

El cuerpo en peligro

Pilar MONTERO VILAR
UCM

Resumen

Este artículo analiza el trabajo de aquellos artistas que durante las décadas de los 70 y 80 experimentaron de una forma real la violencia en sus propios cuerpos desde perspectivas sociales, rituales o sagradas así como de aquellos que con un sentido más anárquico e iconoclasta pretendieron denunciar a través de sus propuestas corporales la banalidad de la actual sociedad de consumo.

Palabras clave: Arte contemporáneo, cuerpo, violencia.

Abstract

This article analyzes the work of those artists who during the decades of the 70's and 80's experienced in a real way violence in their own bodies from social, ritual and sacred perspectives, like those who with a more anarchic and iconoclastic way intended to denounce through their corporal proposals the banality of the actual consume society.

Keywords: Contemporary art, body, violence.

«Sólo con sacrificios es posible adquirirla, pues la libertad es costosa y acaso exija que dejemos al tiempo, como botín, la cualidad de los individuos y, tal vez, incluso la piel». Ernst Jünger.

EL CUERPO EN PELIGRO

A mediados de los años 60 los artistas empiezan a expandir los límites de la violencia aplicada a la obra de arte. Sabemos que es entonces cuando la utilización del cuerpo como elemento liberador y catárquico adquirirá una riqueza extraordinaria de planteamientos creativos: los artistas proyectarán y soportarán en sus cuerpos situaciones que encarnan peligros reales para sus propias personas. Podríamos afirmar que, en cierto modo, el cuerpo es abordado en estos años desde la perspectiva de la objetualización que ha tenido lugar en relación con la obra artística, por lo que es contemplado como un elemento más del ritual, que se somete sin condiciones a situaciones de extrema radicalidad porque, como ha señalado Jünger

«a medida que avanza el proceso de objetualización, aumenta también la cantidad de dolor que se puede soportar. Parece casi como si el hombre sintiese el impulso de crear un espacio donde, en un sentido totalmente distinto de aquel al que estamos acostumbrados, el dolor pueda considerarse como una ilusión»¹.

La diversidad de puntos de vista respecto al concepto de violencia —a la hora de proyectarla, en algunos casos, y de soportarla en otros— nos induce a agrupar estas propuestas en dos corrientes principales: por un lado la experimentación de la violencia corporal con un carácter ritual, sacrificial y sagrado, que ahonda en las consideraciones sociales del cuerpo, y por otro la experimentación real de la violencia con un sentido más anárquico e iconoclasta, denunciando la banalidad de la sociedad de consumo, realizando pruebas límite sin más objeto aparente que el deseo de vivenciar la violencia en sí o de realizar una parodia existencial, por lo que, gracias a la distancia que concede la ironía, en algunos de los casos estas manifestaciones presentan un carácter más subversivo.

¹ Jünger, en este texto sobre el dolor escrito en 1934, caracterizaba a la fotografía como un arma y a la visión del fotógrafo como un acto de agresión: «ver es un acto de agresión», por ello el empleo de la fotografía consistía en una «expresión de la característica crueldad de nuestro modo de ver». JÜNGER, E. «Über den Schmerz», en *Blätter und Seine*, Hamburgo, 1934 reproducido parcialmente en «Seis textos críticos», *Revista de Occidente*, n.º 127, Madrid, febrero 1991, pág. 177.

En la primera de las corrientes, en la línea inaugurada por los accionistas vieneses en la estela de Artaud y Bataille, situaríamos el trabajo realizado entre otros por Stuart Brisley, Gina Pane, Ana Mendieta, o Petr Stembera. Por el contrario, el trabajo que Michel Journiac y el grupo COUM Transmissions realizan en torno a las problemáticas sociales nos servirá como hilo conductor para analizar la obra de Chris Burden o Paul McCarthy, trabajos que, en conjunto, quedarían encuadrados en la segunda vía de experimentación del dolor y la violencia.

1. RITUALES CATÁRQUICOS

En 1966 la revista *Art and Artists* consagró uno de sus números al tema de la violencia en el arte y al llamado 'arte autodestructivo'. En el mismo año John Sharkey, Wolf Vostell y Gustave Metzger organizan el DIAS (*Destruction in Art Symposium*), una serie de performances y eventos que durante diez días reúnen en el Africa Centre de Londres a unos cuarenta artistas de diez países². En un comunicado de prensa emitido por la organización de DIAS se nos presenta la particular idea del grupo acerca de la conciencia y de los intereses artísticos que se vivían en la segunda década de los 60. En un pequeño extracto podemos leer:

«El catastrófico incremento en el potencial destructivo del mundo desde 1945 está indisolublemente ligado a las tendencias más inquietantes del arte moderno, y a la proliferación de los programas de investigación en las formas de agresión y destrucción en nuestra sociedad»³.

Una corriente europea de raíz nihilista y neo-dadá —de la que Fluxus y el Accionismo Vienés se constituyen como la principal fuente de inspira-

² Marca el primer encuentro personal de los accionistas vieneses con sus colegas americanos, franceses, alemanes y británicos. Entre ellos se encontraba el español Juan Hidalgo que realizó sus acciones *Mandala* (1964), *Vino y galletas* (1965) y *Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones* (1965). En esta última acción intervinieron el propio Juan Hidalgo, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günther Brus y Robin Paje.

³ El comunicado continúa: «Los organizadores de DIAS habiendo comprobado la estrecha relación existente entre las formas artísticas que recurren a la destrucción y la realidad social y material, han preparado un congreso de tres días de duración», comunicado de prensa fechado en mayo de 1966 que la organización de DIAS había dado a conocer el mes anterior. Recogido en el catálogo *ZAJ*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, 1996, pág. 104.

ción— será el antecedente más directo⁴ de esta forma de utilización de lo corporal, que emplea los rituales sacrificiales y purificadores y la recurrencia a la violencia, a la experimentación del peligro y la destrucción como forma de plantear una rebelión contra las convenciones sociales y el poder.

En los años 60 se vivió en el contexto artístico internacional un interés creciente por las problemáticas que empleaban el cuerpo como elemento liberador. El cuerpo era el receptáculo idóneo para la realización de rituales sacrificiales que permitiesen contemplar al artista y a su trabajo desde una perspectiva liberadora. Según Chrissie Iles «el cuerpo se convierte en un utensilio destinado a liberar de las agonías generadas por la represión de las pulsiones inconscientes»⁵. El artista surrealista británico Roland Penrose declaraba ya en 1964, con ocasión de la exposición *Study for an Exhibition of Violence in Contemporary Art* celebrada en el Institute of Contemporary Arts de Londres, que la «violencia en el arte moderno era uno de los medios que permitían liberar al arte del academicismo»⁶.

Desde los años 70, y sin renunciar al legado de los precursores que ya hemos mencionado, es destacable la presencia de artistas que exploran la utilización de su cuerpo para investigar las funciones rituales de la sociedad y el impacto que éstas ejercen en el control social sobre el individuo. Los artistas integran en sus propios trabajos los mecanismos protocolarios que rigen el comportamiento social, actúan ellos mismos como elementos protagonistas y llegan a sufrir en su propio cuerpo experiencias, en muchos casos catárquicas⁷, con el fin de desentrañar los procedimientos uniformi-

⁴ Como antecedentes más directos de estas actuaciones podemos citar obras fluxus como el *Homenaje a John Cage: Música para magnetófono y piano* (1959) de Nan June Paik, en la que el artista coreano emprendía una serie de acciones violentas; las *Obras de Abreacción* de los accionistas vieneses, en las que los artistas, inspirados en diferentes rituales tanto religiosos como paganos, empleaban cadáveres y sangre de animales muertos, o las *Destrucciones* llevadas a cabo por John Latham entre 1964 y 1967, como *Still and Chew/Art and Culture* (1967), una performance ejecutada en la St. Martin's School of Art en la que pide prestado el libro *Arte y Cultura* de Clement Greenberg para destrozarlo y sumergirlo finalmente en ácido sulfúrico, lo que acarrea la expulsión inmediata de su cargo de profesor (El MOMA posteriormente adquirió lo que quedó del libro).

⁵ ILES, C. «Catharsis, violence et aliénation de soi: la performance en Grande-Bretagne de 1962 a 1988» en el catálogo *L'art au corps*, Musées de Marseille, 1996, pág. 285.

⁶ PENROSE, R. *Study for an Exhibition of Violence in Contemporary Art* ICA, Londres (1964) cit. en ILES C. «Catharsis, violence et aliénation de soi: la performance en Grande-Bretagne de 1962 a 1988» en el catálogo *L'art au corps*, op. cit., pág. 289.

⁷ Los rituales sociales también han sido abordados con una perspectiva satírica en los trabajos de Gilbert & George. La pareja de artistas utiliza su cuerpo como materia principal, para encarnarlo en sus performances, basadas en la etiqueta y el protocolo, con el objetivo últi-

zadores que el poder utiliza, con frecuencia con un objetivo represor. Los artistas han utilizado el cuerpo, en este sentido, aplicándole un alcance diferente según la afiliación intelectual o la militancia sociocultural vigente en cada caso.

