

Genealogía del
sacrificio

Yaví Leal

Genealogía del
sacrificio

Yaví Leal

Índice

0. Introduccion.....	1
1. AGNUS DEI.....	2
1.1 Genealogía del sacrificio.....	2
1.2 Etimología de la palabra sacrificio.....	2
1.3 Teoría del sacrificio.....	4
1.4 Sacrificio cruento en la cosmogonía de la antigua Grecia.....	5
1.5 Genealogía del sacrificio en la cosmogonía católica.....	9
1.6 Breathing in - Breathing out.....	16
1.7 Concilio de Trento.....	19
2. EL PAÑUELO DE OTELO.....	21
2.1 Nociones de teatralidad en el sacrificio.....	21
2.2 Performatividad en el rito sacrificial.....	21
2.3 Sacrificio privado y sacrificio público.....	23

2.4 Espacio y objetos performáticos.....28

3. SANGRE.....33

3.1 Derramamiento de la sangre.....33

3.2 La sangre como signo.....38

4. Bibliografía.....39

0. Introducción

En este texto busco desarticular la noción de sacrificio en relación con el arte en tres partes: en primer lugar , el sacrificio como signo en las prácticas sacrificiales asociadas a rituales del pasado. En segundo lugar, la performatividad del cuerpo en el espacio del ritual del sacrificio. Por último, el derramamiento de la sangre en el performance desde la relación entre ritualidad y cuerpo sensible.

En el desarrollo estas tres partes voy a aproximar elementos del ritual sacrificial al campo del arte, principalmente en la práctica del performance desde mediados de los años sesenta hasta el performance contemporáneo. Así, voy a relacionar estructuras del ritual del pasado, principalmente el católico, que han sido resignificadas, pero que siguen operando, en este caso en el campo de las artes plásticas.

1. AGNUS DEI

1.1 Genealogía del sacrificio

En este primer capítulo se realizará una breve genealogía del sacrificio, pasando por una definición básica de la etimología de la palabra. Luego se partirá de los elementos principales de un sacrificio en el ritual y finalmente se describirán las prácticas sacrificiales católicas y de la antigua Grecia incluyendo su correspondiente análisis y desarrollo.

1.2 Etimología de sacrificio

Sacrificio: Sacro + facere: hacer algo sagrado; sacrificium facere: hacer un sacrificio; procurar velar por la realización de un sacrificio; sacrificia laeta, sacrificios favorables. E SP. Sacrificio, 1220-50; m., Acción de sacrificar[se] || Ofrenda a una divinidad como homenaje o expiación || Ofrenda en la misa del cuerpo de Cristo, bajo las especies de

pan y vino, hecha por el sacerdote...

(Segura, 2014).

Teniendo en cuenta esta definición, considero importante preguntarnos sobre el contexto en el que una acción puede ser llamada sacrificio. La relación que tiene el término "sacrificio" con la palabra "sagrado" indica que el sacrificio es una acción ejecutada bajo el concepto de ritual, principalmente religioso. Aun así, la palabra sacrificio se emplea en la actualidad para una variedad de situaciones, muchas veces ajenas a la religión. Este es un punto de partida para pensar el sacrificio desde el performance, práctica que puede articularse como una acción ligada a estructuras rituales, y en donde se ha utilizado el recurso del sacrificio sin estar necesariamente asociada a ninguna religión.

1.3 Teoría del sacrificio:

Dentro de los registros históricos se conocen dos tipos de sacrificio: el cruento y el incruento. El sacrificio cruento se caracteriza por ser un sacrificio que implica la muerte y el derramamiento de sangre de una víctima. Por su parte, el sacrificio incruento consiste en presentar ofrendas a una deidad sin derramamiento de sangre.

Filósofos griegos como Porfirio y Teofrasto, afirman de que los primeros sacrificios fueron incruentos y se hacían con plantas y flores que eran inmoladas durante la época de las bufonías¹, práctica que se dice era un delito capital ya que implicaba la muerte de un buey, animal indispensable para el cultivo de la tierra (Bastús, 1828). Pero no es posible determinar cuál de estos fue utilizado

1 Práctica sacrificial de inmolación celebrada por los atenienses en el mes de junio en honor a Zeus (siglo V A.C.).

primero: el primer registro de sacrificio consignado en la Biblia describe simultáneamente uno cruento y otro incruento. Abel ofreció en sacrificio a dios víctimas de manera cruenta y Caín como labrador ofreció frutos del campo.

