



Janine Antoni. La construcción y la destrucción de la imagen de sí misma

Mónica Contreras Godínez*

Resumen

En este texto nos interesa traer a discusión una reflexión sobre la obra de una artista latinoamericana contemporánea vecindada en los Estados Unidos, Janine Antoni (Bahamas, 1962), cuyo trabajo es una exploración de las nociones de memoria, género e identidad por medio de algunos procesos esculturales-objetuales en los que construye un imaginario sobre los restos materiales y su importancia como índices de la presencia del cuerpo.

La obra analizada aquí muestra un interés por el arte de la memoria al tratar de convertir un objeto simple en un hecho con una aparición física y espacial significativa, a la vez que muestran la tendencia hacia la fascinación por los objetos artísticos salvados, guardados y creados a modo de recuerdos (Guasch, 2005, p. 158).

Palabras claves

Arte, cuerpo, Janine Antoni, escultura, memoria, materialidad.

Abstract

In this essay, we are interested in bringing a reflection on the work of a contemporary Latin American artist living in the United States, Janine Antoni (Bahamas, 1962), whose work is an exploration of the notions of memory, gender and identity by means of some processes in sculpture and object in which she builds an imaginary on material remains and their importance as indices of the presence of the body.

The work analyzed here shows an interest in the art of memory, trying to turn a simple object into a fact with a significant physical and spatial appearance, while showing the tendency towards the fascination for artistic objects saved, saved and created. as memories (GUASCH, 2005, p. 158).

Keywords:

Art, body, Janine Antoni, sculpture, memory, materiality.

*Adscripción al Doctorado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. monagodienz@gmail.com

Acción, cuerpo, escultura y objeto

Las obras que tienen marcas de un encuentro con el cuerpo forman parte de una tradición en el arte feminista, utilizan la huella como una estrategia que busca la proximidad con aquel que mira por medio de la identificación con esos rastros físicos y tiene por intención la creación de respuestas psico-afectivas, sean ellas de rechazo, repulsión, complicidad o empatía. Parece que destruyen la idea de la forma de un “yo” físico y mental estable e inmutable. Hay, en las obras que guardan las huellas de una acción, una intensiva búsqueda de la temporalidad y de la inestabilidad corporal y por medio de la exposición a diferentes situaciones, reconstruyen la representación de la identidad.

Un ejemplo de esta tendencia de un proyecto creativo que revela la intencionalidad de crear estrategias de reconstrucción de la propia imagen por medio del propio cuerpo de la artista, queda claro en el proyecto de la artista Janine Antoni (Bahamas, 1962), quien trabaja con acciones repetitivas, en las que podemos percibir la utilización de objetos que poseen una impresión memorial después de tener un encuentro íntimo con el cuerpo, objetos que hablan de poder y vulnerabilidad, de intimidad y sexualidad, los cuales, a través de la utilización del índice, parecen interactuar con el espectador a partir de otra mirada no mimética sobre la política de la representación corporal, en la construcción de un imaginario que pretende evocar sin tener relación directa con una imagen.

En su trabajo podemos observar una continua relación con la propia imagen, problematizada por medio de acciones, en las cuales la idea de identidad y el contacto del espectador con la obra se revelan a partir de una materialidad atrayente, pero que, en el fondo, invitan a asistir a un ritual, a la destrucción de la imagen de la propia artista.

El objeto anómalo y lo femenino

En la creación de objetos indiciales en la política de lo femenino, los creadores parecen valerse de una búsqueda de materiales no considerados en la historia del arte como artísticos; y los artistas contemporáneos pertenecientes a latitudes no hegemónicas parecen revelar una tendencia al uso de elementos propios de sus culturas. Estos elementos, mezclados con la cultura occidental dominante, parecen desarrollar un orden de correspondencias simbólicas propias de manifestaciones artísticas posnacionales, en las cuales no es más un asunto de concretar la identidad como un discurso de pertenencia ya sea a los ámbitos nacional o cultural, mas si, una importación y exportación de culturas en la era global, asunto que estos artistas pretenden cuestionar buscando “una nueva comprensión de la relación entre la historia y la actuación social, el campo de los afectos y aquel de la política, los factores a gran escala y los factores locales” (Guasch, 2004, p. 20).

El proceso de la escultura híbrida, como es conocida en el arte contemporáneo, parece ser más un proceso de reciclaje y remotivación de los signos a través de una especie de reinención del objeto dado que es pervertido y convertido en un objeto anómalo.

