



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES**

**DOCTORADO EN CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA CREACIÓN
ARTÍSTICA**

“Sujeto, poder y cuerpo foucaultino, conceptos para analizar el
performance”

Tesis que para obtener el grado de Doctor en Crítica de la Cultura y la
Creación Artística

Presenta:
Fidel Velasco Gordillo

Línea de generación y aplicación del conocimiento: Arte y cultura

Director:
Dr. Gustavo Adolfo Garduño Oropeza

Comité tutorial:
Dra. Angélica Marengla León Álvarez
Dr. Álvaro Villalobos Herrera
Dr. Alejandro García Carranco
Dr. Janitzio Alatraste Tobilla
Suplente: Dr. Mario Bracamonte Ocaña

Toluca, México, agosto de 2023

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: SUJETO, CUERPO Y PODER EN MICHEL FOUCAULT	13
1.1. La pregunta por el sujeto	14
1.2. Foucault y su proyecto general	16
1.3. El subsuelo del presente.	16
1.4. El sujeto en la arqueología	19
1.5. El sujeto en la genealogía	27
1.6. El sujeto en el periodo ético	32
1.7. Tres dominios de la genealogía	38
1.8. El concepto del poder en Michel Foucault	42
1.9. Poder y docilización	48
1.10. La importancia sobre el cuerpo	54
1.11. El cuerpo en el periodo arqueológico	56
1.12. El cuerpo en la genealogía	58
1.13. El cuerpo en el periodo ético	63
CAPÍTULO 2: EL PERFORMANCE	69
2.1. Definición	71
2.2. Los antecedentes	72
2.3. Algunas categorías dentro del performance	77
2.3.1. El proceso	77
2.3.2. No lugar	79
2.3.3. Lo cotidiano	81
2.3.4. Lo efímero	83
2.3.5. Corporalidad	85
CAPÍTULO 3	87

PERFORMANCE: CUERPO, PODER, SUJETO FOUCAULTIANO	
3.1. Sujeto foucaultiano, caso Orlan	93
3.2. El poder foucaultiano, caso de Regina José Galindo	100
3.3. Cuerpo foucaultiano, caso María Abramovic	107
CONCLUSIONES	114
FUENTES CONSULTADAS.....	135

INTRODUCCIÓN

La inquietud de sistematizar el tema del cuerpo y su relación con el performance a través del discurso foucaultiano se puede observar a simple vista desde el periodo arqueológico, genealógico y ético, evidentemente se conectan de manera natural: cómo es el cuerpo y sus tecnologías dentro del poder. La conexión y cómo es a través de la indagación en la obra del autor francés ya que en cada una de ellas se analiza en sus libros las condiciones del cuerpo desde el sujeto y las posturas científicas que la vigilan y condicionan a tomar una postura hasta como el *ethos* está dentro de una problemática antigua.

El cuerpo es un todo asistemático pero la mirada aguda de Foucault diagnostica un todo de vigilancia y de dispositivos que el Estado sistematiza con argumentos de control y democracia, la agenda de los países actualmente avanzados es biopolítica pura y discursiva más que nunca, la emergencia sanitaria fue la excusa para sistematizar el control de los cuerpos ya que se recluyeron millones de personas a una cuarentena y la forzosa vigilancia a todos los individuos sistemáticamente y priorizar el discurso médico punitivo, para una “nueva normalidad social para los sujetos”. Estos nuevos paradigmas que el sujeto está viviendo y sirviendo son lo que modernamente se gesta con el disciplinamiento de los ritmos de la población:

Poder sobre la vida: Control social ejercido en las sociedades modernas a través del disciplinamiento de los ritmos y gestos corporales, así como de las regularidades de existencia de la población concebida como un factor de producción. Su efectividad ha relegado la utilización del “derecho de vida y muerte” antiguo a un segundo plano

por innecesario para asegurar la obediencia de la población (Sauquillo, 2001, p. 188).

La realidad supera la ficción en términos de genealogía o método de atestiguar la cara leprosa de la historia, pues en ella se repiten de modo alguno lo que se plantea en los libros del autor francés, en donde la vigilancia, las represiones blandas, la administración de la verdad, los dispositivos, el panóptico, el control de la vida como forma política unifican un criterio epistémico sobre el sujeto contemporáneo.

Esta investigación es para formalizar una deuda con mis lecturas no concluidas e incentivar la postura de construir un diálogo entre la filosofía y el arte desde ángulos diferentes. La disciplina de la filosofía sea una herramienta para aclarar mis rizomas y derivas emocionales y afrontar las constelaciones que incentivan a un pensamiento del presente y del acontecimiento, entendiendo esto como el lugar de lo orgánico y lo provisional en el cuerpo, estas premisas se encuentran en ciertas artes y también se anclan en la historia:

Dos premisas centrales gobiernan el pensamiento de Foucault. La primera, que deriva de Nietzsche y que nunca fue abandonada por él, suscribe que las mayorías en las situaciones en que nos encontramos son producto de la historia, aunque estemos convencidos que son hechos naturales. Esto no nos deja ver, por un lado, que nuestras propias opiniones, hábitos e instituciones son contingentes y, por otro, que hubo un tiempo en que ellas no existían, y que, por lo tanto, puede llegar un momento en que ya no sean más parte de este mundo. Y aunque muchas de sus afirmaciones históricas han sido criticadas, aun así, Foucault tuvo una rara habilidad para discernir lo histórico y lo contingente donde otros habían visto sólo naturaleza y necesidad (Nehamas, 2005, p. 262).

Lo contingente, lo eventual, lo accidental se adueñan del texto, del archivo; discernir argumentos posibilitan tentativas de una época y periodo que se apropian de mi racionalidad. Estar consciente que el arte y la teoría reflexiva son la condición de estar en el subterráneo de las palabras y las cosas, apertura al acontecimiento.

El presente trabajo es como lector e interesado por temas como el cuerpo en el arte, es condición necesaria en mi discurso sobre todo por el espacio en blanco que se calla o no se dice, el diálogo o el pensar como deriva no se puede acotar o se escapa de la escritura misma, de ahí de que estas taras se puedan convertir en un eco en mi escritura:

Difícilmente podemos postularnos en tanto que investigadores o artistas como innovadores: somos siempre herederos de conceptos, prácticas, ideas, teorías, sin que esto que nos es dado signifique la cancelación de nuestra originalidad, es decir, la producción teórica o práctica de una visión y un ejercicio propios que configuran otras formas y complejidades con las piezas de esa especie de lego histórico que nos determina. (Salcido, 2018, p.25)

No existe receta, para conceptualizar la manifestación del performance, no se necesita una mirada parcelaria, pues prácticamente no propondría mucho, por tanto, se tocarán abiertamente muchas interpretaciones¹ sobre el cuerpo aunándolo con nuestro autor.

El tema del performance se ha revitalizado desde el principio de la pandemia del covid-19, los medios electrónicos dan el número de publicaciones existentes que dan cifras de antes y después. Las publicaciones han multiplicado el acervo teórico

¹ El tema toca los bordes para ver desde diferentes teóricos las raíces y fundamentos que la disciplina del performance argumenta frecuentemente: Artaud, Brech, J., L. Austin y Jodorowski.

sobre el performance, artículos académicos con publicaciones para obtener el título de grado o artículos indexados especializados son muchos.² También están las publicaciones de los mismos artistas o colectivos que reflexionan sobre el performance: videos y conferencias que fertilizan un movimiento creciente, entre lo contemporáneo y lo político social. Estos tipos de publicaciones y registro han mejorado en mucho el panorama sobre el arte del cuerpo y el panorama se amplía positivamente sobre el tópico tratado. El tema y el término son amplios.

Además, en el ámbito de los negocios y la mercadotecnia, la palabra aparece en relación con los más variados entes: lentes para sol, zapatos de tenis, computadoras y coches presumen de su performance. La palabra aparece en todas partes, aunque no sepamos necesariamente a que se refiere. En la introducción a Etnografía del habla, la compiladora Lucía A. Golluscio entiende performance como ejecución o actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto, en general y por su entendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro) (Taylor y Fuentes, 2011, p. 8).

El interés por abordar el performance parte por la misma dimensión filosófica y relacional del tema; la filosofía ha estado siempre tras un espejismo de la racionalidad, ha coronado altas cimas de la abstracción, pero no ha visto o tratado el tema del cuerpo como algo serio o profundo. Las filosofías desde los inicios en Grecia Clásica han tenido reservas por ver al cuerpo como lugar de experiencias e interpretaciones del mundo, a excepción de algunos pensadores:

² Hoy encontramos 550 millones de resultados sobre el tema en inglés y español, pese a la ambigüedad del tema.

Acaso solo podríamos anotar que en la historia de la filosofía Occidental el cuerpo ha sido un especie de motivo de vergüenza sea como “cárcel del alma”, sea como sustancia secundaria de menor “dignidad ontológica”, sea como aquello que siempre remite a lo mudable, por tanto, sujeto a la degeneración y al devenir; el cuerpo ha expresado todo aquello que tradicionalmente los filósofos occidentales han evitado encontrar en el camino: apetito, deseo, instinto, inseguridad, variabilidad, mutación, enfermedad y muerte. Claro que existen honorables excepciones, ahí estaría Spinoza y su propuesta ética que se desprende de una física de los cuerpos, ahí estaría también Le Mettrie y su apuesta por un monismo donde la única sustancia existente sería la extensa, la materia, la carne; o Schopenhauer que pesar de terminar de mortificando el deseo, le da una renovada presencia al cuerpo a través de la voluntad. Después del parteaguas que representa Nietzsche en esta “historia del cuerpo ausente”, en el siglo XX no podría prescindirse de la obra de Georges Canguilhem y de Michel Foucault para mostrar como el cuerpo, de pronto, se convierte en el tema central tanto para interrogar nuestro saber actual como para indagar sobre las diversas formas como devenimos sujetos (Bacarlett Pérez, 2006, pp.18-19).

Las reflexiones del siglo antepasado y de los siglos que precedieron no postularon una ontología del cuerpo o hermenéutica del ente. La filosofía ha estado temerosa de las mareas de una interpretación orgánica del cuerpo o de una apertura de hablar del cuerpo como objeto filosófico, la filosofía francesa de la post guerra que inició en los 70 una epistemología y una historia de los saberes epistémicos: Bachelard, Canguilhem, Foucault, Derrida, Deleuze son los pensadores que han perfilado una problemática neuronal el cual consiste como el conocimiento son puntales y generadores de saberes. En ellos, hay una evolución gradual de problemáticas envolventes en donde las instituciones están en franca crítica a sus epistemes o discursos. Bachelard y su crítica a la lengua científica, Canguilhem con su análisis de la normalidad y lo patológico, Foucault y su arqueología de las

ciencias humanas, Derrida y su análisis de la escritura como logocentrismo y Deleuze y su esquizoanálisis a los cuerpos sin órganos.

Como Spinoza, Nietzsche, Merleau-Ponty, Walter Benjamin han abonado una apertura reflexiva antes que surgieran las vanguardias artísticas, como happening, expresionismo vienés, Fluxus, Body art, tempranamente ellos exploraron las artes corporales y generando condiciones de reflexión del siglo XX. Reflexiones que elaboran nuevos horizontes y que potencializan en la contemporaneidad las problemáticas sobre el arte y el cuerpo, binomio que aborda las afecciones más naturales de nuestros sentidos, ya no sólo es la vista, el oído sino también la espacialidad y las vibraciones más básicas de nuestro estar en el mundo.

Con este marco, la investigación enmarca las condiciones de posibilidad de pensar el cuerpo desde su campo de expresión límite, no es teatro, no es danza, ni cine, sino acción, sino representación de algo sin aparente finalidad, que permite un campo de expresión inimitable. El arte del performance es una senda para pensar cómo el cuerpo puede hablar sin intermediarios, lo que puede un cuerpo es la puesta en escena, es la performatizable verdad que se encuentra en nuestra cultura.

Ante estos cuestionamientos el performance, tiene que partir sin artes tradicionales, ya que éstas no tienen el propósito de cambiar su discurso y sus propósitos son aun formales y conservadores, el performance funda y destruye sus acciones por medio de su volatilidad estratégica, ser inmediatos y estar en la inmediatez es parte del espíritu de la época.

Otra advertencia, la investigación trata de pensar un escenario en donde el cuerpo comprometido con la performance está en una línea de crítica a los fundamentos de la normalidad de los aspectos solamente estéticos o filosóficos.

El autor de esta investigación tiene ambas formaciones: música, poesía y filosofía por lo que no es ajeno a la vinculación de tópicos que demarcan el fin de cada disciplina: el de transformar y comunicar. El pensamiento es la continuidad de malestares corporales y de un devenir biológico que Nietzsche plantea de manera contundente con el concepto de la gran salud. No dejamos sólo al cuerpo en su defensa, “el cuerpo, última trinchera del sujeto.”(Bacarlett, 2006, p.)

¿Es pensar la inmersión como filósofos profesionales en la tradición intelectual dualista? ¿Navegar en la barca protectora de las definiciones, de los dispositivos, de los mecanismos de poder, donde se trazan las fronteras que separan a la filosofía del arte y al arte de la vida? ¿Qué es, más aún, pensar el arte? ¿Deslizarnos en la historiografía icónica y hacer algunas preguntas más o menos contundentes si no es que más bien dulzonas y serviles? Me pregunto si pensar no tiene más que ver con trazar una cartografía conceptual que reconoce el valor de la indeterminación, del entresijo donde se encuentran los contrarios y el devenir se muestra en sus matices. Pensar no se circunscribe ni siquiera al quehacer de la filosofía, a la filosofía como escena del pensamiento (Salcido, 2018, p. 19).

Así pues, partimos de que la filosofía de Michel Foucault atiende a la problemática del cuerpo y que la encontramos en sus conferencias y obras donde se analizan las formas y estrategias del poder para integrar al sujeto a una regularidad discursiva y orgánica de su salud en un todo maquinado. Los conceptos vertidos y manejados están desmenuzados en un contexto político y social, por ser éstas las preocupaciones pertinentes a nuestro tema de tesis.

También está presente, en esta investigación, el proponer de ver al performance como una nueva forma de subjetividad, donde el cuerpo reflexiona y sitúa en forma artística un tópico determinado, escenifica subjetividades, con su capacidad de transformación de su entorno.

En el primer capítulo se analizan los conceptos centrales del filósofo francés: sujeto, cuerpo y poder; este tríptico es transversal ya que la problemática es saber ¿hasta dónde somos libres? En este se cuestiona la ética del pensamiento como función liberadora y no repetitiva. Nos enmarca la dimensión política y ética del cuerpo dentro del marco de su pensamiento del francés. También de manera cronológica se indaga los tres conceptos centrales para entender el cuerpo, que son la problemática de la mayoría de las obras de Foucault. En El nacimiento de la clínica el autor deriva a temas corpóreos, el cuerpo ya se encuentra en el encierro sistemático del sujeto de Occidente.

En el segundo capítulo, se realizará una mirada a la historia del performance y como tal, el tema es abierto y movedizo ya que los movimientos, colectivos y artistas nunca ha obedecido a ser parte de algo, esta ambigüedad se puede cuestionar, pero bajo el criterio de las fuentes de historiadores del arte, se puede dar una secuencia en como el arte del performance ha ido creciendo exponencialmente. En este apartado la cronología y evolución son casi las mismas con las artes visuales ya que los artistas emanan del campo de la experimentación donde la pintura, la música y el drama se conjugan de manera explosiva: happening, Fluxus, etcétera son productos, hijos de la Segunda Guerra Mundial, de la Guerra Fría y del expansionismo capitalista.

En el tercer capítulo se exponen tres ejemplos de actividad de performance que representan y exponen la dimensión biopolítica del cuerpo en sus alcances estéticos y axiológico a través de los cuales el performance demanda las prácticas normalizantes desde el ángulo dramático y gestual del cuerpo. Los tres performances son de modo alguno, caja de herramientas para ver el trasfondo del sujeto, poder y cuerpo ya que las artistas cuestionan la bisagras del sujeto desde un medio estético. La apreciación de las acciones son radiografías, como el elemento capilar, docilizador y performativo.

¿Qué se busca con estos temas? Dimensionar el contexto cultural del cuerpo como blanco de castigos y de libertades aún no archivados en el contexto histórico tradicional. Crear un dispositivo de cuerpo, performance y teoría que asiente los antecedentes de una genealogía del poder sobre el cuerpo, como es capilar el poder entre las instituciones, ciencias. Foucault nunca busco nexos mecanicistas, más bien nos sugiere usar conceptos o leit motiv históricos para emplearlos como cajas de herramientas, que intervengan los aparatos docilizadores que acaecen sobre el sujeto.

El *performance*, se entiende a través de estudios transdisciplinarios, por el nivel de variedad, de escenarios, de cuerpos, de metatextos que están afincados y que emanan de la corporeidad pero, también, de la relación que el cuerpo encuentra con su entorno y las formas por las que se determinan mutuamente pero también comprende de elementos que abordan constantes normativas como el poder, el cuerpo, el sujeto de una sociedad. Estas constantes abarcan transversalmente lo que colma la filosofía misma, es apremiar una existencia estética, donde el sujeto es una obra de arte, es un acontecimiento artístico, como un observador de su época

del arte de la vida, el arte como devenir sapiente, cuyo principio será siempre el cuerpo. Por eso la filosofía converge en el campo metodológico del cuerpo ya que en ella se puede adentrar al universo de simulacros³ y de representación intempestiva.

Nuestra época sumergida en la ciencia y el positivismo lógico, es un campo de indeterminación, donde el relativismo físico y social impactan sobre el sujeto actual, las palabras y las cosas ya no se relacionan como antaño, ahora la imagen es la que precede como dispositivo epistemológico, toda teoría es ahora proyectada para ser vigente, debe ser confeccionada para ser vista, lo que está dado a los ojos es la intención de alma, dijo Aristóteles, este umbral estético del cuerpo, es ver el discurso de la época, en un mapa, que es el cuerpo.

³ El simulacro como lo entiende Baudrillard, lugar de la pérdida de la inmediatez de la imagen, exterminio de la ilusión.

CAPÍTULO 1

SUJETO CUERPO Y PODER EN MICHEL FOUCAULT

La obra de Foucault se puede leer desde diversos ángulos, ya sea como bloques metodológicos: arqueología, genealogía y ética, o ya desde la perspectiva conceptual: saber, poder, ética. En su obra se observa las constantes preocupaciones foucaultianas por liberarse de determinadas formas de coerción que recaen en el sujeto; por tanto, es fundamental explicar el subsuelo metodológico.

En este primer capítulo, se plantea una indagación sobre tres conceptos foucaultianos: sujeto, cuerpo y poder, buscados desde la perspectiva de bloque metodológico del pensador francés, especialmente el tema del sujeto y el cuerpo. El legado argumentativo de Michel Foucault nos ayudará a analizar el tema del performance artístico que se desarrollará en los subsiguientes capítulos.

El presente, para Foucault, es el momento que estamos viviendo como sujetos afines a las instituciones humanistas. Nuestras relaciones con las redes transversales de poder son casi vagas, pero se materializan en los saberes, de ahí el matiz radical de la reflexión de Foucault: un escepticismo absoluto a todos los universales antropológicos. Este imperativo genealógico se desprende casi naturalmente de sus libros que emergen como una crítica a los tipos de individuación que impone el Estado bajo la máscara del humanismo.

1.1. La pregunta por el sujeto

La pregunta por el sujeto en Michel Foucault es una constante en su discurso filosófico, ya que al dar cuenta de las instancias que dominan los discursos y los periodos de surgimiento de cada caso, su preocupación posterior será exponer nuevas formas de subjetividad, a partir de una interpretación del sujeto a través de sus prácticas sociales de la Antigüedad.

La pregunta por el sujeto incide en las prácticas de poder, ya que cada una de ellas obedece a un punto que es el sujeto como tal. Foucault señala dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro(s) mediante el control y la dependencia; y sometido a sí mismo por la conciencia y por el *conocimiento de sí*. El sujeto en su doble acepción muestra cómo se articulan las sujeciones a través de dominados y dominantes; cómo se revela el poder en un sujeto. Esta formulación parece paradójica ya que Foucault también analiza al sujeto de la Grecia y Roma Clásicas; hay que percatarse de que el proyecto sobre el sujeto pretende revelar cómo éste alenta nuevas formas de subjetividad en el tiempo y cómo accede a esas prácticas continuas a partir de la vida diaria.

En la línea temática general, la ontología histórica de nosotros mismos aparece en los principales perfiles de investigación y se divide en tres, dándonos un esquema general de cómo se desenvuelve el sujeto en el proyecto de Foucault:

- a) Ontología histórica de nosotros mismos, en tanto sujetos de saber, objetos de ese saber y sujetos de conocimiento.
- b) Ontología histórica de nosotros mismos, en tanto sujetos con relaciones de poder.

c) Ontología histórica de nosotros mismos como sujetos de una ética, la cual nos constituye agentes morales de nuestros actos.

Estos tres dominios específicos del sujeto enuncian las características ontológicas que dominan en la obra de Foucault y que se delimitan claramente: en la primera, se percibe la etapa arqueológica con sus preocupaciones en torno a la condición y estatuto de las prácticas discursivas que toman como objeto al sujeto; en la segunda, el agente modelo es el poder, vista desde la lente genealógica y muestra la acción coercitiva del poder en todos los ámbitos del sujeto: vida, economía y lenguaje; en la tercera, el dominio temático es la que interroga las prácticas de subjetivación antiguas que se materializan en acciones éticas y morales, este modo de ver analiza también el procedimiento de constitución del sujeto actual de occidente.

Los estudios sobre el sujeto hacen notar los procesos coercitivos que el Estado, las pseudociencias y los paradigmas de validación oficial practican de manera continua en el sujeto; Foucault finalmente se pregunta cómo lo prohibido estaría ligado con ciertas prácticas ascéticas ligadas con la verdad: “Mi pregunta era: ¿Cómo se obligó al sujeto a descifrarse a sí mismo respecto a lo que estaba prohibido? Es una pregunta sobre la relación entre el ascetismo y la verdad” (Foucault, 1990, p. 46).

Las libertades del humanismo para Foucault, en efecto, apuntan hacia los regímenes discursivos productores de verdad, que por un lado hacen hablar, y por el otro, normalizan. El sujeto, en su relación con la verdad, es más bien un proyecto teórico y políticamente está sustentado por la historia.

1.2. Foucault y su proyecto general

En la historia del pensamiento, la filosofía de Michel Foucault aparece posiblemente como la más original y arriesgada forma de reflexión de la actualidad, la propuesta de lectura que da a la contemporaneidad parte de una preocupación sencilla y compleja de la sociedad: el sujeto.

El sujeto foucaultiano se circunscribe en una crisis,⁴ ésta es una noción destacada en todas las obras de este autor, de dicho contexto, Foucault extrae un diagnóstico denominado el subsuelo del presente, que implica una necesidad de afrontar de modo no convencional. Para explicar la noción foucaultiana inicial es necesario advertir que, para dicho autor, hacer filosofía consiste en desaparecer la intención fundamentadora de la filosofía. El mecanismo es el orden del saber que está en sus primeras obras, ya que en ellas la crisis de la ciencia es el *iceberg* que perfila en cómo el cuerpo está en el subsuelo del todo creador social.

1.3. El subsuelo del presente

Para Foucault el subsuelo del presente forma parte de la no historia.⁵ Subsuelo o substrato es lo subterráneo de todo saber, lo que no está desenvuelto, el substrato inferior, lo que el conocimiento no ha desarrollado y tampoco ha identificado.

El subsuelo del presente tiene un substrato oculto de las pesquisas positivistas del saber, dicho subsuelo emerge cuando no hay reglas veritativas a

⁴ El sujeto circunscrito en el poder, las normas, el andamiaje positivista, Foucault no lo define sino lo va materializando en sus libros, finalmente, llega a la conclusión de que el sujeto es lo que le preocupa, por lo cual se encamina hacia esa problemática.

⁵ La no historia es la parte no racional del humanismo donde la linealidad narrativa quiebra y da otra evidencia.

priori. La decisión de exhumar el elemento positivista de todo saber se observa desde la primera obra importante de este autor: *Historia de la locura en la época clásica*, en ella expone el orden del discurso que se construía en torno a la locura en el siglo XVI en Europa, también refiere cómo surge la vigilancia sobre los cuerpos y de la experiencia trágica de la sinrazón, todo bajo una episteme específica de la época.

Llevar a cabo el diagnóstico del presente radica en hacer desaparecer los imperativos históricos que fundamentan al hombre positivo de occidente. Para esto es necesario afrontar ¿qué somos hoy y en qué consiste el tiempo que vivimos? Estas preguntas expresan el matiz radical de la reflexión de Foucault, ya que manifiesta la base de su exploración.

El diagnóstico, afirma Foucault 'hace visible lo que es visible, hace desaparecer lo que está próximo, tan inmediato, tan íntimamente ligado a nosotros que a causa de ello no lo vemos'. La filosofía así entendida como diagnóstico del presente, no tiene la misión de descubrir o dar a conocer lo que está oculto —a diferencia de la ciencia— sino, 'hacer visible lo que es invisible por estar demasiado en la superficie de las cosas' (De la Higuera, 1999, p. 178).

Michel Foucault indaga al hombre en determinada época positiva de Occidente, examina cómo ha llegado éste a ser lo que es. Bajo un escepticismo sistemático, Foucault trata de cuestionar todos los universales antropológicos que inciden en el individuo y sus prácticas concretas como el trabajo, la vida y el lenguaje, lo que denomina el doble empírico trascendental.

En un sentido, el hombre está dominado por el trabajo, la vida y el lenguaje: su existencia concreta encuentra en ellos sus determinaciones; no es posible tener acceso a él sino a través de sus palabras, de su organismo, de los objetos que fabrica (Foucault, 2004a, p. 305).

Así, con cada interrogante Foucault se propone estudiar las diferentes formas de objetivación del ser humano en la cultura occidental, evitando hasta donde se permita, los universales antropológicos que son la historia, el humanismo, las ciencias, las disciplinas coercitivas, entre otras.

Cada libro de Michel Foucault es una indagación del sujeto en un periodo dado, cada obra crea marcos de referencias independientes entre sí, más existe algo en común: el sujeto. Por tanto, es elemental exponer los tres periodos de Foucault, pues éstos servirán para conducir esta investigación, así se mostrará el proyecto filosófico de dicho autor.

Los tres apartados que se expondrán se pueden ver como los principales bloques del pensamiento del filósofo francés, cada uno tiene un nivel reflexivo ascendente en donde se percibe la preocupación constante de dar un diagnóstico del presente (el subsuelo del presente). Dicho diagnóstico implica en todo sentido al hombre, por tanto, el eje temático de esta tesis es el sujeto.

1.4. El sujeto en la arqueología

En el periodo arqueológico, Michel Foucault analiza el discurso del siglo XVII al XIX, denominados época clásica y moderna. Los discursos, que de la historia emergen, dan figuras epistemológicas que eventualmente se formalizan en las ciencias y dan estatuto de objetividad a disciplinas positivas que Foucault analiza detenidamente.

Para Foucault, el sujeto es un concepto poco definido, lo inserta como objeto empírico y como sujeto trascendental. El hombre es también un concepto humanista y un concepto biológico, ambas refuerzan la positividad que norma su actitud y determina su lenguaje.

La idea respecto al sujeto está planteada en alguna de sus obras como *Historia de la locura en la época clásica*, *El nacimiento de la clínica*, *Las palabras y las cosas*, *Arqueología del saber*, entre otras; libros en los que Foucault se propone analizar las instituciones dentro de su campo geopolítico de poder discursivo que está en constante dependencia con el sujeto y sus prácticas.