1.4 Sacrificio cruento en la cosmogonía de la antigua Grecia

La *thysia* fue un ritual de sacrificio religioso que consistía en la preparación y posterior ejecución de un animal en el altar sacrificial. Solo se permitía la ejecución de animales domésticos y estos debían ser ejemplares perfectos, en lo posible "indemnes de aguijón"; se anulaba el ritual si se encontraba alguna anormalidad en las entrañas del animal. Se elegía un macho para un dios y una hembra para una diosa, así mismo un cordero blanco para las deidades celestes y uno de pelaje oscuro para las deidades subterráneas.

Para proceder debía disponerse en el altar: la víctima, el sacerdote, el sacrificador y los sacrificantes. Un recipiente con agua lustral (agua sagrada que había sido utilizada para apagar el fuego de un sacrificio previo), un recipiente con el cuchillo que se utilizaría para degollar al animal, recubierto con granos de cereal, y las respectivas personas que portaban dichos contenedores. Después se procedía a mojar la cabeza del animal con el agua lustral mientras se pronunciaban las plegarias establecidas para cada ritual en específico. Se quemaban los granos de cereal junto con algunos cabellos del animal y luego se le degollaba.

Cabe destacar que dependiendo del culto el ritual podía variar, por lo que se clasificó en varios tipos: tributario, que precisamente permite honrar a los dioses; expiatorio, que en relación a la culpa, busca purificar cualquier mancha en la conducta humana (similar

a la confesión católica); petitorio, que como su nombre lo indica buscaba pedir o suplicar los favores de una deidad; de gratitud, y sacrificios para conjurar, entre otros.

La hecatombe fue el ritual sacrificial griego por excelencia. Su nombre significa "cien bueyes" aunque la cantidad de animales sacrificados podía variar por ritual, y el término se empleaba también para el sacrificio de otro tipo de animales (Reyes, 2018).

Es interesante que esta es una costumbre igualmente presente en algunos hechos descritos en el Antiguo Testamento de la Biblia cristiana.

El *thyein* consistía en el mismo proceso descrito anteriormente, pero la intención era consumir la carne del animal, por lo que el carnicero jugaba una parte importante en el desarrollo del ritual (Reyes, 2018).



Sacrificio de un cerdo en la antigua Grecia (510-500 A.C. atribuido a Apolodoro²)

2 Se puede ver al animal recostado bocabajo, lo que indica que es un sacrificio a una deidad terrestre (posiblemente un sacrificio votivo).

Pohle (1912), menciona también la ejecución de algunos sacrificios a través de la inmola- ción. Estos eran rituales específicos en los que no se permitía el consumo de la carne del animal. Reyes (1964) indica que esto se debía a que el éter del animal debía elevar- se intacto a los dioses a través del humo.

1.5 Genealogía del sacrificio en la cosmogo- nía católica

El catolicismo reconoce únicamente un sacri- ficio. El de Jesucristo como víctima cruenta sobre la cruz. Aunque en muchos pasajes de la Biblia se describen sacrificios de natu- raleza cruenta, el sacrificio de Jesús es el único que se conmemora a través de un ritual de sacrificio simbólico llamado comunión, que funciona a partir de lo que se denomi- na transustanciación. Según el ritual, este es el momento en que la ostia se transforma en el cuerpo de Jesucristo, que es ingerido para la redención. También es recurrente en

este ritual la idea de recibir a dios en el interior de quien consume su cuerpo. Esto en mi opinión responde y se relaciona muy bien con la inmanencia³ del animal devorador y del animal devorado de la que habla Bataille:

Los animales de una especie dada no se comen entre si... Es cierto; pero no importa si el azor que se come a la gallina no la distingue claramente de sí mismo(...) No hay del animal comido al que come una relación de subordinación como la que une un objeto, una cosa, al hombre, que rehúsa, a su vez, ser mirado como una cosa (Bataille, 1973, p. 22).

La comunión es un ritual simbólico, es decir que representa a través de un objeto, y éste alude a consumir carne y sangre humana. Según Bataille se presentaría una inmanencia en términos de que este objeto deja de ser entendido como objeto y se convierte en un cuerpo semejante al nuestro con sangre

