



CORTES INDOLORES: LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS *ACCIONES* DE GINA PANE Y LA ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS MARTIRIZADOS

PAINLESS CUTS: GINA PANE'S *ACTIONS* PHOTOGRAPHS AND THE ICONOGRAPHY OF MARTYRIZED SAINTS

GUILHERME DELGADO

Universidad del Estado de Rio de Janeiro

Recibido: 20/05/2025 / Aceptado: 09/12/2025

RESUMEN

Este artículo versa sobre la imagen del dolor en las fotografías de las *Acciones* de Gina Pane. Tales imágenes son menos espontáneas y más calculadas de lo que la noción de simple registro performativo suele suponer, pues traen consigo elecciones artísticas bastante explícitas. Una comparación con los videos que registran los mismos momentos esclarecerá este aspecto. Al exponer un cuerpo tan sereno, a despecho de las heridas que se ha provocado, la artista acaba por remitir a la iconografía cristiana del martirio. Esta capacidad sobrehumana de trascender la urgencia corporal del dolor establece el lazo entre dos cuerpos singulares: el del santo y el de la *performer*.

Palabras clave: Gina Pane, martirio, fotografía, dolor, cuerpo.

ABSTRACT

This article is about the image of pain in Pane's photographs of her Actions. These clichés are less spontaneous than one might suppose when considering some performance registers, as a matter of fact, they contain a clear artistic project. Comparing

them with the videos that register the same moments will make this assertion clearer. Exposing such a painless body, despite the wounds she had provoked on her skin, the artist establishes a connection with the Christian iconography of the martyrdom. This superhuman capacity of transcending pain's corporal urgency establishes the connection between two singular bodies: the saint's and the performer's.

Key words: Gina Pane, martyrism, photography, pain, body.

1. INTRODUCCIÓN

Las fotografías de las *Acciones* en las que Gina Pane se hirió están entre las imágenes más conocidas del arte contemporáneo. Su disposición al sacrificio ya ha proporcionado variopintas lecturas, del feminismo a la radicalización del binomio arte-vida. Como dice Juan Aliaga:

No hay un único sentido en la producción de la herida que oculta diversos pliegues, distintos recodos, diversos significados. Al largo de casi un decenio Gina Pane hirió su cuerpo en distintos puntos, movida no por un afán masoquista o por disfrutar de la experiencia del dolor, sino más bien para poner de manifiesto que el cuerpo está sujeto a imposiciones del tipo psicológico, educativo, familiar, sexual, social, económico, a ataduras de género¹.

Empero, hay algo inquietante en las fotos y que no parece haber recibido la debida atención: su impasibilidad, su tranquilidad corporal ante el dolor que se imagina que debía sufrir. Hay una paradoja, por lo mínimo curiosa, ya que la artista realizó actos dañosos a sí misma, que fueron registrados, – estas fotografías, por supuesto, han alcanzado un público bien más grande que la audiencia que presenció la performance – su disposición de cortarse es considerada como artísticamente radical y potente, pero, en las fotografías, apenas se ven expresiones de dolor.

Este espanto puede sonar algo exagerado, ¿no podría Pane sentir dolor y no expresarlo?; ¿expresarlo de una manera poco usual y por lo tanto menos reconocible?; ¿o no sentir dolor en absoluto? Seguramente las tres hipótesis serían creíbles y aceptables, si su discurso no insistiese tanto en la experiencia dolorosa como base de una comunicación, una abertura real al otro:

¹ ALIAGA, J., *Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, AKAL, 1ª ed., 2008, p. 274.

Cuando me hiro, destruyo una actitud mítica, de fábula, paso directamente a la reunión de un facto emotivo, que reestablece una realidad vivida: “el dolor”, una realidad afectiva, una realidad psíquica, como enlace esencial. La herida va hasta las últimas consecuencias².

Por otro lado, hay registros filmados de los mismos eventos, en los cuales se perciben varios pequeños movimientos corporales, contorsiones en el cuerpo, en especial en el rostro, que indican que la artista sí sentía dolor. A lo que hay que añadir un dato interesante: Pane reconocía las fotografías efectivamente como parte de su obra, pero no los videos, que jamás han tenido el mismo estatus. Hay razones para que la artista prefiriese las fotografías, pero salta a la vista el porqué de las imágenes “canónicas” del performance son las de herirse sin la expresión espontánea del dolor, aunque ello permee su reflexión. ¿A qué se refiere este cuerpo de la artista, cuyo dolor más presentimos que vemos?

Es conocido el interés y las referencias a algunos martirios de santos en la obra de Pane, e incluso un cierto grado de autoidentificación entre ella y algunas figuras del cristianismo. A partir de este punto de vista, se cree posible mejor comprender estos “cortes indolores” que tanto han repercutido en el universo artístico. Nuestra hipótesis es que estas imágenes, más que los performances que los originaron, son justamente el vínculo que construye esta relación. Su apropiación del cuerpo martirizado se da menos por sus heridas – siempre superficiales, muy lejos de la violencia presente en las hagiografías – que por su impasibilidad visual ante el daño y el dolor. La retomada de esta iconografía, de la resistencia sobrehumana a su carnalidad, trae consigo un lazo entre dos cuerpos que intentan pervivir para allá de sí mismos, el del mártir y el de la artista.

Para clarificar este argumento, volveremos a las antedichas cuestiones sobre dolor y representación artística, centrándonos en el caso de los martirizados. Desde ahí, reflexionaremos sobre el camino que va de los cuerpos santos a los de los héroes románticos y artistas contemporáneos. Por fin, trataremos de las identificaciones construidas por Gina Pane y sobre cómo ello organizó la forma como la artista quiso que sus performances se fotografiasen.

