



La Acción Simbólica de Günter Brus

The Symbolic Action of Günter Brus

Celia B. FERNÁNDEZ

Universidad Rey Juan Carlos
celia.fernandez@urjc.es

Recibido: 2 de mayo de 2015
Aceptado y Publicado: 3 de junio de 2015

Resumen

La Antropología Simbólica aplicada, analiza los símbolos y las metáforas que crean los artistas en sus obras, como reflejo de las condiciones sociales, políticas, ideológicas y psicológicas de la sociedad a la que pertenecen. Cada cultura y cada persona dentro de ella, utiliza todo el repertorio sensorial para comunicar mensajes: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, lágrimas y movimientos coordinados con los demás. Desde la perspectiva de Victor Turner, antropólogo simbólico, no se debe conceptualizar a los símbolos como objetos, sino como instrumentos para la acción, dentro de un contexto, en el marco de los procesos sociales (entre ellos los rituales) y de los procesos culturales. Los símbolos aparecen, entonces, como componentes de la acción social, vinculados a los intereses humanos, propósitos, fines, medios, aspiraciones, ideales individuales y colectivos y como recursos de creación artística. Gracias al procesualismo simbólico de Turner, centramos nuestro objetivo de estudio en el análisis de los símbolos que utiliza Günter Brus para articular sus obras más representativas, así como en el proceso de ritualización que muestran estas obras. Nuestra conclusión principal manifiesta que, el análisis simbólico que expone Turner es aplicable a la obra de Günter Brus. Además, en las conclusiones se plantea que las acciones de este artista son acciones rituales, para Victor Turner, 'performance ritual', ya que las acciones son ritualizadas.

Abstract

The applied Symbolic Anthropology analyzes symbols and metaphors that artists create in their works, as a reflection of the social, political, ideological and psychological conditions of the society to which they belong. Every culture and every person in it, use the entire sensory repertoire to communicate messages: hand gestures, facial expressions, body postures, tears and movements coordinated with the others. From the Victor Turner's perspective, symbolic anthropologist, we mustn't conceptualize symbols as objects but as instruments for action, within a context, in the frame of social processes (rituals) and cultural processes. The symbols appear, then, as components of social action, linked to human interests, purposes,

Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna

Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)





goals, means, aspirations, individual and collective ideals and as resources of artistic creation. Thanks to the Turner's symbolic processualism, we focus our study objective in the analysis of the symbols used by Günter Brus to articulate his most representative works , as well as in the ritualization process showed in these works. Our main conclusion states that the symbolic analysis that exposes Turner is applicable to the work of Günter Brus. In addition, within the conclusions it is suggested that the actions of this artist are ritual actions, to Victor Turner, ' ritual performance ', as the actions are ritualized .

Palabras Clave: símbolo; antropología simbólica; arte de acción; ritual; ritualización

Key Words: symbol; symbolic anthropology; action art; ritual; ritualization

1. Introducción

El enfoque teórico de esta investigación tiene su base en la Antropología Simbólica (Des Chene, 1996: 1274-1278), que desarrolla Victor Turner, la cual posee un enfoque que radica en el estudio de las diferentes formas que las personas entienden e interpretan su entorno, así como, en las acciones y expresiones de otros miembros de su sociedad. Estas interpretaciones forman un sistema cultural compartido de significados, que varía entre los miembros de una misma sociedad.

El Análisis Simbólico Procesual, metodología de análisis de la Antropología Simbólica, estudia los símbolos y los procesos (acciones artísticas, rituales y actividades sociales entre otras) a través de los cuales, los seres humanos asignan un significado a esos símbolos, para abordar las cuestiones fundamentales de la vida social humana y del arte, como reflejo de las condiciones político-sociales de la estructura normativa. (Turner, 1969: 131)

Según Clifford Geertz, el hombre tiene la necesidad de “fuentes simbólicas de iluminación”, para orientarse con respecto al sistema de significados que es particular a cualquier cultura, estrategia interpretativa fundamental de la Antropología Simbólica. (Geertz, 1977: 45). Víctor Turner declara, que los símbolos instigan la acción social y son “influencias determinables que inclinan a las personas y a los grupos a la acción”. (Turner 1974: 279)

La Antropología Simbólica, no es una teoría antropológica sino un conjunto de propuestas que redefinen tanto el objeto, como el método antropológico, y otorga una importancia fundamental a los símbolos, a los significados culturalmente compartidos, y a un universo de idealidades variadamente concebidas. Los antropólogos simbólicos ven la cultura en términos de símbolos y de condiciones mentales.

La Antropología Simbólica puede ser dividida en dos enfoques principales: uno asociado con Clifford Geertz y la Universidad de Chicago, y el otro con Victor Turner en Cornell.



Nacido en Escocia, Víctor Turner fue influenciado desde sus comienzos por el enfoque estructural-funcionalista de la Antropología Social Británica y, en concreto, por la variante dirigida por Max Gluckman muy influida por el Marxismo. Sin embargo, al estudiar la sociedad Ndembu en África, su enfoque cambió de la economía y demografía al simbolismo ritual.

Victor Turner, es considerado uno de los autores más importantes en el campo de los estudios rituales. Su prolífica vida académica, gira en torno a la investigación de los rituales, donde aborda el tema desde el procesualismo simbólico, la teoría del performance y la antropología de la experiencia. Formado dentro de la tradición estructural funcionalista, su obra tempranamente se desprende de ésta para desarrollar una orientación propia, marcada por el análisis procesual, los modelos dramáticos de la acción social y un destacado interés por el simbolismo. Esta perspectiva recibe el nombre de Procesualismo Simbólico o Análisis Simbólico Procesual, por su atención a los comportamientos simbólicos en el marco de las dinámicas sociales. El acercamiento de Turner a los símbolos fue muy diferente al de Geertz. Turner, no estaba interesado en los símbolos como vehículos de la “cultura”, en cambio, los investigó como “operadores en el proceso social”. (Ortner, 1993: 131)

En general, la Antropología Simbólica ve la cultura como un sistema independiente de significados descifrados por la interpretación de símbolos importantes, y los rituales. Existen dos premisas fundamentales que gobiernan la Antropología Simbólica. La primera es: [...] “las creencias, aunque ininteligibles, se hacen comprensibles cuando se entienden como parte de un sistema cultural de significados”. (Des Chene, 1996: 1274) La segunda premisa postula, que las acciones son guiadas por la interpretación, permitiéndole al simbolismo ayudar a interpretar el concepto, así como las actividades materiales.

Tradicionalmente, la Antropología Simbólica ha enfocado temas como la religión, la cosmología, la actividad ritual, y las tradiciones expresivas, como la mitología y las artes de la representación. Los antropólogos de esta rama, también estudian otras formas de organización social que en principio no parece ser simbólico, como el parentesco y la organización política. El estudio de estos tipos de formas sociales, les permite a los investigadores indagar en la función de los símbolos en la vida cotidiana de los grupos de personas.

En las conclusiones de esta investigación se plantea que, el análisis simbólico, tal y como lo enseña Turner, es un método factible para realizar un estudio de los símbolos y metáforas que se crean en la realización de una obra artística de acción, obra que refleja las condiciones sociales e ideológicas de una sociedad determinada. Se demostrará que las acciones realizadas por Günter Brus, son acciones rituales que exhiben la estructura de un ritual de paso, tal y como lo plantea Arnold Van Gennep y esto se pone de manifiesto, ya que estas obras sufren un proceso de ritualización de la acción artística.





El análisis simbólico procesual que desarrolla Victor Turner, se menciona y explica teóricamente, en tesis doctorales realizadas en diferentes universidades; ninguna de estas tesis lo aplica a casos concretos. Entre ellas se encuentran:

- Moulian Tesmer, Rodrigo. (2008). Tesis Doctoral. Mediaciones Rituales y Cambio Social: Desde Ngillatun al Culto Pentecostal. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Departamento de Sociología IV. Dirigida por: Dr. Antonio Muñoz Carrión
- Pallini, Verónica. (2011). Tesis Doctoral. Antropología del Hecho Teatral. Etnografía de un Teatro dentro de Teatro. Universitat de Barcelona. Facultat De Geografia I Historia. Departament d Antropologia Cultural i Historia d America i Africa. Doctorat en Antropologia Social i Cultural. Director de Tesis: Dr. Manuel Delgado Ruiz
- Bartol Sánchez, Sonia. (2009). Tesis Doctoral. Pautas y Rituales de los Grupos Religiosos Afro-Brasileños en Recife. Universidad de Salamanca. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Sociología y Comunicación. Dirigida por: Ángel B. Espina Barrio

Martha Marivel Mendoza Ontiveros, publica el artículo “Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana”, en la revista *Convergencia*, vol. 17, núm. 54, septiembre-diciembre, 2010, pp. 93-110 de la Universidad Autónoma del Estado de México. Este artículo presenta una descripción etnográfica de una festividad con mucha tradición en la región Texcoco: el simulacro de la Batalla del 5 de mayo, evento cívico que se realiza cada año en la comunidad de San Miguel Tlaixpan, Texcoco, Estado de México. Según la autora, “A partir de la propuesta de Víctor Turner y del estructuralismo francés, se efectúa su análisis como un género performativo del drama social, lo cual nos permite encontrarle un significado”. El hecho que la autora se apoye en Victor Turner, y a la vez, en el estructuralismo francés, nos lleva a pensar, que el análisis simbólico procesual de Turner no es aplicado correctamente, no se analiza la estructura de cuatro fases del drama social, ni se analizan los símbolos ni las metáforas que pudieran surgir en un performance ritual de esta categoría.

