lo largo de sus páginas.	-Plano detalle -Normal -Fijo	
<b>191</b>	Un cuerpo pintado de negro se ve en primer plano, pintando los objetos de la mesa de trabajo.	-Plano medio con escorzo -Fijo -Ligeramente en picada	
<b>192</b>	Se ve como, encima de la mesa, se aventó una cubeta de pintura, manchando	-Plano detalle	

	todos los objetos que estaban ahí.	-Normal -Fijo	
<b>201</b>	Se muestran objetos tirados en el suelo sin ninguna armonía, pintados de negro. La pared del lado derecho tiene espacios en blanco.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>224</b>	Hay una silueta en primer plano, en segundo una escalera con manchas de sangre. La imagen está subexpuesta.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>225</b>	Un cuerpo en movimiento, manchado de marcas negras. Se muestra principalmente su brazo y una parte de su cabeza y cabello.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>226</b>	Se ve la cara de un hombre, repleta de pintura negra en una posición de $\frac{3}{4}$ .	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>227</b>	Una sombra con figura de cuchillo grande se proyecta en un espacio blanco.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>228</b>	En primer plano se muestra una silueta de algo parecido a un rostro, del cual solo sale $\frac{1}{4}$ de este.  El fondo es grisáceo.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>229</b>	Una toma poco expuesta, centrándose en la sombra/pintura de la pared.	-Plano detalle -Ligeramente en picada	

		-Fija	
<b>230</b>	Una toma poco expuesta, centrándose en la sombra/pintura de la pared.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>234</b>	G. Brus cubierto de pintura negra con el torso desnudo, pinta la pared con su mano izquierda.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	
<b>235</b>	La pared blanca con manchas negras, del lado derecho, casi saliendo del encuadre, G. Brus volteado como si cargase de más pintura su mano.	-Plano detalle -Ligeramente en picada -Fija	