La hibridación en el objeto anómalo puede tener movilidad desde el campo de la naturaleza y de la forma orgánica, pasando por la identificación de género. En algunos casos puede pervertir la sensualidad de los objetos, intentando romper el sentido de aquellos conocidos como placenteros relacionándolos con la repulsión y los residuos, en busca de generar inquietación.

La inquietación de los sentidos es una tendencia utilizada para cuestionar la identidad, porque es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Es complicidad, es lo ambiguo, lo mixto.” (Kristeva, 2004).

Cada artista aquí mencionado, habla sobre su contexto específico y es importante la lectura que se puede dar de las condiciones de cultura poscolonial que comparten y que les lleva a vivir situaciones diferentes en la producción de sus objetos. Esa producción parece ser formulada a través del desarrollo de una relación vital distinta con los mismos aspectos colectivizados, generalmente marcada por un exceso de contacto con la materia prima más próxima y por una cultura que aborda el objeto de forma diferente, esa combinación construye elementos poéticos que forjan todo un imaginario sobre los restos materiales y su importancia como índices de la presencia del cuerpo, sea de los artistas o de otros cuerpos subyugados por destinos culturales similares que construyen imágenes de sí.

La abyección corporal. A partir de la obra de Antoni, podemos pensar que el cuerpo actúa como un molde que produce objetos cargados, los cuales buscan una ruptura con los significados ya establecidos por el sistema; tiene una intención iconoclasta que no busca más la belleza. Entonces, en ellos, el cuerpo parece ser un medio para mostrar la falla del sentido, esos objetos buscan romper la pantalla de la realidad y una de las formas es la perturbación por medio de la abyección corporal.

La primera abyección, según las ideas de Julia Kristeva (2004), es el nacimiento, la salida del cuerpo materno con la intención de ser un ente independiente. En la obra de Janine Antoni, *Eureka* (1993) (Fig. 1 y 2), podemos ver cómo ella produce la abyección de sí misma, de forma tal que parece evocar esa idea. El cuerpo imprime su presencia, después de emerger de una tina de grasa.

Eureka tiene como imagen generadora la historia de Arquímedes sobre el descubrimiento de la medida de los volúmenes por medio del desplazamiento de agua en una tina. Mas en la obra de Janine Antoni, esa fractura de sentidos adquiere otro significado: la materia no es agua, es grasa solidificada y biotransformada, es el volumen del cuerpo de la artista en un cubo de jabón, modelado

con la grasa que removió después de sumergirse en la misma. Parece existir una alusión sobre las prácticas del horror nazi, una analogía inevitable y es, en el hibridismo de su poética (Canclini, 2001) que Janine Antoni retoma esa referencia para hablar de la desaparición.



Fig. 1. Janine Antoni. *Eureka*. 1993. Performance, bañera, grasa, jabón, medidas: 55.8 x 66 x 66 cm (jabón), 76.2 x 178 x 63.5 (bañera). Fuente: <https://willvlytle.wordpress.com/2012/02/27/a-debate-with-body-artists-janine-antoni-and-stelare/>. Consulta: 18-03-2020.

Eureka no parece ser una expresión de alegría por un afortunado descubrimiento, esta obra se coloca como una revelación de la proximidad de la muerte, como una especie de metáfora del cadáver y del horror de aquella que se descubre a sí misma perecible. El jabón es un resto que quedó y el performance continuó con ese resto, la artista utilizó el cubo de jabón para lavar su cuerpo. El resto fue diluido como una metáfora del desaparecer, de la inestabilidad de la materia. Los residuos van a desaparecer, los materiales envejecerán, del mismo modo que los cuerpos, la temporalidad está implícita en el énfasis puesto en el carácter efímero de la obra.



Fig. 2. Janine Antoni. *Eureka*. 1993. Performance, bañera, grasa, jabón, medidas: 55.8 x 66 x 66 cm (jabón), 76.2 x 178 x 63.5 (bañera). Fuente: http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail. Consulta: 12-01-2020.

La obra de Janine Antoni tiene una fuerte conexión con otras artistas sobre cuestiones relacionadas con la identidad corporal. Podemos mencionar el trabajo de la artista cubana, Ana Mendieta (Habana 1948-1985), artista con la cual comparte la condición de diáspora, de una artista latinoamericana viviendo en los Estados Unidos en la búsqueda de su propio lenguaje.