Leticia Mayer, de la Universidad Autónoma de México, en la revista *Alteridades*, año 2000, páginas 21-33, publica “El análisis del ritual aplicado a la historia de México”. Recuperado de http://uamantropologia.info/web/component/option,com_docman/task,doc_download/gid,224/temid,26/mode,view/ . 17/06/2015. En este artículo, se analiza una parte de la historia de México, tomando en consideración conceptos como reparación, tercera fase del drama social de Turner, pero en realidad no se analiza esta breve historia de México aplicando el análisis procesual con rigor.

Debido, a que por lo general, nos encontramos con la exposición sólo teórica del análisis simbólico procesual de Victor Turner, o con la aplicación del mismo no completo, me he planteado como uno de los objetivos de esta investigación, aplicar el análisis simbólico procesual en lo que respecta al análisis de los símbolos, a la obra de Günter Brus, integrante del grupo los Accionistas de Viena. El individuo artista, en su propia evolución personal





dentro del contexto socio político y cultural del país, sufre un proceso de reflexión que lo lleva a crear nuevos símbolos; estos símbolos, (nueva iconografía que renueva la iconografía del pasado) reflejan las condiciones individuales y sociales dentro del contexto de la sociedad normativa.

Cuando se estudia el análisis simbólico procesual, tal y como lo plantea Turner, y se aplica completamente, vemos que cualquier acción artística que se realiza, refleja los conflictos sociales políticos ideológicos y religiosos que puede presentar una sociedad. En general, el arte, es un portavoz de estos conflictos, ya que refleja todas las contradicciones, problemas y características que presenta una sociedad.

En la década de 1960, surge en Viena, el grupo conocido como Accionismo Vienés o los Accionistas de Viena integrado por un grupo de artistas, de los cuáles sólo cuatro de ellos pasan a ingresar las filas de los reconocidos por la historia del arte: Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl y Hermann Nitsch.

“Durante siglos, Viena, la capital a orillas del Danubio del imperio de los Habsburgo, intentó conciliar las culturas y mentalidades entre Oriente y Occidente. Fue también la ciudad donde nació el psicoanálisis y donde Sigmund Freud, uno de los pioneros de la exploración del inconsciente, estableció el id (Es) como realidad de los instintos, el ego (Ich) como base de la personalidad y el super-ego (Übe-Ich) como modo de relación con la sociedad. La generación que tantas privaciones vitales tuvo que padecer al término de la Segunda Guerra Mundial se halló en un vacío existencial. Animados por un necesario radicalismo que estaban dispuestos a llevar incluso hasta la obscenidad, un grupo de artistas vieneses trató de sacar a la luz esas cuestiones y transformarlas en acciones visibles a través de una aproximación nueva al arte”. (Hummel, 2004 : 37)

En este estudio, sólo hemos analizado las acciones de Günter Brus, ya que estas ponen de manifiesto, junto con las otras acciones del grupo, las características y conflictos de Austria en esta década; no podemos analizar y aplicar el análisis simbólico procesual completo a todas las acciones de los cuatro accionistas vieneses, debido a lo extenso del tema.

Algunos autores y críticos de arte, clasifican el arte realizado por los Accionistas de Viena y por Günter Brus, como Happening Europeo, entre ellos, Goldberg, 2002: 144-151 y Marchán Fiz, 1990: 199-204; otros, lo clasifican como Body Art (Marchán Fiz, 1990: 238-239, Sontag, 1962 : 340-354 y Jones & Warr, 2000), pero no contemplamos en esta investigación el planteamiento de las definiciones de los términos citados ya que no son objetivo de estudio.

La estrategia que perseguían los artistas de Viena con sus acciones, era esbozar un retrato de la sociedad de manera marcadamente purista, mostrando su cruda realidad, sin tapujos, con el fin de poder ampliar la visión y las expectativas del público, polarizando su atención,



apelando a su conciencia, agudizando los sentidos, estructurando su estado emocional y, a la postre, conseguir que el público presente no se evadiese de la vida cotidiana durante la acción. Los aspectos provocativos de las acciones y el ataque frontal contra los valores de la sociedad austriaca de la posguerra, apuntaban hacia una agudización de la conciencia crítica del público, evocando sensaciones y vivencias desconocidas y marginadas.

Los cuatro artistas del grupo vienés, Günter Brus y muchos otros, utilizaron su cuerpo como lienzo, soporte, pincel y pedestal para articular el arte, un arte de acción con un nuevo imaginario; el cuerpo se erige en el símbolo dominante de la sociedad, porque todas las representaciones del mismo, son un reflejo de la historia social y cultural de la humanidad.

El arte que desarrollan los Accionistas de Viena y Günter Brus, es ritualista, una manifestación artística dentro de la estética sacrificial. La estética sacrificial se expresa a través de un cuerpo thanático, es decir, una serie de prácticas artísticas en torno al cuerpo del propio artista o del espectador, que es sometido a un grado variable de violencia, exponiéndolo a situaciones de peligro real de lesiones transitorias, de lesiones permanentes e incluso letales, que en todos los casos, resultan perturbadoras. Es decir, el cuerpo thanático incluye las prácticas en las que el cuerpo es maltratado, martirizado y puesto a prueba. Todas las acciones artísticas que exhiben un cuerpo thanático así descrito, se consideran dentro de la historia del arte como acciones rituales.

Los Accionistas de Viena, y Günter Brus, se inspiran en la obra de Artaud, participando de la rebelión contra el lenguaje que se gesta desde las filas de los poetas del Wiener Gruppe. Emprenden un camino artístico que atraviesa los mitos, los ritos y los sistemas simbólicos de la humanidad a través del rechazo a la historia contemporánea, abrazando la marginalidad de un sujeto en proceso que ataca los sistemas religiosos, las estructuras de dominación social y que realiza una revolución al margen de la historia. Y podemos señalar estas características que exhiben las acciones artísticas de Brus, y sobre todo, aquella que señala que el artista realiza una revolución al margen de la historia debido a:

“Liminalidad, marginalidad e inferioridad son condiciones bajo las que se han generado mitos, símbolos, ritos, sistemas filosóficos y producción artística. Estas formas culturales proveen a los hombres de un conjunto de modelos que son en un primer nivel periódicas reclasificaciones de la realidad y de las relaciones humanas con la sociedad, la cultura y la naturaleza. Pero son más que clasificaciones, puesto que incitan a los hombres a la acción y al pensamiento. Cada una de esas producciones tienen un carácter multívoco, esto es, múltiples significados, cada uno de los cuales es capaz de mover a los hombres simultáneamente hacia varios niveles psico-biológicos”. (Turner, 1969: 128)





Aparece entonces la negatividad, como base del proceso dialéctico y que se manifiesta en determinados procesos de la vanguardia, como en obras marcadas por el rechazo, rechazo que propone una relación diferente con los objetos naturales, con la estructura social y con el propio cuerpo. De manera que se crean nuevos símbolos y metáforas y un arte diferente, un arte de acción, como reflejo de esos cambios.

Las aportaciones de Freud, de Sade, de Masoch y la pulsión de muerte de Artaud a esa noción de rechazo, no fueron en balde para la pulsión thanática de los Accionistas de Viena y de Günter Brus. El rechazo, o la pulsión thanática destruye lo viviente y al sujeto con un componente sádico, un goce por la destrucción en el rechazo, que no solo se manifiesta en el lenguaje, sino también en los instintos sexuales animales sublimados. Estos mecanismos utilizados por Günter Brus y los demás integrantes del grupo vienés son, desde el punto de vista del psicoanálisis, un ataque a cualquier objeto exterior donde se incluye la relación padre y madre y contra el propio cuerpo. (Freud, 2013: 161-163)

2. Metodología

La Acción Simbólica de Günter Brus, es el resultado de una investigación que se desarrolla a través de un contexto teórico y un trabajo analítico.

El contexto teórico, se sustenta en la Antropología Simbólica que desarrolla Victor Turner, estudiando los símbolos y los procesos a través de los cuales, los seres humanos abordan las cuestiones fundamentales de la vida social humana y del arte, como reflejo de las condiciones político-sociales de la estructura normativa de la sociedad, como se ha señalado anteriormente

El trabajo analítico, consiste en la aplicación de los conceptos que desarrolla Victor Turner en su Teoría de la Acción Simbólica, a las acciones artísticas realizadas por Günter Brus. De manera, que se analizan los símbolos y las metáforas que crea Brus en sus acciones, como reflejo de las condiciones sociales, políticas e ideológicas de Austria después de la Segunda Guerra Mundial. Se aplica el concepto de ritualización y las estrategias que se utilizan en ritualizar una actividad, a las acciones artísticas realizadas por Brus. Se analiza la estructura ritual de estas acciones (ritual de paso con tres fases de desarrollo), y se realiza un análisis iconológico de los símbolos utilizados como reflejo de los conflictos políticos, sociales y religiosos de la sociedad tradicional austriaca.

Dada las premisas que gobiernan la Antropología Simbólica y que se señalan en la introducción, se plantea una hipótesis de partida que gira en torno a las siguientes preguntas: ¿Es la utilización del Análisis Simbólico tal y cómo lo plantea Victor Turner una metodología aplicable a la descripción de los símbolos y las metáforas utilizados en la creación de las acciones realizadas por Günter Brus? ¿Se puede afirmar que las acciones realizadas por Günter Brus son acciones rituales? ¿Cualquier actividad humana puede ser ritualizada?

