



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El peso del alma: la performance como ritual para el acto
de la psicostasis.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Beneítez Soriano, Andrea

Tutor/a: Terrones Reigada, Álvaro

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado de tipología teórico-práctica se ha desarrollado y establecido como el culmen del aprendizaje a lo largo de los cuatro años de la carrera de Bellas Artes. Se dividirá este proyecto en dos partes, la parte teórica, en la cual se realiza un análisis mediante una aproximación a las metodologías propias del campo antropológico sobre el ritual y su papel en lo social y, por otro lado, la parte práctica, sobre cómo la *performance* puede servir de medio para el ritual de manera artística y empleando el cuerpo como herramienta principal. En esta fase correspondiente a la producción artística, se utilizará el término “psicostasis” y su origen en la mitología egipcia.

El principal objetivo recae en culminar la inclinación hacia lo considerado ritual en el arte desde los conocimientos adquiridos en la asignatura de grado de performance y de manera general empleando la experiencia adquirida en otras asignaturas haciendo valer la máxima interdepartamental que se fomenta desde la escultura.

PALABRAS CLAVE

Ritual cultural; performance art; cuerpo; psicostasis; mitología egipcia.

ABSTRACT

This Final Degree Project of theoretical-practical typology has been developed and established as the culmination of learning throughout the four years of the Fine Arts degree. This project will be divided into two parts, the theoretical part, in which an analysis is carried out through an approach to the methodologies of the anthropological field on the ritual and its role in the society and, on the other hand, the practical part, on how performance can serve as a means for ritual in an artistic way, and using the body as the main tool. In this phase corresponding to artistic production, the term "psychostasis" and its origin in Egyptian mythology will be used.

The main objective lies in culminating the inclination towards what is considered ritual in art from the knowledge acquired in the degree subject of performance and in a general way using the experience acquired in other subjects, asserting the interdepartmental maximum that is promoted from sculpture.

KEY WORDS

Cultural ritual; performance art; body; psychostasis; egyptian mythology.

AGRADECIMIENTOS

A mi yaya, por enseñarme arte.

A mi abuela, por enseñarme historia.

A mi padre, por esos sábados por la mañana viendo documentales.

A mi madre, por ver lo bonito en mí cuando ni yo lo podía ver.

Sin vosotros yo no sería nada.

Índice

1- INTRODUCCIÓN.....	6
2- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
2.1 Objetivos.....	7
2.2 Metodología.....	8
3- CONTEXTO.....	9
3.1 Lo ritual.....	9
3.1.1 Identidad de una comunidad.....	10
3.2 Relación entre performance y ritual.....	11
3.2.1 La performance.....	11
3.2.2 La performance como medio para el ritual.....	13
3.3 El cuerpo como medio para la performance.....	15
4- CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA.....	17
4.1 Psicostasis.....	17
4.1.1 El mito egipcio.....	18
5- REFERENTES ARTÍSTICOS.....	20
5.1 Olivier de Sagazan.....	20
5.2 Joseph Beuys.....	21
5.3 Regina José Galindo.....	21
6- PRODUCCIÓN.....	23
6.1 Desarrollo de la performance	23
6.2 Materiales	26
6.3 Resultado.....	27
6.4 Simbolismo	33
7- CONCLUSIONES.....	35
8- BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS	36

1. INTRODUCCIÓN

El término ritual – del latín *rituālis*. - es una palabra que se utiliza mucho en nuestra lengua debido a la herencia latina que esta posee, sin embargo, se trata de un vocablo que se emplea en tan amplias situaciones que a menudo cuesta discernir entre qué es ciertamente un “ritual” y qué no lo es.

En el castellano la palabra ritual posee varias definiciones, entre ellas podemos identificar como las más importantes dos, la primera, que es perteneciente al rito, es decir, que se trata de algo ceremonioso o que cumple una función sagrada, y la segunda, bastante contraria a la primera, se refiere a aquello que está impuesto por costumbre.

Ambas definiciones, que distan tanto la una de la otra pero que a la vez se complementan, nos lleva a preguntarnos si es que acaso el arte puede ser calificado como un ritual, pues la realización de una obra a menudo suele ser algo ceremonioso, sagrado, no en el sentido religioso, sino en el que lleva al artista a mostrar una parte oculta y privada de sí mismo como si de una reliquia se tratase. Sin embargo, esta tendencia a trabajar con lo superficial y no mostrar lo oculto en público es algo que no se da habitualmente, debido al nivel de exposición y trabajo introspectivo que ello supone. Es más, esta tendencia a correr, a precipitarse, es algo que a la vez nos viene dado por costumbre, pues estamos acostumbrados a producir, sobre todo hoy en día, donde tristemente en muchas ocasiones se premia más la cantidad que la calidad. Tal y como se señala en la publicación de la exposición Pulsions Saldades del artista valenciano Vicente Martínez: “la causa de todos los males de la humanidad es la precipitación” (MARTÍNEZ, 2022)

Desde aquí, con las facilidades dadas por la *performance* para desarrollar una práctica artística en la que se incluya el cuerpo y la conducta, surge la duda de si podríamos llevar a cabo un ritual con una función alejada de lo religioso. Es decir, considerar la parte poética del ritual a fin de que la representación que nos lleva a articular el cuerpo en escena pudiera equipararse a la noción clásica de lo que hasta el momento, en la historia del arte, se ha considerado como ritual. En concreto, en la esfera del arte egipcio.

Para ello, es imprescindible aproximarnos a este campo con herramientas propias del ámbito de la antropología.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS

El objetivo general principal es el de llevar a cabo una performance que simbolice lo ritual, basándose en un supuesto rito que tiene origen en la mitología egipcia. De esta manera se evita que alguien pueda sentir ofensa alguna hacia su religión, pues dicho ritual en ningún momento ha sido llevado a cabo más allá del papel. Esto es importante pues esta acción no pretende en ningún momento ser una crítica, sino que será una aproximación a este acto desde un campo creativo y por lo tanto constructivo, –obviamente benevolente–, cuya finalidad es la invención con la intención de *poetizar*. Según el filósofo español Gustavo Bueno, poetizar es “crear”, inventar y adentrarse en un mundo espiritual en los siguientes términos: “poetizar es crear un mundo espiritual, con los materiales del mundo real” (BUENO, 1953, pp. 379-388)

La elección de dicho ritual en concreto parte desde el interés personal.

Se pretende dar uso con esta acción a las competencias adquiridas a través de las diferentes asignaturas cursadas en el Grado en Bellas Artes, aunque en concreto se trate de una acción performática. ¿Cómo se define y trabaja desde nuestra facultad la performance? La definición sería la siguiente:

“la performance és un procés artístic operatiu finit elaborat per un subjecte conscient el mètode del qual es desplega de manera polítècnica i interdisciplinària. Aquest procés (...) es reconeix com a acció artística”. (TERRONES, 2021)

Para la realización de dicha acción, se han seleccionado unos referentes previos para tener una base visual sobre la cual aplicar la idea. Ninguno de los referentes trata el tema de la psicostasis en cuestión, pero sus recursos plásticos quedan cerca del concepto ritual.

Teniendo las acciones realizadas previamente como pruebas de ensayo para seleccionar qué recursos funcionan no solo mejor con la idea, sino también de manera estética, se pretende cumplir así el objetivo principal de dicha parte práctica, que no es otra que provocar en los asistentes una sensación litúrgica de ceremoniosidad a partir de una obra artística, algo similar al síndrome de Stendhal¹. Por lo tanto, los objetivos se han concretado de manera específica, en torno a la producción artística, y de la siguiente manera:

¹ Se conoce como *síndrome de Stendhal* a una condición psicósomática que puede presentarse al presenciar obras de arte de extrema belleza. Sus síntomas van desde la euforia hasta el vértigo.

- Elaborar una acción performática que resulte atractiva al público.
- Investigar a fin de hallar el simbolismo adecuado para relacionar la acción con el mito de la Psicostasis egipcia.
- Realizar una buena elección de bibliografía para entender los términos previo a tratarlos en la performance.
- Adquirir nuevos conocimientos relacionados con el arte de acción.
- Redactar un trabajo académico que se ajuste a la normativa vigente y que exponga de manera clara la idea seleccionada.
- Provocar en los espectadores en la acción una sensación similar a la que se produce cuando se ve un rito religioso.

2.2 METODOLOGÍA

La metodología establecida para la elaboración de este proyecto ha tenido su inicio en una investigación antropológica sobre el término ritual, para poder de esta manera acotar el espacio de trabajo para la parte práctica. Para ello se investigó qué papel social cumplía el ritual y cuál era su definición dentro de nuestro marco conceptual. Concluida esta primera tarea, se dio inicio a un segundo trabajo de investigación que tenía que ver con el término de performance, como definir este en cuestión, y qué relación tenía con el ritual para poder así asociar la idea de que se puede emplear la performance como medio para un rito que cumpla una función artística. A raíz de estas investigaciones surgió la importante cuestión de qué papel cumplía el cuerpo en ambas acciones, tanto la ritual como la performática. Se llegó a la conclusión de que ambas necesitaban del cuerpo como medio para cumplir su función, no como un elemento físico que implicase el realizar la acción —que también— sino como un elemento más profundo que va más allá del plano físico y se acerca más al esoterismo de un símbolo.