Las prácticas discursivas establecen buena parte de la constitución del sujeto, éstas producen saberes que dan unidad racional, y se ligan a un régimen discursivo siempre presente. También el discurso actúa en el orden de las cosas dando estatus de dominación sobre otras, se despliega en los distintos campos del saber humano, crea sujetos con derecho a hablar “concentra en una sola figura todas las coacciones del discurso: las que limitan los poderes, las que dominan las apariencias aleatorias, las que seleccionan a los sujetos que pueden hablar (Foucault, 1992, pp. 32-33)”.

Las condiciones para que surja un objeto de discurso es que aparezca un sujeto que pueda hablar, tomar una posición en una serie de eventos discursivos. El sujeto materializa su positividad al estar en dependencia con los saberes “Analizar las positividades, es mostrar de acuerdo con qué reglas una práctica discursiva puede formar grupos de objetos, conjuntos de enunciaciones, juegos de conceptos, series de elecciones teóricas” (Foucault, 2003, pp. 304-305), los saberes son reglas históricas del hombre moderno, ya que lo recluye y lo define como tal.

La arqueología muestra al sujeto como objeto de discurso, el sujeto siempre habla en el ámbito del saber sin ser él el que lo produjo, en sí esta extrañeza se produce por el nacimiento de disciplinas que convierten al hombre en objeto de análisis. Así se explica el nacimiento de instancias nuevas de coerción, en donde el sujeto es, en rigor, una extensión más del discurso.

Foucault piensa al sujeto fuera de toda trascendencia y lo desmitifica en su campo de inmanencia,⁶ así, emprende la travesía de ver los periodos históricos como prácticas normativas que se han adecuando a la constitución de la *episteme* que rige en ese momento e involucra al sujeto como testigo del flujo discursivo sin ser éste su titular. La intención del autor francés de contrastar las relaciones de saberes de cada época es debido a que, cada una tiene saberes que a la postre crearan o edificaran maneras singulares de sujeción para el sujeto.

⁶ Trascendencia e inmanencia son dos conceptos fundamentales pues de la tensión entre ellos vienen los deslindes críticos como el de Modernidad, premodernidad, posmodernidad que afinan los umbrales discursivos que moldearán nuevas formas de sujetos.

La tarea del arqueólogo es localizar las mutaciones discursivas que operan en el cerco delimitado de la historia; para lo cual, es necesario describir los eventos discursivos como horizonte, para hacer la búsqueda de unidades que hay en éstos:

Por episteme se entiende, de hecho, el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a unas figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas formalizados; el modo según el cual en cada una de esas formaciones discursivas se sitúan y se operan los pasos a la epistemologización, a la cientificidad, a la formalización; la repartición de esos umbrales, que pueden entrar en coincidencia, estar subordinados los unos a los otros, o estar desfasados en el tiempo; las relaciones laterales que pueden existir entre unas figuras epistemológicas o unas ciencias en la medida en que dependen en prácticas discursivas contiguas pero distintas (Foucault, 2003, p. 323).

Las prácticas discursivas no son lineales sino dispersas, recaen en enunciados efectivos que ya han sido hablados o escritos y que pueblan en retrospectiva unidades homogéneas, un conjunto de relaciones que Foucault ubica en dos épocas distintas.

Ahora bien, esta investigación arqueológica muestra dos grandes discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del XIX, señala el umbral de nuestra modernidad. El orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos (Foucault, 2004a, p. 7).

Estos acontecimientos discursivos, ya el discurso médico o el de la gramática general, ya el que implica la historia natural o el del análisis de las riquezas formaron a la postre, saberes que determinan una época y crean un tipo de sujeto.

El paisaje discursivo que se constituye visible no se muestra como tal, más bien se edifica sobre un saber que se legitima desde los más disímboles lugares⁷ y no necesariamente en ciencias oficiales: “¿Qué son, pues, *la medicina, la gramática, la economía política*? ¿No son nada, sino una reagrupación retrospectiva por la cual las ciencias contemporáneas se hacen una ilusión en cuanto a su propio pasado?” (Foucault, 2003, p. 51). El discurso tiene la cualidad de no pesar, pero se materializa en los saberes, crea ciencias con desviaciones y desfases que se formalizan en el sujeto coaccionado.

La arqueología trata de construir un concepto diferente del saber en dónde no niega la existencia del lenguaje, sino lo designa como acontecimiento discursivo; de modo que Foucault define la empresa arqueológica como descripción pura de acontecimientos discursivos de acuerdo con sus modos de prácticas coercitivas de las instituciones:

Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad (Foucault, 1992, p. 44).

El objeto del saber, entendido fuera de todo criterio normativo y racional sobre lo que conocemos como verdad, está dirigido a una problemática que entraña una infinita tarea: el análisis histórico del pensamiento y de sus instituciones; también el del carácter de las verdades establecidas, propios de las ciencias humanas y de su vinculación con el poder.

⁷ Se edifican desde conocimientos empíricos no oficiales y se van fortaleciendo hasta convertirse en científicos.

Foucault halla un delimitado campo de poder, manifestado en una estrategia de encierro generalizado en la historia occidental, el cual forma sujeciones que a la postre creará disciplinas analizadas en el periodo arqueológico.

El encierro que se vive en la época clásica será una constante normativa para las siguientes epistemes que surgen, pues en el proceso de razón y sus discontinuidades se muestra una instancia coercitiva deliberadamente productiva. La producción de cuerpos dóciles engendra el nacimiento de diversos poderes que marcan los *saberes*, y posteriormente recaerán sobre la época moderna.

Según Foucault, el saber se manifiesta en los conocimientos que se generan a partir de condiciones históricas de la cultura, aquí cuestiona el análisis tradicional que hace la historia. La problemática del periodo clásico es hacer una nueva historiografía de los fenómenos sociales, siguiendo modelos epistemológicos del siglo XX.

Foucault, profundo conocedor de las ciencias, entabla un diálogo teórico con epistemólogos franceses como Bachelard y Canhuilhem, a quienes toma como modelo para su proyecto arqueológico; sus modelos parten fragmentando la continuidad de acontecimientos que ha generado la historia de la racionalidad occidental, en suma, Foucault apela a una serie de discontinuidades y rupturas que las disciplinas históricas han sacrificado en aras de una racionalidad humanista y lineal.

Para Foucault, la discontinuidad⁸ está en contra de la ciencia normativa donde el progreso y el recuerdo fundan una historia positiva, por tal motivo

La arqueología pretende definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o se manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos, esos discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas (Foucault, 2003, p. 233).

Tales reglas desarrollan una acumulación de nociones que edifican saberes en el sujeto; así instauran un tipo de individuo demandante de un tipo de razón que se inscribe en las positividades del hombre. Para Foucault, el hombre es un conjunto de empiricidades que tienen una finitud de acuerdo a sus necesidades históricas.

La investigación denominada historia crítica del pensamiento elabora una intención desmitologizadora de las instituciones, en donde el saber recae en prácticas punitivas, pero también dichas prácticas son creadoras de saberes. El tratamiento que se da en la historia crítica del pensamiento circunvala espacios que no son necesariamente filosóficos, pero que develan nuevas formas de interpretación, como lo cita Foucault:

hay algo cierto: que la arqueología, al dirigirse al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de cosas que allí aparecen, define los sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de las mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad (Foucault, 2003, p. 8).

⁸ La discontinuidad como concepto epistemológico busca exponer los sucesos accidentales y volitivos en las ciencias oficiales y muestra la carencia de objetividad en los orígenes de estas disciplinas.

La nueva positividad implicará nuevas formas de conocimiento para el sujeto en un régimen de verdades sistemáticas,⁹ dichas formas aparecerán en cada época o *episteme*, y serán estimulados por nuevas y fuertes formas de subjetivación en el sujeto. Todos los discursos tienen un grado de positividad, éstos recaen en el sujeto, quien los constituye en saberes. Así, los discursos hablan en el ámbito del saber cómo parte de la historia positiva de Occidente.

Por otro lado, el autor ve al sujeto en su régimen de existencia forzado a prácticas discursivas en las cuales el discurso, en tanto que práctica, subsuma toda conjura de liberación, pone en cuestionamiento al sujeto mismo. En el periodo arqueológico, Foucault busca romper el nudo humanista que permea en las instituciones. Sugiere la liberación del discurso por la vía literaria, esto supone un salto teórico, ya que a través de la escritura ve una posible liberación del sujeto.

Este acercamiento de Foucault con la literatura –Roussel, Mallarmé, Blanchot, Borges, Artaud, entre otros– plantea de manera temprana su análisis sobre la subjetividad en estos literatos, reconoce el rostro de la locura en la obra y recrea la subjetividad como una especie de liberación a través de la escritura.

Analizar las instituciones generadoras de discursos y al mismo tiempo estudiar la literatura es una estrategia foucaultiana. A través del *balbuceo* o *murmullo infinito*¹⁰ el autor propone una especie de práctica de sí, estos términos o actos consisten en la desujeción que se puede operar a través de la escritura, la

⁹ Naturaleza, alcance y caducidad de las mismas, en este punto, la ruptura del orden discursivo y la alteración de los roles autor, lector cobran un papel fundamental.

¹⁰ Balbuceo y Murmullo son conceptos desarrollados por Foucault para explicar la experiencia de la literatura en la modernidad.

cual tiene múltiples rostros que incluyen la totalidad de la vida, que para Foucault también es texto.

Foucault teoriza, a través de ensayos, conceptos fundamentales como el murmullo infinito, el afuera, la transgresión o el límite, el ser del lenguaje, entre otros, inserción discursiva que suele ser marginal en su obra, pero importante por su relevancia teórica. Es importante ver el poder desde el orden inmanente de la escritura que trasciende su materialidad para ser un fin en sí mismo, emancipándose de la coerción.¹¹

Foucault no indaga en lugares comunes la noción de sujeto, sino entra en una búsqueda confinada a la lucha por el poder: “El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder” (Foucault, 1992, p. 12). El saber es discurso, después de la arqueología, Foucault indaga las prácticas punitivas concebidas como una genealogía del poder. El diagnóstico del presente trata de exhumar eventos que se manifiestan en las prácticas de poder relacionadas con el sujeto.

¹¹ La experiencia de la literatura en la obra de Foucault muestra como el arte descentra el lugar cómodo de la trascendencia y se perpetúa la escritura como inmanente al mundo sin intermediarios positivistas que los subjetiven.

1.5. El sujeto en la genealogía

Yo también intento diagnosticar y diagnosticar el presente; decir lo que hoy somos, lo que significa decir lo que decimos. Esta labor de excavación bajo nuestros propios pies caracteriza al pensamiento contemporáneo desde Nietzsche y en este sentido puedo declararme filósofo.

Michel Foucault

El modelo de análisis que Foucault utiliza nos incita a reflexionar por medio de una indagación genealógica. Este método es de carácter político e histórico que en metodologías filosóficas es novedoso ya que tiene una serie de aspectos que siempre están presentes en ella. Por ejemplo, el método es un anti método por ser de índole filosófico, crea y ostenta máximas de estirpe nietzscheana, cuestiona la historia lineal y la idea de origen y progreso como afincamiento de cultura o comunidad. Este método es inédito ya que Foucault la reinventa o saca a la luz a partir de sus lecturas aparejadas con la historia, clínica, literatura, arte y pensamiento, nos muestra las constantes y prejuicios que se fueron construyendo por medio de discursos o saberes que poco a poco se fueron naturalizando.

Todo esto se nutre con el pensamiento estructuralista, lo que permite Foucault escribir sus textos en los años 60 y 70, que fue una época polémica por los grandes movimientos estudiantiles donde las plenarias abiertas en espacios públicos y de grandes debates sobre el poder y la guerra fueron la antesala del conocido “Mayo francés o Mayo de 1968” a sí mismo el “Collège de France ” aporta una camada de pensadores que permiten aplicar métodos históricos-filosóficos y que Foucault es heredero de esta tradición: Gastón Bachelard, Georges Canguilhem, Georges Dumézil son algunos que acceden a ver la historia como fuente reflexiva de la filosofía.

Esta metodología genealógica proviene también de estirpe vitalistas nihilista que tira por la borda la idea de progreso en la humanidad, despoja la moral cristiana y lo ubica como una institución de poder y ahonda la pérdida del Ser en un medio tecnocrático. También el cuerpo es un eje central que Nietzsche orchestra en su filosofía por lo mismo la genealogía es la búsqueda de las puniciones que sufre el cuerpo y como el poder lo ha incentivado históricamente

Por otro lado, el método genealógico centra su crítica en los modelos normalizantes que el sujeto sufre. Foucault busca con sus estudios responder como el poder se visibiliza a través de prácticas concretas y que posteriormente se normalizan bajo la máscara del humanismo. Para el pensador francés el sujeto es blanco de prácticas que legalmente se imponen y las instituciones adoptan conjuntamente, estas reformas modelan un tipo de sujeto finito y docilizado que ha de ser finalmente un sujeto idealmente esclavizado.

El sujeto dentro del concepto de la genealogía es importante ya que la historia olvida lo singular y entroniza el protagonismo, no ve lo enfermo e indeterminado del sujeto anónimo. La genealogía problematiza las pretensiones del sujeto trascendental y las representaciones historicistas a priori. El poder orchestra la brecha entre civilidad e indocilidad para enaltecer la cultura que forma parte del control social.

La capilaridad del poder y el sujeto posee de trasfondo una lógica que recae en una anatopolítica donde el poder no está en el Estado sino en lo más sutiles pliegues como el mismo sujeto. Lo fértil de la genealogía es que examina el subsuelo más tenue de las instituciones y comunidad, ahonda los nexos subyacentes que no se ven u observan en el orden gubernamental de las cosas.

Esta malla o red no solo es productiva ya que crea saberes, incita placer, crea discursos; es una fuerza que no pesa pero que esta introyectado en el sujeto y sociedad.

Ciertamente, lo que Foucault inscribe e inaugura con la genealogía es una forma novedosa de analizar al poder, no sólo en las instituciones Occidentales y espacios estrictamente punitivos; definitivamente retrata el origen resentido de los discursos y de su incipiente moral enquistados en sujetos pretendidamente soberanos y amparados por el saber. En toda esta cuestión, el poder es una estrategia que se vincula con el sujeto y su contexto. La historia revive conceptos como: origen, procedencia, pureza, moral el cual el blanco es el sujeto como tal: el poder reduce todo a un anonimato legalizado y aprobado.

La genealogía excava a la historia preguntando e interrogando la concepción de origen e identidad en el sujeto. La historia explica origen e identidad, pero no responde el origen doloso y cruel de ello: El concepto de origen para la genealogía es la secuela de un efecto culposo de la misma historia Occidental. Es explícitamente una aportación Nietzscheana de los estudios histórico que Foucault reestablece bajo sus propias necesidades y condiciones. De ahí que Foucault, principias sus análisis con ejemplos que violentan el discurso idealista de la historia tradicional.

A si mismo donde nace y se aplica el poder, para la genealogía, se promueve un sujeto delimitado, modelado, focalizado y construido por ello produce saberes y prácticas siempre formadora de discursos; no existe el poder, sino que coexisten relaciones de poder y sujetos en complejos campos de verdad siempre diseminados. El análisis genealógico-foucaultiano tiene como principios hacer

ahínco en el efecto del discurso, en otras palabras: coexisten sumisiones y dominios en el substrato de todo discurso; el poder es productor de discursos y saberes que acotan una servidumbre humanista de trasfondo.

La genealogía está estructurada bajo el subsuelo del presente; el genealogista está sujeto al presente como principio reflexivo que exige el análisis de las racionalidades y de los dispositivos del poder, esta sensibilidad histórica plantea diseccionar el orden discursivo que lo actual plantea con sus nuevas relaciones con el lenguaje, los saberes y el poder. Así las nuevas estrategias de saberes y discursos están produciendo nuevos tipos de subjetividades y por ello a sujetos constituidos por relaciones con el poder. La temporalidad del diagnóstico del presente es parte de las premisas nietzscheanas que trata de evitar la tradición y el pasado como fuente de un presente conservador. Para la genealogía, el olvido es fuente de poder por dejar a un lado la promesa y la esperanza como fuente de vida, para la genealogía la conciencia no participa con el presente, por ser una construcción discursiva que ata al sujeto a un presente no realmente libre.

Foucault analiza que nuestro presente no es algo fortuito, en todo momento ha sido un proyecto largamente instaurado y calculado con meticulosidad y se ha apropiado del presente histórico. Lo que encontramos es que la sociedad se encuentra dosificada por los biopoderes donde se cosifica y remata la vida y existencia de las personas por medio de la tecnologías y dispositivos que son generadores de discursos que aparentan ser autónomos, pero en el subsuelo es una matriz más del poder.

El diagnóstico u ontología del presente que Foucault orchestra tiene la intencionalidad de recorrer el velo donde se oculta las tecnologías punitivas sobre

el sujeto. Desacralizar las narraciones que oficializan el presente como algo natural y humano: cómo hemos llegado a ser lo que somos. Los ejemplos o lemas del positivismo de décadas atrás “orden y progreso” postulan de trasfondo disciplinamiento, domesticación para controlar al sujeto en un contexto económico, educativo, planeado todo para su explotación sistemática.

La percepción de individuación del sujeto bajo análisis genealógico se sitúa en las ciencias positivistas que mapean la sociedad, psiquiatrizan lo anómalo y perverso bajo la divisa de separar y recluir a los sujetos. La tecnología de los biopoderes del Estado no acepta la alteridad, pero requiere de ello para ejemplificar lo normal y lo patológico. El sujeto moderno se forja en la execración o repudio de esta alteridad. La normalización de los sujetos en la genealogía devela una sociedad moldeada por biopoderes el cual no se percibe por estar imprimida y signada por disciplinas modernas: medicina, psiquiatría, pedagogía, criminología, psicología, farmacología. Etcétera. Estamos moldeados por los biopoderes y no percibimos esta introyección histórica en nuestras vidas, por ello al naturalizarse nos normalizamos.

A juicio estamos ante un panorama propicio para poner la lupa genealógica a los aspectos epidérmicos que instrumentan las ciencias sobre el sujeto por ser este receptor de disciplinas y dispositivos que le acaecen para normalizarlo: ciencias, escuelas, cárceles, familias, fábricas, asilos. Toda la construcción social y económica para fomentar un cuerpo dócil decorosamente asistido para permanecer vigilado y asistido.

La subjetividad bajo la interpretación genealógica tiene dos vertientes, las cuales se desarrollan en la historia de Occidente; en primer término, la subjetividad

es la forma donde los individuos se constituyen y son producidos como sujetos a través de mecanismos productivos de la historia; en segundo lugar, la subjetividad es una forma de autoconstitución, de carácter estético, a manera de la filosofía antigua. Es a partir del análisis de la subjetividad cuando Foucault acentúa el matiz investigativo de su obra general, y es desde el final del periodo genealógico cuando Foucault define su investigación dirigida hacia los modelos de subjetividad de la Antigüedad.

1.6. El sujeto en el periodo ético

El tercer periodo en la obra de Michel Foucault abarca una problemática específica, nos dirige a un análisis sobre la formación de valores elementales de nuestra sensibilidad: el uso de los placeres y la *inquietud de sí*. Este periodo surge como respuesta a su preocupación sobre el rito del placer y su resonancia ética.

La sexualidad como temática se prestó como algo urgente para Foucault por motivos del trayecto de sus investigaciones preliminares, pues al inicio, como se ha mencionado, indaga el saber y sus implicaciones con el lenguaje, así como los alcances positivistas en el sujeto. Posteriormente es elaborada una analítica del poder, una genealogía de la subjetividad, enfocada desde la esfera erótica y ética, esto como una necesidad de investigar la experiencia sexual desde la condición histórica.

Este periodo está atravesado por dos ejes temáticos elementales: la sexualidad y la *inquietud de sí*; en el primero, Foucault indaga la sexualidad como experiencia histórica; en el segundo, busca solución aproximándose a la

experiencia de la Antigüedad. En este periodo filosófico, el autor francés cierra un ciclo de investigaciones ya tratadas como la del sujeto coaccionado por instituciones: cárcel, clínica, escuela; abre una problemática nueva en torno a los placeres.

Para Foucault, el sexo no es una sustancia, es decir, que exista desde siempre un ordenamiento para pensar el acto sexual. “Por lo tanto, no hay que referir a la instancia del sexo una historia de la sexualidad, sino que mostrar como el ‘sexo’ se encuentra bajo la dependencia histórica de la sexualidad” (Foucault, 1998a, p. 191). Foucault propone una dimensión histórica de la sexualidad que confirma una no-linealidad en torno al sexo como experiencia individual, y nos da una interpretación colectiva sobre el placer como proyecto político del cuerpo.

Para este autor toda producción de verdad implica un sometimiento a los comportamientos “extraños” y anormales del sujeto. La sexualidad es una larga trama de dispositivos morales, higiénicos, económicos, médicos, psiquiátricos, entre otros, éstos crean el concepto de sexualidad en el hombre moderno. La instauración de los dispositivos morales crea contraste entre lo normal y anormal; se afianzan las jerarquías de sano e insano; se constituye un sexo rey que predomina como modelo; se instauran signos y ritos que legitiman una sensibilidad erótica burguesa. Esta proliferación discursiva se acelera en el siglo XVIII, se inicia una pedagogía racional y un discurso médico en torno al sexo, se inicia una preocupación por el crecimiento de las poblaciones:

En siglo XVIII, una de las grandes novedades en las técnicas del poder fue el surgimiento, como problema económico y político, de la ‘población’: la población-riqueza, la población –mano de obra o capacidad de trabajo, la población en

equilibrio entre su propio crecimiento y de los recursos de que dispone (Foucault, 1998a, pp. 34-35).

Estos discursos fueron dispositivos de contención que a la larga crearon un diagrama de poder inherente a toda discursividad sobre el sexo. Según Foucault, la racionalidad sexual pretende contener al sujeto desde la esfera moral, que se logra por medio de dispositivos normalizadores y de control, que participan en dar una imagen moral al sujeto.

Analiza cómo se ha constituido la sexualidad occidental en el siglo XVIII, para ello retorna a la Antigüedad y sus prácticas paganas, con una perspectiva genealógica de la sexualidad en la que reúne una serie de obras y ciclos de conferencias como: *La voluntad de saber*, *El uso de los placeres*, *Historia de la sexualidad I y II*, *La inquietud de sí*, obras en las cuales se reflexiona sobre una serie de prácticas, principios y códigos que constituyen a un sujeto moral en determinado momento histórico. Estos libros nos introducen a una genealogía del cuerpo en su régimen sexual y político; cómo se fundaron los conceptos fundamentales para la comprensión general de la sexualidad en la cultura occidental.

En principio, su historia de la sexualidad pretendía rastrear la formación de la sexualidad como una forma de problematización del sujeto en la modernidad. El primer volumen, la voluntad del saber, se centra en las relaciones entre el poder y el discurso que dieron lugar a la aparición de un dispositivo de sexualidad que tanta importancia cobraría a lo largo del siglo XIX, tornándose un elemento fundamental en la constitución presente del sujeto (Gabilondo y Fuentes Mejía, 2004, p. 18).

Los temas se fueron dando de acuerdo al ordenamiento exploratorio del autor, en una sucesión de problemáticas cada vez más profundas. El libro *Historia de la sexualidad II* se encuentra en el final del periodo ético foucaultiano y se dio de acuerdo a las condiciones de interpretación: “Quisiera desarrollar la genealogía de los problemas, de problemáticas” (Kaminski, 2003, p. 54). La relación de la ética con los valores de la sexualidad da como sentido una indagación de conceptos periféricos cada vez más comprometidos con el presente y con el pasado; los valores que en el cuerpo recaen, dan condiciones y voluntades que rebasan la perspectiva histórica positivista de Occidente. La única manera de entrar a estos dispositivos cerrados es problematizando el presente.

Los cánones de la sexualidad en Foucault obedecen a una serie de eventos que necesariamente se presentan en un momento histórico dado. Para dar un diagnóstico del presente, Foucault hace una labor exhaustiva de investigación en diferentes momentos históricos, así, da una visión general de qué somos en este momento y cómo nos constituimos a través de ciertas prácticas normalizantes:

Una sociedad normalizadora fue el efecto histórico de una tecnología de poder centrado en la vida. En relación con las sociedades que hemos conocido hasta el siglo XVIII, hemos entrado en una fase de regresión de lo jurídico; las constituciones escritas en el mundo entero a partir de la revolución francesa, los códigos redactados y modificados, toda una actividad legislativa permanente y ruidosa no debe engañarnos: son las formas que tornan aceptable un poder esencialmente normalizador (Foucault, 1998a, p. 175).

La relación de un análisis entre sociedad y formas coercitivas parten de una ética constructiva de valores en relación con la misma finitud.¹² El proyecto de transvaloración de todos los valores surge como la misma médula del cuestionamiento de Foucault, ya que la inquietud filosófica es dar un diagnóstico de nuestro presente. De modo que retoma el espíritu del *médico filósofo* nietzscheano, pero modifica la fórmula, es filósofo antes que médico. “Con todo, sería inexacto no ver en estas reflexiones sobre el placer sexual más que el mantenimiento de una vieja tradición médica y filosófica” (Foucault, 1998a, p. 218). El filósofo francés construye conceptos desde la investigación de archivos y exalta la libertad de quienes proponen una ética liberada de códigos preestablecidos.

El pensar la sexualidad en Foucault carece de sentido adoctrinante, es más un proyecto abierto a la experiencia personal con énfasis de conversión, de esta manera el devenir de sus obras pone en entredicho lo que está dado por la historia de las ideas filosóficas y humanísticas en general. El tema de la sexualidad se fue desplazando a otros tópicos que el programa previsto no contemplaba: la interrelación con las técnicas del yo; de esta manera, nuestro autor aclara:

Sí, una de las numerosas razones por las que tuve tanto trabajo con ese libro fue que primero escribí un libro sobre sexo, que dejé de lado. Después escribí sobre el yo y las técnicas del yo, desapareció la cuestión del sexo. Y por tercera vez me vi obligado a rescribir un libro para mantener el equilibrio entre uno y otro tema (Kaminski, 2003, p. 51).

¹² La analítica de la finitud acota que el hombre se encuentra limitado en sus saberes y discursos ya que la vida el trabajo y el lenguaje, doble empírico trascendental, lo recluyen a una finitud como sujeto.

Foucault persigue distanciarse de toda comprensión sobre la sexualidad positivista, de dar un dogma interpretativo oficial; lo que acomete es reconstruir la experiencia de la sexualidad a partir de saberes y prácticas, estos dos susceptibles de vinculación a un discurso en una época determinada. Por otro lado, cuando empieza a reflexionar sobre la *inquietud de sí* correlacionado con el sexo,¹³ abandona de algún modo el vector de la sexualidad y se plantea la cuestión ética, allí aborda el cómo se construyó la subjetividad antigua a través de técnicas y prácticas que operan para elaborar una conducta modelo. “Foucault abandona aquí el tema de la sexualidad como punto de anclaje privilegiado y se interesa más por los procesos de subjetivación, considerados en y por sí mismo” (Gros, 2004, p. 493). Una de las finalidades de este pensar es contrastar la moral moderna con la antigua, en cierta manera renovar la subjetividad del sujeto antiguo ya perdido en la modernidad, pero esto es sólo una de las interpretaciones que Foucault deja entrever en este periodo, ya sea por su forma sinuosa de pensar las problemáticas, ya por la necesidad de cambiar siempre la forma de pensarse uno mismo cada vez. El periodo ético de Foucault es una enseñanza sobre cómo el intelectual debe renovarse siempre sin prescripciones eternas como un modo de resistencia a las fuerzas del discurso, el cual siempre quiere autoimponerse de un modo u otro.