2 PANE, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 1ª ed., 2012, cap. Blessures. Epub. Las citaciones de Pane provienen de una reunión de sus escritos, indicada en las referencias finales. Como esclarece el propio libro, muchos de sus textos fueron encontrados en cuadernos de la artista, junto a bocetos, o sea, no fueron preparados para divulgación pública. De los que aquí citamos, este el caso de todos menos “Lettre à un(e) inconnu(e)”. Pensamos que es importante resaltarlo, pero que ello no afecta para nada la argumentación que pretendemos desarrollar, especialmente porque notamos mucha coherencia entre lo que ella ha publicado en vida y las demás anotaciones.

Salvo las ediciones en castellano, todos los pasajes en otras lenguas fueron traducidas por el autor.

2. LA COMPLEJA CUESTIÓN DEL DOLOR Y SUS POSIBLES REPRESENTACIONES

Adentrar en el debate sobre el dolor del otro es inmiscuirse en terreno pantanoso. A despecho de ser una sensación conocida de todos, no hay límites claros entre lo físico y lo psicológico, tampoco entre calidades diferentes de dolor; sus causas pueden ser singulares o múltiples; las intensidades ante motivos aparentemente iguales pueden variar inmensamente de cuerpo a cuerpo; su expresión es atravesada por factores culturales, personales, circunstanciales... Para el ámbito que nos interesa, utilizaremos sólo autores que ponen su énfasis sobre los aspectos culturales, y restringiéndonos más aún a algunas posibilidades de expresar y representar el dolor. Empezaremos con David Morris, que expone:

Quiero enfatizar que la humanidad – al largo de sus culturas y épocas – ha comprendido insistentemente el dolor como un evento que requiere una interpretación. El dolor no apenas nos duele, sino que, frecuentemente, nos frustra, nos confunde y se nos resiste. Aparentemente, no podemos simplemente sufrir el dolor, pues casi siempre estamos compelidos a darle algún sentido³.

Las complejas interpretaciones que envuelven el dolor, desde la esfera personal hasta la histórica, están marcadas por su doble posición, al mismo tiempo como desproveído y sobrecargado de significación: “De hecho, el dolor transita en su existencia entre los extremos de la absoluta falta de sentido y del sentido pleno”⁴.

Como experiencia corporal tan intensa, el dolor, además de estar en el encuentro entre una construcción histórico cultural colectiva y cada sensibilidad orgánica, también presenta un embate entre la espontaneidad y el comportamiento esperado. Como dice Le Breton, la expresión del dolor permite algunas libertades sociales específicas:

El dolor induce a la renuncia parcial de sí mismo, a la continencia por que se apuesta en las relaciones sociales. El individuo relaja el control que de ordinario organiza las relaciones con los otros. Se permite actos (muecas, lloros, etc.) o palabras (juramentos, quejas, etc.) que rompen sus reglas de comportamiento habitual⁵.

Esta mezcla entre sensorialidades, códigos culturales, expresiones inauditas y los límites de los cuerpos justifica la frecuencia con que han aparecido

3 MORRIS, D., *The culture of pain*, Berkeley, University of California Press, 1ª ed., 1993, p. 251. Kindle.

4 *Ibid.*, p. 468.

5 LE BRETON, D., *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1ª ed., 1999, pp. 25-26.

debates sobre la adecuación o no de determinadas representaciones del dolor. A despecho que nadie pueda mensurar con exactitud un dolor ajeno, la discusión sobre la verosimilitud de ciertas expresiones para determinados sufrimientos resuena en textos tan canónicos cuanto los comentarios de Wickelmann y Lessing sobre el *Laocoonte*. Dice el primero, interpretando la expresión contenida de dolor como prueba de la capacidad escultórica de transmitir la grandiosidad del héroe:

Laocoonte nos presenta el espectáculo de la naturaleza humana sometida al mayor dolor de que es capaz (...) El exceso de dolor hincha sus músculos y mantiene en violenta tensión sus nervios, y, no obstante, en su frente hinchada se ve toda la serenidad de su espíritu⁶.

Mientras el segundo corrobora parcialmente, reiterando el acierto estético en la contención de la expresión del rostro, pero atribuyéndolo no a la representación de un carácter, sino a condiciones formales de la elaboración escultórica:

El maestro quería representar el grado más elevado de belleza con el dato accidental del dolor físico. Éste, en toda su violencia, llegando a la contorsión, no podía aliarse con aquél. Así, pues, el artista se veía obligado a aminorarlo, a suavizar el grito hasta el suspiro; no porque la acción de gritar indique un alma baja, sino porque da al rostro un aspecto repulsivo⁷.

Y añade: “Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita no puede ni elevarse un grado sobre esta imagen ni descender un grado de ella sin verla en una condición más soportable, y, por consiguiente, menos interesante”⁸.

Sin tomar partido en el embate entre los teóricos, lo que nos interesa es el abanico de interpretaciones abiertas desde una determinada expresión de dolor. Más específicamente, cómo puede ser central en el debate sobre una obra si el dolor que representa suena fidedigno, atenuado o exagerado. Por razones distintas, ambos críticos se ponen de acuerdo en que la construcción serena de la expresión facial del *Laocoonte* es una de las claves de la excelencia de la escultura. O sea, las cuestiones involucradas en la representación estética del dolor no necesitan estar vinculadas a su eventual realismo, sino al horizonte interpretativo que son capaces de proporcionar, que puede llegar al estoicismo, la exageración, la parodia, la construcción de una relación de identificación junto al público y etc.

6 WINCKELMANN, J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1989, p. 419.

7 LESSING, G., *Laocoonte*, Madrid, Ediciones Ibérica. 1ª ed., 2012. Kindle, p. 618.

8 *Ibid.*, p. 655.