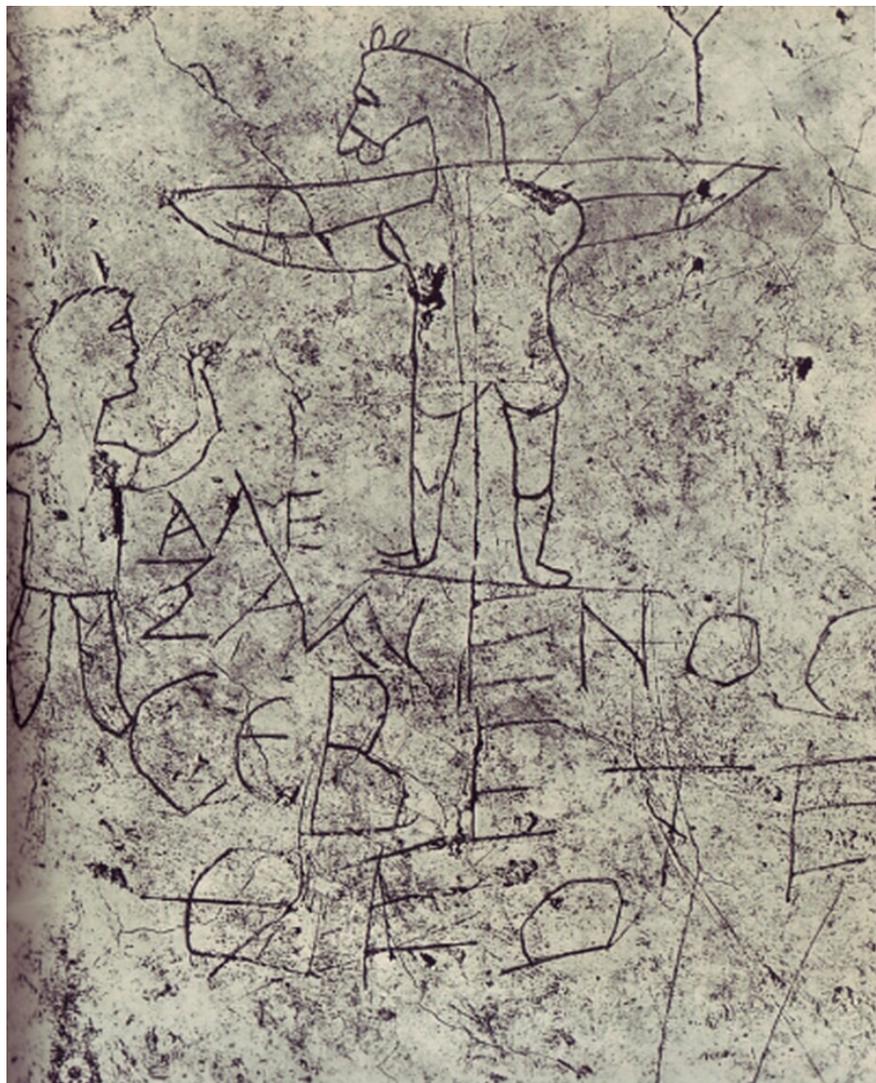
3 Como el agua en el agua, un animal que se come al otro es siempre semejante al que es comido, un animal no consume un cuerpo que ha sido dado como objeto. No hay una subordinación, ambos animales pertenecen al mundo.

semejante a la nuestra. Sin embargo, tiende a no verse de este modo ya que si bien Jesucristo fue humano, la posición de la Iglesia católica es que es un dios también, por lo que se desdibuja esa relación antropofágica y de consumo de carne; la hostia oficialmente es un objeto que alude a un cuerpo divino y no a uno mortal. Aun así, lo que me interesa señalar de esto es que este ritual guarda una relación con prácticas sacrificiales de otras culturas que sí implican devorar carne mortal y donde la presencia de la sangre es fundamental, en el caso de la comunión representada a través del vino. Analizando detenidamente la crucifixión, es posible notar que tanto su significado como significante han presentado cambios a lo largo de la historia en términos de mortalidad, inmortalidad, ejecución, sacrificio, entre otros. En el siglo I en Roma se crea lo que se conoce como la primera representación de la crucifixión, una especie de grafiti grabado en un muro de las viviendas de la servidumbre imperial, grabado al que se

le conoce como El Grafito de Alexámenos. Se cree que se hizo entre los años 85d.c. y 95d.c. Este grafito nos da luces sobre cómo se podría entender la imagen de la crucifixión en esa época. Se podría suponer que era absurdo aceptar que una "deidad" fuese castigada y ejecutada como un criminal (teniendo en cuenta que la mayoría de la población de la época era de descendencia helénica, donde sus dioses con un gran poderío sobre la vida mortal, difícilmente serían puestos ante semejante vergüenza) y además de la manera más degradante en el pensamiento colectivo de la época: en una cruz.

El "Grafito de Alexámenos"⁴ es una representación de un hombre con cabeza de asno, crucificado, se cree que es una mofa a los seguidores tempranos del cristianismo. (Montero, 2018)

4 La leyenda en la parte inferior del grafito dice: ΑΛΕΞΑΜΕΝΟC CEBETE ΘΕΟΝ (transcripción del griego: Alexámenos sébete theón) significa: Alexámenos adora a [su] dios (Decker, 2004).