El artista británico Stuart Brisley, que estudia primero en Alemania y después en los Estados Unidos, abandona la escultura hacia 1964 decidido a trabajar con su cuerpo. Cuando regresa a Gran Bretaña en 1966, desarrolla su primera performance, *Act of Eating*⁸, y a partir de los años 70, influenciado por los accionistas vieneses, plantea un trabajo en el que combina la visión germánica⁹ de los problemas corporales con la política libertaria que se está viviendo en esos años en los países occidentales. Brisley aborda el intento de suprimir el filtro intermediador consustancial al arte elitista con el fin de comunicarse directamente con el público, apoyándose para ello no tanto en los aspectos históricos, míticos o primitivos de los rituales, como en las propias reglas del ritual (obediencia, obligación y deberes) y en estudiar y poner de manifiesto cómo se estructuran, a partir de la aceptación una serie de actos repetitivos, esos códigos normativos¹⁰. Brisley plantea la uti-

mo de desenmascarar la hipocresía y la vacuidad de ciertos comportamientos sociales. Las buenas maneras inglesas resultan parodiadas en sus performances, a las que imprimen un tono teatral y contenido, cuya radicalidad reside precisamente en la crítica despiadada de los valores intelectuales de la clase media. Pero esa radicalidad solamente puede ser entendida si analizamos el contexto social en el que ellos realizaron su primera aparición pública: una época de contraste feroz entre las manifestaciones rupturistas de finales de los 60 —movimiento hippie, revoluciones estudiantiles, pacifismo— y la pervivencia de modos y rituales del más estricto tradicionalismo burgués. La temática de las clases sociales se encuentra en el corazón de las performances de Gilbert & George, en las que la coreografía robótica y sus trajes al mejor estilo de sastre inglés representan la antítesis de lo que propugna y difunde el movimiento hippie. *Escultura roja* (1975), que fue su última «escultura viviente», era una performance de 90 minutos que comprendía nueve partes; cada parte recordaba a una fotografía preexistente del mismo título que versaba sobre el dolor y la violencia. Los artistas se definían a sí mismos como esculturas vivas. Sin embargo la tonalidad de sus piezas vivas parece negar todas las características de las performances que venían marcadas en aquella época por la anarquía, las ideas libertarias o la catarsis.

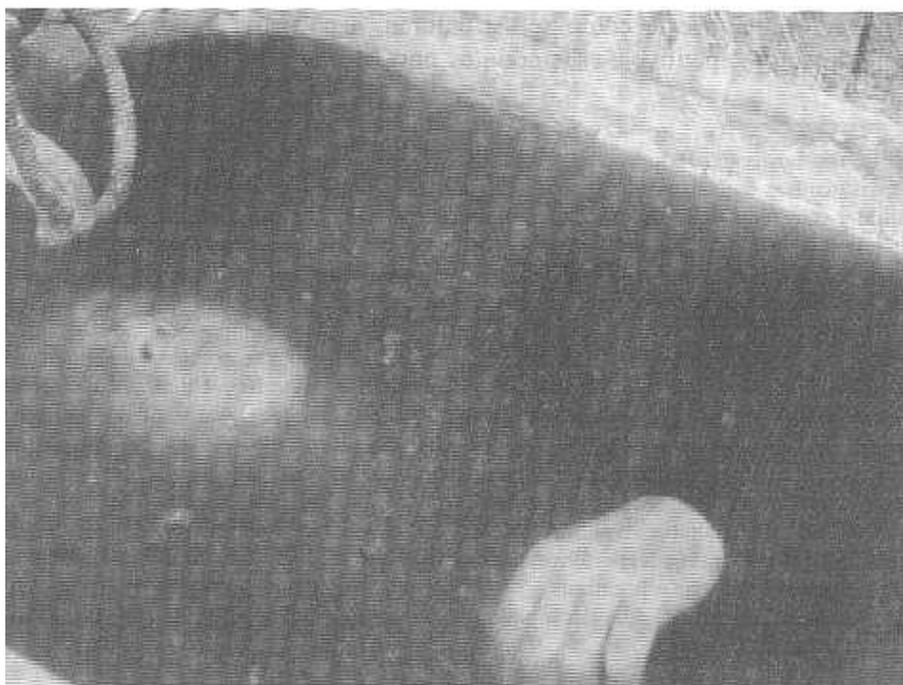
⁸ Realizada en el Middle Earth junto con Deborah Brisley, Carlyle Reedy, Marc Chaimowicz y Janet Deuters.

⁹ Chrissie Iles plantea la posibilidad de que Brisley hubiese asistido a las performances que los accionistas vieneses realizaron en Londres en 1966 en donde se encontraban para asistir al DIAS. Además Brisley conoce a Beuys en 1970 en Edimburgo. ILES, C. «Catharsis, violence et aliénation de soi: la performance en Grande-Bretagne de 1962 a 1988» en el catálogo *L'art au corps*, op. cit., pág. 292.

¹⁰ ROBERTS, J. en el catálogo *Stuart Brisley*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1981, pág. 12.

lización del ritual a través de dos vías: el ritual de purificación y el ritual de lucha (el modo activo del poder)¹¹. Mientras que en el primero el artista actúa solitariamente, en el segundo se enfrenta físicamente con un adversario/colaborador.

En una de sus primeras acciones, *Y para hoy nada* (1972), —que pertenece a la primera de las categorías mencionadas— el artista se bañaba en un líquido negro y frío en el que había carne podrida flotando. La acción, que se celebraba en la Gallery House de Londres, se ejecutaba durante dos semanas a razón de dos horas por día. La obra estaba inspirada por lo que el artista consideraba la despolitización del individuo¹² y tenía una intención claramente catárquica en la que él ejercía una función chamánica con la que pretendía capturar las emociones del espectador ante esa imagen tan poderosa y sobrecogedora, que nos pone en relación con los baños purificadores que abundan en muchas de las tradiciones religiosas. Las ceremonias de Brisley



Stuart BRISLEY. *Y para hoy nada*. Performance, Gallery House, Londres. 1972.

¹¹ *Ibidem*.

¹² GOLDBERG, R. *Performance art*. edit. Destino, Barcelona, 1996, pág. 165.

huyen del ilusionismo, son procedimientos críticos que tratan de eludir toda estrategia convencional, operan en el convencimiento de que conducir el cuerpo a situaciones límite, a autoimposiciones extremas tiene algo de acto de fe, de liturgia purificadora de lo alienante.

En abril del mismo año realiza la performance *ZL 65 63 95 C*—título que se corresponde con su número de la Seguridad Social—. Es una pieza en la que Brisley se sentaba en una silla de ruedas cubierta de pintura y escombros y permanecía inmóvil y en silencio; su cuerpo queda sujeto a la mirada constante del espectador, lo que, de algún modo, puede interpretarse como una alegoría directa de los procesos de vigilancia a que el poder somete a los ciudadanos. Tanto *ZL 65 63 95 C* como *Y para hoy nada* están concebidos como pinturas voyeuristas en las que el artista se sirve de su cuerpo para transformarse en objeto de repulsa social. Y en ambos casos se pretende, asimismo, resaltar la idea de alienación como una de las principales afecciones del individuo en la sociedad industrializada. Para John Roberts, el arte de Brisley encarna un esfuerzo de ‘politización’ del cuerpo, que se sirve de los rituales y protocolos sociales para manifestar su disidencia¹³.

En su segunda modalidad de performances, la de los «rituales de lucha», Brisley participa junto a hombres más jóvenes en acciones cargadas de una fisicidad próxima a la violencia. Por ejemplo, en *Entre*, ejecutada en Amsterdam en 1979, el artista trataba de permanecer de pie, junto con Iain Robertson—ambos desnudos— en una plataforma rígida y resbaladiza. Y en 1980, en la Ikon Gallery de Edimburgo Robertson y Brisley escenifican *Aproximación al aprendizaje*, una especie de danza violenta en la oscuridad. Como recalca Brisley, el trabajo de su primer período se centra en la representación de las imágenes, mientras que en su segunda etapa intenta revelar y articular los argumentos que representan esas imágenes¹⁴. En la obra de Brisley el artista y el individuo representan un modelo de sociedad en el que los mecanismos de control (la brutalidad, el anonimato, el consumismo, la competición, la agresividad, el aislamiento, la férrea estructura de clases sociales y la represión) son reproducidos y deconstruidos para ensayar un modelo de cambio y una nueva manera de entender el mundo al margen de la decrepitud y la depravación del moderno capitalismo¹⁵.

¹³ ROBERTS, J. en el catálogo *Stuart Brisley, op. cit.*

¹⁴ Entrevista de John Roberts a Stuart Brisley, *Artlog*, mayo, 1981, cit en ILES C. «Catharsis, violence et aliénation de soi: la performance en Grande-Bretagne de 1962 a 1988» en el catálogo *L'art au corps, op. cit.*, pág. 294.