Estas reflexiones acaban por delimitar un campo tan amplio, y por esquivar de algunas dificultades que otras áreas necesariamente tienen que enfrentar. Toda la administración de analgésicos, para citar un ejemplo, necesita que la evaluación de los dolores expresados por quien los siente sea mínimamente adecuada, so el riesgo de sufrimientos evitables o muerte. Por más complejidad que haya en los estudios sobre el dolor, en nuestro contexto de representaciones artísticas, dejaremos de lado este largo (e interesante) enmarañado de problemas, para enfocarnos solamente en las imágenes artísticas donde vemos reacciones muy suaves al dolor que imaginamos, y sus posibilidades interpretativas.

3. EL CUERPO DEL SANTO Y LA AUSENCIA DE DOLOR APARENTE

Llama la atención de cualquier observador como es frecuente entre las imágenes medievales de martirios que el presunto sufriente no parezca sufrir, sino oscilar entre la calma e, incluso, un cierto placer. Como expone Javier Moscoso:

en la mayoría de las representaciones de violencia extrema relacionadas con las vidas de santos que fueron realizadas hacia el fin de la Edad Media, el rostro de las víctimas permanece inalterado, sin que la expresión facial ni ningún otro elemento permita inferir, más allá de la visualización del castigo, la magnitud del daño. La expresión tal vez constituya la primera y más básica forma de conocimiento de los estados anímicos, pero esos rasgos visuales, o la ausencia de ellos, deben reubicarse en la matriz cultural que los conforma y los hace al mismo tiempo posibles y significativos⁹.

Conforme el autor nos apunta, esta expresión insensible a las heridas y otros males trae una significación específica en nuestra cultura. El cuerpo del santo mártir no era un cuerpo cualquiera, cotidiano; en su *imitatio Christi*, su carnalidad convivía con una espiritualidad superior, muchas veces alcanzada justamente a través de una superación plena del dolor físico. El sufrimiento llegaba a ser deseado como vía para la santificación. Así nos demuestra el breve recorrido histórico de Marla Carlson:

La teología medieval había comenzado (...) tomando de los estoicos la impasibilidad o la habilidad de tolerar el dolor. Los primeros mártires cristianos introdujeron la idea de que Dios les permitía trascender el dolor plenamente, o sea,

9 MOSCOSO, J., *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus, 1ª ed., 2011, cap. I. Kindle.

ser impasible. Tomás de Aquino refinó este concepto en el siglo XIII: santos eran inmunes al sufrimiento físico¹⁰...

Es como si el cuerpo santo se desdoblara, superara la corporeidad física rumbo a la existencia mística, justamente a través de la superación del umbral del dolor orgánico. Lo que ya apuntamos como característico de la sensación dolorosa – su sin sentido cargado de una necesidad de aun así simbolizarla – acaba por ser rellenado por la religión. El camino del sufrimiento era superado, transcendido, por tener al reino de los cielos como destino final. Este recorrido seguía incluso para allá de su desaparición, que jamás acontecía integralmente: en su culto – en sus representaciones, visuales o no – el cuerpo del santo permanecía presente, aunque estuviese muerto. Así nos desvela Robert Mills:

Generalmente, los sufrimientos de los mártires se dan en una zona suspensa, fronteriza; estos sufrimientos no representan la muerte como tal, en su horror sin sentido, sino el espacio entre dos muertes: la muerte natural que permite a la santa escapar de sus cadenas terrenas y la aniquilación que debería de seguirse como resultado. Esta segunda, la muerte definitiva, no llega jamás en la hagiografía. Aún más: en los escritos sobre la vida de las santas, la mártir muere estrictamente en el sentido literal, ella sigue viviendo a través de su culto y de la diseminación de sus reliquias sagradas¹¹.

Por lo tanto, podemos pensar que es el propio martirio, el dolor máximo, que transforma este cuerpo en singular. No son seres *a priori* sobrehumanos, desafiados a mostrar super resistencias, sino cuerpos comunes que ante tal daño ultrapasan lo humano, lo sensible, lo cognoscible. Es la experiencia límite de la carnalidad que permite su superación, su despegar de lo terreno hacia lo celeste. El martirizado está en camino entre la escala máxima del dolor y el cese de toda medición posible. Singular y ejemplar, la representación de su cuerpo se expone como parámetro de toda sensación dolorosa vivenciada por los medievales.

El martirio instituye una forma de mediación, pero también un procedimiento de medida; una pauta imaginaria que permite distinguir el más del menos. La resistencia física de estos seres venerables configura un modelo emocional, pero también cognitivo, que determina cuánto duelen nuestros males y cómo de exagerados pueden ser nuestros lamentos. Comparados con los suyos, nuestras penas son exiguas y nuestras quejas desproporcionadas¹².

De esta forma, la impasibilidad de su expresión tiene un valor iconográfico fundamental. El dolor es inevitable para todos, soportable casi siempre por casi

10 CARLSON, M., *Performing bodies in pain*, New York, Palgrave, 1ª ed., 2010, p. 42.

11 MILLS, R. *Suspended animation – pain, pleasure and punishment in medieval culture*, London, Reaktion Books. 1ª ed., 2005, cap. IV. Kindle.

12 MOSCOSO, *op cit*, cap I.

todos, pero solamente lo supera el cuerpo que logra trascenderse. Que los rostros, donde todos buscamos interpretar las sensaciones de los otros, estén serenos, es parte fundamental de esta economía visual y teológica. Si los castigos infringidos tienen una riqueza de detalles visuales o no, si son más o menos realistas, no es importante; el efecto se da a través de que seamos capaces de imaginar un dolor insufrible siendo estoicamente soportado y espiritualmente transcendido.