Para contestar estas preguntas, primero realizamos un análisis de los tipos de símbolos que Victor Turner señala, la clasificación que realiza de los mismos y las características que esos símbolos exhiben. Los conceptos teóricos relacionados con los símbolos, tal y como Turner

*Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna*

*Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)*





explica, los aplicamos a las obras documentadas de Günter Brus. También se analiza si las acciones son acciones ritualizadas y se cumplen la estructura de ritual de paso tal y como la plantea Arnold Van Genneep

3. Resultados y Discusión

3.1.- Los Símbolos, Vehículos Significativos del Ritual

El libro *La Selva de los Símbolos* (1980) de Victor Turner, empieza con una definición del símbolo como:

“La más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual”. (Turner, 1980: 21)

En el enfoque turneriano, los símbolos cumplen el papel de operadores en el proceso social; por tanto, no son objetos en sí mismos. Los símbolos suscitan transformaciones sociales, afectivas y de comportamiento en los actores sociales, ayudándolos a resolver situaciones conflictivas como el cambio de estatus a través del ritual y la catarsis, renovando la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales. Los símbolos, moldean y filtran la manera en que los actores sociales ven, sienten, piensan acerca del mundo, y también operan como foco de interacción social, posibilitando frente a ellos mismos el despliegue de un abanico de conductas, la mayoría, no siempre, coherente con sus ideas y deseos. Los símbolos generan la acción.

Para Turner, el símbolo es una fuerza en un campo de acción social; es también un estímulo de emoción. El símbolo, a través de sus propiedades, hace pendular sus significados entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente.

En general, el foco de los trabajos de Víctor Turner está centrado en la naturaleza polisémica (con varios significados) y multivocal (que puede representar temas múltiples simultáneamente) de los símbolos, y en su capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos). Su punto de partida radica, en que el símbolo tiene una serie de características o propiedades, y su análisis se hace a través de, tanto de su forma externa y observable, como de las interpretaciones de los nativos y los contextos significativos que elabora el antropólogo. (Turner, 1980: 55). El símbolo, logra su inteligibilidad a través de la lógica diferencial del tiempo ritual, es decir, de sus momentos o fases, y logra distinguirse dentro del campo ritual por su mayor o menor relevancia y centralidad: en el símbolo dominante o focal y en el símbolo instrumental.

Dice Turner:

*Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna
Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)*





"Cada tipo de ritual tiene su símbolo 'mas anciano' al que yo voy a llamar 'dominante'. Los símbolos dominantes no son considerados como meros medios para el cumplimiento de los propósitos expresos de un ritual determinado, sino también, y esto es más importante, se refieren a valores que son considerados como fines en sí mismos, es decir, a valores axiomáticos". (Turner, 1980: 22)

Dicho de otro modo: "El símbolo dominante en su polisemia o multivocidad, reafirma su capacidad y posibilidad de representar sintéticamente claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que son focos de interacción". (Turner, 1980: 33)

Al lado del símbolo dominante existen e interconectan "varios símbolos suplementarios indicativos del acto", son los símbolos instrumentales.

"A un símbolo instrumental hay que contemplarlo en términos de su contexto más amplio, es decir, en términos del sistema total de símbolos que constituye un ritual dado. Cada tipo de ritual tiene su propia manera de interrelacionar símbolos, manera que con frecuencia depende de los propósitos ostensibles de ese tipo de ritual. Es decir, cada ritual tiene su propia teleología, tiene sus fines explícitos, y los símbolos instrumentales pueden ser considerados como medios para la consecución de esos fines". (Turner, 1980: 35)

Además, Turner fija tres propiedades de los símbolos rituales:

- a) Condensación: 'muchas cosas y acciones representadas sobre una formación'.
- b) Unificación de significatas¹ dispares: 'interconexos porque poseen en común cualidades análogas y porque están asociados de hecho o el pensamiento'. Su misma generalidad le permite vincular las ideas y los fenómenos más diversos.
- c) Polarización de sentido: 'todos los símbolos poseen dos polos de sentido claramente distinguibles. Un polo es el ideológico, donde se encuentra un agregado de significata que se refiere a componentes de los órdenes moral y social, a los principios de la organización social, a tipos de grupos corporativos y a normas y valores inherentes a las relaciones estructurales; aquí se encuentran una serie de normas y valores que guían y controlan a las personas como miembros de los grupos y las categorías sociales. El otro polo es el sensorial, donde los significata son usualmente fenómenos y procesos naturales y fisiológicos, y donde el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo. En este polo, se encuentran significatas de los cuales puede esperarse que provoquen deseos y sentimientos. En el polo sensorial, el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo, carecen de precisión en el campo emocional, siendo sus significatas sensoriales tosca y fisiológicamente representadas (semen, sangre, orina, heces, genitales)'. (Turner, 1980: 30-31 y 35)



Además, para Turner, los colores representan órdenes naturales o poderes como la vida, la muerte, el bien, el mal, alegría, o riqueza, en ocasiones relacionados también con fuerzas de la naturaleza o deidades. (Turner, 1980: 98)

3.2.- Ritual de Paso y Concepto de Liminalidad

El término liminal aparece por primera vez en una publicación en el campo de psicología en 1884, pero la idea se introdujo en el campo de la antropología en 1909 por Arnold Van Gennep, en su trabajo original *Les Rites de Passage*. (En español *Los Ritos de Paso*) Los ritos de paso pueden encontrarse en cualquier sociedad, pero tienden a alcanzar su más completa expresión en las sociedades de carácter estable, cíclico y de pequeña escala, en la que los cambios se encuentran ligados más, a los ritmos y a las recurrencias biológicas o meteorológicas, que a las innovaciones técnicas; estos ritos indican y establecen transiciones entre estados distintos.

Van Gennep, describió los ritos de paso como “aquellos que acompañan cualquier tipo de cambio de lugar, de posición social, de estado o de edad, y tienen una estructura que se divide en tres fases: separación, período liminal o margen y reasimilación o agregación”. (Gennep, 2008: 25)

La fase de separación, supone una conducta simbólica donde el iniciado (la persona que experimenta el ritual) se despoja primero, del estado social que él o ella poseyeron antes del ritual, es decir, abandona su anterior situación dentro de la estructura social o de un conjunto de situaciones culturales; se induce dentro del periodo liminal, de transición, donde el estado del sujeto es ambiguo, atravesando por un espacio en el que encuentra muy pocos o ningún atributo tanto del estado pasado como del venidero; en la tercera fase, el paso se ha consumado y el sujeto alcanza un nuevo estado a través del ritual, se le da a él o ella un nuevo estatus donde se reasimila en la sociedad, adquiriendo derechos y obligaciones de tipo estructural y, esperándose de él o ella que se comporte de acuerdo con ciertas normas y patrones éticos.

Los ritos de paso, tienden a acompañar la trayectoria del hombre a lo largo de su vida, desde su nacimiento hasta su muerte y último emplazamiento en su tumba como organismo muerto; esta trayectoria está caracterizada por una serie de momentos críticos de transición, que todas las sociedades suelen ritualizar y destacar públicamente mediante observancias adecuadas, que dejen grabado en los miembros de la comunidad el significado del individuo y el grupo. Estos momentos críticos son: el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte.

Estos ritos, también pueden acompañar a cualquier cambio entre estados distintos, tales como la entrada a la guerra de un pueblo, o el paso de la escasez a la abundancia cuando se celebran las fiestas de las primeras cosechas. Se usan también, para marcar el acceso a



un nuevo estatus adquirido, tanto si se trata de una posición política, como de la pertenencia a cualquier club exclusivo o sociedad secreta. Pueden servir para marcar la admisión de una persona en un determinado grupo religioso que no abarca el conjunto de la sociedad, o para cualificar a alguien en el desempeño de los deberes de un culto; a veces, pueden escalonarse en una serie de ritos graduados como en el caso de los Masones.²

No fue hasta la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, que los términos “liminal” y “liminalidad” ganaron popularidad a través de los estudios de Víctor Turner. Turner tomó prestado y amplió el concepto de Van Gennep de liminalidad, garantizando un uso generalizado del concepto, no solo en la antropología sino también en otros campos como por ejemplo el campo artístico; cine, música, literatura y danza, en muchas ocasiones tratan temas existenciales relacionados con los estados liminales. Los artistas de Performance Art (arte de acción), utilizan los estados liminales cuando realizan acciones artísticas utilizando su cuerpo como lenguaje de este género. Por ejemplo, Stelios Arcadiou, Stelarc, máximo exponente del Performance Art “cibernético” realiza las acciones utilizando el concepto “cyborgs”. (Dery, 1995: 166-177 y Alfano Miglietti, 2003: 195-198); los “seres híbridos” tratados en el Performance Art también son entidades liminales, como por ejemplo Pierre Molinier (Jones y Warr, 2000: 135); los “simulacros de identidad” que ha planteado el Performance Art, a través del fotoperformance, también exhiben las características de la liminalidad como se puede apreciar en el trabajo de Cindy Sherman (Broude y Garrad, 1994: 16).

La sociología considera liminales a personas con determinados status sociales: los hippies, los inmigrantes ilegales, los transexuales, los intersexuales, los queers y las diferentes etnias entre otros; Victor Turner cataloga a este tipo de individuo social como “seres marginales o inferiores socialmente”. (Turner, 1969: 128)

Turner introdujo su primera interpretación de liminalidad en 1967, estudiando los ritos de iniciación tanto para la madurez sexual, como para el ingreso en algún culto particular, por tener fases liminales y marginales bien definidas y desarrolladas, observando que [...] “el sujeto sometido al ritual de paso es, en el período liminal, estructuralmente, si no físicamente, ‘invisible’”. (Turner, 1980: 105)

Es decir, el estatus de los individuos liminales es social y estructuralmente ambiguo, indefinible. El ser transicional o persona liminal, se define por un nombre y un conjunto de símbolos extraños y complicados. La ‘invisibilidad’ estructural tiene un doble carácter: estos seres ya no están clasificados y, al mismo tiempo, todavía no están clasificados. En la medida en que ellos no están clasificados, los símbolos que los representan se toman, en muchas sociedades, de la biología de la muerte, la descomposición, el catabolismo y otros procesos físicos que tienen un matiz negativo, tales como la menstruación, frecuentemente considerada, por determinadas tribus africanas, como en el caso de los Ndembu estudiados



por Victor Turner, como la ausencia o pérdida del feto (Turner, 1980: 62). Todo lo anteriormente expuesto, lleva a Turner a una definición concisa de liminalidad, la cual formará parte de sus futuras investigaciones:

“Lo liminal puede considerarse quizás como el NO frente a todos los asertos estructurales positivos, y también, al mismo tiempo, como la fuente de todos ellos, y, aún más que eso, como un reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación”. (Turner, 1980: 107).