A partir de aquí se realizó una investigación del tema ritual en cuestión que se iba a adaptar a lo artístico. Basándome en preferencias y gustos personales se llegó a la conclusión de que se iba a tratar el tema del balance de las almas. Tras la selección se tuvo que realizar de nuevo una investigación teórica del término para saber de dónde provenía, cuáles eran sus variantes y, sobre todo, en cuál de estas iba a estar basada la acción. Una vez llegada a la conclusión de que la mejor opción era basarse en el mito original, se procedió a trabajar en una simbología adecuada, que respetase tanto el ritual como la visión personal del tema a tratar. Para terminar esta fase se buscaron los materiales adecuados para la acción.

3. CONTEXTO

3.1 LO RITUAL

Para poder comprender el fin de este trabajo, es de esencial importancia contestar a una pregunta a priori sencilla, esta sería, ¿qué son los rituales? ¿Qué podemos identificar como un ritual? La respuesta simple se basa en definir los rituales como una forma actuada de creencia. Aquí hay que realizar una aclaración, y es que por creencia no estamos necesariamente hablando de algo que se defina dentro del marco de lo “teológico”, sino más bien de algo que tiene un alto contenido simbólico y significativo para la o las personas que participan en la acción ritual.



Fig.1 “Nestinarstvo”

Ritual tradicional Búlgaro que implica bailar descalzo sobre brasas.

Para entender la definición anterior, hay que tener distintos factores en cuenta, las creencias pueden ser tanto culturales, ósea, que vengan impuestas por la sociedad en la que uno crece, familiares o personales, aunque estas últimas también se ven afectadas por el marco cultural, sin embargo, pueden ser alteradas por factores externos, véase, por ejemplo, la migración. Pueden variar y a pesar de que son consideradas como algo que forma parte de un grupo, su asimilación es necesariamente individual e intrapersonal; si vienen impuestas y uno ni siquiera se las plantea, no son creencias, sino adoctrinamiento.



Fig.2 “Yajña”

Ritual Hindú en el cual se pretende satisfacer a los devas para obtener deseos.

En mi intento de lograr comprender qué son las creencias, para poder definir qué son los rituales, llegué a la conclusión de que el ser humano como tal, ha sido desde el inicio de los tiempos un ser ritual. La idea de los rituales primitivos si bien podría tener razones teológicas en algún punto del desarrollo histórico, inicialmente partían de la sensación de protección, es decir, eran usados como dispositivos que garantizaban la salud y prosperidad de la tribu, del hogar. Luego las creencias nacen de este interés por proteger la integridad de uno mismo, no de querer plantearse que hay más allá. Me apoyo aquí en el escrito de antropología del profesor del departamento de filosofía de la universidad de Granada, Pedro Gómez García, que, en su artículo denominado *El ritual como forma de adoctrinamiento* (2002) comienza con las siguientes palabras

“No sabemos con certeza si los humanos de hace cien mil años hablaban como nosotros, pero sí tenemos constancia de que realizaban ritos en momentos importantes de su vida, como ante una expedición de caza y al dar sepultura a un miembro del grupo. Desde entonces, el ser humano es un animal ritual. Y lo seguirá siendo, por mucho que varíen sus ritos, igual que cambian las creencias, las lenguas o las formas del parentesco.”² (GÓMEZ, 2002)

² GÓMEZ GARCÍA, P. *El ritual como forma de adoctrinamiento*, p. 1.

Ergo, si como especie siempre hemos apoyado nuestra existencia en lo ritual, incluso previo a la necesidad de apoyarnos en una “religión” como tal, ¿qué es lo que persigue el ritual?

Con todo lo anterior, es obvio que ritualizar algo, es dotarlo de sentido, buscar hacer visible algo que a priori, no lo es, algo tan primitivo como la sensación de protección, por ejemplo. Sin embargo, también podríamos tratar de hacer visibles las ideas, los valores o los sentimientos.

Ahora bien, si todo esto está incluido en los rituales, ¿qué diferencia los rituales de una acción cotidiana? La teoría nos dice que, al tratarse de un discurso ceremonial, que se tiene que dar en unas circunstancias concretas y bajo unas normas concretas, difiere de lo cotidiano, sin embargo, yo prefiero apoyarme en la teoría del ya mencionado profesor Pedro Gómez García, que dice así

“Si (la acción) pretende resolver un problema práctico, se trata de una acción técnica. Si va destinada a responder cuestiones mítico-mágicas o del sentido de las cosas, se trata de un rito.”³ (GÓMEZ, 2002)

Así pues, como conclusión a las preguntas formuladas, podemos sacar en claro, que un ritual es una acción fuera de lo cotidiano, que sacraliza creencias y que genera un sentimiento de colectividad.

3.1.1 IDENTIDAD DE UNA COMUNIDAD.

Una vez acotado el término “ritual” es importante saber definir el siguiente: identidad.

Las creencias de una persona tienen que ver directamente con su identidad, y su identidad, junto a la de otras personas que se reconozcan como semejantes, genera una comunidad. Un grupo. Una sociedad.

Podríamos decir que la identidad es nuestra historia, nuestras prácticas, nuestros productos; es una red de vínculos con las personas y las cosas. Se basa en gran medida en elementos heredados, y otros tantos que vienen dados por las circunstancias.

³ GOMEZ GARCÍA, P. *El ritual como forma de adoctrinamiento*, p.2.

Si este término es importante es porque, como he dicho antes, dos personas que se reconocen como iguales, y comparten una identidad, formarían parte de una comunidad. El ejemplo claro podría ser el sentimiento de orgullo valenciano, que parte del simple hecho de haber nacido en un lugar específico; algo que no se decide y que viene impuesto. Los participantes sin saberlo son cómplices de códigos culturales. Sin ir más lejos, yo misma en mi última exposición quise realizar una glorificación a mi tierra natal por sentirme orgullosa de ser valenciana.

Esto es algo con lo que también hay que tener cuidado, pues el adoctrinamiento que puede surgir de dicha identidad, como hemos visto numerosas veces en la historia, puede terminar en un ataque directo hacia cualquier otra comunidad con códigos culturales distintos.

Los rituales por regla general, siendo pocas las excepciones, se celebran en comunidad, si bien es cierto que algunos están más jerarquizados que otros. De hecho, toda práctica socio-cultural se encuentra ritualizada, siendo como ejemplo claro las fiestas y celebraciones nacionales o patronales entre otras, que al final no dejan de ser un patrimonio histórico que viene heredado y que pretende sacralizar una creencia o momento histórico. La función de los ritos, al fin y al cabo, en estos casos es integrar.

3.2 RELACIÓN ENTRE PERFORMANCE Y RITUAL

3.2.1 LA PERFORMANCE

“El performance es una comunicación social estructurada que gira alrededor del tiempo presente y de la acción; es decir, es una representación que requiere de la interrelación de dos o más individuos enmarcados en un contexto determinado y bajo ciertos procesos normativos propensos a modificarse en la acción.”⁴ (HAMUI, 2011)

Considero pertinente comenzar con la definición de este término, basándome en la cita del artículo *El ritual como performance* (2011), de Silvia Hamui Sutton, en la que establece su opinión comparándola con la de Bauman, por qué al igual que el término “ritual” el término performance también es poseedor de una amplia complicación cuando se trata de precisar su significado.

Una de las primeras preguntas que suele tener la gente cuando alguien menciona su vinculación de manera tanto implícita, como de forma espectadora respecto a la performance tiende a ser “Pero, ¿qué es la performance?”. Durante un tiempo, como artista que tiene relación con esta rama, intentas explicar alguna acción que hayas visto y que recuerdes especialmente porque te haya gustado, o alguna propia, y trates de explicar lo que significa para ti; sin embargo, la pregunta queda sin contestar.

⁴ HAMUI SUTTON, S. *El ritual como performance*, p.2..

Y lo cierto es, que comparado con el resto de disciplinas de las bellas artes, intentar explicar con más bien pocos conceptos, qué es la performance, no hace justicia al término.

En este punto quiero llegar a cómo pueden relacionarse estos dos términos — performance y ritual— pues entendiendo estos conceptos, comprender la parte práctica de este proyecto de final de grado resulta mucho más sencillo. Pero para poder llegar a la conclusión de qué tienen en común, primeramente, hay que pasar por la definición de la performance. En este caso, ya no únicamente como algo explícitamente académico y sociológico —como han sido los puntos anteriores— sino comenzando ya a dar un punto de vista artístico sobre ello.

A principio del cuarto año de carrera, precisamente en la asignatura de performance, el primer día de clase nuestro profesor nos hizo una pregunta clave, — una pregunta que, cabe decirlo, en un primer momento y ante mi desconocimiento entendí de una manera poco rigurosa o seria y fuera de lugar, y que después resultó ser una cuestión clave —, pero que a lo largo de este tiempo se ha convertido en una duda que ha taladrado mi subconsciente. Nos dijo que escribiéramos en un papel que era para nosotros la performance. Haciendo un poco de memoria y de retrospectiva personal, no creo que en ese tiempo estuviera preparada para responder. Toda la relación que yo había tenido con la performance había sido mediante las clases de historia del arte, y algún que otro video que había visto. Ni siquiera había presenciado una performance en directo, y mucho menos me había planteado hacer alguna.