4. IDENTIFICACIONES ARTÍSTICAS

Aunque las sociedades occidentales se hayan laicizado profundamente, la fuerza de la iconografía de indiferencia y superación del dolor físico ha mantenido determinados espacios de resonancia. Centrémonos en los artísticos, destacando que el romanticismo ha edificado una fuerte relación entre santidad, dolor y arte. Como ha dicho Esperanza Guillén:

Lo que es seguro para muchos románticos y para buena parte de los intelectuales del siglo XIX es que la particular constitución del artista genera procedimientos que a veces parecen superar su capacidad de resistencia, pero que el genio creador acepta con notable estoicismo, hasta el punto de invertir la lógica del dolor y hacer de éste algo positivo, capaz de potenciar su creatividad¹³.

Declaradamente, la gran fuente inspiración ha sido la propia cultura cristiana¹⁴: “El origen de la exaltación del dolor puede ser buscado en el pensamiento cristiano. Cristo, genio supremo, sufrió y se sacrificó”¹⁵. Si el artista genial decimonónico se aboga la capacidad de transformar su dolor en creación para la sociedad, también lo hacen los grandes héroes nacionales:

En la pintura de la historia, la representación de personajes protagonistas del relato que resultan heridos como consecuencia del fragor de un combate guarda relación con la inminencia de su muerte. Se trata de mártires, y, por lo tanto, sus heridas no tienen consecuencias circunstanciales que provoquen una discapacidad que altere su plenitud física o moral, sino que anuncian su entrada en el camino de la gloria¹⁶.

13 GUILLÉN, E., *Retratos del genio – el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 2007, pp. 243-244.

14 El siglo XIX presenció a un gran aumento del número de cuadros de artistas autorretratándose como Jesús Cristo, véase: JUNOD, P., (Auto)portrait de l’artiste en Christ, en: *Chemins de traverse*, Gollion, Infolio, 1ª ed., 2007.

15 GUILLÉN, *op cit*, p. 245.

16 REYERO, C., *La belleza imperfecta*, Madrid, Siruela, 1ª ed., 2005, p. 35.

En estas situaciones, además de la justificación del dolor sufrido como necesario para que fuese posible entregar a la sociedad algo que ella necesitaba, se ha producido la imagen de la agonía trasmutada, transformada para allá de la carnalidad. Son los propios cuerpos del genio y del héroe que, así como el del mártir, mueren sin desaparecer. Sobreviven en cuanto reliquias laicas sus obras, sus hechos, sus biografías.

A despecho de su excepcionalidad, y también como los santos, sus sufrimientos se han transformado en un parámetro, en que se mide no más el dolor físico – remediado por analgésicos desde los finales del XIX – sino la propia autenticidad del vivir.

Tanto para el cuerpo del artista como para el del místico, el dolor ha sido una fuente de empoderamiento y una garantía de la autenticidad. Empero, simultáneamente, el dolor también genera materiales coleccionables por hagiógrafos y expertos en arte, los cuales pueden reaprovechar estas performances dialógicas y heteroglósicos del sufrimiento de formas reprochables para sus creadoras¹⁷.

Si hay una retomada de la iconografía hagiográfica por Pane, esta jamás podría haberse dado sin que este cuerpo santificado se actualizara en modo laico, se cargara de heroísmo y genialidad, dos nociones extrañas al contexto medieval, pero claramente constituyentes de todo movimiento estético del siglo XX. Sin esta sensibilidad cultural subyacente, sería imposible comprender la trayectoria de la artista, sus declaraciones, sus haceres artísticos, su relación con el mercado... Su insistencia en una comunicación y comunión sin barreras con el público está basada en un fuerte sentimiento de autenticidad de su obra, de la radicalidad de su experiencia corporal: “Mi trabajo tiene como principal objetivo la exposición del cuerpo a sí mismo, de forma que él se reconozca auténticamente”¹⁸.

5. LA RELACIÓN DE GINA PANE CON LOS SANTOS MARTIRIZADOS

Una anotación en uno de los cuadernos de la propia Gina Pane ya establecía las bases de la relación de su obra con el martirio:

La herida revisita los mártires. Aquí, aún se trata del cuerpo, se le quema, se le escarifica, se le hiere... Es siempre la sangre del hombre Dios. Sería necesario ignorar todo el saber teológico para comparar el mártir con un donarse

17 CARLSON, *op cit*, p. 102.

18 PANE, *op cit*, cap. Exposer le corps à lui-même.

voluntario. Estos puros no tenían ninguna intención de morir antes de su hora. El mártir cristiano se trata de la sangre que escurre por el otro¹⁹.

Como se percibe, la artista entiende su relación respecto al daño y a los cortes como una forma de amar al otro, como una apertura literal – de su propia piel – y simbólica a la alteridad; aunque deje claro que su acto, como voluntario, reverbera sin ocupar directamente la posición del martirizado. Esta identificación parcial nos parece muy explícita en la trayectoria de la artista, tanto en su etapa directamente involucrada en el arte corporal y el dolor, de las que hacen parte sus célebres *Acciones*²⁰, como después, cuando ha vuelto a trabajar con otros materiales. Especialmente en sus llamadas *Particiones*, la artista ha producido obras que hacían referencia directa a algunos santos o a algunas famosas pinturas de estos. Aunque se hayan explorado otras vías, había una nítida continuidad del proyecto performativo al plástico:

Este nuevo interés plástico conducirá Pane a una busca estético-filosófica acerca de la hagiografía de los mártires. La figura de la herida persiste, pero la artista pasa a interesarse por aquellas que sufrieron los santos, y a sus capacidades de trascenderlas. Entonces, Gina Pane para de servirse de la fotografía para retornar a materiales más tradicionales²¹.