¹⁵ BRETT, G. «Life strategies: overview and selection. Buenos Aires/London/Río de Janeiro/Santiago de Chile 1960-1980» en el catálogo *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, Museu d'Art Contemporari, Barcelona, 1998, pág. 222.

Al igual que en la obra de Brisley, la utilización de rituales que promovían una liberación orgiástica de los sentidos por mediación de los ritos de sangre y de la experimentación del peligro, alcanzó un gran desarrollo en la cultura checa de los 70, influenciada por la contracultura anglosajona de los 60 y por las fuentes fenomenológicas y existenciales y la literatura zen. Los acontecimientos represivos de la «primavera del 68» habían provocado que la euforia de la visión de un mundo libre y sin fronteras y la fe en la posibilidad de rebasar los antagonismos políticos quedaran sepultadas. La situación política reforzó profundamente la tendencia a la introspección en términos artísticos, por lo que, en el entorno checo, la transición de los sesenta a los setenta se caracterizó fundamentalmente por el deslizamiento de la esfera de lo público hacia lo privado, hacia la intimidad.

Los artistas Petr Stembera y Jan Mlcoch, que reflejan en el ámbito del arte checo la problemática corporal a partir de los años 70, proyectaron en sus obras las consecuencias de la situación sociopolítica que hemos mencionado, sometiéndose voluntariamente a condiciones físicas extremas en las que experimentan situaciones muy arriesgadas siempre empleando un utensilio específico, un medio privilegiado: el cuerpo del artista¹⁶.

Petr Stembera, que comenzó su carrera en 1966 dedicándose a la pintura, reorientó su trayectoria a partir de su estancia en París en la primavera de 1968. Comenzó a trabajar con su propia sangre y a someterse a durísimos programas de entrenamiento y resistencia física: «es importante estar preparado para las agresiones físicas y psicológicas: preparado a través de la meditación y el yoga»¹⁷. Para él la privación física contiene elementos espirituales y síquicos y estas cuestiones físicas son inseparables de las espirituales y síquicas. Del mismo modo que Milan Knížák¹⁸ refleja en sus acciones la situación

¹⁶ Debemos mencionar también a Milan Kozelka y Jirí Cernick, artistas checos que han orientado su trabajo en un sentido similar al de Stembera o Mlcoch.

¹⁷ En aplicación de sus objetivos de entrenamiento para la resistencia Stembera se somete a un período de diez días sin comer durante su estancia en París en 1968. Stembera cit. en STILES, K. «Uncorrupted Joy: International Art Actions» en el catálogo *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979, op. cit.*, pág. 304.

¹⁸ El final de la década de los 50 venía marcado por las corrientes existencialistas. Knížák, que entró a formar parte de Fluxus en 1968, estaba influenciado por esta situación, y en sus acciones se observa claramente la utilización de la metáfora del cuerpo herido o torturado. En las acciones que Knížák realizó en la calle durante la primera mitad de los años 60 las nociones sacrificiales se encuentran representadas como un elemento central. En una de ellas, concretamente la de la calle Novýsvet, el tema del sacrificio aparece simbolizado no sólo por el crucifijo de hierro apoyado contra el muro sino también por el cuerpo del artista tendido en el suelo. El dinamismo de su protesta activa se basa en la idea de resarcirse de su aislamiento social abriendo por primera vez una de las vías para una comunicación alternativa con el públi-

artística de los inicios de los 60 en la antigua Checoslovaquia, las propuestas de Stembera nos sirven de testimonio para comprender el alcance de la situación sociocultural y artística dominante en los inicios de los 70¹⁹.

En junio de 1971, Stembera realiza su primera acción, *Transmisión de piedras*. Las fotografías nos muestran al artista caminando por el campo y transportando sobre su espalda dos piedras atadas con una cuerda. En un texto redactado por el propio Stembera se lee: «Embalé dos grandes piedras y las transporté de Suchdol, cerca de Praga a Praga-Dejvice»²⁰. Stembera convierte la idea de ascetismo en un auténtico programa artístico. De hecho, *Transmisión de piedras* asocia la marcha y el transporte de estas piedras con una búsqueda ascética de la naturaleza. La acción de «acarrear las piedras» no es concebida en tanto que simple porte de un fardo sino como un acto que permite el contacto primigenio con las piedras²¹. En la acción *Dormir*

co. De este modo Knížák, junto con otros artistas coetáneos, contribuyó a favorecer una atmósfera más propicia a la creación en un periodo de relativa libertad artística y social en la segunda mitad de la década de los 60. El compromiso personal que él asume en sus acciones fue interpretado como la actitud crítica característica de la introspección del arte checo representado justamente por esta abstracción informal. Véase ZEMÁNEK, J. y VOJTECHOVSKY, M. «Métaphore du corps public et du corps intime» en el catálogo *L'art au corps, op. cit.*

¹⁹ Stembera estaba al tanto de lo ocurría en el mundo en relación con el arte corporal de aquel momento. Como él mismo recuerda: «La esencia de estas ideas era el descubrimiento del propio cuerpo, de la experiencia física y del ser físico en el mundo. Pero me inquietaba que no se hubiese profundizado en estos estudios. (...) En aquellos días mantenía un contacto relativamente estrecho con Terry Fox, Tom Marioni o Chris Burden, y estaba bien informado de lo que pasaba en el mundo. Pero me repelían los accionistas vieneses y su perversa atmósfera «fin de siglo». STEMBERA, P. cit. en STILES, K. «Uncorrupted Joy: International Art Actions» en el catálogo *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979, op. cit.*, pág. 304.

²⁰ Cit. en ZEMÁNEK, J. y VOJTECHOVSKY, M. «Métaphore du corps public et du corps intime» en el catálogo *L'art au corps, op. cit.*, pág. 240.

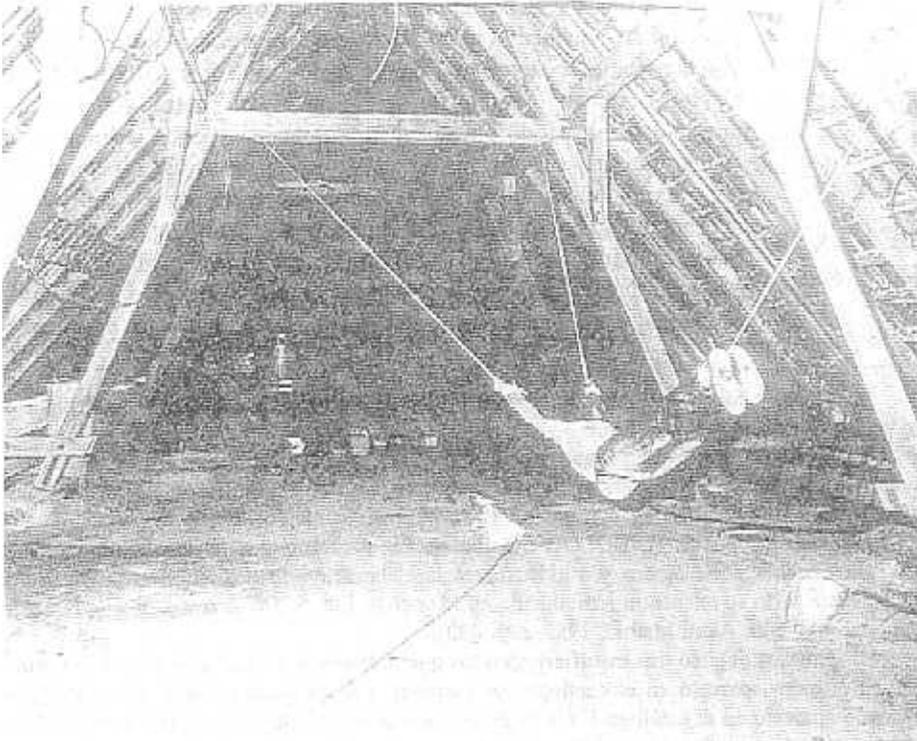
²¹ La primera acción de Gina Pane también consistió en el cambio de lugar de unas piedras: «Fue en Italia, estaba un día paseando por los senderos de mi infancia como siempre, pensé en ese cuerpo, cómo puede intervenir, ser el acto y convertirse él mismo en arte, etc. A un lado del camino vi un montón de piedras a la sombra, en la oscuridad, cubiertas de musgo. Quiero precisar que no fue en absoluto un acto ecologista. Me dije, quiero que sea mi cuerpo el que intervenga en el concepto, voy a coger todas estas piedras y cambiarlas de lugar al sol. Un poco como si quisiera construir otra cosa, quizá una catedral al sol. Yendo y viniendo, las coloqué unas encima de las otras, en vertical, y este acto, un poco romántico si quieres, me dio la respuesta a la reflexión y me dije, tu cuerpo ha entrado en la acción, no solamente ha sido el que ha permitido este cambio, esta escultura es realmente tu cuerpo, tu acción, tu va y viene, la situación geográfica...Entonces comprendí que mi trabajo del cuerpo comenzaba a estar, digamos, presente. Durante dos años hice acciones en la naturaleza. FERRER, E. «El territorio del cuerpo. Entrevista a Gina Pane», *Lápiz* n.º 58, 1989, pág. 38.