Según diversos autores, y en esto he de coincidir, la performance habla del aquí y el ahora. La “acción” —como la denominamos algunos, siendo este término muy acertado— depende de la situación en la que se realice; de hecho, y vuelvo a incluir mis vivencias personales como prueba de ello, realizar la misma acción en dos ocasiones y lugares distintos, no garantiza que el resultado sea el mismo. Ni siquiera que la performance sea igual, porque hay unos ciertos factores, llamémoslos, aleatorios, que dependen de la improvisación, y que por lo tanto pueden ocasionar desde pequeños cambios en la acción, hasta incluso partes completas. Luego hay que tener en cuenta que ninguna performance es igual, y que, por lo tanto, si se quiere disfrutar de su experiencia, hay que ser conscientes del aquí y del ahora, porque incluso la documentación vista a posteriori va a variar. Cabe decir también que la performance que se trabaja en la facultad se entiende como un proceso, constituido por diferentes fases temporales, y que la acción artística se da en una de estas fases

Lo obvio también es digno de mención; los temas a tratar, como prácticamente cualquier rama del arte, suelen estar relacionados con lo cultural, y lo social. Se puede hacer una performance de cualquier cosa, sin excepciones, pero al estar trabajando con el cuerpo, el reflejo de lo que ocurre alrededor de uno mismo es inevitable que se plasme en el trabajo. Ya bien sea malestar, como manierismos; ese puede ser el inconveniente y a su vez, la maravilla de esta disciplina.

Habiendo mencionado el cuerpo, algo en lo que no voy a extenderme mucho en este punto, pues le he reservado un lugar especial en este proyecto, es importante mencionar la repercusión de los movimientos en una performance. Recuerdo en ese primer día de la asignatura a nuestro profesor enfatizando la importancia de ser conscientes de nuestro cuerpo como un hecho artístico, y de cómo realizamos las acciones, por que dichos movimientos hablaban de nosotros, y en el caso de estar

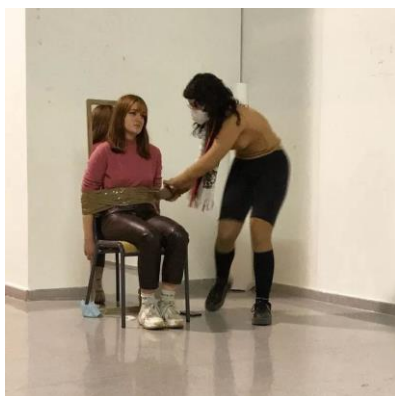


Fig.3 Práctica de performance del 26 de Febrero de 2022.

Artista: Marion Pourrier.



Fig.4 Práctica de performance del 3 de Octubre de 2021.

Artista: Alejandro Martínez Nicolás.

realizando una performance, esos movimientos, son el reflejo de nuestra psique. Similar a ello, también tenemos el silencio y su contraparte, el ruido. Aprender a controlar cómo emplear ambos es primordial, pues en una performance, esto puede significar un cambio de ritmo en la acción, o por el contrario, aburrir a los asistentes; y si esta no es tu intención principal, se convierte en un problema.

Hablando precisamente de ello, me gustaría mencionar una cita muy importante de Silvia Hamui Sutton, de nuevo en su artículo *El ritual como performance* (2011)

“Es pertinente mencionar que no existe un buen o mal performance, sino que se valora en función del efecto que produzca en el otro, dentro de un marco contextual específico.”⁵(HAMUI, 2011)

Y es que, efectivamente, como ya he mencionado antes, la performance depende del aquí y del ahora, luego su resultado positivo, como bien dice la autora, dependerá de la situación en la que se haya realizado.

Como conclusión a toda esta descripción, podría decirse que la performance es una experiencia. Una experiencia que se vive una única vez. Si se repite, ya no es igual, y aunque se vea en un video, carece del mismo sentimiento que si se ve en directo. Los temas varían, la intensidad y formalidad de estos, sus conceptos, también. Pero siempre hay un punto común. No siempre necesitan hablar. No significan lo mismo para unos que para otros, y pueden tener distintos idiomas, pero el entendimiento no depende de ello. Te hacen sentir algo. El que, ya depende de ti. De tus vivencias personales, de tu mentalidad, y de tus inquietudes.

3.2.2 LA PERFORMANCE COMO MEDIO PARA EL RITUAL

Llegamos con esto a la conclusión más importante de este punto 3. Todo lo tratado anteriormente han sido términos que son especialmente importantes para comprender la parte práctica, sin embargo, la verdadera importancia de esos términos, reside en la comparación que se va a realizar de ellos a continuación, pues dicha comparación, o más bien, dicha similitud, es uno de los ejes principales para la parte de producción de este proyecto de final de grado.

Me gustaría comenzar este parangón con algo extremadamente pasado por alto, y que es sin embargo en ambos casos una muestra de respeto; el silencio. No estoy hablando del silencio por parte una persona que realiza un ritual o de una persona que realiza una performance, sino del silencio sepulcral de aquellos que lo presencian. Estoy refiriéndome a esos segundos previos al inicio de la acción, donde independientemente de si sabe lo que va a ver, o no, el espectador se encuentra expectante.

⁵ HAMUI SUTTON, S. *El ritual como performance*, p.8.

Es un silencio que denota que toda su atención se halla en la otra

persona, en sus acciones y movimientos, y demuestra un interés y una atención impecables. Es un silencio que recuerda al que uno puede encontrarse al entrar a una iglesia, un lugar de culto donde se sabe que lo que se va a ver es sagrado. Se espera que lo que se vea tenga una consecuencia en quien lo ve, y provoque una reacción y un posible cambio en él.

Otro de los puntos que relaciona a la performance como medio para el ritual es el tipo de comunicación que se genera en ambas acciones. No es una comunicación unilateral, sino que se trata de una comunicación que funciona en ambas direcciones; quien observa aprende de las acciones realizadas por quien realiza la acción, y quien a su vez, la realiza, aprende a leer el ambiente que le rodea y se adapta a él para comunicar su psique. Se trata de una conversación sin palabras. Se crea inevitablemente una jerarquización, pero no en el mal sentido de la palabra, sino que los individuos en dicho espacio y dicho tiempo se adaptan a unos roles preestablecidos, donde quien guía tiene una autoridad pedagógica y manipula elementos que podrían ser considerados simbólicos.

Esto nos lleva al siguiente punto; ambas disciplinas recurren a elementos simbólicos preestablecidos. En su libro *Tótem y tabú* (1966), Freud cita el libro de Frazer, *totemism* (1887) y dice así

“Un totem es un objeto material al que el salvaje testimonia un supersticioso respeto, por que cree que entre su propia persona y cada uno de los objetos de dicha especie, existe una particular relación.”⁶ (FREUD, 1996)

Ahora bien, si seguimos leyendo la teoría de Freud, no nos es difícil darnos cuenta de que a lo que él se refiere como tótem, es a lo que nosotros nos referimos como símbolo. Todo objeto y elemento empleado en una acción ritual o performática, cumple dicha función, y se le otorga de manera inevitable a dichos objetos un aura sagrada, por lo menos por el periodo de tiempo que dicha acción dure.

Si bien estos son elementos que ambas disciplinas tienen en común, esto no respondería a la pregunta de porqué se puede emplear la performance como medio para el ritual. Quizá para esta cuestión sea necesario definir muy por encima el término *Neo-paganismo*.

Se podría considerar como tal un movimiento espiritual que difiere de las religiones del “antiguo mundo”- las consideradas como tradicionales-. Busca el sentido espiritual de la vida, realizando rituales en los que pretende conseguir que uno se *re-conecte* consigo mismo, con su energía y con la naturaleza mágica del mundo. Nace principalmente del descontento con la sociedad y el mundo actual, considerando que sus valores son erróneos y que la espiritualidad y el bienestar del individuo han sido relegados a un segundo plano para poner por encima la productividad y el capitalismo.

Si este término nos interesa, es precisamente, por que el rol del arte, no únicamente el más actual, se ha basado en la crítica constante a su sociedad coetánea



Fig.5 Recreación de un ritual chamánico Maya.

Las figuras se encuentran en trance y con la ayuda del fuego buscan y piden ayuda a los espíritus.

y a sus valores. En palabras de Marianne Márquez Blanco en su review *On ritual in contemporary art practices* (2019)

“The possible role of art in the ever-urgent need for the re-enchantment of the world.”⁷
(MÁRQUEZ, 2019)

Con lo que se refiere a la importancia de emplear el arte como herramienta para tratar esos temas sociales.

Bien pues, la performance podría considerarse como una plataforma perfecta para la realización de dichas acciones, y si además consideramos el impacto del Neopaganismo y como los rituales que se utilizan pretenden conectar al ser humano con lo más profundo de sí mismo, la pregunta se responde por sí misma.

Podemos finalmente llegar a la conclusión de que si la performance puede usarse para tratar temas de índole socio-político, también puede emplearse para los socio-culturales, donde entrarían los rituales, teniendo el factor añadido de que la acción de la performance podría considerarse como tal, en sí, un ritual.