Si esta mirada, desde las fotografías de las *Acciones* hacia el trabajo declaradamente inspirado en las hagiografías, denota la coherencia artística de su experimentación (Fig. 1), la observación al revés, o sea, desde las últimas obras de temática explícitamente cristiana hacia las imágenes de las performances, esclarece algunos aspectos iconográficos presentes en estas últimas. Esta ruta ha sido seguida por Janig Bénoc, que afirma:

Nuestra hipótesis general es que los gestos y las imágenes que fabrica Gina Pane son el síntoma de una pervivencia de formas y de imágenes arquetípicas, que tienen origen en un sentimiento de lo sagrado. Su uso de la sangre, particularmente puede ser considerado como una variación profana de la iconografía religiosa occidental, y, más precisamente, como una radicalización, en su propio cuerpo, de las posturas de los mártires.²²

19 *Ibid.*, cap J'ai travaillé un langage.

20 Entre las cuales, hay una titulada *Autorretrato* (1973). Ver figuras 3 y 4.

21 HONOU, J., "Le corps au mur – la méthode photographique de Gina Pane", *Études photographiques*, 8, 2000, pp. 124-137, p 128.

22 BÉNOC, J., "La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel, en: *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, Paris, Francia, 2010, pp. 5-6.



Figura 1. Françoise Masson y Gina Pane. *Psique*, 1974. Centro de Arte Georges Pompidou. Imagen disponible en el sitio web de la institución.

Corroboramos esta hipótesis, y pretendemos desarrollarla con el foco en la relación entre el dolor presumido y las expresiones serenas de los dañados. Para tal, atentemos a los detalles de su referencia a San Sebastián. Esta se dio en una obra titulada *El martirio de San Sebastián, desde de una postura de Memling* (1984), o sea, Pane no se refirió a cualquiera de los cuadros de San Sebastián, sino a uno en que su cuerpo flechado está especialmente relajado, y su rostro refleja tristeza, pero no dolor físico. (Fig. 2). Nos parece significativo que, entre tantas opciones, tantas pinturas en que San Sebastián demuestra gran sufrimiento, Gina Pane haya escogido a un artista en cuya fortuna crítica se leen trechos como:

Aflojando los vínculos de lo dramático y lo místico, libera elementos conciliadores y distensivos; la gracia ciertamente melancólica y la delicadeza de sus pinturas tienen hontanar común con sus defectos: la incapacidad de ver en profundidad²³.

23 CORTI, M., FAGGIN, G., *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Noguer, 1ª ed., 1973, p. 8.



Figura 2. Hans Memling. El martirio de San Sebastián, 1475. Museo Real de Bellas Artes de la Bélgica. Imagen disponible en Wikipedia.

Por supuesto, no se está sugiriendo que *El Martirio de San Sebastián* (1475), de Hans Memling, sea una mala pintura, todo lo contrario; pero lo llamativo es exactamente la selección de una imagen más de decepción que de dolor ante el sufrimiento físico. También el maestro había pintado deliberadamente la ausencia de dolor, basta observar otra obra suya, *El Juicio Final* (1473), para ver como los condenados al infierno expresaban todo su daño y penar. San Sebastián inspira serenidad porque Memling quería señalar la singularidad de este cuerpo. Lo mismo puede ser expuesto acerca de *La muerte de Abel a partir de una postura de Salvatore Rosa – partición por una ofrenda* (1983), también una elección de Pane de una pintura con expresiones poco dolorosas entre las producidas por el artista. Igual para *El martirio de San Pedro a partir de una postura de una pintura de Filippino Lippi – partición por un cuerpo revirado* (1985), otra vez el santo nos aparece con una imagen más severa que sufrida, mientras Lippi, en obras de temática pagana, como *Historias de Virginia* (1480), presentaba figuras físicamente mucho más tensionadas.

La retomada del cuerpo santo del mártir, con su serenidad sobrehumana por la *performer*, no indica una pervivencia ocasional de esta iconografía, sino que hace parte de un conjunto más complejo de identificaciones entre santo y artista, que, como veremos, ya se reflejaban en las posturas de las fotografías de las *Acciones*. Al utilizarse de un discurso de radical altruismo – “Si abro mi ‘cuerpo’ para que ahí podáis ver vuestra sangre, es por amor a vosotros: el

otro”²⁴—, Gina Pane establece su relación con los martirios a partir de la noción de donación, como si lo entregarse fuera tan potente, que acabara por aminorar el dolor físico.

Expuestos los vínculos que constituyen la relación entre la artista y las imágenes de los martirizados, es fundamental debruzarse específicamente sobre las *Acciones* y sus fotografías. Al final, se trata de la parte más comentada y de mayor reverberación del trabajo de Pane. Y, por más que la artista haya insistido en el carácter inmediato, o sea, sin mediación de sus performances, su público ha estado en contacto con los registros de su obra con más frecuencia que la ha presenciado en directo. Máxime porque, desde su posición ya canónica en la historia del arte performativo de los años setenta, los registros son la única vía posible de contacto con sus propuestas.

Antes de todo, que un artista tenga sus performances fotografiadas es de lo más común, por la necesidad de atigir a un público más amplio, por dar permanencia a actividades que se encierran muy rápidamente y, también, por producir un material comerciable en el mercado de arte. Con todo, es muy raro que personas que se autoinfligen daños los dejen registrados en imágenes. *La peau et la trace*, estudio antropológico publicado por Le Breton²⁵, revela que cortarse es una práctica más frecuente de lo que se suele imaginar. Fotografiar los propios cortes no lo es. En general, se trata de un acto del individuo consigo mismo, un gesto extremadamente singular, que reorganiza su sensación corporal e identitaria. Estos cuerpos más “comunes”, “ordinarios”²⁶ no se cortan como donación al otro, conforme insiste Pane en el sentido social de su obra:

Mis experiencias corporales demuestran que el “cuerpo” es investido y moldado por la sociedad: ellas tienen el propósito de desmitificar la imagen del “cuerpo”, sentida como un bastión de la individualidad, para proyectarla en su realidad esencial, de función de mediadora social²⁷.