en un árbol (1975), Stempera busca la comunicación con la naturaleza vegetal y en *Injerto* (1975) trata de representar la comunicación simbólica extrema de los mundos vegetal y orgánico. En esta última propuesta, el artista intenta injertarse una planta en el brazo utilizando procedimientos ordinarios de jardinería y sin descartar los materiales potencialmente venenosos que se emplean para los injertos vegetales. También en 1975 afronta la acción *Extinción*, durante la que trata de extinguir, con la sangre de un corte que se hace en la mano, el fuego de una cuerda en llamas. En la serie *El salto n.º 1* (1976) y *El salto n.º 2* (1976), se expone al fuego, al ácido y a las caídas. En 1976 realiza *El transcurso* (1976), en el museo Zsolnay en Pecs (Hungría) y, en este caso, se somete a la anulación de tres vías sensoriales: primeramente se agita quedándose de rodillas sobre pequeños guisantes secos (con lo que quiere simbolizar el ascetismo físico de la penitencia); en segundo lugar, afronta la memorización mecánica de una frase de Heidegger extraída de su libro *De la esencia de la verdad*, (emprende así un discurso teórico sobre el ser), y finalmente consume vodka hasta llegar a la total pérdida de conciencia (método psicotrópico). La obra de Stempera, en resumen, representa en la atmosfera de aquellos años totalitarios el interés por problemas sociales²² a los que se enfrenta a través de acciones que explotan una suerte de ritos de paso: la ausencia del espacio público y el retorno hacia la interioridad guardan las características de un trabajo ascético, de una búsqueda íntima que persigue, en última instancia, una radical transformación espiritual. La tensión particular que se extrae de las performances de Stempera supone la asociación de la estética irracional y del sentimiento existencial de la vida en relación con las prácticas ascéticas de los filósofos orientales. El carácter inútil del esfuerzo y el dolor que el artista incluye en sus acciones revela además, de una manera simbólica, el destino absurdo del hombre en las repeticiones sin sentido de la historia, el retorno a las cosas elementales y a los géneros arquetípicos.

Al igual que Stempera, profundamente ascético, Jan Mlcoch centra su obra preferentemente en la introspección. Sus acciones provienen de su historia personal y son realizadas a partir de las anotaciones de sus sueños. Pero las situaciones de riesgo o la exposición a condiciones extremas están siempre en coherencia con la historia, son en todo caso, de la misma manera que las performances de Stempera, testimonio del cambio de la situación social y del estatuto del arte en esa época. La obra de Mlcoch *Suspensión-Gran sueño* (1974) es una de las obras clave del arte checo de los 70. En

²² En una de sus últimas acciones, *Historia de Polonia* (1979), queda perfectamente reflejado el contexto político en el que su tarea artística se desenvuelve.

ella, el artista queda suspendido boca abajo en el espacio, sujeto por tres cuerdas que penden de vigas de madera, una atada a cada mano y otra a los pies. La ampliación de la conciencia viene modelada por las restricciones de información sensorial a las que se somete en esa especie de ritual penitente y torturador²³. *Huida clásica*, (1977), es una acción marcada por el tema de la ausencia: el público se encuentra en una habitación con el artista, que rechaza a sus interlocutores y se escapa de su influencia saltando por la ventana y asumiendo el riesgo metafórico de la idea de salto al vacío.



Ian MILCOCH. *Suspensión-Gran Sueño*. Acción 5 de agosto de 1975, Praga.

²³ La imagen que representa a Mlcoch ofrece un parecido fascinante con las fotografías del francés Jeandel, quien recogió a lo largo de sus series de imágenes de los estudios de pintores del siglo pasado unas poses de modelo que nos muestran el ambiente de estos lugares, a mitad de camino entre la sala de tortura, el altar sacrificial y la cámara maravillosa.

Estos intereses guardan relación con las preocupaciones de los artistas y críticos que se reunieron en 1974 en casa de Michel Journiac, en París, para intentar crear un grupo de debate en torno a la posible definición del llamado 'arte sociológico', así como para rechazar la imagen social vigente del cuerpo humano. Además del propio Journiac participaron en la reunión, entre otros, François Pluchart²⁴ y Gina Pane²⁵. El 20 de diciembre de 1974 Pluchart publica el primer *Manifiesto de arte corporal*²⁶ que comienza diciendo:

«El cuerpo es el don fundamental. El placer, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte se inscriben en él y al hilo de la evolución biológica dan forma al individuo socializado, es decir puesto en disposición de satisfacer a todas las exigencias y obligaciones del poder vigente. Nadie escapa a esta opresión de todo sobre todo que decide el recorrido morfológico, de la situación del cuerpo siempre dispuesto a ser investido por nuevas ideologías en donde la imposición es tan grande que tendemos a escapar, a resistirnos. De esta situación del cuerpo individual pero socializado depende por el contrario la actitud del grupo ante todo fenómeno social: huelga, revolución, guerra, reivindicación de las minorías etc... Es aquí cuando interviene la pintura o lo que queda después del planteamiento decisivo de Malevitch, Duchamp y la mayoría de los constructivistas, dadaístas y

²⁴ Pluchart fue el fundador de la revista *Artitudes* a través de la cual se sustentará el movimiento del arte sociológico.

²⁵ Bertrand Lavier, Jean François Bory, Thierry Agullo, Joan Rabascall Hervé Fischer, Fred Forest y Jean-Paul Thénot, entre otros, formarán parte de este colectivo de 'arte sociológico'. Estos tres últimos en octubre de 1974 publicarán en *Le Monde* la formación del COLECTIVO DE ARTE SOCIOLOGICO que «tiende a cuestionar el arte, a poner de manifiesto los hechos sociológicos y a «visualizar» la elaboración de una teoría sociológica del arte». (Este texto se encuentra reproducido en MARCHÁN FIZ, S. *Del arte del objetual al arte del concepto*, edit. Akal, Madrid, 1989, pág. 432).

²⁶ Pluchart publicó tres manifiestos en los que defendía y teorizaba sobre el arte corporal. El primero apareció en el catálogo *Art corporel*, galería Stadler, París, enero 1975, el segundo apareció en el catálogo *L'Art corporel*, galería Isy Brachot, Bruselas, marzo, 1977 y el tercero aparece ya firmado en Niza en 1980 y reproducido en el catálogo *Art corporel*, Maison de la culture de Nevers en febrero de 1981. Precisamente es en éste último en el que Pluchart aclara la relación entre un arte sociológico y una sociología del arte: (...) Era necesario afirmar hace diez años la función crítica y sociológica del arte corporal. Esta afirmación ha engendrado malentendidos. Hoy en día es necesario decir: 1.º no tiene nada que ver con una sociología del arte (entonces hay que poner una valla entre el psicoanálisis y la semiología) (...) 2.º no es crítico nada más porque trabaja en el seno mismo de la estructura social del que interroga el funcionamiento». PLUCHART, F. «Troisième Manifeste». Reproducido en el catálogo *L'art au corps*, op. cit., pág. 477.

de todos los que han renunciado a la estética en tanto que previa a la obra de arte».

El manifiesto de Pluchart se cierra con las siguientes afirmaciones:

«El arte corporal no es el desahúe de los grandes fracasos pictóricos del siglo XX. No es una nueva receta artística destinada a inscribirse tranquilamente en una historia del arte que ha quebrado. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No tiene ninguna relación con ninguna forma supuestamente artística si ésta no se ha declarado antes sociológica y crítica. Derriba, rechaza y niega la totalidad de los antiguos valores estéticos y morales inherentes, que se presupone que pertenecen a la práctica artística, porque aquí, la fuerza del discurso debe reemplazar todos los presupuestos del arte. Así por primera vez en la historia occidental una actitud de pensamiento no quiere ser una tendencia abierta, sino, al contrario, cerrada sobre sus imperativos como una comunidad cuya única razón es la de acoger novicias que cantarán a su vez el próximo advenimiento del nuevo hombre que está construyendo una sociedad al fin libre y armoniosa, libre de falsas morales de dictadores de todo tipo, de ideologías represoras, de censores, es decir, de policías»²⁷.

Tanto Gina Pane como Michel Journiac llevarán a sus obras estas preocupaciones de la imagen social del cuerpo, negando los modelos imperantes y estereotipados, combatiendo el cuerpo-fetichismo de la propaganda comercial²⁸.