En ambas artistas, hay una abyección del cuerpo. En Ana Mendieta, hay una búsqueda de una relación con la naturaleza, especialmente en sus obras más conocidas, la serie *Siluetas* (1983), en las cuales generalmente está presente la idea de una integración, pero también una puesta en escena que refiere a la separación del vientre materno. Parece que podemos pensar que una y otra vez ella es separada y deja marcas en la naturaleza de esa separación originaria, marcas y heridas en el paisaje; sin embargo, en Antoni la separación de sí misma parece ser más una escisión en la psique, en la personalidad.

También podemos ver la importancia de los objetos como restos de las acciones performáticas. En Antoni, el objeto da cuenta de la presencia del cuerpo de la artista, mientras que Mendieta, generalmente es el registro. Aunque, en obras como *Body Tracks* (1982) (Fig. 3) queda la presencia de la tela impresa por la acción del cuerpo de la artista. En los trabajos de Antoni, ella parece no tener interés en la mistificación de ellos como

reliquias de las acciones, sino como presencias materiales capaces de crear una comisura con los procesos vivenciales con los que fueron hechos.



Fig. 3. Ana Mendieta. *Body tracks*. Performance, 1982. Fuente: <https://www.studyblue.com/#flashcard/flip/1678890> Consulta: 07-06-2020.

La materialidad. Continuando con este análisis de obras de Janine Antoni, se puede percibir en la obra *Gnaw* (1992) (Fig. 4 y 5), así como en *Lick and Lather* (1993) (Fig. 10,11 y 13), que aparecen otras abyecciones corporales: el asco y la fobia a la comida. En *Gnaw*, la artista mordió cubos de grasa y cubos de chocolate de 272 kg cada uno; después escupió, los restos masticados para formar otros objetos. Con la grasa se elaboraron un tipo de labiales y, con los restos de chocolate, pequeñas piezas en forma de corazón parecidas con aquéllas que se elaboran para regalos del día de los enamorados, presentados en cajas con envoltorio.



Fig. 4. Janine Antoni. *Gnaw*, 1992. Chocolate y grasa masticados, vista de la instalación, 2 cubos de 61 x 61 x 61 cm. cada uno. Colección MOMA New York. Fuente: <https://www.artnet.com>. Consulta: 12-01-2020.



Fig. 5. Janine Antoni. *Gnaw*, 1992. Chocolates y labiales hechos con los residuos de los cubos mordidos, medidas variables. Colección MOMA New York. Fuente: <https://www.artnet.com>. Consulta: 12-01-2020.

Vale aquí destacar que el uso de esos materiales no es una acción nueva en el arte. El chocolate y la grasa son materiales con historia en el arte contemporáneo, Joseph Beuys ya había utilizado la grasa como parte de sus obras, el chocolate también ha aparecido en innumerables ocasiones, como en la obra del artista alemán Dieter Roth (Fig. 6). También, las citas directas al arte norteamericano del género de los años setenta del siglo XX son importantes, como el caso de la artista Hanna Wilke (Fig. 7), que ya había hecho referencias a la corporalidad, al consumo, a la belleza y a la propia forma femenina de la artista.



Fig. 6. Dieter Roth. *P.O.T.H.A.A.VFB (Portrait of the artists as a Vogelfutterbüse)*, 1968. Col. The Museum of Modern Art, New York.



Fig. 7. Hannah Wilke. *Venus Pareve*, 1982-84. Yeso pintado y chocolate, Jewish Museum, New York.

La discusión de la expansión de las posibilidades materiales en la obra de Janine Antoni mantiene sus asociaciones originales y gana nuevos significados en el momento de asumir las formas de materiales simples y comunes como objetos de arte.

El encuentro del cuerpo del artista con esos materiales queda impregnado de raíces psicológicas y culturales, es ella misma con sus propias limitaciones físicas y experiencias quien limita o expande el objeto de arte, por ejemplo *Gnaw* (1992) queda definida por la abertura de la boca de la artista y las varias relaciones construidas alrededor de la boca, así también *Eureka* (1993) relaciona materiales que están ligados al cuerpo, pero en el camino de la construcción del objeto dirige la atención a aspectos generalmente dejados de lado en la cotidianidad de esos objetos, por ejemplo, el origen del jabón y su consumo, que es generalmente hecho de grasa animal, de hecho, cuerpos que consumen otros cuerpos. Las obras son especialmente viscerales, íntimas y deconstructivas de los estereotipos de la identidad de lo considerado femenino.