¹³ Foucault se fastidia del tema de la sexualidad pues irremediamente desembocará en conclusiones axiológicas, así que mejor intenta dar un enfoque genealógico de las prácticas antiguas, éstas finalmente determinarán el concepto de estética de uno mismo.

1.7. Tres dominios de la genealogía

De los tres periodos filosóficos de Michel Foucault, se pueden observar tres estadios genealógicos de exploración en torno al sujeto que en su problemática genealógica presenta la intención de hacer una búsqueda de los valores del presente y pasado como un oficio de problematización siempre inherente a la constitución de un sujeto. La constitución histórica de uno mismo en relación con la verdad, el poder y la ética constituye la columna vertebral de la genealogía de Foucault, quien lo aclara en una entrevista:

Tres dominios de la genealogía son posibles. Primero una ontología histórica de nosotros mismos en relación con la verdad, a través de la cual nos constituimos como sujetos de conocimiento; segundo, una ontología histórica de nosotros mismos en relación con el campo del poder, a través de la cual nos constituimos como sujetos que actúan sobre otros; y tercero, una ontología histórica en relación con la ética, por medio de la cual nos constituimos como agentes morales (Kaminski, 2003, p. 62).

La esfera genealógica abarca y analiza tres modelos que han dado el carácter a la modernidad, tres relaciones de poder en correlación al sujeto que se replantean como vínculos políticos. La constitución del sujeto en los tres dominios opera como delimitación de investigación para Foucault; donde la población se convierte en un objeto de estudio de intervención política; el gobierno de las poblaciones introduce índices macropolíticos como la natalidad, mortalidad, enfermedad, salud, alimentación, como objetivos de las tecnologías del poder.

El poder no es sólo parte de una estrategia para interpretar, para Foucault todo lo que está en el sedimento, lo no dicho, lo que implica castigo y sometimiento es parte ya de un proceso de individuación violenta; la violencia como evento genealógico es parte del diagnóstico del presente, ya sea locura, encierro o placer, éstos tienen una visibilidad que estructuran un discurso positivo, y que más allá de su función reguladora para la población, crean un campo de sujeción en torno al sujeto, al cual hace hablar de un modo determinado y casi injustificadamente lo hace crear discursos. La interpretación del sujeto como diagrama del poder responde al orden de sujeciones que el Estado perpetra para predeterminarnos en el orden del saber, poder y placer. Este triángulo integra acontecimientos en el orden del saber racional y empírico del mundo occidental. La relación entre saber y poder consiste en que ambas constituyen determinados modelos de veracidad, donde los acontecimientos discursivos se convierten en potestades.

Los periodos filosóficos de Foucault obedecen a una intención claramente genealógica, pero también nos introducen a un diálogo de cuestionamiento hacia la historia lineal, sus mismas obras presentan fracturas o rizomas, pero lo reconducen a problemáticas nuevas como nos lo aclara.

Las investigaciones sobre la locura y la aparición de una psicología, sobre la enfermedad y el nacimiento de una medicina clínica, sobre las ciencias de la vida, del lenguaje y de la economía han sido ensayos ciegos por una parte; pero se iban iluminando poco a poco, no sólo porque precisaban gradualmente su método, sino porque descubrían –en el debate sobre el humanismo y la antropología– el punto de su posibilidad histórica (Foucault, 2003, p. 26).

El sueño antropológico, como lo nombra Foucault, es una invención epistémica de la modernidad, parte como el resultado de los aparatos políticos que lo diseñan, lo fijan, lo someten y lo limitan; se insertan en la vida, el trabajo y el lenguaje. Esta analítica de la finitud¹⁴ también explica cómo el hombre representa el objeto del saber moderno, e interpreta la tendencia antropologizante de las ciencias humanas, ciencias conformadas por imperativos antropológicos, y de su traslape humanístico que las materializan.

Este “acontecimiento”¹⁵ señala una discontinuidad en la historia donde no existen logros y progresos, más bien se cuestiona la trascendencia del hombre en los mismos límites autoimpuestos por las ciencias humanas, “el sueño antropológico” convierte al hombre como fundamento del saber positivo que se muestra como *bagaje* conceptual de dominación. Esta postura de Foucault se percibe en los primeros dos periodos específicamente: el arqueológico y el genealógico.

El tercer periodo, el ético, aparece como el conjunto de sus investigaciones anteriores, pero con la diferencia de una nueva problemática en sí, la temática sexual, la cual se conjuga con la búsqueda de solucionar la condición del sujeto desde la esfera ética, pero con un envés siempre crítico sobre las formas:

Cada libro o conjuntos de libros encuentra de esta manera su singularidad y su razón en el registro particular de las prácticas que entraña la ‘problematización’ que es su

¹⁴ La analítica de la finitud, análisis foucaultiano, aparece en *Las palabras y las cosas*, donde el autor llama semitrascendentales a actividades de la modernidad como la “vida, el trabajo y el lenguaje” estas obligaciones son irrupciones históricas que anuncian una finitud antropológica en el devenir del hombre.

¹⁵ Los umbrales epistemológicos que Foucault denomina acontecimiento, son nuevos discursos en la historia del saber y se caracterizan por su régimen discontinuo.

objeto: prácticas sociales y médicas, en Historia de la locura y en el Nacimiento de la clínica, prácticas discursivas en Las palabras y las cosas, prácticas punitivas en Vigilar y castigar, prácticas de sí en Historia de la sexualidad. La problematización retenida en cada oportunidad como objeto de análisis (problematización de la vida, del lenguaje y del trabajo; problematización de las conductas criminales; problematización de las actividades y de los placeres sexuales) encuentra su fundamento en un régimen específico de prácticas (Chartier, 1966, p. 122).

Las prácticas se plantean a partir de los saberes que se normativizan y se vinculan en prácticas de poder, Foucault propone, a través de una genealogía del sujeto, la subjetividad, la cual es una búsqueda sabia del vivir. La relación de un individuo que se busca y se inquieta produce la soberanía de sus verdades.

El régimen específico de las prácticas cubre toda la obra de Foucault, ya que cada obra materializa un tipo de poder que enrarece la libertad del sujeto, ya sea desde el discurso y sus saberes normativizantes. “De allí, las tres modalidades del sujeto exploradas por la obra. Por una parte, el sujeto hablante, el sujeto que trabaja, el sujeto viviente, tal como lo constituye el discurso, dotado de estatuto científico, de las “ciencias humanas” (Chartier, 1966, p. 123); los tres periodos filosóficos propiamente de Foucault fundan nuevos espacios taxonómicos para observar al sujeto, ya no desde el enfoque de las ciencias de la vida o de las ciencias humanas, sino desde el nacimiento mismo de las ciencias positivas desde su generalidad hasta sus minucias.

En el marco del cuestionamiento sobre el sujeto, Foucault pone de manifiesto que no se trata de una construcción de sistema, sino de un nuevo enfoque sobre el sujeto. El enclave político e ideológico que Foucault desenmascara progresivamente tiene una meta genealógica que gira en torno a un compromiso

apasionado en defensa de la libertad del sujeto y de sus alcances por medio de la subjetividad, ésta será la parte medular de su ética genealógica.

1.8. El concepto del poder en Foucault

La genealogía indaga al sujeto en sus relaciones de poder y analiza los efectos que en él produce. En el periodo genealógico, la preocupación del autor, ya no sólo son las instituciones, sino también la irrupción de la verdad donde surge como sometimiento: “La genealogía restablece los diversos sistemas de sometimiento: no la potencia anticipadora de un sentido, sino el juego azaroso de las dominaciones” (Foucault, 2008, p. 34).

El objeto de la genealogía es revelar los juegos de verdad que estratégicamente están en todo poder. El juego azaroso de la dominación, según la interpretación genealógica, ve al poder no como propiedad o privilegio, sino que se despliega en diferentes niveles, que persiste como una práctica de relaciones: “El poder no se posee, se ejerce. No es una propiedad, es una estrategia: algo que está en juego. Sus efectos no son atribuibles a una apropiación, sino a dispositivos de funcionamiento” (Foucault, 2006, p. 10). La capilaridad del poder representa el trasfondo de una mecánica u anatomía política donde el poder no se ubica sólo en el Estado, sino en sus reductos más sutiles como el mismo sujeto.

El poder no es un sometimiento vulgar, es más bien un modelo de normalización. La producción de cuerpos dóciles, para Foucault, es parte de una

sociedad racionalista que administra modelos de vigilancia siempre visibles para regularizar a los sujetos y someterlos a una sobriedad punitiva:

Tenemos unas estructuras de vigilancia absolutamente generalizadas, de las que el sistema penal, el sistema judicial es una pieza, y de las que la prisión es a su vez una pieza, de la que la psicología, la psiquiatría, la criminología, la sociología, la psicología social son los efectos. Es en este punto, en este panoptismo generalizado de la sociedad, en donde debe situarse el nacimiento de la prisión (Foucault, 2006, p. 78).

Los métodos de dominio corresponden a modelos productivos que imponen coacciones a partir de ciencias que se vinculan con la medicina. Las ciencias del siglo XX tienen su lugar en el estado penitenciario, son una prolongación más de los nosocomios y leprosorios analizados por Foucault en sus obras anteriores.

Para este autor es complejo definir el poder, en eso radica la estrategia de este concepto; esto es, que el poder no se manifiesta, sino se articula en diferentes condiciones sociales desplegadas en producciones discursivas siempre coercitivas, no implícitas:

Si el poder no fuera más que represivo, si no hiciera otra cosa que decir no, ¿cree usted verdaderamente que llegaríamos a obedecerlo? Lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado, es sencillamente que no pesa sólo como potencia que dice no, sino que cala de hecho, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de como una instancia negativa que tiene por función reprimir (Foucault, 2006, p. 148).

Lo novedoso de la genealogía es que analiza los reductos más sutiles de la sociedad, excava las relaciones subjetivas que no se materializan en el orden político de las cosas; induce placer, crea saber, produce discursos. Esta red productiva a modo de una física del poder no obedece a ninguna instancia política, más bien es una potencia que no pesa, pero que permea todo el tejido social.

La genealogía cuestiona la historia, ésta es fundadora de una realidad punitiva no ajena a una concepción “trascendental” de la verdad.

La historia de esta “microfísica” del poder punitivo sería entonces una genealogía o una pieza para una genealogía del “alma” moderna. Más que ver en esta alma los restos reactivados de una ideología, reconocíerose en ella más bien el correlato actual de cierta tecnología del poder sobre el cuerpo (Foucault, 1984, p. 36).

En efecto, lo que Foucault apunta en este proyecto es una nueva forma de ver el poder, no sólo en instituciones: cárcel, clínica y nosocomios; sino trata de ver el origen vergonzoso de los discursos y de su precariedad siempre difusa. En todo esto, el poder es una forma más de estrategia en las relaciones de una sociedad en una época dada, donde la historia reactiva nociones metafísicas de origen y procedencia, y al final somete al cuerpo a un anonimato institucional.

La elaborada trama de la genealogía parte de sucesos en un *corpus* social siempre vivo, es decir que no parte de teorías preconcebidas a manera de una teoría general del poder, más bien se desmenuza detenidamente, el cómo se da la emergencia de determinado acontecimiento con el fin de hacer un diagnóstico del sujeto, de un sujeto inserto en relaciones múltiples de conocimientos y saberes pretendidamente autónomos y objetivos. Así, la genealogía trata de evitar valores y

racionalidades universales omnipresentes, donde el origen es parte de una producción histórico deliberada, como lo expresa el autor:

Buscar tal origen es tratar de encontrar 'lo que ya existía', el 'eso mismo' de una imagen exactamente adecuada a sí misma; tener por adventicias todas las peripecias que han podido suceder, todas las astucias y todos los disfraces; comprometerse a quitar todas las máscaras, para develar al fin una identidad primera (Foucault, 2008, pp. 17-18).

La concepción de origen para la genealogía es la consecuencia de un sentimiento culposo de la misma historia. Es formalmente una herencia Nietzscheana de análisis histórico que Foucault actualiza bajo sus propios términos. "En cualquier caso, es Nietzsche el que ha quemado para nosotros, y antes de que hubiéramos nacido, las promesas mezcladas de la dialéctica y de la antropología" (Foucault, 2004, p. 258). El desmantelamiento que hace la genealogía a la historia, cuestiona la identidad del sujeto, por ser éste, una consecuencia de la concepción de origen en la historia:

Hay que desembarazarse del sujeto constituyente, desembarazarse del sujeto mismo, es decir, llegar a un análisis que puede dar cuenta de la constitución misma del sujeto en su trama histórica. Es lo que yo llamaría genealogía, es decir, una forma de historia que dé cuenta de la constitución de saberes, discursos, dominios de objetos, etc., sin que deba referirse a un sujeto que sea trascendente con relación al campo de sucesos o cuya entidad vacía recorra todo el curso de la Historia (Foucault, 2006, pp. 146-147).

Donde emerge el poder, según Foucault, se origina un sujeto específico construido de tal modo que forma modos de producción y prácticas siempre

modeladoras de discursos;¹⁶ el poder no existe, existen relaciones de poder manifiestas en complejos campos de verdad siempre dispersos, como lo sintetiza Foucault:

- que el poder es coextensivo al cuerpo social, no hay entre las mallas de su red playas de libertades elementales;
- que las relaciones de poder son intrínsecas a otros tipos de relación...
- que no obedecen a la forma única de lo prohibido y el castigo, sino que tiene formas múltiples;
- que su entrecruzamiento dibuja hechos generales de dominación, que esta dominación se organiza como estrategia más o menos coherente y unitaria;
- que las relaciones de poder 'sirven', en efecto, pero no porque estén 'al servicio de' un interés económico dado como primitivo, sino porque pueden ser utilizadas en sus estrategias;
- que no hay relaciones de poder sin resistencias, que éstas son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder (Foucault, 2006, pp. 97-98).

Lo oscuro del poder es que está en todas partes y no se materializa de modo finito, aunque es evidente que las jerarquías manifiesten grados de poder, éstos no son por antonomasia una esencia,¹⁷ las estrategias del poder se despliegan de modo productivo, tanto en lo mundano o trivial como en lo lúdico e intelectual. "El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan, muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder" (Foucault, 1992, p. 12).

¹⁶ El poder es una preocupación de Foucault ya que enmarca la respuesta posterior de encontrar en el sujeto y el cuerpo un espacio de reflexión que explique la cerrada lucha de dominación y superación de los individuos.

¹⁷ La esencia del poder no existe para Foucault, ya que el poder es en sí una producción discursiva carente de inherencia material, se acerca más a juegos de verdad en la interpretación genealógica.

El posicionamiento foucaultiano en el análisis del poder hace hincapié en la acción del discurso, esto es: existen sumisiones y dominios en el subsuelo de todo discurso; más allá de lo grisáceo del poder, es un prolífico productor de discursos.

La ubicación histórica de la genealogía está ceñida sobre el subsuelo del presente; el campo del genealogista es el subsuelo del hoy, “El genealogista es un diagnosticador que se concentra sobre las relaciones entre el poder, el saber y el cuerpo en la sociedad moderna” (Dreyfus y Rabinow, 2001, p. 134), existen agentes modeladores de saberes propios al poder, que se arraigan en el sujeto creando una red de posibilidades, de juegos con figuras recientes para la historia del sujeto. El poder y el saber no son lo mismo, se complementan. “La elaboración de la genealogía de Foucault fue el primer paso importante hacia un análisis autoconsciente más satisfactorio y complejo del poder” (Dreyfus y Rabinow, 2001, p. 134). El poder en el periodo arqueológico trata desde un ámbito discursivo y no a partir de prácticas específicas como lo planteado posteriormente por el autor francés. En el periodo genealógico, las formas de sujeciones crean regímenes de verdad, en los cuales el poder elucubra sujetos y sujeciones específicas, éste sería el ámbito del poder en el sujeto.

La riqueza de la interpretación genealógica traslada los términos ya no solamente como sujeción sino también como subjetivación.¹⁸ El diagnóstico de nuestro presente dirige sus ojos hacia la manera en cómo separar al sujeto de las formas de coerción sin apelar al humanismo y a sus disciplinas productoras de

¹⁸ Trasladar el modelo de coerción a la maquinaria, que el capitalismo está democratizando como un espacio propiamente humanista o como lugar de producción de verdades, es la faceta donde se normalizan las instituciones.

verdad. Las sujeciones que plantea Foucault son preguntas políticas sobre el sujeto. El poder exige “actos de verdad” al individuo, demanda que se “diga”¹⁹ acerca de sí mismo, el individuo es examinado a través de técnicas médicas y legales. Este cuestionamiento conduce al autor a preguntar cuáles son los orígenes de estas técnicas de confesión que se heredaron y especializaron a través del tiempo por medio de prácticas cotidianas.

1.9. Poder y docilización

El performance trata de cuestionar desde el cuerpo las estrategias punitivas que devienen figuras epistemológicas, las cuales eventualmente se formalizan y crean modelos eficientes de verdad. Los procesos jurídicos, médicos, carcelarios, laborales, educativos y disciplinarios de la modernidad poseen un afán de identificar e imponer una autoridad y verdad permeada de humanismo de trasfondo autoritario.

El poder no es una palabra soberana, sino una urdimbre estratégica que separa la condición de sujeto y de humano para recalificar una antropología humanística y someterla a efectos de docilización anticipada.

El poder es el conocimiento positivo asentado en un sujeto, el logos occidental tiene una ortopedia técnico-humanística que se califica sospechosamente de científico que produce individualidades disciplinarias estratégicas y discursos éticos castrados anticipadamente.

La contra-historia que el performance aplica es interesante, expuesta a la luz de la argumentación foucaultiana de la genealogía del poder, pues reactiva lo que

¹⁹ Dispositivo que concede la palabra de modo productivo y controlado a los miembros de las sociedades modernas, se incita a hablar como objeto de confesión y administración.

se encuentra en el subsuelo del presente: “la genealogía restablece los diversos sistemas de sometimiento: no la potencia anticipadora de un sentido, sino el juego azaroso de las dominaciones” (Foucault, 2008, p. 34). Puesto que es el cuerpo donde se entrecruza y articula un modelo de cuerpo dócil y maleable. La genealogía arremete contra la anatomía política del cuerpo donde detecta los dispositivos administrativos de vigilancia y normalización social.

Los efectos de un análisis genealógico conjugan la biopolítica y anatomopolítica que desentrañan las racionalidades específicas que implican discursos y prácticas que detallan la urdimbre del poder, la creación de nuevas estrategias de relación entre la población y el poder.

La genealogía analiza históricamente la formación del sujeto-cuerpo hasta sus prácticas discursivas que la instauran y administran. Lo novedoso de la genealogía es que analiza los reductos más sutiles de la sociedad, excava los nexos relativos que no se materializan en el orden del poder; crea mecanismos de disuasión como medio y fin de discursos. Esta malla fértil a carácter de una mecánica del poder no sigue a ninguna instancia política y está en todas las relaciones normativas del sujeto de Occidente. Analizar el poder y el cuerpo es evadir el principio de origen y de especulaciones metafísicas que origina una idea de cura y de tratamientos que somatizan normal-anormal, sano-enfermo en un diagrama intersocial.

El poder no es algo que ostenta la clase dominante, tampoco es una apropiación, sino el Estado es formador de dispositivos que le hacen funcionar plenamente. Pero además, el autor bretón dice que es status quo no está únicamente con el poder sino es una unidad que aplica en conjunto una subjetividad

que son los saberes.²⁰ En el estudio del poder, Foucault habla de que el poder no debe entenderse como algo intrínseco al aparato del Estado. El poder depende de un modo de producción de saberes, de economías, de discursos, de relaciones, esas son sus basas; por tanto, el poder supone dispositivos exclusivos a ella.

En este proyecto, Foucault concibe al cuerpo desde la reforma penitenciaria y el castigo, la exclusión y la locura como fuente vergonzosa de la historia del cuerpo. En esta mirada, la moral y la ética se someten a dar el nacimiento de determinado tipo de sujeto agraviado de su naturaleza. Esta perspectiva produce cuerpos dóciles sobre una sobriedad punitiva “el poder [...] es una estrategia: algo que está en juego. Sus efectos no son atribuibles a una apropiación, sino a dispositivos de funcionamiento” (Foucault, 2006, p. 6). La fuente de castigo y de encierro procede del Estado ante un estrado moral que señala al cuerpo para regular al animal humano.

Foucault observa que el poder es un espacio de la historia punitiva, la organiza con problemáticas propiamente de Nietzsche: la culpa, el castigo, la crueldad, la falta de ley, la pena, la justicia. Esta historia efectiva no da ninguna constante, ni teología, ni progreso, ni razón rectora, ni verdad final, ni desarrollo del espíritu ninguna certeza de nuestros valores humanistas. Esta discontinuidad histórica aparece como fuente de los castigos del cuerpo, brotan sus heridas.

Bajo esta lógica y paralelismo, el olvido nietzschiano es un mecanismo de vitalidad, la memoria sólo asimila lo esencial y deshecha el resto, en un afán de síntesis y sobrevivencia, de modo que cuerpo e historia asimilan la vida.

²⁰ Los saberes son los pequeños archivos donde se encuentran conceptos y definiciones que en gran medida articulan al poder.

el olvido es como la digestión corporal: tritura, pulveriza, deshace las experiencias, las asimila. Así como el cuerpo descompone la comida y la despidе, quedándose sólo con lo poco que realmente le sirve, la conciencia tritura las experiencias, conservando tan sólo lo que es útil, aquello que le permite seguir adelante (Díaz, 2003, p. 90).

La genealogía foucaultiana del poder también indaga al cuerpo, trata de evitar valores y cuestiona la identidad del sujeto, se muestra dentro del marco en donde el cuerpo se mantiene en el olvido como mecanismo de vitalidad nihilista, a modo de Nietzsche. La experiencia del hoy y del instante es tener la capacidad del olvido, sin ésta no existiría la felicidad, según ambos autores.

Para la genealogía, instrumentar una crítica de trasfondo a la maquinaria humanista es de sumo efecto para crear garantías de libertad para los sujetos.²¹ El pensador francés explica que no existe la libertad, sino tipos de libertad que están en el sujeto mismo, como búsqueda de sujeciones del yo. No existe un yo, sino rupturas, saltos de la razón y avasallamientos constantes bajo un contrato social que impone un grupo a otro. El poder en esencia no es represivo, tiene estratos en donde se manifiesta y es donde se recomienda un análisis del poder:

- a) no estudiar el poder sólo como forma de represión o prohibición [...]
- b) analizar el poder y sus técnicas en términos de su propia especificidad [...]
- c) realizar un análisis ascendente del poder, es decir, una microfísica del poder [...]
- d) No analizar el poder en el nivel de la intención o decisión consiente [...] (Díaz, 2003, pp. 103-104).²²

²¹ Las garantías individuales son para la genealogía, el substrato de una nueva esclavitud que se maquilla con el falso estado de bienestar que promueve el discurso biopolítico.

²² La estratificación del poder no es evidentemente represiva sino generadora de dispositivos que reprimen al sujeto de manera sutil y legal.

La genealogía de Foucault delimita la constitución de los sujetos fuera de la normatividad política social que esté dentro de su objeto de investigación y tiene como estrato de constitución el sujeto occidental, así pues, el poder aparece en todo y en cada sociedad porque es un conjunto de relaciones de poder. Una sociedad sin relaciones de poder es una abstracción, por tanto, el poder está en todo. El autor francés se desmarca de su atracción genealógica sobre el poder y afirma al sujeto como centro de sus textos:

a) el loco y enfermo recluidos en un modelo de encierro: archivo-poder

b) el orden del discurso como estrategia del saber: saber-poder

c) el sistema penitenciario como modelo disciplinario: cuerpo-poder

el orden del placer como estrategia de la sexualidad: placer-poder

d) el cuidado de sí como resistencia al poder: *epimeleia*- ética de uno mismo-poder

El sujeto-poder en su tratamiento conceptual se puede seguir en una línea del tiempo y de conceptos que nos muestran los procesos en diversas épocas, en las cuales se despliega el subsuelo de su exploración genealógica. En cada determinado momento se constituyen modos de subjetivación, en cada época se fundan modelos de coerción y docilización. La historia del poder es que no existe el poder, sino relaciones de poder que niegan el carácter transcendental de la cultura.

Cada obra de Foucault rastrea la delgada línea de relación entre poder y sujeto por ser una misma trama de producción o, como lo enuncia el mismo autor: “la constitución del sujeto en el marco de determinados juegos de verdad y prácticas de poder”, en donde el marco del poder es el sujeto desde la óptica de vincular los juegos de verdad y las prácticas de poder.

La ubicación histórica de la genealogía del cuerpo está ubicada en el presente; en el subsuelo de hoy “El genealogista es un diagnosticador que se concentra sobre las relaciones entre el poder, el saber y el cuerpo en la sociedad moderna” (Dreyfus y Rabinow, 2001, p. 134), cuestionar el origen es dismantelar al sujeto específico: donde surge el poder, surge un sujeto específico construido, de tal modo que las formas de producción y prácticas siempre modeladoras de discursos existen en complejos campos de verdad.

La interpretación genealógica del poder traslada los términos, ya no solamente de sujeciones sino también de subjetivación, la cual tiene formas de sujeción por introyectar estados y modelos normalizantes; sin embargo, también existen formas de subjetividad²³ como un arte de vivir o una estética de la existencia que es una política de sí mismo, es decir, romper el contrato social y dismantelar el yo inoculado por la educación y los biopoderes en particular. Deleuze detalla la subjetividad como pliegue, por lo cual, nos constituimos y relacionamos con nosotros mismos. Simultáneamente, Foucault detallará una línea de fuga contra la red productora de verdad que lo contextualiza con la sexualidad y sus dispositivos moralizantes.

El diagnóstico de nuestro presente dirige sus ojos hacia el sujeto y las formas de coerción sin apelar al humanismo, ni a sus disciplinas creadoras de verdad, Foucault, en suma, lo expresa bajo la siguiente lógica:

- a) el poder es una relación de despóticos y sometidos,
- b) el poder no es una posesión, es una táctica;
- c) el poder y el saber son de diferentes propiedades, pero conviven;

²³ La subjetividad antigua desarrolló estilos de vida que fueron singulares en ese momento. Tales estilos fueron puntos neurológicos.

d) el poder, en atributo, no es restrictivo, es generador.

Las estratificaciones que el poder expresa son puntos que pasan por el cuerpo y generan, producen, constituyen sujetos en una anatomía del poder. La historia punitiva de la microfísica del poder del alma moderna destaca el análisis de la punición como función social no sólo negativa sino positiva; analizar las tácticas de castigos como medio político y el principio de humanismos en estas formas de readaptación social y la preocupación por el alma en la justicia penal como efecto del cuerpo.

1.10. La importancia sobre el cuerpo

El cuerpo en la obra de Foucault se debe decodificar en sus espacios discursivos e imágenes que sugieren una historia del cuerpo como extracto arqueológico, genealógico y ético en su vastedad conceptual y temática. Los espacios que van dejando los extractos epistémicos y de umbrales de cada periodo son claramente definibles por ser una preocupación del pensador francés hasta el final de su vida.