Grafito de Alexámenos
(85d.c.-95d.c.)

La crucifixión se revocó como método de ejecución en el año 337 D.C. por la tensión presente entre el imperio romano y los cultos cristianos, que estaban en aumento. Tras el Edicto de Tesalónica (28 de febrero de 380 d.c.) se decretó al cristianismo como religión oficial del imperio romano (García, 2012). El significante cambió, ya que la crucifixión se volvió un elemento de culto y no de humillación y tortura. El significado también cambió: al sacrificio de Cristo se le dio como valor primario vencer a la muerte. Es por eso que antes del siglo X, todas las representaciones de la crucifixión (específicamente representaciones de la iconoclasia bizantina) eran de Cristo vivo en la cruz y con los ojos abiertos. Más adelante empezó a utilizarse como estandarte de guerra, como símbolo de valentía.



Fresco bizantino (741d.c.-
751d.c.), Santa María Antigua,
Roma

A partir del siglo XII y XIII hubo un nuevo cambio en el significado de la crucifixión que ha perdurado hasta nuestros días. El elemento más importante del sacrificio de Cristo dejó de ser vencer a la muerte y se convirtió en la muerte en sí. Se creó el concepto de que fue un sacrificio por amor. Posteriormente se entendió al mártir como alguien que se sacrificaba por fe (Montero, 2018),

más específicamente por un amor devoto a sus creencias. Dicho de otra forma y pensando etimológicamente, es alguien que es testimonio de este amor. Pienso que esa es una de las razones por las que actualmente se relacione, tal vez de manera inconsciente, el amor con el sufrimiento.

1.6 Breathing in - Breathing out

Abordando el campo del performance en relación a esa conexión entre amor y sufrimiento, quisiera ejemplificar esta idea hablando de "Breathing in - Breathing out", un performance realizado en 1977, en Belgrado, por Marina Abramovic y Ulay. La pieza consistió en que Abramovic y Ulay unían sus bocas para compartir el aliento por un período extendido de tiempo. Eventualmente lo que compartían entre sí era dióxido de carbono, por lo que cayeron desmayados. La pieza parece no hacer ninguna referencia al amor, tampoco Abramovic ni Ulay han confirmado lo contrario.

La pieza parece no hacer ninguna referencia al amor, tampoco Abramovic ni Ulay han confirmado lo contrario. Sin embargo, este tipo de acciones eran, entre otros, una manera de explorar la relación personal que existía entre los dos artistas. A pesar de que la acción conserva una intimidad particular, parece explorar en realidad los límites del cuerpo; hay una sensación de sofoco, de cansancio, de alguna manera de sufrimiento. A pesar de esto, no es posible ignorar tan fácilmente que este tipo de imagen se asocia directamente a una manifestación amorosa⁵.

5 En mi opinión el amor y el sufrimiento parecen poder convivir sin problema. Ahondar en esto me podría llevar a analizar otro tipo de problemáticas sociales de la actualidad como la violencia doméstica o la violencia de genero, sin embargo este no es el objeto de este documento.



Marina Abramovic y Ulay
"Breathing in- Breathing out" (1977)

1.7 Concilio de Trento

Tras el concilio de Trento (1545-1563) se busca que la imagen religiosa tenga tres características principales: que sea pedagógica, que incluya un elemento pro memoria y que genere curiosidad. El Agnus Dei (cordero de dios), que es una imagen que evoca al sacrificio, era la imagen predilecta. Lo más interesante de esta imagen es que pareciera hacer referencia al sacrificio griego de la thysia. A pesar de que en su contexto simboliza a Cristo, por lo general se representa como un animal blanco, que mantiene una correlación con el cordero sacrificado a las deidades celestes en la antigua Grecia. Tras el concilio de Trento (1545-1563) se busca que la imagen religiosa tenga tres características principales: que sea pedagógica, que incluya un elemento pro memoria y que genere curiosidad. El Agnus Dei (cordero de dios), que es una imagen que evoca al sacrificio, era la imagen predilecta. Lo más interesante de esta imagen es que pareciera hacer referencia al

sacrificio griego de la *thysia*. A pesar de que en su contexto simboliza a Cristo, por lo general se representa como un animal blanco, que mantiene una correlación con el cordero sacrificado a las deidades celestes en la antigua Grecia.



Adoración del cordero místico, Jan Van Eyck (1432)

2. EL PAÑUELO DE OTELO

2.1 Nociones de teatralidad en el sacrificio.

En esta segunda parte se analizarán los pasos para la realización de un sacrificio con base en diversos rituales, principalmente católicos. Hablaré acerca de la disposición del espacio, la performatividad y la ejecución del sacrificio. Haré una comparación de estos ritos con las prácticas teatrales y escenográficas, pensando en cómo utilizar estos elementos para ejecutar un ritual en una práctica de arte performático.