3.3 EL CUERPO COMO MEDIO PARA LA PERFORMANCE

Como he mencionado anteriormente, el cuerpo humano es el mayor medio de expresión existente, incluso a veces más que el habla, porque ahí donde el idioma sí tiene barreras, el cuerpo humano y sus acciones carecen de ellas. Lo que para muchos artistas es plasmar su alma y sus pensamientos en un lienzo que tienen delante, para muchos otros es que sea nuestro cuerpo quien muestre lo que el propio cuerpo esconde.

⁶ FREUD, S. *Tótem y tabú*, p.136.

⁷ MÁRQUEZ BLANCO, M. *On ritual in contemporary art practices*, p.4.

“Mens sana in corpore sano.”⁸ La cita completa de Juvenal habla sobre “considerar el espacio de vida restante entre los regalos de la naturaleza y de mostrar lo que tú mismo puedes darte”. No hay ejemplo de vida más clara que un cuerpo, ni ejemplo de naturaleza más particular, considerando el sentido mágico que le hemos estado dando a la naturaleza en las anteriores páginas. Emplear el propio cuerpo para realizar arte es una manera de cerciorarse de que uno está vivo. La performance nos hace sentirnos vivos, incluso cuando el tema del que trata sea la muerte. Estamos aquí. Podría decirse entonces que nuestro cuerpo es nuestro santuario, nuestro lugar donde realizar un ritual. Citando entonces a Gustavo Bueno en su ensayo de filosofía *el animal divino* (1996)

“El lugar sagrado no es, en todo caso, todavía un templo, porque el templo forma parte de la segunda capa del cuerpo de las religiones. Pero sí es el precursor del templo, la plataforma sobre la cual se desarrollarán ulteriormente los templos.”⁹ (BUENO, 1996)

Tomando dicha cita, podríamos conjeturar pues, tanto en el caso de la performance como del ritual, que el cuerpo es un lugar sagrado, una plataforma con la cual se llega a construir “el templo” en este caso, la acción. Y si ya hemos llegado a la conclusión de que la performance puede emplearse como método para la realización de un ritual, no es difícil comprender que el cuerpo sería en ese caso el símbolo más importante de dicha acción, pues representa lo físico, lo que vemos, el medio mediante el cual se hace visible, lo que en sí, no lo es.

⁸ JUVENAL, D. *Sátiras de Juvenal, Sátira X*, 356.

⁹ BUENO, G. *El animal divino*, p.299.

4. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

4.1 PSICOSTASIS



Fig. 6. Maestro de Soriguerola: *Psicostasis en la 'Tabla de San Miguel'*.

El término Psicostasis proviene del griego y significaría de forma literal “el peso del alma.” Se trata de un procedimiento mediante el cual se determina el valor de una vida humana tras su muerte, y el destino que esta ocupa, siendo posible la “salvación” o la “condena”. Este procedimiento queda fuera del juicio de los humanos, pues se trata en todas sus variantes religiosas de un pesaje realizado por entes superiores, es decir, dioses o similares.

Aunque el término proceda del griego, se sabe que es un tema de origen faraónico, presente en el *Libro de los muertos*. Sin embargo, se sabe también que las creencias pueden pasar de una religión a otra si se consideran lo suficientemente valiosas como para mantenerlas.

Este “peso de las almas” ha sufrido dicho destino. Quizá la variante egipcia es la más conocida por ser, no solo su origen, sino también la más exótica para nosotros, pero como país con influencia latina, este término no nos es nuevo, y de hecho, en el Cristianismo la psicostasis aparece como una alegoría en el pasaje del Juicio Final.¹⁰

La escena presenta a San Miguel como conductor de las almas, sosteniendo una balanza con dos platillos donde se disponen a pesar las buenas y malas acciones de la persona, representadas por dos figuras de apariencia humana. En esta escena también es común ver al diablo intentando desnivelar dicha balanza. Los términos de salvación y condena en este caso son sencillos de reconocer, siendo el ir al cielo o al infierno en consecuencia.



Fig. 7. Juicio Final, tímpano central de la fachada occidental de Notre-Dame de París. (Francia), ca. 1220.

Si retrocedemos un poco más, también encontramos este término precisamente en la mitología de su lengua de origen. La literatura griega se refiere a la Psicostasis como el destino final que afrontan dos pueblos o dos héroes. El ejemplo claro sería en la *Ilíada* la guerra entre griegos y troyanos, cuya victoria y destino depende de un pesaje que realiza Zeus en una balanza¹¹. En este caso, la figura antes representada por San Miguel, es tomada por el dios Hermes, quien se encarga de ser el portador de la balanza.

¹⁰ El “pesaje de las almas” pertenece tanto al Evangelio de Mateo, como al Libro del Apocalipsis, y tiene algunas alusiones también en el Antiguo Testamento. Una de estas menciones sería en el libro de Apocalipsis de Esdrás (Esdrás IV), III, 34 “Pesa hoy en la balanza nuestros pecados y los de los habitantes del mundo, de modo de encontrar la más pequeña cantidad que haga mover la cruz de la balanza”.

¹¹ Dicho pasaje de la *Ilíada* puede encontrarse normalmente en el libro VIII, pero dependiendo del tipo de versión que se tenga, las páginas suelen variar. En el citado en la bibliografía puede encontrarse en el libro VIII, página 325 “Tomó entonces el Padre omnipotente (Zeus) las balanzas de oro, y puso en ellas dos destinos fatales de la muerte”.

En nuestra opinión, podría y sería posible desarrollar y argumentar la siguiente hipótesis: el término psicostasis podría relacionarse con el concepto de Karma en el hinduismo y el budismo -como religiones de peso-, por ser este una energía que se genera a partir de los actos de las personas, y cuyo fin es condicionar las reencarnaciones futuras en base a esos actos. Es decir, se realiza un pesaje metafórico que determina la siguiente vida de la persona.

También como mención, el término de justicia implicaría en cierto modo una psicostasis, pero de manera material y física. De hecho, viene del latín *Justitia*, luego esta adaptación por parte romana de la psicostasis, se aleja ya de lo mitológico que veníamos viendo.

Este es el término en base al que gira mi parte práctica del proyecto final. Quería realizar un pesaje del alma como acción performática, sin embargo, al estar también envueltas mis experiencias personales, lo que para una persona podría tratarse explícitamente de una obra artística, para mí incluía también un elemento ritual.



Fig. 8 Justitia.
Escultura-fuente en la
Plaza de Römerberg,
Frankfurt. 1887.

4.1.1 EL MITO EGIPCIO

En *el libro de los muertos*, que data del Antiguo Imperio, se plasma esta creencia que implica el pesaje de las almas.

¹² Lo lógico con la explicación anterior hubiese sido el centrarse en la psicostasis egipcia en primer lugar por ser la precursora de esta creencia, sin embargo, también he mencionado que mis intereses personales estaban relacionadas con la selección de dicho término, por lo que me veo en la obligación de darle un espacio específico a esta explicación. Digamos que en mi casa a mi nunca se me ha obligado a tener creencias religiosas, si bien es cierto que estoy bautizada, que he tomado la comunión y que he ido a un colegio cristiano católico, por parte de mi familia nunca ha habido una presión real. Incluso cuando en su momento planteé la idea de no compartir esas creencias, no hubo ningún tipo de rechazo o de repercusión. Entraría aquí la figura de mi padre, una persona abierta de mente en cuanto a religión se refiere, gran amante de la mitología egipcia y de su cultura y arqueología. Sin darse cuenta, prácticamente desde que soy consciente de razón, me inculcó este interés, que en un principio era algo pasajero y que terminó convirtiéndose en algo muy real y, sobre todo, una elección propia. En mi casa se creó la “coexistencia” de dos creencias a la vez, la cristiana que nos viene dada por cultura, y la atracción por la “magia” egipcia. Cuando previamente hablaba de los rituales y de las creencias, y decía que varios factores influían dichas creencias, me refería precisamente a esto; no es una creencia que a mi padre le viniese dada por contexto cultural o social, sino más bien un interés externo que luego me fue inculcado a mí. Con esto aclarado, sabía que, si quería realizar un ritual de psicostasis, lo correcto era agarrarme a esas creencias relacionadas con la magia egipcia.

La idea es que el espíritu del difunto es guiado por Anubis, el dios que protege a los muertos, a través del inframundo, conocido en la mitología egipcia como *Duat*. Allí se lleva a cabo el Juicio de Osiris, el dios de la resurrección y uno de los dioses más importantes en el panteón egipcio. Este dios extrae el corazón del difunto que simbolizaba su moralidad y conciencia y lo posaría en uno de los platillos de la balanza. En la otra parte de dicha balanza, se dispone una pluma de Maat, la hija del Dios Sol Ra, que simboliza la verdad, el equilibrio y la justicia universal. Había un tribunal de dioses que presenciaban la escena, presididos por el dios Thoth, dios de la sabiduría y patrón de los escribas, que tomaba nota de todas las respuestas que el tribunal formulaba en relación a su conducta pasada. Ante las respuestas, la balanza se inclinaba. Al final del juicio, si la sentencia era positiva, el *Ka*, que es como se refiere a la esencia espiritual que una persona adquiere al nacer, y el *Ba*, que son los rasgos que definen la personalidad de una persona, se reunían con la momia para poder vivir eternamente. Si, por el contrario, la sentencia no era positiva, el alma del difunto era arrojada al *Ammut*, una criatura con cabeza de cocodrilo, cuerpo de león y patas de hipopótamo, cuya función era devorar el corazón del difunto y no permitirle acceder al *Aaru*, la versión egipcia del paraíso. En pocas palabras, acababa con su condición de inmortal y abandonaba el mundo definitivamente.¹³

Que el juicio fuese positivo o no dependía de si la pluma de Maat pesaba más o menos que el corazón. Si la pluma pesaba más, el difunto había sido justo en vida.