El cuerpo es una línea narrativa sobre los conceptos del poder y del sujeto en una trama polifónica de orquestación que se hace extensiva hasta sus últimas obras y análisis. Desde sus primeras obras importantes aparecen imágenes sobre cuadros de pintores flamencos y escenas de corte medieval que ambientan espacios de análisis, principalmente en la *Historia de la locura en la época clásica* (*Histoire de la folie à l'âge classique*) donde las etapas históricas genealógicas y la locura se observa como una secuencia: el Renacimiento, la Edad Clásica y parte de

la contemporánea. Detalla cómo el cuerpo en una sociedad como la Edad Media se relaciona con la enfermedad y las instituciones que lo regían.

La arqueología-genealogía en el pensador francés es una de las más fértiles porque desarrolla una analítica sobre la exclusión del cuerpo enfermo e irracional como una alteridad que desde la lepra y su desaparición es sustituido por otros tipos sociales de enfermos como los sodomitas, blasfemos, insensatos, adúlteros etcétera a modo de una experiencia de la época. Esta historia de la locura muestra el desarrollo del cuerpo antes y después de la clínica y visibiliza la exterioridad salvaje de Occidente y su oscurantismo.

De un lado el Bosco, Brueghel, Thierry Bouts, Durero y todo el silencio de las imágenes. Es en el espacio de la pura visión donde la locura despliega sus poderes. Fantasmas y amenazas, apariencias puras del sueño y destino secreto del mundo. La locura tiene allí una fuerza primitiva de revelación: revelación de que lo onírico es real, de que la tenue superficie de la ilusión se abre sobre una profundidad irrecusable, y de que el cintilar instantáneo de la imagen deja al mundo presa de figuras inquietantes que se eternizan en sus noches; y su revelación inversa pero no menos dolorosa, que toda la realidad del mundo será reabsorbida un día por la imagen fantástica, en ese momento situado entre el ser y la nada: el delirio de la destrucción pura; el mundo no existe ya, pero el silencio y la noche aún no acaban de cerrarse sobre él; vacila en un último resplandor, en el extremo del desorden que precede al orden monótono de lo consumado. En esta imagen inmediatamente suprimida es donde viene a perderse la verdad del mundo. Toda esta trama de la apariencia y del secreto, de la imagen inmediata y del enigma reservado se despliega, en la pintura del siglo XV, como la trágica locura del mundo (Foucault, 1998b, p. 23).

El archivo y la genealogía hablan de la experiencia de la enfermedad, son pliegues del lenguaje e imágenes como dispositivos. El paisaje epistemológico de la Edad Media, el Renacimiento, el Clasicismo y la Modernidad en Foucault está presente como una visualización estética que los pintores ponen en su clasificación del mundo y del cuerpo. Estas impactantes escenas sobre los desterrados estarán también presentes en el análisis sobre *Las meninas* de Diego de Velázquez y las andanzas del Quijote de la Mancha que retratan la correspondencia del mundo con la semejanza, analizadas en *Las palabras y las cosas*.

Por otro lado, el cuerpo en la genealogía presenta las formas de un cuerpo dentro del control estatal ya plenamente instaurado, donde el poder impone y produce prácticas para domesticar a los sujetos. Las sujeciones del “yo” producen cuerpos dóciles que para Foucault son el marco histórico de *Vigilar y castigar*, representan una arquitectura para docilizar al sujeto.

1.11. El cuerpo en el periodo arqueológico

Con el saber, el cuerpo se ubica, a través de las tematizaciones, donde la metáfora y las imágenes no sólo lo potencializan como centro de una historiografía, sino que pormenoriza los juegos de verdad entre la locura y las instituciones en donde el concepto de hombre aún no se aplica, en donde el humanismo, como tal, no presenta su máscara civilizada. Foucault más que epistemólogo de las enfermedades del periodo clásico nos dibuja el espacio del saber y los espacios que el poder aplica sobre los cuerpos no útiles al poder feudal.

La mirada arqueológica sitúa al hombre como objeto y sujeto sobre determinados saberes y prácticas. Tanto si se trata de locura, como de la enfermedad, como de los saberes que ocupan vida, trabajo y lenguaje:

El pensamiento y la práctica de la medicina no tuvieron, en los siglos XVII y XVIII la unidad, o al menos la coherencia [con] que les conocemos ahora. El mundo de la curación se organiza según los principios que, en cierta medida, le son particulares y que la teoría médica, el análisis fisiológico, la observación misma de los síntomas no controlan siempre con exactitud. La hospitalización y el internamiento: hemos visto ya cuál era su independencia de la medicina; pero la medicina misma, teoría y terapéutica sólo se comunican con una reciprocidad imperfecta (Foucault, 1998b, p. 89).

No existía antes del siglo XVIII algo como la medicina que clasificará posteriormente los cuerpos y las enfermedades respecto a su estado orgánico. Antes de que las ciencias humanas sistematizaran el cuerpo y la enfermedad, el cuerpo estaba en la exclusión y en las periferias de las ciudades hasta que se crearon los primeros hospitales para recluir en ellos los cuerpos antes no aceptados.

El poder médico tomó a la filantropía y el asilo como espacio de encierro necesario para solucionar el libre tránsito de los enfermos y locos que atentaban contra la moral de las urbes. Efectivamente, la hostilización sobre el cuerpo es ya frontal, pues en este periodo nacen instituciones que evitan el libre tránsito de los sujetos no aceptados: nace la medicina clínica, la escuela, la jurisprudencia, los tratados de buenas costumbres y de buen comer que buscan nuevas prácticas. En este contexto, inició una ortopedia sistemática sobre el cuerpo que enmarca el inicio de la modernidad en el siglo XIX.

El discurso sobre el cuerpo está en las relaciones y experiencias de las enfermedades y presencia del discurso médico en torno a él. La verdad se constituye como fuente de normalización y docilización del cuerpo que nace de prácticas cristianas de confesión y que se adopta a las nuevas formas jurídicas de confesión para estimular un castigo y reclusión. La medicina adoptará la verdad como diagnóstico y dictamen para producir cuerpos sanos. La estructura de las epistemes o fracturas epistemológicas son:

- a) siglo XVI Renacimiento –semejanza– (*legere*, magia, mercaderes [libre juego])
- b) siglos XVII y XVIII Edad Clásica –representación– (Gramática general, Historia natural, análisis de las riquezas)
- c) siglos XIX y XX Modernidad –positivismo– (filología, biología, economía, política) (Díaz, 2003, p. 38).

El saber antes era sabiduría, erudición en relación con el mundo natural, y su representación era atemporal, contrario a lo que se suscita cuando se instaura la verdad positivista de la modernidad.

1.12. El cuerpo en la genealogía

Foucault debe articular el cuerpo con la historia y, a su vez, la historia será la destructora del cuerpo, en esto consiste la genealogía foucaultiana del cuerpo. “La genealogía, como análisis de las procedencias, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructora del cuerpo” (Foucault, 1998b, p.). A la

emergencia de fuerzas que retoman el poder y el cuerpo para hacer historia, aparece el sujeto, quien somete e instaaura enunciados.

La propuesta de ver el cuerpo como eje central de nuestra investigación es en razón de proponer una crítica a la cultura que nos acerque a ver al cuerpo desde la política de resistencia. Se puede ver como el homocentrismo de siglos pasados, que recayó en la supremacía del intelecto y no explica la centralidad del cuerpo como agente (no necesariamente racional). En efecto, la filosofía ha dado poco lugar a lo orgánico y demasiado lugar a lo intelectual, por eso, la importancia de extraer un autor cercano al tema del cuerpo y de sus devenires políticos.

El cuerpo, como se concibe en esta investigación, es parte de la definición que Foucault desarrolló a partir de sus trabajos y conceptos que se basan esencialmente en el análisis sobre el poder, en el cual, el cuerpo está como superficie de inscripciones, de suplicios y castigos. La historia del cuerpo, desde la economía del castigo, es un relato que está dentro del control social, es una lectura donde siempre aparece el castigo, el suplicio y la pena como una historia política y social sobre el cuerpo.

En *Vigilar y castigar*, obra central por su intención genealógica sobre el cuerpo, nos introduce a ver el castigo como un elemento de suplicio público encarnado en torturas públicas y donde la mirada está frente a una maquinaria de suplicio: la horca, la picota, el látigo, el patíbulo; se trataba de un enfrentamiento ritual entre el cuerpo del rey y el cuerpo del condenado: “un cuerpo anulado y reducido a polvo y arrojado al viento, un cuerpo destruido trozo a trozo por el poder infinito del soberano, constituye el límite no sólo ideal, sino real del castigo” (Foucault, 1984, p. 56). Un fragmento para aclarar el tema: *Surveiller et punir*

comienza con la descripción del suplicio de Damiens en la que la tecnología punitiva, según la definición de Jaucourt, el *suplicio* es una pena corporal, dolorosa, más o menos atroz; la producción reglada y ritual de cierta cantidad de sufrimiento. Damiens es martirizado y sus verdugos con ineficacia aplican las torturas alargando la agonía del culpado.

El cuerpo es la estructura que relaciona al castigo con el poder, son dos elementos que se ritualizan en las plazas públicas dando una eficacia a su mensaje. El cuerpo es a la vez el punto de aplicación del castigo y el lugar de extorsión de la verdad. Pero antes del castigo, el cuerpo supliciado se inscribe en el ceremonial judicial que produce la verdad y que logra un efecto social y moral para los testigos. El castigo público es el ritual del suplicio, aquí, el cuerpo es dividido, desmembrado, desarticulado. Por otro lado, el cuerpo del rey es un cuerpo doble: tiene el poder de dividir y fragmentar a los sujetos.

El arte de punir debe reposar en toda una tecnología de la representación y era desde el vestuario: una indumentaria roja, por traición; si mató a sus padres portaría un velo negro y las herramientas del asesinato representados en su vestimenta; si fuera un envenenador debería portar ofidios en su túnica, nos dice el autor en su obra *Vigilar y castigar*, el cual representa una genealogía del cuerpo castigado.

Con las instancias de control del siglo XIX, como la prisión, el cuerpo castigado adquiere un significado totalmente diferente, será una lógica de la penalidad incorporal, no es el suplicio, ahora tiene que ser corregido, formado y reformado mediante una tecnología del suplicio; el estatus del cuerpo ha cambiado. En la prisión el cuerpo es recluido, aislado y privado de contacto con la sociedad, la

sociedad carcelaria reduce al mínimo el suplicio y ahora el cuerpo debe sufrir en carne propia su reclusión: trabajos forzados, abstinencia sexual, soledad, aislamiento.

El nacimiento de la prisión es el origen de la creación de una sociedad disciplinada, corregida y encasillada. Con las disciplinas y esta lógica de penalidad incorporada, como lo dice el autor, el cuerpo entra en una maquinaria que lo explora, lo disloca y lo recompone. No se trata de obtener cuerpos que hagan lo que se desea, sino que desempeñen con las técnicas la celeridad y la energía que se pretende de ellos. Las disciplinas son al mismo tiempo una anatomía política del cuerpo y una mecánica del poder.

El mecanismo de la confesión será una herramienta para aplicar la condena y tendrá una sistemática el ejercicio penal. En el Renacimiento o Época Clásica, el procesado y condenado no era sólo supliciado sino que estaba anotado que tenía que hablar con su verdad, confesarlo públicamente como dispositivo que acotará la franqueza como objeto confesatorio. El procedimiento penal de la Época clásica tiende necesariamente a la confesión, la cual se debe obtener respetando ciertas formalidades y garantías, a pesar del uso de la fuerza y de la coerción, de la tortura se requiere que sea “franca”.

El método de la confesión será usado ampliamente para hacer hablar y confesar crímenes o pecados, la iglesia recurrió a este medio y, posteriormente Freud reactiva el dispositivo de la confesión al diván, para coaccionar al sujeto

desde las ciencias positivistas. La confesión tiene un papel central para coaccionar al sujeto, ya que lo liga con el constructo sobre la verdad.²⁴

Con la cárcel, el suplicio y el castigo dejan las calles, pues la punición se recluye en espacios codificados, en donde esta forma-prisión corresponde a la forma-salario del trabajo. *Vigilar y castigar* es un escaparate de prácticas disciplinarias contra el cuerpo, esta genealogía busca e indaga la utilidad y obediencia no tanto como sujeción sino como capitalización corporal humana.

El cuerpo recluido en espacios controlados se reorganiza con principios disciplinarios, ya antes vistos por Bentham en su panóptico, en donde la visibilidad permanente y la observación constante son sinónimo de aislamiento y vigilancia total al sujeto. La prisión genera un aparato, donde la libertad es anulada y el cuerpo pasa al control total del Estado y sus leyes; ahora el sujeto no supliciado pasa a la coacción y control total. Las leyes lo han condenado visiblemente para posteriormente ser separado y borrado de la sociedad al ser recluido.

En la obra de Foucault, el cuerpo y el poder son parte de una trilogía: el suplicio, la reforma penal del siglo XIX; la punición y la disciplina, son las fases genealógicas del cuerpo occidental. El cuerpo es blanco de lo político donde la coerción identifica, sobaja y violenta el cuerpo, el oficio o trabajo lo enmarca en signos y rituales, así el cuerpo se convierte en una coerción laboral simbólica, es política ya que no remite a intimidaciones sino a cálculo y técnica del poder. Esta microfísica del poder es la contención del cuerpo humano a medios capilares que el

²⁴ Para Foucault, la verdad es el resultado de disputas, intereses y conflictos en el orden del saber.

genealogista ubica como campos de docilización extrema, su estrategia es maniobrar sin infringir daños superficiales.

1.13. El cuerpo en el periodo ético

Desde el *Uso de los placeres y el cuidado de uno mismo*, Foucault permite ver su intención de hacer una genealogía que sustraiga lo más importante del cuerpo y de sus devenires históricos.²⁵ Para el pensador es necesario girar y ver las épocas en donde el cuerpo ha estado dentro de un discurso y en ese devenir se transforma en condiciones de un *ethos* y moral que se antepone a una experiencia orgánica y sensible del cuerpo. Las obras del periodo ético son esenciales, ya que aplica una reflexión en donde el cuerpo es el principio que funda una ética y una estética.

La filosofía de Michel Foucault es una muestra de diferentes modos de lectura que nos introduce a la crítica de los distintos modelos²⁶ políticos que Occidente ha usado para coaccionar el cuerpo. Nuestro autor diseña una profunda crítica a las instituciones y ciencias, ya que éstas han modelado nuevas formas de sujeciones desde la estructura del saber, la cual es un silencioso orden discursivo que plantea surgimientos, conocimientos que yacen en el subsuelo de las ciencias. Todo lo humano entra en el orden de la biopolítica,²⁷ que apoyado por la economía y la

²⁵ Historia, genealogía: Nietzsche es el proveedor de conceptos de uso histórico, esta herramienta es ver el origen de proveniencia emergencia en el cuerpo de la historia. El cuerpo es el campo de lucha del poder. "La genealogía como análisis de la proveniencia es, entonces, la articulación del cuerpo y de la historia".

²⁶ Los distintos modelos son la gramática, la lingüística entre otros, que han detallado discursos que antes eran espacios vacíos en el sujeto, pueden ser también desde la religión y sus actos confesionales que obligan a decir la verdad, este dispositivo se ha insertado en el psicoanálisis y la medicina como diagnóstico de un paciente.

²⁷ La analítica de la finitud es vida, trabajo y lenguaje, como las formas de límites de existencia.

medicina, principalmente, orquestan la finitud al sujeto, pues tiene que trabajar bajo un orden regido por la tecnología y las ciencias para eficientar la vida.

Por otro lado, la anatomopolítica es una estrategia consciente que modela y distingue las diferentes formas de control sobre los cuerpos, cómo se racionalizan sus normalidades y anormalidades patológicas en forma sistemática. Para Foucault, todo inicia en el siglo XVIII a partir de centralizar la condición de la ilustración en el sujeto, un tipo de poder sobre la población creciente y concentrarlo para quitarle a los sujetos bienes y riquezas y eventualmente su entidad biológica.

El análisis de la biopolítica permite ver cómo la población es utilizada como una máquina de producción de riquezas y para producir otros tipos de individuos. Nuestro autor nos comenta que el descubrimiento de la población es al mismo tiempo el descubrimiento del individuo y del cuerpo adiestrable que políticamente Occidente ha transformado su modelo productivo en masas concentrables y en riquezas. En el cuerpo recaen problemas planteados en la práctica gubernamental, fenómeno propio de un conjunto de vivientes desde la población: salud, higiene, natalidad, longevidad y raza.

La biopolítica, nos dice Foucault, apremia la balanza de la sociedad, sus cambios y contenciones, la intervención de modos de vida, el control de la longevidad y el concepto de vida, interviene sobre nuestra existencia. El poder interviene, sobre todo en este nivel, para ampliar la vida y para controlar los accidentes, como término de la vida, es evidentemente el término, el límite, el extremo del poder.

Cuatro grandes políticas del sexo se desarrollan en la modernidad, son maneras de configurar las estrategias de control en el hombre con modelos

reformadores de la sociedad-población como el de la familia progenie y la salud de la población, esto aterriza en temas como la sexualización de la infancia o la histerización a la mujer, lo cual, a nivel población, tiene efectos como el control natal y la psiquiatrización de las perversiones.

El objeto de la biopolítica²⁸ es la docilización del cuerpo individual y el cuerpo social de una población, que tienen un largo proceso en el cual se adiestran cuerpos para hacerlos útiles en la vida económica de su entorno.

la biopolítica estudia fenómenos de masa, en serie, de larga duración. En cuanto a sus mecanismos: los mecanismos de las disciplinas son del orden de adiestramiento del cuerpo (vigilancia jerárquica, exámenes individuales, ejercicios repetitivos; los de la biopolítica son mecanismos de previsión, de estimación estadística, medidas globales (Castro, 1995, p. 63).

Podemos ver entonces cómo el poder sobreviene sobre la vida lozana y útil del sujeto donde su cuerpo es un objeto que posee utilidad desechable.

El control de la población es una biopolítica,²⁹ el límite extremo del poder. El liberalismo no se separa en el nacimiento de la biopolítica, pues la racionalización de la política como control efectivo está en sus formas de cooptar el desarrollo demográfico y sus capas eugenésicas. El control intensivo y descentrado sobre la población como la natalidad, alimentación, higiene, procreación, enfermedad, muerte, sexualidad son los límites de la experiencia del cuerpo ya que nos crea una

²⁸ La biopolítica es una urdimbre de estrategias orientadas a dirigir las relaciones de poder para hacer de la vida algo administrable, como por ejemplo el control natal.

²⁹ El biopoder es una serie de estrategias para moldear al individuo para integrarlo a una sociedad y convertirlo en un elemento útil, como ejemplo, los hábitos que instrumentan en las escuelas.

subjetividad en nuestra corporalidad desde lo colectivo a lo singular. El cuerpo está inmerso en este discurso, y como lo dice Foucault, “El cuerpo solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Castro, 1995, p. 33), estas derivas que el cuerpo sufre son sólo la parte superficial sobre lo político en el cuerpo.

El anatomopoder es una serie de estrategias para educar y disciplinar un cuerpo individual y convertirlo un cuerpo útil y dócil. Esta política es una forma de administrar la vida de una población, a esto se le denomina el biopoder foucaultiano, dicho mecanismo, fue identificado por nuestro autor como un aspecto forzoso en el proceso del capitalismo que se instrumenta al cuerpo como maquinaria consumista y para regular las constantes de la población a los procedimientos monetarios.

La historia política de los cuerpos ha sido una producción operativa sobre el hombre y sus relaciones específicas que lo han definido como tal. El suplicio y el castigo han remitido diferentes espacios que el poder ha capitalizado. La conciencia genealógica de una mirada desterritorializada que busca el pliegue del sujeto puede dar pauta a una estrategia donde el cuerpo pueda ser asimismo un mediador entre el poder y el sujeto. Localizar los aspectos sociales y punitivos que la historia tiene es importante, tan significativo, como ubicar que con el arte se puede manifestar una resistencia ante modelos eficaces de control biológico y social que orquestan el Estado-poder.

Las estratificaciones epistémicas³⁰ se van sustituyendo en cada periodo histórico porque en cada episteme³¹ se presentan diferentes estrategias de docilización que periodizan a Occidente, Foucault realiza la reactualización de la muerte en el seno del poder normalizador, tiende a la optimización de las poblaciones y se ejerce a través del racismo. La distinción y jerarquización de las razas producen un desequilibrio biológico entre los grupos poblacionales y conduce a la intolerancia y supone al exterminio como condición de existencia. La guerra ahora es el nuevo modelo de exterminio y de muerte fríamente calculada para controlar a la población. Esta administración de la vida se conjuga con el racismo para realzar una política biológica y nacionalista.

El análisis histórico, que Foucault nos da, es para entrar a un espacio crítico y político donde el cuerpo se encuentra como problemática anticipada en su obra. El criterio hermenéutico de la historia-política consiste en develar bajo la racionalidad fundamental y permanente de la historia y del derecho el pasado de las luchas y sometimientos vigentes que sufre el cuerpo.

Nuestra subjetividad tiene los límites de nuestra experiencia de nuestro cuerpo, donde las prácticas históricas desde el suplicio y el castigo nos proyectan una coerción y límites de nuestra experiencia como organismo, así Foucault trata de reactivar el espacio crítico sobre el cuerpo y sus devenires, normalizaciones, poder liberarnos y problematizar las tecnologías de dominación ejercidas a través de los sujetos. Las ciencias como la psicología, psiquiatría, medicina, psicología,

³⁰ Las estratificaciones epistémicas que ubica Foucault son los exiliados fuera de la polis o desterrados, los nosocomios, la clínica, la cárcel, la escuela y la fábrica.

³¹ Cada episteme es un periodo de la historia: Renacimiento, Edad clásica y Modernidad.

pedagogía han sido rentables para el humanismo como saberes concretos que inciden en la formación de los sujetos a largo plazo.

Desde la interpretación filosófica-jurídica, Foucault nos provee,³² podemos ver cómo el sujeto está dentro de una producción de subjetividades³³ que recae en prácticas de poderes disciplinarios que converge en un modelo productivo óptimo. Las relaciones del cuerpo y la política que detalla nuestro autor está desde el modelo legal y lo gubernamental donde se persevera en recluir al cuerpo a detallados procesos de producción y de castigos que propicia tipos de experiencias y conocimientos del cuerpo.

³² Las obras de Foucault están siempre colindantes con la historia, política y sociología por tener la intención de indagar los otros espacios del saber que están en el desarrollo del sujeto. Así para hablar del poder, Foucault recurre al espacio de los archivos de las cárceles y las actas de órdenes de castigo de determinada época también recurre a la historia jurídica para explicar los motivos de tales leyes.

³³ La subjetividades o subjetividad en Foucault tiene dos acepciones, uno como una forma de introyección de saberes y prejuicios que el poder inocular para controlar a los sujetos y, la otra acepción, como modelo de la Antigüedad se creó formas de subjetividad que poseen un *ethos* cultivado pacientemente.

CAPÍTULO 2

EL PERFORMANCE

En este apartado se realizará una breve reseña sobre los antecedentes del performance como el arte acción y el arte corporal que preceden históricamente a lo que después sería el performance como tal. También se acotará una definición sobre lo que es el *performance* actualmente, a la luz de muchos autores sin excentar la polémica. No se puede sistematizar totalmente el tema tan abarcador como el performance, pero sí se puede entender cómo el arte contemporáneo ha estado generando espacios e intersticios para que el cuerpo forme parte del proceso de la obra artística. También se puede entrever una serie de constantes que dilucidan qué es un performance y qué es una obra de teatro para delimitar cada definición. En el apartado, las categorías del *performance*, se observa el apoyo de diversas fuentes escritas y de la red para conocer las múltiples voces que hablan sobre este tema.

Como mirada previa en la historia del performance Angie Hobbs y Miriam Griffin, profesores norteamericanos, afirman que el *performance* se practicaba desde el periodo helénico con la escuela cínica, principalmente, los filósofos de esta escuela se hacían llamar “perros” por tener una actitud crítica, demandante a la sociedad y de ironía hacia los dioses.

Antístenes y Diógenes de Sinope son representantes de dicha escuela, individualmente realizaban acciones performativas en las plazas y calles para llamar la atención de los ciudadanos sobre los peligros de no pensar o no filosofar, se masturbaban en la plaza pública o arrastraban peces por las calles, cargaban

farolas de día y tenían relaciones sexuales públicas, cuando les preguntaban por qué hacían eso, respondían cínicamente máximas éticas, ejercitaban la *parresia*, es decir, hablar con franqueza. Montaban escenas burlescas y polémicas usaban el cuerpo como medio de reflexión en prácticas concretas para filosofar, como lo deducen Angie Hobbs y Miriam Griffin:

Mi postura no es nueva: podríamos rastrear los orígenes de este cruce entre pensamiento y acción, entre discurso intelectual y ethos performativo —esto es, autoconfigurador y procesual—, desde Sócrates bebiendo la cicuta, Diógenes de Sinope viviendo en un barril, Empédocles arrojándose al cráter de un volcán, Nietzsche embarcado en las tempestades de una vida errante que hacia el final se derrumba en la locura mientras abraza a un caballo en la vía pública. Estas figuras que Michel Onfray (2007) llama de “estilo subversivo”, nos funcionan para pensar el potencial existencial no sólo de la filosofía como forma de vida sino del performance mismo como un arte que da a la acción un lugar predominante, colocando al individuo en el centro de una ética inmanente que se despliega ante nuestros ojos, más allá de una razón razonante y razonable, deductiva y dialéctica (Guasch, 1996, p. 19).

Las prácticas filosóficas de la Antigüedad fueron una serie de ejercicios que involucran la constitución del sujeto a través de prácticas regulativas que fundaban una ética de uno mismo, dentro de un proyecto político, pedagógico y como terapéutica vital para transformar a los ciudadanos.

El *performance* o el cuerpo melodramático de los cínicos y peripatéticos, que nos remite a la historia de la filosofía antigua, nos adentran en la dimensión performativa biológico relacional del cuerpo como medio de comunicación y como una forma de vida “una clarificación que tiene lugar fundamentalmente cuando se

aborda a la luz de su confrontación con el mundo antiguo (cinismo y Stoa), cuando se extiende su influencia hasta los movimientos de arte moderno (Dada, Fluxus, Performance)” (Guasch, 1996, p. 199), la pregunta sugiere que el pensamiento y la práctica artística del siglo XX son una antesala a lo que en la definición de *performance* abordamos.

2.1. Definición

El performance actualmente conforma una rama del arte del siglo XX bien acogida en el siglo XXI, es una especialidad que integra al cuerpo físico-anatómico-biológico-individual-social-ciudadano-animal, lo dicho como protagonista del quehacer artístico comunicante es una manifestación artística y un rizoma de estrategias de expresión que se integra a otras directrices del arte como la instalación, el teatro, la música, la escultura, entre otros.

Se puede ubicar que el *performance* está dentro y fuera de los postulados del arte tradicional, ya que es producto de acontecimientos históricos que propiciaron el rompimiento con el arte canónico a partir de nexos con artistas que precedieron a la fractura con el objeto artístico. El *performance* está relacionado con el happening, el fluxus, el arte corporal, los constructivismos, el cabaret de Voltaire, el futurismo y más.

El performance explora problemas de la sociedad, nutrido por una serie de acciones; busca lo inusual, lo atrevido, lo escandaloso, lo audaz, lo imprudente para intervenir lo cotidiano reglamentado y transgredirlo “El performance no es jamás definido y esta imposibilidad epistémica y heurística impide producir conocimiento,

incluso elemental, sobre el performance” (Guasch, 1996, p. 201). Esta imposibilidad reside en una actitud tosca del artista circunscrito en el arte contemporáneo, donde se desmaterializa al objeto artístico y queda sólo el sujeto creador.