2.2 Performatividad en el rito

Los rituales de tipo religioso poseen una performatividad particular que externa a ella pareciera avalar o presentar como verídico este tipo de acontecimiento, cumple con las condiciones para ser un ritual . Para ello se hace presente el uso de un altar y de

indumentaria específica. Es entonces cuando se hace importante no solo el espacio del ritual sino también lo que está dispuesto en él y la manera como los cuerpos ocupan e interactúan dentro de este espacio.

En *Mitologías*, Barthes describe al Abate Fierre como un personaje que asume, al igual que toda la comunidad eclesiástica, una performatividad muy particular para relacionarse con el pueblo. El autor acusa a esta comunidad de utilizar la caridad, la apariencia y la moral como fachada para así imponer una supuesta superioridad espiritual y tomar una posición muy bien establecida para la obtención y manejo del poder (Barthes, 1957).

Restrepo (2007) habla también de una noción de presentación ante Dios, la palabra presentación alude al presente y el presente a la presión del tiempo. La palabra performance también encuentra una relación estrecha con estos términos al ser una acción que es

presentada en un tiempo y espacio específicos. Cita a Mesquich y señala cómo desde la tradición occidental se entiende al mundo como teatro (Theatrum Mundi o el mundo como teatro). Restrepo cuestiona la manera como muchos actos divinos descritos en la Biblia se convierten en un espectáculo dramático que tiende a ser replicado desde la teatralidad. Desde mi punto de vista esto funciona como un mecanismo moral, que es incluso una alegoría teatral importante que se conoce como moralidad, empleada para dogmatizar, establecer un orden social y dar ejemplo.

2.3 Sacrificio privado y sacrificio público

Restrepo (2007) cita a Derrida, quien aborda el sacrificio desde el acto privado y el acto público. A partir de algunos relatos bíblicos éste último se refiere a una posible filtración de la información: sacrificios que debieron ser o fueron privados, pero que por alguna razón conocemos actualmente. Hay una búsqueda del sacrificio privado hasta el momento en que

se hace público. Esto trasciende a los relatos bíblicos pero conserva una relación con ellos. Mencionemos, por ejemplo, la ejecución de un criminal en Europa en el siglo XVI. Muchos pensarían que no tiene sentido relacionar un ritual sacrificial netamente religioso con una ejecución pública a manos del Estado. Luego del siglo XII, la asociación entre la ejecución de un criminal y la de una mártir cristiano era casi inevitable. La cultura de la imagen presenta el desgarramiento de la carne como un medio para acercarse a Dios; incluso se dice que a la sangre del ejecutado se le atribuían propiedades divinas e incluso curativas, por lo que la presencia del pueblo en una ejecución, más allá de un adoctrinamiento moral y político, era una necesidad religiosa de acercarse a Dios. Sin embargo, es innegable que al ser un acto público y como consecuencia de esta misma cultura de la imagen, existía cierto morbo por presenciar el sufrimiento, la oportunidad de presenciar como la imagen del horror se transfiguraba a

la realidad. Como diría Nietzsche (1872) "La tragedia se ha levantado sobre ese fundamento, y ya por ello estuvo dispensada desde un principio de ofrecer una penosa fotografía de la realidad."

Se disponía un escenario para ello, un caldoso. Lo que nos dice la cultura popular es que el verdugo empleaba una indumentaria completamente negra, una capucha que ocultaba su identidad y su performatividad o comportamiento era muy diferente al que adoptaría en cualquier otra situación. Se desplegaban en voz alta los cargos por los que se había dictado sentencia y en nombre de quién se haría cumplir. El público, salvaguardado fuera del escenario, presenciaba la ejecución como un acto de entretenimiento y al mismo tiempo como la presentación auténtica, y en algunos casos divina, de la realidad, como si la ejecución no fuera la de una semejante sino la de un mártir. Esto pensando en el bombardeo de imágenes, principalmente religiosas que representan a personas sagradas rodeadas de

elementos como el espacio público, el cadalso, herramientas de tortura y personajes como el juez y el verdugo, entre otros. Incluso podría hacerse una analogía a cualquier obra teatral, en la que el condenado (el protagonista) encarna a una persona sagrada y cercana a Dios que se convierte en mártir.

OTELO

¡Cielo santo! Yo mismo vi en sus manos mi pañuelo. Perjura, el corazón me petrificas y lograrás que asesinato llame lo que quise que fuera sacrificio. ¡Yo vi el pañuelo!