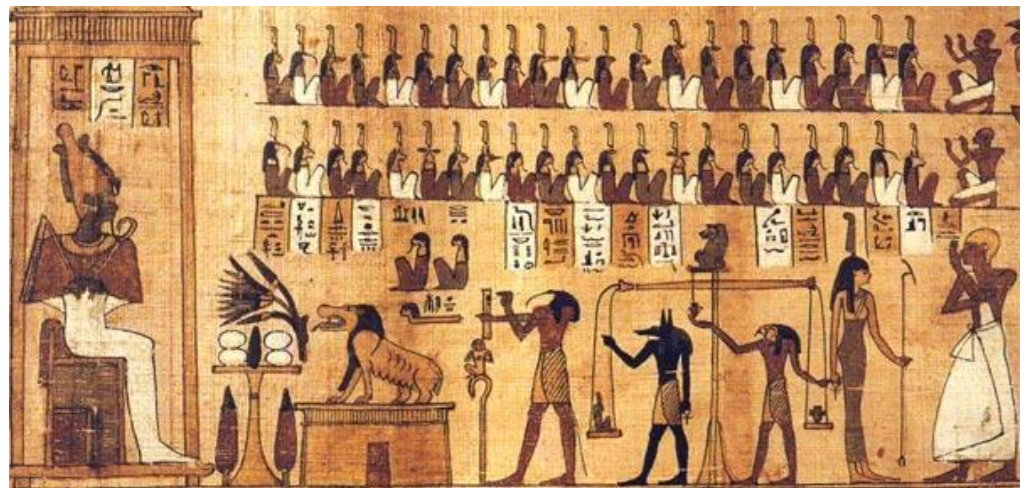


Fig. 9. Psicostasis del Libro de los Muertos de Horus, Imperio Nuevo. Museo Egipcio de Turín.

¹³ Toda esta información es procedente de diversos textos funerarios que se encuentran escritos en las tumbas y sarcófagos egipcios, entre ellos los *Textos de las pirámides*, *Textos de los sarcófagos*, *Libro de los muertos*, *libros del inframundo* y *libros del cielo*.

5. REFERENTES

Los artistas que se referencian a continuación son con los que más he aprendido y tomado apuntes para aplicarlos en mi trabajo, no a nivel conceptual, pero sí principalmente estético. Mi performance ha sido influenciada por los ritmos, materiales y simbolismo de estos artistas lo suficiente como para hacerles una mención dentro de mi estilo propio.

5.1 OLIVIER DE SAGAZAN

Olivier de Sagazan es un artista Francés que se define a sí mismo, y cito textualmente de su perfil de Instagram, como pintor, escultor y performer. Precisamente por estas dos últimas calificaciones fue uno de los artistas que más me inspiró dentro de la performance, pues una de las luchas interiores más grandes que tuve al inicio fue el considerarme escultora y no saber como incluir la performance dentro de mi abanico de trabajo. El trabajo de Sagazan incluye de manera muy directa la transfiguración, empleando distintos materiales, aunque casi siempre una especie de arcilla de color blanquecino con el que pretende cambiar de manera temporal partes de su rostro o cuerpo, como si crease un alter ego que lejos de quedar distanciado de su yo real, parece sacar lo más primitivo e inherente de su ser, aquello que no se deja ver de normal. En cierto modo su trabajo parece acercarle a un naturalismo que aleja toda humanidad de él, en el buen sentido. Me sentí influenciada por su paleta de colores de manera automática al ver su arte por primera vez, puesto que los colores con los que trabaja no suelen ser pulcros y limpios, sino que, como en la naturaleza, se encuentran en diferentes formas y proporciones, y lejos de querer ser perfectos, hayan esa misma perfección en su imperfección. También su transfiguración, pues parece convertirse en otra persona una vez emplea esa arcilla en su propio cuerpo.

Lo que relaciona de manera directa a este artista con la performance ritual es claramente ese rito realizado en sus acciones donde cambia su físico, como paso por paso se encuentra más alejado de la imagen anterior que nos había otorgado en un primer momento. A partir de ahí, las acciones que realiza, casi siempre más filosóficas que francas parecen sacadas de una ceremonia, que perfectamente podríamos asociar con alguna religión primitiva.

Para mi trabajo práctico, por su parte, he sido influenciada por el uso de materiales sobre la piel para simular la transfiguración del cuerpo humano.



Fig. 10. Olivier de Sagazan. Fotografía artística.



Fig. 11 Olivier de Sagazan: *Transfiguration*, 1998.



Fig. 12. Joseph Beuys:
Como explicar pinturas a una liebre muerta, 1965.



Fig. 13. Joseph Beuys: *I like America and America likes me*, 1974.



Fig. 14 Joseph Beuys: *S/T*, 1964.

5.2 JOSEPH BEUYS

Joseph Beuys fue un artista alemán de la década de los 90 perteneciente a fluxus, y en mi experiencia, el primer performer que descubrí previamente a la asignatura académica. Podría decirse que mi performance se vio influenciada incluso antes de existir por las obras de este hombre, sobre todo en cuanto a la simbología del oro se refiere. Exsoldado nazi redimido, la obra de Beuys gira en torno a una lucha interna en su cabeza, y el como trata de poner una “solución” a todo lo malo realizado en el pasado mediante acciones, tanto performáticas como happenings e instalaciones. Su obra es su propia biografía, cuenta sus traumas y su historia, refleja su psique. Perteneciente al grupo fluxus, aunque tal vez el más espiritualista de todos, no esconde que sus performances contienen un lado mágico y esotérico que reflejan su mundo interior.

Joseph Beuys fue mi referente artístico a la hora de elegir los temas para mis acciones, principalmente por su tan conocida cita “arte = vida”. Es un hombre complejo con una mente compleja, pero que proyecta lo que piensa mediante sus acciones. Puedo relacionarlo con lo ritual, en este caso, no por como realiza sus acciones, aunque ciertamente también podría ser por eso, sino por como en sí sus acciones se tratan de una ceremonia en la que se rinde culto a la vida, a la naturaleza y a la magia. Beuys no pretendió esconder nunca esta relación que tenía con lo ritual, aunque bien es cierto que conforme su obra iba creciendo, también iba alejándose de esta relación e iba centrándose más en sus proyectos personales, que tenían más que ver con la deuda que él sentía hacia Alemania, o como él lo llamaba, arte social, que con esto. Por mi parte, no me quedo únicamente con esta parte ritual, sino que también con la dedicación social. El ver la performance como algo que pueda ayudar a pensar y a replantearse las cosas, para cambiar la sociedad y el mundo que nos rodea.

En mi trabajo práctico puede verse la influencia de Beuys en el uso del oro y en los materiales naturales.

5.3 REGINA JOSÉ GALINDO

Mi lista de referentes termina con una de las mayores exponentes latinoamericanas en la disciplina de la performance. Regina José Galindo es una artista de Guatemala cuyo trabajo se centra principalmente en denunciar las desigualdades, tanto entre clases, conflictos armados, o entre hombres y mujeres. Si bien son temas extremadamente interesantes, la verdadera razón por la que esta artista se encuentra entre mis referentes es por la estética escogida en sus acciones.



Fig. 15 Regina José Galindo: *Piedra*, 2013.

La elección de materiales que inevitablemente le acercan a ser algo más natural y orgánico que humano en sí. La tierra, el barro, las ramas, piedras, etc, son todos elementos que empleo de manera habitual en mis acciones, y que, gracias a esta artista, han cobrado una simbología con más significado y más potencia conceptual.

No considero, por esto, que no se la pueda incluir en la performance ritual. De hecho, lo que es de admirar en sus acciones es la poética ceremonial que tiene para tratar temas tan crudos como los que trata.

Su influencia se puede notar en mi trabajo práctico, al igual que con Beuys, en la selección de materiales.



Fig. 16 Regina José Galindo: *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse*, 2015.



Fig. 17 Regina José Galindo: *Quien puede borrar las huellas*, 2003.

6. PRODUCCIÓN

6.1 DESARROLLO DE LA PERFORMANCE

La parte práctica de este proyecto se trata de mi examen final para la asignatura de performance. Con esto quiero decir que previo a haber llegado a las conclusiones que voy a mostrar a continuación, he tenido que pasar por un desarrollo artístico y de conceptos previos.

Considero que es necesario en este punto hacer mención a algunos de esos trabajos previos con los que he aprendido no solo respecto a mi propio estilo de trabajo sino también a cómo comunicar de manera más efectiva.

ritual desde prácticamente el principio; recordemos que mi primera influencia artística fue Joseph Beuys. A pesar de que he intentado probar otros métodos de trabajo, con el que me siento más cómoda y el que creo que es más fidedigno a mi forma de ser, es el que tiene que ver con lo solemne.

Los siguientes trabajos presentados se encuentran en orden cronológico; el interés de esto es tener en cuenta la evolución y los puntos sobre los cuales he ido construyendo mi metodología, y que han llevado en su resultado final de este proyecto.