Según Diana Taylor, el *performance* proporciona actos vitales de transferencia que transmiten saberes de tipo social o de memoria y da sentido de identidad a través de actos reiterados que se enmarcan desde los sucesos políticos de protesta, funerales o fiestas que implican comportamientos teatrales predeterminados que surgen de manera espontánea en la misma sociedad, tienen rasgos corporales y orales significantes.

El arte del siglo XX vio nacer al *performance* como una manifestación que pronto pudo asimilar bajo el contexto en que se encontraba, esta manifestación ha llegado a ser una alternativa de un nuevo lenguaje y modela un constante desarrollo hasta la actualidad.

2.2. Los antecedentes

A finales de los años sesenta surgen paralelamente una serie de creadores y movimientos que presentan de manera multidisciplinaria una detallada línea, donde se presenta el cuerpo como lugar o vínculo entre la obra y sus intenciones expresivas. Según la historiadora del arte Anna Maria Guasch, los primeros son Michel Journiac, Vito Aconcci, Chris Burden, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, quienes empezaron a concebir el cuerpo como lugar y nudo de expresión artística; estos artistas, aunque son de ambos lados del Atlántico, presentan de manera temprana búsquedas sobre el cuerpo.

Yves Klein manifiesta hacer arte como recipiente de energía y realiza pinturas corporales que los llama antropometrías, su obra más conocida *Salto al vacío u obsesión de la levitación* de 1960 es manifestación donde se observa el cuerpo del artista saltando, en la fotografía se ve como una escultura saltando o como un acto de levitación. Otros artistas como Piero Manzoni explora con múltiples obras, con la interrelación entre el cuerpo y la obra, resaltan las *Esculturas vivientes* (1961), *Cuerpo de aire* (1961), *Mierda de artista* (1961), (Guasch, 1996, p. 121) entre otras, trasgreden la experiencia usual del arte, pero anuncian ya una experiencia del cuerpo medio y artífice de plantear nuevas formas de comunicación.

Posteriormente, el Accionismo Vienés fue un movimiento que reflexiona y critica, desde diferentes ángulos, al expresionismo abstracto norteamericano. Denominado como política de la experiencia, este movimiento fue enmarcado por cuatro austriacos: Herman Nitsch, Gunter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler, su objetivo fue utilizar el cuerpo como medio para ser degradado, envilecido y mancillado, como sumario de crítica al expresionismo americano. Sus prácticas corporales, como lo dice Anna María Guash, son provocativas, trasgresoras y en algunos casos fetichistas, enmarcados en rituales paganos, episodios dionisiacos y escenas carnavalescas. Tuvieron una vida corta, su renombre se inició a partir de una exposición colectiva “Arte y revolución” en la Universidad de Viena en 1968, pero esta huella los posicionó como los protagonistas del, en aquel entonces, seminal *performance*.

Para el afianzamiento de la práctica del arte corporal, en ambos lados del Atlántico, tuvieron su aparición las revistas *Avalanche* en Nueva York en 1970 y *Artitudes* en Francia en 1971, cada una de ellas rescatan un papel decisivo para el

arte corporal. Por ejemplo, la revista *Avalanche* fue emisora de distintos eventos del *body art* norteamericano protagonizado por artistas como Vito Acconci, Dennis Openheim, Bruce Nauman, Larry Smith, entre otros.

En Francia, Francois Pluchart fue colaborador de la famosa revista *Combat*, luego, fundó la revista *Artitudes* en la cual confluyeron diversas expresiones del arte del cuerpo y donde aparece el primer manifiesto sobre el arte corporal fechado el 20 de diciembre de 1974. Este manifiesto reconoce el papel del cuerpo como eje fundamental de toda creación y aproximación artística, el placer, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad dejan huella en él, como lo dice en este fragmento de su primer manifiesto:

El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse en una historia del arte fracasada. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene relaciones con ninguna forma supuestamente artística si no de entrada es declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza, niega la totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a las prácticas artísticas, ya que la fuerza del discurso debe remplazar a cualquier otro presupuesto del arte (Guasch, 1996, p. 124).

Las reiteradas ideas sobre el cuerpo en relación con el arte forman parte de una nueva forma de contrastar el pasado y la actualidad, característica del primer manifiesto sobre el cuerpo. F. Pluchard observó de manera filosófica y literaria al performance y explicó la posible ruta en la que se aventuraría el cuerpo en el desarrollo de la manifestación; en los siguientes manifiestos se acentuaron las voces, de modo que para el segundo manifiesto, llamado “Las derivaciones del Happening”, Pluchart identificó artistas que, de acuerdo con el panorama europeo,

han contribuido al arte del cuerpo, tales como: A. Kaprow, G. Brench, Y. Klein y P. Manzoni. Del accionismo vienés se encuentran: H. Nitsch, G. Brus, O. Muehl y R. Schwarzkogler, así como los norteamericanos D. Oppenheim, V. Acconci, C. Burden y europeos como M. Journiacy G. Pane. En el tercer manifiesto Pluchart reflexionó sobre el sentido que ha realizado el arte corporal en las vanguardias, principalmente, y lo presenta como la medicina para una enfermedad social.

Del lado norteamericano, también surgen artistas que promueven la reflexión y la estrategia de utilizar el cuerpo como medio de comunicación, parafraseando a Anna Maria Guasch y otros investigadores, están Vito Acconci, una de las figuras más singulares del *Body Art* con su obra *Seedbed* de 1972, donde simula masturbarse, ciertamente sólo se masturba por momentos, durante ocho horas al día para fertilizar el espacio de la galería (Guasch, 1996, p. 199).

Denis Oppeheim trabajó sobre su propio cuerpo o cuerpos ajenos activando la trasmisión sensorial, sus obras enmarcan ya diversas formas y artificios sobre el cuerpo, por ejemplo; en su obra *Posición de lectura para una quemadura de segundo grado* de 1970 él se expone acostado al sol por cinco horas con un libro de tácticas militares sobre el torax, dicha práctica deja marcas y quemaduras sobre su cuerpo. Bruce Nauman en 1966 realiza un *performance* con poco público y usa el film y la fotografía como recursos escultóricos, con su obra *Corredor* se considera que diluye al espectador, pues penetra por un pasillo realizando una trasferencia sujeto-objeto estético.

Chris Burden Boston realiza *enviroments*³⁴ en 1946 con escalas del cuerpo y acciones físicas, basadas en la trasmisión de energía y en los conceptos de *riesgo* y *peligro de imprevistos* y *catástrofes*, con el fin de denunciar prohibiciones e injusticias a través de obras que son fruto de violencia y estructuras críticas, la *Pieza de taquilla por cinco días*, de 1971, consistió en permanecer cinco días consecutivos encerrado en una casilla de consigna de cierre automático. En otra obra de 1971, le disparan en el brazo con un arma de fuego a cinco metros de distancia.

Otros artistas, que fueron inspirados por los ya mencionados en Europa y América, crearon tradición conceptual del *arte del cuerpo*, entre ellos, Valie Export, artista nacida en 1940, con su obra *Del dossier de lo canino* de 1968 trata temas de resistencia femenina al orden patriarcal; Peter Weibel con sus obras *Odessa* de 1945 y *Poemas cicatriz* de 1970, esta última consistió en introducir poemas escritos en papel por debajo de la piel y posteriormente los cosía; Michel Journiac, seminarista con formación teleológica, en su obra *Misa para un cuerpo* de 1969 ofrecía ostias cocinadas con su sangre, él fue un fiel adepto del expresionismo vienés. Gina Pane, realizó su obra *Escalada no anestesiada* en 1971, la cual consistió en deslizar sus pies desnudos sin protección ni anestesia en una escalera sueca. Por su parte, Urs Luthi señaló que el cuerpo sólo existe en tanto objeto de un travestismo cargado de significaciones.

³⁴ Los *environments* son obras artísticas de vanguardia realizadas con distintos elementos repartidos en un espacio por el que se puede transitar, tienen como propósito invitar al espectador a participar en la obra.

2.3. Algunas categorías dentro del *performance*

Categoría entendida como clase de elementos, tipos de naturaleza o división de contenido de un *performance* realizado, esto permite identificar aquellos elementos envueltos en significación. Las estrategias que utilizan los artistas para comunicar sus acciones corporales están llenas de artilugios en constante creación y entrecruce de elementos, conceptos o soluciones.

Las categorías del *Performance* es un ejercicio personal para poder dilucidar la complejidad que singulariza el *performance* por lo que cada una de ellas está inacabada por ser obra abierta y sin afinidad al teatro y al drama tradicional, estos lugares del *performance* como el proceso, no lugar, lo cotidiano, lo efímero, la corporalidad están relacionándose con la singularidad, la experimentación y lo social como vínculo.

A continuación mencionaremos algunos de estas estrategias, que aquí denominamos categorías, táctica o maniobras que se repiten en dos o más acciones y que pueden llegar a ser una constante en los *performances*.

2.3.1. El proceso

Uno de los puntos que propone el *performance* es el cuerpo como proceso, es decir, muestra el proceso reflexivo y estético de una problemática que detona toda una lectura y *leit motiv*. El artista inicia y lleva una continuidad en su *performance*, en su devenir, las acciones son previamente pensadas y cuidadosamente llevadas a cabo paso a paso, o no necesariamente, en su desarrollo puede presentarse una variable

entonces se redirigen los pasos, puede improvisar, puede poner a prueba su capacidad creativa inmediata.

El performance es una exploración de los límites de la experiencia donde la inmediatez se confronta con el tiempo y el espacio frente al público. Lorena Wolffer advierte que la experiencia del performance es un todo experimental; desarrollar un performance se sintetiza en la transformación de objeto a sujeto y viceversa, obra artística, es decir, un diluirse y ser devorado por la misma acción artística, ya no hay intermediarios sólo procesos entre lo uno y el otro.

El proceso de accionar del artista muestra su cuerpo como proceso de problematización en donde el cuerpo es motivo de una sensibilidad, de exploración donde el bucle lleva a lo simbólico y relacional, esta es la poética del performance. El arte como proceso busca redefinir el objeto artístico, ya que al ser menos visible o de algún modo cada vez más efímero se desterritorializan las representaciones, crean una eventualidad propia y estas intervenciones del cuerpo son su temporalidad. Los *performances* se registran con fotos, filmaciones o diversos formatos de bitácoras, ese es el archivo del trabajo de un performancero; hasta hace poco no existía un archivo general del performance sólo ha sido a partir Diana Taylor y el Instituto Hemisférico del Performance que han creado una gran plataforma que trata de resguardar todo lo referido al *performance* en Latinoamérica y es de acceso libre.

El proceso es también el lugar donde lo importante es cómo se elabora y desde dónde se realiza como una construcción utópica, el proceso es una finalidad sin fin no tiene espacio lo real sino lo supuesto en espacio y tiempo, se requiere la visión de apertura del cuerpo en una espacialidad azaharosa.

2.3.2. No lugar

La reflexión sobre el performance ha cuestionado a la academia acerca de su encierro, pues consideran que son los espacios urbanos vertederos de las reales problemáticas, crítica y demandas, cada grupo o artista funciona como especies de brigadas que salen a la realidad, al verdadero espacio crítico del artífice social de cada época, en México por ejemplo, la denominada generación de Los grupos era un conjunto de artistas que se reunieron fuera de las academias y del arte institucionalizado, fue una camada que salió de los museos y realizó su arte en las calles, la gran mayoría eran de perfil multidisciplinario, eran en su conjunto mujeres y hombres: periodistas, poetas, fotógrafos, escultores, grabadores, pintores que estudiaron en San Carlos y La Esmeralda, políticamente estaban inconformes y eran afines a movimientos estudiantiles.

La postura de salir de los espacios comunes no es novedosa, pero bajo el contexto en el cual el performance se mueve es importante resaltarlo, ya que se observa casi siempre una demanda que debate una estructura de poder entre los cuestionamientos como el porqué de los museos o galerías como espacios estéticos para resaltarlo Clemente Padín dice:

La calle por sus características y por su índole de centro de la vida social, se desentiende de lo que es arte y de lo que no es, al contrario de las galerías y de los museos que imponen su lógica de consumo, es decir, todo lo que se expone en ellos es arte o asume ese carácter. En cambio, la calle enfatiza la relación comunicacional, permitiendo que el arte despliegue toda su funcionalidad, su razón

de producto de comunicación y no de mera mercancía sujeta a las leyes del mercado y del lucro comercial (Padín, 2017).

De ahí que buscar nuevos espacios sea la herramienta de uso para acceder a nuevos territorios expresivos, Marc Auge –antropólogo y sociólogo– en su texto *Los no lugares* define al *espacio público* como lugar de una nueva sensibilidad que posibilita la conciencia de lo transitorio de la sobremodernidad³⁵ (Auge, 2000, p. 83), así que los trazos de la arquitectura del sujeto sean una impronta para la sensibilidad del artista.

La hipótesis, defendida por el autor, refiere que la sobremodernidad generadora de ‘no lugares’ que los espacios no pertenece a lugares antropológicos como las galerías o museos que al ser son espacios rediseñados, recodificados, recategorizados o resimbolizados como la Zona Cero de Nueva York o la Plaza Roja de Moscú (Auge, 2000, p.83)”.

En efecto, el lugar del performance es el no lugar, por su falta de autoreferencialidad, son lugares anónimos o cercanos a espacios públicos como plazas y monumentos, que por sí mismo son cuestionamientos sobre la autoridad del espacio público, refugios anónimos. Este tema es un gran debate para cuestionar la dimensión del urbanismo como lugar de apropiación del cuerpo.

³⁵ La sobremodernidad es la sobresaturación de información, discursos, novedosas formas de sensibilidad y es generadora de no lugares, es decir, los lugares de tránsito, pasillos, lugares provisionales donde se encuentran los ciudadanos de una urbe.

2.3.3 Lo cotidiano

La cotidianidad y el flujo son elementos centrales de los situacionistas, ambos son retomados en el arte como pretextos para discurrir y comunicar desde una arista estética, con un enfoque y lenguaje plenamente artístico en vinculación con otras disciplinas. El arte situacionista contiene componentes sociales, comunitarios y dinámicos para restituir el tejido social artístico, el cual se sincroniza con las problemáticas que el performance entreteje en diario trabajo.

Por otro lado, el cuerpo y lo cotidiano son dos temas que se catalizan en el performance, pues al ser una experiencia inmediata y efímera, el artista proporciona sensaciones disímiles en relación con la temporalidad donde se entrecruza lo diario en la vida del hombre común, quien se mira reflejado en el discurso artístico de sensaciones: dolor, estrés, depresión, malestar, incomodidad, tedio, desde un cuerpo sometido, así lo explica Josefina Alcazar:

El cuerpo de la artista de performance es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto. El performance es un género que permite a las artistas buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, el performance permite que las performereras exploren su problemática personal, política, económica y social (Nerea, 1998, p. 204).

El cuerpo es el soporte del performance, con sus gesticulaciones y movimiento corporal, el artista nos permite entrar en su pensamiento y sus soluciones físicas a través de sus procedimientos de expresión, se expone en su totalidad. Cuando un artista empieza a usar su cuerpo, inicia la performatividad, es

un proceso rico y lleno de elementos humanos, la ironía forma parte fundamental de los nuevos cínicos no griegos, toma temas diversos para construir discursos y representar con el cuerpo: la construcción de géneros, biopoderes, entre tantos tópicos.

Por otro lado, la cotidianidad posee una creatividad que De Certeau afirma en su libro *La invención de lo cotidiano*:

Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la “vigilancia”, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina [...] en fin, qué maneras de hacer forman la contrapartida, del lado de los consumidores [...] de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico (De Certeau, 2000, p. 75).

En efecto, en los intersticios entre la producción y el consumo habita un espacio de realización, de fabricación, una *poiética* oculta y diseminada en las formas de elaborar. El hombre en su apropiación del lugar, alegoriza el *status quo* y extravía orientaciones propuestas de las instituciones.

Al contrario de una creación controlada, diseñada, costosa, corresponde a una producción sigilosa creativa y así de leve peso. Lo cotidiano del hombre ordinario recuerda el universo del performance que incorpora el espacio de los lugares anónimos. Lo cotidiano es también un lugar al que las mujeres acceden por ser el espacio de la íntima creación que opera empleando productos de manera inusitada donde se observa una inventiva cotidiana plena de imaginación que apasiona a De Certeau, convencido de las maravillas que oculta el quehacer ordinario (De Certeau, 2000, p. 75).

El arte acción no sólo integra estética, sino una plena identificación de problemáticas que cuestionan e indagan desde lo analítico y desde el cuerpo continente cotidiano. El arte no objetual del performance se ha nutrido del proceso de hibridación de las disciplinas o la interdisciplinas que como fenómeno de la época reacciona como lo mencionan algunos investigadores:

La disolución y división en las disciplinas artísticas anunciadas y vociferadas tanto en los setentas por vía teórica y artística puede verse también como un giro artístico y performativo como un escenario no tradicional pero al cual lo cotidiano se inserta en el devenir histórico capilar, las obras, como soporte o evento, dejan de tener su lugar histórico tradicional, ahora los artistas crean acontecimientos en los cuales, no solo existe el autor sino otros actores como los espectadores que interactúan, los escuchas y los observadores en general.

El giro performativo de las artes es una característica del siglo XX, las expresiones estéticas han buscado nuevos espacios intersticiales que fundan nuevas estrategias creativas, el giro del arte es una de las tantas que se presentan como el giro antropológico del arte y los espacios que integran lo multidisciplinario. El performance funda sus intereses directamente en relación al público, en un acontecimiento real, no existe, como en el teatro, una separación entre el drama y el espectador por separado.

2.3.4. Lo efímero

Otra característica que se presenta en el performance es su carácter efímero e irrepetible, ya que comparte esta singularidad con el arte contemporáneo en general

(land art, instalación, arte povera). El arte del siglo XX concibe la atemporalidad y lo fugaz como una frecuente estrategia para contrastar al arte conservador que busca lo eterno y el genio como memoria del artista. Las corrientes artísticas contemporáneas presentan ritmo y fugacidad como estrategia de esta época transitoria en donde el proceso de una obra es registrado como parte de la obra en sí mismo.

Lo efímero es una manifestación del arte y aplica una duración limitada en tiempo y espacio, siendo la fugacidad en los materiales usados y a la vez son composiciones temporales.

El arte efímero, más que producir arte, es el conjunto de procesos creativos de entidades que cuestionan la inmortalidad del objeto artístico, el cual se agota en el tiempo, es más una transitoriedad de lo cotidiano a la obra efímera, no hay como tal una experiencia, el tiempo cambia los significados.

Deleuze insiste sobre la afinidad existente entre estos juegos animales y las instalaciones contemporáneas; y esta proximidad entre el artista con el animal territorial implica, asimismo, la unidad del land art, del body art, con los procedimientos más antiguos de la cultura, sean llamativos (una piedra erigida, menhir, una roca tallada) o regulares (la traza de un sendero, un campo cercado) (Sauvagnargues, 2011, p. 58).

La fugacidad de los elementos, antecedente propio del animal, fenómeno anómalo o fenómeno de borde en devenirse, se les ha vinculado a expresiones artísticas usadas en ciertos momentos festivos, por lo que luego del acontecimiento son destruidas. Solo en algunos casos, la obra se conforma de elementos

conservables como máscaras, vestidos y esculturas que se mantienen para celebraciones posteriores.

2.3.5. Corporalidad

El cuerpo humano también ha tenido cabida en el arte efímero. Pueden destacarse en este género el peinado, el maquillaje, el tatuaje, el piercing, dichos elementos han estado presentes en diversas culturas y a lo largo de los años, ya sea para fines estéticos o rituales, la corporalidad y sus aditamentos son parte de la polémica continua acerca de la desterritorialización de elementos, de espacio, de tiempo, así como la desnudez del cuerpo una continua manifestación presente en el *performance*. El cuerpo nómada en donde el ritual, danza y la magia tenía la función de protección, actualmente el cuerpo instrumental es parte de una maquinaria de significados que subjetivan.

La corporalidad es vínculo para entablar una obra en directo, no existe soporte más que el cuerpo, por ello, en la intervención del cuerpo desde sus vecindades con la Ilustración y la contemporaneidad es el desnudo, estrategia de franqueza social. La corporalidad en el performance, está ligada a la desalienación entre sujeto y objeto, promovido anteriormente por las ideas ilustradas de corte positivista. La separación entre sujeto y objeto parte del modelo cartesiano, la duda metódica y la objetividad del objeto de estudio con el performance o corporalidad se unen en un solo movimiento de expresión y comunicación, el cuerpo en el performance no es bello en este sentido la cultura y la vida se coordinan en una sola expansión constructiva de comunicación.

Respecto a la temporalidad del performance, se enuncia que la única vida de la acción performativa transcurre en el presente. El performance no se guarda, no necesariamente se registra, ni es una regla que se documente, no participa de manera alguna en la circulación de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance.

CAPÍTULO 3

PERFORMANCE: SUJETO PODER, CUERPO, Y FOUCAULTIANO

El cuerpo está inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él como una presa inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo forzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.

Michel Foucault

Para este capítulo, se contempla una revisión de tres *performances*, donde se materializa la angustia, la demanda y las automutilaciones constantes. Los tres casos tratan del orden establecido, frecuentan la demanda social y el régimen patriarcal fálico, realizan una crítica de la cultura y el poder como normalidad. Mireille Suzanne Francette Porte, conocida como Orlan, Regina José Galindo y Marina Abramović son las que orquestan óperas dodecafónicas que vagan por los sótanos del siglo XX.

La red del sujeto, poder y cuerpo que Michel Foucault nos propone es la cuña que requerimos, haremos uso de esta lente crítica para observar la construcción del sujeto-cuerpo por medio del *performance*. Advertir y distinguir el fenómeno de la basta producción del *performance* en el mundo no es nuestro objetivo, lo que buscamos es encontrar puntos nodales significativos en la historia del *performance*, por ello, se eligen a tres mujeres que han dedicado su existencia creativa al arte corporal y a sus derivas filosóficas que penan en sus osarios.

El humanismo tiene sistemas de sometimiento al sujeto en todas las etapas de la historia; las narrativas que nos refieren las performers son medios para conscientizar que la cultura nos introyecta valores e identidades como dispositivos,

dichas fémininas son quienes denuncian las prácticas anómalas que sostienen la urdimbre de los saberes epistémicos.

El régimen de opresión humanista reserva al sujeto una cita con la historia constantemente, estas performances son un medio de concientizar cómo la cultura nos rebasa y surgen nuevos modelos de subjetividad artística que modifican las formas de comprensión e interpretación:

Mi problema, esencialmente, consiste en definir los sistemas implícitos en los que nos encontramos encerrados; me gustaría comprender el sistema de límites y de exclusión que practicamos sin saberlo; me gustaría hacer visible el inconsciente cultural (Foucault, 2010, p. 373).

Foucault quiere escapar de realizar una interpretación freudiana o marxista de la cultura,³⁶ dicha exégesis está dentro del campo inmanente del sujeto, centro de convulsiones constantes, no del convencional prototípico que crea sin conexión con la comunidad humana, sino con el sujeto que practica un *ethos* cotidiano correlacionado con su entorno. La subjetividad es un dispositivo que esclaviza por hacernos garantes de un lenguaje que no nos pertenece, enarbolamos ciencias positivistas que constituyen sujetos subjetivados.

³⁶ Foucault no escapa de una interpretación freudiana y marxista, debido a que dichos autores, como lo dice Paul Ricoeur, son “los maestros de la sospecha”, pensadores fundantes de una interpretación de la cultura. Ricoeur acuña el término, Foucault escribe un ensayo denominado “Nietzsche, Freud y Marx.” El método genealógico foucaultiano forma parte de la triada de dichos autores, quienes inauguran un diagnóstico de la Modernidad que interpela y cuestiona la libertad del sujeto en un modelo humanista. En *La hermenéutica del sujeto*, uno de los últimos seminarios que realizó el autor francés, indaga las transformaciones radicales que se introyectaron en las prácticas ascéticas de Occidente de la Antigüedad clásica a la Modernidad y lleva la línea histórica del sujeto y sus condiciones de desujeción. Actualmente Francesco Torralba ha disertado y actualizado el diálogo sobre el tema.

La pregunta por el sujeto no evade la discusión sobre el psicoanálisis y la economía, ya que el método genealógico precisamente exterioriza la pugna cultural que centra al sujeto como minoridad ante el poder.

Para analizar las siguientes obras, utilizaremos una propuesta de análisis genealógico foucaultina expuesta en su *corpus* y proponemos utilizar tres conceptos: sujeto, poder y cuerpo. Del sujeto tomaremos los siguientes términos foucaultinos: discurso, instituciones, sujeto y sinrazón. Del poder identificamos los términos: punición, política y dispositivos. Por último, respecto al cuerpo nos enfocaremos en: análisis de la clínica, la cárcel, la vigilancia y el castigo.

Concepto	Periodo genealógico del sujeto		Campo semántico
Sujeto	Arqueología	epistémica,	el sujeto, la clínica, el sujeto-objeto de conocimiento, discurso
Poder	Genealogía	Política	poder, biopoder, anatomopoder, punición, dispositivos y poder
Cuerpo	Ética	cuidado de sí	La resistencia, la tortura, la vigilancia, la clínica, la cárcel, la vigilancia y el castigo.

Cuadro sobre la teoría foucaultiana que se utilizará en la práctica de análisis.

Para los análisis propuestos identificaremos cómo el cuerpo dinámico del artista se convulsiona para comunicar y cómo las discurren sobre las problemáticas del presente, en su confesión gestual disparan una crítica a los modelos de normalización contra el poder del presente como centro de sus problemáticas. Los mecanismos de confesión del cuerpo aterrizan en espacios de saber y poder en dominios de exclusión y supresión que el performance articula.

Las nacionalidades y el periodo de las artistas son diferentes, pero contribuyen en su potencial de acción y reflejan las premisas de las liminalidades,³⁷ cuestionan principios institucionales en sus axiomas centrales. Los *performances* analizados genealógicamente se ubican en los intersticios, en espacios alternativos, porque instauran experiencias inéditas, no convencionales, entran al mundo cotidiano de la experiencia extrafilosófica.

El eje principal de este apartado es resbaladizo, ya que trata de encontrar e hilar coincidencias y vigencia del discurso de estos *performances* o actos corporales, desde la mirada clínica e histórica, desde el archivo y su genealogía. Estas interpretaciones se ubican en una frontera entre el cuerpo y el performance, que Foucault esboza en la mayoría de sus obras, él estructura la necesidad de una mirada genealógica y política sobre el cuerpo. En este ejercicio de análisis, se propone desarrollar una mirada, un enfoque no lineal sobre el cuerpo y sus manifestaciones estéticas, donde se excave un subterráneo original que no se adhiere a una promesa única sino a sus instantes originarios del cuerpo como

³⁷ Víctor Turner desarrolla la noción de liminalidad, es un proceso simbólico, se trata de un estado ambiguo, en el que la persona se encuentra en una circunstancia extracotidiana.

historia, como repositorio de estricto castigo y vigilancia por el poder, pero también como medio de autoproclamación de los dispositivos como el cuerpo, poder y sujeto.

Al reseñar estas tres autoras analizadas no se pretende plantear una historia sino una genealogía de sus quehaceres, a modo de Foucault, presentar divergencias y rupturas que desentrañen problemáticas y discursos que están murmurando estados del sujeto político, en un subsuelo del presente. Este es, pues, un estudio franco desde los conceptos foucaultianos.