La paradoja del minimal visceral. La autobiografía, el humor, el uso del propio cuerpo como proceso y como sujeto-objeto, las referencias a la experiencia femenina como contenido en la obra, el trabajo de arte-acción son todas estrategias de artistas del feminismo de la segunda mitad del siglo XX mostrando una línea de preocupaciones conceptuales y materiales que afectaron a toda una generación de artistas, de los cuales Antoni es parte.

En la obra de Janine Antoni, hay también una aparente tendencia hacia cuestiones formales y conceptuales que la aproximan a la estética del arte minimalista[1], pues trabaja generalmente con formas escultóricas; sus

dislocamientos conceptuales y materiales al respecto de las ideas del objeto y su autorreferencialidad son como las maneja el arte minimalista. Pero el trabajo de esta artista también problematiza estas aspiraciones por medio del absurdo, de la manipulación contradictoria de las relaciones entre la materia, el espacio y el cuerpo de la artista.

La obra *Gnaw* (Fig. 4 y 5) parece, inicialmente, referirse de manera directa al arte minimalista. La artista parece perturbar los principios de pureza, de asepsia y la sensación de presencia. Presenta cubos de materiales perecibles, imperfectos, impresos con los trazos de la creación, hecha a mordidas, por medio de la presencia de la artista, la estricta geometría de cada cubo es alterada.

En *Gnaw*, la impoluta presencia intacta de una supuesta superficie minimalista es destruida a mordidas, queda marcada, herida, deja abierto el camino a las asociaciones libres que cada espectador pueda crear por medio de materiales que son físicamente próximos y reconocibles, sea por placer o repulsa.

En los cuestionamientos sobre la materialidad de la obra, el género y la aproximación con el arte minimalista, podemos apreciar un linaje directo con la obra de la artista norteamericana Eva Hesse (Fig. 8 y 9). En ambas artistas, el azar y la indeterminación en la utilización de materiales inesperados rompen con las formas establecidas de la estética minimalista. Con esta artista también comparte cierto drama en lo referente a la conservación de los materiales en el tiempo.



Fig. 8. Eva Hesse. *Sans II*, 1968. Fibra de vidrio y resina. 96.52 x 218.44 x 15.56 cm. Colección San Francisco MOMA.

De alguna forma, la obra de Janine Antoni parece regresar la dimensión de las producciones del arte-acción corporal que procuran la liberación de las culpas del placer básico, visceral, instintivo y animal, coloca la presencia y la materialidad no solo como un objeto para ser experimentado en términos intelectuales, ella intenta tragar los preceptos, aunque, aparentemente no lo consigue. El cubo perfecto es tedioso e intragable, no hace mérito para entrar en el cuerpo de la artista. Es solo después de la labor de la artista que se transforma en otra cosa, después de haber sido deteriorado, transfigurado, sublimado.[2]

En la obra *Lick and Lather* (1993) (Fig. 10, 11 y 12), la imagen de sí misma es consumida. Esta pieza está constituida por catorce bustos, siete de chocolate, siete de jabón, los primeros siete fueron lamidos; con el segundo grupo de bustos, ella lavó su propio cuerpo, en ambos casos, los rasgos, los vestigios de la acción inicial fueron borrados o deformados. Aquí podemos ver una posible referencia a la historia del retrato en la escultura y una posible ruptura con esa tradición se hace presente, la intención mimética es corrompida.

El asco parece ser una de las referencias más claras en las piezas de Antoni sobre la comida, la expulsión de aquello que no se quiere asimilar. En este caso, se refiere a sí misma y su corporalidad: es un yo que se presenta, que se impone por medio de la auto-abyección, son las piezas los propios restos de la artista. Tal intencionalidad revela un proceso corporal que refiere a la misma muerte en la perecibilidad de la obra, en la violencia de los gestos.



Fig. 8. Eva Hesse. *Sans II*, 1968. Fibra de vidrio y resina. 96.52 x 218.44 x 15.56 cm. Colección São Francisco MOMA.

La autofagia parece dar cuenta de una fijación con la propia imagen, hay una relación de amor-odio, en una posible referencia al horror por la imagen corporal, la capacidad de autoconstrucción y destrucción de la propia imagen, la obsesión por la comida y la limpieza (clásicos estereotipos sobre lo femenino), quedan manifiestas en esos objetos mordidos, heridos, escupidos, y que, al mismo tiempo, construyen otros, vacíos, contingentes.