En el trabajo de Gina Pane, artista francesa de origen italiano, el sometimiento del cuerpo a agresiones externas constituirá una suerte de ritualismo que la emparenta con propuestas anteriores realizadas en el entorno del Accionismo Vienés, especialmente por Günther Brus, y que son utilizadas ahora por la artista como elementos liberadores que le devuelven su integridad dañada. Su trabajo se encuentra inequívocamente influenciado, tal y como ella misma reconoce, por las preocupaciones de la situación social y los acontecimientos en los que estuvo inmersa en mayo de 1968:

«...en el recorrido de cada artista hay una reflexión que se hace a partir de acontecimientos sociales (...) Los acontecimientos de mayo

²⁷ PLUCHART, F. «Manifeste de l'art corporel» aparecido en el catálogo *Art corporel*, galería Stadler, París, enero 1975. Reproducido en el catálogo *L'art au corps*, op. cit., pág. 474.

²⁸ MARCHÁN FIZ, S. *Del arte del objetual al arte del concepto*, op. cit., pág. 247.

de 1968 me impresionaron mucho, los viví con gran intensidad mental y físicamente (...) Me di cuenta que en esta comunicación el cuerpo era muy importante y de pronto comprendí que era precisamente él, mi cuerpo, el elemento fundamental de mi concepto. Entonces elegí e hice mi primera acción en este sentido»²⁹.

Pane ejecuta su primera acción pública, *Escalada sin anestesia*, en noviembre de 1971³⁰, en ella asciende por una escalera —simbolizando a su vez la escalada de la guerra del Vietnam y la ascensión social de la propia artista³¹— en la que de cada escalón sobresalen pequeñas cuchillas que le ocasionarán unas considerables heridas en su cuerpo. A esta acción le seguirán otras muchas como *El Condicionante* (1972)³², *Acción Sentimental* (1973) o *Laura* (1977), en las que igualmente utiliza la idea de dolor como catarsis purificadora: la artista se somete al dolor para poner de manifiesto el sufrimiento del otro.

Pero a lo largo de su carrera, Pane también se ha inclinado por destacar aspectos más inequívocamente espirituales: en *Psyche* (1974), la artista se arrodillaba ante un espejo, se maquillaba la cara metódicamente y luego, con una hoja de afeitar, se practicaba pequeñas incisiones en forma de arco debajo de las cejas. Pane reconoce respecto a esta obra:

«...[la acción] se planteaba en el terreno espiritual (...), me hacía una herida en cruz sobre el vientre, la vertical y la horizontal. Por lo que respecta a la mística, mientras realizaba acciones nunca me interesó. Luego, cuando dejé de hacerlas, surgió un nuevo cuerpo, (...) el segundo cuerpo, el cual precisamente llegó una vez más a través de la herida. En mi reflexión me decía que había mártires que han tenido cuerpos heridos, quemados y que ese cuerpo no es el mismo que el que cada cual de nosotros tenemos. Precisamente era ese segundo cuerpo el que comenzó a interesarme»³³.

Pane entiende el acto ritual de maltratarse como el medio privilegiado de comunicación, y el dolor del cuerpo herido como su manifestación. En *El*

²⁹ FERRER, E. «El territorio del cuerpo. Entrevista a Gina Pane», *op. cit.*, pág. 37.

³⁰ Esta acción había sido realizada anteriormente en privado ante una audiencia muy reducida.

³¹ MILLET, C. «L'espace du corps», en el catálogo *L'art au corps*, *op. cit.*, pág. 184.

³² Esta acción constituye la primera parte de su serie «*Auto-retrato(s)*». Pane permanecía tumbada en una cama de hierro con pocos travesaños, debajo de ella ardían quince largas velas.

³³ FERRER, E. «El territorio del cuerpo. Entrevista a Gina Pane», *op. cit.*, pág. 41.

cuerpo presentido (1975) los cortes que se practica en los dedos dejaron marcas permanentes de sangre en el molde de yeso en el que sus pies descansaban cuando se hacía las incisiones. Señala la artista:

«Mi verdadero problema era construir un lenguaje, mediante esta herida, que se convirtiese en un signo. Por medio de esta herida comunico la pérdida de energía. El sufrimiento físico no es un mero problema personal sino que es un problema de lenguaje. El acto de autoinfligirme heridas representa un gesto temporal, un gesto psico-visual que deja huellas»³⁴.

Pane se siente liberada por las consecuencias de su trabajo, le conduce a una reconsideración satisfactoria de su personalidad —«después de cada acción se produce un cambio en mí»³⁵— y considera el cuerpo como un lugar en el que refugiarse contra la insensibilidad de la sociedad contemporánea:

«El cuerpo es un planeta, una geografía, un territorio y la herida es su memoria, nos recuerda su fragilidad, su dolor, pero también es su defensa contra las prótesis mentales, contra la facilidad. Las heridas que yo practicaba estaban en relación con una zona determinada del cuerpo, que respondía al concepto de la acción, a su sentido. Sabía muy bien que un día, cuando consiguiera formular la última herida, me pararía. (...) La última fue una herida, aquí en la sien, una herida muy peligrosa, y, curiosamente tuve un accidente»³⁶.

Pero el cuerpo también es para Pane un reducto en el que es capaz de experimentar, en la estela de Bataille, el placer como algo doloroso o el dolor como algo placentero:

«Para mí que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, ella expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida

³⁴ PANE, G. en KONTOVA, E. «The Wound as a Sign: An Encounter with Gina Pane», *Flash Art*, n.º 92-93, octubre-noviembre de 1979, pág. 36.

³⁵ «Gina Pane-Irmeline Lebeer, 1975. Extracto de una entrevista inédita» en el catálogo *L'art au corps*, *op. cit.*, pág. 347.

³⁶ FERRER, E. «El territorio del cuerpo. Entrevista a Gina Pane», *op. cit.*, pág. 38.

tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor»³⁷.

Por su parte, el artista francés Michel Journiac, interesado también por las cuestiones que tienen que ver con la definición de lo que se intentaba denominar como 'arte sociológico', propone a lo largo de varias de sus obras una crítica de los estereotipos sociales en las que él asume la vivencia de todos los papeles sobre los que lanza su crítica deconstructiva³⁸. Los rituales sociales forman parte de su temática más apreciada, pero quizá lo que más nos interesa de la obra de Journiac es su vocación por los rituales de exclusión³⁹ y, principalmente, por todo lo relacionado con la prostitución. Journiac, que admira la obra de Pierre Guyotat —quien publicó precisamente un libro titulado *Prostitución*— desarrolló en 1973 varias obras sujetas a esta temática: *Contrato de Prostitución*, o el *Monumento a una puta desconocida*. Journiac formuló radicalmente este pensamiento al afirmar que «La obra es la puta que es interpretada y que se le hace subir al hotel para hacer con ella lo que se quiera»⁴⁰.

Los intereses de Journiac se encuentran directamente relacionados con una exposición celebrada en el Institute of Contemporary Arts de Londres en 1976, que se tituló *Prostitution* y en la que se mostraba el trabajo de COUM Transmissions, un grupo fundado en 1969 en Hull por Genesis P. Orridge, Peter Christopherson y Cosey Fanni Tutti. Este grupo, que se constituyó con las pretensiones de interrogar por las estructuras de control en una sociedad cada vez más compleja y controvertida, se instaló en Londres en 1973 y emprendió una serie de performances radicales en torno a los límites físicos. Con *Prostitution*, que presentaba documentación de las actividades realizadas por Tutti como modelo para una revista pornográfica, así como objetos utili-

³⁷ «Gina Pane» texto aparecido en la revista *Obliques*, París n.º 14-15, 1977, pág. 171, cit. en G. CORTÉS, J. M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pág. 83.

³⁸ En *24 horas en la vida de una mujer normal*, (1974) Journiac examina todos los clichés sociales en relación con este tema. Son imágenes que podemos encontrar todos los días en la prensa popular y que han llenado y banalizado esta sociedad del espectáculo.

³⁹ Sobre todo porque Journiac, que reconoció su homosexualidad, realizó varias acciones en relación con la problemática del sida y con su condición homosexual. Por ejemplo, haciendo uso de los rituales de exclusión, se marcará en su brazo un triángulo rosa (marca de los homosexuales en los campos de concentración) o abordará de una manera contundente el problema de la pena de muerte en su obra *Pieza para una ejecución capital*, que supone un pretexto para realizar una encuesta militante contra la pena de muerte.

⁴⁰ JOURNIAC, M. cit. en MILLET, C. «L'espace du corps», en el catálogo *L'art au corps*, op. cit., pág. 184.

zados en performances —lavativas anales, tampones, vaselina, etc.— provocaron un considerable escándalo en el parlamento. Además, en el ‘vernissage’, y continuando con ese tono provocador, actuó una bailarina de striptease profesional. La originalidad de la contribución de COUM Transmissions reside en el hecho de que desde entonces ciertos artistas radicales han reivindicado el rol de las prostitutas en cuanto protagonistas de un territorio que manifiesta múltiples similitudes con el terreno artístico⁴¹. Quizá lo más destacable de la imágenes pornográficas de Tutti es lo que tienen de reivindicativas de un territorio visual que hasta ese momento era reservado únicamente a los hombres y que, desde luego, nunca tan directamente había sido postulado como arte⁴².