En un primer momento, se analiza a Mireille Suzanne Francette, mejor conocida como Orlan, revisaremos su obra *La reencarnación de Santa Orlan* (1990-1993) con un enfoque foucaultiano, donde se perciben elementos a considerar que se allegan a algunas categorías foucaultianas: el sujeto, la clínica, el sujeto-objeto de conocimiento. Los performances serán observados sobre todo en los espacios fronterizos, donde se rompe la línea de la identidad para ponerse como sujeto despersonalizado que asume la pérdida de una consonancia personal y donde se asumen múltiples intervenciones con el afán de una obra de uno mismo, la parte que Orlan decodifica, planteando la idea de individualización tras el biopoder que recae sobre los sujetos en una “biografía” disfrazada. En el pensamiento de Foucault: el sujeto.

En el segundo momento, se analiza a la artista Regina José Galindo, quien presenta un discurso que plantea los conceptos de *poder*, *biopoder* y *anatomopoder*, como dispositivo donde el cuerpo está expuesto a elementos, que la biopolítica del poder instaura desde el marco político del Estado. El cuerpo usa al performance para surcar el discurso de género y construye sujeciones límite a la razón occidental. El cuerpo de la artista guatemalteca desecha el romanticismo y es

utilizado para visibilizar el poder como represor de *corpus* social. La estrategia del cuerpo en el performance visibiliza la demanda de la carne herida y flagelada.

La represión de los años anteriores a la paz había provocado una percepción social del cuerpo desnudo como un símbolo de castigo, relacionándolo con la tortura, la violación, el abuso. Regina José Galindo da un paso más allá e irrumpe en el mundo del arte empleando su cuerpo como herramienta para representar la marginalidad, aquí entendida incluso como individualidad frente a los otros en todas las posibles combinaciones de los marcos que nos han sido dados, desde la identidad a la colectividad, desgranados en todas sus aristas con una sutileza afilada en cada una de sus acciones (Martín Vodopivec, 2017, p. 8).

En tercer momento, la obra de Marina Abramovic patentiza la desintegración del cuerpo como medio de representación: la resistencia, la tortura y la vigilancia dan como experiencia límite la presencia del cuerpo en el arte del performance.³⁸ Todo ello es el umbral de las experiencias pasadas que han tomado al arte como experiencia corporal, la síntesis de la experiencia nietzschiana está cercana a la obra de la artista. El cuerpo expresivo de la subversión y de la sedición presenta al poder político sobre el cuerpo. El *performance* está dentro del marco de la reflexión como centro de problemáticas de la mirada de una *epimeleia* filosófica foucaultiana.

Los tres bloques tematizados por Foucault en sus obras como periodos arqueológico, genealógico y ético (epistémica, política y cuidado de sí) es donde se funda este análisis sobre el arte del performance. Es decir, cómo el cuerpo que hace performance unifica ciertas unidades temáticas, problemáticas, polémicas, con

³⁸ Referencia visual sobre Mariana Abramovic: <https://www.thecollector.com/rhythm-0-by-marina-abramovic/>,

cierta política y ética que desentrañan una aproximación y perspectiva que penetra en una filosofía del cuerpo de trasfondo foucaultiano.

3.1. Sujeto foucaultiano, Caso Orlan

La artista francesa Orlan, nacida en Francia en 1947, ha incursionado en el arte del cuerpo de manera inusitada, su obra polémica devela una crítica histórica del arte como encarnación de estereotipos que fundamentan un orden discursivo en donde el sujeto construido históricamente se edifica a sí mismo por medio de las intervenciones médicas quirúrgicas, la medicina como modelo de la biopolítica y la identidad sujeto-objeto.

Luego de una extensa carrera en las artes plásticas, en 1990 inicia un nuevo proyecto llamado “La Ee-Encarnación de Saint-Orlan” que consistió en una serie de cirugías plásticas a través de las cuales la artista transformó su rostro tomando elementos de famosas pinturas y esculturas de las mujeres de la historia del arte. Como parte de su manifiesto “Arte Carnal”, estas cirugías fueron filmadas, fotografiadas y exhibidas en diferentes galerías y muros, entre ellos el Centro Georges Pompidou de Paris.

“La Re-Encarnación de Santa-Orlan” fue la primera de una serie de “Operaciones-performances -Quirúrgicas” durante las cuales el quirófano deviene su atelier de donde salen las obras: dibujos con sangre, relicarios, textos, fotos, videos, films, instalaciones.

El objetivo de Orlan en estas cirugías es adquirir el ideal de belleza femenina, según lo representado por artistas masculinos. Cuando las operaciones completan, tendrá la barbilla de la “Venus” de Botticelli, la nariz de la “Psyche” de Jean-Léon Gérôme, los labios de “Europa” de François Boucher, los ojos de “Diana” (como se muestra en una escuela francesa del siglo 16 de la pintura Fontainebleau), y la frente de la “Mona Lisa” de Leonardo da Vinci (Trilnick, 1990).

Con el caso de Orlan, observamos al sujeto expuesto a la técnica médica en intervenciones performativas quirúrgicas, el individuo se constituye en una contemporaneidad que dialoga con el pasado. La serie consecutiva de modificaciones que Orlan nos presenta en su más conocida obra: *La reencarnación de Santa Orlan* 1990-1993 da una interpretación sobre el cuerpo que está signado como lugar de sitio, tortura, clínica y estética, en donde el sujeto permanece vigente:

Las técnicas médicas, especialmente las cirugías estéticas, permiten la aceleración de este proceso donde las mutaciones corporales se pueden hacer y visualizar en tiempos cada vez menores. Para la artista, la sala quirúrgica es el espacio más emblemático para retratar las políticas tecnológicas del cuerpo contemporáneo: lugar que certifica nuestra incompletitud, al mismo tiempo que promueve su mutación en pro de la belleza, perfección y juventud (Vilodre Goellner y Souza Couto, 2007, p. 123).

En estas intervenciones se muestra cómo el cuerpo es una parcela de la mirada clínica,³⁹ de la sobriedad punitiva que es una constante normativa en la que la artista nos muestra el campo del nacimiento de la producción de cuerpos dóciles para instaurar subjetividades, atado a sumisiones históricas y marcos jurídicos. En el periodo arqueológico el sujeto está dentro del régimen productivo de cuerpos que obedecen a las reglas punitivas de la racionalidad occidental.

La constitución del sujeto expuesta por Foucault se explica en relación con el objeto de conocimiento, dicha relación está conexas con la cosificación e instrumentalización que sufre el hombre. La artista de Saint-Étienne sufre y realiza

³⁹ La mirada clínica pertenece a la biopolítica.

sucesivas deconstrucciones, operaciones y cirugías. La francesa se encuentra en los límites de la identidad, se cuestiona la idea del yo; por su parte, las pinturas y esculturas a las que alude también activan su neoidentidad.

El objetivo de Orlan es transformar su propio rostro para denunciar la sumisión y en muchos sentidos la punitiva esclavitud que los biopoderes apelan. La artista incluye una historia del cuerpo que se sincroniza con Foucault, ya que establece un diálogo con los modelos moralizantes como los cánones estéticos y cuestiona la historia de Occidente. La performancera incluye una crítica al *estatus quo*, a la historia del arte, a la clínica como elemento disolvente y a la identidad.

Como una cuestión técnica en sus operaciones la consigna es evitar el dolor; esa ha sido la constante en sus ocho intervenciones quirúrgicas. Siempre que se le preguntan responde que el dolor es innecesario; por lo tanto, dispone de la anestesia justa para poder evitarlo sin que ésta obstaculice sus lecturas durante el performance-operación. La operación es videograbada y transmitida en diferentes países; en ocasiones incorpora al ritual una dinámica de preguntas y respuestas con los espectadores.

Además de documentar el proceso que la llevará a obtener su imagen planeada, consigue apropiarse de un espacio (el quirófano), donde por antonomasia el paciente es, más que un sujeto, un objeto puesto a merced del cirujano. Al dirigir su propia transformación, Orlan reafirma su capacidad de agencia y remite al cirujano a un papel pasivo; asimismo, subvierte lo que, según Kathy Davis, es la función de la cirugía cosmética (Gutiérrez Pérez, 2008, p.):

El acontecimiento,⁴⁰ que propone Orlan, dialoga con Foucault en la crítica a los estadios temporales como el ahora, el momento temporal y finito que posee el

⁴⁰ Acontecimiento foucaultiano es un hecho de discontinuidad en la historia, tiene un ritmo propio, que no obedece a la causalidad continuidad y progreso como lo proponen los historiadores en el periodo arqueológico se asocia con los que se enuncia, sea un suceso inédito e inexplicable y azaroso, (Sauquillo, 2001, p.177).

cuerpo; para Foucault la búsqueda teórica se desglosa con las condiciones políticas, médicas y pedagógicas que se le imponen al cuerpo bajo la mirada humanística.

Donde hay un acontecimiento hay condiciones discursivas, en este caso, los performances de Orlan tienen las características idóneas porque la medicina, la política y los dispositivos están inmersos en cuestión, todo esto recae en el cuerpo bajo la aprobación de la mirada humanística que está en debate.

Orlan recrea la producción de su propio rostro para dar cuenta de la constitución histórica, como producto de la creación de sujetos que están privilegiando la mirada del arte como centro de reflexiones. La configuración del rostro que realiza esta serie de performances expone una reformulación sobre las formas de subjetivación que están presentes en el sujeto.

Luego de una extensa carrera en las artes plásticas, en 1990 inicia un nuevo proyecto llamado “La Ee-Encarnación de Saint-Orlan” que consistió en una serie de cirugías plásticas a través de las cuales la artista transformó su rostro tomando elementos de famosas pinturas y esculturas de las mujeres de la historia del arte. Como parte de su manifiesto “Arte Carnal”, estas cirugías fueron filmadas, fotografiadas y exhibidas en diferentes galerías y museos, entre ellos el Centro Georges Pompidou de Paris.

“La Re-Encarnación de Santa-Orlan” fue la primera de una serie de “Operaciones-performances -Quirúrgicas” durante las cuales el quirófano deviene su atelier de donde salen las obras: dibujos con sangre, relicarios, textos, fotos, videos, films, instalaciones.

El objetivo de Orlan en estas cirugías es adquirir el ideal de belleza femenina, según lo representado por artistas masculinos. Cuando las operaciones completan, tendrá la barbilla de la “Venus” de Botticelli, la nariz de la “Psyche” de Jean-Léon Gérôme, los labios de “Europa” de François Boucher, los ojos de “Diana” (como se muestra en una escuela francesa del siglo 16 de la pintura Fontainebleau), y la frente de la “Mona Lisa” de Leonardo da Vinci (Trilnick, 1990).

Las búsquedas del pasado como artista, Orlan lo resignifica sobre nuestras condiciones de sujetos en un medio de regímenes discursivos generadores de verdad, lo que nos hace hablar, y por otro lado, lo que nos normaliza como sujetos.

La operación en adquirir el ideal de belleza desde la óptica Foucaultiana es rica en matices, ya que no sólo presenta el modo en que la obra de Foucault se acerca al arte de la pintura para enmarcar los inicios de sus libros, como el ensayo que realiza a propósito de las pinturas del Bosco y Pieter Brueghel, el Viejo, en: *Historia de la locura en la época Clásica* donde se enmarca la pictórica del Renacimiento como belleza dentro de una escenografía caótica, asimismo, la trasgresión que formula la obra de Orlan está dentro de un marco clínico, estético y discursivo sobre las sujeciones del poder en el cuerpo del artista.

Estas modificaciones están dentro del discurso del poder clínico, los sucesos epidémicos transformaron el desarrollo del cuerpo enfermo, apenas en el siglo XVII se crean los primeros internados, como modelo de encierro, en donde el cuerpo es secuestrado y separado de la sociedad. El performance de Orlan nos sitúa en la perspectiva de la locura, la locura de la pintura del renacimiento como interior del discurso médico y donde descubre el funcionamiento inconsciente del arte:

El médico pasa a frecuentar los cementerios, olvidando las recomendaciones de Galeno, fascinado por la nueva mirada que Vesalio inaugura y que sólo, una vez la Ilustración triunfa a finales del XVIII, es posible retomar bajo la claridad del día. La medicina anatómica moderna, entonces, se ha instaurado como ciencia huyendo del yugo del irracionalismo tras siglos de clandestinidad, y, además, se ha instaurado como tal en el momento en que se le ha permitido analizar por fin las lesiones y patologías, la muerte. Conocer lo muerto era condición necesaria para

comprender así lo vivo, y la clandestinidad en la que quedaron sumidas las autopsias impidió el avance del saber médico, esto es, la comprensión de la vida humana (Fortanet, 2015, p. 82).

La experiencia del arte como una exhumación de cuerpos del pasado, no recurriendo la historia sino a la genealogía foucaultiana, se identifica con la experiencia trágica del sujeto. Con el nacimiento de la clínica en el siglo XVIII se refuerza la dependencia del sujeto por el ideal de transformación, ya no sólo es un concepto humanista sino también biológico que lo reprime y le determina su lenguaje:

Después de las cirugías, el rostro de la artista pasó a ser una síntesis de la historia de la pintura. Una síntesis que incluye la sangre, el glamour y la imagen popular excéntrica de Orlan. Todo ello insertado en un contexto publicitario y mediático. Pero eso no es todo. Su piel se convirtió en una frontera entre el pasado y el futuro, lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, el cuerpo y la técnica, el pensamiento y la acción, el arte y la vida. En su cuerpo, todas esas referencias se confunden. Su trabajo tiene claramente tres etapas. Primera: dibuja su nuevo rostro en la computadora; segunda: lo materializa por medio de cirugías plásticas; tercera: transmite las operaciones directamente de galerías, museos y hospitales, vía satélite, por Internet (Vilodre Goellner y Souza Couto, 2007, p. 125).

El ideal de transformación de nuestra época en rasgos estéticos es un modelo productivo de cuerpos dóciles que está inmerso en la inmediatez y en la caducidad, tal ideal nos invita a reflexionar sobre cómo se puede transformar en algo *sui generis* artístico. Asimismo, esta forma de intervenir un cuerpo en crisis por medio del performance hace una crítica a los modelos del sujeto, a la vida y los componentes adyacentes que regulan la vida, normalizan y crean hipotéticas individualidades:

Estos componentes configuran además una cuadratura que reorganiza y modifica su propia silueta al entrar en relación con la vida. Así, las relaciones soberanía-vida; medicina-vida; guerra-vida; economía-vida, se rearmen, comprenden y explican de otros modos. Las regulaciones de la población; la anatomopolítica del cuerpo humano; el control y la seguridad; los sistemas de gestión y control económico; entre otros, demarcan formas de normalización particulares, que desde la Biopolítica anuncian una tecnología trascendente e individualizante del poder (González Jiménez, 2017, p. 6).

El sujeto y el poder están dentro de estas series de performances en donde se prolonga la instancia política que subyace en toda la red productiva que moldea al sujeto. La vigencia de Orlan y de Foucault ejercen un análisis sobre lo que somos como sujetos de una red de tecnología que someten al sujeto a un anonimato institucional.

El análisis que Foucault presenta tiene una perspectiva epistemológica, en éste se deja entrever cómo las ciencias humanísticas, que se inauguran en el siglo XVIII, han creado un nuevo sujeto en la sociedad industrializada, un sujeto enfermo que está en los límites de la producción, sobreexplotado. Orlan nos dirige a una serie de transformaciones que nos recuerda cómo la medicina o la clínica puede transformar un cuerpo en la medida de nuestra enfermedad o cómo un sujeto está dentro del marco de la mirada médica:

La estrategia ahora es, pues, la de la body modification, también llamada por la artista de carnal art. El carnal arte se refiere a un trabajo de autorretrato en sentido clásico, pero se hace con los medios tecnológicos característicos de nuestro tiempo, donde el cuerpo oscila entre la desfiguración y la reconfiguración. El cuerpo se entiende, entonces, como una realidad que será modificada. Mas, el carnal art no desea el dolor, no es una forma de purificación ni de redención, por eso el cuerpo

que será modificado mediante cirugías está siempre anestesiado. A la artista no le interesa el resultado plástico final, sino la operación performance de la cual resulta un cuerpo modificado, objeto de debate público y, por ese motivo, exhibido mediáticamente. Para Orlan ya no tiene sentido representar el cuerpo; es necesario modificarlo (Vilodre Goellner y Souza Couto, 2017, p. 122).

La obra de arte como uno mismo es una conclusión que Foucault propone, es una concatenación de revisiones éticas y políticas: “cómo nos hemos convertido en lo que somos”, la obra de Orlan es cuerpo político e importante de revisar, ya con ello se alerta al individuo, cómo se puede transformar en algo diferente sin dejar el uso de las acciones liberadores que el sujeto siente.

La normalización que introyecta Occidente no permite desarrollar. La apuesta de ser uno mismo una obra de arte que Foucault lo propone en su etapa ética, realizar prácticas concretas para erradicar el sujeto que el poder introyecta, esta microfísica del poder. Orlan tiende una crítica a las corporalidades lineales y ejemplifica el acto de sabotear las identidades únicas, ya desde sus obras se ve una postura foucaultiana: ver el cuerpo como un dispositivo del poder para domesticar o liberar las formas que el cuerpo presenta.

3.2. El poder foucaultiano en el caso del Regina José Galindo

Los tres aspectos temáticos en la obra de Regina José Galindo (Guatemala, 1974) son claros ya que lo político, el cuerpo y el terror son sus constantes, la artista ha sido ganadora del premios León de Oro (2005) y el Premio Príncipe Claus de Holanda, en su obra hace uso de su cuerpo mortificado para revelar la violencia

contra el género femenino aunado con la marginación social y la injusticia derivada de los trances socio-políticos de Centroamérica.

Se puede deducir que en sus piezas Galindo no sólo alude a una determinada problemática mediante su cuerpo, sino que trata temas de vida y muerte en un contexto de guerra y dictadura, ésta revelando como el cuerpo, junto al poder, se subsumen en un torbellino de violencia y terror donde la mujer es blanco de opresión no sólo por lo político sino también por violencia de género. Los tres aspectos que están constantes son sus preocupaciones como artista.

La artista, a través de múltiples performances, reflexiona sobre el papel del cuerpo y la opresión. En su performance célebre “¿Quién puede borrar las huellas?” del año 2003, elabora una crítica y el rechazo a la candidatura de un genocida y ex militar guatemalteco Efraín Ríos Montt y a la vez una memoria a los caídos por el conflicto en los años 80. Consistió en dejar un rastro de huellas de sangre desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, en esta intervención Regina va empapando sus pies de sangre humana dejando un camino lleno de reflexiones sobre el afán de poder por someter a los individuos y la falta de memoria colectiva como ciudadanos:

La performance se inició a las puertas del edificio de la Corte de Constitucionalidad, en cuyos escalones exteriores la artista se presentó cubierta con un vestido negro largo, sin mangas, con los pies descalzos y portando un bañador de color blanco lleno de sangre humana. Luego de mojar parsimoniosa y solemnemente sus pies en el rojo y viscoso fluido, Galindo comenzó a caminar hacia el Palacio Nacional de Gobierno de Guatemala, recorriendo ese trayecto ante la mirada sorprendida de los transeúntes y bajo la vigilancia, a prudente distancia, de los policías que resguardaban ambos edificios. Simbólicamente, cada huella dejada por Galindo representa a cada una de las personas asesinadas durante el gobierno tiránico de

Ríos Montt; en conjunto, esas marcas forman un sendero rojo que recuerda los signos con los que los antiguos mayas marcaban los caminos en sus mapas/códices; irónicamente, ese sendero puede también verse como una alfombra roja, sangrienta, por la que esa vergonzosa candidatura parecía estar transitando hacia una nueva titularidad del poder estatal (Villena Fiengo, 2010, p. 55).

La estructura narrativa que la artista presenta un nudo de aspectos donde el poder y el aspecto de tránsito a la crítica de las dictaduras centroamericanas detonan una caminata, la cual presenta la denuncia de pueblos arrasados por las fuerzas militares de los años ochenta en Guatemala. El dispositivo orgánico que mueve es el cuerpo como agenciamiento del poder, para Foucault el poder es la más alta estructura de docilización. La artista de “¿Quién puede borrar las huellas?” no desconoce la utilidad del cuerpo como herramienta que demanda las estructuras represivas, la artista se acerca al fenómeno en sí mismo, como lo comenta un especialista:

No nació la performance como forma de entretenimiento intelectual, se trata de una experiencia compartida, un ejercicio corporal, afectivo y crítico cuya preparación no consiste tanto en la transmisión y la reproducción como en la búsqueda de vías efectivas para el ofrecimiento y la disposición de pensamientos y/o sensaciones en función del bucle de retroalimentación autopoietico (Loureiro Álvarez, 2021, p. 6).

El poder en el performance es, tal vez, el tema más tratado, no deja de abrir el sedimento de lo no dicho: la injusticia nos sirve para pensar cuánto le falta al hombre para ser humano.

La línea de trabajo, que manifiesta Regina José Galindo, es una manifestación político-corporal, donde la mera expansión del cuerpo, araña el velo

de destrucción que ha perpetuado las dictaduras militares en el país vecino, es el horror de los cuerpos mutilados, desaparecidos, violados, aldeas incendiadas en un festín de sangre acumulativos. Es ahí, donde interviene el performance, que cercano al gesto del dolor, puede transmitir esa rabia acumulada por las injusticias del Estado. Cuerpos acumulados en la selva, es la poesía de Centroamérica en los 70-80, una radiografía del hemisferio continental que horroriza la puesta estética de una romántica vista al mar, sentados y ahogados por el sórdido tableteo de las ametralladoras del ejército kaibil.

La sangre, único material que usa Regina, nos dirige a la historia política del cuerpo que elabora Foucault, entra en consonancia por ser un rastro de la enfermedad que emana de sujetos represores, esta biopolítica y la anatomo política son el referente del control que ejerce el poder en los cuerpos y sus relaciones capilares desde el afuera social al cuerpo individual:

Foucault analiza la noción nietzschiana de Herkunft como fuente o procedencia, en relación con la sangre y la tradición entre aquellos que se encuentran en un mismo nivel. El cuerpo es el lugar del Herkunft donde se encuentra la marca actual de los sucesos del pasado; de él nace los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrecruzan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto (Díaz, 2005 p. 86).

El cuerpo, que se desangra y deja sus huellas, es el código del poder en su escena cotidiana; la sangre, que el poder hegemoniza como ejemplificador, es la escena, buscando en el discurso foucaultiano. Las huellas de sangre están dentro del discurso del poder que disemina sus enunciados y visibilidades. Este performance

de Galindo encuentra en la articulación del cuerpo en donde un determinado número de fuerzas crean tensión:

En otras palabras, el cuerpo que Regina José Galindo ha puesto en escena ha sido codificado como femenino por su desnudez. Con ello no quiero decir que éste ha sido el único recurso -mencionaba anteriormente que otros elementos han sido el uso del vestido o el embarazo-, pero sí uno de los más importantes ya que es el más recurrente [...] sea descrito por María Jesús Fariña como un *performance* que habla sobre la minusvaloración y la objetualización del cuerpo femenino (Cejudo Escamilla, 2019, p. 163).

La decodificación que moviliza el acto cuerpo-poder manifiesta la puesta en escena de una ciudadana cualquiera, sin pancartas o consignas, la de no aceptar una deliberación política o deseo de poder. El *performance* de Rosario narra la frontera entre lo que representa el saber moderno: la objetualización y la violencia contra las minorías por medio de políticas colonialistas en tierras centroamericanas:

Esa carencia de justicia, avalada por los organismos de protección de un país o sus instituciones gubernamentales, son los que generan las verdaderas muertes de mujeres. Su ideología, gestada desde siglos por el orden patriarcal abusivo, sigue considerando a las mujeres como una posesión que se reclama con igual violencia que los conquistadores hicieron con las tierras de Guatemala (Lledó Sancho Ribés, 2015, p.191).

La artista guatemalteca expresa el biopoder del Estado, ya que pertenece a la generación de guerrillas centroamericanas, al ser mujer mestiza en tierra de indígenas mayas quiches, estas particularidades le dan fuerza de sus

performances, en donde el poder recae en la condición geográfica y política, todo ello plantea cómo los biopoderes son agentes exterminadores de la vida. Directamente los dominios del sujeto son violados en su mismo campo de enunciación, Regina José Galindo esta ante el cuerpo- poder.

La anatomopolítica es la serie de advenimientos analíticos que interrelacionan la crisis del cuerpo ante el poder. El poder cosifica el cuerpo mas también la libera para fundar un deseo u erótica alienada, una pura apariencia que sacraliza e idealiza como un acto artístico.

Responder la crisis del cuerpo, con José Galindo es la herramienta crítica lejana sobre los hechos históricos. Esta vía lo detalla Diana Taylor, investigadora sobre el performance, esta estudiosa nos instiga a ver al cuerpo como zona de encuentros y desencuentros, que permite ver la demanda de las minorías, el cuerpo como pantalla de silencios, nos reseña las delgadas líneas que presenta el performance entre la teatralidad y la memoria de los pueblos originarios; sobre “la política de la presencia” y del carácter rebelde y trasgresor del performance en América Latina. Taylor se basa en la antropología de Richard Schechner y la relación entre el ritual y el performance. El cuerpo se vincula con el campo semántico del poder, según Diana Taylor, “más no un poder vertical que domestica los cuerpos, sino uno difuso del capitalismo en su dimensión espectacular, señalada por Guy Debord, un poder que modela subjetividades (Soler Casellas, 2015, p. 134).” Las acciones o performances que Regina José Galindo realiza son extractos envolventes de materialidad corpórea que alude a la separación y disolución del individuo en el poder. Para Galindo el poder es una fuerza separadora de identidad ya que a través de su energía nos separa de nuestros vínculos culturales. La artista

que procede su actuar artístico a través del performance en América Latina se caracteriza por tener una solidaridad a las demandas sociales, sus temas desarrollan su condición de ser menor en una sociedad despiadada, donde a ella, como ente artístico, se le permite por medio del performance, clamar por la igualdad social.

La obra a través de los biopoderes foucaultianos en el contexto de Galindo siempre postula las arbitrariedades que se realizan en contra de ser mujer o ser indígena. La minoridad tiene significados ya que se sale de lo privado para entrar en lo público del cuerpo violado, violentado por las fuerzas del poder. Entre los análisis históricos de Foucault lo realiza siguiendo el modelo Nietzscheano, en donde se le da prioridad al sujeto-poder, el de saber cómo las ideologías y las morales en turno son proclives a justificar tipos de barbaries por medio de la violencia.

El cuerpo es la superficie de inscripción de los sucesos, el lugar de disociación del yo. El mismo no es unidad sustancial sino volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo impregnado de historia, y la historia como destructora del cuerpo (Díaz, 2005, p. 86).

La historia de Galindo, narra con su performance “¿Quién puede borrar las huellas?” el desmontaje de una genealogía de la violencia de Estado, se usa el cuerpo, que es un poder igualitario al estatus del biopoder, como sujeto histrión que recorre y deja huellas, es una poderosa metáfora de la vida sobre la muerte.

La intervención del cuerpo se detalla como una necesidad de usar los medios no tradicionales o estéticos que obligan a pensar o reflexionar sobre los modelos

moralizantes que apela los museos y galerías como uso exclusivo de lo bello. La concepción tradicional de lo bello está cuestionada por contener un discurso moralizador que esconde los dolores interiores. Para Diana Taylor, “El performance no es una manifestación vanguardista del arte, sino más bien es una herramienta cultural que se ha usado ancestralmente como memoria de los traumas y de los hechos que los precolombinos han sufrido (Taylor y Fuentes, 2011, p.18).” En efecto el performance es una herramienta contra el poder ya que usa el cuerpo como herramienta de agente liberador de las comunidades ancestrales hasta la actualidad.