Fig. 10. Janine Antoni. *Lick and Lather*, 1993. Instalación en el New Museum, Nueva York, 1993.



Fig. 11. Janine Antoni. *Lick and Lather*, 1993. 2 bustos, uno de chocolate y uno de jabón, 61 x 40.6 x 33cm. Colección San Francisco MOMA.



Fig. 12. Janine Antoni. *Lick and Lather*, 1993. Detalle del busto de chocolate, 61 x 40.6 x 33cm. Colección San Francisco MOMA.

Por las consideraciones hechas, nos parece que en la obra de Antoni, los objetos, resultado de las acciones, al ser expuestos en el espacio museístico, quedan como una única presencia, no hay aparentemente más nada, es intención de la artista que no haya registro, solo la ficha; en estas obras el espectador pasa a ser una especie de arqueólogo que debe sumergirse en su propia historia y corporalidad para encontrar un sentido.

La labor. En la obra de Janine Antoni, el cuerpo es un instrumento para ser utilizado de forma consciente, que confiere poder a las acciones repetitivas y al azar del subconsciente, que materializa obsesiones de forma mecánica e instrumental en objetos y esculturas. En obras como *Saddle* (2009) (Fig. 27), la labor de la artista hace trascender esos objetos y da cuenta de la importancia del cuerpo como parte de la construcción del sentido. El cuerpo femenino es un productor de significados y no solo un hecho biológico e incidental en el mundo para ser explotado.



Fig. 13. Janine Antoni. *Saddle*, 2000. Cuero natural de ovino modelado en el cuerpo de la artista. 68.6 x 81.3 x 200.6 cm.

La labor compulsiva y hasta dolorosa en obras como *Gnaw* (1993) o *Lick and lather* (1993) es una crítica al consumismo y se opone a la idea de la producción masiva por medio del uso del propio cuerpo como productor mecánico, es decir, establece una paradoja entre un medio de producción delimitado por las condiciones de la corporalidad (fatiga, debilidad, etc.) y las intenciones del arte minimalista que hablan de la producción industrial en la cual la intervención del hombre no es perceptible.

En la obra todo es hecho a la medida de la artista, porque los procesos deben pasar por el cuerpo de ella y todo el material pasa a ser sublimado por medio del proceso íntimo y hasta doloroso de ser transformado. Al final esos objetos son separados, expulsados, y la proyección de la artista en la obra es evidente; hacer las obras, es un proceso minucioso, sistemático y requiere tiempo, habla del conflicto de género en la transformación de materiales marcados como femeninos y los critica por medio del uso de oficios considerados también como típicamente femeninos. En el trabajo de Janine Antoni los objetos son transformados por medio de acciones, de un tipo híbrido de labor (Canclini, 2001), que permite la elaboración de un discurso de lo femenino.

Es por medio de la acción que transforma los objetos, aunque en el momento de ser presentados al espectador ella crea a su vez una distancia.

Conclusiones

Antoni separa su propia corporalidad de ciertas acciones, “[...] por la remoción de mí misma, permito al espectador tener una relación con el objeto... el espectador es dejado para llenar la historia en el hueco – el espacio entre el proceso y el objeto[3]”, (Buskirk, 2003, p. 139).

La artista tiene un interés especial en una lectura del espectador, en activar la experiencia por medio de los restos y las marcas dejadas en ellos, es por eso que no hay presencia expuesta de registros de ningún tipo, en ese sentido, ella pretende, una vez más, referenciar su trabajo con la tradición del arte minimalista en la que es necesaria la presencia del espectador para poder experimentar la obra.

Antoni utiliza una estrategia que aproxima al artista hacia el espectador, revelando una intencionalidad al hacerlo, aunque no lo hace por medio de la representación descriptiva o realista, sino por una proximidad corporal inmanente a los objetos que quedan después de las acciones. Las obras de Antoni no son simples objetos, sino objetivaciones de experiencias, los actos físicamente laboriosos dan al espectador una aproximación distinta sobre la forma en la que se puede examinar el arte. La aproximación intelectual a las obras es dada por la propia internalización de las situaciones que el público puede relacionar con su propia experiencia, lo que hace que los objetos queden como un tipo muy específico de presencia, susceptible de ser aprehendida no solo intelectualmente, sino también de forma empática por medio del propio cuerpo de aquel que mira la obra.