Algunas obras de la artista cubana Ana Mendieta exploran precisamente la experiencia de la violencia, el erotismo y la muerte en el cuerpo de la mujer. Entre 1972 y 1975, Mendieta —que además realizó a lo largo de su corta carrera investigaciones sobre la Santería cubana y otros rituales primitivos— trabaja con temas relacionados con el tabú y la transgresión social en torno al cuerpo de la mujer, centrándose sobre todo en la idea de sacrificio y crimen.

Mendieta emprendió una serie de acciones sobre el tema de la violación⁴³. En 1972, mientras estudiaba en la Universidad de Iowa, la artista

⁴¹ Simon Ford añade «las fotografías de Tutti utilizadas por los medios de comunicación nos recuerdan a otras representaciones de la prostitución, particularmente a los iconos fundamentales del modernismo, —la *Olympia* de Manet (1863) o *Las Señoritas de Avignon* de Picasso (1907). FORD, S. «Doing P. Orridge» en *Art Monthly*, n.º 197, junio 1996.

⁴² Roberta Graham es otra artista inglesa que en la década de los 80 comienza a interesarse por la violencia y el erotismo en relación con la experiencia vital femenina, así como por los tabúes vinculados a la muerte. En 1983 realiza su instalación performance *Campo Santo*, en memoria de las víctimas del destripador de Yorkshire, a partir de la creación de un espacio simbólico que la artista visita para rendir homenaje a cada una de las víctimas de Peter Sutcliffe, sin realizar distinciones, como en su momento hizo el asesino y luego la prensa, entre las prostitutas y las mujeres «normales». Su pieza más transgresora tal vez sea el montaje audiovisual *Of Them That Slept*, de 1984, pero uno de los hechos más significativos de su trayectoria tuvo lugar en septiembre de ese mismo año en el festival Violent Silence de poesía, cine, música y performances donde realiza una instalación performance junto con Ken Hollings. La proyección de la película que ambos presentaban fue prohibida porque, en opinión de la organización —y a pesar de que el festival era abierto y andrógicamente erótico y celebraba la obra de Bataille, lo que reflejaba un reciente interés por la catarsis y los límites del deseo sexual— sus propuestas sadomasoquistas y eróticas traspasaban los límites de la decencia. Entre los invitados al festival se encontraban Cosey Fani Tutti, Derek Jarman, el bailarín Michael Clark, los músicos Last Few Days o Marc Almond.

⁴³ En total tres acciones, la primera fue escenificada en su apartamento, y es a la que nos vamos a referir principalmente, y las dos siguientes en el exterior, en las afueras del campus de la Universidad de Iowa.

invitó a sus amigos a visitarla en su estudio; al llegar encontraron la puerta entreabierta y ya en el interior, después de un largo pasillo, descubrieron la escena que Mendieta les había preparado: en una habitación iluminada focalmente la artista yacía de espaldas sobre una mesa, atada de pies y manos y manchada de sangre. Además se podían observar signos de violencia como platos rotos por el suelo y otros objetos desperdigados como si se hubiese producido un forcejeo. Mendieta al representar la violación reconocía que tenía que actuar, que tenía que pasar a ser parte de la acción y denunciar el silencio que se expande siempre ante situaciones en las que se propaga la violencia, pretendía vivenciar la violencia puesto que no se imaginaba hablando sobre el tema sin actuar: «no veo cómo puedo ser teórica ante un tema como éste»⁴⁴. En 1973, representó en varias ocasiones escenarios de crímenes sirviéndose de lo que queda como evidencia de la violencia sufrida una vez que el crimen se ha cometido: sangre, vestigios de agresiones, etc... Mendieta establecía «un vínculo entre el arte y el crimen y definía la función potencialmente transgresora del arte y su propia función como artista»⁴⁵ hasta el punto de ser consciente de la elección que tenía que plantearse en su vida:

«Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. Theodor Adorno ha dicho: «Todas las obras de arte son crímenes no cometidos». Mi arte proviene de la rabia y el desplazamiento. Aunque la imagen puede no ser una imagen muy rabiosa, yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada»⁴⁶.

Este comentario, junto con todo el conjunto de su obra, no deja de devolvernos un eco dramático, sobre todo si lo leemos a la luz de los acontecimientos que rodearon a su muerte: nunca sabremos si la 'silueta' de su propio cuerpo, la sangre sobre el asfalto a la altura del número 300 de Mercer

⁴⁴ WILSON, J. «Ana Mendieta Plants Her Garden», *The Village Voice*, Nueva York, 13-19 agosto 1980, pág. 71, cit. en MEREWETHER, Ch. «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta» en el catálogo *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela, 1996, págs. 91-92.

⁴⁵ MEREWETHER, Ch. «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta» en el catálogo *Ana Mendieta*, *op. cit.*, pág. 93.

⁴⁶ COCKCROFT, E. «Culture and Survival: Interview with Mendieta. Willie Birch and Juan Sanchez» *Art and Artists*, Nueva York, febrero, 1984, p. 16 junto con la exposición *Ritual and Rythm: Visual Forces For Survival*, Kenkeleba Hose, Nueva York, 1982 cit. en Merewether, Ch. «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta» en el catálogo *Ana Mendieta*, *op. cit.*, pág. 93.

Street, en pleno Soho neoyorquino, fue consecuencia de un definitivo ejercicio de violencia contra ella⁴⁷.

2. VIOLENCIA Y LÍMITE

La representación de la violencia en el arte no es algo novedoso ni exclusivo de los últimos tiempos; desde que a finales de los años 40 Fontana rajó el lienzo, desde que Shôzô Shimamoto, a finales de los 50, dispara la pintura sobre el lienzo mediante la utilización de un cañón, o desde que Niki de Saint-Phalle presenta hacia 1961 sus primeros «Tiros», por citar solo algunos ejemplos muy conocidos, la experimentación de la violencia y el uso de ciertos rasgos de agresividad en relación con el arte se han ido acrecentando, pero es quizá a partir de los años 70 cuando la idea encuentra su mayor grado de radicalidad porque comienza a ser asumida en el propio cuerpo del artista⁴⁸. Esta agresividad es vivida, como hemos comprobado anteriormente, como un medio de catarsis social. El artista experimenta y realiza rituales en los que se entabla una relación directa con la violencia o con el dolor, lo que, en muchos casos, se utiliza como redención o como denuncia de una situación alienante. Sin embargo algunos artistas se valieron de la violencia y del dolor desde planteamientos en los que se enfrentan directamente con la idea de violencia sin mediaciones que les rediman. Para ellos la experimentación del dolor o de la violencia autoinflingida no tiene ninguna connotación catárquica sino que experimentan situaciones límite desde posicionamientos cuya banalidad trata, a lo sumo, de desenmascarar la que impera en la sociedad actual.

Vito Acconci, en los años que dedicó a trabajar directamente con su cuerpo, culminó algunas investigaciones fundamentales para el desarrollo de

⁴⁷ Las circunstancias de la muerte de Ana Mendieta constituyen uno de los episodios más dramáticos del mundo artístico de los 80. Mendieta apareció muerta en la madrugada del 8 de septiembre de 1985 tras haberse desplomado desde el apartamento que compartía con su marido, el escultor Carl André. Este fue acusado de haber tirado a su mujer por la ventana, pero en el juicio celebrado dos años después resultó absuelto. Véase Sentís, M. «Ana Mendieta. La silueta del destino», *El Europeo* n.º 43, otoño, 1992.

⁴⁸ Arnulf Rainer relata como un domingo de verano de 1973 se encontraba tan embriagado pintando que se le rompió un pincel y como tenía prisa continuó con las manos «...Me di golpes y bofetadas en la mejilla y me quedé encantado de los cardenales que habían dejado los bofetones, de las señales de mis golpes (...) un golpe dado un poco más fuerte me había agrietado la mano (...) el color se tiñó de sangre...» Rainer, A. en el catálogo «*Rennweg*» *Pintura, dibujo y escultura austríacos*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985, p. 108.

experiencias artísticas posteriores como las de Chris Burden, Paul McCarthy, Marina Abramovic o Gina Pane⁴⁹. En obras como *Marcas Registradas* o *Mano y boca*, ambas de 1970, Acconci presentó, bajo argumentos aparentemente sencillos —morder su cuerpo, meterse la mano en la boca—, obras de una gran violencia tanto física como psicológica, una agresividad que se proyectaba tanto hacia su cuerpo como hacia el de los espectadores⁵⁰.



Vito ACCONCI. *Marcas registradas*, 1971.