(Shakespeare, 1603)

Es interesante cuestionarse por la relación intrínseca de la ejecución con el sacrificio: matar y sacrificar. Parece justificarse la muerte de una persona partiendo principalmente del poder mismo de la imagen no solo por parte del verdugo, sino también del ejecutado. María Estuardo de Escocia, ejecutada por traición a la corona inglesa el 8 de febrero

de 1587, se declaró mártir sin siquiera mencionarlo. Avanzó hacia el cadalso con una capa de terciopelo negra y un fino paño blanco que envolvía su cabello. Sin embargo, al pararse frente al verdugo, se quitó la capa negra y el paño blanco dejando ver un imponente vestido rojo, que para entonces era un color cuyo significado era el martirio, esto demuestra de nuevo la importancia de la indumentaria.



Maria Stuarda si avvia al
patibolo, Scipione
Vnnutelli (1861)



Mary Stuart, Houston Grand Opera (2012)

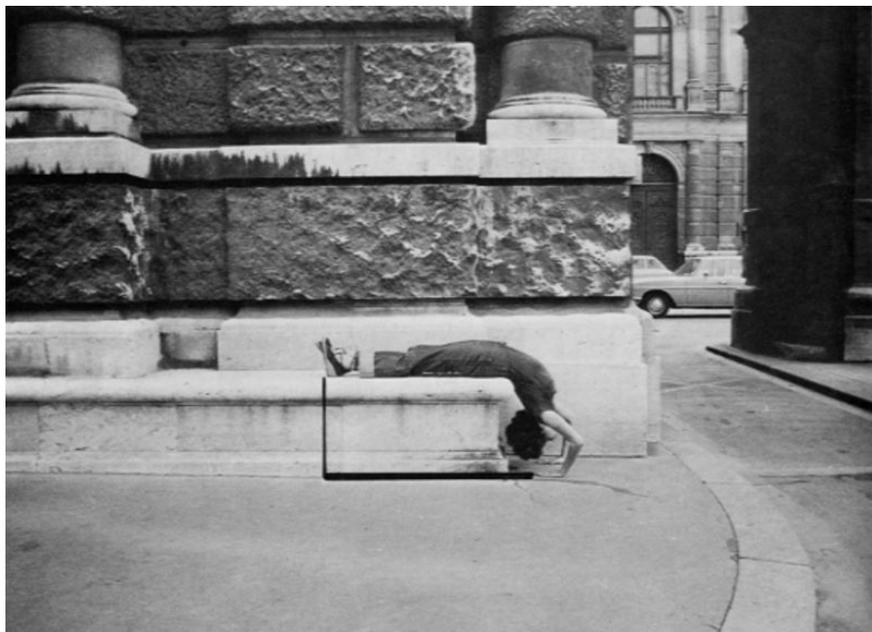
2.4 Espacio y objetos performáticos

Me parece importante discutir los espacios en los que la performatividad se manifiesta, también los objetos que son utilizados para activar estas acciones, esto particularmente en el performance dentro de las artes plásticas. Estos espacios y objetos funcionan como signos que repercuten en las obras y que las acercan a sistemas preestablecidos del ritual. Este subcapítulo traerá a colación algunos

ejemplos de performance en las artes plásticas donde se analizarán estos elementos, también ubicándolos y relacionándolos con los conceptos de las obras.

“Esta penetración en las cosas, la agresión, la provocación, siguen siendo elementos importantes en el arte dramático” (Export, 2018)

Body Configurations es una serie de acciones de Valie Export ejecutadas entre 1972 y 1982 en Viena, Austria. Consistieron en la adecuación del cuerpo de Export para que este encajara en estructuras arquitectónicas vienesas, particularmente gubernamentales, que la artista relaciona con estructuras patriarcales operantes en dicho contexto.



Body Configurations, Valie Export
(1972-82)

Creo importante mencionar esta pieza por tres razones: la primera es que está constituida por acciones que agreden estructuras arquitectónicas importantes en la ciudad. Estas construcciones no son únicamente símbolos nacionales ni edificios de uso gubernamental. Son también símbolos de memoria histórica que hablan de un pasado y de la manera en que la sociedad funciona. Export está

transgrediendo todo un sistema patriarcal en el que se cimienta una sociedad, la obra es claramente una crítica a la institución. También me parece valioso que destaca a través del registro fotográfico la importancia de la estructura en sí por medio de formas geométricas que dibuja sobre las fotografías.

La segunda razón es que su espacio de trabajo es público. Es un espacio en el que se corre el riesgo de ser agredida, sobre todo porque no es un espacio que salvaguarde su trabajo como una pieza de arte, como lo haría un museo o una galería. Yo siento que este es un aspecto muy importante en este trabajo, que le da un tono y una potencia fundamental.