Mi dinámica de trabajo dentro de la asignatura comenzó como un dúo con mi compañera Laura Asensi, una buena amiga con la que había la suficiente comunicación y el suficiente entendimiento como para poder trabajar de manera natural y cómoda. Realizamos estas dos “pruebas”, por llamarlas de alguna manera, donde trabajábamos los conceptos, en el primer caso (p.1) del dolor – un concepto que más adelante terminaría desarrollando yo por mi propia cuenta – mediante el uso de un elemento a priori inofensivo como puede ser el agua y la acción de beber mucha agua en un periodo muy corto de tiempo, y en segundo lugar del cuerpo y el descubrimiento del mismo para entender al resto de seres humanos como semejantes. (p.2)

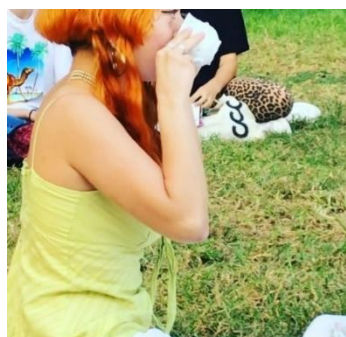


Fig. 18 (p.1)
Laura Asensi,
Andrea

Fig. 19. (p.2) Laura Asensi,
Andrea Beneitez: *S/T*, Valencia,
2021.

Después de estas pruebas llegó la primera acción que por mi parte consideraría que tenía ya una base ritual y que como tal se trataba de una acción conceptualizada y preparada a nivel visual.

De nuevo en un dúo con mi ya mencionada compañera, decidimos tratar el tema de la idealización (p.3), de cómo el ser humano se crea una imagen errónea respecto a un concepto o a una persona y cómo “crea” sus expectativas ante ello. La importancia que tuvo este proyecto en mi desarrollo artístico va unido de la mano del uso de los materiales. Fue la primera performance en la que empleaba más de un objeto externo al cuerpo humano como único recurso, y a cuyos materiales les fue añadida simbología, como podría ser el caso del barro como lo mundano, el oro como lo divino, o el fuego como la idealización.



Fig. 20. (p.3)
Laura Asensi,
Andrea Beneitez:
S/T, Conçentaina,
2021.

A partir de esta performance, mis acciones se inclinaron mayoritariamente hacia el concepto de lo ritual, aunque este término todavía no se encontraba del todo definido, razón por la cual aún me fueron necesarias unas cuantas pruebas más para poder llegar a la conclusión adecuada.

Tras esta acción tuvo lugar mi primera acción planeada en solitario. Una acción en la que volvía a tratar el tema del dolor, en este caso tanto un dolor físico como sentimental, pues el tema abordado estaba relacionado con mis trastornos de alimentación. El proceso ritual llevado a cabo en esta acción se alejaba de lo ceremonioso planteado anteriormente, pues se trataba de un ritual rutinario, algo que se realiza de manera prácticamente inconsciente de forma diaria.

En esta acción comenzaba por medir diversas partes de mi cuerpo y apuntar las medias respectivas en un plato de plata, que simbolizaba la relación con la comida. Tras esto, procedía a desgarrar mi piel empleando sal gruesa de cocina. La elección de este material era muy específica pues la sal siempre se ha empleado en la magia como un elemento de protección, y en esta situación, estaba siendo usado para todo lo contrario, para dañar. Este material también simbolizaba la relación con lo que “engorda” de la comida. Tras esto, vendaba la piel, acto contraproducente en un principio pues esta exfoliación no había dejado heridas en mi piel más allá de una gran inflamación y algún que otro moretón, pero ninguna herida abierta como tal. Finalmente volvía a medir las partes del cuerpo y a apuntar las medidas en el plato, atando un hilo rojo que salía desde mi cuerpo hasta el plato en cuestión y conectaba las medidas. El nombre que le fue dado a esta acción fue “Si no sangra, no duele” (p.4).

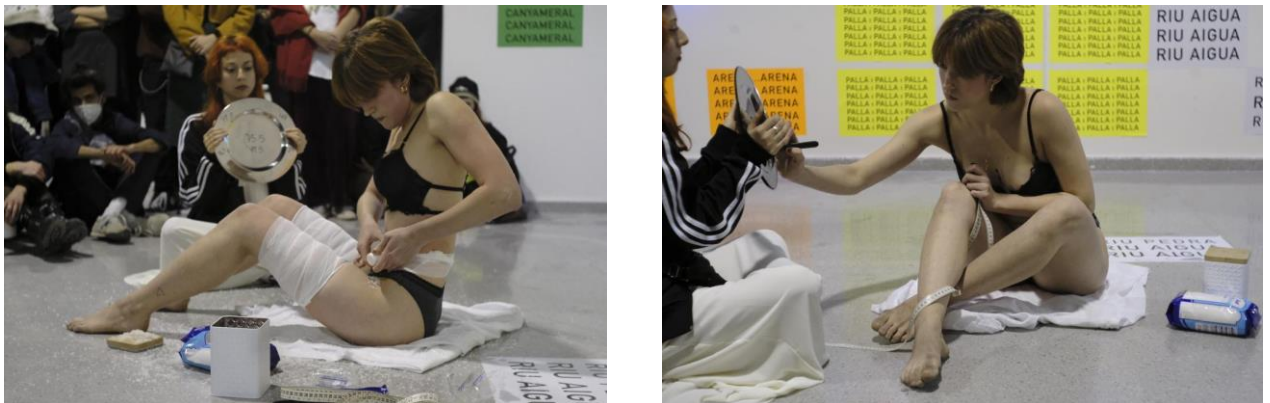


Fig. 21. (p.4) . Andrea Beneitez: *Si no sangra no duele*, 2021.

Tras estas y otras pruebas que realmente no son tan dignas de mención, y sabiendo mi inclinación hacia lo ritual, es cuando teniendo en cuenta mi evolución, comencé a plantearme este último proyecto que terminaría por convertirse en la tesis de mi trabajo.

El tema a tratar de manera conceptual, como ya bien he mencionado antes era la psicostasis. La premisa del proyecto fue y es, el pesar mi alma. Durante este último año había estado teniendo una cantidad importante de bajones emocionales que venían dados por la ansiedad académica -el sentir que no llegas al mínimo que se te impone-, y por la relación conmigo misma, que se había visto deteriorada. Esto me había llevado a plantearme si realmente el continuar en este mundo tenía un sentido, e inevitablemente me había llevado a poner en una balanza metafórica los pros y los contras de continuar luchando. La premisa de este proyecto nace de mi lucha interna por intentar hacer que los pros pesen más y continuar hacia delante. Es una oda a la vida, a pesar de que se apoye irónicamente y mitológicamente en la muerte.

La función de la acción es mostrar de manera solemne y ritual una psicostasis que habla sobre comparar el peso del alma, ósea el recuerdo que queda de nosotros una vez morimos, con el peso corporal, los objetos que nos hacen reconocibles. Para llegar a esta conclusión, los materiales empleados adquieren una simbología específica que cada uno puede comprender de la manera que estime, pues es abierta a libre interpretación.

6.2 MATERIALES

Los materiales empleados en la acción fueron en su gran mayoría simples y sencillos. Sabía que necesitaba una balanza de pesos antigua para darle a mi performance la fuerza necesaria, por lo que tuve que mover cielo y tierra para encontrar una sin gastar demasiado dinero. Acabé encontrando una balanza en un estado decente en el rastro, la cual restauré y pinté de dorado en casa.

Tal vez el segundo material más importante en la acción fue la espirulina en polvo. Sabía que por razones de simbolismo que explicaré más adelante, no quería emplear el barro que ya había utilizado con anterioridad en otras acciones, pues necesitaba un color verde. Encontré este resultado en la espirulina en polvo, pues era un material que había utilizado con anterioridad sobre mi piel, y sabía que no ocasionaría ninguna reacción alérgica o molestia posterior.

En tercer lugar, se encuentran los claveles. Un total de siete claveles rojos. Desde el tipo de flor, hasta el color y número estaba específicamente planeado.

En último lugar como material externo tendríamos un recipiente lleno de arena.

Teniendo el cuerpo como material, mencionaría la elección del vestido blanco y de la joyería.

6.3 RESULTADO

La performance (Psicostasis, p.5) comienza con un espacio en blanco donde se encuentran situados de forma triangular sobre el suelo diversos objetos. En el centro y adelante del todo una balanza de pesos dorada. En relación a los espectadores, a la derecha de esta se encuentra un recipiente cóncavo que contiene espirulina en polvo y detrás de este un recipiente más pequeño que contiene agua. Al lado izquierdo de la balanza unas tijeras, y detrás de estas un recipiente con tapa que guarda arena y otro recipiente grande cóncavo con más agua. Los platos de la balanza se encuentran también en el suelo a ambos lados de la misma, estratégicamente posicionados para no tapar ninguno de los objetos anteriormente mencionados.

Tras unos segundos entra en escena la performer, que viste un vestido largo blanco y carga en su mano izquierda un ramo de siete claveles rojos. Adornando su cuello, manos y orejas, encontramos un total de dos colgantes, dos pendientes, tres anillos y una pulsera.