Una de las propuestas más arriesgadas en relación con la experimentación de la violencia en el propio cuerpo ha sido realizada también por una mujer. Con su obra *Rythm 0*, la artista yugoslava Marina Abramovic experimentó en 1976 una de sus obras más radicales, un proyecto que la pone en relación con las temáticas de experimentación del peligro que venimos analizando. Abramovic se expuso ante el público de Nápoles durante un periodo de seis horas en las que

⁴⁹ SCHIMMEL, P. «Leap into the Void: Performance and the Object» en el catálogo *Out of the Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, op. cit.

⁵⁰ En *Mano y boca* se metía la mano en la boca hasta que comenzaba a ahogarse y en *Marcas Registradas*, Acconci se mordía su cuerpo hasta que ya no aguantaba más «mordiéndome: mordiéndome mi cuerpo hasta donde yo alcanzaba». Vito Acconci: *Avalanche* n.º 6, otoño de 1972, págs. 14-18, cit. en SCHIMMEL, P. «Leap into the Void: Performance and the Object» en el catálogo *Out of the Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, op. cit., pág. 91.

permanecía en actitud completamente pasiva, ofreciendo su cuerpo a la interacción de los visitantes. Sobre la mesa se encontraban varios instrumentos que podían provocar placer o dolor. Durante las tres primeras horas el público, informado de las reglas de funcionamiento de la acción, permaneció más o menos inactivo, moviéndose alrededor de ella y tocándola de una manera casi fortuita. Pero a medida que fue pasando el tiempo el público comenzó a intervenir: rajaron su ropa con hojas de afeitar, después utilizaron esas mismas cuchillas para realizar cortes en su cuerpo de los que manaba sangre. El público se dio cuenta de que la artista no tenía intención de defenderse y se comenzó a formar un grupo de protección. La situación se radicalizó hasta el punto de que alguien colocó una pistola cargada en su mano y le puso un dedo en el gatillo. Todo componente lúdico quedaba así sobrepasado por la idea de peligro real⁵¹.



Marina Abramovic. *Rythm 0*. 1974, Acción, objetos variados y mesa de madera de 80 x 55 x 300 cm.). Nápoles.

Chris Burden, por su parte, que comenzó a emplear su cuerpo en su trabajo desde un planteamiento muy similar al de Acconci o Nauman⁵², será uno

⁵¹ Véase SCHIMMEL, P. «Leap into the Void: Performance and the Object» en el catálogo *Out of the Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, op. cit.

⁵² «(...) Ya que mi formación es la de escultor procedente del minimalismo, me preguntaba cual era el núcleo de la escultura, de la pintura o del dibujo. Cuando me enfrentaba a la escultura me daba cuenta de que tenías que caminar alrededor de una pieza, proyectándote tú mismo en el espacio. Así es como empecé a plantearme lo de las performances». MARZO, J. L. «Conversación con Chris Burden. El minuto anterior y posterior al accidente», *Kalías* n.º 14, 1995, pág. 86.

de los artistas que más ahonden en el estudio y la experimentación de los límites del cuerpo, al plantear y experimentar en sus obras de inicio de los 70 situaciones extremas en las que llega a ocasionar verdadero peligro tanto para su persona como para los espectadores. «Cada obra, o mejor dicho cada acción se convierte en una «situación» en la cual conceptos y sensaciones se someten a prueba, lo que inevitablemente comporta un cierto riesgo y desasosiego tanto por parte del creador como de la audiencia implicada»⁵³. Burden integra la sensación de peligro como un elemento más de sus obras para convertirse a sí mismo en arte y a los espectadores en cómplices: «Un tipo aprieta el gatillo y en una fracción de segundo me he convertido en una escultura»⁵⁴ manifestaba Burden entusiasmado, un artista para el que la experimentación de situaciones límite⁵⁵ no es algo azaroso, aleatorio o carente de implicaciones sino que, para él, elementos como el poder y el control son experimentados como factores dimanantes de la ejecución de unas directrices previamente definidas⁵⁶.

Chris Burden, en su época de estudiante en la Universidad de California en Irvine realizó *Cinco días en una taquilla* (26-30 Abril, 1971), su proyecto de fin de carrera. Burden proponía una indagación sobre la supervivencia y, con tal objeto, decidió permanecer cinco días dentro de una taquilla de dimensiones muy reducidas (60 x 60 x 60 cm) que no abandonaría mientras durase la obra. Para subsistir sólo contaba con agua —un recipiente alojado en la taquilla superior a la suya contenía veinte litros de agua, que podía ser evacuada en el recipiente vacío de la taquilla de abajo—. El hecho de que esta situación «anómala» se desarrollase dentro del campus universitario motivó que la obra trascudiese los límites universitarios y que Burden gozase desde el principio de su carrera de un considerable reconocimiento público.

⁵³ MOURE, G. «Chris Burden: l'art com a possibilitat en les fronteres del poder» en el catálogo *Chris Burden*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1995, pág. 7.

⁵⁴ «Chris Burden» entrevistado por Jim Moisan, en *High Performance*, n.º 5, marzo, 1979, p. 10 cit. en MARTÍN, T. «Trois hommes et un bébé: avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage» en el catálogo *Hors Limites*, Centre Georges Pompidu, Paris, 1994, pág. 271.

⁵⁵ Chris Burden se encuentra influenciado decisivamente por el trabajo del austriaco Günther Brus, que experimentó de una manera radical con el peligro: en la inauguración de una de sus primeras exposiciones con pinturas, en 1963, realiza una de sus primeras acciones lanzando su propio cuerpo contra los cuatro muros rebotando como si fuera una pelota de tenis hasta el punto que los espectadores estaban horrorizados creyendo que se trataba de un acto suicida.

⁵⁶ MARTÍN, T. «Trois hommes et un bébé: avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage» en el catálogo *Hors Limites*, op. cit., pág. 270.

Quizá la más famosa de sus piezas relacionadas con la experimentación de la violencia sea *Disparo* (1971), realizada en el F Space de Santa Ana, (California) cuando Burden contaba 25 años. El 19 de noviembre de 1971, a las ocho menos cuarto de la tarde, un colaborador le dispara a bocajarro con un rifle del 22 a una distancia de 4, 5 m., alcanzándole en el brazo y arrancándole un trozo de carne. Burden pretendía a través de esta obra experimentar sobre su cuerpo, sin intermediarios, la sensación del disparo:

«Cuando hice que me dispararán, intenté saber de una manera científica y física lo que ello significaba. La mayoría de la gente intenta evitar estas situaciones, pero, sin embargo las ha hecho suyas, las ha interiorizado. (...) En todo caso es curioso que la gente siga poniéndose de mala leche con esa performance 30 años después. Eso indica que les ha debido de afectar de alguna manera. Creo que la gente asume más de lo que cree determinadas cosas»⁵⁷.



Chris BURDEN. *Disparo*. Acción, 19 de noviembre de 1971 en el F Space, Santa Ana, California.

⁵⁷ MARZO, J. L. «Conversación con Chris Burden. El minuto anterior y posterior al accidente», *op. cit.*, pág. 88.

Todas las acciones que Burden despliega entre 1971 y 1973 fueron concebidas bajo planteamientos de extrema sencillez, como correspondía a un artista proveniente del minimal. Tal circunstancia le permitía describir las acciones en un párrafo breve y visualizar toda la potencia de la propuesta en una sola imagen fotográfica⁵⁸. Los restos de las acciones —elementos empleados y materiales no extinguidos— recibían el tratamiento de «reliquias» y quedaban destinados a demostrar la veracidad de sus acciones⁵⁹.

Efectivamente, Burden, que pretende documentar científicamente sus actos experimentándolos en propia carne, rechaza todo lo que tenga que ver con lo que denomina «el teatro» de los vieneses⁶⁰, a la vez que reconoce que trabajó en los límites de su disposición mental, experimentando peligros potenciales para anticiparse a las posibles actualizaciones reales de esos peligros:

«Yo soy un cagado, un gallina. (...) Es por eso por lo que hice todas aquellas cosas, porque tenía miedo de ellas. (...) Aquellos trabajos trataban de eso, de la anticipación, de intentar prepararte ante lo que tiene que venir, aceptarlo. No eran cosas que ocurrieran por

⁵⁸ El propio Burden publicó un libro en 1974 en el que se recogen todas las acciones realizadas durante esos años. Cada una de las acciones es presentada según el siguiente esquema: nombre, breve descripción y fotografía en blanco y negro. *Chris Burden 71-73*, Edición del autor, Los Angeles, California, 1974.

⁵⁹ Acciones como *Atraco en la TV* (1972), *Hombre muerto* (1972), *Trans-fixed* (1974), *Rollo de fuego* (1973), *Icarus* (1973) o *Agua de terciopelo* (1974) nos muestran de una manera ejemplar, además de las obras que venimos comentando, las inquietudes artísticas de Burden. En la primera de ellas, por ejemplo somete a una presentadora en directo en un espacio televisivo, a un atraco amenazándole con un cuchillo en el cuello. En *Trans-fixed*, el 23 de abril de 1974 es crucificado sobre la parte de atrás de un Volkswagen, «un escarabajo» y recorrió de esta manera las calles de Venice (California) durante dos minutos. En *Hombre muerto* (1972) el 12 de noviembre de 1972 a las ocho de la tarde, simula un accidente y permanece tirado en la carretera delante de un coche cubierto con una manta. (A raíz de esta obra fue arrestado). En *Rollo de fuego* (1973), *Icarus* (1973) o *Agua de terciopelo* (1974) Burden explora a través de elementos como el fuego y el agua condiciones de vida en una civilización en el que la violencia es un factor sobresaliente.