3.3. Cuerpo foucaultiano caso Marina Abramovic

Marina Abramovic es la artista representante del performance de resistencia, sus trabajos están dentro de la índole que prueba al cuerpo en su cualidad tenaz aunado con lo psicológico, cada uno de sus trabajos están dentro de un marco del cuerpo bajo presión y bajo parámetros de emociones extra cotidianas que singularizan sus performances. Sus aportes presentan una estructura que estarán siempre repensando la entidad del cuerpo como fuente de dolor, autocontrol y manejo de sensaciones que interactúan con el público.

En “Rithm 0” se ofreció inerte ante un público que podía interactuar con ella de la manera en que quisiera haciendo uso de 72 objetos entre los que había cuchillos, cadenas, látigos, una pistola y una bala, sino que pretendía llevar a los espectadores a estados de shock y poner a prueba tanto su capacidad de sorpresa como su pasividad ante el sufrimiento ajeno (Iglesias Lodaes, 2011, p. 5).

Para Foucault el cuerpo es un intrincado lugar de paso. El cuerpo está dentro de las políticas de control y reglamento de las poblaciones y son una serie de dispositivos que la normalizan constantemente. Las presiones de índole positivista en donde la vida es un aspecto más de uso cosificable enmarca un cuerpo agonal siempre visto como lugar de explotación de sus condiciones creativas e intelectuales. El poder como una línea de regresión a los usos ahistóricos sin lugar de reposo y aportes extraordinarios. La artista pone a prueba la contemplación del cuerpo y de sus expresiones que se enuncia salvajemente ante un público civilizado por los regímenes estéticos:

En una sociedad, que enmarca la violencia, la tributación y el reconocimiento, se aprecia como el performance de la yugoslava está delimitando el eje temático en donde nosotros como espectadores nos envuelve las acciones coercitivas que ella misma se realiza. Esta autoflagelación vista desde el lente del cuerpo no puede ser más que una enunciación de una ceremonia al cuerpo como fuente de dolor. Foucault enmarca sus textos constantemente con ejemplos de tortura que transcribe en el principio de su obra *Vigilar y castigar* donde se muestra el ámbito del cuerpo como acción coercitiva del poder.

Damiens fue condenado, el 2 de marzo de 1757, a "pública retractación ante la puerta principal de la Iglesia de París", a donde debía ser "llevado y conducido en una carreta, desnudo, en camisa, con un hacha de cera encendida de dos libras de peso en la mano"; después, "en dicha carreta, a la plaza de Grève, y sobre un cadalso que allí habrá sido levantado [deberán serle] atenaceadas las tetillas, brazos, muslos y pantorrillas, y su mano derecha, asido en ésta el cuchillo con que cometió dicho parricidio, quemada con fuego de azufre, y sobre las partes atenaceadas se le verterá plomo derretido, aceite hirviendo, pez resina ardiente, cera y azufre fundidos juntamente, y a continuación, su cuerpo estirado y

desmembrado por cuatro caballos y sus miembros y tronco consumidos en el fuego, reducidos a cenizas y sus cenizas arrojadas al viento (Foucault, 1984, p. 11).

El Foucault, como historiador de las prácticas de castigo, publicó en los medios tantos ejemplares para mostrar la cara de la ley, misma que es una economía del castigo que funciona como correctivo a los individuos de un reino. Para Abramovic el contexto del cuerpo interroga los espacios donde el cuerpo debe ser supliciado o corregido, en “ritmo 0” el cuerpo hace que los espectadores partan de una experiencia previa de su cotidianidad, la actualiza y se representa en su realidad. Ella es su propio verdugo, el intrincado guión de su performance es esperar lo inesperado, no hay más que esperar el naufragio y la constitución de soportar esto en aras de un programa propio de cuerpos dóciles.

El sistema de objetos que Abramovic utiliza en “ritmo 0” son una colección de artilugios para poner a prueba un cuerpo femenino de la posguerra, lo que pide un cuerpo es encontrar los límites de resistencia, los extremos de la paciencia y de proponer un estoicismo de las emociones, esto detallan sus series de performances que singularizan la experiencia del este arte precario:

Autoproclamada “abuela del performance”, quien ha sido una de las grandes figuras del performance art incluso hasta la escena del arte actual. Nacida en Belgrado en 1946, con apenas algunos años de diferencia, podemos ubicar a Marina Abramovic descendiente de héroes de guerra e hija de altos oficiales militares en el régimen de Josep Broz “Tito”, vincula su trabajo corporal con la violencia de la guerra en su natal y desaparecida Yugoslavia. Sus constantes referencias a la censura del cuerpo, así como a las estrategias de control militar se fusionan entre la tradición y la experimentación, sometiendo a su cuerpo, a situaciones extremas que problematizan el dolor, el placer, el amor, el odio, la fe (Padilla Mireles, 2014, p.25).

La estrategia de la artista es fusionar los sentidos del espectador abierto para alterar nuestra percepción de normalidad, ella procesa acciones sencillas que detonan una oportunidad de ver el arte de las sensaciones insoportables para ir más allá del radio usual del cuerpo: prótesis, armas blancas u otros objetos dislocan los cuerpos femeninos para generar rituales cotidianos en escenarios inverosímiles:

Rhythm 0 es una obra donde los espectadores se volvieron agresivos hacia el sujeto, que es Abramović, provocándole dolor psíquico y físico. El sujeto se expuso como un objeto inerte y dio permiso para que tuviesen total libertad de hacer lo que quisieran con ella. El público comenzó a visualizarla como un instrumento de placer y de dolor, de esta forma sacaron su lado más salvaje dominado por el instinto de supervivencia y de placer sado-masoquista al ver como una persona por unas horas se convertía en un ser más inferior que ellos al no poder defenderse. Este empoderamiento momentáneo permitió que disfrutasen con el dolor de la víctima (González Vargas, 2018, p. 48).

Foucault enmarca las prácticas de subjetivación para liberar el cuerpo de su marco teórico humanista; el humanismo es sinónimo de capitalismo y liberalismo en fluidos consumistas extremos. Marina Abramovic interroga el marco humanista del cuerpo y despliega elípticas formaciones de nuestras emociones, la que nos constituye agentes morales de nuestros actos y también la que nos retorna homicidas y pervertidos de normas sociales.

El acercamiento sobre el tema con relación al cuerpo y la filosofía, Foucault está al frente, éste analiza los momentos que el cuerpo ha afrontado constantemente en la historia de Occidente. En sus obras el cuerpo está sujeto a

espacios de encierro y clasificación y nos muestra la preponderancia de la mirada médica y jurídica ante todo.

Su propuesta, recuperando el legado perdido de la Diosa Madre, fundía lo ancestral con lo actual. Las diosas no saben de tiempos [...] La utilización del cuerpo como rito y performance, como herramienta para otorgar fertilidad a la tierra, para pedir lluvias, para curar [...] Con esos ritos además se recupera la presencia de la muerte, y lo inocuo que esta es para una Diosa -así en *Woman with skull*, en su omnipotencia divina luce sugiriendo la cópula con una calavera-. La vida y la muerte. La diosa no sabe del tiempo: por ello actualiza y trae al presente, y al consciente, aquellas imágenes arquetípicas, las que burlaban la solidificación icónica en el inconsciente (Birlanga Trigueros, 2015, p.4).

La idea de cuerpo que Foucault nos muestra son básicamente los conceptos y aparatos críticos conocidos como anatomo-política y bio-política,⁴¹ estos dos refieren a un sujeto-cuerpo dentro de una producción de subjetividades que recae en una serie de prácticas de poderes disciplinarias que converge en un modelo productivo óptimo para el *statu quo*.

La anatomo-política es un análisis de las anormalidades impuestas por los modelos científicos del siglo XVIII, como estrategia de encierro y clausura a los sujetos-cuerpos que no responden a modelos de trabajo y comportamiento en la sociedad, en general estas formas correctivas a través de procedimientos de vigilancia y control, ha modelado a futuro un sujeto que tema su cuerpo, a sus impulsos naturales y forme un cuerpo disciplinado para el trabajo en espacios vigilados.

⁴¹ Anatomo-política y bio-política, conceptos que Foucault analiza, trata la estrategia del poder para controlar a la sociedad por medio de acciones capilares como la guerra, la escuela, la salud.

La biopolítica se ubica a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, nos retrata sobre el control intensivo y descentrado en la población como la natalidad, alimentación, higiene, procreación, enfermedad y muerte. Cómo es dosificado en una tecnología reguladora de la vida; el problema biológico de la especie humana está ubicado en las formas de poder que regulan la vida y los cuerpos de los individuos de forma global.

La historia política de los cuerpos es una producción operativa sobre el hombre contemporáneo y sobre sus relaciones específicas que lo han definido como tal la conciencia genealógica de una mirada territorializada y buscan un pliegue del sujeto, puede dar pauta a una estrategia donde el cuerpo pueda ser así mismo un mediador entre el poder y el sujeto. La propuesta de nuestro autor es una crítica a los agentes que coaccionan las corporalidades de cada sujeto, de poder crear una nueva subjetividad. La subjetividad para Foucault es una forma de normalización donde se introyectan modelos y acciones al sujeto para que produzca relaciones normalizantes y sedentarias para el Estado.

La manifestación epidérmica del cuerpo muestra zonas de encuentros y desencuentros, Marina Abramovic se concentra en la pregunta sobre la separación de un cuerpo que está afuera y adentro del poder ya que con sus actos donde se le interviene quirúrgicamente, para imitar a pinturas icónicas del arte Occidental, está presentando un ritual de desacralización del cuerpo a través de la postura de una mujer que padece y repliega instantes de la vida en su propio cuerpo.

La performancera busca disminuir el ritmo del vital tiempo de sus espectadores, programados ya en la vertiginosidad de la globalización y la ansiedad contemporánea; la comunicación directa con el espectador es un objetivo que ella

busca, para esto, coloca al concurrente enfrente, a lado, le da momentos reales, le hace vivir e interactuar para que experimente el performance crudo y descarnado directamente. El proceso expuesto sirve como metáfora de la creciente necesidad de ralentización y desconexión tecnológica cada vez más acuciante en las sociedades occidentales contemporáneas (Beltrán, 2010, p.18).

El cuerpo en la teoría tradicional ha estado olvidado por que implica más preguntas que respuestas y espejos de nuestros miedos, frustraciones por ser nuestro único vehículo con la realidad y sus fenómenos. La palabra griega para designar cuerpo es *so-ma* que significa cárcel y que nos recuerda el postulado platónico de reclusión del alma al cuerpo, tal nos indica también el resentimiento que desde la Antigüedad se le ha tenido al cuerpo.

CONCLUSIONES

Debemos liberarnos de ese conservadurismo cultural, así como debemos liberarnos del conservadurismo político. Debemos desenmascarar nuestros rituales y hacerlos aparecer como lo que son: cosas meramente arbitrarias, ligadas a nuestro modo de vida burgués. Es bueno –y este es, el verdadero teatro—trascenderlo a través del juego, a través de un modo lúdico e irónico...En cuanto a mí, esto es lo que intento hacer con mi trabajo.

Michel Foucault
Conversación con John K.Simon.

El performance y sus prácticas surgen a partir de la crisis de la civilización⁴² es una demanda irrefutable contra las prácticas normativas de la cultura. El performance es rasgo y síntoma de la época actual y todo esto deriva en los territorios de lo efímero y transitorio del arte. A través de la lectura genealógica la cultura es un espacio de diagnóstico donde el sujeto, cuerpo y poder se aclimatan a una expresión artística corporal insólita. Esta hermenéutica del subsuelo y de la cultura, retoma el vínculo entre la filosofía y arte, que opera desde la esfera corporal y política del término.

La ligadura entre el cuerpo y lo político es un aspecto del presente que estamos viviendo, dramas sociales de mujeres que desmitifican al cuerpo y reinsertan un nuevo diagrama discursivo, núcleos de experiencias estéticas, efímeras y coherentes con implicaciones políticas de actualidad y demandando o activando dispositivos que están biopolíticamente insertos.

⁴² Marcuse en su libro "*eros y civilización*" argumenta sobre como la historia del hombre es la historia de su represión, la cultura restringe la existencia social y biológica de hombre. Bajo la visión freudiana y marxista el autor Marcuse somete a la civilización a un escuadrío de los aspectos socio afectivos. La crisis de la civilización radica en la lucha entre eros y thanatos, la pulsión de muerte y de la contención donde la historia del hombre es la historia de la represión.

El performance trata problematizaciones que la ética y política frecuentan como: el castigo, el cuerpo, la represión moral, la erótica y la tortura. A través de un modelo que alegoriza y saca el teatro de su espacio oficialista podría encontrarse un escenario que interpela de manera concreta las acciones presentes:

- El performance conceptualiza y navega más no cuadrícula los aspectos temáticos.
- El performance busca el suplicio del cuerpo como experiencia desnuda del discurso y cómo nos constituimos en sujetos de conocimiento y sujetos de verdad performática.
- El peligro es cuando el performance sea normalizado y solo aparente ser pantalla de lo subversivo y lo político.
- El cuerpo es lugar del poder y grado cero del poder.

El performance interactúa con la vida e inquietudes cotidianas, inclinando principios éticos filosóficos que hace reflexionar cómo el cuerpo es acontecimiento y parcela del saber. La reflexión de converger sobre el cuerpo en mi investigación, atrae muchas más preguntas que respuestas concretas, son derivas de la escritura que apelan al buen sentido del lector. Acá, el cuerpo no es solo definición sino instauración y novedad de construirse y derrumbarse sobre sí mismo, es la capacidad de deconstrucción de lo orgánico fuera del sujeto y el cuerpo entre ellos también es lo político que sujeto y poder entran en pugna en torno al cuerpo domesticado y definiéndole.

Los tres performances revisados condicionan los dispositivos de coerción, con sus intervenciones, realizando elipses de reflexión y meditación: todo cuerpo político es performance. El cuerpo se desintegra y se renueva en cuerpo marcado. La malla intrincada, donde el poder sistematizado se lee: sujeto- arqueología, poder-genealogía, cuerpo-cuidado de uno mismo. Esta trilogía de cuerpos plantea los planos discursivos, ejemplo: la mirada clínica en Orlan, el poder cosificador en Regina J Galindo, el cuerpo primordial en Marina Abramovic.

Otro rasgo a tener en cuenta ¿qué hay después del performance? La inclinación de los biocontroles sobre el cuerpo es principio de las agendas mundiales de control biológico sobre la vida, estamos asistiendo en los intersticios que modelan la vida como escenario de guerra asistida por la medicina y el carácter clínico del cuerpo. El cuerpo se está transformando con estratos inherentes a nuestras necesidades.

El archivo en el performance al igual que la clínica es el lugar de resguardo donde historiales y fichas médicas de sujetos peligrosos. La cuarentena mundial que vivimos estos años invita a retratarnos como enfermos reclusos, como sujetos vigilados en el panóptico de los biocontroles. No hay mayor performance que nuestro encierro y convalecencia donde se escenifica la indolencia de la hipercomunicación dañada.

El cuerpo y el performance implica un debate sobre las situaciones de punitividad que existe en la sociedad: la violencia del discurso, la inequidad de la economía, el género como terrorismo. El presente hace emerger al poder y el cuerpo como espacios de construcción temporales siempre inacabados que dialoga, concede, demanda cierto sentido al cuerpo como territorio.

A si mismo la psique clínica del performance hace reiterado uso del presente⁴³ concepto que Foucault, integra, inaugura en el estudio del cuerpo y sus derivas estéticas y políticas. La teoría como genealogía aproxima implicaciones que tiene la filosofía para dar un diagnóstico del sujeto, poder y cuerpo, triada que esquematiza nomadismos de la escritura, libros referentes y reflexión solitaria. Sondar entresijos del cuerpo es afrontar desafíos y mesetas para captar la presencia del cuerpo performático y la amplitud de su respiración y exhalación en este siglo: es una excavación del presente.

Este arte vivo, el cuerpo, traza genealogías donde el organismo es el espacio de confrontación entre lo político y lo culturalmente aceptado. La fuerza *in situ* es local y compartida con otras disciplinas que reconocen el cuerpo como estadio del performance.

El performance adquiere relevancia, en los tres casos analizados tratan y representan esta crisis de apropiación e identidad del cuerpo. El estrato cuerpo-sujeto en un escenario de punición suave y consensuada; el trasfondo político que busca salvaguardar y amparar jurídicamente, pero esta clínicamente etiquetada para ser excluido. La politización del cuerpo es inherente en la genealogía:

- Se sitúan los saberes históricamente donde emergen discursos formativos de enunciados y el cual se validan ellos mismos.
- Los espacios disciplinarios se erigen para retener al sujeto: prisión, clínica, escuela y fábrica. Surge un sujeto finito.

⁴³ El presente para Foucault es el tiempo y diagnóstico del presente que cuestionan la normalidad y las condiciones de formación discursiva y moral de la historia. Los sistemas del pensamiento implican una genealogía nietzscheana.

- La ética, como modelo filosófico y estético de uno mismo se constituye como una política

La experimentación y la introspección sobre el cuerpo que el performance exterioriza están ligados a la transformación de los sujetos a individuos más libres no sólo estamos pensando como el poder nos envasa, sino que los actos repetitivos nos propician a generar dobles de nosotros mismo. Variantes que se actualizan que se viven como propios y están dentro del marco de una existencia auténtica que el existencialismo lo apreció como un fin en sí mismo. El gobierno de uno mismo está dentro del performance por ser acuciante la política del cuerpo, la demanda de pluralidad de regímenes creativos que tiene el cuerpo, no el cuerpo domesticado por géneros y razas y economía sino por la capacidad plástica de ella misma.

Se aprecia que el performance está actualizando el diagnóstico del presente, por ser el presente un sujeto que lo experimenta. El performance está subjetivando al sujeto de modo constitutivo y creativo que vive el presente de manera inexorable. Para Foucault subjetivarse creativamente es auto inventarse, que sean problemáticas en el trasfondo para no enquistar el prejuicio y valores *a priori*. El diagnóstico del presente busca articular el discurso de las prácticas normativas que están regulando y midiendo al sujeto en el presente.

El sujeto, poder y cuerpo son las líneas axiales que conducen a un análisis sobre el individuo inserto en la cultura, las condiciones que Foucault desbroza por medio de textos y entrevistas que a profundidad declara su interés por el arte como medio de liberación parcial de los regímenes humanistas. Sujeto, poder y cuerpo es el ordenamiento temático que presentan las obras de Foucault, decir que el sujeto está en sus obras ubicadas en el periodo arqueológico es correcto, así como el

poder en cronología se encuentra en las obras del periodo genealógico propiamente y el cuerpo está inserto en el periodo ético como tema importante y conclusivo. La tesis sobre estas categorías (sujeto, poder y cuerpo) con el performance es precisar las conclusiones que tiene Foucault sobre la prioridad de fomentar la conciencia sobre el cuerpo desde las experiencias artísticas y los actos cotidianos, cómo el cuerpo se expresa en su complejidad no lineal.

El performance prosigue una línea crítica que la contemporaneidad ha evadido. El arte del cuerpo se centra en lo humano y sus condiciones de textualidad, busca una ética regulativa que se proyecta en el escenario y al ritual donde se proyecta. No cuenta historias, el cuerpo representa el ahora del autor, este aparecer y desaparecer del autor define el presente.

La posmodernidad ha enunciado el fin de la historia, el fin de los meta relatos, estas como verdades eternas y el inicio de los microrrelatos; estas nuevas formas de relación con nosotros mismo son una vuelta a la tuerca que orienta a la desintegración de la comunidad y la sociedad como centro de debate artístico.

Para Foucault el autor es una producción cultural que mediante la experiencia de una subjetividad replegada sobre sí –fragmentada– da lugar al yo individual, a la personalidad que difumina la conciencia de pertenecer a un colectivo. Así, la pérdida de la experiencia colectiva modifica la noción misma de relato y con ello el sentido colectivo de la escritura, esto es, como memoria inconsciente que se escribe. De este modo se intentará abolir al autor, así como a cualquier otra forma de institucionalización de la escritura. Por ello el discurso no será considerado más que en sus descentramientos y sus desterritorializaciones. Al dar por cierta la desaparición del sujeto, el discurso que funda la subjetividad no puede mantener los mismos niveles de coherencia más que como una forma de ejercer poder (Vásquez Rocca, 2011, p. 23).

La producción cultural donde la figura autor-obra es una máscara del capitalismo donde todos en escena fundamos la individualidad y singularidad, estos dos contravienen a ser comunidad. Los modelos sociales de consumo y producción artística, se genera por presión y por gasto de energía creativa. El performance es obra -autor, representación y personaje, no hay más que uno mismo, ser parte del drama y fabulación del ecosistema del performance. El performance es la memoria inconsciente del individuo. La subjetividad novedosa es desentrañar el modelo consciente del poder.

El performance se sitúa entre lo social y lo colectivo por estar en medio del torrente de la desmitificación de los valores. El cuerpo- texto rescribe la relación con nosotros mismos en espacios de expresión y abordaje espontaneo. Los tres performances registrados en este trabajo cuestionan los medios de conocer las cosas, las cosas en sí mismas en su soberanía de acciones que espacialmente suceden en tiempo y espacio diferentes prescriben la reiteración de relacionarse con el cuerpo, del vínculo esencial con el cuerpo.

Las categorías de Foucault están dentro de un constructo que se lee como una preocupación por el cuerpo. El cuerpo al igual que el sujeto están dentro de una historia que finaliza cada periodo al cual toca vivir otros en la actualidad, la posmodernidad convirtió al sujeto en un individuo sin narraciones, se terminaron las grandes narrativas e inician las micro narrativas, estas capilaridades remiten al sujeto histórico que Foucault profundiza es la raíz de la preocupación de cómo la cultura está frente nuevas estrategias rizomáticas del arte.

El performance sitúa nuevas formas de relaciones con el cuerpo, redefine la liga poder-sujeto desde los modelos de sujeción y sumisión. Liberarnos no sólo del poder sino de los tipos de individuación que promete el humanismo global es una de las trampas de las artes, cómo ver y expresar sin reflexionar que existe una programación inconsciente y capilar en las artes que propician al 'artista' no peligroso y controlado. Deleuze argumenta que el capitalismo domestica lo diferente para posteriormente controlarlo, el capitalismo subsume lo diferente para incrementar su estrategia de integrar minorías como discurso liberal pero al mismo tiempo lo controla y regulariza al aceptarlo e integrarlo.

La filosofía y el arte son un obstáculo a partir de una visión formalista y conservadora. Se requiere una apertura y lectura para leer a Foucault y a Nietzsche, y aceptar que son relativos y cuestionables por antonomasia los términos culturales y estéticos. Priorizar el análisis del cuerpo como evento histórico de los saberes es adentrarse al drama histórico, por ser este, un lugar de expresión y sometimiento a los dispositivos del poder.

El principio humanístico de la libertad es una construcción de espacios aprobados para poder hablar, las libertades del sujeto son consensuadas por el poder generalizado, en otras palabras, el conjunto de regularidades discursivas oficializa una única *episteme* de saberes y conocimientos que poseen dispositivos no tanto represivos sino por medio de la producción controlada. Las garantías individuales son para la genealogía el substrato de una nueva esclavitud que se maquilla con el falso estado de bienestar que promueve el discurso jurídico.

En el marco del cuestionamiento sobre el sujeto, Foucault pone de manifiesto que no se trata de una construcción de sistema, sino de un nuevo enfoque sobre el

sujeto. El enclave político e ideológico que Foucault desenmascara progresivamente tiene una meta genealógica que gira en torno a un compromiso apasionado en defensa de la libertad del sujeto y de sus alcances por medio de la subjetividad, ésta será la parte medular de su ética genealógica.

La vista panorámica que presenta la filosofía de Michel Foucault recrea las transformaciones que se contextualizan en saberes o ciencias Occidentales: la medicina, la jurídica, la economía, la prisión; estas están dentro del paradigma del cuerpo como medio de sujeciones, fórmula que para nuestro autor es la última etapa de sus investigaciones, donde propone la *techne tou biou* o arte de la existencia que remite a un estadio estético de la vida o la vida como obra de arte.

La *tekne tou biu* o arte de la existencia está dentro del marco conceptual en el cual el performance detalla constantemente en sus prácticas artísticas, estatus que las vanguardias artísticas al inicio bosquejan y con el performance se enriquece la *tecne* del cuerpo. El cuerpo preside este guion investigativo por la importancia capital que está presente en la historia, salvar y apreciar no pertenecen a la cultura propiamente, sino a la filosofía; las artes, por ser un *ethos*, salvan de manera recíproca a la *polis* que invoca constantemente.

La política de uno mismo que Foucault plantea en sus últimas conferencias, son de índole ético, ya examinado el sentido normalizante del poder en sus obras anteriores y plantea un método genealógico para desarticular la red del sujeto que se encuentra atrapado, por tanto se concibe una ética individual, una subjetividad artística para resistir los límites del propio cuerpo con sobriedad y serenidad.

La ontología crítica de nosotros mismo, como lo sugiere Foucault es el concepto y labor del filósofo genealogista. En el arte antiguo la dramatización y la

personificación de sujetos están dentro del espacio discursivo dentro de la cultura. El drama, la comedia y la tragedia son dispositivos que están en la psique de la cultura. La tragedia griega para Nietzsche, augura la decadencia de Occidente, el cambio y la sustitución del coro trágico griego por el melodrama de la comedia ligera que Eurípides representa, la trivialización como condición existencial de toda la cultura antigua hasta el romanticismo. La ópera wagneriana para Nietzsche es la antesala del drama ligero y aristocrático como fin, no existe más que breves decaimientos, solo nacionalismos y tópicos reivindicativos. La dramatización del cuerpo está en manos de la burguesía y aristocracia. Este cambio de paradigma de ver el cuerpo desde el performance es una nueva excavación de salir de la decadencia de siglos antiguos y colonialista, drama del cuerpo desde un sesgo genealógico, crítico, anti formal de la actualidad.

La metodología que Foucault propone ver es la de la historia de los saberes como puntal y palanca para entender el cuerpo Occidental y su encierro progresivo. Los saberes en el periodo arqueológico indagan las practicas discursivas ordinarias que posteriormente se normalizan y ordenan. Otro aspecto metodológico que se rescata en la metodología de Foucault es la historia del cuerpo como progresiva fundación de la mirada médica y la somatización de la cultura como espacio de saberes artísticos performáticos. El cuerpo acaso e igual que el sujeto y el poder son espacios común y encadenamiento que se unifican en toda la obra del autor francés en su método. La estética de uno mismo es la última fase de nuestro autor, en ella rastrea y busca una especie de hermenéutica del sujeto y saca a la luz practicas filosóficas enmarcadas en el cuidado de uno mismo que posteriormente

fueron el modelo ascético religioso, entre ellas la confesión cristiana como dispositivo de decir la verdad.

La tecnología del cuerpo está inserta en las disciplinas humanísticas de corte positivista, coarta al cuerpo Occidental ya que lo canaliza a ciencias para ser nicho de biopolíticas y transformaciones capilares, las ciencias fomentan y crean nuevas enfermedades para retener al cuerpo en el campo de la somatización y de limitaciones creativas propias de estas. El performance no reproduce sino genera un cuerpo en crisis y crítico de los modelos escenificables dóciles y normales y pide un arte del suplicio desde ángulos de una experiencia posible.