Las obras son índices de la presencia, pero no de cualquier presencia. La expresión de la problemática de género siempre está presente, se hace expresa por medio del cuerpo de la artista que da cuenta de la destrucción de sí misma para acceder a su espectador. La elección de los materiales no es gratuita, ellos son perecibles e inestables, y es por medio de la elección expresa de estos materiales que hay una quiebra con la tradición de la materialidad escultórica y un cuestionamiento sobre los ideales de pureza en el arte.

Los objetos de Antoni, podemos decir, pasan por un proceso de sublimación y desublimación[4] al mismo

tiempo, pero, ¿cómo esto puede ser posible? Ella parece establecer una paradoja al transformar los objetos, podría parecer que son sublimados, que en la transformación en obras de arte por medio de la labor corporal casi expiatoria de la artista, el poder de la corrupción corporal podría disolverse, pero también se presentan al público como objetos de consumo, homenajes a lo banal, (como en el caso de los labiales) o como objetos nauseabundos que van a desaparecer a lo largo de la exposición, corrompiendo la noción clásica del arte como objeto de deseo y transformándolo en objeto de repulsa (Buskirk, 2003, p.111), mientras al mismo tiempo todos exponen el cruel juego de roles y el horror corporal envuelto en lo considerado de forma común como identidad femenina.

Hay en la obra, una lucha entre opuestos, entre el adentro y el afuera, entre lo que es consciente e inconsciente, es una obra que no hace preguntas sobre su lugar como cuerpo femenino, sino que explora físicamente los límites. En la acción y expulsión se distancia de sus acciones y puede asistir como un tercero a su propio consumo, a su propia caída.

Notas:

[1] Según Martha Buskirk, en su libro *The Contingent object of contemporary Art* (2003), la utilización del término arte minimal no es muy clara, aunque el minimalismo sea una clasificación historizada, abarca innumerables prácticas artísticas, incluidas aquellas relacionadas con el post-minimalismo. Puede parecer un término muy poroso que incluye de forma errática varias generaciones que, a veces, están relacionadas más con la forma en que la obra es percibida por la crítica que con la propia identificación de los artistas con el término. En el año de 1996, la exposición retrospectiva “More than minimal: Feminism and abstraction in the 70’s”, en el Rose Art Museum, en la Universidad Brandeis, (Waltham/Boston, Massachusetts). Mostró una selección de trabajos de once artistas mujeres que tenían como tópico común la relación entre el feminismo y el minimalismo en obras que referían a las problemáticas entre política y cultura, subjetividad y arte. La importancia de “*More than minimal*” fue, principalmente, la visibilidad dada a artistas que mostraban la expansión de las fronteras tradicionales del arte ofreciendo una alternativa a los conceptos en apariencia monolíticos e inmutables del minimalismo.

[2] El concepto de sublimación es utilizado aquí en su sentido figurado, como exaltación o purificación.

[3] *By removing myself, I allow the viewer to have a relationship to the objetc...the viewer is left to fill in the story*

within the gap -the space between process and objetc- Traducción de la autora.

[4] Aquí en referencia a los conceptos del psicoanálisis de Freud (Consuegra, 2010, p.266).

REFERENCIAS

- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary Art*. MIT Press. Butler, C. (2007). *WACK! Art and the feminist revolution*. The MIT press.
- Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Canclini, N. (junio de 1997). *Culturas Híbridas y estrategias comunicacionales*. Revista de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. III, 109-128.
- Consuegra Anaya, N. (2010) *Diccionario de psicología*. Ecoe.
- Cordero Reiman, K; Sáenz, I. (Comp). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Oak. Didi-Huberman, G. (1997) . *L'empreinte*. Éditions du centre Georges Pompidou.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Ser cráneo*. Cuatro ediciones.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Jiménez, J. (Comp.). (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. MEIAC/Turner.
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- O’reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Thames and Hudson.
- Perry, G.(2009). *Themes in contemporary Art*. New Haven: Yale University Press/ The Open University.
- Schimmel, P. (Comp). (2012). *Campos de accion Vol 3: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Alias- Fusil.
- Vergine, L.(2006). *Body art and performance, the body as language*. Skira. Warr, T. (2000). *The artists body*. Phaidon Press Limited.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.