Turner también señala que los individuos liminales contaminan, y son peligrosos para aquéllos que no han pasado por el período liminal.

“Los seres transicionales resultan ser particularmente contaminantes puesto que no son ni una cosa ni la otra; o tal vez son ambas al mismo tiempo; o quizás no están aquí ni allí; o incluso no están en ningún sitio, y están, en último término, “entre y en mitad de” todos los puntos reconocibles del espacio-tiempo de la clasificación estructural”. (Turner, 1980:108)

Es decir, todo lo contaminante es aquello que no está definido como para poder ser englobado en una u otra categoría. También se señala, que en las situaciones liminales los neófitos son a veces tratados o representados simbólicamente como si no fueran ni varones ni hembras. Además, los individuos liminales no tienen nada: [...] “ningún status, ni propiedad, ni insignia, ni vestidos normales, ni rango, ni posición de parentesco, nada que pueda circunscribirlos estructuralmente de sus compañeros”. (Turner, 1980: 109)

Además, Turner señala:

“Las relaciones entre neófitos están presididas por la más plena igualdad y camaradería, siempre que los ritos sean colectivos. El grupo liminal, es una comunidad o comitiva de camaradas y no una estructura jerárquicamente dispuesta. Esta camaradería trasciende las distinciones de rango, edad, parentesco, e incluso, el sexo”. (Turner, 1980: 111)

Y agrega:

“Este tipo de camaradería, con toda su familiaridad, desenfado y franqueza mutua, es el fruto de una liminalidad interestructural, con escasez de relaciones jurídicamente sancionadas y el énfasis puesto en aquellos valores que representan el bien común. La gente es más ‘ella misma’ cuando no actúa dentro de su rol institucionalizado. Los roles implican responsabilidades, y en el



período liminal, se le deja a los neófitos plena libertad para desarrollar sus relaciones interpersonales”. (Turner, 1980: 112)

En resumen, los neófitos están efectivamente fuera de la estructura u organización de la sociedad, en un estado de liminalidad o antiestructura, que no obstante proporciona una intensa experiencia de comunidad entre ellos, experiencia que Turner denominó “communitas”. El grupo de individuos liminales, no es una jerarquía social típica, sino un grupo comunal en que todos son iguales.

3.3. Ritualización

En este trabajo se considera que los accionistas de Viena y Günter Brus como integrante del grupo, realizan un arte de acción considerado ritual. Esto puede ser afirmado debido a: cualquier actividad puede ser ritualizada. La ritualización es una manera de actuar que está diseñada e instrumentada para distinguir y concretar lo que está siendo realizado, en comparación con otras actividades, por lo general más cotidianas. Así pues, “la ritualización es una cuestión de estrategias culturales específicas para enfatizar algunas actividades de otras, para crear una diferenciación cualitativa entre ‘sagrado’ y ‘profano’, y para asignar esas diferencias al concepto de realidad que trasciende los poderes de los actores humanos”. (Bell, 1992: 73)

Visto como práctica, la ritualización establece su propio esquema en, y a través de la propia actividad, una concreta diferenciación entre las maneras de actuar, y específicamente entre los actos que son interpretados y aquellos que se contrastan, imitan, o están implicados de alguna manera. Es decir, “la ritualización lleva intrínsecamente las estrategias para diferenciarse - en varios grados y en varias maneras - de otros modos de actuar dentro de cualquier cultura particular. Las personas participan en la ritualización como una manera práctica de tratar determinadas circunstancias específicas”. (Bell, 1992: 74)

Para ritualizar cualquier actividad, sólo es necesario definir un significante y un significado como estrategia de ritualización ya que se considera la misma como un tipo de lenguaje. De igual forma, se puede crear un espacio y un tiempo sagrados donde ocurrirá el ritual. Debemos recordar que para Saussure, el lenguaje es un sistema de signos y el ritual es un lenguaje de signos; por ejemplo,

“Los sonidos, las imágenes, las palabras escritas, las pinturas y las fotografías, funcionan como signos dentro del lenguaje cuando sirven para expresar o comunicar ideas. Para este autor, ‘la forma’, que incluye la imagen, la palabra, la foto, el gesto, constituye el significante; la ‘idea o concepto’ que ese significante desencadenó en nuestro cerebro, es el significado”. (Hall, 1997: 31)

Los rituales que se generan en la sociedad y en el arte, se proclaman agentes reparadores de las crisis que sufre la sociedad, el arte y el individuo según el Análisis Simbólico Procesual que desarrolla Victor Turner. Estos rituales, generan metáforas y símbolos que reflejan los conflictos de la sociedad normativa, así como las soluciones a dichos conflictos. (Turner, 1974: 115).

En este trabajo, se aplica el concepto de ritualización y las estrategias que se utilizan en ritualizar una actividad, a las acciones artísticas realizadas por Günter Brus ya que constituyen un lenguaje de símbolos.

3.4. La Acción Simbólica de Günter Brus

“Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el suceso, mi cuerpo es el resultado”. (Günter Brus citado en Solans, 2000: 17)

En 1960, Günter Brus tuvo el primer encuentro con la pintura informal a partir de un viaje a España, durante el cual quedó impresionado con el Expresionismo Abstracto americano, que descubrió de la mano de una artista norteamericana instalada en Mallorca. Esta influencia, el hallazgo de Goya, un artista al que se sentiría vinculado desde entonces, y su gran interés por la estructura de la música contemporánea, desempeñaron un papel relevante en su nueva concepción de la pintura.

Por primera vez, se refirió al cuadro como un ‘acontecimiento’: un proceso que, al igual que en la música, se concebía en un movimiento mediante signos y palabras. La pintura debía traducir lo corporal a lo visual: el cuadro ya no representaba al mundo, sino que debía contenerlo en sí mismo. A partir de entonces, Brus se concentró en su motricidad durante el acto de pintar y comenzó a trabajar en el suelo rasgando el papel con trazos de lápiz limitando la gama cromática al blanco y negro y evitando cualquier ilusión de profundidad.

El siguiente paso, consistió en ampliar el espacio pictórico al espacio que le rodeaba, tendiendo paños y cuerdas a través de toda la sala, formando un espacio laberíntico sobre el que lanzaba la pintura como ‘un torrente’, descentrado y rompiendo cualquier idea de composición tradicional. El resultado fue *Malerei in Einen Labyrinthischen Raum (Pintura en un Espacio Laberíntico)*, 1962, obra que supuso la evolución de la pintura gestual a la acción pictórica.

Con la acción titulada *Ana* (Fig. 1), (1964), Brus inició las Autopinturas. En esta acción, trabajó el espacio tridimensional, convirtiéndolo en un lugar blanco uniforme de dos dimensiones en el que el cuerpo de su mujer pasaba a ser pintura viviente. El cuerpo aparece envuelto, enrollado, atado por tiras y bandas de tela que lo encogen y tapan en una



forma cerrada en sí misma, que recuerda a las formas que tienen los fetos y las momias en los enterramientos primitivos. Lo que tapa el cuerpo, es un envoltorio que oculta la naturaleza orgánica y su identidad subjetiva, y exhibe un tacto que es una piel falsa, todo lo cual lo convierte en una especie de paquete sin destino. El cuerpo ahora es una masa oculta, silenciosa, sin palabra y sin mirada, un pequeño universo blanco dentro de una habitación blanca. Un blanco que pudiera pensarse sucio, como es el blanco de Goya y el blanco de la tradición española.



(Fig. 1) Ana. Günter Brus. 1964

Brus ritualiza la acción, creando un espacio y un tiempo sagrados, espacio y tiempo donde se hará el ritual. El significante y símbolo dominante, es un cuerpo femenino envuelto en trapos y tiras blancas (símbolos instrumentales). El significado, una sociedad la sociedad austriaca, envuelta en los tapujos e hipocresías de la religión, de las tradiciones y de la política; una sociedad destruida económicamente por la guerra, que como indigente, necesita la ayuda económica de otros países.

En la fase liminal de esta acción, Brus plantea la forma de los objetos, el envoltorio del cuerpo y las paredes de la habitación como una metamorfosis que ocurre dentro de una nada blanca; se crea una metáfora donde un cuerpo muerto se somete a un ritual de iniciación cuya meta es vencer la muerte y renacer. Ana, representa lo humano que va a cambiar de condición y, a la vez, es el símbolo de un mundo donde todos los colores se han desvanecido, ese mundo blanco, es el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. El símbolo dominante muestra las características de polisemia (con varios significados), multivocidad (que puede representar temas múltiples simultáneamente) y su capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos); observamos para el símbolo dominante, el cuerpo, el polo ideológico y el sensorial. Todos los símbolos también exhiben sus propiedades de condensación (síntesis del significado) y unificación de significatas dispares, ya que vincula diferentes ideas.