La performer toma asiento sobre sus rodillas en el suelo, y tras acomodar su vestido, coloca los claveles sobre su regazo y acerca uno de los platos de la balanza hacia sí misma, donde una a una va colocando las piezas de joyería. Este plato es el que más adelante irá depositado en el lado derecho de la balanza.

Tras esto acerca el otro plato hacia sí misma y toma uno de los claveles, del cual con cuidado arrancará tres pétalos que depositará sobre el recipiente dorado previo a dejar el clavel en el suelo a su lado izquierdo. Esta acción se repetirá con los siete claveles, teniendo una totalidad de 21 pétalos.

Comenzará en esos momentos a introducir los claveles por la apertura del escote del vestido, creando con su cuerpo un soporte para esas flores, mientras en las sobras proyectadas en la pared la imagen será similar a la de una flecha siendo clavada en el pecho.

Acercará una vez acabada esta acción el recipiente con agua de su izquierda, el grande, en el cual en primera instancia mojará sus manos y con esta parte de su cabello, hasta que finalmente verterá todo el líquido sobre su cabeza quedando de esta manera mojada en su totalidad.

Después de esta acción se dirigirá al lado opuesto, donde verterá el agua del recipiente pequeño sobre el recipiente con la espirulina en polvo, creando una masa que trabajará con sus manos hasta tener esta la consistencia adecuada. Precisamente con las manos distribuirá el pigmento primeramente por su rostro, continuando luego por escote y brazos, para así cubrir toda parte visible de su piel con el color verde. Una vez segura que toda parte se haya cubierta, devuelve los recipientes a su lado correspondiente y se acercará a la balanza.

Tomará el plato con las joyas en primer lugar, colocándolo como bien se ha mencionado en el lado derecho, le seguirá el plato con los pétalos que será colocado en el lado izquierdo. Tras unos segundos la balanza no se moverá, pues el peso evidente se encuentra en el lado de las joyas.

Tomará entonces el jarro con la arena, abriéndolo cuidadosamente y comenzando a verter esta sobre el plato que contiene los pétalos hasta vaciarla, obligando así a la balanza a inclinarse hacia el lado izquierdo. Tras esto bañará sus manos y brazos en dicha arena y limpiará sus manos de la espirulina sobre el regazo que aún mantiene blanco el vestido.

Se mantendrá por unos segundos observando el resultado de su acción – la balanza – hasta que finalmente se pondrá en pie y dará por concluida la performance, habiendo esta durado un total de casi 10 minutos.

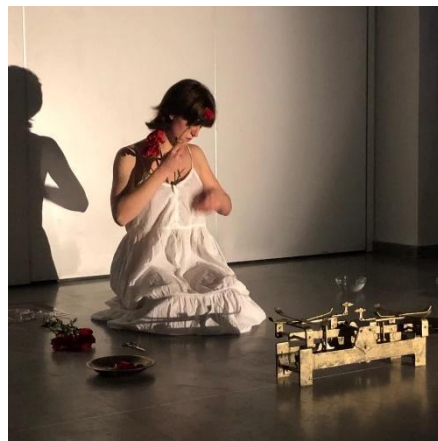
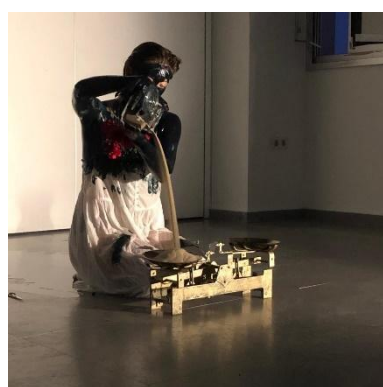
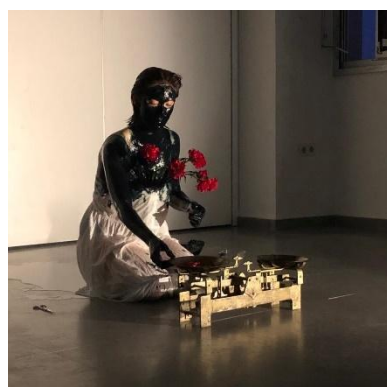
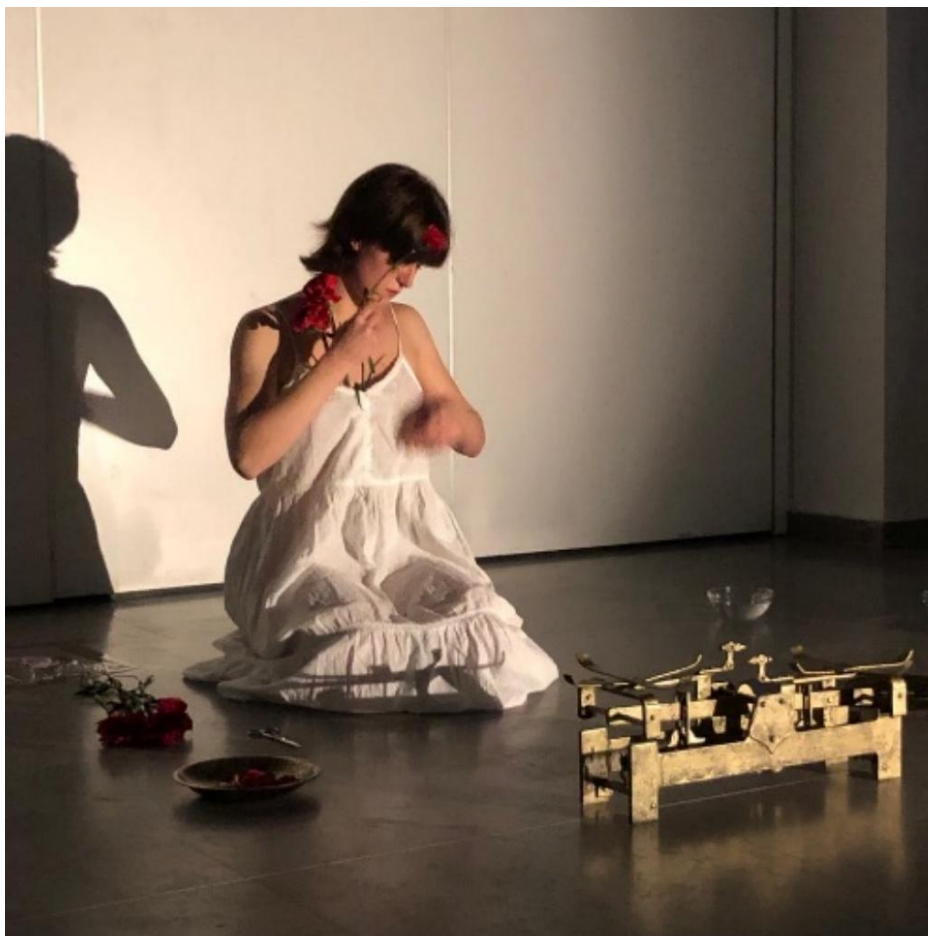


Fig. 22. (p,5)
Andrea Beneitez:
Psicostasis, 2022.











6.4 SIMBOLISMO

A lo largo de este trabajo he mencionado en numerosas ocasiones la importancia de los símbolos y del simbolismo, principalmente en los rituales, pero también en el arte, pues nos ayuda a poder expresar lo que pensamos de manera menos directa, invitando así al espectador a acercarse a nuestra obra para tratar de descifrarla. Los símbolos hablan de nosotros y ayudan a nutrir nuestro trabajo, en mi caso las acciones performáticas. Pero también sirven de puente para que la gente pueda identificarse con nosotros.

Queda más que claro y en evidencia que mi trabajo se encuentra repleto de simbolismos y símbolos relacionados tanto con las figuras egipcias envueltas en la psicostasis como con símbolos propios.

Comenzaré a explicar este simbolismo siguiendo el orden de la performance:

En primer lugar, los siete claveles rojos y los tres pétalos por clavel, que generan un total de veintiún pétalos. La elección del clavel en este caso es por una preferencia personal, pues relaciono mis raíces valencianas con dicha flor ya que en la ofrenda a la virgen las falleras le llevamos claveles. El clavel rojo simboliza el amor sincero, en este caso el amor propio y el amor por la vida. Los siete claveles son por los días de la semana, y los veintiún pétalos por mi edad actual. Los claveles en esta acción simbolizan mi alma, y pretenden ser un símil al corazón del difunto en la psicostasis egipcia, por eso una vez arrancados los veintiún pétalos, que simbolizarían todos los años que he vivido, esos claveles regresan a mi pecho.

Después estaría la simbología de verter el agua sobre mi cuerpo. En este caso siguiendo el símbolo anterior, se podría entender en el ritual que cuenta mi acción, que mi alma ha abandonado mi cuerpo, es decir, lo que queda ya es solo una vasija, y cuando alguien fallece, hay que limpiarlo. Tan sencillo como eso.

Lo que sigue es mancharme con la espirulina. Hay que comprender en esta parte que, basándome en las acciones de Olivier de Sagazan, la persona que se encuentra presente realizando el ritual, ya he dejado de ser yo en el momento en el que se ha limpiado el cuerpo. Ese color verde simbolizaría al dios Osiris en la mitología egipcia, pues iconográficamente a esta figura se la representa de dicho color frente a la balanza. A partir de aquí todas las acciones realizadas son parte de ese juicio que pesa el alma.