Observar al sujeto presionado y confrontado a instituciones, discursivas, clínicas, penitenciarias que presionan y moldean al hombre es el ambiente que el performance demanda y está en su constitución del yo problemático se determina cuánto puede soportar un cuerpo en un espacio de fugas y conexiones que el individuo traduce:

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En la medida que el performance pretende ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología (Taylor y Fuentes, 2011, p.97).

El performance es un lugar donde el cuerpo-sujeto puede fundirse en un presente que lo singulariza. La producción de saberes es un estar dentro; lo que te

da derecho a hablar, el sujeto está dentro del poder, pasa de disciplina en disciplina para postergar la condición de su mundo de representaciones.

La estética de la existencia tiene valor ontológico propone una terapia como *ethos* de introspección de nosotros mismos donde se cuestiona la libertad superficial; este modelo de gubernamentalidad, se desarrolla como inquietud de sí, para Foucault es una postura de ejercicios de contemplación para adoptarlo como forma de vida, forma de vida del artista que genera un carácter y un modo de existencia que quiere expandirse fuera del sujeto y el poder como candados del individuo. El performance está dentro del ritual divino y la realidad cotidiana, estos contrastes son los análisis contemporáneos del performance que Victor Turner investiga, ver el cuerpo como centro matérico que sostiene significados y rituales.

La búsqueda del cuerpo como gran salud está enfocado en verlo todo como series de simulacros del cuerpo que entrañan el *ethos* político desde la esfera individual y colectiva, a partir del planteamiento del mundo y sus circunstancias que el arte problematiza. La gran salud nietzschiana está dentro de una forma de problematización agonal de existir, acá cada enfermedad es una creatividad del cuerpo. El cuerpo está en simbiosis con el pensamiento y la cultura, el performance relata cirugías, genocidios y regímenes de templanza utilitaria:

El performance, en un sentido ontológico estricto, no es reproductivo. Dicha cualidad lo convierte en el miembro menor de las artes contemporáneas. El performance obstruye la delicada maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital (Phelan, 2011, p. 99).

Los giros que interpreta el cuerpo es de afirmación que está en el presente en el ángulo de la muerte y la enfermedad constantemente. La voluntad de poder que el cuerpo expresa es un texto que aprehende como vida: “El cuerpo como todo texto, interpreta las fuerzas y los signos que le presionan y circundan; cada cuerpo hace una interpretación inédita y creativa de su medio (Bacarlett, 2006, p. 148)”, la unidad descentrada que retoma la escritura de uno mismo que Foucault formaliza en *“La hermenéutica del sujeto”* es la de un sujeto plural, negando el yo cartesiano que postula el pienso y luego existo.

También es imperante subrayar que el cuerpo en estos estadios de recaimientos y convalecencias, la gran salud radicaliza la postura nihilista y lo asienta en la exegesis del cuerpo enfermo o clínico nos adentra al discurso de los modelos sano o insano ilustra la autobiografía de la cultura.

Cada cuerpo y cada forma de vida estarían supeditados a las formas de representación que dicho cuerpo y forma de vida le imponen. Así, nuestro conocimiento del “ser” no puede darse sino a través de la vida y de las formas de representación que dicho cuerpo y forma de vida le impone: el ser no se abre a nosotros más que a través de la vida (Bacarlett, 2006, p. 144).

La simplificación de la vida sería el cuerpo por otro lado la moral y la conciencia es a partir de ciertos puntos de vista que romantizan e ilusionan al sujeto a ser un ente complejo dotado de autonomía y licencias humanas propiamente. El ser del performance se asienta en la vida y en sus contradicciones inherentes.

El nuevo archivista⁴⁴ como Deleuze nombra a Foucault es la ordenación e interpretación de la enfermedad, el gran archivo donde el subsuelo donde no existe documentos sino una discontinuidad de discursos que el sujeto avala como seguridad y autonomía es un constructo que arte del performance usa como espacio:

En origen, el libro que tiene en sus manos tenía la pretensión de ser una aproximación teórica, a partir del análisis de algunos casos de estudio, a la relación entre arte y archivo a lo largo del siglo XX y primeros años del actual. Pero, por la escasa densidad que delataba el estado de la cuestión sobre el tema, se ha convertido siguiendo el pensamiento de Foucault, en una historia arqueológica y genealógica de uno de los episodios menos estudiados en su globalidad, no así en lo que respecta a episodios concretos, del arte de los siglos XX y XXI: las relaciones, a veces lineales, pero por lo común discontinuas, paradójicas y contradiscursivas, entre el arte y el archivo (Guash, 2011, p. 44).

La ontología del presente es acontecimiento por contener la provisionalidad, la deriva e improvisación misma del acontecimiento artístico donde se materializa la política del sujeto en el orden de las cosas. Su estrategia procesual es la condición posmoderna, microrrelatos y escenificaciones que se injertan en cuerpos femeninos y en las capacidades creativas de un cuerpo no domesticado. Es la antesala del siglo venidero, se requiere un método arqueológico- genealógico que enmarque la

⁴⁴ El archivo en Foucault es parte integral de su labor de archivista (investigador que busca documentos y discursos en galeras mohosas olvidadas denominadas archivos históricos) lo integra como parte de la memoria de una época, capa donde opera condiciones de posibilidad de verdades enunciadas y olvidadas. Para Foucault y su relación especial que tiene con el archivo es el lugar donde se clasifican y se olvidan las vidas de hombres infames y actos severamente castigados como el caso de Demians. El performance es un archivo donde están los gestos de locura y de construcciones y microrrelatos que acontecen en interiores y capilaridades estéticas. El performance y el archivo acontecen por ser parte de un espacio para el cuerpo particular, que reivindica la expresión subjetiva.

condición del cuerpo que se encuentra en ficciones y celdas mediáticas. El archivo que Foucault requisitada para entrar en tema, es ahora real como la naturaleza del cuerpo:

El arte puede desecharse de esta ciudad ideal como un juego que aumenta el mal en el mundo: promueve el contacto con lo bajo, con lo complejo, induciendo al alma a aflojar sus defensas y consentir en sentimientos que nos arrojan a las llamas. La verticalidad ontológica que separa a la filosofía del cuerpo, al arte del pensamiento, parece regir aun lo que entendemos por investigación. Contra Platón hagamos pues uso de la punta de lanza de la metafísica de artista –antiplatónica– a la que Nietzsche dio forma en El nacimiento de la tragedia, para diluir los límites entre la ciencia, el arte y la vida en pro de un concepto de investigación menos determinado por las estructuras sobrecodificadoras del pensamiento arbóreo. Consideremos a partir de aquí a la filosofía como una empresa procesual, una forma, a veces, de poética que, como fruto del esfuerzo humano, es juego y barredura que el azar y la necesidad dispersan. Así como la vida nos arroja al hambre para perseverar en la existencia, la filosofía encarnada que surge de la experimentación que actúa sobre lo real y el arte emergen de un instinto que compele a sobrevivir en una vida caótica que es, en sí misma, un laboratorio ilógico de acontecimientos (Salcido, 2018, p.21).

La práctica de la libertad, la práctica reflexiva de la libertad que Foucault invita en sus obras finales, es la plataforma de retornar al *ethos* antiguo, y para salvaguardarnos de los nuevos dispositivos del poder que políticamente esta justificados por el *status quo*. El cuerpo y el poder son simétricos como construcción del mundo Occidental, el sujeto es lugar del decaimiento y fortaleza del lenguaje donde el cuerpo reside como política y sociedad, como lenguaje y medicina encarnan la contingencia y las construcciones históricas que dan continuidad al sujeto sumergido en redes de dominación, entre ellos la racionalidad acrecienta la ilusión de la autonomía del sujeto. La contemporaneidad genera redes de poder que

sutilmente delimitan el ejercicio del ethos individual, se pierde la función de lugar por la de sitio o nicho, el cuerpo es una representación idealizada por los medios.

La figura cuerpo-literatura como reinterpretación contemporánea, Foucault lo analiza y retrata temas que refieren a “la literatura transgresiva”. Sus referentes provienen de Gastón Bachelard que analizó los arquetipos poéticos de los cuatro elementos y los reinterpreta desde la epistemología. El substrato de un orden discursivo de la ciencia dentro las constantes poéticas del siglo XVIII. La literatura que Bachelard analiza principalmente refiere al subconsciente discursivo que emana de la obsesión sobre la materia como referente al verso y encuentra en ella unas series de constantes que el inconsciente creador activa y que son los cuatro elementos, estas cuatro sustancias están en el inconsciente científico también como obstáculos epistemológicos. Todo ello para plantear una crítica a la creación desde la cultura y la ciencia. La investigación de Foucault también bajo un subsuelo epistemológico exhuma las interpretaciones y discursos y las traspasa al cuerpo como espacio de interpretación. Foucault como historiador y de tradición psicoanalítica, enmarca un método para analizar y diagnosticar el presente. Busca el inconsciente cultural que instrumentaliza al cuerpo y lo esclaviza en modelos consensuados y legítimos por el orden discursivo que subyace en los saberes arqueológicos, epistémicos, científicos e institucionales.

Regresando al tema, Foucault y su “literatura de uno mismo”, dicho por el autor como “literatura transgresiva” son ensayos sobre Sade, Maurice Blanchot, Bataille, Klossowski, J.P. Richard, Crébillon, Réveroni, Grillet, Raymond Roussel, entre otros, donde los hombres intentan ser libres: literatura, poder, enfermedad son

espacios reticulados por el cual no obedecen al escritor-autor. Foucault al escribir sobre estos temas, abre el telón de fondo, donde la creatividad Occidental ostenta: crisis sobre el concepto de autor, lenguaje del fuera, del espacio de la escritura, muerte del autor.

las tres vertientes en las que se despliega el discurso literario de Foucault, constituyen un conjunto en el tejido de la constitución de la subjetividad, ya que las tres formas muestran –en su historia de corta duración--, posiciones distintas de la literatura en su trato con el poder; ya sea de lucha con o contra él, como la literatura de autor que en su dimensión horizontal cumple con su papel de comunicación; la literatura transgresiva que en su aspecto vertical indica el afuera de la literatura – fuera de las verdades totales, del horizonte de la dialéctica, de la representación y del humanismo--; y la literatura de los “hombres infames” , que en breves y estridentes palabras muestran el juego instantáneo entre el poder y vidas insustanciales produciendo piezas “de la dramaturgia de lo real” (Lechuga, 2004, p. 20).

La dramaturgia de lo real o la profanación del mundo de lo sagrado en el performance es también la continuación de una serie de atisbos de mujeres infames que delimitan desde mi campo formativo una secuencia de tentativas de salir de los juegos de verdad que han puesto en funcionamiento el arte del cuerpo, que no imponen, sino que postulan bloqueos políticos fuertes que impiden pensar que el cuerpo del discurso actual, no es el poder sino el sujeto de la verosimilitud con lo real cotidiano.

Me ayuda a encontrar a partir de autores malditos en su orden discursivo, un conjunto articulado que no forma parte de la filosofía académica del filósofo francés, sino del arte de la escritura como superposición indefinida, o espacios de

pensamiento cuyas coordenadas son el inconsciente del arte o la cultura, la orientación de un diagnóstico del presente sin formular verdades que puedan valer para todos y para todos los tiempos sino como un mapa de saberes.

Foucault como historiador no diseñó utopías para un futuro normativo sino emplaza heterotopías, especies de microcosmos que se entrecruzan, espacios singulares como el cuerpo, “Mientras que las utopías consuelan, Los espacios y las escrituras heterotópicas inquietan” la sintaxis del cuerpo deconstruye la narrativa de las identidades:

Los libros-teatro de la historia de corta duración de Foucault son también libros-herramienta con los que Foucault pretende forjar instrumentos de análisis, de acción y de intervención política en la realidad que nos es contemporánea, y de los hechos culturales que la caracterizan, y de las maneras en que ella se ha constituido.

Son libros-escenarios en los que se describe minuciosamente la tragedia política de aquellos a quienes los juegos de los saberes y los poderes les han confiscado la palabra, le han impuesto conductas a su cuerpo, y los han dividido en su interior al fijarles una conciencia de sí mismos (Lechuga, 2004, p. 38).

La plural enseñanza que Foucault impartió es un método que puede descifrar el cuerpo desde su campo de enunciación, por medio de una experiencia real y no histórico dialéctico, el cuerpo no lineal es bajo un ojo crítico nietzscheano que busca reinterpretar la locura de la empresa humana, bajo la experiencia trágica del cuerpo que inquieta, un análisis vertical, no bajo la promesa dialéctica de las artes apolíneas.

El aspecto que crea el puente entre cuerpo -performance es una legítima defensa por apelar por la diferencia para cuestionar la opinión sobre la presunta normalidad, de los sujetos, lo que Foucault presenta como diagnóstico del presente es para todas las áreas del saber, no solo para la filosofía, el mismo arte crea modelos discursivos que normalizan y multiplican conceptos colonialistas de

trasfondo, ver el inconsciente cultural en la que todavía estamos dentro, somos prisioneros de modelos de pensamiento reprimidos pero vigentes en sí mismo ya que los reactualizamos en nuestro modelo humanista neoliberal.

Los límites del cuerpo, contrasta los conceptos positivistas como la finitud de lo orgánico que permite dispositivos auto creativos y *ethos* de deriva y auto concreción. La especialidad utilitarista heideggeriana socava el optimismo tecnocrático. Los límites del cuerpo son en un sentido actualizado, los medios digitales plantean discursos elementales sobre experiencias normativas. El performance está dentro de un consenso que permite trasgredir y profanar los modelos punitivos básicos. El performance es también escritura, ensayo, análisis, dialogo, no pertenece a la estética y tampoco al arte propiamente es más afín a lo orgánico y a los gestos de existencia tanática y pulsional. Pertenece a la paradoja y a la vida que no está solidificada, canonizada, familiarizada. Refiere a los bocetos y condiciones de la improvisación que hace el cuerpo para proveer resistencia y demanda.

Así también es el síntoma de nuestra época, como el médico filósofo⁴⁵ que diagnostica preocupaciones como la libertad, el lenguaje, economía y cómo nos ha construido en sujetos bajo este régimen. Esta investigación intenta clarificar la relación que legitima la farsa del contrato moral con la vida y el cuerpo, los límites que la libertad entrañan y la hipoteca social que está dentro de cada una de ellas. Max Weber en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* se interesa

⁴⁵ El médico-filósofo es la imagen que evoca Nietzsche, postula “la gran salud” producto de reflexionar el estado de enfermedad y convalecencia como una videncia y claridad en nuestra conciencia.

por hacer una historia del presente y de las construcciones culturales que constituyen el capitalismo y relación las creencias así mismo Foucault relaciona vida trabajo y lenguaje con el sujeto en los siglos que surgieron las ciencias modernas.

La triada cuerpo, performance y política se ligan con elementos obviamente personales, tipos de elementos y acciones subjetivas para el espectador. La lectura de los casos de los tres performances son los estadios que se atienen a este concepto de escapar o decodificar la intrincada red normalizante del poder, ya desde el discurso o desde el cuerpo o desde la acción demandante. Estos tres casos surgen como propuestas estoicas donde los comportamientos no se ciñen a la moralidad o código moral alguno, sino a un concepto ascético de la vida⁴⁶, a una ética de uno mismo que forma patrones de una sociedad imaginada.

En este sentido articulé mi análisis foucaultiano reconociendo la cultura como integral con las verdades que se desarrollan con el cuerpo; el cuerpo junto el poder se genera una pugna epistémica. El estructuralismo inserta la problemática de comunidad y conocimiento, la lingüística y la literatura reconoce a la literatura como parte del cuerpo y sus derivas. En este marco, la investigación enmarca condiciones de posibilidad de pensar el cuerpo desde su expresión límite, no es teatro, sino acción y simulacro, representación sin finalidad y solo medios, que permite un campo de expresión inimitable. El arte del performance es una senda para pensar

⁴⁶ El ascetismo moral en Foucault es fuente de resentimientos con la vida, prefiere de algún modo la ética como medio de sobreponer un estilo de vida (estética de la existencia) como ejercicio para la muerte. El discurso de estoicos como Seneca y Marco Aurelio son faros en nuestro filósofo francés para ver como el cuerpo es fuente de placeres y constreñimientos, de rigidez moral o de tensión espiritual.

cómo el cuerpo puede hablar sin intermediarios, lo que puede un cuerpo es la puesta en escena, es la performatizable verdad que se encuentra en nuestra cultura.

Topado frente a frente con las teorías foucaultianas y el performance se abren interrogantes sobre el edificio inacabado de las artes contemporáneas y los derroteros conceptuales. Este cierre no aspira a concluir ya que las artes como la reflexión siempre quedara en puntos suspensivos en dichos cuestionamientos. La calidad creativa del performance invade las citas que permanecen dentro de mi texto y la dificultad de impregnarse con lo que claramente dan sentido estos performances es su finalidad, es obra abierta que no espera aun conclusión sino su dialogo y retribución.

REFERENCIAS

- Aliaga, Juan V. (2004). *Arte y cuestiones de género*. Editorial Nerea.
- Álvarez Uría, F. (1994 A).
- “Prólogo” en: Michel Foucault. *La hermenéutica del sujeto*. La piqueta. pp. 7-31.
- Bacarlett Pérez, M. L. (2006). *Friedrich Nietzsche, la vida, el cuerpo y la enfermedad*. UAEMEX.
- Birlanga Trigueros, J. G. (2015). *La diosa está presente: Marina Abramovic, Cuerpo y acontecimiento*. UAM. <https://acortar.link/pPYfOO>. [Consulta: mayo 2023].
- Soler Casellas, S. (2015). Diana Taylor. Performance. *Diario de Campo INAH*. 2(6-7), 133-135.
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/issue/view/466/551>.
[Consulta: abril 2019].
- Castro, Edgardo. (1995). *Pensar a Foucault*. Editorial Biblos.
- _____. (2005). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético*. Prometeo - Universidad Nacional de Quilmes.
- Cejudo-Escamilla, S. (2019). El cuerpo performativo de Regina José Galindo: el género y el deseo en sus obras de 2012. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 17(1), 158-167,
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272019000100158. [Consulta: marzo 2023].
- Chartier, Roger. (1996). *Escribir las prácticas*. Manantial.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Ibero Americana/ITESO.
- De la Higuera, J. (1999). *Michel Foucault: la filosofía como crítica*. Editorial Comares.
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones*. Pre-textos.
- Díaz, E. (2005). *La filosofía de Michel Foucault*. Biblos.
- Didier, Eribon. (1995). *Michel Foucault y sus contemporáneos*. Nueva Visión.

- Diéguez Caballero, I. (2007). "Políticas del cuerpo (escenarios peruanos)". En: *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*. Editorial ATUEL. pp. 67-107.
- Dreyfus, Hubert L. y Rabinow P. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Nueva Visión.
- Fernández Arenas, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Editorial Anthropos.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada Editores. 2011.
- Fortanet, J. (2015). La mirada clínica en el análisis arqueológico de Foucault. *Boletín Millares Carlo*. Universidad de Zaragoza, (31), 78-100, <https://acortar.link/NQcGL1>. [Consulta: marzo 2023].
- Foucault, M. (1984). Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión. Siglo XXI.
- _____ . (1987). Historia de la sexualidad 3 La inquietud de sí. Siglo XXI.
- _____ . (1990). Tecnologías del yo. Paidós.
- _____ . (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- _____ . (1994). Hermenéutica del sujeto. Ediciones de la Piqueta.
- _____ . (1998). Historia de la locura en la época clásica. Fondo de Cultura Económica.
- _____ . (1998). Historia de la sexualidad 1 La voluntad de saber. Siglo XXI.
- _____ . (1999). Estética, ética y hermenéutica. Paidós.
- _____ . (2003). La arqueología del saber. Siglo XXI.
- _____ . (2004 A). Las Palabras y las cosas. Siglo XXI.
- _____ . (2004 B). Discurso y verdad en la antigua Grecia. Paidós.
- _____ . (2004). Hermenéutica del sujeto, Fondo de Cultura Económica.
- _____ . (2006). Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Alianza.
- _____ . (2008). Nietzsche la genealogía de la historia. Pre-textos.
- _____ . (2010). *Obras esenciales*. Paidós.
- Gabilondo, Á. y Fuentes Mejía, F. (2004). Prólogo. En: Foucault, M. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Paidós.
- Giménez, G. (2007). Cultura e identidades. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CONACULTA/ ITESO. pp. 53-91.

- Gómez Beltrán, I. (2018). Marina Abramović en 'The Artist Is Present' (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 13(24), 376-389, <https://acortar.link/OYEvGK>. [Consulta: marzo 2023].
- Gómez Peña, G. (2006). *Bitácora del cruce: textos poéticos para accionar, ritos fronterizos, videografitis, y otras rolas y roles*. Fondo de Cultura Económica.
- González Jiménez, D. A. (2017). *Biopolítica. Cuerpos dóciles y gobierno de la vida en Michel Foucault*. [Trabajo de grado. Universidad del Valle]. Cali. 99 pp. <https://acortar.link/XAmn9n> [Consulta: Marzo 2023].
- González Vargas, E. (2018). *La moraleja Intercultural de Marina Abramovic*. [Trabajo final de grado. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I]. 64 pp. <https://acortar.link/eGypJJ>. [Consulta: abril 2023].
- Gros, F. (2004). "Anexo". En: Michel Foucault. *La hermenéutica del sujeto*. Fondo de Cultura Económica. pp. 467-516.
- Guasch, Anna M. (1996). *El Arte del siglo XX: de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*. Espasa Calpe.
- _____. (2011). *Arte y archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidad*, AKAL, https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Arte_y_Archivo,_1920-2010_Genealog%C3%ADas,_Tipolog%C3%ADas_y_Discontinuidades.pdf. [Consulta: abril 2023]
- Gutiérrez Pérez, Paulo O. (2008) Orlan: Un cuerpo propio. *La ventana. Revista de estudio de género*. UDG. Guadalajara, 3 (28), 270-294, <https://acortar.link/GJjfr6> [Consulta: marzo 2023].
- Hadot, P. (2004). *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Alpha Decay.
- _____. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Ciruela.
- Iglesias Lodaes, G. (2011). Marina Abramovic. Vida y Muerte de la Mujer-Arte. *Activarte: Revista independiente de arte, Teoría de las artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*. Madrid, núm (4), 70-76, <https://acortar.link/x08LbJ>. [Consulta: abril 2023]

- Kaminsky, G. [comp]. (2003). *El yo minimalista y otras conversaciones con Michel Foucault*. La Marca.
- Lamas, M. (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus.
- Lanceros, P. (1996). *Avatares del hombre*. Universidad de Deusto.
- Lechuga, G. (2004). *Las Resonancias Literarias de Michel Foucault*. UAM.
- Lledó Sancho Ribés, M. (2015). *Regina José Galindo. La performance como arma*. [Tesis de grado. Castellón de la Plana. Universitat Jaume I]. 588 pp.
<https://acortar.link/aQsJBj>. [Consulta: abril 2023].
- Loureiro Álvarez, K. E. (2021). La Verdad (2013), de Regina José Galindo: comunicación afectiva, espectador testigo y performance delegada. *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (35), 110–121, <https://acortar.link/ftPTg5>. [Consulta: marzo 2023].
- M. Fernández, T. y Tamayo, E. (2004). Biografía de Isamu Noguchi. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona.
<https://acortar.link/AVVnLC>. [consulta: octubre 2017].
- Martirena, Ó. (1995). *Foucault: historiador de la subjetividad*. El Equilibrista-ITESM.
- Martín Vodopivec, Y. (2017), La práctica artística de Regina José Galindo: Anatomía de una metáfora emancipatoria. *Ars & Humanitas*, 11 (2), 365-380. <https://acortar.link/ATxmcE>. [Consulta: octubre 2017]
- Martini, M. (1999). *A modo de silabario para leer a Michel Foucault*. El Colegio de México.
- Miciele, C. (2003). *Foucault y la fenomenología*. Editorial Biblos.
- Miller, J. (1993). *La pasión de Michel Foucault*. Editorial Andrés Bello.
- Nehamas, A. (2005). *El arte de vivir*. Pre-textos.
- Nerea Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género. *Debate feminista #18*. UNAM. pp. 296-314. <https://acortar.link/wcqEpZ>. [Consulta: marzo 2023]
- Padilla Mireles, A. I. (2014). *Creaciones Corporales Políticas. El performance artístico como visibilización de las disidencias sexuales. Dos estudios de caso en los Ángeles y Querétaro*. [Tesis de posgrado. El Colegio de la

- Frontera Norte]. <https://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/11/TESIS-Padilla-Mireles-Andrea-Itzel.pdf>. [Consulta: marzo 2023].
- Padín, C. (2017). El arte en las calles. *Escaner cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. 201. <https://acortar.link/SRiwfE>. [Consulta: octubre 2017].
- Phelan, P. (2011). Ontología del performance representación sin reproducción. En: Taylor, D. y Fuentes M. (comp). *Estudios avanzados de Performance*. FCE. p. 97-119. <https://acortar.link/74kvVf>. (Consultado en libro impreso)
- Polack, M. E. (2016). Gyula Kosice: maestro del arte cinético y padre de la Ciudad Hidroespacial. *La Nación Diario*. 26 de mayo de 2016. <https://acortar.link/n2QJ3I>. [consulta: septiembre 2017].
- Prieto Stambaugh, A. (2005). Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico. *Cuadernos de investigación teatral*. México. CITRU-INBA. pp. 78-121.
- Salcido, M. (2018). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*, INBA. http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/1778/2/383p_ublibperf2.pdf. [Consulta: Mayo 2023].
- Sauquillo, J. (2001). *Para leer a Foucault*. Alianza Editorial.
- Sauvagnargues, A. (2011). *Deleuze, del animal al arte*. Amorrortu editores.
- Taylor, D. (2003). Acts of Transfer. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham. Duke University Press. pp. 1-52. <https://acortar.link/J4FgEO>. [Consulta: diciembre 2017].
- Taylor, D. 2012. Performance e historia. *Acciones de memoria: performance. historia y trauma*. Buenos Aires. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores. pp. 195-226.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (Comp). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

- Torrealba Posadas, Z. (2022). Arte efímero: obras artísticas destinadas a desaparecer. *Bicaalú creatividad + inspiración*. <https://acortar.link/2WL2HF> [consulta: agosto 2017].
- Trilnick, C. (1990). Orlan. *Proyecto IDIS*. FADU Universidad de Buenos Aires. <https://proyectoidis.org/orlan/>. [Consulta: mayo 2023].
- Turner, V. (2002). *Antropología del ritual*. INAH/ENAH.
- Vásquez Rocca, A. (2011). La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad. violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Revista Nomada. Mediterranean Perspectives, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Roma. Euro-Mediterranean University Institute- Universidad Complutense de Madrid, 29 (1), <https://www.redalyc.org/pdf/181/18118941015.pdf>. [Consulta: mayo 2023].
- Villena Fiengo, S. (2010). Regina Galindo: El arte de b e arañar el caos del mundo, El performance como acto de resistencia. *Revista Centroamericana De Ciencias Sociales*. VII (1). Costa Rica. Universidad Nacional de Costa Rica- Universidad del Salvador. <https://repositorio.iis.ucr.ac.cr/bitstream/handle/123456789/564/Regina%20Galindo%20el%20arte%20de%20ara%c3%b1ar%20el%20caos%20del%20mundo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consulta: abril 2023].
- Vilodre Goellner, S. y Souza Couto, E. (2007). La estética de los cuerpos mutantes en las obras de Sterlac. Orlan y Gunter von Hagens. *Revista Opción*. 23 (54), 114-131. <https://acortar.link/ARSxOs>. [Consulta: marzo 2023].