Brus, decide inspeccionar y auscultar el cuerpo de las participantes con criterios de manipulación médica y huellas de género. En la acción *Transfusión* de 1965 (Figs. 2, 3 y 4), construye en la etapa liminal del ritual un altar donde se exhibe una mujer desnuda (símbolo

*Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna*

*Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)*





dominante y significativa de la acción) tumbada, que es espolvoreada de polvos rojos alrededor del bello púbico; “junto a las piernas abiertas de la modelo se encuentran una serie de amenazantes objetos: clavos, bombillas rotas y tenazas”, los símbolos instrumentales. En otra foto, aparece la mujer con medias y con un cuchillo y un tenedor (también símbolos instrumentales) contiguos a la abertura vaginal. En otra imagen, es la cabeza de Brus pintada de blanco la que reposa sobre el vientre de ella. Finalmente, se distinguen unos tubos que salen de la vagina y la conectan a un frasco con líquido rojizo símbolo instrumental de la menstruación. (Aliaga, 2007: 230)



(Figs. 2, 3 y 4). *Transfusión*. Günter Brus. 1965

La vagina, como órgano a través del cual se da la vida, aparece con objetos amenazantes en una de las fotos de la acción; Brus crea una metáfora sobre lo amenazante de la estructura social para el surgimiento de la vida y el placer sexual. Las otras imágenes, intentan destruir los prejuicios sobre la desnudez femenina, y presenta a la mujer como un objeto del placer del varón, al exponerla a su mirada. Además, todo lo que sale del cuerpo es altamente contaminante como vimos en el apartado 3.2.- Ritual de Paso y Concepto de Liminalidad; al presentar la vagina en un simulacro de menstruación, el artista crea una metáfora sobre la sociedad normativa en su valor de peligrosa y contaminante, con sus ideologías y políticas para el hombre.

El símbolo dominante (el cuerpo de la mujer) de nuevo muestra las características de polisemia (con varios significados), multivocidad (que puede representar temas múltiples simultáneamente) y su capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos). Todos los símbolos muestran sus propiedades de condensación (resume los significados) y unificación de significadas dispares, porque vincula diferentes ideas.

En 1967, Brus en colaboración con Otto Mühl, realizó la acción ritual *Un Parto*, en el Direkte Kunst Festival, en Viena. Para esta acción, el artista define como significativa o símbolo dominante su propio cuerpo. En la etapa liminal, y durante dos horas, “Brus tumbado en una mesa y presionando un trozo de carne en su vientre (símbolo instrumental), simulaba parir ayudado por Otto Mühl que hacía de comadrona”. (Aliaga, 2007: 231)



Muchos ritos tribales, recrean la imitación ritual por parte de los hombres de elementos femeninos, tales como vestidos, vaginas, menstruación y parto, para de esta manera incorporar simbólicamente al cuerpo masculino los poderes creadores de la hembra. El parto no natural que representa el artista, es una metáfora cuyo significado gira en torno a todo lo antinatural que engendra una sociedad como la de Austria de la postguerra, una reflexión que marca desde un punto de vista ideológico, la reintegración de todos los participantes a la estructura normativa, sin que esta sufra cambio alguno.

Para el programa de este festival, Brus redacta un texto donde indica que “cortará la cabeza a Gabriela” (Green, 1999: 50). De manera que por un lado, Brus simula que da a luz, y por otro, manifiesta el deseo de matar una mujer cual psicópata: pulsión de muerte y vida coinciden en el mismo discurso; se pone de manifiesto, en este caso los polos ideológico y sensorial del símbolo (polarización de sentido). El símbolo dominante, también muestra polisemia y multivocidad, condensa los significados y unifica los significados dispares.

Dentro de la serie Autopinturas, destaca la acción que se conoce como *Acción Autopintura* (Fig. 5), realizada en 1964-1965; en esta acción, la pintura somete al cuerpo a una metamorfosis tan dramática como alquímica. La acción fue fotografiada cuidadosamente, las imágenes son conceptuales, donde la violencia que se expone está sometida a un control y a un gesto analítico.

Brus ritualiza la acción, definiendo como significante y símbolo dominante a un hombre pintado de blanco; lo ubica en una habitación blanca atravesado por una herida-grieta negra (símbolos instrumentales). El significado, el cuerpo herido, el cuerpo mapa, como representación del mundo europeo en la postguerra. Crea un espacio y un tiempo sagrado acotado por la acción en sí misma. Crea una metáfora de lo que es la sociedad normativa de su época, a través de los símbolos instrumentales, color negro y color blanco y del símbolo dominante, el cuerpo.



Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna
Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)





(Fig. 5) *Acción Autopintura*. Günter Brus

Así encamina su acción a un ritual: en la primera fase, separación, se aísla de su entorno cotidiano dentro de la sociedad normativa. En la fase liminal, pinta su cabeza de blanco, de la misma manera que en África Central, lo hacen los jóvenes en su ritual de circuncisión para mostrar que están fuera de la estructura social. (Chevalier, 2000). Pinta la pared blanca y su cabeza pintada de blanco, ambas como lienzo virgen, con una línea continua negra a manera de herida-grieta.

En esta acción, y en otras, Brus limita el color al blanco y al negro, (símbolos instrumentales que muestran las características de polisemia, multivocidad y polarización de sentido al igual que los símbolos dominantes) los colores de la ausencia, de la nada, de lo incorpóreo. Símbolos del dualismo intrínseco del ser por su polarización de sentido; “el negro simboliza las fuerzas nocturnas y negativas, es el color del sufrimiento, del misterio y de la prueba” (Cirlot, 2011), es el color de la herida en Brus (polo sensorial); color y herida reafirman el mensaje del artista: el hombre está mortalmente herido por la sociedad (polo ideológico).

El negro, “como símbolo de lo germinante antes de la explosión luminosa del nacimiento, los orígenes y los comienzos” (Cirlot, 2011), simboliza en esta acción, la necesidad del cambio social, de un renacimiento del arte, del individuo y de la sociedad (polo ideológico). El blanco, como color de los muertos, del más allá (Cirlot, 2011), muestra a un hombre muerto dentro del esquema de la sociedad normativa y como color curativo, reclama la cura para el individuo, para el arte, y para la sociedad.

En la acción *Paseo por Viena* (Fig. 6), realizada en 1965, Brus se pasea por el centro de Viena como una pintura viviente; va pulcramente vestido, con pantalones, camisa y chaqueta blancos. En oposición a la convencionalidad de su vestuario, exhibe una herida que lo corta, de arriba abajo, desde la parte superior de la cabeza hasta el pie derecho, sobre el zapato. El color blanco, no solo corresponde a la ropa y el calzado; la pintura blanca cubre la piel de la cara y las manos. También el cabello está pintado de blanco. Sobre este fondo blanco que es el cuerpo humano vestido (vestido de herida), la herida, representada con fuertes trazos de pintura negra, resalta notablemente. La herida acota, el espacio que se define en el paseo.

La obra artística viviente, convierte la ciudad en una galería. El cuerpo del artista, así dibujado, se convierte en un cuerpo-palabra que desordena la sintaxis urbana.



La acción de Brus transforma en carnaval, en fiesta grotesca, el ordenado centro vienés. La ciudad es ahora, un escenario material para desarrollar una alternativa a la seguridad egoísta, a los hábitos y al confinamiento del mundo ordinario y bien arraigado dentro de la estructura normativa.

En *Paseo por Viena*, Brus convierte el espacio público en teatro palpitante. Su estética del corte rompe la homogeneidad de los cuerpos disciplinados y la seguridad del espacio urbano.

“Es el cuerpo que emerge de capas de simbolismo y sublimaciones, para exhibirse, pulsando nerviosamente, participando en una serie de referencias molestas, ocultas, secretas, que declaran el plano de existencia, el escape del sistema totalitario y anónimo de la máscara, del hueco funcional de las burocracias de comportamientos socialmente aceptados”. (Alfano Miglietti, 2003: 19)



(Fig. 6) *Paseo por Viena*. Günter Brus. 1965

El paseo realizado por Brus, sacraliza la ciudad, la convierte en el espacio sagrado donde tiene lugar un ritual de la vida diaria; el transcurrir de la acción, sacraliza el tiempo en cada uno de sus instantes. Ambos aspectos le confieren a la ciudad un carácter mágico, una magia que se despliega en el propio itinerario. Brus, ritualiza la vida cotidiana estableciendo una estructura ritual con su propio esquema, a través de la propia actividad; esta ritualización de la vida diaria, además, refleja una diferenciación concreta entre las maneras de actuar y los actos interpretados. Los símbolos utilizados en esta acción, son los mismos que en *Acción Autopintura*: el cuerpo, color blanco y color negro, y sus significados, los mismos. La etapa de reasimilación en este ritual, está marcada por la intervención de la policía y el encarcelamiento del artista.

Todos los símbolos, muestran sus características de polisemia, multivocidad y la polarización de sentido, es decir, su capacidad para significar cosas aparentemente dispares. Todos los



símbolos muestran sus propiedades de condensación (resume los significados) y unificación de significatas dispares, porque vincula diferentes ideas.

Los signos pintados sobre el cuerpo blanco de *Paseo por Viena*, las heridas suturadas, aparecen como signos de una escritura que habla del corte y también, de una voluntad unitiva, del deseo de reunir. Para Brus, “tener dolor es tener certeza”. (Scarry, 1987:13). “El hombre blanco de Brus, intermitentemente torturado, incubado a la vida a través de su raya negra, vive en la misma línea divisoria entre el afecto y la automatización, el organismo y la estructura”. (Faber, 2005: 26)

Debemos tener en cuenta, como explica Victor Turner, aún cuando un artista no sea consciente o no se plantee con total conocimiento de causa su producción artística como un performance ritual, siempre la creación artística origina fenómenos y zonas liminales que pertenecen al tiempo de ocio de la sociedad. Muchos artistas de Performance Art, han proclamado que la vida es arte, que las actividades de la vida diaria pueden tener una connotación artística. Bajo esta condición, Brus, al igual que los artistas de Performance Art, construye un fenómeno liminoide, que no es más que la creación y ejecución de la acción artística performativa; la creación de ese performance, puede incluir lo que Turner llama un “ritual de la vida diaria”, por lo que la acción performativa sería un reflejo de los rituales de la vida diaria. (Turner (1982: 52)

A partir de 1965 y en los años siguientes, Günter Brus produjo una serie de performances conocidos como *Automutilaciones*, como por ejemplo, *Selbstbemalung III (Automutilación III)* (Fig. 7), de 1965, en las que experimentó con los componentes pictóricos de la acción, buscando el aspecto ritual de la acción artística y la catarsis social. Si bien en sus primeras acciones primaba cierto caos y desorden, pronto necesitaría prepararlas de manera sistemática a través de partituras, esbozos y dibujos a lápiz, creando un fenómeno liminal, un conjunto de experiencias que incluyen símbolos liminales colectivos.