⁶⁰ «Aquella gente [los accionistas vieneses] hacía teatro... sólo teatro. Es otra historia. Se trata de un estética muy diferente. Estaban muy interesados en escribir sobre ello, documentarlo con fotos, filmarlo... Se centraban en el acontecimiento mismo, no en la investigación. Para nosotros, Nitsch es como un chiste, como un bufón. Pero si vas por allí ellos se lo toman muy en serio, pero mucho. Una vez fui a su castillo y, de verdad, parecía tonto, no estúpido, más bien tonto. Y todo aquello que hacían, con tantos litros de sangre y tanta historia... MARZO, J. L. «Conversación con Chris Burden. El minuto anterior y posterior al accidente», *op. cit.*, pág. 88.

casualidad, yo las construía, hacía que ocurrieran. No se trataba del acontecimiento en sí mismo, sino de la disposición mental a tratar con él»⁶¹.

Tom Marioni ha negado la relación entre las acciones de Burden y el teatro. Refiriéndose a *Disparo* (1971) comenta

«La sala está electrizada. Se trata de una acción-escultura, no de una representación teatral. La acción se dirige hacia la materia manipulable, no hacia el público como es el caso del teatro. El público se encuentra delante de un evento en tiempo real que contiene todos los elementos de la escultura y además el tiempo»⁶².

Burden afrontaba sus acciones con verdadero riesgo para su propia vida y, como afirma Schimmel, «no para hacer una grandilocuente reivindicación social, política o religiosa o para revelar un significado psicológico profundo, sino, simplemente, porque sabía que podía hacerlo»⁶³.

Stelarc es otro de los artistas que se somete a la experiencia del dolor —noción que sin embargo rechaza—, con la ayuda de estimulación muscular y de descargas eléctricas, pero reniega de la idea de ritual o de proceso sacrificial. En *Performance para soportar la estructura*, que realizó en 1979 en la galería Tamura de Tokio, pasó tres días atrapado entre dos tablas colgadas de un haz de estacas, con la boca y los párpados cosidos con un hilo quirúrgico. De noche dormía en el suelo de la galería. Stelarc cuenta que la «verdad es que el problema no fue tanto el dolor de los puntos... o la comprensión del cuerpo entre dos tablas de madera, sino más bien la dificultad para bostezar», y añade «es algo que no había previsto»⁶⁴. Durante algunas de las actuaciones de Stelarc en los 80, en un afán por evocar la ingravidez prenatal, el primigenio anhelo de volar y el sueño espacial de flotar sin gravedad, el cuerpo del artista era levantado por cables mediante ganchos de acero inoxidable ensartados en su piel. En cada performance el dolor se hacía insoportable en los momentos de ascenso y descenso, y, después de cada sesión, el artista necesitaba al menos una semana para recuperarse y para que cicatrizasen las heridas.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 92.

⁶² MARIONI, T. «L'art corporel en Californie et ses origines internationales» en el catálogo *L'art au corps*, *op. cit.*, pág. 155.

⁶³ SCHIMMEL, P. «Leap into the Void: Performance and the Object» en el catálogo *Out of the Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, *op. cit.*, pág. 98.

⁶⁴ STELARC cit. en DERY, M., *Velocidad de escape*, *op. cit.* p. 165.

Ahora bien, si Stelarc soporta el dolor intentando desafiar a la ley de la gravedad, el norteamericano Paul McCarthy ejecuta en sus inicios como artista una serie de acciones agresivas contra su persona en las que se lanza a sí mismo por pendientes y terraplenes utilizando precisamente la gravedad como fuerza propulsora. En líneas generales, el trabajo de McCarthy ha venido caracterizado por su asimilación de la violencia desde una perspectiva absolutamente irreverente y desenfadada.

Entre 1972 y 1974 realizó una serie de performances muy agresivas en las que ese carácter mordaz y provocador se manifestaba en la utilización de materiales reconocibles como objetos de uso cotidiano en cualquier hogar americano. En *Pastel de Carne n.º 1, n.º 2 y n.º 3, Hot Dog y Heinz Ketchup Sauce*, McCarthy ingería carne cruda, mayonesa, nata líquida, salsa de tomate, mostaza etc..., que, en algunos casos, vomitaba y en otros utilizaba para crear falsos fluidos corporales como sangre o semen. Pero McCarthy no permite que sus materiales sean reducidos absolutamente a sus connotaciones simbólicas originales: «son símbolos no de un cuerpo primigenio y original sino de un cuerpo degradado, inundado, intoxicado y obsesionado por los aspectos consumistas de la sociedad industrial»⁶⁵.

Una de esas obras, *Hot Dog* (1974), en la que bebía salsa de tomate y se llenaba la boca de perritos calientes, fue documentada por Barbara Smith, quien la describió en los siguientes términos:

«[McCarthy] se va vendando la cabeza con una gasa, va añadiendo más perritos calientes y, finalmente, tapa con cinta su boca protuberante, de manera que la masa prominente parece un hocico. Lucho por dentro para controlar las ganas de vomitar. McCarthy permanece solo de pie, luchando consigo mismo, intentando controlar sus arcadas»⁶⁶.

El propio McCarthy describe así una de sus acciones:

«Me tiré al suelo y metí mi cabeza dentro de un cubo lleno de ketchup. Esparcí ketchup un poco por todo el suelo. Descubrí que hablando conmigo mismo conseguía abstraerme (de la existencia) y entrar dentro del proceso. Empecé a reptar entre ellos. Tenía una enorme muñeca entre las piernas. Había embadurnado con mis

⁶⁵ MARTIN, T. «Trois hommes et un bébé: avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage» en el catálogo *Hors Limites*, op. cit., pág. 277.

⁶⁶ SMITH, B. *LAICA Journal*, enero de 1979, p. 46, cit. en Schimmel, P. *Out of the Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, op. cit., pág. 40.

manos su cabeza con sombra de ojos de color azul. Empecé a saltar, pero el suelo estaba resbaladizo, y me caía. Y como había sillas me golpeaba con ellas. Sabía que me caería si continuaba y ellos también lo sabían. Me caía realmente con mucha fuerza, una fuerte caída que se repetiría siempre que continuase saltando (...) Entonces bebí un poco de ketchup y vomité»⁶⁷.



Paul MCCARTHY. *Hot dog*. Performance, 1974.

En su trabajo desarrolla la noción de violencia y peligro desde la perspectiva de la banalidad en la que se haya envuelta la sociedad contemporánea:

⁶⁷ P. McCarthy es entrevistado por Linda Burhan y Richard Newton en *High Performance*, n.º 2 junio, 1978, págs. 11-12 cit. en cit. en Martin, T. «Trois hommes et un bébé: avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage» en el catálogo *Hors Limites*, op. cit., pág. 276.

«Quiero que mi trabajo se encuentre ligado a una expresión. Que esté implicado no solamente en la banalidad y en el kitsch sino también en la banalidad que proviene tanto de la extrema industrialización como del proceso de destrucción inconsciente y de la inhumanidad. Que descubra lo absurdo: fetichismo, consumación, botellas de condimentos innombrables. El ketchup tiene un olor: nos damos cuenta de que no es sangre. En las películas es la misma falsedad: la persona a la que se mata no lo está realmente. La sangre no es sangre, es una exageración»⁶⁸.

A pesar de que su trabajo se ha relacionado con el del accionista vienés Hermann Nitsch, la obra de McCarthy, a diferencia de la del austríaco, rechaza las metáforas más simbólicas y reclama en cambio, como antecedentes directos, el universo visual de la 'serie B' cinematográfica y los héroes este-reotipados de los dibujos animados.

«Las figuras de los dibujos animados y los personajes de Disneylandia me interesan en tanto que formas totémicas. (...) Los Angeles es una suerte de 'Nirvana-Shangrila' consumible. He llegado a estar verdaderamente obsesionado por Disneylandia y la cultura cinematográfica de la serie B»⁶⁹.

Toda la obra de McCarthy, despojada de todo aparente objetivo político, cultural o psicológico que redima socialmente sus esfuerzos, explora conductas aberrantes que en muchos casos sitúan al espectador en un estado cercano a la náusea y anticipa en más de una década un cierto tipo de preocupaciones en relación con lo grotesco y lo abyecto que se generalizarán en el arte de los noventa.

⁶⁸ «Paul McCarthy entretien par Marie Brugerolle» en el catálogo *Hors Limites*, *op. cit.*, pág. 299.

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 295.