El blanco del vestido viene a simbolizar la pureza del alma del difunto, su paso por este mundo habiendo sido justo – a su parecer - y honesto. La razón por la que en donde tuviera que esta la pluma de Maat están las joyas, es porque en esta psicostasis, no está en juego la vida eterna, sino la vida como tal. Las joyas pretenden representar lo mundano, lo que hace daño, lo que pesa en comparación con la libertad del alma, que serían los pétalos.

En esta parte de la performance, me separaría del mito egipcio y trataría la razón principal de esta acción, que es la lucha por la vida. En un principio, las joyas pesan más



Fig. 23 Kai Försterling / EFE: Falleras aguardando antes de iniciar su camino para la ofrenda a la virgen de los desamparados.



Fig. 24 Osiris. Tumba de Sennedyem, dinastía XIX.

que los pétalos, sin embargo, al verter la arena sobre los estos, se inclina la balanza. La simbología de la arena aquí tiene relación con el tiempo. El tiempo y todas las vivencias que tiene consigo. No lo material, sino lo efímero, lo que no se puede conservar más allá de la mente. El alma de por si no pesa, lo que pesa son todas las vivencias que el alma lleva consigo.

Es por esa razón que tras pesar en la balanza, llevo la arena a mis manos y brazos, porque, de nuevo regresando al mito egipcio, se le devuelve al difunto su Ka y su Ba, es decir su esencia espiritual y su personalidad, en base a sus vivencias. El resultado de este ritual, puede considerarse positivo, pues el alma en pena encuentra una razón para vivir, no eternamente, pero sí de manera plena.

7. CONCLUSIONES

Como conclusión para este proyecto, y teniendo en cuenta los objetivos planteados al inicio del mismo, considero que han sido en su gran mayoría alcanzados.

Este proyecto parte de una idea desarrollada a lo largo de un semestre entero y es la conclusión conceptual del mismo. Sin embargo el tema que se trata y su formalidad llevan formando parte de mi recorrido artístico incluso previo a que este existiera; el interés por la arqueología y la mitología egipcia han sido desde siempre mi movil para la inclinación hacia la investigación que engloba el arte. Por otro lado, a nivel estético por su parte, el desarrollo ha sido mucho más largo, pues parte desde la búsqueda de identidad que toda persona ha de realizar teniendo como base sus intereses e inquietudes. Una búsqueda que por mi parte, ha llevado más tiempo del esperado, pues no ha sido hasta cuarto de carrera que he sabido enfocarme y comenzar a realizar obras que eran fieles a lo que ocurría en mi psique.

La evolución mostrada a lo largo de este trabajo es solo el fragmento relacionado con el tema de los rituales en cuestión, puesto que el trabajo trata de este, sin embargo, considero que a lo largo de estos años mi evolución en cuanto a discurso formal y búsqueda conceptual ha sido más que positiva y me ha llevado por distintos caminos en los que he tenido la oportunidad de aprender de distintas disciplinas, tanto artísticas como no, y que he sabido aplicar a mi trabajo. Finalmente he sabido encontrar en concreto tanto el tema a tratar que era de mi agrado, como el medio en cuestión con el que abordarlo, siendo estos la performance y la escultura más "tradicional".

Este recorrido a pesar de haber sido artístico, ha servido principalmente para mi evolución personal, madurez y visión crítica, teniendo que dar el cien por cien de mí misma para poder abordar los temas que consideraba que eran importantes y merecían tener una voz. No ha sido fácil, y he tenido que pasar por numerosas asignaturas para darme cuenta de qué era lo que quería, y que, por el contrario, no era como esperaba y no se acercaba a mi punto de vista del arte.

Todo este discurso me ha ayudado a darme cuenta de mi interés en los campos de investigación, véase la historia del arte o la antropología, campos que había tocado superficialmente a lo largo de la carrera pero que considero extremadamente interesantes y que, a menudo son necesarios para nuestro desempeño como artistas.

Espero continuar evolucionando a la par que mi arte, formándome, e incorporando nuevos conocimientos a mi espacio de trabajo, para así continuar con este tema que, a pesar de que pudiese parecer ser en estas páginas sólo la conclusión de un TFG, es sin embargo una parte muy importante de mi vida.

8. BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS

Libros clásicos incunables.¹⁴

ANÓNIMO. (1987 ; 1ª edición) *Apocalipsis de Esdrás*. Barcelona: Obelisco. (Documento original publicado S.I)

HOMERO. (ca S. VIII AC). *Ilíada (Tomo I, Libro VIII.)*

[https://es.wikisource.org/wiki/La_Il%C3%ADada_de_Homero_\(Garc%C3%ADa_Malo\)/Tomo_I/Libro_VIII](https://es.wikisource.org/wiki/La_Il%C3%ADada_de_Homero_(Garc%C3%ADa_Malo)/Tomo_I/Libro_VIII)

JUVENAL, D. (ca S. I y II AC). *Sátiras de Juvenal (Sátira X, 356.)*

<http://www.thelatinlibrary.com/juvenal/10.shtml>

Libros

BUDGE, W., (2017). *El libro egipcio de los muertos*. Málaga: Sirio.

BUENO, G., (1996). *El animal divino*. Asturias: Helicón.

BUENO, G (1953). "Poetizar". Madrid: Arbor. Número 96. pp. 379-388.

FRAZER, J., (1987). *El totemismo*. Madrid: Eyras.

FREUD, S., (1913). *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza.

ASIMOV, I., (2011). *Los egipcios*. Madrid: Alianza.

JACKSON, S., (1948). *Cuentos escogidos: La lotería*. Barcelona: Minúscula.

MARTÍNEZ, V. (2022) *Pulsions Saldades*. València: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana y Fundación Chirivella Soriano.

¹⁴ La complejidad de citar estos libros reside en la falta de documentación que existe sobre ellos debido a su antigüedad, y que por lo tanto dificulta su citación con las normas APA establecidas .

TERRONES, A. (2021) *VII Jornades de Performance Sala Sant Miquel Castelló*. Castelló:

Fundació Caixa Castelló. p. 10 (pp. 25)

TRES INICIADOS, (1908). *El Kybalion*. Buenos Aires: Kier.

Revistas

Tropos (1971), núm. 1. Madrid: Colección MACBA.

Artículos

TERRONES, A., (2022). "La pulsión por el titular. ¿Por qué se atribuye título a la obra (acción) artística?" en *Docencia en Red. Instituto en ciencias de la educación. Universitat politècnica de València*.

<https://m.riunet.upv.es/handle/10251/179465>

Artículos en revistas electrónicas

BRIONES, C., (2021). "The cultural effects of neo-paganism's ritual creativity" en *Ciencias Sociales y Religión, Vol 23*.

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/csr/article/view/15883>

DE LA TORRE, R., (2021). "The cultural effects of neo-paganism's ritual creativity" en *Ciencias Sociales y Religión, Vol 23*.

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/csr/article/view/15883>

DE LUCA-NORONHA, D., (2018). "Shared rituals and religious beliefs" en *Filosofia Unisinos, Vol 19, No 3*.

<http://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/fsu.2018.193.14>

GARCÍA FRANCISO, A., (2021). "Psicostasis: La pesada de las almas" en *Revista Almiar, No 123*.

<https://margencero.es/margencero/psicostasis-la-pesada-de-las-almas/>

GÓMEZ GARCÍA, P., (2002). "El ritual como forma de adoctrinamiento" en *Gazeta de Antropología*, No 18.

https://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.html

HAMUI SUTTON, S., (2011). "El ritual como performance" en *Enunciación*, Vol 16, No 1.

<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/enunc/article/view/3586>

JIMENEZ REYES, V., (1994). "Identidad, ideología y ritual" en *Alteridades*; No 7

<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/603>

MÁRQUEZ BLANCO, M., (2019). "On ritual in contemporary art practices" en *Re-visiones*; No 9.

<http://re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/339>

PAOLONE, A., (2018). "Empires, rituals and Ceremonial Pedagogy, Old and New" en *Revista Española de Educación Comparada*, No 31.

<https://revistas.uned.es/index.php/REEC/article/view/21588>

RODRÍGUEZ PEINADO, L., (2012). "Psicostasis" en *Revista digital de iconografía medieval*, Vol 4, No 7.

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-7>

SEDEÑO VALDELLÓS, A., (2010). "Cuerpo dolor y rito en la performance: Las prácticas artísticas de Ron Athey" en *Nómadas*, No 27.

https://www.researchgate.net/publication/47657197_CUERPO_DOLOR_Y_RITO_EN_LA_PERFORMANCE_LAS_PRACTICAS_ARTISTICAS_DE_ROM_ATHEY

SIDOROVA, K., (2000). "Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales" en *Alteridades*, No 20.

<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/410>

Blogs

ESQUIVEL RÍOS, E.A., (2008). "Origen y evolución conceptual y cultural de la psicostasis" en *Monografías*.

<https://www.monografias.com/trabajos55/origen-de-la-psicostasis/origen-de-la-psicostasis2>

[Consulta: 3 de febrero de 2022]

OCAÑA EIROA, F.J. "La Psicostásis" en Amigos del Románico.
https://www.amigosdelromanico.org/conocer-arte-romanico/dearteromanico/dar_38_psicostasis.html

[Consulta: 7 de enero de 2022.]