Brus definió su propio cuerpo como única fuente de expresión artística (significante y símbolo dominante), y lo presentaba, a modo de naturaleza muerta, junto a objetos punzantes e hirientes, (símbolos instrumentales) subrayando su fragilidad en el acto creativo, en la fase liminal de las acciones rituales realizadas. El propio Brus detalla los actos y procesos de la acción:

“Estoy tumbado blanco en una habitación blanca [...] Secciono mi mano derecha. En algún lugar yace un pie. Una sutura en el hueso de mi tobillo. Presiono una chincheta en mi columna vertebral. Clavo un dedo del pie a un dedo de la mano. Los pelos de pubis, brazo y cabeza yacen en un plato blanco. Rajo la aorta con una cuchilla de afeitar. Golpeo una tachuela de acero dentro de mi oreja. Corto a lo largo de mi cabeza en dos mitades. Inserto un alambre de espino en mi uretra y dándole vueltas intento cortar el nervio. Muerdo un



grano y lo succiono. He fotografiado y he grabado todo”. (Günter Brus citado en Solans, 2002: 21)

Ritualiza la acción fotográfica, creando un espacio sagrado y un tiempo sagrado, donde, en la etapa liminal de este ritual, prepara su cuerpo rodeándolo con todos los símbolos instrumentales. Chinchetas, alambre de espino, clavos, cuchillos, cuchillas de afeitar (símbolos instrumentales), son los objetos de la agresión que perforan, rajan y hieren la carne; son objetos que extraen al cuerpo su figura, el rostro deprimido, dolorido, prohibido, impedido de mostrarse, de verse y de ser. De la misma manera que Brus sacraliza el espacio temporal para realizar su ritual de paso, sacraliza todos los objetos utilizados en el ritual. Por esta razón afirma: “El espacio, mi cuerpo y todos los objetos que se encuentran en ese espacio se transforman”. (Brus citado en Sarmiento, 1999: 16)



(Fig.7) *Automutilación III*. Günter Brus. 1965

Pero todos estos objetos de agresión, considerándolos armas, presentan una ambigüedad simbólica (polisemia, multivocidad y polarización de sentido) que representa la justicia y la opresión, la defensa y la conquista; son los instrumentos que cortan el estado de cosas definido, que operan una transformación materialista del mundo. Con ellos se realiza una caligrafía de cortes, marcas, heridas y señales que conforman la escritura violenta del propio cuerpo social: el cuerpo se convierte en un texto ritual, donde la sangre, la herida y la carne conforman una historia para ser leída, a través del propio lenguaje ritual que el artista crea. La acción ritual, construye su propia escritura ritual, ya que “no hay nada en el mundo, que no pueda ser considerado como una escritura”. (Chevalier, 2000)

El significado de la acción, lleva al espectador a ver en el cuerpo y en la herida del otro, su propia alteridad. La metáfora de violencia que se crea a través del cuerpo del artista, se traslada a la sociedad normativa y a la burguesía que Brus odia, como significado de la acción.

Para Brus, es muy importante que la acción sea grabada y fotografiada para después reproducirla; la imagen, también forma parte del proceso artístico. También el artista narra la

*Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna*

*Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)*





acción con palabras, por lo que no es sólo importante la escritura sacrificial, el dolor de las heridas, la tortura, sino que también sea comunicada, arrojada a la cara del espectador. “La violencia de Brus no es solamente agresión hacia su propio cuerpo, es violencia hacia el espectador”. (Solans, 2002: 21)

Este cuerpo de dolor que es ahora el cuerpo del artista, abre a cuchilladas un nuevo campo perceptivo y psíquico al espectador. La herida que sufre el artista, es el símbolo de la fractura que sufre la identidad del espectador, hasta destruirse y desaparecer; y es a la vez, el símbolo de la fractura de identidad de la sociedad normativa. El símbolo dominante, muestra una clara polarización de sentido; el polo ideológico y el polo sensorial están perfectamente definidos. También el símbolo dominante muestra sus propiedades de polisemia y multivocidad. Todos los símbolos muestran un resumen de los significados (condensación) y vincula diferentes ideas (unificación de significados dispares).

La idea de la autopintura, se fue transformando en un intento de llevar lo más lejos posible la sugestión de autoagresión por parte del artista. En 1966, los Accionistas Vieneses fueron invitados al Destruction in Art Symposium, en Londres. A partir de este viaje, Brus radicalizaría su propuesta artística en lo que él denominó Körperanalysen (Análisis del Cuerpo). El tema central, pasaba a estar constituido por las funciones del cuerpo, y la actuación dejaba de insinuarse para ejecutarse directamente, sin mediaciones, con el espectador y su entorno, explorando ámbitos tabú de la sociedad como los procesos corporales de excreción y secreción.

El contexto político y social de 1968, influenció la obra de los Accionistas Vieneses, dando una nueva dimensión a los análisis del cuerpo. *En Der helle Wahnsinn (Una Auténtica Locura o Locura Total)* (Fig. 8), Brus dirigió el trazo del pincel o el lápiz para provocarse lesiones reales, y, en vez de color, utilizó sustancias corporales como sangre y excrementos: en un espacio interior sacralizado, el mismo Brus, desprovisto de todo efecto pictórico y teatral, corta con una cuchilla su camisa en la fase liminal del ritual. Una vez superado el obstáculo textil, encuentra su piel, permitiendo que el corte se convierta en herida. De manera, que el instrumento realiza un recorrido que es representación, de la tela a la carne, como si el artista comprendiera, de pronto, que la verdad no está en el lienzo, sino en su propio cuerpo. El cuerpo es el significante de la acción, el símbolo dominante; herida y cuchilla son los símbolos instrumentales de la misma.

“Una vez más el paso de la tela al cuerpo es un elemento clave de esta estudiada regresión, como argumenta Brus en ‘nombre de un hombre que ya no se siente complacido al pintar sobre la tela y se pone las manos encima’. Pintarse el cuerpo se convierte en un ‘embadurnamiento’ que alude a la automutilación”. Faber (2005: 20)



Brus no ha querido representar la herida, sino hacerla. Y el hacerla crea el verdadero significado de la acción: crea una metáfora sobre la destrucción de ese cuerpo falso que todos exhibimos socialmente, para encontrarse con el cuerpo verdadero y liberarlo, para encontrarse con el propio ser y con el origen. La herida, también grieta, es como una puerta que permite el tránsito entre el cuerpo cautivo, el cuerpo del propio ser y el exterior liberador. El intento de recuperarse a sí mismo, de volver a su propio cuerpo para tomarlo como origen, es la metáfora que Brus crea, para denunciar el poder institucional que ejerce la estructura social y política sobre los individuos, para denunciar, lo que Foucault llamó la “tecnología política del cuerpo”. (Foucault, 1995: 149) Así, se pone de manifiesto el polo ideológico y el sensorial del símbolo dominantes y de los símbolos instrumentales.



(Fig. 8) *Locura Total*. Günther Brus. 1968

El Accionismo Vienés plantea, al igual que muchas acciones artísticas de los años sesenta y setenta, la tensión extrema que experimenta un individuo al observar las alteraciones de un cuerpo, que siendo suyo no le pertenece, ya que está sometido a cambios que le impone las relaciones de dominio del poder, a través de la ‘tecnología política del cuerpo’. (Solans, 2002: 21-33)

A través de esta acción, Brus experimenta y observa los bordes del dolor, el control de la mente sobre el cuerpo y la creación de una obra corporal que ha destruido el lienzo como medio representacional, instaurando una nueva gramática, la cuchilla rompe su camisa y la piel, grabando en la carne una marca que es escritura; conforma así, un nuevo lenguaje para el cuerpo, un lenguaje ritual, al igual que ocurrió en su acción Automutilación III. [...] “desde los inicios de sus acciones, desarrolla un vocabulario [...], no un lenguaje material, sino más bien un lenguaje puro corporal”. (Hubert Klocker citado en Solans, 2000: 21)

En esta acción, Brus utiliza la sangre por primera vez, la sangre, la orina y los excrementos (símbolos instrumentales) como una acción analítica para desafiar al público. Su intención, responde a una necesidad de destruir el arte mediante el sacrificio del puro gesto, un gesto que articula su propia construcción lingüística y su estética sacrificial. La sangre derramada en la acción, es el símbolo perfecto del sacrificio, al igual que la herida y, como principio corporal, es el vehículo de las pasiones. (Chevalier, 2000) El corte que se produce Brus está



cargado de pasión erótica, ya que” el dolor no está separado del placer, ni la tortura está separada de la excitación”. (Bataille, 2010: 14-16)

Todos los símbolos utilizados, muestran las características de polisemia, multivocidad y polarización de sentido, con un polo ideológico y uno sensorial claramente definidos. Todos los símbolos muestran sus propiedades de condensación (resume los significados) y unificación de significatas dispares, porque vincula diferentes ideas.

Esta acción es agresiva, destructiva, thanática y sexual, no sólo físicamente, hay también una agresión hacia la potencia psíquica. En la sangre, en la llaga, en la cicatriz quedan, no sólo la huella y la marca, sino las cenizas de la estructura psíquica del artista y del espectador, exhibiendo la identidad como un sistema coercitivo e implícitamente, la muerte de la estructura social, del arte tradicional y de la sociedad normativa. Entre la muerte, el abismo psíquico y el espíritu, el mito de la libertad soporta toda la trama de dolor y tortura.