En este sentido, para allá de las razones obvias por las cuales un artista fotografía sus performances, la elección de Pane de vincularse a la tradición iconográfica de demostrar un dolor menor que el esperado, confiere a sus imágenes una dimensión de reliquia — una de las formas de pervivencia del cuerpo santo para allá de su vivencia física —. Pero hay más que decir sobre las fotografías de las *Acciones*, entremos en sus detalles.

24 PANE, *op cit*, cap. Lettre à un(e) inconnu(e).

25 LE BRETON, D., *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 1ª ed., 2016, Epub.

26 Establecemos esta distinción frente a los actos de Pane. No entraremos en el debate de si los comportamientos de los individuos que se cortan deben ser caracterizados como patológicos.

27 PANE, *op cit*, cap. Lettre à un(e) inconnu(e).

6. REGISTROS PERFORMATIVOS

El importante libro que Kathy O'Dell dedicó al *body-art*, con una parte sustancial sobre Pane, propone una lectura del masoquismo como una forma contractual con reverberaciones políticas. La autora explicita que considera su argumento igualmente válido en la relación establecida entre los artistas y su audiencia directa, y entre los que han entrado en contacto con esas obras a través de sus registros.

Diferentemente de las reproducciones de otros tipos de obras de arte, las fotografías de los performances hacen de sus observadores espectadores plenamente conscientes de su presencia física como testigos del evento retratado (aunque esto se pase posteriormente). El involucrimiento de uno en el evento – la decisión de ser una “parte contrayente” – se hace palpable²⁸.

Sin embargo, nos parece muy difícil entender que la recepción presencial y la recepción de los registros de la obra no sean distintas. La naturaleza del pacto entre artista y espectador cambia radicalmente, además de poseer más estancias de mediación. Ignorarlo supondría que la fotografía sería la propia emanación de la realidad sin filtros, proposición que afirma el carácter de índice de estas imágenes, pero excluye sus otras dimensiones. Como expone Philippe Dubois, sin desconsiderar su aspecto de huella luminosa, es necesario comprender en la fotografía:

El conjunto de datos que definen, en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la ‘toma’) como en el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la re-toma, de la sorpresa, del error)²⁹.

Antes de profundizar la relación entre el evento y la toma fotográfica, es importante mencionar, respecto a la recepción, que el “contrato” que contrae uno al mirar una foto es sustancialmente distinto al de un testigo³⁰. Fundamentalmente, porque el primero no tiene ninguna influencia sobre el acontecimiento pasado, independiente de lo que haga; por tanto, no es importante si está de acuerdo o en desacuerdo con lo sucedido, lo que transforma radicalmente la

28 O'DELL, K., *Contract with the skin – masochism, performance art, and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota, 1ª ed., 1988, p. 13.

29 DUBOIS, P. *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2ª ed., 2019, p. 83.

30 Con ello, no pretendemos que no pueda haber una relación de orden masoquista con el espectador de fotografías, pero que ello se daría a través de un pacto forzosamente distinto al de alguien presente en un evento.

presunta relación pactada. Por otro lado, el signo que observa – la fotografía – además de su carácter de índice, que sí remite al evento, también posee una dimensión icónica³¹; justamente el aspecto que, en el caso de Pane, pretendemos analizar en vista de sus referencias pictóricas.

En este sentido, nuevos esfuerzos críticos vienen justamente profundizando la investigación entre los performances y sus registros. No solamente fotografías, videos y relatos pueden ser más “documentales” o “ficcional”, como incluso pueden aportar diferencias significativas entre sí, respecto al mismo evento. En un pequeño texto, RoseLee Goldberg nos alerta sobre las diferencias de sensación proporcionadas por la fotografía y el video en los estudios sobre la historia de la performance:

Hasta muy recientemente, la fotografía ha sido la forma predominante de documentar el performance y una referencia clave para los historiadores (...) Hoy en día hay abundantes películas y videos de performance disponibles (...) y de pronto se introduce un elemento completamente nuevo en el ámbito del estudio del performance (...) Ahora presenciamos entonces un performance en tiempo real (...) Este cambio de percepción es mucho más importante de lo que uno de buenas a primeras pudiera imaginarse³².

En un libro justamente dedicado a la relación entre las performances en directo y sus maneras de registro, Sophie Delpeux analiza los métodos de trabajo de Gina Pane, so el siguiente diagnóstico: “[En su obra] Se mezcla, junto a una voluntad de controlar la recepción, otra más sutil, la de esquivarse de las cuestiones suscitadas por el hecho de haber delegado la realización de la imagen”³³. En su caso específico, esto se ha construido a través de una insistencia retórica acerca de la capacidad de las fotografías de sustituir la presencia de uno en el evento: “Gina Pane realmente insiste en la idea de que ‘nadie debía de frustrarse por no haber podido asistir la acción’, una vez que su lectura ideal estaba dada desde el punto de vista de la fotografía”³⁴. Asimismo, las fotografías de las *Acciones* fueron todas realizadas por una misma profesional – Françoise Masson –, que trabajaba de acuerdo con instrucciones muy específicas. Dice Gina Pane: “Durante la acción, la fotografía trabajaba enteramente de acuerdo con los dibujos preparatorios. El lenguaje fotográfico, trazo de la acción corporal, era tan indisociable del trabajo preparatorio del pensamiento, cuanto de la

31 “Ícono e índice no son excluyentes uno del otro...”. *Ibid.* p. 82.