La tercera razón es que se adapta, asimila, pero también impone un punto de vista a través de su cuerpo, un cuerpo femenino, además, que se hace presente y que trasgrede.

"...Telas y ropas contaminadas, salpicadas y derramadas se convirtieron en reliquias de lo que está más cerca de mí hoy en términos de capturar un evento espontáneo que mi pintura inicial" (Nitsch, 1990).

En el trabajo de Hermann Nitsch el objeto performático adquiere una importancia fundamental, no solo en términos de dispositivo para accionar, sino también como objeto que se transforma en el registro mismo de la acción . En otras palabras, el objeto deja de ser una herramienta para ejecutar el performance y se convierte en la obra misma, es capaz de transmitir la energía y la fuerza de la acción desde su misma materialidad. A diferencia del registro fotográfico y de video, el objeto no es una representación que ha pasado por alguna mediación, el objeto se presenta a sí mismo e incluso deja ver las marcas del tiempo sobre él, en términos de Benjamin (1935) deja ver su aura, la cual es irreplicable.



122. Aktion, Hermann Nitsch (2005)

3. SANGRE

3.1 Derramamiento de la sangre

“El sufrimiento es el triunfo de la sangre...”
Montero (2018)

Luego del siglo XII entra en el pensamiento colectivo en occidente la idea del derramamiento de la sangre, que es una transgresión del cuerpo como medio de liberación del alma y como estandarte para llegar a la inmortalidad (la vida eterna al lado de Dios, según el cristianismo). Junto a la literatura del

amor cortés en Francia, se habla del sufrimiento y el amor como dos conceptos relacionados de forma indisoluble. El amor es sufrimiento, se debe sufrir para poder amar, se debe sangrar para llegar a amar, se debe sacrificar para amar.

La relevancia de la sangre en el ritual y la práctica sacrificial es muchas veces temida. En el pensamiento occidental, en especial visto desde la medicina, existe terror y repulsión hacia la sangre. La medicina la entiende como un líquido que debe permanecer en el interior de los cuerpos, de lo contrario es una señal de dolor y una probabilidad de morir; de ahí el temor a la hemorragia. La medicina desde su principio etimológico busca aliviar el dolor, no eliminar su origen. Es comprensible entonces la repulsión a la idea de regresarle a la sangre su valor ritual dejando a un lado el sacrificio simbólico del derramamiento de la sangre a través de un símbolo. También es entendible que actualmente se evite asociar estas dos formas rituales

que abordan la sangre de maneras distintas. Esto sin embargo en el campo de las artes no ha sido necesariamente un impedimento.

A mediados del siglo XX surgieron movimientos artísticos que llevaron la práctica performática a los límites del dolor en busca de la transgresión del cuerpo y de la sangre, en muchos casos explorando también la visceralidad y el asco.

El Accionismo vienés trajo elementos teatrales propios de la dramaturgia al medio de la presentación, de la realidad. En mi opinión y hasta donde mi conocimiento me lo permite decir, fue el primer movimiento performático que planteó una gran diferencia entre el teatro y el performance de manera clara. Es verdad que en el periodo Dada y Futurista ya había un precedente que se aproxima mucho a las nociones del cuerpo y el espacio real, sobre todo por los temas que se trataban, pero hay una gran diferencia al Accionismo vienes. Las acciones propuestas y ejecutadas en el Cabaret Voltaire, por ejemplo, por más

controversiales y provocadoras que buscaran ser, deben entenderse como una puesta en escena. Frank Wedekind, uno de los dramaturgos más controversiales de inicios del siglo XX hacia precisamente eso, escribir y llevar una obra a un escenario teatral (*Die Büchse der Pandora*, 1902. *Der marquis von Keith*, 1913). Digo que es un precedente , particularmente por su contenido, un contenido sexual y violento transgresor para la época, sobre todo para la comunidad protestante que tenía una fuerte voz en la opinión pública y que se refería a este tipo de obras como aberrantes y una falta grave a la moral (Goldberg, 1988) Aun así estas piezas representaban y mantenían una distancia con el público. Lo que busco plantear con esto es que el performance, a diferencia del teatro, opera en el espacio del espectador y trasgrede los límites del escenario. Es decir que el artista del performance, a diferencia del actor, no interpreta ni representa a un personaje. Todo lo que le puede suceder durante la ejecución

de la acción es auténtico, incluyendo si derrama sangre o siente dolor. Basándome en esta premisa sobre la realidad en el performance, el Accionismo vienés se preocupó por traer el ritual y el sacrificio por primera vez al ámbito del arte.