La automutilación provocada por Brus en *Locura Total*, recuerda la práctica ritual tradicional conocida como escarificación. Por tratarse de una práctica ritual, involucra aspectos espirituales, morales y estéticos, al revelar cualidades interiores de los portadores. De tal modo, en la acción de Brus estaría presente “la interrelación entre el reino espiritual y el mundano”. (Folco, 2004: 117)

Locura Total, también exhibe el significado de una búsqueda. Günter Brus pretende encontrarse en sí mismo, rebuscar su cuerpo en el interior de su propio cuerpo. Para tal efecto, se vale de tres instrumentos cortantes (símbolos instrumentales): la mirada, la escritura y la cuchilla - el ojo, la mano, y el acero – se dirigen a su cuerpo. La voluntad de saber, encarnada en la mano y la mirada, ha traspasado la camisa; como si la piel fuera otra tela, el filo de la cuchilla y la mirada acentúan el intento por adentrarse, por hallar el interior, por encontrarse.

La autopintura ocurre en la superficie, mientras que la automutilación pone en duda la superficie, atravesándola. Brus no quiere un signo que adorne la página-lienzo (la piel), sino una acción que la atraviese. Si en *Paseo Vienés* la herida ha sido suturada, lo que hablaría de una herida finita, terminada, en *Locura Total*, nos encontramos con una herida en proceso. En *Paseo Vienés*, nos enfrentamos a una herida llevada a cabo por otro (pues ha sido pintada por Otto Mühl); esta herida, es una herida dinámica, que sale al exterior para mostrarse; la herida de *Locura Total*, por el contrario, va hacia adentro, su movimiento es hacia el interior.

Tanto en *Locura Total*, como en *Paseo Vienés* y en *Automutilación III*, está presente el simbolismo del nacimiento, si tenemos en cuenta que el ser humano nace a través de una herida, la vagina; el corte del cordón umbilical en el recién nacido que lo une a la madre, es también una herida que acompaña al ser humano siempre; por lo que para existir como ser





independiente, debemos ser heridos. Nuestra primera herida es nacer, es la huella del paso de la ausencia a la presencia; la herida entonces, es un vehículo de comunicación de dos mundos. (Cirlot, 2011)

En la muestra, *Kunst und Revolution, (Arte y Revolución)* (Fig. 9), una acción colectiva reunió a Otto Mühl, Günter Brus, Peter Weibel, Oswald Wiener y al Direct Art Group. La obra se realizó en la Universidad de Viena en 1968 y de ella se derivaron diversos arrestos, condenas e incluso exilios, como el de Nitsch. Günter Brus fue condenado a seis meses de prisión por insultar a la República austriaca.



(Fig. 9). *Arte y Revolución*. Günter Brus, Otto Mühl, Peter Weibel Oswald Wiener y Direct Art Group. 1968

Ahora Brus, junto a los otros artistas, ritualizan la acción; de nuevo el significante y símbolo dominante es el cuerpo desnudo; las secreciones y excreciones corporales son símbolos instrumentales. Se crea un espacio sagrado, en un entorno de conocimiento como es el de la universidad. El significado de la acción, como en las otras hechas por Brus, era la crítica a la sociedad tradicional, al arte y al individuo, pero en este caso la denuncia abarca y cuestiona, los conocimientos que el hombre adquiere, los estudios que el individuo hace, y que pone al servicio de la estructura social. Además, su crítica incluye el narcisismo intelectual y la neutralidad política académica.

Todos los símbolos utilizados, muestran las características de polisemia, multivocidad y polarización de sentido, con un polo ideológico y uno sensorial claramente definidos. Todos los símbolos muestran sus propiedades de condensación (resume los significados) y unificación de significatas dispares, porque vincula diferentes ideas.

En la etapa liminal de su acción ritual, se quitó la ropa, se cortó el pecho y el muslo con una hoja de afeitar y orinó en un vaso. Bebió su orina, se introdujo el dedo en la garganta para vomitar, defecó y se frotó su cuerpo con sus excrementos. Luego se masturbó mientras cantaba el himno nacional austriaco. (Jones & Stephenson, 1999: 139). Una acción violenta

*Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna*

*Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)*





relacionada con la transustanciación de las segregaciones corporales, de los fluidos del cuerpo, el semen, la orina y los excrementos, elementos todos, altamente contaminantes para la estructura social; es por esto, que esta acción se cataloga como contestataria y revolucionaria. Vomita para liberarse de las ataduras sociales. Se hiere para destruir el arte y la sociedad con el sacrificio, y la pasión erótica que se desata en su autotortura, lo lleva a masturbarse, alcanzando ese “orgasmo-muerte” del que habla Bataille (2010: 16)

El hecho que la mayoría de los participantes fueran alumnos de la universidad, crea una fuerte *communitas* existencial entre ellos y los artistas. (Turner, 1969: 132) En la etapa de reasimilación del ritual de paso, además de ser arrestados, los artistas dejaron la marca de lo abyecto, de la violencia psíquica y física en todos los participantes.

En Berlín, realizó varias acciones que preludiaban su última acción, *Zerreissprobe* (*Prueba de Resistencia*) (Fig. 10), en 1970. En esta acción, el artista totalmente afeitado, se autolesionó a la manera de la tradición histórica y pictórica del mártir. La acción se centraba en la vulnerabilidad del individuo, el dolor y la locura pura, y marcó el momento culminante y final de esta etapa.

Brus describe en un informe la estructura y el proceso de la acción:

“Notas para la acción: tiene que ver con varias situaciones dramáticas. [...] La acción es corta, comprimida. El cuerpo de la persona que actúa es sometido a una dura prueba. [...] El acto de partida son actos simples como leer, caminar, tumbarse, etc. El actor es agresivo contra sí mismo y contra los objetos que le rodean, y como resultado de ello las acciones apropiadas comienzan: auto injurias, sonidos de estertor en la garganta, estrangulaciones, palizas conducta espástica, y así sucesivamente”. (Günter Brus citado en Solans, 2002: 29)



(Fig. 10). *Prueba de Resistencia*. Günter Brus. 1970

Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Universidad de La Laguna
Avenida César Manrique, s/n; Campus de Guajara
38071 La Laguna, Tenerife (Islas Canarias – España)





En esta acción, Brus degrada su cuerpo a través de la mutilación; la sexualidad pervertida se pone de manifiesto, con el uso de objetos punzantes y ligeros. Tijeras, cuerdas, cuchillas de afeitar son objetos que destruyen el cuerpo físico, para convertirlo en una masa sangrante y dolorida de la que surge triunfante el poder de la mente, que diluye el conflicto, y le proporciona al mismo una solución confortable.

Brus lleva su cuerpo al límite, a la catástrofe; se manifiesta la naturaleza animal y humana en el hombre, de manera que se consuma lo abyecto del cuerpo y del ser humano, se ha llegado al límite entre lo que debe y no debe ser humano. Brus construye una metáfora que rompe en muchos pedazos el espejo donde se refleja el humanismo del hombre moderno, del arte y la sociedad: en cada pedazo de espejo, se refleja una identidad fragmentada.

De nuevo Brus ritualiza su acción, creando un espacio-tiempo sagrado. De nuevo, utiliza como significantes su cuerpo; los instrumentos de tortura y la herida como símbolos instrumentales, tienen el mismo significado: una tentativa por desarticular el poder y poner fin a la tranquilidad de conciencia. Realiza un ritual de paso para provocar una transformación en él y en los espectadores, exponiendo su mente y su cuerpo físico al límite de la tortura en un acto supremo de sacrificio. De nuevo realiza la escritura ritual sobre su cuerpo hiriéndolo, buscando el verdadero ser.

En la etapa liminal del ritual, Brus se automutila y humilla, para sufrir la muerte simbólica del 'cuerpo falso'; esta muerte libera su verdadero cuerpo, ese que está oculto, de las fuerzas negativas y regresivas, a la vez que desmaterializa y libera las fuerzas mentales. La muerte simbólica del cuerpo falso, obliga a un renacimiento del cuerpo verdadero, de manera que en este performance ritual coexisten muerte y vida, como una tensión entre fuerzas contrarias; se llega a la redención, a través del paso por la violencia, la sangre y la sexualidad, a una redención que es la libertad por la inmolación.

Tras practicarse una incisión en la cabeza y en un muslo, se cosió las heridas; así, crea una metáfora sobre la necesidad de una cauterización real y simbólica de una fractura social que permaneció abierta en Austria durante años. Una fractura que escondía la colaboración de muchos ciudadanos austriacos con el nazismo, y que se traducían en comportamientos y políticas represivas que orquestaba la clase política en el poder y que consentían algunos segmentos de la población.

Todos los símbolos muestran su capacidad de resumir significados (condensación) y vinculan diferentes ideas (unificación de significados dispares. También, todos los símbolos muestran sus características de polisemia, multivocidad y polarización de sentido, con un polo ideológico y uno sensorial claramente definidos.





Brus resume todas sus actividades rituales, y une todas las fases de reasimilación de cada uno de ellos en una reflexión, que lo lleva a decidir llevar las heridas de su cuerpo al papel. Esta decisión de Brus fue entendida por una mayoría como una ruptura radical con el arte de acción, como 'la domesticación de un salvaje', una vuelta de tuerca hacia lo tradicional. Sin embargo, para el artista se trataba más bien de una transición en la que las obras lingüísticas pasaron a primer plano.

Esta transición se había iniciado en 1969, año en que recibió el encargo de documentar su arte de acción. Brus comenzó a escribir textos espontáneamente, al mismo tiempo que realizaba dibujos sobre sus acciones; todo en un libro, *Irrwisch (Fuego Fatuo)*, en 1971. En él, los dibujos tienen un carácter obscuro e irreal, en tanto que los textos inciden de forma especial en el contexto social de la opresión del individuo por las convenciones, el poder público y la Iglesia.