32 GOLDBERG, R., “Sé mi espejo: el performance y la imagen en movimiento”, en: BARRAGÁN, P. (ed.), *No lo llames performance*, Nueva York, Museo del Barrio, 1ª ed., 2004, p. 27.

33 DELPEUX, S., *Le corps-caméra – le performer et son image*, Paris, Textuel, 1ª ed., 2020, p. 84.

34 *Ibid.*, p. 84.

acción real”³⁵. Ello se percibe en esta comparación entre uno de los bocetos de la performer y las fotos, la dimensión del cuerpo ante el fondo, así como la angulación, ya estaban sugeridas (Fig. 3 y 4). Como comenta Dubois, ella “concibe y ejecuta ciertas heridas sobre su cuerpo (...) en función de las posibilidades ‘expresivas’ del primer plano fotográfico”³⁶.

Además, hay que notar que los procedimientos relativos a la impresión, circulación y venta de las fotografías – o sea, todo que venía a la postre de la obtención de los clichés – han sido efectuados por Pane. Así describe Hontou:

Enseguida, en el laboratorio, la artista retrabaja largamente los negativos, ella puede reencuadrarlos, ampliarlos, modificarles los colores. Después, ella hace un tiraje único en papel de alto gramaje satinado. Entonces, ella los firma, los numera, a veces añade su sello en el reverso, y elabora su modo de presentación³⁷.

En esta etapa del trabajo, seguramente la elección de las imágenes ha desempeñado un valor particularmente relevante. Sigue Honou: “Ella retiene los momentos más significativos de la acción, constituyendo verdaderas cargas de sentido, con el propósito de restituir el discurso de la obra”³⁸. Es llamativo que este proceso selectivo era capaz de reiterar o aliviar aspectos de las *Acciones*, de acuerdo con las intenciones de la artista. Las fotografías, aunque efectivamente hayan registrado las performances, son profundamente retóricas.

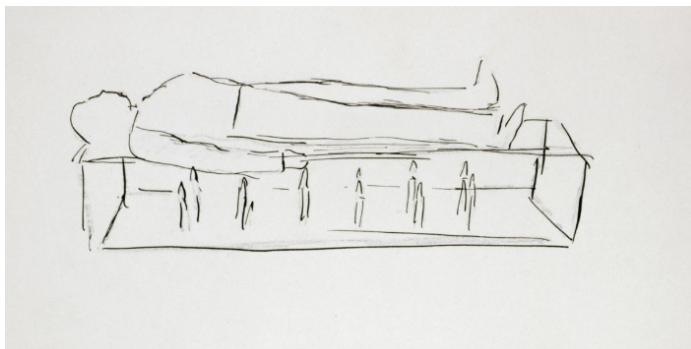


Figura 3. Gina Pane. Autorretrato, 1973. Centro de Arte Georges Pompidou.
Imagen disponible en el sitio web de la institución.

35 *Apud* DELPEUX, *op. cit.*, p. 82.

36 DUBOIS, *op. Cit.*, p. 281.

37 HONOU, J., “Le corps au mur – la méthode photographique de Gina Pane”, *Études photographiques*, 8, 2000, pp. 124-137, p. 127.

38 *Ibid.*, p. 127.



Figura 4. Françoise Masson y Gina Pane. Autorretrato, 1973. Centro de Arte Georges Pompidou. Imagen disponible en el sitio web de la institución.

Un ejemplo, proporcionado por Aliaga, nos alerta de un caso claro de disonancia entre sus imágenes y lo que se había pasado en *Acción escalada no anestesiada* (1971). En esta performance, la artista no logró infringirse el daño que pretendía, lo que acabó por ocultarse en el registro fotográfico:

en realidad la experiencia no le produjo las heridas pensadas, pues las puntas eran romas o no estaban suficientemente afiladas. Las fotografías tomadas por Françoise Masson (...) han podido inducir al error y a la espectacularización y sobredimensión de una acción que no produjo, como se ha afirmado erróneamente, derramamiento de sangre³⁹.

Ya ante los videos, la posición de la artista se invierte. Si el discurso de Pane sobre la fotografía llegaba a excluir cualquier rasgo específico de Masson, que encuadraba y buscaba las poses bajo dibujos previamente hechos por la artista; la *performer* no les ha dado a los filmes el mismo valor. Con la excepción de *Acción Pequeño Viaje* (1978), que no se trata de una acción filmada, sino de una incursión de la artista en el campo del videoarte, los registros de las performances no han sido tratados por Gina Pane como si fueron parte de la

39 ALIAGA, *op cit*, p. 24.

obra. Esta falta de interés sugiere que tal vez las imágenes ahí presentes no remitiesen exactamente a lo deseado por la artista, escapasen de su control sobre la recepción, ya apuntalado por Delpeux. De hecho, la artista insiste en que los registros filmicos de estas performances apuntan a la reacción subjetiva que el eventual operador de la cámara tuviera ante la acción:

La relación entre la realización de los videos y mi contenido es aleatoria. Esto quiere decir que el operador de la cámara ignora una parte del desarrollo de la pieza. Él se encuentra en un espacio fuera de mi campo esencial, de mis actitudes (ocupado constantemente por la fotografía). La originalidad de estos videos consiste en la puesta en escena de una interpretación que conserva intacta a la relación entre *performer* y público. Pongamos que aquí tenemos a un punto de vista del espectador⁴⁰.