Estos artistas y algunos que vinieron unas décadas después decidieron no simular absolutamente nada. Tomaron el riesgo de comunicar y tomar una postura fuerte y contundente frente a su propio contexto y al del arte en ese periodo.

Aunque tienden a ser bastante cruentas estas piezas performáticas, se reivindica la sangre desde las ritualidades paganas. El derramamiento de sangre toma una importancia primordial en el Accionismo vienés, también el uso de los demás fluidos corporales en diversos contextos. Creo que esto también responde a lógicas del instinto y a una apertura a los sentidos, a nuestra relación con la animalidad y el papel que juega el cuerpo en

el orden natural.

3.2 La sangre como signo

Nuestro cuerpo es sensible, es nuestro único medio para conectarnos, para interactuar, para penetrar y transgredir el espacio. La sangre es una manifestación de la vida y de nuestra presencia en el mundo; al sangrar volvemos a ser conscientes de nuestra mortalidad, esto trasciende los límites de la lógica. Es un fluido que ha tenido una relevancia importante en el ámbito espiritual en diversas culturas y en diversos periodos de la historia. Ha servido como fuente para estructurar diversas practicas espirituales, muchas veces religiosas. El cuerpo humano está ligado a este signo de manera inevitable. Aunque es posible resignificar la sangre, no deja de tener una fuerte relación con la historia humana, con la religión, con los lineamientos occidentales, con la moral, las nociones de espiritualidad, de vida y muerte, de pureza e impureza, incluyendo la historia

del arte contemporáneo y por tanto una carga que es imposible eliminar. Intentar separarnos de este signo de manera física con el con el propósito de evitar todas esas significaciones también es imposible.

4. Bibliografía

Abramovic, M. (24 de 04 de 2015). Manifiesto de la vida de un artista. Obtenido de www.esferapublica.com: <https://esferapublica.org/nfblog/marina-abramovic-manifiesto-de-la-vida-de-un-artista/>

Barthes, R. (1957). Mitologías. En R. Barthes, Mitologías.

Bastús, J. (1828). Diccionario Histórico Enciclopédico Tomo 1. En J. Bastús, Diccionario Histórico Enciclopédico.

Bataille, G. (1973). Teoría de la religión. En G. Bataille, Teoría de la religión. House. Benjamin, W. (1935). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Decker, R. J. (15 de 03 de 2004). The Alexamenos Graffito. Obtenido de [www.web.archive.org](http://www.web.archive.org/https://web.archive.org/web/20080601121603/http://faculty.bbc.edu/rdecker/alex_graffito.htm): https://web.archive.org/web/20080601121603/http://faculty.bbc.edu/rdecker/alex_graffito.htm

Export, V. (07 de 02 de 2018). VALIE EXPORT | Body Configurations | 2018. Obtenido de [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=fhFNhqjT_k): https://www.youtube.com/watch?v=fhFNhqjT_k

García, S. (02 de 04 de 2012). El Edicto de Tesalónica . Obtenido de Historia General: <https://historiageneral.com/2012/04/02/el-edicto-de-tesalonica/>

Goldberg, R. (1988). *Performance art*. En R. Goldberg, *Performance art*. New York, New York: Thames & Hudson Inc.

Montero, J. (2018). *Visiones del sacrificio: En el arte y la música. Héroes y villanos en el cadalso*. Obtenido de <https://www.banrep-cultural.org>: <https://www.banrep-cultural.org/multimedia/visiones-del-sacrificio-en-la-religion-el-arte-y-la-musica-heroes-y-villanos-en-el>

Nietzsche, F. (1872). *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*.

Nitsch, H. (1990). *Hermann Nitsch*. Obtenido de www.nitsch.org: <https://www.nitsch.org/actions/aktion-122/#more-136>

Pohle, J. (1912). "Sacrifice" the catholic encyclopedia. En J. Pohle, "Sacrifice" the catholic encyclopedia. New York: Robert Appleton Company.

Restrepo, J. (28 de 06 de 2017). José Alejandro Restrepo I Representación: Apuntes sobre teatro, performance y política. Obtenido de [www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=bnKDqTnqpsw](https://www.youtube.com/watch?v=bnKDqTnqpsw)

Reyes, A. (2018). Religión griega. Bogotá: FCE.

Segura, S. (2014). Lexicón etimológico y semántico del latín y de las voces actuales que proceden de raíces latinas y griegas. En S.

S. Munguía, Lexicón etimológico y semántico del latín y de las voces actuales que proceden de raíces latinas y griegas.

Shakespeare, W. (1603). Otelo. En W. Shakespeare, Otelo.