4. Conclusiones

El estudio emprendido en los epígrafes que preceden y que abarca un nivel teórico que sostiene la Antropología Simbólica de Victor Turner, y un nivel práctico donde se aplica el análisis simbólico procesual a las acciones realizadas por el artista Günter Brus, miembro del grupo conocido como los Accionistas de Viena, nos han llevado a las siguientes conclusiones:

1.- Günter Brus ritualiza sus acciones.

- a) El signifiante, para Günter Brus, es el cuerpo, su gesto.
- b) El significado, es múltiple: rechazo a la sociedad normativa, liberación de ataduras sociales y sexuales, agresión a la religión, liberación de pulsiones como el sadismo, el masoquismo y la perversidad, vencer la muerte y renacer, construcción-destrucción del individuo, del arte y de la sociedad por los sistemas de poder.

2.- El artista estructura temporalmente el entorno espacio-tiempo a través de su acción corporal, creando:

- a) Un escenario ritual de interacción entre él y el público.
- b) Un espacio sagrado.
- c) Un tiempo sagrado, fuerte, mítico, en el curso del cual la percepción, el comportamiento y la identidad del artista y del público se modifica.

3.- Brus sacraliza todos los objetos utilizados en el ritual.

- a) Estos objetos son instrumentos que cortan el estado de cosas definido dentro del contexto de la sociedad normativa, del arte tradicional y del propio individuo.
- b) Con ellos se realiza una caligrafía de cortes, marcas, heridas y señales que conforman la escritura violenta del propio cuerpo social: el cuerpo se convierte en un texto ritual, donde la sangre, la herida y la carne conforman una historia para ser leída.



4.- La ritualización lleva al artista a realizar una obra que es un ritual de paso, con la estructura de tres fases del ritual de paso:

a) En la etapa de separación, el artista abandona su status social dentro de la estructura normativa como hombre, y medita sobre su acción, la proyecta, la concibe, y analiza lo que persigue conseguir con la misma; para realizar este ritual, busca un espacio que sacraliza.

b) En el período liminal de la acción, es donde el artista realiza su obra, su ritual de transformación.

b.1) En esta fase, el artista se convierte en un ser transicional, una persona liminal, que se define por un conjunto de símbolos que incluyen los objetos y la gestualidad que apoya el discurso de su acción.

b.2) Brus, en el estado de liminalidad o antiestructura, integra a los espectadores en su acción, por lo que se produce una intensa experiencia de comunidad entre ambos, la experiencia que Turner llamó *communitas*. Así, se genera un nuevo status para el artista y para el público, y una nueva experiencia del ser para todos los participantes, que supone un cambio ontológico.

b.3) Dentro del período liminal, artista y participantes, se convierten en seres marginales, creadores y productores de nuevos mitos, símbolos, sistemas filosóficos y producción artística, que incitan a los espectadores a la acción y a un nuevo pensamiento acerca de la realidad

c) Reinterpretando la realidad, artista y público se reintegran en la sociedad en la tercera fase del ritual de paso, con un sentimiento diferente de la función del arte y del hombre dentro de la estructura social normativa.

5.- Los rituales que realiza Günter Brus persiguen:

a) La reparación de los conflictos que presenta la sociedad normativa y que el arte refleja.

b) La transformación del individuo, una transformación que contempla al espectador y al propio artista.

6.- En todas sus acciones, Brus utiliza como símbolo dominante y significativo el propio cuerpo.

7.- Los símbolos instrumentales que utiliza el artista, se presentan como objetos, actividades, relaciones, acontecimientos y gestos en el contexto ritual.

8.- Los símbolos instrumentales utilizados, muestran las siguientes características:

a) Capacidad de condensación de múltiples significados.

b) Polisemia o multivocidad.

c) Significados dispares, aunque relacionados por cualidades análogas;

d) Polarización de significados: un campo ideológico (referido a la moral o la sociedad) y un campo sensorial (vinculado al carácter material del significante).



9.- El artista crea metáforas, como una forma de entender el devenir y lo social, ya que estas metáforas reflejan (al igual que los símbolos), los problemas humanos básicos en una época determinada.

9.1) Estas metáforas como vías de conocimiento, son polisémicas, y son las unidades de pensamiento, que se resignifican o reinterpretan por la estructura, en la fase de reintegración del ritual.

10.- Este artista utiliza los colores blanco, negro y rojo en todas sus acciones para proporcionar una clasificación primordial de la realidad: muerte, destrucción, agresión, violencia, exceso y la necesidad de cura.

11.- Günter Brus, en la creación de los performances rituales, redime al hombre del carácter anárquico de la vida y lo liberan de la agresividad de los impulsos inconscientes reprimidos.

12.- Las acciones rituales, de Günter Brus, enriquecen la cultura dándole un nuevo giro; crea un arte nuevo, un arte que nada tiene que ver con el arte tradicional, el Performance Art,

13.- La utilización del Análisis Simbólico, tal y cómo lo plantea Victor Turner, es una metodología aplicable a la descripción de los símbolos y las metáforas utilizados en la creación de las acciones realizadas por Günter Brus.

14.- El Análisis Simbólico puede ser una metodología aplicable al análisis de las obras artísticas.

15.- Proponemos la utilización del Análisis Simbólico planteado por Victor Turner, como método experimental de análisis de obras artísticas de cualquier género.

5. Bibliografía

- [1] Alfano Miglietti, F. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira
- [2] Aliaga J. V. (2007). *Orden Fálico. Androcentrismo y Violencia de Género en las Prácticas Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Akal
- [3] Asensil, M. (2005). "Günter Brus: Art de la Fisura". *Catálogo de la exposición Günter Brus. Quietud Nerviosa a L'horitzó*. Barcelona: MACBA.
- [4] Bataille, G. (2010). *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets
- [5] Bell, C. (1992). *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York, Oxford: Oxford University Press
- [6] Broude, N. and Garrad, M. G. (1994). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers
- [7] Chevalier, J. (2000). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder
- [8] Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela
- [9] Dery, M. (1995). *Velocidad de Escape*. Madrid: Siruela





- [10] Des Chene, M. (1996). *Symbolic Anthropology*. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: David Levinson and Melvin Ember. Ed. Henry Holt.
- [11] Faber, M. (2005). *Catálogo de la exposición Günter Brus. Quietud Nerviosa a L'horitzó*. Barcelona: MACBA
- [12] Folco, P. di. (2004). *Piel*. París: Fitway
- [13] Foucault, M. (1995). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. 2nd Edition. New York, Canada: Vintage Foucault
- [14] Freud, S. (2013). *A General Introduction to Psychoanalysis*. Seattle, Washington: CreateSpace Independent Publishing Platform
- [15] Geertz, C. (1977). *The Interpretation of the Cultures*. New York: Basic Books Classics
- [16] Gennep van, A. (2008). *Los Ritos de Paso*. España: Alianza Editorial
- [17] Goldberg, Roselee. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino
- [18] Green, M. (1999). *Writings of the Vienna Actionists*. London: Atlas Press
- [19] Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications
- [20] Hummel, J. (2004). "Accionismo Vienés" en *Accionismo Vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
- [21] Jones, A. y Stephenson, A. (1999). *Performing the Body/Performing the Text*. New York: Routledge
- [22] Jones, A. y Warr, T. (2000). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited
- [23] Lester, Ralph P. (2004). *Look to the East. A Revised Ritual of the First Three Degrees of Freemasonry*. South Dakota, USA: NuVision Publications LLC
- [24] Marchán Fiz, S. (1990). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: Akal/Arte y Estética
- [25] Ortner, S. B. (1993). *Theory in Anthropology Since the Sixties*. México: Universidad de Guadalajara, Direccion de Publicaciones
- [26] Sarmiento, J. A. (1999). *El Arte de la Acción. Nitsch. Müel. Brus. Schwarzkogler*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Arte La Granja
- [27] Scarry, E. (1987). *The Body in Pain*. New York, Oxford: University Press
- [28] Solans, P. (2000). *Accionismo Vienés*. Hondarribia. Nerea
- [29] Solans, P. (2002). "Sobre el Carácter Ético del Arte". *Lápiz* Nº 167. pp. 21-33
- [30] Sontag, S. (1962). *El Happening, un Arte de Yuxtaposición Radical en Contra la Interpretación*. Madrid: Alfaguara. pp.340-354
- [31] Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Transaction
- [32] Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press
- [33] Turner, V. (1980). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI
- [34] Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications



Notas

(1) Turner utiliza la palabra significata para referirse al significado, o a los significados de un símbolo. (Turner, 1980: 31)

(2) Los rituales de la Masonería no son objeto de estudio de esta investigación, se señalan como ejemplos de ritos practicados para que una persona pueda ser admitida en determinado grupo religioso o secta, como es el caso. Por esta misma razón, no se describen ni señalan qué ritos se realizan dentro de este grupo, ni se detallan en qué consisten esos ritos. Las personas interesadas en conocer los ritos Masónicos pueden consultar Lester, R. P. (2004). *Look to the East. A Revised Ritual of the First Three Degrees of Freemasonry*. South Dakota, USA: NuVision Publications LLC. Las páginas concretas donde se pueden encontrar las descripciones exactas de estos ritos son las siguientes: First Degree Rituals, pp. 14-42. Second Degree Rituals, pp. 55-70. Third Degree Rituals, pp. 89-118

Forma de citar este artículo en bibliografías

B. FERNÁNDEZ, Celia (2015): “La Acción Simbólica de Günter Brus”, en *Revista PANGEA* Nº 6, Volumen Nº 1, páginas 49 a 80. Tenerife: Red Académica Iberoamericana de Comunicación. Recuperado el ___ de _____ de 2_____ de:
<http://www.revistapangea.org>