Por supuesto, los videos son distintos porque presentan varios planos, porque poseen una dimensión temporal, mas también por demostrar un nivel de dolor inexistente en las fotografías (lo que les vuelve bastante más difíciles de mirar, desde nuestro punto de vista). Con estos apuntes no pretendemos cuestionar si Pane ha sido de todo justa con Masson y sus filmadores, sino descreer que el tándem fotografía/objetividad del artista – video/subjetividad del operador de la cámara, corresponda a los hechos. Lo antedicho nos permite volver a la afirmación que, si las imágenes apenas presentan señales de dolor ante los cortes, es por una opción artística deliberada. Seguramente, se hizo una selección específica de momentos de mayor control de su sensibilidad (o, sugiriéndonos un daño más profundo que el factual, como en el caso mencionado)⁴¹.

7. CONCLUSIÓN

En este artículo partimos de uno de los tópicos más multidisciplinares – el dolor – tratando algunas de sus reverberaciones en el campo de la historia del arte. Específicamente, la cuestión de cómo ello ha sido representado en algunas imágenes de santos, héroes y, finalmente, por Gina Pane. Reconocer en artistas de la segunda mitad del siglo XX una retomada de formas y temáticas de siglos anteriores nos permite expandir nuestras evaluaciones críticas allende el marco conceptual de las vanguardias y posvanguardias.

40 PANE, *op cit*, cap. Quelques notes sur les vidéo-tapes.

41 En otra fotografía de la acción *Psique* (1974), que no es la figura 1, excepcionalmente, vemos una mueca de dolor. Al contrario de las otras imágenes, en esta la expresión es tan fuerte que nos remite más a una máscara antigua que al que podría ser su sensación. Si la foto “diverge” de las otras, no por ello deja de servir retóricamente al proyecto de una corporalidad singular.

También nos ha preocupado, y aquí creemos que sigue bastante por elucidar, un análisis de los registros de los artistas performativos más atento a las intenciones que han acompañado la realización de filmes, fotos, relatos de los acontecimientos y otras modalidades de propagación de unos performances, *a priori*, efímeros. Ya se han pasado décadas desde las más célebres obras del arte corporal, lo que, obviamente, reduce el número de artistas y espectadores todavía capaces de contestar nuestras cuestiones sobre estos eventos. En pocos años, sólo quedarán los registros y las narrativas grabadas, así que una reflexión que vea los acervos artísticos como construcciones intencionadas, y no apenas como material de investigación neutral, es profundamente necesaria.

En el caso que estudiamos, pudimos observar que Pane ha ejercido un riguroso control sobre las fotografías de sus *Acciones*. Al dañarse sin expresar dolor en las imágenes que circulan de obra, no apenas sugiere una identificación con la iconografía cristiana, sino también establece las bases para la creencia en que también reside algo de singular en el cuerpo de la artista. Santo y *performer*, pasando por los héroes románticos, son capaces de sufrir daño sin sentirlo, porque su apertura hacia la alteridad les hace superar aquello que sería insoportable para el individuo común. Esta capacidad de donarse trasciende lo físico, y permite al cuerpo pervivir en otras formas, de la reliquia a la fotografía.

Por supuesto, nadie precisa creer en ello, ni en los cristianos ni en la artista, pero este contexto es fundamental para que uno pueda comprender las iconografías en cuestión. Las significaciones que se quiera extraer de la performances y trabajos plásticos de Gina Pane dependen de que se entienda que la *performer* quiso hacer creer que había algo singular siendo experimentado, que no era la carne de cualquiera que se abría, sino una de alto voltaje simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J., *Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, AKAL, 1ª ed., 2008.
- ALIAGA, J., *Gina Pane – intersecciones*, León, MUSAC, 1ª ed., 2016.
- BÈNOC, J., “La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l’art corporel, en: *Les fluides corporels dans l’art contemporain*, Paris, Francia, 2010.
- CARLSON, M., *Performing bodies in pain*, New York, Palgrave, 1ª ed., 2010.
- CORTI, M., FAGGIN, G., *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Noguer, 1ª ed., 1973.

- DELPEUX, S., *Le corps-caméra – le performer et son image*, Paris, Textuel, 1ª ed., 2020.
- DUBOIS, P. *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2ª ed., 2019.
- GOLDBERG, R., “Sé mi espejo: el performance y la imagen en movimiento”, en: BARRAGÁN, P. (ed.), *No lo llames performance*, Nueva York, Museo del Barrio, 1ª ed., 2004.
- GUILLÉN, E., *Retratos del genio – el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 2007.
- HONOU, J., “Le corps au mur – la méthode photographique de Gina Pane”, *Études photographiques*, 8, 2000, pp. 124-137.
- JUNOD, P., (Auto)portrait de l’artiste en Christ, en : *Chemins de traverse*, Gollion, Infolio, 1ª ed., 2007.
- LE BRETON, D., *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1ª ed., 1999.
- LE BRETON, D., *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 1ª ed., 2016. Epub.
- LESSING, G., *Laocoonte*, Madrid, Ediciones Ibérica, 1ª ed., 2012. Kindle.
- MILLS, R. *Suspended animation – pain, pleasure and punishment in medieval culture*, London, Reaktion Books, 1ª ed., 2005. Kindle.
- MORRIS, D., *The culture of pain*, Berkeley, University of California Press, 1ª ed., 1993. Kindle.
- MOSCOSO, J., *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus, 1ª ed., 2011. Kindle.
- O’DELL, K., *Contract with the skin – masochism, performance art, and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota, 1ª ed., 1988.
- PANE, G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 1ª ed., 2012. Epub.
- REYERO, C., *La belleza imperfecta*, Madrid, Siruela, 1ª ed., 2005.
- WINCKELMANN, J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1989.

Guilherme Delgado

Universidade do Estado de Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-0226-6086>
emaildeguilhermedelgado@gmail.com